Coulisses
Revue de théâtre

40 | Hiver 2010
Jeux de rappels chez Marivaux

Le Dénouement imprévu : un faire-part dramaturgique ?

Catherine Ailloud-Nicolas

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/coulisses/664>

DOI : 10.4000/coulisses.664

ISSN : 2546-9460

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2010

Pagination : 97-115

ISBN : 978-2-84867-283-0

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Catherine Ailloud-Nicolas, « *Le Dénouement imprévu : un faire-part dramaturgique ?* », *Coulisses* [En ligne], 40 | Hiver 2010, mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 29 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/coulisses/664> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/coulisses.664>

Ce document a été généré automatiquement le 29 décembre 2022.

Tous droits réservés

Le Dénouement imprévu : un faire-part dramaturgique ?

Catherine Ailloud-Nicolas

- 1 Le corpus théâtral de Marivaux attire l'attention des chercheurs de façon très inégale et très hétérogène. Certaines pièces, maintes fois étudiées comme *Le Jeu de l'amour et du hasard*, par exemple, masquent des œuvres plus méconnues qui ne parviennent pas à intéresser. *Le Dénouement imprévu* est de celles-là.
- 2 Cette petite pièce en un acte, première comédie présentée à la Comédie-Française par Marivaux depuis la tragédie d'*Annibal*¹ est jugée par la critique avec une grande sévérité. Bernard Dort la qualifie « d'exercice d'école » et affirme : « Il est de fait que cette courte pièce sent la gêne et la hâte. Sans doute ne l'a-t-il écrite que pour répondre aux sollicitations de plus en plus pressantes dont il était l'objet de la part des Comédiens Français »². Henri Coulet et Michel Gilot la désignent comme un « carnet d'ébauches où affleurent des idées que le poète du *Jeu de l'amour et du hasard* et du *Triomphe de l'amour* exploitera plus largement ; mais, bien plus profondément encore, comme une 'folie' très particulière : un caprice de sa façon, pour de jeunes comédiens en pleine possession de leur art »³. Marcel Arland dans sa notice énonce une opinion très sévère : « C'est, il me semble, l'une des plus faibles et des moins personnelles [pièces] »⁴. René Démoris la qualifie de « bizarre petite pièce »⁵.
- 3 Il y a parfois tentative de justifier les supposées faiblesses du texte par le caractère rapide de son exécution ou par la pression que ressentait Marivaux devant l'enjeu : jouer à la Comédie-Française était si important qu'il ne fallait pas faire d'erreur après l'échec de sa tragédie *Annibal* en 1720, et, partant, l'auteur bridait son art ou faisait des concessions⁶.
- 4 Dans ce concert négatif, on trouve heureusement quelques éloges dès l'époque de Marivaux. Ainsi le compte-rendu du *Mercur de France* de décembre 1724 la décrit comme « pleine d'esprit et fort bien écrite »⁷. Plus tard, la notice de l'édition de Duviquet, désigne elle aussi quelques points positifs : « [...] mais on y reconnaîtra en même temps les premiers traits d'un esprit fin, malicieux et observateur, et malgré quelques expressions un peu vives des grâces décentes et naturelles, une intrigue nouée

agréablement⁸ ». Larroumet est encore plus favorable ; il affirme en effet que *Le Dénouement imprévu* « est des meilleures et des plus soignées que Marivaux ait écrites ». Quant à Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin, ils s'engagent résolument dans l'éloge en adoptant une approche plus large que l'aspect exclusivement littéraire :

« Piquante et animée, toute proche de la réalité quotidienne du temps, la comédie tiendrait parfaitement la scène de nos jours. Le succès qu'elle eut en Allemagne au XVIII^e siècle témoigne précisément de ses qualités scéniques⁹ ».

- 5 Comment expliquer ces différences de point de vue ? Comment comprendre les critiques négatives dont la pièce est entachée ? On peut y voir de façon générale, la trace de la hiérarchie qui s'exerce à l'intérieur du théâtre marivaudien entre les grandes pièces et les pièces en un acte, souvent moins étudiées et moins considérées¹⁰, même si celle-ci est un peu moins exposée que d'autres à l'oubli par le fait qu'elle contient le thème amoureux et qu'elle peut donc, par ce biais, être comparée aux grandes pièces. Elle apparaît d'ailleurs dans les ouvrages qui abordent le théâtre de Marivaux par ce thème¹¹.
- 6 Mais d'autres raisons sont sans doute plus prégnantes. Parmi elles, la suspicion que Marivaux n'a pas écrit la pièce seul, suspicion pourtant balayée dès le XVIII^e : les critiques montrent que seul le divertissement a fait l'objet d'une collaboration¹². D'autre part, on reproche à Marivaux de ne pas s'être suffisamment dégagé d'influences diverses¹³. Or, cette critique pourrait tout aussi bien s'appliquer à d'autres œuvres de Marivaux souvent traversées par des références et profondément nourries d'intertextualité. Il n'y a donc pas de spécificité notable pour ce texte. L'autre argument, qui est valable surtout pour les critiques contemporains, est que le texte n'a pas été validé par la scène. Les notices expliquent qu'il n'y a eu à l'origine que six représentations. Or, ce n'est finalement pas si mal et Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin rappellent que « *Le Dénouement imprévu* ne semble pas avoir été mal accueilli du public : du moins les recettes furent-elles honorables »¹⁴. On est loin en tout cas des chahuts rapportés par Larroumet pour *Les Serments indiscrets* et pour *Le Petit-maître corrigé*¹⁵.
- 7 Le problème réside plus dans le nombre très faible de reprises ultérieures. Dans le décompte des représentations effectué par l'édition de la Pochothèque¹⁶, on arrive péniblement à 9 représentations à la Comédie-Française¹⁷ depuis l'origine jusqu'en 2000. Voilà donc une pièce qui a échappé à la reconnaissance du théâtre institutionnel et n'a pas intéressé non plus les artistes contemporains¹⁸. Elle n'a pu bénéficier de la redécouverte de Marivaux par les metteurs en scène au XX^e, redécouverte qui a considérablement changé la réception de son théâtre.
- 8 Plus que ces raisons qui s'attachent toutes finalement à des questions périphériques, il me semble intéressant de privilégier deux hypothèses qui expliqueraient le malentendu lié à cette pièce. La première est qu'elle n'est de toute évidence pas considérée en soi et pour soi mais qu'elle est appréciée par rapport à l'ensemble du corpus. Elle ne serait pas assez marivaudienne comparée aux étalons que sont *La Surprise de l'amour* ou *Le Jeu de l'amour et du hasard* par exemple¹⁹. La deuxième hypothèse vient du fait que Marivaux se piège lui-même. Il est en effet évalué par rapport au titre qu'il a choisi pour son œuvre. Il est frappant de constater que les critiques s'attachent à vérifier si le dénouement est vraiment imprévu. Ainsi La Porte dans *L'Observateur littéraire* : « Le dénouement est prévu dès les premières scènes »²⁰. Au contraire le compte-rendu du *Mercur* précise : « jusque-là, le dénouement était facile à prévoir, mais l'auteur n'a pas

voulu que sa pièce ressemblât à tant d'autres du même ton²¹ ». Duviquet en parle ainsi : « un *dénouement* qui tourne, il est vrai, un peu court, mais qui quoique *imprévu*, est cependant préparé avec assez d'adresse pour ne pas blesser les lois de la vraisemblance²² ». Et Lessing a soulevé le problème en termes de traduction comme le rappelle Jacques Lacant dans son *Marivaux en Allemagne* : « On sait qu'une controverse a été lancée par Lessing, dans sa *Dramaturgie*, sur le titre du *Dénouement imprévu* : déployant tout un raisonnement, il voulait qu'on mît *Die unvermutete Entwicklung* (exactement : "Le Développement imprévu") à la place de la traduction de Krüger : *Der unvermutete Ausgang* ("L'Issue imprévue"). Cette critique a eu pour conséquence qu'on trouve concurremment les deux titres »²³. Ce débat en tout cas est très révélateur car il montre que Marivaux s'est en quelque sorte exposé lui-même aux critiques en choisissant ce titre.

- 9 Nous souhaiterions donc partir de cette question pour tenter une analyse du *Dénouement imprévu* qui fasse abstraction des critiques qui lui sont faites, pour en dégager la structure et l'intérêt et pour, peut-être, parvenir à une autre conclusion.

Un titre problématique

- 10 J'ai montré dans un chapitre de ma thèse²⁴, à quel point la question des titres était intéressante dans le corpus marivaudien, établissant des passerelles²⁵ parfois surprenantes entre les œuvres. Les titres marivaudiens ont aussi souvent une relation avec la structure dramaturgique, dévoilant le contenu de l'action comme dans *Arlequin poli par l'amour* par exemple.
- 11 *Le Dénouement imprévu* possède, quant à lui, trois caractéristiques. Il entretient des liens avec *La Joie imprévue*, puisqu'il utilise le même adjectif sur lequel nous reviendrons. Il évoque le théâtre, comme *Les Acteurs de bonne foi*²⁶. Il désigne un élément de la structure dramaturgique, comme *L'Heureux Stratagème*, *La Méprise*, *L'Épreuve*.
- 12 Si on le compare à d'autres titres comme *Le Préjugé vaincu*, *Le Triomphe de Plutus*, on s'aperçoit que le titre de notre pièce ne se situe pas au même niveau d'analyse. En effet, il ne donne pas un indice sur l'aboutissement au niveau fictionnel. Il se situe à un niveau résolument dramaturgique. Le titre devient un indice de construction, la marque directe du sceau de l'auteur, marque beaucoup plus évidente que si un personnage, comme cela arrive souvent dans ce théâtre, qualifie son aventure au moyen d'une terminologie théâtrale. Ainsi, dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, lorsque Silvia, impuissante, assiste au faux départ de Dorante, elle s'exclame : « Ne suis-je pas bien avancée ? Quel dénouement ! »²⁷ (III, 8). De même, dans *Le Legs*, après la lutte qui les a opposés pendant toute la pièce et qui en a menacé l'équilibre, le Chevalier et la Comtesse font ainsi le bilan de leurs aventures :
- « LE CHEVALIER – Comtesse, voilà le dénouement que nous attendions.
LA COMTESSE, en s'en allant – Eh bien ! vous n'attendrez plus » (XXV)²⁸.
- 13 Ou encore dans *Le Petit-maître corrigé*, Hortense déclare à la fin de la pièce : « ce dénouement-ci vous rend justice » (III, 12)²⁹.
- 14 Dans ces cas, la métathéâtralité est assumée par le personnage ce qui est évidemment moins fort que lorsqu'elle est revendiquée directement par l'auteur³⁰.
- 15 Revenons à la comparaison avec *La Joie imprévue*, pièce postérieure³¹. On pourrait tout à fait considérer que le terme « joie » qui distingue les deux pièces renvoie strictement

au niveau des personnages : ce sont eux qui ressentent de la joie et il n'y a rien de dramaturgique là-dedans. D'ailleurs on retrouve fréquemment ce terme dans les paroles des personnages. Ainsi, dans *L'Heureux Stratagème*, à la scène 11 de l'acte III, la Comtesse dit à la Marquise à propos du Chevalier : « Non, Marquise, j'obtiendrai sa grâce ; elle manquerait à ma joie et au service que vous m'avez rendu »³².

- 16 Néanmoins il y a des emplois plus ambigus. Par exemple, si l'on considère que les derniers mots de Lubin dans *La Seconde Surprise de l'amour*, « Allons, de la joie ! », servaient à annoncer un divertissement³³, on est à la frontière du niveau des personnages et du niveau dramaturgique. C'est d'ailleurs ainsi que semblent l'entendre les commentateurs de la pièce. Ainsi le Marquis d'Argenson précise dans sa notice sur *La Joie imprévue* :

« Ce sujet ne peut être nouveau que par le dialogue et les saillies, car tous les dénouements doivent produire ainsi des joies imprévues, les nœuds comiques ne sont faits que pour rendre les dénouements contrastés et surprenants³⁴ ».

- 17 La joie est-elle simplement celle des personnages ou est-elle aussi celle du spectateur ? La joie est-elle un synonyme du dénouement ?
- 18 On peut en tout cas considérer que choisissant un titre tel que *Le Dénouement imprévu*, Marivaux avance démasqué. Il prend en même temps le risque de choisir un titre trop explicite. Il s'oppose par là même aux recommandations des théoriciens de théâtre. Ainsi, suivant d'Aubignac, Cailhava de l'Estandoux, à la fin du siècle, résumera l'opinion commune sur cette question dans un chapitre consacré au titre³⁵ : « Règle générale, les titres sont bons quand ils tiennent ce qu'ils promettent, et qu'ils exposent aussi simplement, aussi clairement, aussi brièvement qu'il est possible, ce qu'on trouvera dans la pièce, sans cependant instruire trop bien le spectateur sur les incidents, sans lui enlever, par cette maladresse, le plaisir de la surprise et celui que procure un intérêt gradué ».
- 19 Un peu plus tôt dans une sous-section intitulée « Titres qui annoncent en même temps l'intrigue et le dénouement », il affirmait : « On ne peut pas dire que ces titres soient précisément mauvais et je vais le prouver par *Le Mariage fait et rompu* de Dufresny (...). Il est question de briser des nœuds mal assortis, pour en former de plus heureux. Le spectateur désire de voir casser le fatal contrat ; mais il le désire faiblement, puisqu'il n'est pas alarmé par l'incertitude du succès. Le double titre lui annonce que le mariage sera rompu. L'Auteur a ôté par là tout l'intérêt de sa pièce, et a privé le spectateur d'une agréable surprise »³⁶. Il y a donc là, comme le dit Genette³⁷, un titre proleptique.
- 20 Marivaux annonce, de fait, un programme dramaturgique et établit avec son spectateur et avec son lecteur un contrat qui a toutes les chances d'être décevant. Car si le dénouement est annoncé comme imprévu pour les personnages, il aura du mal à l'être pour le récepteur de l'œuvre, prévenu dès le paratexte. Le titre court-circuite l'effet de surprise. Et l'on a bien vu que cette déception était parfaitement exprimée par les contemporains. Une fois annoncé comme imprévu, le dénouement cesse de l'être.
- 21 Néanmoins, si l'on renverse le point de vue, on peut envisager le problème autrement. Il est en effet difficile d'imaginer qu'un auteur aussi conscient de son art que Marivaux ait pris là un risque sans en percevoir les effets. Si l'on considère que ce risque est pleinement assumé, on peut se dire que Marivaux établit clairement un signal d'alerte afin que son public ne soit pas uniquement focalisé sur l'histoire finalement assez conventionnelle qui lui est racontée, mais qu'il s'attache à observer, de façon presque

distanciée, la structure de la pièce qui lui est proposée. Le jeu serait alors clairement métathéâtral et le titre serait une clé interprétative³⁸.

- 22 Il faut donc dépasser le fictionnel pour considérer la structure.

***Le Dénouement imprévu* ou la structure en question**

- 23 Par quels moyens peut-on analyser la structure du *Dénouement imprévu* ?
- 24 La première piste consiste à comparer les catégories dans lesquelles les théoriciens du théâtre classent la pièce. Larroumet, Marcel Arland, Henri Coulet et Michel Gilot, Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin ont tous essayé de proposer des classifications qui permettent de mettre un semblant d'ordre dans le corpus marivaudien. *Le Dénouement imprévu* est donc placé à l'intérieur de catégories dans lesquelles il croise d'autres pièces et par exemple d'autres pièces en un acte. Pour Larroumet c'est une « surprise de l'amour³⁹ », pour Arland une « comédie d'intrigue⁴⁰ », pour Coulet et Gilot « un jeu de libération⁴¹ » et pour Deloffre et Rubellin une pièce de « l'inconstance⁴² ». Nous pouvons donc constater la difficulté à trouver, comme pour beaucoup d'autres d'ailleurs, une harmonie et une stabilité de classification de cette pièce.
- 25 En revanche, un élément peut se révéler fructueux, c'est la confrontation entre l'hypothèse de Larroumet et celle d'Arland. Utilisant l'expression « surprise de l'amour », Larroumet fait référence à une pièce de Marivaux dont le titre est souvent employé pour définir le théâtre marivaudien et même parfois pour le caricaturer⁴³. Ce titre est aussi utilisé pour définir la structuration particulière d'une pièce de Marivaux. D'ailleurs, la notice de l'édition de la Pochothèque précise : « Alors que, d'ordinaire, les ruses employées pour vaincre la volonté des parents réussissent pleinement, elles n'aboutissent pas ici, pour la raison très simple que la jeune fille s'attache d'elle-même, lorsqu'elle le connaît, au jeune homme qui lui est destiné. Cela signifie que Marivaux substitue au dénouement conventionnel un dénouement fondé sur une surprise de l'amour⁴⁴ ». Cette réflexion très intéressante permettrait de réconcilier Larroumet et Arland : il y aurait en réalité deux pièces en une dans *Le Dénouement imprévu* : une comédie d'intrigue et une surprise de l'amour.

La structure du deux en un

- 26 La première pièce pourrait s'intituler « la fausse folie ». Elle comporte 7 scènes. La seconde pièce que l'on pourrait aisément nommer « la surprise de l'amour » ou « la joie imprévue » va de la scène VIII à la scène XII. La deuxième pièce apparaît sensiblement plus petite que la première. Les scènes y sont aussi plus courtes si l'on en croit la pagination de notre édition de référence. La première pièce comporte 15 pages pleines et 9 lignes. La seconde pièce fait environ 8 pages. De même la scène la plus longue appartient à la première pièce puisque c'est la scène entre Monsieur Argante et sa fille, c'est-à-dire la scène VII. Déséquilibre donc au profit apparent de la première pièce.
- 27 La structure en deux parties distinctes est aussi repérable dans les personnages. Certains sont présents pendant toute l'œuvre : M. Argante⁴⁵, M^{lle} Argante⁴⁶, Maître Pierre⁴⁷ et Lisette⁴⁸. Il s'agit là du quatuor de base de la pièce, d'une constellation de personnages organisée autour de M. Argante. C'est en quelque sorte la maison de M. Argante. Les personnages isolés chacun dans une des deux pièces sont d'une part

Dorante⁴⁹ pour la première partie et d'autre part Éraste⁵⁰ accompagné de son valet Crispin⁵¹ dans la seconde. Il faut rajouter à cela le domestique qui ouvre la seconde partie. Au quatuor fondamental s'agrègent des personnages qui viennent de l'extérieur⁵², sont les porteurs d'une histoire nouvelle et les marqueurs d'une deuxième pièce. La circulation des personnages dans les deux pièces n'est pas équilibrée.

Scène	M. Argante	M ^{lle} Argante	Maître Pierre	Lisette	Dorante	Éraste	Crispin	Valet
I			+		+			
II	+		+					
III		+	+	+				
IV		+		+				
V		+	+	+				
VI		+	+	+	+			
VII	+	+						
VIII	+						+	+
IX	+		+	+		+		
X			+			+		
XI		+				+		
XII	+	+	+			+		

- 28 À partir de ce tableau, on peut constater des différences entre les deux pièces. La première pièce montre une grande présence du trio M^{lle} Argante, M. Pierre, Lisette. Or, ce trio, en tant que tel est démantelé dans la deuxième pièce. Cela s'accompagne de plusieurs conséquences. Lisette, très présente dans les scènes III à VI, comme un double de M^{lle} Argante, ne reparait plus qu'à la scène IX, sans sa maîtresse. Celle-ci s'est en quelque sorte émancipée de son double, de son ombre et elle n'a plus personne pour la conseiller.
- 29 Les relations entre le père, l'amant et l'espace sont également différentes d'une pièce à l'autre. Dorante et M. Argante ne se rencontrent jamais. L'un chasse l'autre. D'ailleurs à la fin de la scène 1, Maître Pierre déclare : « Mais velà son père : ôtez-vous de par ici » et à la scène II, M. Argante confirme que le jeune homme n'est pas le bienvenu : « Je lui ai pourtant dit qu'il me ferait plaisir de ne plus venir chez moi »⁵³. La même situation se reproduit à la scène V : Dorante est revenu mais dès que Lisette annonce l'arrivée possible du père, il quitte le lieu. Le jeune homme est un intrus dans la maison de M. Argante et la cohabitation à l'intérieur du même espace est impossible⁵⁴. Il y a en quelque sorte un conflit d'occupation du territoire. Dans la seconde pièce, M. Argante occupe son espace dès le début, il y accueille Éraste et c'est sur la demande de celui-ci qu'il le quitte provisoirement. En partant, le père dit d'ailleurs : « je vous laisse pour

vous satisfaire⁵⁵ ». Le père s'efface devant son futur gendre, il ne cherche plus à protéger sa maison, et par là même sa fille. Ce dernier point explique une autre différence entre les deux pièces. Dans la première, M^{lle} Argante n'a pas de moment d'intimité avec son amant, elle le reçoit en public, alors que dans la seconde elle s'entretient en tête à tête avec Éraste.

- 30 On peut donc faire l'hypothèse que ces variations sont des indicateurs de sens et que se mettent en place deux fonctionnements dramaturgiques très distincts.

Une pièce d'intrigue avortée

- 31 La première pièce a toutes les caractéristiques de la comédie d'intrigue et en ce sens Marcel Arland a raison de regrouper *Le Dénouement imprévu* du *Père prudent et équitable* à l'intérieur de la même catégorie. La situation initiale semble apparemment identique : deux jeunes gens s'aiment. Le père de la jeune fille considère qu'il y a un obstacle au mariage et veut rompre le lien existant pour lui faire épouser un mari de son choix.
- 32 Pour accréditer la thèse de l'injustice dont est victime le jeune homme, Marivaux commence la pièce par lui. Dorante est le premier locuteur de la pièce et sa réplique : « Je suis au désespoir, mon pauvre maître Pierre : je ne sais que devenir » vise à éveiller l'empathie du lecteur/spectateur⁵⁶. Comme dans *Le Père prudent et équitable*, il y a un obstacle aux amours des jeunes gens. L'obstacle est ici plus solide que dans la première pièce de Marivaux car autant un héritage peut faire disparaître l'opposition du père, tout entière fondée sur le problème financier, autant le problème de la catégorie sociale est plus difficile à résoudre sauf à imaginer une reconnaissance finale qui ferait surgir une autre filiation, solution à laquelle Marivaux répugne. Cette potentialité n'est pas évoquée ici. Il reste donc à Dorante plusieurs solutions : se lamenter ou contester la validité de ce critère de choix⁵⁷, mais cela ne produit pas d'action ; ou bien tenter les deux solutions qui peuvent transformer une situation en action : obtenir le changement d'avis du père par la raison ou la ruse. À partir du moment où Maître Pierre accepte de se constituer en adjuvant⁵⁸, dans son intérêt⁵⁹ et dans celui du jeune homme, la comédie d'intrigue peut se mettre en place. La ruse prévue par Dorante est la folie feinte mais avant d'en arriver à cet expédient, dans la scène II, Maître Pierre va tenter d'argumenter sans succès contre M. Argante. Le dialogue aboutit à une impasse puisque M. Argante maintient son projet : « mais il n'en sera pourtant que ce que j'ai résolu ; elle épousera aujourd'hui celui que j'attends »⁶⁰. L'adjuvant sauveur se révèle un piètre joueur et surtout s'apparente du fait de son échec au valet fanfaron. Puisque la raison a échoué, le deuxième élément de l'intrigue peut donc se mettre en place, à savoir la ruse. Dès lors, la construction dramaturgique est tout entière tendue vers la réalisation du projet décrit par Dorante dans la scène I. On peut suivre les étapes de la présence du projet dans le tissu textuel. Dans la scène III, Maître Pierre en informe M^{lle} Argante et Lisette⁶¹, Dans la scène IV, Lisette et M^{lle} Argante évoquent ce plan⁶², la scène VI⁶³ montre l'accord de M^{lle} Argante⁶⁴ et la scène VII est la scène de folie tant attendue. La pièce 1 semble donc parfaitement intriguée, son développement est linéaire.
- 33 D'autres caractéristiques signent la comédie d'intrigue héritée de Molière. La première est sans doute la dilution du comique. La caractéristique du comique marivaudien est que, manié avec d'infinies précautions, il est en général confié aux personnages secondaires et en particulier aux personnages de valets. Ici, le personnage de Maître Pierre cristallise de fait quelques aspects comiques : comique de mots, fanfaronnades,

exagération⁶⁵, discours repris⁶⁶. Mais il n'est pas le seul. Les autres personnages sont aussi contaminés par ce comique qui se développe sous toutes ses formes : geste⁶⁷, mots⁶⁸ ou scène⁶⁹ et même caractère⁷⁰. La seconde caractéristique est un développement du dialogue qui rappelle aussi la comédie de Molière. La scène entre Angélique et son père est tout à fait symptomatique de cela.

- 34 L'échange est direct, ne développe aucun implicite et cherche à susciter le rire le plus immédiat :

« MADEMOISELLE ARGANTE – Vous haussez les épaules, vous ne me croyez pas : je vous convaincras, papa.

MONSIEUR ARGANTE – Je n'y comprends rien. Ma fille ?

MADMOISELLE ARGANTE – Me voilà, mon père.

MONSIEUR ARGANTE – Avez-vous dessein de me jouer ?

MADMOISELLE ARGANTE – Qu'avez-vous donc ? Vous m'appellez, je vous réponds ; vous vous fâchez, je vous laisse faire. De quoi s'agit-il ? expliquez-vous. Je suis là, vous me voyez, je vous entends, que vous plaît-il ?

MONSIEUR ARGANTE – En vérité, sais-tu bien que si on t'écoutait, on te prendrait pour une folle ?

MADMOISELLE ARGANTE – Eh ! eh ! eh !⁷¹ ».

- 35 Ce dialogue très peu marivaudien contient des incongruités comme « papa » ou bien le « eh ! eh ! eh ! » que l'on trouve plutôt dans la bouche des Arlequin que dans celle des jeunes filles.
- 36 Toutes ces caractéristiques donnent l'impression que Marivaux emprunte des chemins déjà tracés et qu'il assume cet héritage, allant même jusqu'à la citation ou au pastiche.
- 37 Néanmoins la pièce d'intrigue aboutit à une aporie. Le père réaffirme son autorité, menace sa fille de couvent et la pièce est bloquée. Le seul choix qui reste rappelle celui fait aux jeunes filles du théâtre de Molière, le mariage imposé ou le couvent. Contrairement à ce qui se passe dans *Le Père prudent et équitable*, aucune péripétie ne vient faire tomber l'obstacle et provoquer le dénouement.
- 38 Cependant, des signaux d'alerte placés habilement dans la pièce laissent apparaître une autre issue possible. Ces signaux concernent à la fois le jeune couple et le père. Dorante n'est pas présenté complètement comme le gendre idéal. C'est un piètre avocat. Et l'opinion du père se trouve en quelque sorte validée par la description, pourtant bienveillante de Maître Pierre. Celui-ci déclare en effet : « vous plaidez pour le monde. Il est bien vrai qu'on n'est pas chanceux, vous parlez vos causes⁷² » (I, 1). De même, l'amour de Mademoiselle Argante est bien tiède. Elle aime Dorante, faute de mieux : « Mais oui, je l'aime ; car je ne connais que lui depuis quatre ans »⁷³. D'ailleurs, la rencontre avec Dorante dans la scène VI confirme cette froideur de sentiment et on a l'impression que si elle accepte finalement de jouer la folie, c'est surtout parce que cela l'amuse.
- 39 Le personnage du père est lui aussi plus nuancé que l'image du tyran décrite par Maître Pierre et Dorante. En effet, il n'est pas comme les pères de Molière obsédés par un mariage qui peut servir leur manie ou leur intérêt. Il ne recherche pas forcément pour sa fille un époux riche comme Démocrite dans *Le Père prudent et équitable*. Comme tous les pères à venir du théâtre de Marivaux, il veut marier sa fille au fils d'un ami afin de prolonger une relation affective et de la renforcer par les noces des enfants. Des amis deviennent membres de la même famille. De plus, il choisit un prétendant de qualité et il établit d'ailleurs une comparaison entre Dorante et Éraste très favorable au second :

« Je lui fais un grand tort en vérité, de lui donner un homme pour le moins aussi riche que ce fainéant de Dorante, et qui avec cela est gentilhomme ! ».

- 40 Ce mariage est clairement pour le père dans l'intérêt de sa fille et l'adjectif « fainéant » complète un portrait de Dorante pour le moins négatif, en conformité avec ce qui a été dit depuis le début de la pièce. Du coup lorsque dans la scène de folie, Monsieur Argante déclare que le mariage est « avantageux » ou qu'il le fait pour le bien de sa fille et qu'il la donne, comme il le lui dit, « à un homme avec qui tu seras heureuse », la perspective construite depuis le début de la pièce se trouve changée. Finalement, le lecteur/spectateur est amené à s'interroger : le fait d'avoir commencé la pièce par Dorante lui a fait adopter le point de vue de Dorante et son opinion sur la situation. À partir du moment où le père entre en jeu, il se trouve face à un autre positionnement. La co-existence des points de vue le conduit à mettre en doute la validité des discours et finalement à se demander qui a raison. C'est l'identité des opinions sur Dorante de la part de Maître Pierre et de Monsieur Argante qui fait pencher la balance en faveur de ce dernier. Le lecteur/spectateur a été manipulé. Il pensait être dans une pièce de Molière avec un père tyrannique, or cette dramaturgie est tout à coup mise en cause. La première « pièce » s'est achevée par une aporie. M. Argante maintient son projet et la seule façon de terminer la scène est de faire sortir M^{lle} Argante. Or, la sortie de scène est sans doute la manière la plus déceptive de clore une action. Ce qui est signifié par là c'est qu'au XVIII^e siècle, les actions construites sur le modèle de Molière ne peuvent s'achever autrement que par une impasse. Il n'y a pas de dénouement, la pièce est suspendue et de ce fait le contrat d'imprévisibilité annoncé par le titre est rempli.

Une pièce marivaudienne condensée

- 41 Marivaux donne alors l'illusion qu'une nouvelle pièce commence, une pièce à laquelle il donne son empreinte et qui contient de façon essentielle, comme dans un précipité dramaturgique, des ingrédients qu'il a déjà utilisés ou qu'il utilisera par la suite. Afin de marquer le début de cette nouvelle pièce, Marivaux fait parler un domestique dont ce sera la seule apparition et la seule parole dans la pièce. C'est un personnage marqueur de rupture. Il évite ainsi que M. Argante soit à la fois le dernier locuteur de la scène VII et le premier de la scène VIII ce qui aurait pour conséquence fâcheuse de ne pas délimiter une frontière franche et ne donnerait pas l'impression d'un nouveau début. Pour accentuer l'effet, on annonce l'arrivée d'un nouveau personnage, Crispin. La pièce des amours d'Éraste peut alors commencer.
- 42 Le dialogue ente M. Argante et Crispin est construit en abyme par rapport à la scène I qui faisait converser Dorante et Maître Pierre. Il met en valeur, comme dans la scène I, la fonction informative de la scène. Les informations sont nombreuses : le projet de mariage, le déguisement voulu par le jeune homme. Si l'on faisait abstraction des scènes précédentes, on pourrait tout à fait imaginer que tout commence là. C'est comme s'il y avait une nouvelle exposition qui accumule les signes proprement marivaudiens. Crispin est la résurgence du valet de la première pièce de Marivaux. Le déguisement est un ressort d'intrigue déjà abondamment utilisé sous ses diverses variations dans les pièces antérieures. Il a porté sur l'identité et le rang social dans *La Double Inconstance* et *Le Prince travesti*, il a, en plus de ces données, concerné le sexe dans *La Fausse suivante*. C'est donc en quelque sorte une marque de fabrique⁷⁴.

- 43 Néanmoins, comme Marivaux ne se répète jamais, le travestissement n'est pas ici destiné à masquer le rang et le visage. Il porte d'abord sur l'identité. Éraste adopte le nom, d'ailleurs non révélé, d'un ami. Être l'ami, c'est être à la fois le même et un autre. Le visage peut se montrer sans que le risque d'être connu soit encouru. Et l'amitié apporte une garantie de similitude et de confiance. Ici, le changement d'identité s'accompagne d'un changement de costume. Éraste porte un habit noir que Maître Pierre interprète comme étant celui d'un médecin. Il y a donc travestissement. Le jeune noble se dissimule derrière un habit bourgeois. Il devient, de ce fait, un double social de Dorante, effaçant la différence de condition entre eux. Au-delà, le travestissement autorise une parole protégée. Il permet à Éraste de voir sans être reconnu pour ce qu'il est.
- 44 Le jeune homme a un plan qu'il souhaite faire respecter, il entend symboliquement occuper le terrain et la politesse dont il fait preuve masque imparfaitement le fait qu'il chasse son futur beau-père et affirme sans vergogne ne pas lui faire confiance.
- 45 Ces nouvelles données vont entraîner un certain nombre de déplacements. Le premier est un déplacement idéologique. Éraste célèbre l'avènement d'une nouvelle ère dans laquelle les femmes, s'affranchissant de l'autorité paternelle, choisissent librement leur époux. Et son projet est à la mesure de cette révolution des mœurs : il n'espionne pas M^{lle} Argante pour valider le choix que son père a fait pour lui, il vient vérifier qu'elle se marie librement. Entreprise d'une générosité inouïe. La femme n'est plus le simple objet d'une quête masculine, elle doit accepter librement d'être objet ; elle choisit d'adopter ou non la place actantielle qui lui est dévolue par les hommes.
- 46 Ce déplacement idéologique a des conséquences dramaturgiques : toutes les pièces de l'échiquier se trouvent redistribuées, à commencer par celles de la première partie. Le père est déconnecté de l'action. Il n'est plus en position d'exercer une quelconque autorité. Il reçoit des informations dans la scène VII, des ordres dans la scène IX. L'absence de contrôle de M. Argante se lit à la fin de la scène IX. Il appelle Maître Pierre et Lisette pour ensuite leur ordonner, avant de sortir : « Allez-y Lisette, (A Maître Pierre.) Et toi, va-t'en. (À Éraste.) Je vous laisse pour vous satisfaire »⁷⁵. Or, cette répartition des divers personnages dans l'espace, apparemment injonctive, se trouve contrariée par le fait que Maître Pierre, qui a d'ailleurs été appelé on ne sait pourquoi, désobéit et revient. M. Argante n'est plus qu'une figure vide d'autorité. C'est comme si appeler sa soubrette et son fermier était surtout pour lui une façon de ne pas perdre la face par rapport à Éraste. Maître Pierre se trouve lui aussi déplacé sur le schéma de l'action. Alors qu'il était clairement l'adjuvant de Dorante et donc l'opposant d'Éraste, il se trouve déstabilisé par l'allure du jeune prétendant. Il est lui aussi victime d'une surprise qui se traduit par un aparté (« Hélas ! comme il est douxoureux⁷⁶ ») et une réplique : « Tenez, vous avez une philosophie de bonne apparence : j'estime qu'ou êtes un bon compère⁷⁷ ». Manipulé par Éraste, il finit par révéler ce qui permet au jeune homme de se retrouver dans une position en surplomb par rapport à la situation : M^{lle} Argante joue la folle pour échapper à un mariage qui lui déplaît. Voulant aider Dorante, Maître Pierre, adjuvant ridicule et opposant malgré lui, donne à son adversaire toutes les cartes dont il a besoin. Quant à Lisette, la soubrette raisonneuse et la mauvaise conseillère, elle est réduite dans la seconde partie à la seule fonction de la domestique qui va chercher sa maîtresse, emploi aussi peu gratifiant dramaturgiquement que celui du valet qui annonce l'arrivée de Crispin.

- 47 À partir de ces nouvelles données qui transforment profondément l'image du couple et du mariage, c'est donc tout le fonctionnement dramaturgique qui est bousculé : hiérarchie des personnages, place actantielle. Une nouvelle idéologie sous-jacente, une vision différente du monde font naître un autre théâtre. Pour mettre en valeur cela, Marivaux joue sur les reprises et les variations : scènes d'exposition en miroir, répétition de la simulation de folie mais aussi évolution des figures comiques, de la fanfaronnade et de la parlure de Maître Pierre à la transgression des codes de Crispin, transgression que ne nierait pas Arlequin.
- 48 Du cocon de ces premières scènes naît enfin la structure marivaudienne tout entière ramassée dans la scène XI. La scène d'intimité entre les amoureux se révèle comme un précipité dramaturgique, le condensé de toute une pièce en seulement quelques répliques. On y trouve en effet les phases d'un parcours amoureux que les jeunes héros mettent d'ordinaire trois ou cinq actes à parcourir. Il y a tout d'abord la surprise de l'amour. Celle-ci naît dès le premier regard et elle est exprimée par deux apartés qui traduisent l'admiration ressentie⁷⁸ :
- « ÉRASTE, à part. – Ah l'aimable personne ! pourquoi l'ai-je vue, puisque je dois la perdre ?
M^{lle} ARGANTE, à part en entrant. – Voilà un joli homme ! Si Éraste lui ressemblait, je ne ferais pas la folle⁷⁹ ».
- 49 Ces apartés sont intéressants à plusieurs titres. Tout d'abord, ils montrent le parallélisme des émotions ressenties : le coup de foudre est partagé. D'autre part, ils éclairent le lecteur/spectateur sur le non-dit qui accompagne les mots qui suivent. C'est un éclairage qui donne une clé interprétative à la scène et invite à se méfier des apparences, de la surface du dialogue. Enfin l'hypothèse exprimée par M^{lle} Argante va servir de fil rouge au texte à venir. En effet, l'enjeu est bien d'établir un lien de ressemblance possible entre Éraste et son ami, entre le personnage absent et l'interlocuteur de M^{lle} Argante. Par un curieux lien inconscient, alors que l'énoncé de la jeune fille était en aparté et qu'il ne l'a donc pas entendu, c'est Éraste lui-même, dont la didascalie *triste et surprenant*⁸⁰ montre l'état dépressif et le renoncement au projet de mariage, qui l'établit à nouveau sous forme cette fois, non d'une hypothèse mais d'un énoncé assertif : « il me ressemble trait pour trait ». Et M^{lle} Argante, sort de son personnage de folle pour prendre acte de cet énoncé, en le reprenant en miroir, « il vous ressemble ! » et en l'accompagnant d'un geste « *le regardant* ».
- 50 Cette première étape est insérée dans une séquence où M^{lle} Argante reproduit ce qu'elle avait fait avec son père : elle joue la folie avec une assurance et une jubilation de plus en plus grandes comme en témoigne la taille croissante de ses répliques. Éraste ne peut que conclure que Maître Pierre avait raison. Lorsqu'il s'apprête à partir, la pièce est menacée par un faux dénouement aussi déceptif que le premier puisque l'action se retrouverait immobilisée au point où elle était à la fin de la scène VII. Certes, si la sortie de scène était effective, l'obstacle représenté par Éraste serait éliminé mais Dorante n'aurait pas plus de chance de convaincre M. Argante qu'il est le mari idéal.
- 51 En tout cas, pas plus que dans la première pièce, la folie, instrument de l'intrigue, n'a été un moyen de dénouer. Débarrassée des scories dramaturgiques des phases antérieures, la scène peut alors prendre une tournure résolument marivaudienne. Cette séquence met, en effet, en valeur le fait que ce qui va dénouer l'action ce n'est pas la transformation de la situation de Dorante, ce n'est pas le changement d'avis du père, ce n'est pas un départ⁸¹, mais c'est l'émergence de la parole amoureuse. Celle-ci est

préparée, après la rupture communicationnelle précédente, par une phase de négociation, une sorte de contrat métadiscursif. Il faut se mettre d'accord sur les conditions de la parole avant de pouvoir s'occuper du contenu. Les questions portent donc sur la nécessité de reprendre le dialogue, les conditions requises pour cela. Un dernier préalable doit être mis en place : M^{lle} Argante doit revenir sur ce qu'elle avait dit précédemment et annuler le délai extravagant qu'elle avait fixé :

« Je ne devais dire ce que je pense sur Éraste que dans un certain temps ; et si vous voulez, j'abrègerai le terme ».

- 52 Une fois l'accord conclu sur la possibilité voire la nécessité de parler, il est temps de cristalliser tout l'effort et toute l'attention sur le contenu du dialogue, c'est-à-dire sur des terrains dangereux car chez Marivaux, parler, se révéler, est une prise de risque inouïe. Ses personnages expriment d'ailleurs cela explicitement : « Daignez m'expliquer ce discours » (Éraste) ; « Comment vous l'expliquer » (M^{lle} Argante). Tout est là, il faut mettre en place les conditions qui permettent de décoder l'implicite, aller jusqu'au bout de la limite où l'explicite pourrait être dangereux. C'est pourquoi, l'enjeu pour M^{lle} Argante est de vérifier que son intuition est bonne et que son interlocuteur est bien Éraste. Il lui faut procéder avec précaution pour ne pas risquer l'impair en cas d'erreur. De même, Éraste a intérêt à ne pas se dévoiler tant qu'il imagine que les dispositions de son interlocutrice à son égard sont toujours aussi hostiles. Le moyen de trouver un terrain possible et sûr est de s'abriter derrière les pronoms, le but étant *in fine* de faire coïncider les pronoms « il » et « vous ». Une tactique se met en place parfaitement perceptible dans les échanges :

« **Vous** le haïssez trop ». Le pseudo-ami évoque le couple M^{lle} Argante / Éraste, il évite d'apparaître dans l'énoncé.

« Mais pourquoi en êtes-**vous** si fâché ? ». M^{lle} Argante le rétablit dans sa fonction d'interlocuteur tout en éliminant le pronom « il ».

« C'est que **je** prends garde à ce qui **le** regarde ». Éraste accepte le contrat établi mais il réintroduit le pronom à la troisième personne « le », afin que le « je » ne se trouve pas seul dans l'énoncé, comme le « vous » l'avait été dans la réplique de M^{lle} Argante. Accepter d'assumer la première personne, c'est effacer le pseudo ami et donc s'exposer. « Est-il vrai qu'**il vous** ressemble ? ». M^{lle} Argante reprend sous une forme interrogative un énoncé antérieur d'Éraste. Le dialogue bégaie. En même temps, cette question phatique permet de rapprocher encore plus étroitement les deux pronoms.

- 53 Par des essais successifs qui font d'elle la maîtresse du dialogue, M^{lle} Argante tente de contraindre Éraste à effacer le pronom « il » pour dévoiler son identité. Ne parvenant pas complètement à susciter la révélation, elle est contrainte d'adopter un énoncé presque paradoxal :

« Dites à Éraste que je l'attends, si vous n'avez pas besoin de sortir d'ici ».

- 54 L'hypothèse donne de l'étrangeté à l'énoncé. En réalité, ce qui est masqué, c'est l'implicite : « si vous n'avez pas besoin de sortir d'ici pour parler à Éraste, c'est que vous êtes Éraste et alors j'accepte de vous parler ».

- 55 Les tâtonnements précautionneux se poursuivent jusqu'au moment où M^{lle} Argante, prenant le risque inouï de l'incongruité, va jusqu'à l'énoncé performatif, après une ultime réticence :

« J'en ai peut-être trop dit : vous serez mon époux ».

- 56 En principe, la réponse d'Éraste devrait être immédiate et sa déclaration d'amour devrait s'enchaîner sur cette curieuse demande en mariage féminine. Cependant,

l'effort a été si violent que les personnages ont besoin de suspendre l'échange amoureux par des répliques intermédiaires pendant lesquelles le passé est soldé, la situation clarifiée et l'apparent obstacle du dégoût de la campagne éliminé. Le bilan est fait. L'agenouillement du jeune homme et sa déclaration « je vous adore » font alors office de dénouement.

- 57 La dernière scène est une scène d'achèvement qui est destinée à rendre public le projet de mariage privé. M. Argante est réduit, comme de nombreux pères marivaudiens dans la même situation, à la position de spectateur. La scène d'achèvement a pour fonction de faire en sorte que tous les personnages en soient au même degré de connaissance. Elle a ici la fonction de marquer la réconciliation entre le père et la fille. Elle est construite en deux séquences comme s'il y avait besoin de retrouver dans la scène la structuration binaire de la pièce. La première séquence clôt la seconde pièce. Le père y annonce la fête et donc le divertissement. Elle est interrompue par Maître Pierre qui rappelle que l'action de la première pièce n'a pas trouvé sa fin. Pour ce faire, Dorante, absent, est renvoyé à l'oubli, Éraste se substitue à lui pour faire tomber les dernières réticences de Maître Pierre à l'aide d'une somme d'argent. Maître Pierre, convaincu, en appelle à son tour au divertissement. Il a ainsi un instant l'illusion d'avoir le pouvoir d'une parole-action qui lui a tant manqué dans toute la pièce. Le dénouement, ayant conclu le mariage entre Éraste et M^{lle} Argante, supprime de fait le schéma actantiel de la première pièce. L'achèvement sert de clôture à l'ensemble, sacrifiant au passage Dorante mais aussi une action secondaire possible, celle des amours entre les valets. D'ailleurs, Lisette et Crispin sont symboliquement absents. Il n'y a pas de temps pour eux dans cette esthétique de la condensation.

- 58 Au lieu de considérer *Le Dénouement imprévu* comme une pièce bâclée, mal construite, peu marivaudienne, il est possible d'en proposer une autre lecture. La pièce serait une sorte de faire-part dramaturgique pour l'entrée de Marivaux à la Comédie-Française dans un registre autre que le registre tragique. Loin d'être dans une logique de compromis voire de compromission, Marivaux invite son spectateur à emprunter des chemins connus pour mieux le dérouter. Par cette pièce, c'est comme s'il signait l'acte de décès de Molière et l'acte de naissance de sa propre dramaturgie, celle qu'il a déjà mise en œuvre avec succès chez les Italiens. Et pour qu'il n'y ait aucun doute, il donne à sa petite comédie un titre résolument métathéâtral. Afin que le geste soit plus percutant, il ramasse son système dramaturgique en une seule scène puisque l'on trouve dans la scène XI à la fois une surprise de l'amour, une inconstance⁸², un jeune homme déguisé, outils dramaturgiques qu'il a déjà expérimentés. Cette pièce ne sera pas reniée par Marivaux puisqu'elle sera presque citée dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*⁸³. Elle ouvre l'ère des structures familiales organisées autour d'un père bienveillant. Et les dialogues dans lesquels les amoureux s'exposent, se mettent en danger, hésitent à parler, se protègent derrière des boucliers linguistiques, se retrouveront dans de nombreuses pièces sous des formes comparables à celles que nous avons analysées.

NOTES

1. *Annibal* a été présentée en 1720 et *Le Dénouement imprévu* en 1724.
2. *Théâtre complet*, éditions du Seuil, 1967, p. 176.
3. Edition de la Pléiade, Gallimard, 1993, tome 1, p. 964.
4. Edition de la Pléiade, Gallimard, 1949 p. 1541.
5. Voir « Aux frontières de l'impensé : Marivaux et la sexualité » dans *Pensée de Marivaux*, Franck Salaün, CRIN 40, 2002, p. 76.
6. Voir dans la Notice de la pièce par M. Duviquet, *Œuvres complètes de Marivaux*, tome I, Hautcœur et Gayet jeune, Paris, 1825, p. 149 : « On y remarquera plus d'une fois le ton embarrassé d'un courtisan qui se défie de l'accueil qu'il va recevoir. »
7. Edition de Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin, Garnier, la Pochothèque, 2000, p. 548.
8. *Œuvres complètes de Marivaux*, *ibid.*, p. 149.
9. *Théâtre complet*, *ibid.*, p. 547.
10. Sauf quand elles ont subi des processus de légitimation grâce à des metteurs en scène, (*La Dispute* par Chéreau), ou grâce à l'inscription dans les programmes scolaires (*L'Île des esclaves*).
11. On la trouve ainsi de façon perlée dans l'ouvrage de Valentini Papadopoulou, *Love in the Theatre of Marivaux*, Droz, Genève, 1970. Karine Bénac y consacre en revanche un chapitre entier de sa thèse. Voir « la parole de la folie ou l'art d'assumer son désir » dans *Le Statut du sujet de la parole dans l'œuvre de Marivaux*, ANRT, Lille, janvier 2004, p. 132-156.
12. Il aurait été écrit par François Parfaict. Voir sur ce point Henri Coulet et Michel Gilot, *ibid.*, p. 964.
13. Selon les différentes notices, on trouve dans cette pièce les traces du *Tartuffe*, du *Bourgeois Gentilhomme* et du *Médecin malgré lui* de Molière, de l'argument de *La Finta Pazza* de Strozzi, des *Folies amoureuses* de Regnard, des *Vendanges de Suresnes* de Dancourt, de *L'Esprit de contradiction* de Dufresny.
14. *Ibid.*, p. 546.
15. Témoignages rapportés par Larroumet, *ibid.*, p. 62.
16. *Ibid.*, p. 2158.
17. Il y eut trois représentations en 1789.
18. Quand Le Théâtre du Campagnol a monté l'intégrale des pièces de Marivaux, il a alterné représentations et formes plus légères. Or, *Le Dénouement imprévu* a été traité selon la deuxième catégorie. Une recherche sur internet fait état d'une mise en scène d'Etienne Durot en août-septembre 2005 au Théâtre du Nord avec Sabrina Aliane, Christophe Dumas, Nicolas Lacaze, Paul Lapierre, Jusitne le Pottier, Fabrice Gibelin, Sarah Lise Cyncynatus.
19. Sur cette question, voir mon introduction à l'ouvrage que j'ai dirigé aux PUF, *Marivaux, ou les préjugés vaincus ?*, à paraître en octobre 2009.
20. Cité par Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin, La Pochothèque, p. 547.
21. *Op.cit.*, p. 549.
22. *Ibid.*, p. 149.
23. Klincksieck, 1975, p. 247.
24. *Le Dénouement dans les pièces en un acte de Marivaux, structure dramaturgique*, soutenue en 2003 et consultable en ligne sur le site de l'Université Lyon 2. Le chapitre concerné s'intitule « Titre, structure et dénouement marivaudiens », p. 117-146 de la thèse dactylographiée.
25. L'exemple le plus connu est évidemment *La Surprise de l'amour* et *La Seconde Surprise de l'amour*, mais il y a d'autres appariements possibles : *La Fausse Suivante* / *Les Fausses Confidences*, *L'Île des esclaves* / *L'Île de la raison*, *La Nouvelle Colonie* / *La Colonie*, *Le Triomphe de Plutus* / *Le Triomphe de l'amour*.

26. Il s'inscrit ainsi dans une longue tradition de pièces qui évoquent le théâtre tant au XVII^e siècle (*La Tragédie des Comédiens* de Gougenot ou de Scudéry, *L'Illusion comique* de Corneille, *L'Impromptu de Versailles* de Molière, *Les Quiproquos* de Rosimond par exemple) qu'au XVIII^e siècle (le canevas *Le Double Dénouement*, *La Répétition interrompue* de Favart ou de multiples autres pièces de cet auteur).
27. La Pochothèque, p. 934. Toutes les citations de cet article sont issues de l'édition de Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin précédemment évoquée.
28. Edition de la Pochothèque, *ibid.*, p. 1493.
29. *Op.cit.*, p. 1356.
30. Sauf lorsque les mots du titre sont employés par un personnage. C'est alors comme si l'auteur se faisait la courroie de transmission du personnage, comme si le titre était accompagné de guillemets invisibles, ce qui n'est pas le cas ici. Par exemple, à la fin de *La Méprise*, Ergaste déclare à Hortense : « Je vous demande mille pardons de ma méprise, Madame » (p. 1278).
31. Pièce de 1738 pour les Comédiens Italiens.
32. *Ibid.*, p. 1239.
33. Comme l'indiquent en note les auteurs de l'édition de la Pochothèque, p. 808.
34. Cité par l'édition de la Pochothèque, *ibid.*, p. 1583.
35. *De l'Art de la comédie*, Slatkine Reprints, réimpression de l'édition de Paris de 1786, Genève, 1970. Chapitre XXVI, « Du choix du titre », p. 123.
36. *Op.cit.*, p. 117 et 118.
37. 1977, p. 78.
38. Selon la belle formule d'Umberto Eco : « Un titre est déjà – malheureusement – une clé interprétative » dans *L'Apostille au Nom de la Rose*, rappelé par C. Benoît (2000), p. 119.
39. Cela la rapproche d'autres pièces en un acte : *La Méprise*, *Le Legs*.
40. Arland la rapproche d'autres pièces en un acte comme *Le Père prudent et équitable*, *La Méprise*, *La Joie imprévue*.
41. Comme les autres pièces en un acte suivantes : *L'Héritier de village*, *L'Ecole des Mères*.
42. Comme une autre pièce en un acte : *Les Sincères*.
43. Voir la préface des *Serments Indiscrets* dans laquelle Marivaux se défend que toutes ses pièces soient des surprises de l'amour.
44. *Ibid.*, p. 545.
45. Ce nom sera utilisé maintes fois par Marivaux pour désigner des mères. Ainsi on trouve une Madame Argante dans *L'Ecole des mères*, *la Mère confidente*, *Les Fausses Confidences*, *L'Épreuve*, *La Femme fidèle*, *les Acteurs de bonne foi*. Ce sont d'ailleurs souvent des personnages assez négatifs contrairement par exemple à Madame Dorville de *La Joie imprévue*.
46. C'est le seul personnage du théâtre de Marivaux appelé ainsi. C'est semble-t-il une fille si liée à son père qu'elle n'a pas d'identité propre.
47. Il y avait un maître Jacques dans *Le Père prudent et équitable*, il y aura un maître Blaise dans *L'Épreuve*. Ces personnages sont des indicateurs de la campagne et leur idiolecte permet au lecteur/spectateur de ne jamais oublier où l'action se déroule. C'est d'autant plus important dans une pièce où la campagne est présentée comme un repoussoir. Marivaux a aussi utilisé un Pierre comme jardinier de la Comtesse dans *La Surprise de l'amour*.
48. C'est dans cette pièce proposée par Marivaux aux Comédiens-Français que l'on a pour la première fois une Lisette soubrette que l'on retrouvera après de façon récurrente. Lisette était jusque-là la sœur de Flaminia dans *La Double Inconstance* et la maîtresse d'Arlequin dans *Le Prince travesti*. La soubrette du *Père prudent et équitable* s'appelait Toinette, référant ainsi au théâtre de Molière et celle de *la Surprise de l'amour* avait nom Colombine.
49. Personnage que l'on retrouvera ensuite dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, *Le Petit-maître corrigé*, *La Mère confidente*, *Les Fausses Confidences*, *Les Sincères*, *Le Préjugé vaincu*, *La Femme fidèle*. On

trouvait un Dorante dans *Le Menteur* de Corneille mais aussi dans *Les Fâcheux*, *La Critique de L'École des femmes* et dans *Le Bourgeois Gentilhomme* de Molière.

50. Amant que l'on aura dans *L'École des mères*, *Les Acteurs de bonne foi*. Il était présent chez Molière dans *Le Dépit amoureux*, *Monsieur de Pourceaugnac*. C'est aussi un personnage du *Légataire universel* de Regnard.

51. Notons que Crispin était dans la première pièce de Marivaux, *Le Père prudent et équitable* et qu'on ne le retrouvera plus après *Le Dénouement imprévu*. Sur l'origine de ce personnage, voir *Crispin 1er*, A. Ross Curtis, University of Toronto Press, Toronto, 1972.

52. À l'exception du valet dont nous verrons la fonction.

53. *Ibid.*, p. 558.

54. Cela donne une sorte de chorégraphie entre Dorante et M. Argante que Maître Pierre décrit à la fin de la scène III : « Noute maître est sourti, je pense. Je vas revenir, si je puis, avec Monsieur Dorante », p. 561.

55. Scène IX, p. 573.

56. Notons par comparaison que dans *Le Père prudent et équitable*, c'était Philine, écrasée par l'autorité de son père que l'on voyait dans la première scène. Cléandre, son amoureux, n'exprimait son désespoir que dans la deuxième scène. On a le sentiment à lire cette première scène que Marivaux nous fait adopter le point de vue de Dorante. On trouve la même situation dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* : Silvia étant la première locutrice de la pièce, c'est son point de vue qui domine.

57. Maître Pierre dénonce ce système hiérarchique injuste. Mais il ne faut pas oublier que si la contestation nous semble légitime aujourd'hui, elle est faite par un personnage assez ridicule et elle est donc objet de soupçon.

58. Comme Crispin l'avait fait dans *Le Père prudent et équitable*.

59. Il est amoureux de Lisette.

60. P. 560.

61. « Il faut qu'ou deveniais folle ; ça est conclu entre nous ; il n'y a pus à dire non : faut parachever », p. 561.

62. Mlle Argante semble le refuser au début de la scène et à la fin de la scène elle y semble plus disposée.

63. La scène V est une scène-sas, c'est-à-dire qu'elle n'a aucune fonction dramaturgique

64. « Eh bien ! remettez-vous, j'extravaguerai », p. 565.

65. Comme lorsqu'il présente son maître à l'article de la mort dans la scène V.

66. Dans la scène II, il raconte et rejoue un dialogue entre Mlle Argante et Dorante.

67. Le battement de pied de Mlle Argante à la scène VII est précisé dans la didascalie initiale.

68. « Eh ! ne savez-vous pas bien que je vous aime, quoique j'oublie quelquefois de vous le dire ? ».

69. La présentation de la campagne par Lisette dans la scène IV.

70. Le personnage du père et même le personnage de l'amoureux ne sont pas épargnés par le ridicule.

71. P. 566.

72. P. 555 et 556.

73. Scène IV, p. 563. Et elle a aussi cette phrase terrible dans la même scène : « Après tout, il ne m'ennuie pas toujours, et je serais fâchée de le perdre », p. 564.

74. Voir sur ces questions mon article « Reconnaissance et dramaturgie dans le théâtre de Marivaux » dans *La Reconnaissance sur la scène française*, Françoise Heulot-Petit et Lise Michel, Artois Presses Université, septembre 2009, p. 89-108, en particulier p. 96.

75. P. 573.

76. Scène IX, p. 573.

77. Scène X, p. 573.

78. Sur les apartés marivaudiens, leur place et leur fonction, voir la thèse de Nathalie Founier, *L'Aparté dans le théâtre français du XVII^e au XX^e siècle*, Peeters, Louvain-Paris, 1991. Voir aussi la leçon que j'ai consacrée au programme de l'agrégation 2010 dans Marivaux, ou les préjugés vaincus ?, Ibid.

79. P. 574.

80. Sur les didascalies de Marivaux voir l'étude de F. Rubellin « Marivaux et les didascalies : le cas de *La Double Inconstance* », dans *Ris masques et tréteaux, aspects du théâtre du XVIII^e, Mélanges en hommage à David A. Trott*, Marie-Laure Girou Swiderski, Stéphanie Massé, Françoise Rubellin, PUL, 2008, p. 39-52.

81. Le faux départ comme menace d'un dénouement déceptif est fréquent chez Marivaux. Voir *le Jeu de l'amour et du hasard*, *L'Épreuve...*

82. Thème sur lequel insiste le divertissement.

83. Voir l'arrivée de Dorante et d'Arlequin.

INDEX

oeuvre citée Dénouement imprévu (Le)