

Conférence UPLS 24 Novembre 2012

Efficacité et réflexivité : formes et enjeux de la parole
à la lumière des *Fausse Confidences* de Marivaux.

Sarah Legrain
Université Paris IV
sarah.legrain@gmail.com

Dans ses *Essais de linguistique générale*¹, Jakobson proposait un schéma, devenu célèbre, des fonctions du langage. Les fonctions expressives et conatives, correspondant respectivement à l'effet sur le locuteur et sur l'interlocuteur, suggéraient déjà une action du langage sur les personnes de l'échange ; cet aspect a été profondément mis en valeur par la linguistique pragmatique, dans le sillage de l'ouvrage fondateur de John Austin *Dire, c'est faire*². Cette théorie qui repose sur la notion d'« actes de langage » redonne toute sa place à la parole, comme appropriation individuelle de la langue à travers un acte singulier, l'énonciation. Ainsi, le langage, c'est avant tout l'action de parler ; et parler, c'est agir sur soi, sur autrui et sur le monde.

Ceci prend un sens fort et particulier dans le cas de la parole théâtrale. Il est notable qu'aujourd'hui nombre de linguistes voient dans le texte de théâtre un corpus de prédilection pour l'analyse des interactions verbales. Dès l'origine, Aristote définit ce genre par la notion d'action, que les poéticiens classiques articuleront avec la parole : rappelons que l'abbé d'Aubignac écrit, à propos de la scène, « là, Parler, c'est Agir »³.

Or les contemporains de Marivaux reprochaient souvent à ses pièces un manque d'action, paradoxalement rattaché à une trop grande place accordée au langage. La parole des personnages s'attarderait trop sur le sens des mots, qui deviendraient alors à eux seuls la trame du dialogue, donnant une impression de piétinement⁴. Le marivaudage ainsi entendu relèverait plutôt de deux autres fonctions du langage décrites par Jakobson, et qui paraissent opposées à la dimension pragmatique : les fonctions *poétiques* et *métalinguistiques*, qui désignent la capacité du langage à référer à lui-même comme message ou comme code. Dans l'œuvre dramatique de Marivaux, il semble que ces deux pôles, efficacité (dimension pragmatique) et réflexivité (dimension « méta »), soient finement articulés⁵. En soulignant la puissance des mots et des artifices théâtraux, l'auteur crée un discours dramatique singulier : l'action a lieu dans le langage, mais dans un langage qui se désigne lui-même comme action ; la parole y exhibe sa théâtralité.

La comédie *Les Fausse Confidences*, par son titre métalinguistique, semble choisir la parole comme le personnage principal.

Dans cette comédie, la parole se révèle, plutôt qu'un vecteur de l'expression des sentiments, un support de relations de pouvoir ; mais cette puissance de la parole prend toute son efficacité à travers des stratégies de langage indirectes sans cesse mises en lumière ; le texte dramatique apparaît alors comme une vaste manipulation langagière, orchestrant des

¹ *Essais de linguistique générale*, « Linguistique et poétique », Paris, Minuit, 1963.

² Austin, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire* [How to do thing with words], Paris, Seuil, 1970.

³ Aubignac, François Hédelin (abbé d'), *La Pratique du théâtre*, éd. H. Baby, Paris, Champion, 2001.

⁴ Voir à ce sujet F. Deloffre, *Une Préciosité nouvelle, Marivaux et le marivaudage*, Paris, Belles Lettres, 1955, p. 206ss.

⁵ J'ai exploré cette hypothèse dans « Marivaudage et redondances : un style dramatique entre langage-action et métalangage », *Poétique* n°170, Seuil, Avril 2012, p. 177-193

artifices multiples, et dont le spectateur se fait le complice avisé et amusé.

I. Pouvoir du langage et rapports de pouvoir entre personnages

Comme l'ont montré les linguistes⁶, les règles grammaticales de la langue ne suffisent pas à décrire le langage : il est avant tout un mode d'interaction, régi par des lois qui reflètent les rapports sociaux, et que Marivaux aime souligner. Prenons l'exemple d'un acte de langage très représenté dans les *Fausse Confidences* : l'ordre. Son effet perlocutoire, son efficacité concrète, dépend du pouvoir du locuteur, indissociable de son statut social. Mais ce processus peut se lire en sens inverse, et ce tout particulièrement dans la logique de la comédie : ainsi on peut considérer que les vicissitudes de l'ordre à l'échelle de l'échange, de la scène, ou de la pièce entière, indiquent où se situe le pouvoir, et la forme qu'il prend. Elles mettent en évidence des jeux d'inversion et de subversion de l'autorité, qui peuvent aller jusqu'à une figuration nouvelle de l'autorité (au sens où un personnage représente *l'auteur*). Elles soulignent aussi l'instauration d'une puissance indirecte de la parole, l'influence, la manipulation.

1. Maîtres, valets... et intendant : hiérarchie et mobilité sociale

Dès l'arrivée de Dorante dans sa maison, Araminte lui « donne » Arlequin. La surprise du valet naïf permet d'explicitier la chaîne de commande, de souligner que le nouvel intendant est soumis aux ordres d'Araminte :

MARTON. Eh bien ! ce sera Monsieur qui te le dira comme moi, et **ce sera à la place de Madame et par son ordre.**

ARLEQUIN. Ah ! c'est une autre affaire. C'est **Madame qui donnera ordre à Monsieur** de souffrir mon service, que je lui prêterai **par le commandement de Madame.** (I, 8)

Cette infériorité hiérarchique vis-à-vis d'Araminte est précisément le nœud de l'intrigue : elle constitue à la fois un obstacle aux vues matrimoniales de Dorante et le moyen qu'il utilise pour se rapprocher de la jeune veuve en se mettant à son service. Arlequin souligne crûment le statut de domestique du jeune homme à la scène suivante

ARLEQUIN. Oh ça, Monsieur, nous sommes donc l'un à l'autre, et vous avez le pas sur moi ? Je serai le valet qui sert, **et vous le valet qui serez servi par ordre.** (I, 9)

Dorante est donc dans une position intermédiaire, qui lui permet d'incarner une mobilité sociale problématique ; on trouve le reflet de ce statut ambigu chez Marton, jeune fille déclassée que lui destine Monsieur Rémy, et qui, selon ses mots, est traitée par Araminte « bien moins en suivante qu'en amie » (I, 3).

2. Mère et fille, femme et homme : autorité parentale, soumission galante

Cette position de Dorante est compliquée par un autre rapport de pouvoir, cette fois intergénérationnel. Ainsi, face à lui, Madame Argante use à la fois de sa supériorité sociale et de son statut de mère pour donner un ordre :

MADAME ARGANTE. Vous n'y êtes point ; ce n'est pas là ce qu'on vous dit ; **on vous charge** de lui parler ainsi, indépendamment de son droit bien ou mal fondé.

⁶ Pour une riche synthèse des études conversationnelles, voir C. Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales*, 3 vol., Paris, A. Colin, 1990-1994.

DORANTE. **Mais**, Madame, il n'y aurait point de **probité** à la tromper.

MADAME ARGANTE. De probité ! J'en manque donc, moi ? Quel raisonnement ! C'est moi qui suis sa mère, et qui **vous ordonne** de la tromper à son avantage, entendez-vous ? c'est moi, moi.

DORANTE. Il y aura **toujours** de la mauvaise foi de ma part. (I, 10)

L'autorité maternelle est d'emblée affaiblie : l'ordre direct n'est pas possible avec la jeune veuve, Madame Argante emprunte des voies détournées. Pour manipuler sa fille, elle tente d'exploiter les rapports sociaux en donnant des ordres à son intendant. Elle appuie tant bien que mal son autorité sur un performatif (« je vous ordonne ») et une structure clivée (« c'est moi qui suis sa mère », « c'est moi, moi »). Mais la réponse de Dorante, qui use d'adversatifs (« mais », « toujours »), marque un conflit des pouvoirs : à travers la notion de *foi* (de la même famille que *confiance* et *fidélité*), il revendique une autre force du langage. Il affirme en effet la valeur de la *parole* donnée ; l'intendant endosse donc une supériorité morale (*probité*), en proclamant son allégeance, en réalité plus galante que sociale, à Araminte. Cette dernière affirmera au cours de la pièce son indépendance face aux aspirations sociales d'une mère rêvant de s'allier avec la classe supérieure, l'aristocratie.

La figure du Comte représente un second échec des structures traditionnelles de l'autorité. Ne parvenant pas à acheter Dorante, ni à le faire remplacer par son intendant, il fait amende honorable, et renonce solennellement au moyen de pression qu'est le procès, avec force performatifs :

LE COMTE. Quant à moi, Madame, **j'avoue** que j'ai craint qu'il ne me servît mal auprès de vous, qu'il ne vous inspirât l'envie de plaider, et j'ai souhaité **par pure tendresse** qu'il vous en détournât. Il aura pourtant beau faire, **je déclare que je renonce à tout procès avec vous** ; que je ne veux pour arbitre de notre discussion que vous et vos gens d'affaires, et que j'aime mieux **perdre tout que de rien disputer**. (II, 11)

Afin de gagner le cœur d'Araminte, il lui faut adopter non pas le langage de la contrainte ou de la dispute mais celui de la soumission tendre : langage dans lequel Dorante, son rival et inférieur social, excelle... Mais Dorante, on le sait, serait bien incapable de séduire Araminte par cette seule humilité : il lui faut l'aide de Dubois et de sa parole toute-puissante.

3. L'émancipation de Dubois : puissance de la parole comique

La subversion la plus nette des pouvoirs établis se trouve sans aucun doute dans le personnage de Dubois. Vis-à-vis de Dorante, il occupe une position très subtile. N'étant plus officiellement à son service, il ne dépend plus de son autorité. Mais cela va beaucoup plus loin que l'émancipation, on assiste à une véritable inversion : durant toute la pièce il donne des ordres à Dorante. Paradoxalement, dans un dernier retournement, cette prise de pouvoir est constamment légitimée par l'objectif de servir les intérêts de son ancien maître.

Sa position marginale d'homme indifférent aux relations hiérarchiques comme amoureuses va de pair avec un talent particulier d'observateur et de manipulateur, qui lui confèrent une position de supériorité. Il incarne donc à la fois le jugement distancié et l'action :

DUBOIS. Allez vite, **plus de raisonnements : laissez-vous conduire**.

DORANTE. Songe que je l'aime, et que, si notre précipitation réussit mal, tu me désespères. DUBOIS. Ah ! oui, je sais bien que vous l'aimez : c'est à cause de cela que je ne vous écoute pas. Etes-vous en état de juger de rien ? Allons, allons, vous vous moquez ; **laissez faire un homme de sang-froid**. (III, 1)

Plus ambiguë encore est sa position à l'égard d'Araminte, dont il est officiellement le valet, et qu'il ne cesse de prétendre servir et défendre, alors même qu'il s'agit de la séduire. Peu à peu, Dubois joue auprès d'elle le rôle d'un mauvais adjutant, en feignant un « excès de zèle mal entendu ». En particulier, il fait mine de vouloir « dire un mot » sur Dorante ; cette expression métalinguistique, répétée à plusieurs reprises par les personnages témoins de la scène, et transformée par Arlequin en la formule « menacer d'un mot » souligne particulièrement cet usage de la parole comme d'une arme. Mais ce n'est pas sur la dénonciation que repose la puissance menaçante de son langage : il s'agit bien plutôt d'une parole de la séduction. D'emblée, il prophétise « Quand l'amour parle, il est le maître, et il parlera » (I, 2) ; et, précisément, il s'agira, par sa parole à lui, de faire parler l'amour de Dorante, puis, plus tard, celui d'Araminte.

II. La séduction par la manipulation : les stratégies indirectes de Dubois et Dorante

Comme le dit Jacques Schérer⁷, dans le théâtre de Marivaux les mots sont la matière même de l'action, et l'opposition entre action et parole n'a pas de sens. En effet, l'intrigue peut toujours se résumer à une lente progression vers l'aveu amoureux, qui en est l'aboutissement. Cette lenteur est liée à une crainte du langage, comme lieu où l'amour se déclare à l'autre mais aussi s'avoue à soi-même ; elle contraint les protagonistes à user d'un « discours mal apprivoisé »⁸. Les personnages secondaires jouent alors, par leur langage clair et éloquent, le rôle de catalyseurs.

Mais dans les *Fausse Confidences*, la part du monde matériel et de l'environnement social est plus importante que dans d'autres comédies de Marivaux : l'auteur combine ici les obstacles extérieurs de la comédie traditionnelle et la réticence psychologique propre à ses personnages d'amoureux. De loin, l'intrigue pourrait sembler banale : un valet rusé aide son maître à épouser la femme qu'il aime alors que les conventions sociales, incarnées par les parents, s'y opposent. Mais Dorante est maladivement timide, et Araminte ne le connaît pas : en trois actes, c'est à dire en une journée, elle doit épouser un homme qu'elle n'a jamais vu, et ce malgré des conventions sociales que lui-même a intériorisées.

Il faut donc le secours d'un personnage virtuose, doté d'une profonde connaissance du cœur humain et des pouvoirs du langage, pour porter toute l'intrigue.

1. Les « fausses confidences » de Dubois

L'aide apportée par Dubois réside dans une idée de génie, qui prend en compte à la fois les convenances sociales et l'amour-propre féminin. Pour gagner le cœur d'Araminte, il faut la flatter avec l'amour de Dorante sans qu'elle se croie la cible d'un discours de séduction. Ce stratagème donne son nom à la pièce.

L'expression « fausses confidences », qui dénote à la fois le mensonge et le secret, ne correspond en réalité à aucun de ces stratagèmes traditionnels, mais à une stratégie inédite. La fausseté ne réside pas dans le contenu du message, dans la mesure où Dorante est effectivement amoureux. Les récits de Dubois ne relèvent plutôt de l'exagération, d'une « fictionnalisation »⁹. Le mensonge porte avant tout sur l'acte de langage du locuteur : Dubois

⁷ Dans « Le jeu de la vérité et les jeux de langage dans le théâtre de Marivaux », *Molière, Marivaux, Ionesco... 60 ans de critique, articles réunis par Colette Schérer*, Saint-Genouph, Nizet, 2007, p. 201-204.

⁸ Pour reprendre le titre de l'étude lumineuse de J.-K. Sanaker, *Le Discours mal apprivoisé, essai sur le dialogue de Marivaux*, Oslo, Solum Vorlag / Paris, Didier, 1987.

⁹ Voir les catégories proposées par R. Sabry dans son étude sur les rapports de paroles, « Le dialogue au second degré dans le théâtre de Marivaux », *Poétique*, 115, 1998, Seuil, p. 305-25

présente son discours comme la divulgation d'un amour secret, alors qu'il est en réalité une déclaration d'amour indirecte. Il prétend avertir sa maîtresse d'une menace potentielle ; mais le secret, faux paravent derrière lequel elle se croira protégée, est en réalité une porte ouverte par laquelle s'insinue le danger.

Ce double jeu est perceptible d'emblée dans l'ambivalence de sa parole : après avoir dépeint une passion dévorante, Dubois insiste sur son inoffensivité. Mais c'est lui, qui, par la puissance d'évocation romanesque de ses mots, met en œuvre la séduction. Ainsi il se fait lui-même le porte-parole de cet amour tout en le prétendant muet :

DUBOIS. Oui ; c'est un remède bien innocent. Premièrement, **il ne vous dira mot ; jamais vous n'entendrez parler de son amour.**

ARAMINTE. En es-tu bien sûr ?

DUBOIS. Oh ! il ne faut pas en avoir peur ; il mourrait plutôt. Il a un respect, une adoration, une humilité pour vous, qui n'est pas concevable. Est-ce que vous croyez qu'il songe à être aimé ? Nullement. **Il dit que dans l'univers il n'y a personne qui le mérite ; il ne veut que vous voir, vous considérer, regarder vos yeux, vos grâces, votre belle taille ; et puis c'est tout : il me l'a dit mille fois.** (I, 14)

Toute l'hypocrisie du procédé éclate dans le contraste entre le « il ne vous dira mot » initial et le « il me l'a dit mille fois » qui conclut le discours rapporté flattant l'amour propre l'interlocutrice.

Cette stratégie du détour passe donc par un phénomène particulier : il y a substitution des actants, Dubois parlant à la place de son maître. On peut convoquer ici la notion de trope communicationnel¹⁰ : le discours du locuteur physique ne prend tout son sens que si l'on sait qu'il « remplace » un émetteur réel caché, en est l'émissaire (Dorante). On a donc affaire à une variation subtile autour du motif traditionnel du déguisement, du masque, que Marivaux affectionne particulièrement. Dubois joue le rôle inverse de sa fonction actancielle réelle, feignant de démasquer l'amoureux, alors qu'au contraire il en est le masque, le double. L'énallage personnelle par laquelle un valet peut exprimer son appartenance à son maître prend un sens fort lorsque Dubois évoque les projets de Dorante en employant la première personne du pluriel : « il faut qu'elle **nous** épouse. » (III, 1). Du point de vue de l'interprétation, le dédoublement de la fonction actancielle du séducteur en amoureux transi et en valet rusé contribue aussi bien à « blanchir » Dorante, qu'à l'accompagner d'une ombre projetée inquiétante, en quelque sorte le négatif de son éclat amoureux : « À Dorante, l'amoureux parfait des *Fausse Confidences*, se superpose la figure de Dubois, ce double vorace et intrigant, qui est peut-être la vérité de Dorante », écrit Bernard Dort¹¹.

2. Le double discours de Dorante

La stratégie de Dubois implique des stratégies symétriques de la part de Dorante : contrairement à son valet indiscret et bavard, celui-ci garde le silence ou entretient l'ambiguïté. Sa parole repose toujours sur l'omission et le double-discours. Il semble que grâce aux manœuvres efficaces de Dubois, il transforme une timidité initiale en une rouerie experte.

Avec Marton, il se livre à une omission fallacieuse, en feignant de confirmer des sentiments qu'elle lui prête explicitement :

MARTON, *comme chagrine*. [...] Que je vous ai d'obligation, Dorante !

DORANTE. Oh ! non, Mademoiselle, **aucune** ; vous n'avez point de gré à me savoir de ce

¹⁰ Notion avancée par C. Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*

¹¹ B. Dort, « À la recherche de l'amour et de la vérité. Esquisse d'un système marivaudien », *Théâtres*, Paris, Seuil, 1986, p. 50.

que je fais ; je me livre à mes sentiments, et **ne regarde que moi là-dedans. Vous ne me devez rien** ; je ne pense pas à votre reconnaissance.

MARTON. Vous me charmez : que de délicatesse ! Il n'y a encore rien de si tendre que ce que vous me dites.

MONSIEUR REMY. Par ma foi, je ne m'y connais donc guère ; car je le trouve bien plat. (II, 3)

Monsieur Rémy souligne sans le savoir toute l'ambivalence de ce discours délibérément vague, qui évite à la fois le mensonge et la vérité. Entièrement formé de négations et de non-dits, il paraît *délicat* et *tendre* aux oreilles de Marton, qui y voit l'aveu subtil et galant d'un amour dont elle a été préalablement convaincue. Pour le spectateur, ces paroles doivent s'entendre au pied de la lettre : Dorante ne pense bel et bien qu'à lui et ne mérite aucune reconnaissance de Marton ! Cette tromperie de Dorante sera explicitement énoncée dans un aparté, après la scène du portrait :

DORANTE, *en s'en allant, et riant*. Tout a réussi, elle prend le change à merveille ! (II, 8)

Un tel aparté rapproche (dangereusement ?) Dorante de son double rusé, enclin aux commentaires exprimant sa satisfaction et sa distance amusée.

Ceci jette une lumière singulière sur son comportement langagier avec Araminte, fort similaire. Ici encore, il compte sur l'interprétation que fera son interlocutrice de ses paroles ambiguës, avec l'aide des discours antérieurs et extérieurs qui lui ont été tenus. Mais avec Araminte, le régime de discours est plus complexe : Dorante semble tantôt un acteur aguerri jouant le rôle d'un amant timide, tantôt la victime éperdue d'une passion incontrôlable. Or ce trouble même est récupéré par Dubois dans sa stratégie : il se félicite de la performance « naturelle » de Dorante qui, ignorant ce qui se tramait, a laissé paraître sa détresse avec spontanéité :

DORANTE. Que j'ai **souffert** dans ce dernier entretien ! Puisque tu savais qu'elle voulait me faire déclarer, **que ne m'en avertissais-tu** par quelques signes ?

DUBOIS. Cela aurait été joli, ma foi ! Elle ne s'en serait point aperçue, n'est-ce pas ? Et d'ailleurs, **votre douleur n'en a paru que plus vraie**. Vous repentez-vous de **l'effet qu'elle a produit** ? Monsieur a souffert ! Parbleu ! il me semble que cette aventure-ci mérite un peu d'inquiétude. (III, 1)

D'ailleurs, Dorante reprendra très vite son rôle de stratège, écrivant sous les conseils de son complice une ultime « fausse confidence » qui fera éclater son amour au grand jour et poussera Araminte à se déclarer.

3. La lettre, ultime procédé indirect

Avec la lettre, ultime procédé indirect, on a affaire à un nouveau trope communicationnel, qui ne repose plus cette fois sur la substitution de l'émetteur, mais sur celle du destinataire. Les récepteurs apparemment additionnels que sont Araminte, Madame Argante et le Comte sont de fait les destinataires principaux : la lettre de Dorante, adressée à un destinataire illusoire, est vouée à être interceptée. Loin d'être le fruit du hasard, cette réception est l'aboutissement d'une série de manipulations. Dubois, contraint de se tenir à l'écart, atteint le sommet de son art, en jouant Marton et Arlequin tels des pantins, tout en restant dans l'ombre comme Dorante. Le contenu de la lettre relève lui aussi d'un langage oblique : ce n'est qu'indirectement une lettre d'amour, puisqu'elle est censée annoncer un projet d'embarquement à un ami ; or le détour par cet acte désespéré hautement romanesque

ne fait que renforcer l'expression de la passion.

Cette dernière stratégie montre la complexité des usages de la parole séductrice dans cette pièce : elle combine les mots (comme les discours rapportés) et l'objet (comme le portrait), et va jusqu'à exploiter les virtualités de l'écrit pour produire une preuve d'amour aussi clichée qu'efficace. Elle révèle aussi une imbrication des stratégies, puisqu'elle se nourrit de la paresse d'Arlequin et surtout de la jalousie de Marton.

Dubois fait donc « feu de tout bois » ; mais il s'appuie en particulier, et paradoxalement, sur les stratégies d'Araminte.

III. Les stratégies d'Araminte : entre préservation de soi et mauvaise foi

Araminte est certes la proie de cette machination implacable de Dubois. Mais le succès de l'entreprise repose précisément sur le fait que cette dernière accepte d'entrer dans la logique du secret. Peu à peu gagnée par le plaisir d'être aimée elle emploie à son tour des stratégies indirectes pour garder auprès d'elle Dorante. Ainsi, les procédés d'évitement s'allient à des ruses plus actives pour former un langage de la mauvaise foi.

1. Refus du langage : ne pas entendre, ne pas dire, ne pas savoir

Dès le début de la pièce, Araminte manifeste sa peur du langage, à travers la crainte du qu'en dira-t-on devant la bonne mine de son intendant. Mais la parole ne relève pas que d'un danger extérieur, le jugement social : elle menace aussi l'intimité, puisqu'elle permet d'insinuer l'idée d'un amour interdit. La verbalisation de l'amour de Dorante fait advenir une réalité dérangeante qui oblige Araminte à réagir.

La première réaction est une tentative de rejet du langage : il s'agit faire taire et de se taire, pour du même coup de nier l'existence de ce qui a été exprimé. Cette double tentative ne peut qu'échouer... Au théâtre le silence est impossible, et ce qui est dit est dit. Au moment des premières confidences de Dubois, elle lui ordonne le secret absolu, envers Dorante et tous les autres :

ARAMINTE. J'aurai soin de toi ; **surtout qu'il ne sache pas que je suis instruite ; garde un profond secret** ; et que tout le monde, jusqu'à Marton, ignore ce que tu m'as dit ; **ce sont de ces choses qui ne doivent jamais percer.** (I, 14)

Une fois seule, elle émet un commentaire énigmatique révélant la puissance troublante de la confidence :

ARAMINTE, *un moment seule*. La vérité est que voici une **confidence** dont je me serais bien passée moi-même. (I, 15)

À l'acte suivant, un nouveau souhait illusoire témoigne d'une évolution subtile : cette fois Araminte ne regrette plus de savoir l'amour de Dorante, mais aimerait être seule à en détenir le secret :

ARAMINTE. Eh bien ! tais-toi donc, tais-toi ; je voudrais **pouvoir te faire oublier ce que tu m'as dit.** (II, 12)

La jeune veuve finira effectivement par exclure Dubois de la confidence, en lui cachant l'aveu de Dorante. Le meneur de jeu voit justement dans cette ruse d'Araminte le signe infaillible du triomphe de la sienne, et il exulte :

DUBOIS. Ne voyez-vous pas bien qu'elle **triche** avec moi, qu'elle me fait accroire que vous ne lui avez rien dit ? Ah ! je lui apprendrai à vouloir me souffler mon emploi de confident pour vous aimer en **fraude**. (III, 1)

Ce refus du langage a donc un revers trouble : la complicité du secret partagé. Le désir de silence n'est qu'illusoire, car bien vite Araminte doit prendre la parole pour justifier son inaction, au moyen de diverses stratégies de diversion.

2. Ironie, argumentation de mauvaise foi

Face à son entourage, Araminte ment par omission en feignant d'ignorer l'amour de Dorante, et en se livrant à des interprétations délibérément erronées des événements comme des paroles. Lors de l'épisode de la boîte du portrait (II, 9), la position ambiguë de la jeune veuve est perceptible dans le contraste entre l'aparté « et moi, **je vois clair** », et une parole adressée au Comte. La jeune veuve tente avec une insistance désespérée de le rendre responsable du malentendu, en l'accusant de feindre :

ARAMINTE. Ah ! **ce n'est pas là une chose bien difficile à deviner**. Vous faites le fâché, l'étonné, Monsieur le Comte ; il y a eu quelque malentendu dans les mesures que vous avez prises ; mais vous ne m'abusez point ; c'est à vous qu'on apportait le portrait. Un homme dont on ne sait pas le nom, qu'on vient chercher ici, **c'est vous, Monsieur, c'est vous**.

Cette supposition est démontée par le Comte avec des arguments imparables. Araminte balaie alors l'objection avec désinvolture, au mépris de toute logique :

LE COMTE, *froidement*. Non, Madame, ce n'est point moi, sur mon honneur, je ne connais pas ce Monsieur Remy : comment aurait-on dit chez lui qu'on aurait de mes nouvelles ici ? **Cela ne se peut pas**.

MADAME ARGANTE, *d'un air pensif*. Je ne faisais pas attention à cette **circonstance**.

ARAMINTE. Bon ! **qu'est-ce qu'une circonstance de plus ou de moins** ? Je n'en rabats rien.

C'est ensuite en retournant les armes de ses adversaires, en répondant à l'ironie par l'ironie, qu'Araminte détourne les accusations qui se portent de plus en plus vivement sur Dorante.

LE COMTE, *d'un ton railleur*. Ce qui est de sûr, c'est que cet homme d'affaires-là est de bon goût.

ARAMINTE, *ironiquement*. Oui, la réflexion est juste. Effectivement, **il est fort extraordinaire** qu'il ait jeté les yeux sur ce tableau. (II, 11)

Cette ironie « au second degré » permet de reformuler les propos railleurs en les minimisant et en en déplaçant l'enjeu, en particulier en supposant une insulte sous-jacente. Il s'agit là d'une « mauvaise foi interprétative »¹² qui exploite la dimension implicite de l'ironie pour feindre une méprise. Plus loin, comme Madame Argante dissipe toute ambiguïté, Araminte a recours à une interprétation délibérément hyperbolique de l'accusation initiale :

ARAMINTE. Mais en effet, **pourquoi faut-il** que mon intendant me **haïsse** ?

¹² Phénomène analysé par C. Kerbrat-Orecchioni, dans *L'Implicite*, Paris, A. Colin, 1986.

MADAME ARGANTE. Eh ! non, point **d'équivoque**. Quand je vous dis qu'il vous aime, j'entends qu'il est amoureux de vous, en bon français ; qu'il est ce qu'on appelle amoureux ; qu'il soupire pour vous ; que vous êtes **l'objet secret de sa tendresse**.

ARAMINTE, *riant*. **L'objet secret de sa tendresse** ! Oh ! oui, très secret, je pense. Ah ! ah ! je ne me croyais pas si dangereuse à voir. **Mais dès que vous devinez de pareils secrets, que ne devinez-vous que tous mes gens sont comme lui ?** Peut-être qu'ils m'aiment aussi : que sait-on ? Monsieur Remy, vous qui me voyez assez souvent, j'ai envie de deviner que vous m'aimez aussi. (III, 6)

L'exagération comique qui invente des passions imaginaires permet de présenter l'amour secret de Dorante, dont elle est bien consciente, comme une supposition loufoque.

Cette façon de tourner les accusations contre l'intendant en offenses qui lui sont faites se retrouve dans une dernière auto-justification bancale :

ARAMINTE. Allez, Dorante, tenez-vous en repos ; fussiez-vous l'homme du monde qui me convînt le moins, vous resteriez : dans cette occasion-ci, c'est **à moi-même que je dois cela** ; je me sens **offensée du procédé qu'on a avec moi** (III, 7)

La concession exhibe le caractère irrationnel de la décision d'Araminte, qui n'a d'autre solution que d'affirmer sa volonté envers et contre tout. Cette réplique peut être comparée avec la première occurrence du terme de *procédé* :

ARAMINTE. Et voilà pourquoi aussi je ne veux pas qu'on vous chagrine, et j'y mettrai bon ordre. Qu'est-ce que cela signifie ? Je me fâcherai, si cela continue. Comment donc ? vous ne seriez pas en repos ! On aura de **mauvais procédés avec vous**, parce que vous en avez d'estimables ; cela serait plaisant ! (I, 12))

Cet écho souligne ce recentrement stratégique sur Araminte, peu à peu ciblée par les critiques qui touchaient son intendant.

Face à Dubois, Araminte ne peut paraître ignorer l'amour de Dorante : le mensonge laisse place à des argumentations particulièrement troubles. Lors de la première confidence, elle tente de paraître indifférente aux sentiments et au sort de l'intendant, et seulement préoccupée par ses intérêts à elle.

ARAMINTE, vivement. Oh ! **tant pis pour lui**. Je suis dans des circonstances où **je ne saurais me passer d'un intendant** ; et puis, il n'y a pas tant de risque que tu le crois : au contraire, s'il y avait quelque chose qui pût ramener cet homme, c'est l'habitude de me voir plus qu'il n'a fait, ce serait même un service à lui rendre. (I, 14)

L'ajout du second argument affaiblit le raisonnement, et rend la justification trouble. Elle révèle un intérêt ambivalent pour l'amoureux éperdu. Il s'agit de *guérir* Dorante, comme le dira ironiquement Dubois : « Elle opine tout doucement à vous garder par compassion : elle espère vous **guérir** par l'habitude de la voir. » (I, 17). Or, en envisageant une rémission de l'amoureux pour minimiser le danger, elle pousse Dubois à la contredire : tout en la rassurant sur les intentions innocentes de Dorante, il insiste sur sa passion.

Au fil de la pièce, Marivaux nous montre une Araminte qui prend goût aux discours flatteurs : derrière les justifications peut se déceler le désir de provoquer de nouvelles déclarations. Ainsi, au second acte, on retrouve la même ambiguïté :

ARAMINTE. A la bonne heure ; **mais** il y aura un inconvénient. S'il en est incapable, on me dira de le renvoyer, et il n'est pas encore temps ; j'y ai pensé depuis ; **la prudence ne le veut pas, et je suis obligée** de prendre des biais, et d'aller tout doucement avec cette passion si excessive que tu dis qu'il a, et qui éclaterait peut-être dans sa douleur. Me fieraient-je à un désespéré ? **Ce n'est plus le besoin que j'ai de lui qui me retient, c'est moi que je ménage.** (Elle radoucit le ton.) A moins que ce qu'a dit Marton ne soit vrai, auquel cas je n'aurais plus rien à craindre. **Elle prétend** qu'il l'avait déjà vue chez Monsieur Remy, et que le procureur a dit même devant lui qu'il l'aimait depuis longtemps, et qu'il fallait qu'ils se mariassent ; **je le voudrais.** (II, 12)

Le besoin d'un intendant est ici écarté et remplacé par les convenances, incarnées par une isotopie du devoir (lexique de l'obligation, négations, oppositions, suppositions au conditionnel) ; la perspective de la guérison est envisagée à nouveau, à travers la fausse piste du mariage de Dorante pour Marton, prétendument désiré par la locutrice. Le spectateur peut entendre ici une tentative de prêcher le faux pour obtenir le vrai : il s'agirait de pousser Dubois à une nouvelle confirmation de l'amour de Dorante. Le valet s'y plie volontiers, au moyen d'un faux discours rapporté par lequel il donne une fois de plus la parole à son ancien maître. Le désir d'entendre parler de l'amour de son intendant éclate dans la réplique d'Araminte, une question faussement désinvolte soulignée par la didascalie

ARAMINTE, *négligemment*. Il t'a donc tout **conté** ?

Sa mauvaise foi prend ensuite la forme d'un souhait paradoxal : « il est vrai qu'il me fâcherait s'il parlait ; **mais** il serait à propos qu'il me fâchât. » Les conditionnels et l'adversatif soulignent la dénégation à l'œuvre dans ce propos.

Araminte est prête à entendre cet amour de la bouche de Dorante lui-même ; pire, c'est elle-même qui provoquera cet aveu, à la scène suivante (II, 13)

3. Faire parler Dorante : de la feinte ignorance au piège concerté

Au centre de la pièce, le dramaturge ménage une surprise, un subit renversement des rôles, en faisant de Dorante la victime ignorante et désarmé d'une ruse d'Araminte. Celle-ci devient explicitement manipulatrice, en tendant à Dorante un *piège*, selon ses propres mots. Elle montre dans cette scène une virtuosité qui la rapproche curieusement de Dubois, par l'invention d'un procédé très retors. En faisant rédiger à Dorante une fausse lettre pour le Comte, elle combine de multiples mensonges illocutoires. Non seulement la lettre ne sera pas réellement adressée au Comte, mais elle est destinée en fait à celui-là même qui l'écrit de sa main ! Par une réversibilité subtile, le destinataire est aussi le scripteur de la lettre ; mais il écrit sous la dictée : c'est bien Araminte qui énonce le message. La jeune femme déguise sous un mensonge explicite, faire croire au Comte que Dorante a favorisé son mariage, un second mensonge implicite qu'elle présuppose : son intention de se marier. L'acte illocutoire réel est une mise à l'épreuve de Dorante, qui apprend le projet au moment même où il est censé l'annoncer au Comte, et dont les réactions sont scrutées et commentées. Malgré tous les signes de trouble, Araminte continue à donner des ordres à son intendant d'un air dégagé, ce qui donne une tonalité cruelle à la scène.

Après l'irruption intempestive de Marton, la stratégie d'Araminte se prolonge à travers un véritable interrogatoire qui invite Dorante à exprimer sa passion. Le double jeu est souligné fortement : on relève l'opposition entre deux commentaires métadiscursifs, celui par lequel Araminte justifie ses questions : « Je ne vous interroge que par **étonnement** » et celui

par lequel, en aparté, elle exprime le trouble ressenti en écoutant ces discours : « Il a des expressions d'une **tendresse** ! »

Par la didascalie « ARAMINTE *baisse les yeux et continue* », Marivaux souligne l'alliance de stratégie et d'émotion chez la jeune veuve.

En feignant de ne pas se savoir l'objet de cet amour, et la destinataire de ces éloges, Araminte entre pleinement dans le jeu de la parole indirecte. Les deux personnages parlent le même langage, en employant des périphrases la troisième personne pour désigner Araminte :

ARAMINTE. Il y a quelque chose d'incompréhensible en tout ceci ! Voyez-vous souvent **la personne que vous aimez** ? ... Est-elle fille ? A-t-elle été mariée ?... Et ne devez-vous pas l'épouser ? Elle vous aime, sans doute ?

DORANTE. Hélas ! Madame, elle ne sait pas seulement que je l'adore. Excusez l'emportement du terme dont je me sers. **Je ne saurais presque parler d'elle qu'avec transport !**

ARAMINTE. Je n'imagine point de femme qui mérite d'inspirer une passion si étonnante : je n'en imagine point. Elle est donc au-dessus de toute comparaison ?

DORANTE. **Dispensez-moi de la louer, Madame : je m'égarerais en la peignant. On ne connaît rien de si beau ni de si aimable qu'elle !** et jamais elle ne me parle ou ne me regarde, que mon amour n'en augmente. (II, 15)

Ce mode de désignation achoppe sur une exclamation d'Araminte « avec elle ! oubliez-vous que vous êtes ici ? » La réponse de Dorante, « je veux dire avec son portrait », annonce, à travers une dernière ruse, que l'aveu se jouera en dehors de la parole.

On quitte le domaine du langage pour le monde des preuves physiques : le portrait et l'agenouillement feront office de déclaration. L'acte suivant sera ensuite consacré à la progression d'Araminte vers un double aveu, devant Dorante et devant son entourage. Là encore, l'expression de l'amour se caractérise par son caractère indirect et sa brièveté : « voilà pourtant ce qui arrive », puis « je n'ai rien à ajouter ». Jacques Schérer¹³ analyse cet effet de précipitation finale, en rappelant que l'aveu coïncide avec le silence du dénouement. J'ajouterai cette hypothèse : c'est parce que chez Marivaux le langage sert moins à exprimer des sentiments qu'à agir sur autrui qu'il devient inutile lorsque l'amour éclate.

La comédie paraît donc tout entière constituée de stratégies langagières enchaînées et enchâssées, et irriguée par un discours dramatique ironique qui souligne incessamment leur efficacité.

IV. Le langage dramatique : efficacité et réflexivité de la parole poétique

On le sait, le genre théâtral présente une structure communicationnelle spéciale, une « double-énonciation » faite de strates de paroles superposées : le discours des personnages est comme « surpris » par le spectateur¹⁴. Là encore, on peut parler de « trope communicationnel », mais à un niveau macrostructural cette fois¹⁵ : toutes les paroles

¹³ Article cité.

¹⁴ Voir en particulier P. Larthomas, *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, PUF, 1980. (A. Colin, 1972) et A. Ubersfeld *Lire le théâtre*, Paris, Belin, 1996.

¹⁵ C'est ce que fait C. Kerbrat-Orrecchioni, dans « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral »,

théâtrales sont en réalité adressées par l'auteur au spectateur, destinataire réel mais caché, qui semble les surprendre pour les décrypter. Or cette communication, masquée par l'illusion théâtrale, la *mimesis* conventionnelle qui règne dans le théâtre classique français, est souvent mise en évidence par Marivaux à travers des discours à double entente adressés au spectateur. Il semble souligner, non seulement les stratégies de ses personnages, mais aussi, derrière celles-ci, ses propres artifices d'écriture. Le théâtre de Marivaux est souvent comparé à une *machine*¹⁶, analysé dans son *mécanisme*¹⁷ : il semblerait que cette impression de mécanique bien huilée vienne d'une tendance de l'auteur à montrer ironiquement les rouages de sa composition. La manipulation généralisée prendrait alors une valeur poétique intrinsèque, qui relèguerait au second plan l'évaluation morale des ruses de personnages.

1. Dubois, figure virtuose du dramaturge

Dans *Forme et signification*¹⁸, Jean Rousset dégageait une structure fondamentale du théâtre de Marivaux : un « double registre » répartissant le personnel de comédie entre les amoureux, acteurs aveugles, et leur entourage, spectateurs lucides voyant clair dans leur cœur. Plus tard, dans un article, il est revenu sur la métaphore du personnage spectateur en interrogeant plus spécifiquement le statut de certains personnages de « meneurs de jeu » qui cumulent fonction de « témoin » et « fonction-Scapin » : ils deviennent de véritables dramaturges internes : c'est le cas de Flaminia dans la *Double Inconstance* et de Dubois dans les *Fausse Confidences*¹⁹. Dubois endosse l'habit d'un metteur en scène, qui orchestre les stratégies de chacun et joue avec, afin de servir le triomphe de l'amour, c'est-à-dire celui de la comédie elle-même. Il semble que cette figure contribue, par la puissance créatrice de son langage, à célébrer la mécanique du théâtre, loin de tout discours moral sur le monde. Dès l'exposition de la pièce, le projet de Dubois est présenté comme extravagant, chimérique, par Dorante. Mais aux doutes de l'amoureux s'oppose l'assurance incroyable de Dubois, véritable visionnaire, dont les prédictions au futur se réaliseront.

DUBOIS. [...] et notre **affaire est infaillible, absolument infaillible** ; il me semble que je vous vois déjà en déshabillé dans l'appartement de Madame.

DORANTE. Quelle chimère !

DUBOIS. Oui, je le soutiens. Vous êtes actuellement dans votre salle et vos équipages sont sous la remise. (I, 2)

La crudité apparaît comme une réponse provocante à l'incrédulité... D'emblée, un défi est posé, et comme Dorante le spectateur s'interroge sur les moyens par lesquels Dubois, et derrière lui Marivaux, arrivera à ses fins. Ces moyens sont exposés comme autant de preuves de la science et du talent du meneur de jeu :

DUBOIS. Oh ! vous m'impatientez avec vos terreurs : eh que diantre ! un peu de confiance ; vous réussirez, vous dis-je. **Je m'en charge, je le veux, je l'ai mis là** ; nous sommes convenus de toutes nos **actions** ; toutes nos mesures sont prises ; **je connais l'humeur de ma maîtresse, je sais votre mérite, je sais mes talents, je vous conduis,**

Pratiques, 41, Mars 1984, p. 46-61.

¹⁶ M. Deguy, *La Machine matrimoniale ou Marivaux*, Paris, Gallimard, 1981.

¹⁷ J. Scherer, « Analyse et mécanisme des Fausse confidences », *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault*, 1960, n° 28, p. 11-19.

¹⁸ « La structure du double registre », *Forme et signification*, Paris, José Corti, 1962, p. 45-64.

¹⁹ « Une dramaturge dans la comédie : la Flaminia de *La Double Inconstance* », *Rivista di Letterature moderne e comparate*, avril-juin 1988, vol. 41, fasc. 2, p. 121-130.

et on vous aimera, toute raisonnable qu'on est ; on vous épousera, toute fière qu'on est, et on vous enrichira, tout ruiné que vous êtes, entendez-vous ? Fierté, raison et richesse, il faudra que tout se rende. **Quand l'amour parle, il est le maître, et il parlera** : adieu ; je vous quitte ; j'entends quelqu'un, c'est peut-être Monsieur Remy ; nous voilà embarqués poursuivons. (*Il fait quelques pas, et revient.*) A propos, **tâchez** que Marton prenne un peu de goût pour vous. **L'amour et moi nous ferons le reste.** (I, 2)

À l'instar de l'amour lui-même, Dubois apparaît comme le « maître » de la comédie, dont il assure une forme de specularité. Ses prédictions audacieuses valent un programme de la pièce tout entière, dont il distribue les rôles. La réflexivité dramatique est ensuite alimentée par des commentaires qui jalonnent l'intrigue en soulignant et en annonçant la réalisation des projets de Dubois. En particulier, certains apartés situés en fin d'acte ponctuent l'action :

DUBOIS, *seul*. Allons faire **jouer** toutes nos batteries. (I, 17)

DUBOIS. Voici **l'affaire** dans sa **crise**. (II, 16)

DUBOIS *s'en va en riant*. Allons, voilà qui est parfait. (III, 9)

A travers les démonstratifs *voici* et *voilà*, ou l'interjection volontariste *allons*, ces apartés désignent l'intrigue ; le lexique apparenté au théâtre (*affaire*, *crise*, mais aussi *en riant*) leur confère un aspect métadramatique. L'exclamation finale qui les couronne : « Ouf ! **ma gloire** m'accable ; je mériterais bien d'appeler cette femme-là **ma bru** », attribue la paternité de l'intrigue à Dubois : comme un dramaturge, il est avant tout en quête de *gloire*.

La virtuosité de Dubois, sans cesse soulignée, renvoie donc à celle du dramaturge. Or ce déplacement du stratagème de personnage vers l'artifice théâtral est prolongé par la mise en évidence des ruses de l'auteur lui-même.

2. Ruses de Marivaux et zones d'incertitude

Tout ne dépend pas de Dubois... Ainsi, dès la troisième scène, Marivaux semble venir ostensiblement lui prêter main forte, en organisant un heureux hasard que le spectateur ne peut manquer de remarquer. Monsieur Rémy surgit à point nommé pour servir à son insu le scénario fomenté par Dubois. Pour Dorante comme pour le spectateur, sa suggestion à propos de Marton, « tâchez de lui plaire », entre en écho avec l'ordre donné par le valet (« tâchez que Marton prenne un peu de goût pour vous »). La récurrence de la même forme injonctive, à une scène d'intervalle, a pour effet de souligner cet étrange « hasard » qui fait bien les choses. Dorante lui-même sourit de la coïncidence :

DORANTE, *sourit à part* : Eh !... mais je ne pensais pas à elle. (I, 3.)

Cette réponse, à la fois vraie et fausse selon le sens qu'on donne à *penser*, constitue aux oreilles du spectateur un double sous-entendu que lui seul peut comprendre.

À l'acte suivant, Monsieur Rémy, sorte de double naïf de Dubois malicieusement brandi par Marivaux, joue une seconde fois sans le savoir le rôle d'adjuvant. Il rapporte la demande en mariage d'une inconnue, qui entre étrangement en résonance avec l'anecdote de la riche prétendante racontée par Dubois. Là encore, le procédé du dramaturge est souligné, à travers un aparté de Dorante : « il ne croit pas si bien me servir » (II, 2). Les ruses de Dubois et celles de Marivaux se mêlent au point que le spectateur peine à démêler le vrai du faux²⁰ :

²⁰ A propos des effets de flou entre manipulation de personnage et manipulation d'auteur chez Marivaux, voir C. Martin, « Dramaturgies internes et manipulations implicites dans *La Surprise de l'amour*, *La Seconde Surprise de l'amour*, et *Le Jeu de l'amour et du hasard* », dans *Marivaux : Jeu et surprises de l'amour*, Frantz, Pierre (dir.), Paris, PUPS, 2009, p. 53-72

l'histoire de la brune piquante est tantôt interprétée comme un mensonge, tantôt comme véridique car corroborée par Monsieur Remy. De même, on peut noter un effet de redondance entre les descriptions romanesques où Dubois peint Dorante en amant éperdu et les postures langagières et corporelles que le dramaturge confère au personnage sur scène : il y a une confusion du scène et du hors-scène, une surimpression entre l'univers imaginaire convoqué pour séduire et celui que met en œuvre la pièce elle-même.

Au troisième acte, les réactions d'Arlequin et de Marton, qui correspondent exactement à ce qui était prévu par Dubois, ont également quelque chose de suspect. La précipitation du dénouement se joue en particulier lorsque, dans un revirement inattendu, Marton pardonne à Dorante, se réconcilie avec Araminte, et la pousse à admettre son amour. Comme par enchantement, la tromperie subie par Marton est rejetée sur Monsieur Rémy, et Marton elle-même se reprend :

MARTON. Ah ! Madame, pourquoi m'avez-vous exposée au malheur de vous déplaire ? J'ai **persécuté par ignorance** l'homme du monde le plus aimable, qui vous aime plus qu'on n'a jamais aimé.

ARAMINTE, *à part*. Hélas !

MARTON. **Et à qui je n'ai rien à reprocher** ; car il vient de me parler. J'étais son ennemie, et je ne la suis plus. Il m'a tout dit. Il ne m'avait jamais vue : c'est **Monsieur Remy qui m'a trompée**, et **j'excuse Dorante**. (III, 10).

Ce mot de *tromper* est révélateur : parcourant la pièce, il permet de dessiner, outre la manipulation implacable de Dubois, des stratégies diffuses de tous les personnages, qui créent une mécanique comique générale permettant de déresponsabiliser Dorante. Rappelons qu'au début de la pièce, il est excusé de duper Marton car celle-ci participe à l'entreprise de tromperie du Comte et de Madame Argante, par une vénalité qu'elle assume (mais non sans se disculper d'ailleurs) :

MARTON. Au surplus, que vous importe ce que vous direz à la fille, dès que la mère sera votre garant ? Vous n'aurez rien à vous reprocher, ce me semble ; ce ne sera pas là une **tromperie**. [...]

DORANTE. Je ne suis plus si fâché de la **tromper**. (I, 11)

Ainsi, il y a comme une contagion de la manipulation, et des justifications qui l'accompagnent : ces stratégies gagnent tous les personnages, et forment des strates unifiées par la mécanique de la composition dramatique. Il semble que la question du mensonge et de la vérité soit reléguée à l'arrière plan, car rien ne résiste à la logique de la comédie : la ruse prend un aspect proprement poétique, et invite moins à une interprétation morale du sens qu'à un plaisir esthétique de la distance.

3. Le stratagème justifié : triomphe de la parole poétique

Sur le plan de la comédie, la fin semble justifier les moyens. Les stratégies des héros, tout comme les artifices de Marivaux, apparaissent comme le moyen de faire surgir une vérité du cœur qui n'est autre que celle de la comédie. C'est le sens que prend le dénouement : il n'est pas tant occupé par la déclaration amoureuse, exprimée de façon indirecte et en fort peu de paroles, que par l'aveu de sa ruse par Dorante, et de son pardon par Araminte.

Si l'aveu amoureux se passe de mots, l'amant doit en revanche énoncer haut et fort le stratagème qui sous-tend toute l'intrigue. Ce faisant, il met surtout l'accent sur le rôle de Dubois, et se disculpe une ultime fois. Or en rendant à Dubois la paternité de la ruse, il valorise le mystère tout en dévoilant les artifices, comme le fait Marivaux lui-même avec

le spectateur :

Dans tout ce qui s'est passé chez vous, il **n'y a rien de vrai que ma passion** qui est infinie, et que le portrait que j'ai fait. **Tous les incidents qui sont arrivés partent de l'industrie d'un domestique** qui savait mon amour, qui m'en plaint, qui par le charme de l'espérance, du plaisir de vous voir, **m'a pour ainsi dire forcé de consentir à son stratagème** ; il voulait me faire valoir auprès de vous. Voilà, Madame, ce que mon respect, mon amour et mon caractère ne me permettent pas de vous cacher. J'aime encore mieux regretter votre tendresse que de la devoir à l'artifice qui me l'a acquise ; j'aime mieux votre haine que le remords d'avoir trompé ce que j'adore. (III, 12)

C'est ce passage que Bernard Dort²¹ cite pour s'opposer à la lecture très sombre que Louis Juvet a fait de cette pièce. Le célèbre metteur en scène soulignait la noirceur des manipulations : « je ne sais de spectacle plus éprouvant pour la dignité humaine que les scènes où l'on voit – furtifs et moralement chaussés d'espadrilles – l'ancien maître d'hôtel et son complice, le jeune homme pauvre, fabriquant du mensonge, manigancant des intrigues, ourdissant des trames, échafaudant des embûches pour mener à bien leur projet de mettre à mal la jeune veuve... ». Le critique brandit, lui, le dénouement ; il rappelle que Dorante met en jeu une « passion infinie » : « On joue cartes sur tables. Le jeu n'en est que plus grave et plus dangereux. On risque vraiment, alors, de tout y perdre. » Cette honnêteté finale sauverait ainsi la moralité d'une pièce sujette à des interprétations très variées...

Mais dans un dernier doute, Bernard Dort invoque l'image forte du « tourniquet », qui fait le titre de son article : « Marivaux ébranle notre dernière certitude : celle d'être un spectateur capable de trancher du vrai et du faux, de l'amour ou de la ruse... Ici, le théâtre vacille ».

Or, la clé de ce vacillement du sens pourrait nous être donnée, non dans l'aveu de Dorante, mais dans la grâce accordée par Araminte. Louant sa franchise « dans un moment comme celui-ci », elle invoque pour le légitimer un autre motif que la simple honnêteté : celui de la *réussite*. « Il est permis à un amant de chercher **les moyens de plaire**, et on doit lui pardonner lorsqu'il **a réussi** » : n'en serait-il pas de même pour un auteur ? Le spectateur est invité à déceler les stratagèmes de la pièce : si elle « réussit », si elle parvient à « plaire » par ses artifices, faut-il encore chercher à décider de son honnêteté ? Ainsi, dans cette comédie, loin de toute expressivité limpide, le langage se déploie en stratégies que semble légitimer leur propre efficacité dramatique. Les masques n'entachent pas l'amour et la vérité, mais au contraire les font advenir sur scène comme des créations de l'écriture dramatique. Les usages opaques de la parole stratégique, toujours mis en lumière par la réflexivité, apparaissent comme les supports mêmes de la magie théâtrale.

²¹ B. Dort « Le "tourniquet" de Marivaux », *Cahiers du studio théâtre*, 16, oct. 1979, p. 5-7.