Coulisses
Revue de théâtre

40 | Hiver 2010
Jeux de rappels chez Marivaux

Les métamorphoses de l'éphémère : les aléas de l'identité dans quatre comédies de Marivaux

Sarah Benharrech

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/coulisses/653>

DOI : 10.4000/coulisses.653

ISSN : 2546-9460

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2010

Pagination : 29-41

ISBN : 978-2-84867-283-0

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Sarah Benharrech, « Les métamorphoses de l'éphémère : les aléas de l'identité dans quatre comédies de Marivaux », *Coulisses* [En ligne], 40 | Hiver 2010, mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 29 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/coulisses/653> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/coulisses.653>

Ce document a été généré automatiquement le 29 décembre 2022.

Tous droits réservés

Les métamorphoses de l'éphémère : les aléas de l'identité dans quatre comédies de Marivaux

Sarah Benharrech

- 1 Frédéric Deloffre, Françoise Rubellin ont, entre autres, noté et documenté les modifications qu'apporte Marivaux au répertoire traditionnel dramatique. René Démoris a analysé la conception anti-moliéresque du personnage du père ; Annie Rivara¹, les innovations intergénériques apportées à celui de la mère. Plus généralement, Michel Gilot a relevé dans le théâtre de Marivaux la rupture avec une tradition comique continuée par Regnard et Destouches, « celle d'une comédie fondée sur la peinture de 'caractères', ou types, fixés une fois pour toutes »². Le travail de l'invention requiert de reprendre une tradition dramatique puis de la modifier selon le goût de l'époque, mais également d'apporter à ce trésor la manière propre de son auteur, relativement à son génie. L'art du personnage a pour matière première une science de l'homme, un savoir de moraliste dont les exemples remontent au moins à Théophraste qui tenait ses caractères des auteurs dramatiques de son temps, produisant un compendium d'attitudes morales qui à leur tour ont nourri les comédies grecques de Ménandre. L'originalité de Marivaux se mesure dans la disconvenance, l'écart entre son œuvre et un fonds séculaire organisé en typologie. Notre auteur s'inscrit bien dans cette ligne morale quand il loue la science du cœur humain dispensée par Corneille et Racine, « ces critiques sérieux ou badins de ce que nous sommes ; ces peintres sublimes des grandeurs et des misères de l'âme humaine, et qui même en nous instruisant dans leurs ouvrages, nous persuadent à force de plaisir, qu'ils n'ont pour objet que de nous plaire »³ ; auxquels nous devons, ajoute-t-il, « le portrait qui nous peint le mieux l'importance et la singularité de cet être qu'on appelle homme, et qui est chacun de nous »⁴.
- 2 Or la science de l'homme, dont le théâtre classique est porteur, présente deux grandes orientations anthropologiques divergentes : d'un côté, une anthropologie attentive aux méandres et mouvances de l'homme de nature hétérogène, que l'on peut situer

rapidement dans le sillage de Montaigne et à laquelle correspondent des formes ouvertes, plastiques et parfois inachevées ; de l'autre, une anthropologie essentialiste et fixiste qui, dans la lignée des *Caractères* de Théophraste, fixe les hommes dans des instantanés lisibles, uniformes et schématiques. La caractérologie théophrastienne, remarque Louis Van Delft, « considère que le moi est un, qu'il possède des contours précis, une claire configuration. Le moi, suivant cette conception, est une forme passablement rudimentaire : elle est stable, invariable, pour tout dire fixe. Elle peut être identifiée et définie : elle est donc encore limpide.⁵ » Daniel Acke souligne la spécificité des moralistes du XVIII^e siècle qui, à l'encontre de leurs prédécesseurs, semblent opter pour la voie de Montaigne : « De manière générale, au cours du dix-huitième siècle, on s'éloigne de l'anthropologie fixiste et classificatoire qui avait été prédominante chez les auteurs de caractères du dix-septième siècle. Les critiques décèlent une évolution allant de l'unité à la diversité, du schématisme à l'ouverture, de la simplicité à la complexité, d'une image fixe à une conception évolutive de l'homme »⁶.

- 3 C'est dans cette optique que notre étude portera sur le travail d'ordre à la fois poétique et anthropologique de Marivaux sur la rigidité d'une forme identitaire classique déterminée par la tradition théâtrale, le consensus social et la mémoire collective. La critique associe souvent et à juste titre l'essor des formes romanesques à cette reconfiguration du caractère, trait individualisant plus que généralisant, dans une dissolution générale du type⁷. Le théâtre de Marivaux ne s'est toutefois pas exempté de ces questions, qu'il aborde par des moyens proprement dramatiques. Aussi un certain nombre des comédies ont-elles pour force motrice la curiosité de l'expérimentateur qui plonge ses personnages dans certaines situations propres à provoquer des crises et qui recueillera les témoignages parfois confus de ses cobayes. Dans ces « expériences imaginaires »,⁸ l'action surgit des modifications apportées à l'identité et au sentiment de soi des personnages. Le positionnement de Marivaux dramaturge recoupe ses intentions de moraliste : s'il se démarque d'une tradition bien vivante en imposant sa contribution à l'essor de nouvelles formes dramatiques, il utilise en outre ce que les formes traditionnelles ont de contraignant pour explorer une psychologie de l'inconstance et une morale de l'expérience, en confrontant un personnage prédéterminé à des facteurs de changement.
- 4 À la croisée entre le singulier et le général, le caractère renvoie à la manière particulière qu'un auteur a de traiter un sujet, tout autant qu'il permet de classer des individus selon un trait spécifique. Il décrit alors un type qu'il représente sous forme de « caractère », à l'instar des *Caractères* de La Bruyère, ou bien sous forme de personnage dramatique, tel le misanthrope Alceste de Molière. Ethopée et type se rencontrent dans une écriture métonymique où le trait dominant souvent éponyme est décliné dans une pluralité de mises en situation comme le Sot de La Bruyère. La variété des postures comportementales est subordonnée au trait moral illustré vers lequel tout converge, selon les principes de convenance et de vraisemblance. Le caractère en tire son unité interne, son extériorité et son efficacité. Louis Van Delft rappelant la prégnance des arts de mémoire dans la littérature morale, le compare à une « image agissante, une *imago agens* »,⁹ formule aisément mémorisée, prête à servir aussi bien pour le lecteur curieux de cette science du monde que pour l'artiste s'apprêtant à dessiner ses personnages.

- 5 Les impératifs d'ordre esthétique prennent en effet une valeur normative dans les traités de poétique, faisant écho à des manuels de savoir-vivre en société qui enjoignent de se rendre lisibles, de se construire en personnage. Il importe de ne pas sortir de son caractère. « Pour plaire toujours dans le commerce du monde, recommande Morvan de Bellegarde, la grande règle est de ne point sortir de son caractère, et de garder toutes les bienséances de son état. »¹⁰ Les qualités et les vices se déclinent selon le caractère de chacun en peinture comme en société : « Les vertus doivent être proportionnées au caractère de la personne. Tout le monde est obligé d'être vertueux, mais non pas dans le même degré, ni de la même manière. »¹¹ L'*Encyclopédie* réitère la nécessité de cette vraisemblance sociale quand le chevalier de Jaucourt fustige ceux qui refusent d'exhiber la catégorie morale à laquelle ils appartiennent : « Rien n'est plus dangereux dans la société, peut-on lire dans l'*Encyclopédie* à l'article "caractère", qu'un homme sans caractère¹², c'est-à-dire dont l'âme n'a aucune disposition plus habituelle qu'une autre. » Mêmes prescriptions dans les traités de poétique. Fontenelle déclare dans les *Réflexions sur la poétique* que la vraisemblance requiert que « les caractères une fois établis, doivent être toujours semblables à eux-mêmes, & le Théâtre n'y admet pas les inégalités & le mélange que la Nature y admettroit. Si l'on fait des caractères bizarres, il faut que cette bizarrerie elle-même ait sa règle et son uniformité »¹³. Injonctions reprises par Merlin, auteur et metteur en scène fictif de la comédie représentée par les personnages des *Acteurs de bonne foi*. Merlin distribue les rôles conformément aux caractères qu'interprètent les acteurs dans la pièce de Marivaux et déclare :

Dans le plan de ma pièce, vous ne sortez point de votre caractère, vous autres : toi, tu joues une maligne soubrette à qui l'on n'en fait point accroire, et te voilà ; Blaise a l'air d'un nigaud pris sans vert, et il en fait le rôle ; une petite coquette de village et Colette, c'est la même chose ; un joli homme et moi, c'est tout un. Un joli homme est inconstant, une coquette n'est pas fidèle : Colette trahit Blaise, je néglige ta flamme. Blaise est un sot qui en pleure, tu es une diablesse qui t'en mets en fureur ; et voilà ma pièce¹⁴.

- 6 L'extériorité du caractère dépend de sa fixité. Selon cette morale mondaine dont la cour fut la fabrique¹⁵, l'individu est sommé de projeter une image cohérente de toutes les manifestations de lui qui le rendra aisément déchiffrable aux yeux de ses contemporains. Vouloir s'abstraire de cette auto-représentation relève du « singulier », du bizarre et de l'asocial. Ce discours normatif ne nie pas nécessairement la nature profonde du moi mais il exige que la volonté individuelle œuvre pour maîtriser, structurer et performer un moi informe, instable et contradictoire. C'est dans ce contexte que Marivaux, en plongeant ses personnages dans la contingence, exploite cette marge d'inadéquation entre un sentiment de soi mouvant et un caractère fixe, deux ingrédients nécessaires et pourtant insolubles de l'identité personnelle.
- 7 La comédie, *Les Sincères*, dans laquelle Jean Rousset avait magistralement démonté et démontré la structure du double registre¹⁶, annonce par son titre une catégorie morale, la synecdoque rappelant la figure de l'éthopée. Ce titre résulte pourtant d'un phénomène d'auto-désignation des personnages de la Marquise et d'Ergaste, s'appliquant à être sincères dans la tradition de la typologie théophrastienne. Or la démarche de ces deux Sincères est vouée à l'invraisemblable et au ridicule. Ils semblent ignorer que la caractérisation ne relève pas du bon vouloir de l'individu mais de la tradition, de la transmission d'un l'état, d'un métier et du rang, et doit faire l'objet d'un consensus social, ici contredit par les domestiques. Outre le ridicule que peut offrir un personnage se caractérisant et dont les motivations – coquetterie pour la Marquise,

fausseté pour Ergaste - contredisent leur prétendue sincérité, certains traits moraux se prêtent moins bien que d'autres à la mise en caractère : l'anthropologie morale a un fonds de pessimisme qui refuse d'accorder à l'extériorité d'un caractère que l'on pavane, le poinçon de la vérité. Par ailleurs la comédie des *Sincères* est parsemée de réminiscences du *Misanthrope* de Molière : Ergaste et la Marquise ont pour « marotte » de jouer le rôle d'Alceste devant un public - leurs domestiques - qui demeure incrédule. Confondant posture et essence, les deux personnages sont immédiatement présentés par leurs serviteurs comme des hypocrites : « Si, pour paraître franc, il fallait mentir, il mentirait »¹⁷, avertit Frontin à propos de son maître. La Marquise et Ergaste se targuant tous deux d'une sincérité à toute épreuve, dédaignent l'une Dorante, l'autre Araminte pour lesquels ils avaient pourtant de l'inclination. Fonctionnant sur le mode de l'aveuglement passager, la pièce repose sur les manipulations de serviteurs qui rétablissent l'ordre des couples. Il ne subsiste de la démarche de la Marquise et d'Ergaste qu'une obstination ridicule à vouloir demeurer sincère selon un plan prédéterminé. Au-delà des réminiscences sur les tensions entre idéaux et pratiques mondaines qui sous-tendent la morale classique, Marivaux s'assigne la tâche de démontrer que la fixité du caractère gêne les mouvements internes des personnages. Elle obscurcit la connaissance de soi et de son cœur. Sans doute la comédie des *Sincères* souffre-t-elle d'un déficit d'action dramatique, d'une force de changement qui insuffle vie aux réformations des personnages, faisant des *Sincères* un « jeu de vérité »¹⁸ à l'instar des deux *Iles*.

- 8 Autre est l'action de la *Double Inconstance* où le pouvoir déstabilisateur de l'amour accentue jusqu'à l'insupportable la rigidité d'une forme identitaire préétablie. Silvia et Arlequin se promettent tous deux de ne jamais changer, et de montrer l'un envers l'autre une fidélité à toute épreuve : « cela ne branlera pas¹⁹ », disent-ils, « dans cent ans d'ici, nous serons tout de même ». Silvia répond à cette certitude sur l'avenir : « il n'y a qu'à rester comme nous sommes »²⁰. Silvia et Arlequin parient sur la stabilité de leur sentiment réciproque et s'incarnent dans les rôles d'amants fidèles. Leur choix identitaire prend de surcroît une valeur moralisatrice lorsqu'ils opposent leur fidélité revendiquée à l'inconstance des amours de la cour. Nos deux naïfs transforment donc la fidélité qu'ils savent menacée par les projets du Prince et de Flaminia, en une idéologie dans laquelle ils se reconnaissent et à laquelle ils veulent qu'on les identifie. Prenant modèle sur les héros épiques ou bien sur les grandes âmes du roman idéaliste²¹ mais sur un mode burlesque, ils désirent traverser les événements sans être transformés. Ce caractère du haut duquel ils condamnent les hypocrisies des courtisans, les isole dans une vertueuse solitude et les fait entrer en contradiction avec eux-mêmes. Pour soutenir son personnage, Silvia s'érige en « censeur de la haute société dépravée »²² : « où est la fidélité, la probité, la bonne foi ? Ils ne m'entendent pas²³ ». Tandis que la jeune fille se compare aux femmes de la cour, elle se complaît dans une définition fixe et uniforme d'elle-même : « bon, moi, je ne parais rien, je suis tout d'une pièce auprès d'elles, je demeure là, je ne vais ni ne viens »²⁴.
- 9 Toutefois le sentiment que Silvia éprouve pour le Prince déguisé en officier, menace sa fidélité envers Arlequin, laquelle est inséparable, dans son esprit, de sa fidélité à elle-même. Le caractère de la femme fidèle n'en devient pas moins pour elle une forme contraignante.

Mais ne suis-je pas obligée d'être fidèle ? N'est-ce pas mon devoir d'honnête fille ? et quand on ne fait pas son devoir, est-on heureuse ? Par-dessus le marché, cette fidélité n'est-elle pas mon charme ?²⁵

- 10 Non sans ironie, Marivaux représente sur le plan dramatique l'immutabilité du caractère avec le type de la Femme Fidèle. La fidélité choisie comme trait distinctif et comme outil de définition de l'identité personnelle, et bientôt remise en question par le personnage, révèle également un questionnement de la stabilité de la catégorie. Silvia découvre dans de nouvelles circonstances que la définition qu'elle s'était donnée, doit changer. La fixité de la définition n'intègre pas les changements apportés par de nouvelles expériences et par la réalité vécue.
- 11 L'acceptation finale de sa nature propre héraclitéenne n'est pas dépourvue d'ambiguïté. Se promettre de toujours accepter le changement, c'est accepter de subir l'inconstance du corps et de la nature matérielle, avec toujours un temps de retard. C'est aussi reconnaître de sortir de la morale qui enjoint stabilité et fidélité à soi-même pour une identité aux présupposés essentialistes et fixistes. Marivaux ne fait qu'esquisser le potentiel subversif de son expérience dramaturgique dans cette comédie qui s'avère bien « amoral »²⁶. Pour esquiver ce problème, il serait tentant de prêter à la transformation des sentiments de Silvia (et d'un Arlequin) la valeur d'une découverte de la vérité : un faux amour cède la place à un nouvel amour qui n'est moralement acceptable que parce qu'il est vrai et que tel, il apportera un point final à l'inconstance (amoureuse) du personnage. Le mariage, il est vrai, semble sanctionner cet état de fait. Mais ne pourrait-on pas penser que la métamorphose de Silvia soit un état temporaire ? et que Marivaux se soit davantage intéressé à la métamorphose plutôt qu'à l'aboutissement ? J.I. Velázquez Ezquerro remarque judicieusement que « si l'amour de Silvia et d'Arlequin n'est qu'un mirage, celui de Silvia et du Prince ne démontre nullement ne pas l'être »²⁷ et s'oppose à une lecture moralisatrice de *La Double Inconstance*, optant plutôt pour la classification proposée par A. Blanc, une « pièce métaphorique », qui ferait le constat ni amer ni sombre d'une inconstance humaine généralisée, mais qui célébrerait davantage la liberté du devenir que le tragique de l'éphémère. Gamaches dans son *Système du cœur*²⁸, dont Marc-André Bernier a récemment évoqué l'apparemment intellectuel avec les Modernes, sous les influences conjuguées de l'empirisme moral et de la « révolution newtonienne », a entamé dès 1704 la réhabilitation de la sensibilité dans la connaissance de soi, au prix d'une inconstance, non plus subie mais acceptée :
- C'est à cause qu'il n'y a rien en nous qui ne soit sujet au changement, prévient Gamaches, que ceux qui sont sages ont soin de ne s'engager dans leurs amitiés, qu'à ce qu'ils savent pouvoir exécuter indépendamment de la vivacité de leurs sentimens : quelque fond de sensibilité qu'ils croient avoir le cœur, ils se réservent toujours le droit de se dégager avec bienséance, lorsqu'ils se trouvent obligés de le faire ; ils ne forment jamais pour l'avenir de projets trop éclatans d'une liaison constante et durable ; ils craignent toujours de faire parade d'une constance où leur honneur se trouve commis. [...] Il semble que nos opinions dépendent entièrement de nous ; cependant nous ne pouvons seulement pas nous promettre de nous les faire recevoir dans l'instant auquel nous touchons de plus près. Comment pourrions-nous nous assurer de nous rendre dans tous les momens successifs de notre vie des sentimens et des affections que le présent même ne soumet point à notre pouvoir ? De plus nous sentons que nous nous faisons à nous-mêmes une espèce d'injustice, lorsque nous prenons sans nécessité ou sans raison d'intérêt des engagemens que nous n'avons pas la liberté de rompre. C'est que quand nous disposons de nous pour l'avenir, nous disposons toujours d'un bien qui ne nous appartient pas²⁹.
- 12 Même résignation de la part de Silvia : « Lorsque je l'ai aimé, c'était un amour qui m'était venu ; à cette heure que je ne l'aime plus, c'est un amour qui s'en est allé ; il est

venu sans mon avis, il s'en retourne de même, je ne crois pas être blâmable. »³⁰ L'unique imprudence de Silvia, selon le contrat de transparence à soi que recommande Gamaches, fut donc ce dérisoire désir d'immobilité pérenne. Fort de ce constat sur l'inconstance de la nature humaine, il serait permis d'envisager une refonte totale de l'identité personnelle, débarrassée de cette projection qui fait écran entre un moi profond et supposé véritable et la trame des interactions avec les autres si Marivaux ne le croyait impossible. Le sentiment de soi ne suffit pas à construire l'identité personnelle parce que la mobilité héraclitéenne empêche la connaissance discursive et scientifique de l'homme. La mise en caractère s'avère nécessaire pour la connaissance de soi, dût-elle se faire à contretemps et de manière imparfaite ; ce que vérifient les personnages des *Serments indiscrets* et de *La Mère confidente*.

- 13 Dans la comédie des *Serments indiscrets* dont le titre fait écho aux déclarations imprudentes de Silvia et d'Arlequin, Marivaux met en scène des premiers amoureux qui, conscients d'être prédestinés à jouer leur rôle d'amants, sont déterminés à renverser le sens de l'intrigue en feignant l'indifférence. De plus, comme dans la *Double inconstance*, la surprise de l'amour vient contrecarrer les dispositions initiales des personnages. Dans cette comédie en cinq actes par laquelle Marivaux aurait eu « l'ambition de rivaliser avec Racine »,³¹ le personnage finit par jouer contre ses propres sentiments, tout en étant animé de la ferme résolution de sortir de son type.

Il s'agit ici de deux personnes qu'on a destinées l'une à l'autre qui ne se connaissent point, et qui en secret, ont un égal éloignement pour le mariage ; elles ont pourtant consenti à s'épouser, mais seulement par respect pour leurs pères, et dans la pensée que le mariage ne se fera point. Le motif sur lequel elles l'espèrent, c'est que Damis et Lucile [...] entendent dire beaucoup de bien l'un de l'autre, et qu'on leur donne un caractère extrêmement raisonnable.³²

- 14 Lucile, comme Silvia, s'obstine à sortir de son rôle de première amoureuse mais les motivations sont complexifiées dans *Les Serments indiscrets* puisque la feinte indifférence devient une épreuve amoureuse. Lucile se déclare indifférente afin de contredire publiquement son rôle d'amante et demande à Damis de feindre le plus complet désintérêt :

On fait l'éloge de votre caractère, et c'est aux soins que vous vous donnerez pour me tirer de cette affaire-ci, c'est aux services que vous me rendrez là-dessus que je reconnaitrai la vérité de tout ce qu'on m'a dit de vous.³³

- 15 Autrement dit, elle reconnaîtra dans le personnage de Damis l'authenticité de ses sentiments s'il accepte d'échapper à la théâtralité de son rôle d'amant pour le lui exprimer. Un tel message est bien compris par Damis qui s'exclame : « Je suis à l'épreuve. »³⁴ Toute la dynamique de la comédie repose sur les contraintes que Damis et Lucile se sont imposées et tout particulièrement sur la difficulté de communiquer leurs sentiments sans jouer le rôle d'amant.

Liés tous deux par la convention de ne point s'épouser, comment feront-ils pour cacher leur amour ? Comment feront-ils pour se l'apprendre ? car ces deux choses-là vont se trouver dans tout ce qu'ils diront. [...] Ils sentent bien leur amour, ils n'en font point mystère avec eux-mêmes : comment s'en instruiront-ils mutuellement, après leurs conventions ?³⁵

- 16 Le serment indiscret les mène à une impasse. Ce n'est que grâce à une intervention extérieure que Lucile accepte de réintégrer son rôle d'amante, le type qui la détermine.
- 17 On serait tenté d'en conclure une sorte de déterminisme dans la pensée marivaudienne. Dans le retour apparent à la situation initiale annoncée par la nomenclature des

personnages, il y a passage d'une situation déterminée par la convention des *caractères*, à une situation cautionnée par les actants. Le retour de Damis et de Lucile à leur type initial correspond à une nécessité personnelle de s'identifier à la forme qui leur avait été préalablement assignée. Mais le constat le plus intéressant est sans doute de voir que l'amour, pour être partagé, requiert les formes de la sociabilité. Certes la communication non-verbale, la saisie intuitive des effets de l'amour sur le sentiment intérieur, garantissent l'authenticité des mouvements du cœur mais le caractère de l'amant, à savoir sa forme stabilisée, extériorisée et discursive, permet aux amoureux de se déclarer et de signaler leur amour. Le décalage entre sentiment et caractère génère souffrance et méfiance chez Damis et Lucile jusqu'à ce que le dénouement des *Serments indiscrets* renoue le lien fondateur entre l'identité personnelle et son signe, le caractère.

- 18 La théâtralité du caractère dont Marivaux réitère la nécessité dans l'économie des relations entre individus dans les *Serments indiscrets*, s'appuie sur une panoplie d'attributs chargés de présenter l'identité personnelle de l'individu. Le caractère théâtralise l'identité ; il la fixe, la rend lisible, mémorisable. Or quand le personnage se trouve dépourvu de ces mêmes signes, il est soupçonné de vouloir occulter sa nature véritable et ce, pour des motivations nécessairement inavouables : c'est un « sans caractère » :

On se fie à l'homme vertueux ; on se défie du fripon. L'homme sans caractère est alternativement l'un & l'autre, sans qu'on puisse le deviner, & ne peut être regardé ni comme ami, ni comme ennemi.³⁶

- 19 Ainsi Dorante dans *La Mère confidente* « jeune homme sans caractère » expose les limites épistémologiques du sentiment d'Angélique et de la science de Mme Argante. Pour appréhender le jeune homme, Angélique s'en remet à son sentiment intérieur informé par son expérience sensible des charmes de Dorante, tandis que Madame Argante a recours aux catégories de la *doxa* publique. L'intrigue qui tire son dynamisme de la convergence des deux regards sur Dorante et de la divergence des opinions, repose sur la distinction entre « sentir » et « connaître ». Le sentiment s'avère à la fois contenir « les possibilités intuitives de l'homme »³⁷ et l'expérience sensuelle de la présence du corps de l'objet aimé. Quand à la connaissance de Mme Argante, elle tient moins de la « la pensée logique, discursive du savant et du philosophe »³⁸ que de l'opinion reçue, de la vraisemblance morale et des convenances sociales. Mme Argante ne revendique aucune autorité en la matière et se défie de ses perceptions. Dans son optique, les qualités sociales sont des signes immédiats et transparents de la valeur de l'individu, en ce qu'ils transmettent dans la plus grande clarté le statut et la catégorie à laquelle appartient le jeune homme. Elle préfère Ergaste car elle n'accorde aucun crédit à l'expérience personnelle dans la crainte d'être dupée par des apparences sensibles.
- 20 Angélique, au contraire, récuse cette perspective typologique et lui oppose un savoir à la fois intuitif et empirique grâce auquel elle pense connaître Dorante. Elle fonde sa connaissance de Dorante sur sa « bonne mine »³⁹ et l'agrément de son commerce tandis qu'Ergaste lui semble « glacé, taciturne, mélancolique, rêveur et triste. »⁴⁰ Angélique fait peu de cas de l'honnêteté institutionnelle garantie par des signes sociaux. Toutefois elle n'ignore pas que l'amour qu'elle éprouve pour le jeune homme n'est pas un argument propre à convaincre sa mère et, alors qu'elle mène l'enquête sur Dorante, Marivaux multiplie les incertitudes à propos du jeune homme. Les jeunes amants se sont rencontrés à la campagne, un espace certes propice à la rencontre de deux sensibilités, mais dépourvu des garde-fous de convention. Dans le discours d'Angélique,

le mot « aventure » renvoie à son expérience immédiate et directe du jeune homme. Le terme évoque les aléas du parcours personnel de l'individu lorsqu'il se libère d'un ordre immanent qui donne aux événements un sens téléologique. Ce n'est pas le sens du mot « aventure » dans le discours de Madame Argante. La mère reformule l'histoire de la rencontre avec Dorante et y insinue le soupçon :

MADAME ARGANTE : [...] et quel homme est-ce ? est-il à Paris ?

ANGÉLIQUE : Non, je ne le connais d'ici.

MADAME ARGANTE : D'ici, ma chère ? Conte-moi donc cette histoire-là, je la trouve plus plaisante que sérieuse, ce ne peut-être qu'une aventure de campagne, une rencontre ?

ANGÉLIQUE : Justement.

MADAME ARGANTE : Quelque jeune homme galant, qui t'a salué, et qui a su adroitement engager une conversation ?

ANGÉLIQUE : C'est cela même.⁴¹

- 21 Madame Argante banalise l'expérience de sa fille. La « rencontre » est bien une « aventure », mais dans le sens de « rencontre avec un aventurier », terme qui s'applique aussi bien à « ceux qui sans estre amoureux d'aucune femme taschent de gagner les bonnes grâces de toutes » qu'à « celui qui n'a aucune fortune, & qui cherche à s'établir par des aventures. »⁴² Angélique ne parvient pas à réfuter les arguments de sa mère car son sentiment est inintelligible, tandis que la typologie de Madame Argante est une science discursive et argumentative. Ces deux méthodes d'évaluation mènent à une connaissance partielle du *caractère* : Dorante demeure pour les deux femmes, un personnage ambigu et obscur.
- 22 Le nœud ainsi formé pourrait bien ne trouver aucune résolution si Madame Argante ne changeait de perspective. Déguisée en vieille tante, Madame Argante entreprend une quête en tout point comparable à celle que mène Silvia dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*. Madame Argante éprouve Dorante en le soumettant aux interprétations qu'elle tire de ses actes. Dorante convient de l'ambivalence de ses actes et de l'indignité de ses procédés - sa proposition d'enlèvement - tout en réfutant les déductions de Madame Argante : « Madame, permettez-moi de vous le dire, je ne vois rien dans mon cœur qui ressemble à ce que je viens d'entendre. »⁴³ Ce n'est que lorsque Dorante abandonne toute velléité de mariage et qu'il reconnaît le lien privilégié entre la mère et la fille, que Madame Argante revient sur son jugement, convaincue de l'honnêteté du jeune prétendant : « Mon parti est pris, Monsieur, » déclare-t-elle au rival malheureux, « j'accorde ma fille à Dorante que vous voyez. Il n'est pas riche, mais il vient de me montrer un caractère qui me charme, et qui fera le bonheur d'Angélique. »⁴⁴ Ergaste, oncle de Dorante, fait de lui son héritier : il fournit un caractère au « sans caractère ». Grâce au revirement de Mme Argante et surtout grâce à l'intervention opportune d'Ergaste, sentiment et connaissance convergent pour se rejoindre dans l'harmonie du dénouement. Or la portée subversive du sentir n'efface pas le conformisme conventionnel du connaître : ils coexistent sur deux plans différents, sans se confondre. La fin de la comédie n'apporte pas vraiment de résolution mais l'impression inquiétante d'un heureux hasard.
- 23 Dans un imaginaire théâtral où dramaturgie et anthropologie morale se rencontrent tant uniment, l'identité personnelle tire son dynamisme dramatique de l'incompatibilité partielle des deux pôles du sentiment et du caractère. Au personnage de se refondre, continuellement et successivement dans ce qui ressemble à une quête impossible de soi, illustrant la belle formule de Gamaches : « Nous nous succédons

continuellement à nous-mêmes, et nous ne nous retrouvons jamais tels que nous nous souvenons d'avoir été. »⁴⁵

NOTES

1. « Le théâtre de Marivaux, tout original qu'il est, s'inscrit dans une tradition, qu'il a modifiée, mais qui l'a lui-même marqué. » F. Deloffre, *Une Préciosité nouvelle. Marivaux et le marivaudage*, Genève, Slatkine reprints, 1993 (1955), p. 158. Françoise Rubellin, *Marivaux dramaturge. La Double inconstance. Le Jeu de l'amour et du hasard*. Champion : Paris, 1996. Col. Unichamps 48. R. Démoris, "Le père en jeu chez Marivaux". *op. cit. revue de littératures française et comparée* 7 (nov. 1996). Publications de l'Université de Pau (PUP), p. 127-132. Annie Rivara, « De La Mère Confidente de Marivaux à La Bonne Mère de Marmontel » *Marivaux et Les Lumières. L'homme de théâtre et son temps. Actes du colloque international organisé à Aix-en-Provence les 4, 5 et 6 juin 1992*. Publications de l'Université de Provence, 1996, p. 63-85.
2. Michel Gilot, *L'esthétique de Marivaux*, Paris, SEDES, 1998, p. 199.
3. *Réflexions sur l'esprit humain à l'occasion de Corneille et de Racine, Journaux et œuvres diverses*, éd. F. Deloffre et M. Gilot, Paris, Bordas, 1988, p. 471.
4. *Réflexions sur l'esprit humain à l'occasion de Corneille et de Racine*, p. 474.
5. Louis Van Delft, *Littérature et Anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, PUF, 1993, p. 6.
6. D. Acke, « La notion de caractère dans les Journaux », *Marivaux subversif?* Franck Salaün dir., Paris, Desjonquères, 2003, p. 211.
7. Voir notamment A. Rivara, « Poétique de la définition dans *La double Inconstance* », *Op. cit. : Revue de Littératures Française et Comparée*, Nov 1996, n° 7, p. 145-52.
8. « La conception de la dramaturgie comme expérience imaginaire caractérise en effet presque tout son théâtre. » W. Trapnell, « Expérimentation imaginaire dans le théâtre de Marivaux », *Marivaux et Les Lumières. L'homme de théâtre et son temps. Actes du colloque international organisé à Aix-en-Provence les 4, 5 et 6 juin 1992*, tome 2, éd. Geneviève Goubier, Publications de l'Université de Provence, 1996, p. 43.
9. Louis Van Delft, *Les Spectateurs de la vie. Généalogie du regard moraliste*, Saint-Nicolas, PU de l'Université Laval, 2005, p. 83.
10. Bellegarde, Jean-Baptiste Morvan. *Réflexions sur la politesse des mœurs avec des maximes pour la société civile. Suite des Réflexions sur le ridicule*. Paris, 1699, p. 229.
11. *Idem*, p. 238.
12. Voir notre étude « Caractères et sans caractères chez Marivaux », *Figures de différents caractères de La Bruyère à Chardin*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, p. 487-499 (à paraître).
13. Fontenelle, *Réflexions sur la Poétique. Œuvres de Monsieur de Fontenelle*, tome 3, Paris, 1766, LX, p. 186-187.
14. Marivaux, *Les acteurs de bonne foi, Théâtre complet II*, éd. F. Deloffre et F. Rubellin, Paris, Bordas, 1992, p. 771.
15. Voir Elena Russo, *La cour et la ville de la littérature classique aux Lumières*, Paris, PUF, 2002, notamment le chapitre 2, p. 23-48.
16. Jean Rousset, « Marivaux et la structure du double registre », *Studi Francesi*, 1, 1957, p. 58-68.

17. *Les Sincères, Théâtre complet II*, éd. F. Deloffre et F. Rubellin, Paris, Bordas, 1992, p. 472.
18. Michel Gilot, « Du Jeu de l'amour et du hasard aux Fausses confidences : Remarques sur l'évolution du théâtre de Marivaux ». *Vérités à la Marivaux. Études littéraires*, Québec, PQ, Canada. Volume 24, n° 1 été 1991. pp. 9-18.
19. *La double Inconstance, Théâtre complet I*, éd. Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin, Paris, Dunod, 1996, p. 275.
20. *La double Inconstance*, p. 275.
21. Voir Jean-François Lecoq, *L'individu empêché. Recherches sur les fondements et les limites de la représentation de l'individuel dans le premier dix-huitième siècle*, Paris, Honoré Champion, 2004 ; Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.
22. Charles Mazouer, *Le Personnage du Naïf dans le théâtre comique du moyen âge à Marivaux*, Paris : Klincksieck, 1979, p. 290, note 2.
23. *La double Inconstance*, p. 278.
24. *La double Inconstance*, p. 279.
25. *La double Inconstance*, p. 278.
26. H. Verhoeff, *Marivaux ou le dialogue avec la femme. Une psycholecture de ses comédies et de ses journaux*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 49.
27. José Ignacio Velázquez Ezquerro, « L'ambiguïté et ses effets dans *La double Inconstance* », *Marivaux moderne et libertin*, RSH n° 291, juillet-septembre 2008, p. 82.
28. Etienne-Simon de Gamaches, *Système du cœur ou Conjectures sur la manière dont naissent les différentes affections de l'âme, principalement par rapport aux objets sensibles*, par M. de Clarigny, 1708 (1704).
29. *Op. cit.* p. 123-125.
30. *La double inconstance*, p. 312.
31. Michel Gilot, « Du Jeu de l'amour et du hasard aux Fausses confidences : Remarques sur l'évolution du théâtre de Marivaux ». *Vérités à la Marivaux. Études littéraires*, Québec, PQ, Canada. Volume 24, n° 1 été 1991, p. 10.
32. Avertissement, *Les Serments indiscrets, Théâtre complet I*, éd. F. Deloffre et F. Rubellin, Paris, Dunod, 1996, p. 965.
33. *Les Serments indiscrets*, p. 978.
34. *Les Serments indiscrets*, p. 978.
35. *Les Serments indiscrets*, Avertissement, p. 966.
36. « Caractère en morale », *Encyclopédie*.
37. M. Matucci, « Sentiment et sensibilité dans l'œuvre romanesque de Marivaux », *Cahiers de l'Association internationale des Études Françaises*, 25, Mai 1973, p. 132.
38. L. Spitzer, « À propos de la Vie de Marianne (Lettre à George Poulet) », *Romanic Review* 44 (1953), p. 120.
39. *La Mère confidente, Théâtre complet II*, éd. F. Deloffre et F. Rubellin, Paris, Bordas, 1992, p. 234.
40. *La Mère confidente*, p. 244.
41. *La Mère confidente*, p. 247.
42. « Aventurier », *Dictionnaire de l'Académie*, 1694.
43. *La Mère confidente*, p. 276.
44. *La Mère confidente*, p. 278.
45. Gamaches, p. 123.

INDEX

Mots-clés : comédie