

Marivaux

La Fausse Suivante

L'École des mères

La Mère confidente

Présentation
par Jean Goldzink



Marivaux

La Fausse Suivante L'École des mères La Mère confidente



Pour vaincre le mal, faites-vous plus méchant que lui. L'homme est un loup pour la femme. Derrière le sentiment cherchez l'intérêt, derrière les mots le calcul. À moins qu'aux ambitions parentales et aux sombres raisons d'argent l'ingénuité, les tendres rêveries du cœur, l'aspiration à un monde plus doux et plus confiant ne fassent entendre raison... Telle est la trajectoire parcourue par le théâtre des Lumières et dont Marivaux touche ici les deux extrêmes: la comique noirceur d'une société où, une fois les masques tombés, la morale est mise en de cruels embarras; le mirage exquis de la vertu, du rire et du sentiment réconciliés.

Présentation, glossaire, chronologie et bibliographie
par Jean Goldzink

Texte intégral

Illustration:

Virginie Berthemet

© Flammarion



Flammarion

LA FAUSSE SUIVANTE
L'ÉCOLE DES MÈRES
LA MÈRE CONFIDENTE

DU MÊME AUTEUR
DANS LA MÊME COLLECTION

LA DISPUTE. LES ACTEURS DE BONNE FOI. L'ÉPREUVE.
LA DOUBLE INCONSTANCE (édition avec dossier).
LES FAUSSES CONFIDENCES (édition avec dossier).
L'ÎLE DES ESCLAVES. LE PRINCE TRAVESTI. LE TRIOMPHE
DE L'AMOUR.
L'ÎLE DES ESCLAVES (édition avec dossier).
LE JEU DE L'AMOUR ET DU HASARD (édition avec dossier).
JOURNAUX (2 vol.)
LE PAYSAN PARVENU.
LA VIE DE MARIANNE.

MARIVAUX

LA FAUSSE SUIVANTE
L'ÉCOLE DES MÈRES
LA MÈRE CONFIDENTE

*Présentation, bibliographie mise à jour en 2015,
chronologie et glossaire*

par
Jean GOLDZINK

GF Flammarion

© 1992, Flammarion. Paris, pour cette édition.
Édition mise à jour en 2015.
ISBN : 978-2-0813-5448-7

PRÉSENTATION

La Fausse Suivante (1724), *L'École des mères* (1732), *La Mère confidente* (1735) : est-ce bien raisonnable ? La question ne touche pas la qualité des pièces. Un simple coup d'œil rassurera les inquiets, les bilieux, les bougons. Leur inégal renom ne me paraît pas non plus en cause. Si *La Fausse Suivante* doit désormais son inoubliable stridence à Patrice Chéreau et Jacques Lassalle, nous savons bien qu'un jour ou l'autre quelqu'un nous donnera à entendre, dans le dialogue avec sa fille d'une mère qui se veut confidente, trois des plus fortes scènes du théâtre français. Scènes si tendues, d'un enjeu moral si intense, si avoué, qu'elles tirent le comique vers le genre sérieux, vers ces marges étranges (déjà explorées sur un autre mode, celui de la tragi-comédie, dans *Le Prince travesti* de 1724), vers ces frontières où la comédie, sans appeler nécessairement les larmes, serre le cœur dans le pressentiment du sublime. Que *La Mère confidente* soit une réécriture et comme une inversion de *L'École des mères*, une école des mères au positif après la critique, les titres et la proximité des dates le disent assez. La perplexité, dans ce groupement, ne peut alors concerner que *La Fausse Suivante*.

Quel rapport en effet entre la jeune femme en colère qui, déguisée en homme, se lance aux troussees du libertin Lélios, cynique chasseur de dots, l'enjôle et le trompe tout en enflammant au passage cœurs de valets plus une charmante comtesse, et les deux tendres Angélique sous contrôle maternel ? Entre la comédie noire de 1724, qui fait au mal, à la pure méchanceté, au ressentiment, une

place unique dans le théâtre marivaudien, et deux pièces si résolument orientées vers la leçon morale qu'elles semblent rapprocher Marivaux de Destouches et Nivelles de La Chaussée, en passe de faire triompher au Théâtre-Français la comédie dite *larmoyante* ?

C'est bien entendu cet écart qui donne prétexte au rapprochement. *La Fausse Suivante* et *La Mère confidente* me semblent gagner à leur lecture conjointe, car, à travers deux expériences esthétiques qu'il ne poussera plus jamais aussi loin, avec autant de détermination et de pureté, on touche les deux bords extrêmes du théâtre marivaudien. D'un côté, la noirceur du mal, la jungle des intérêts et des désirs ; de l'autre, les tendres rêveries du cœur, l'aspiration à un monde plus doux et plus confiant. On se doute que ces tentations, quand elles débordent trop violemment du cours central de l'œuvre, risqueraient, en des mains moins adroites, de compromettre l'énergie comique. Cette énergie comique dont Marivaux s'imagine apparemment, tout au long de sa carrière, qu'il n'a pas droit de priver le spectateur payant des comédies, mais qui met la morale, au théâtre, en de si cruels embarras qu'on ne cesse, à partir de 1730, de rêver à la réconciliation du rire et du cœur, du comique et du sentiment. Comment marier la comédie et la vertu ? De Nivelles de La Chaussée à Mme de Staël, les Lumières scrutent cette sombre question, héritée du christianisme et revivifiée par le maoïsme, sans oser la trancher avec la belle détermination des Pères de l'Église et de Rousseau – par la fermeture des théâtres et la reconversion des comédiens.

MASQUES ET SECRETS

À souligner si résolument, presque emphatiquement, les tensions qui travaillent la dramaturgie de Marivaux, on gagne peut-être d'éviter une tentation trop séduisante, qui remonte aux premiers spectateurs, ou plutôt aux premiers lecteurs : confondre une originalité impossible à

méconnaître (dite marivaudage) et la reconduction infinie, aussi ingénieuse fût-elle, d'une même formule aisément décomposable. Non, le masque dont Marivaux, dans *La Fausse Suivante* ou *Le Fourbe puni*, expérimente pour la première fois, avec une telle jubilation de virtuose, toutes les ressources, ne donne pas plus la clé de son théâtre que, par exemple, la naissance et les surprises de l'amour, ou la dialectique de l'être et du paraître, ou la linguistique du oui et du non. La notion d'originalité, qui occupe une telle place, contre celle d'imitation, dans l'esthétique de Marivaux et celle des Modernes dont il se réclame, ne joue pas seulement d'époque à époque, d'auteur à auteur, mais aussi de pièce à pièce (et de genre à genre). C'est peut-être l'effet pervers de certaines approches fougueusement dans le vent, que de renouveler à leur insu la plus persistante, la plus insidieuse lecture de Marivaux (je pense notamment au livre de Michel Deguy, *La Machine matrimoniale* ou *Marivaux*). Pourquoi ne pas croire que les aventures de cette jeune fille de bonne famille, qui découvre les ivresses et les périls rebondissants du masque, sont une assez bonne figure et de l'étrange désir qui nous porte devant une scène et des métamorphoses incessantes d'un des plus grands explorateurs du théâtre ?

C'est en tout cas ce que suggère cette étonnante année 1724, où l'auteur du *Prince travesti* (5 février) offre aux spectateurs du Théâtre-Italien, quelques mois plus tard (6 juillet), de quitter le monde tragi-comique de la Cour, avec ses Princes, ses prisons, ses ministres, ses valets, pour les embrouilles plus terre à terre, non moins perfides, de l'argent et du mariage chez gens de bonne compagnie. Dans les deux pièces, si différentes de ton et de structure, les titres affichent le travail du dramaturge sur le travestissement, forme la plus spectaculaire du masque. Mais *La Fausse Suivante* pousse le jeu bien plus loin que *Le Prince travesti*. Dans sa tragi-comédie, Marivaux expérimentait, pour la première fois, les ressources dramatiques du secret. Car il ne faut pas croire que le masque appelle

nécessairement une stratégie du secret menacé : à preuve *La Double Inconstance* de 1723, où le Prince, Flaminia, Trivelin, Lisette se composent des identités fictives pour détacher Silvia d'Arlequin, sans qu'aucune mise en péril du secret surgisse de ce canevas de manipulation des cœurs ingénus. Il en ira encore presque de même, en 1732, dans *Le Triomphe de l'amour*, où Léonide-Phocion, alternativement homme et femme selon les besoins de ses séductions frénétiques, doit pourtant beaucoup, on s'en doute, à *La Fausse Suivante* : les tentatives d'Hermocrate et Léontine pour percer les desseins de la princesse déguisée sont certes plus substantielles que dans *La Double Inconstance*, mais sans commune mesure avec les deux pièces de 1724.

Diviser pour ignorer

Le Prince travesti inaugure en effet, chez Marivaux, une dramaturgie du secret, d'un double secret (l'identité de Léo, son amour pour Hortense) qui devient, sous le regard royal, l'enjeu ardent des convoitises. Toutes les énergies se mobilisent et se croisent pour le percer, pour le défendre. De sa possession dépendent la fortune, le pouvoir, l'amour, la vie. Dans *La Fausse Suivante*, Marivaux surenchérit sur ce dispositif spectaculaire. Doublement. Son héroïne ne se contente plus de dissimuler son nom (qu'on ne connaîtra jamais), elle travestit son sexe, tour à tour homme et femme, aristocrate et suivante, livrée sans transition, par voltes abruptes, aux violentes logiques de ces statuts que l'idéologie sociale d'Ancien Régime voudrait si radicalement disjoints.

Mais ce n'est pas la seule innovation. La dynamique dramaturgique du secret est maintenant fondée sur sa division. Trivelin connaît dès la première scène, sur simple lapsus de Frontin, le sexe du Chevalier (*Frontin* – « ... tu serviras la meilleure fille... [...] la vérité m'est échappée, et je me suis blousé comme un sot. Sois discret, je te prie », I,1). Il importe peu de savoir si l'indiscrétion

du valet paie la commodité du dramaturge, guère disposé à manquer la brillante scène 5 de l'acte I, où le faux Chevalier rencontre un valet d'autant plus volontiers hors de son rôle qu'il y est entré malgré lui, faute de savoir rester maître dans un monde en débîne. L'essentiel, c'est que le secret si vite trahi protège et préserve aussi le secret, c'est-à-dire le rang véritable de la jeune femme. Puisque le sexe est connu, cachons le sang ! Frontin et sa maîtresse ont le même réflexe, parce qu'il y a une même logique dramatique du secret, qui structure la pièce (*Frontin* – « Cachons-lui son rang », I,1 ; *le Chevalier* – « Il faut le tromper », I,5). Manœuvre défensive, mais d'une retorse efficacité : l'aveu extorqué laisse croire au dévoilement de la vérité, et garantit ainsi un second mystère, autrement important – l'enjeu du déguisement. La vengeance se donne alors pour une banale affaire sentimentale, une ordinaire rivalité féminine (*le Chevalier* – « Je t'avoue que j'avais envie de te cacher la vérité, parce que mon déguisement regarde une dame de condition, ma maîtresse, qui a des vues sur un Monsieur Lelio, que tu verras, et qu'elle voudrait détacher d'une inclination qu'il a pour une comtesse à qui appartient ce château », I,5). Dans ces subtiles techniques de la manipulation (un des grands plaisirs comiques de la pièce), l'aveu scelle le mensonge, le secret démasqué assure le masque.

Harcelée par Trivelin, le faux Chevalier s'invente aussitôt une autre identité fictive, un statut social et un rôle (« Ma charge, sous cet habit-ci, est d'attaquer le cœur de la Comtesse ; [...] si elle vient à m'aimer, je la ferai rompre avec Lelio ; il reviendra à Paris, on lui proposera ma maîtresse... », I,5). Mais l'ivresse des rôles et des changes, aux pays de l'imaginaire, n'en abolit pas les lois. Trivelin, homme d'expérience, sait bien qu'en une comédie bien gouvernée, on ne laisse pas en friche un aussi joli capital : la capiteuse suivante doit promettre son cœur, et avancer « deux mois de récompense » pour captiver la langue. Il pourra alors entrer à son tour dans le bal

masqué qui déguise les acteurs en personnages déguisés (« ton valet sur scène, et ton amant dans les coulisses »).

Le Chevalier est donc à la fois une jeune aristocrate irritée (secret que le spectateur omniscient partage avec Frontin) ; une suivante travestie en cavalier pour le bonheur de sa maîtresse jalouse (pseudo-secret dont Trivelin s' imagine le détenteur) ; un fringant Chevalier, entendons un cadet de condition, noble mais désargenté (pour Léo et la Comtesse) ; une femme, une femme en chair et en or ! (pour Arlequin, toujours en manque). Double sexe et double statut, supports de multiples fables, afin de se venger d'un fourbe (car le projet de démasquer Léo est accompli dès la scène 7 de l'acte I). On pourrait rêver sur cette aptitude protéenne à répondre aux désirs de chacun, qui fait sans doute, ici comme dans *Le Triomphe de l'amour*, le fond de la séduction (de la seule séduction amoureuse ?). Mais une dynamique dramaturgique efficace ne repose pas sur des idées abstraites. Le rythme si vigoureux de la pièce dépend des réponses, savamment distribuées sur trois actes, à cette question : comment la jeune fille pourra-t-elle préserver ses secrets à chacun distillés, face à deux fourbes consommés, aguerris par la vie (Léo, Trivelin), sans oublier, sous ses dehors naïfs, le bavard petit Arlequin aux poches percées, toujours avide d'or, de femme et de vin.

Disperser et circuler

Le secret obéit à une double logique, productrice de schèmes dramatiques : il peut à la fois se *fragmenter* (la jeune héroïne tente de défendre le secret du sexe, de la condition sociale et du but visé) et *circuler* (entre Trivelin, Léo, Arlequin – seule la Comtesse ne participe pas à cette sourde bataille pour la maîtrise). On voit ainsi Trivelin se précipiter auprès de Léo (II,3) pour lui vendre ce que la fausse suivante vient juste de lui acheter. Mais qu'avec Marivaux on a vite fait de simplifier ! En vérité, Trivelin ne révèle pas exactement le sexe du Chevalier.

Lui-même pratique, comme elle, la vente au détail, miette à miette, de l'information. Honnête dans la trahison, ou plutôt intelligemment comptable des intérêts qu'il croit maintenant partager avec sa prétendue partenaire de cœur et d'affaires, il ne négocie en fait que l'intrigue amoureuse avec la Comtesse ! Lélio n'a certes nulle raison d'acheter ce qu'il sait déjà. Mais le plaisir gratuit qu'il prend à jouer l'honnête homme méprisant lui coûtera cher, quand Trivelin, valet rancunier, lui rendra la monnaie, en III,2 ; et son refus est trop cinglant pour ne pas éveiller des soupçons générateurs de suspens dramatique (*Trivelin* – « Est-ce que notre faux chevalier m'en ferait accroire ? Et seraient-ils tous deux meilleurs amis que je ne pense ? », II,4). Marivaux affectionne les ironies structurales : en I,5, Trivelin savoure la maîtrise que procure la connaissance d'un secret ; en II,3, la même situation le ridiculise, avant qu'il prenne sa revanche en III,2... fût-ce au prix de son apparent intérêt.

Trivelin, valet ombrageux

Il n'est vraiment pas habituel, dans le théâtre de Marivaux, de rencontrer un valet si susceptible : ces ombrageuses délicatesses du moi sont privilèges de maîtres. (Partage dramaturgique, loi du genre joyeusement assumée, de nulle portée sociale ou morale, sinon d'étaler sur scène, au bénéfice du comique et des géométries scéniques, la rigueur d'un préjugé que Marivaux dénonce précisément, avec tant de véhémence, dans ses journaux et romans !) Le dramaturge ne peut justifier ces vanités qu'en donnant, pour la première fois, un étonnant successeur à Arlequin – Arlequin dont il ne poussera jamais plus loin l'exploration du type que dans son rôle génial du *Prince travesti*. Après cette rêverie magnifique sur l'univers intérieur du petit drôle incarné par l'inimitable Thomassin, titulaire du rôle et du répertoire, Marivaux se tourne vers un autre masque italien, Trivelin, qu'il me paraît récrire ici dans un registre typiquement français

de valet ironique et cynique (d'ailleurs interprété, à la création, par un acteur parfaitement francisé, Dominique). À cette nouvelle grande figure de valet, il prête, dans une scène d'ouverture en fanfare, une biographie picaresque assez inhabituelle pour faire trace jusqu'à Beaumarchais. Car Trivelin ne convoite pas, tel le valet du *Turcaret* de Lesage (1709), la place du maître. C'est un maître déchu, un valet sans emploi, un soldat de la vie bourré de coups, un amer et indigent philosophe qui, à l'inverse de son camarade de 1727 (Marivaux, *L'Indigent Philosophe*), n'a pas renoncé au monde, dont il guette le moindre signe favorable pour se refaire. Esquisse fulgurante, mais à qui la structure de la pièce (centrée sur le Chevalier), la philosophie sociale de Marivaux et sa dramaturgie interdisent de prendre l'essor d'un Figaro. De cette éclatante première scène, Marivaux ne tirera pas une parabole sociale, mais des effets essentiellement comiques liés, dans une dramaturgie du secret, à un valet qui se souvient encore qu'il fut un maître. Figure du double, donc, à sa manière, comme Lélion et le Chevalier, figure saisissante, mais dont la force initiale s'épuise au cours de la pièce (au rebours exact de ces deux personnages, et de Figaro, qui ne donne toute sa mesure que dans l'immense monologue de l'acte V du *Mariage*). À la fin de la pièce, dupé et récompensé comme un enfant avec qui on a joué, Trivelin est bien retombé du côté d'Arlequin. Il y a ici trop de noirceur du côté des maîtres pour ses manigances, et toute offense de valet, au théâtre, mérite pardon : n'est-ce pas pour notre plaisir qu'ils se font si gredins ? Telle est du moins la perspective classique, que partage Marivaux, jusqu'à ce que Diderot, au nom de la vraisemblance et de la morale, clame son dégoût et réclame leur expulsion du théâtre revivifié (*Entretiens sur le Fils naturel, De la Poésie dramatique*, 1757 et 1758). Nul hasard si, dans *La Mère confidente*, les cachotteries de Lisette font soudain scrupule à Marivaux. Ce n'est pas le moraliste qui s'est durci, mais le

dramaturge qui a changé de registre, et bien pressenti les enjeux de la moralisation naissante.

La belle énergie du prédateur

Alors que Trivelin (I,1) et Arlequin (II,7) reçoivent sans le moindre effort leur part de secret, Lélío, le fourbe consommé, le menteur professionnel, se dépense comme un diable, au troisième acte, pour essayer de deviner le sexe du Chevalier ! Mais cette superbe énergie comique s'empêtre et s'exaspère dans les discours nébuleusement extatiques d'Arlequin (III,1), se fait rembarrier par Trivelin, qui ne lui pardonne pas ses sarcasmes (III,2), et capitule piteusement devant l'épée du faux Chevalier (III,3). C'est bien entendu au terme de ce savoureux crescendo comique, qui a mobilisé en vain, pour la jouissance du spectateur, les ressources de la rhétorique, de l'argent, du bâton et de l'épée, que la vérité si violemment désirée, si rageusement négociée, tombe toute seule et en toute innocence de la bouche d'Arlequin ! (III,4)... Mais le libertin aussi, comme Trivelin, succombe aussitôt à l'éclat trompeur de l'aveu, se prend au piège d'une vérité partielle qui lui cache l'essentiel. Que sait-il en effet, si près du dénouement ? Que le faux Chevalier sert la demoiselle parisienne dont il compte épouser la dot plutôt que la Comtesse (III,5). Comment douterait-il de l'identité d'une suivante si naturellement, si logiquement intéressée ? (« je dirai que vous êtes un honnête homme ; mais convenons de prix pour l'honneur que je vous fournirai », III,5). Où va-t-on en effet, si les femmes, de brebis, se font loups, et s'avisent d'imiter les hommes ?... En somme (c'est l'ironie grinçante de la pièce) le roué, le prédateur des cœurs, le cynique calculateur tombe victime de sa confiance dans la connivence masculine, dans la morale de l'intérêt : pourquoi, sur ce qu'on pense et fait des femmes, mentir à un homme, à un cadet désargenté ? Pourquoi une suivante mentirait-elle contre son

intérêt ? Impeccables postulats, sauf si l'on choisit sa proie comme confident et complice.

UNE ORPHELINE AU MILIEU DES LOUPS

L'inversion des sexes, qui a un rapport originel au théâtre, ne se justifie ici qu'avec quelque embarras (I,1-2). Le spectateur doit en effet admettre qu'une jeune femme riche, majeure, orpheline, et de surcroît fort décidée (« Ma sœur... sait la singularité de mes sentiments »), s'abandonne à un mariage conclu par lettres entre son beau-frère et un prétendant inconnu. La fable juxtapose au départ deux modèles de mariage : le mariage traditionnel sous régie familiale, et le mariage sentimental moderne, qui triomphe au théâtre bien avant de se diffuser au-dehors, dès le XVIII^e siècle. C'est sans doute que Marivaux doit concilier les exigences de la vraisemblance, de la bienséance et de la cohérence. Le travestissement sexuel (masqué dans le titre au profit du camouflage social) suppose, pour la vraisemblance, que Léléo ne connaisse pas la jeune fille, tout en lui étant promis pour la cohérence du scénario. Quant au beau-frère recruteur de mari, il atténue l'inconvenance d'une telle équipée sauvage chez une jeune fille qui aurait encore père et mère, ou qui ne serait pas maîtresse d'elle-même. Ces divers canons dégagent une marge étroite, puisqu'il s'agit de concilier l'acceptation passive d'un mariage de convenance, et l'audace explosive de l'agressivité sous la caution du masque.

C'est bien entendu le mariage négocié par un tiers avec un inconnu qui se conforme à la logique du monde réel, ce monde où la femme, sous couleur de sentiment, s'achète et se vend au gré de sa dot. Tout mariage, hors du théâtre, ne serait-il pas, peu ou prou, une union « par lettres », tout époux, peu ou prou, un Léléo ? Alors s'esquisse un vague et étrange rapport, dont *Le Mariage*

de Figaro révélera plus tard le sens, entre la femme humiliée et Trivelin, le valet déplacé : aux tribulations picaresques de l'individu à mérite, à talent, répond la triste aventure des femmes, maîtresses servantes, reines esclaves. Sous les apparences d'un saut dans la fantaisie la plus pure, dans la tradition la plus romanesque du théâtre, le travestissement va nous révéler l'envers du décor, le visage nu des hommes derrière le masque doux-reux qu'ils tendent aux femmes. Le thème du mariage (la métamorphose de l'amant brûlant en mari glacial), qui ouvre *Le Prince travesti* (1724) et *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), est une autre forme, satirique et moins noire, des déconvenues du rêve féminin. Car les Lumières n'auront de cesse, du théâtre au roman, de blesser la femme sur toutes les aspérités de son destin. Et son vrai destin, celui qui tire d'elle son chant le plus pur, c'est la rencontre du libertin, qui ne vit que pour la séduire et la meurtrir, jusqu'à l'épuisement mortel de son cœur défait. Ou jusqu'à la rédemption du tentateur, délices du drame et du roman d'après 1750.

En se saisissant, d'un geste rageur, de l'habit masculin, la jeune héroïne de Marivaux entre brusquement dans un autre monde, le *Monde vrai*, où elle peut soudain entendre la langue des hommes entre eux, quand ils se parlent des femmes, quand ils parlent du mariage à cœur découvert (*La Fausse Suivante*, I,7). C'est dans *Le Cabinet du philosophe* que Marivaux nous raconte la fiction philosophique du *Monde vrai* (*Journaux et Œuvres diverses*) : « Ainsi, par ce mot de Monde vrai, c'est des hommes vrais que j'entends, des hommes qui disent la vérité, qui disent tout ce qu'ils pensent, et tout ce qu'ils sentent ; qui ne valent pourtant pas mieux que nous, qui ne sont ni moins méchants, ni moins intéressés, ni moins fous que les hommes de notre monde ; qui sont nés avec tous nos défauts, et qui ne diffèrent d'avec nous que dans un seul point, mais qui les rend absolument d'autres hommes ; c'est que, en vivant ensemble, ils se montrent

toujours leur âme à découvert, au lieu que la nôtre est toujours masquée.

« De sorte qu'en vous peignant ces hommes que j'ai trouvés, je vais vous donner le portrait des hommes faux avec qui vous vivez, je vais vous lever le masque qu'ils portent. Vous savez ce qu'ils paraissent, et non pas ce qu'ils sont. Vous ne connaissez point leur âme, vous allez la voir au visage, et ce visage vaut bien la peine d'être vu ; ne fût-ce que pour n'être point la dupe de celui qu'on lui substitue, et que vous prenez pour le véritable » (*Journaux et Œuvres diverses, Le Voyageur dans le Nouveau Monde*, Garnier, p. 389-390).

Les calculs du don Juan

La littérature lève les masques et dit la vérité des choses. Mais au théâtre, on ne voit l'âme au visage que par le masque. Déguisée, virilisée, la jeune fille découvre aussitôt l'impitoyable vérité du monde toujours cachée aux femmes par le discours de la galanterie et de la séduction, et donc aussi, comme chez la Comtesse, par le désir féminin de s'aveugler, de croire un peu, de croire encore aux soupirs et aux élans, plutôt que d'entendre la vraie langue des nouveaux don Juan. La langue du calcul : « J'aimais la Comtesse, parce qu'elle est aimable ; je devais l'épouser, parce qu'elle est riche, et que je n'avais rien de mieux à faire ; mais dernièrement, pendant que j'étais à ma terre, on m'a proposé en mariage une demoiselle de Paris que je ne connais point, et qui me donne douze mille livres de rente ; la Comtesse n'en a que six. J'ai donc calculé que six valaient moins que douze. Oh ! l'amour que j'avais pour elle pouvait-il honnêtement tenir bon contre un calcul si raisonnable ? Cela aurait été ridicule, six doivent reculer devant douze... » (I,7). Les nouveaux don Juan n'ont plus rien de la déraison héroïque de leur maître qui, au nom du calcul (« je crois que deux et deux font quatre »), allait affronter Dieu à main nue ? C'est que Léo se donne pour ce qu'il est :

un homme ordinaire du monde ordinaire, puni sur scène comme parfait démon pour avoir dit, ainsi qu'au *Monde vrai*, ce que chacun faisait hors du théâtre avant la victoire du mariage sentimental.

La bonne âme brechtienne de Se-Tchouan se masque et se clive pour survivre en société marchande. Le Chevalier s'arme pour la guerre qui déchire silencieusement toute société, la guerre des sexes, énergiquement comparée à celle des loups et des brebis (III,5). Offerte par lettres à un inconnu, la jeune fille est d'abord une brebis docile, promise à la mâchoire du loup. Plutôt que de se défendre, comme la plupart des femmes, comme la Comtesse, par la coquetterie, elle pénètre dans le camp ennemi, découvre la loi de la jungle et hurle avec les hommes. L'inversion sexuelle par le travestissement est donc ici bien autre chose qu'un simple stratagème. Elle constitue une véritable mutation du statut social, du langage, des normes, une métamorphose des rapports humains. Par là, *La Fausse Suivante* annonce *L'Île des esclaves* (1725), qui n'inverse pas le sexe mais les conditions de maîtres et de valets. Le changement de sexe inauguré ici pour la première fois chez Marivaux opère une transmutation sociale non moins violente que la législation de l'île utopique. Mais qu'on ne s'y méprenne pas : l'exemple du *Triomphe de l'amour* (1732), où la princesse déguisée pousse à ses limites hystériques l'entreprise de séduction du Chevalier sur la Comtesse, prouve que l'inversion sexuelle ne produit pas d'elle-même le sens social si violemment dénonciateur qui fait l'originalité de *La Fausse Suivante*.

LA FEMME VENGEÉE

Un roué floué par plus menteur que lui : on serait aujourd'hui tenté de voir là, dans ce schéma central, l'invention de Marivaux, et d'en exagérer la noirceur,

tant nous avons perdu la mémoire des pièces de Dancourt, de Dufresny, sans parler des comédies au vitriol de la Restauration anglaise, d'une audace chez nous inconnue, et de fait impossible sous le régime de la censure royale, particulièrement chatouilleuse en matière de théâtre. En vérité, l'intention de Marivaux n'est pas, n'a jamais été de rivaliser avec ces maîtres de la comédie noire. Il a même une horreur qu'on peut dire viscérale du cynisme, de la méchanceté, du mal... sauf lorsque cela passe par la médiation comique, distanciée, quasi poétique, des valets, c'est-à-dire par une fonction théâtralisée, par une convention générique. Mais alors, comment peut-il écrire *La Fausse Suivante*, sa comédie la plus féroce, comment peut-il faire une place si centrale à Lélios, au pur cynisme, celui qui signe ces lignes vibrantes, ces lignes sans équivoque : « Je ne sais où mettre le méchant : il ne serait bon qu'au néant, mais il ne mérite pas d'y être. Oui, le néant serait une faveur pour ce monstre qui est d'une espèce si singulière, qui sait le mal qu'il fait, qui goûte avec réflexion le plaisir de le faire [...], enfin qui ne voit le mal qu'il peut vous faire, que parce qu'il voit le bien qu'il vous faut : lumière affreuse... Car que deviendrait la terre, si le peu qui y reste de vertu ne servait de contrepoids à l'énorme corruption qui s'y trouve ? » (*Journaux et Œuvres diverses*, p. 304-305, *L'Indigent philosophe*, 5^e feuille, juin 1727). Et aussi : « ... farce en haut, farce en bas ; et plutôt à Dieu que ce fût toujours farce, et que ce ne fût que cela ; plutôt à Dieu qu'on en fût quitte pour rire de ce qu'on voit faire aux hommes : je les trouverais bien aimables, s'ils n'étaient que ridicules ; mais quand ils sont méchants, il n'y a plus moyen de les voir, et on voudrait pouvoir oublier qu'on les a vus : ah ! l'horreur ! » (p. 304).

Dire qu'il appartient à l'art de regarder et de faire voir l'insupportable est sans doute vrai, mais d'une vérité peut-être trop générale. Si le « monstre » peut s'installer et s'étaler ici dans toute son impudeur, avec une aisance

qui ressuscite une part désertée de notre histoire théâtrale, c'est que, grâce au masque du Chevalier, seul confident de Lélío, le mal conscient, le mal content de soi se reflète toujours dans l'œil de la victime. « L'horreur » ne vient à nous que dans l'optique féminine, dans ce tremblement de rage et de dégoût (et de désespoir ?) qui convulse la jeune fille au mime de l'homme. Et donc dans la jubilation, propre au plaisir comique de cette pièce, de la revanche sur les forces maléfiques. Est-il vraiment absurde d'entendre battre, dans *La Fausse Suivante*, oui, ici précisément, au plus près du mal, de son sombre éclat, ce désir utopique d'une revanche des humiliés que telle page du *Spectateur français* exprime si vivement, et refoule aussitôt sous prétexte de ne pas usurper les prérogatives divines ? (*Journaux...*, p. 264-266). Je ne le crois pas, car enfin, c'est bien dès 1726 que Marivaux entreprend *La Vie de Marianne*, ce grand roman de l'âme féminine et du courage féminin, qui jette à son tour une toute jeune fille, frémissante orpheline, à la rencontre du monde. Mais on ne confondra pas la générosité marivaudienne avec la sensiblerie sur le point de triompher, après 1730, dans la comédie dite larmoyante, dont *La Mère confidente* ne s'approche que pour mieux s'en défaire.

Nul attendrissement dans *La Fausse Suivante*, mais la dureté toute comique des vrais classiques. Si le fourbe, comme promis, est bien puni de ressembler aux spectateurs, les valets restent exemptés, au bénéfice du théâtre, de toute responsabilité morale, et la coquette Comtesse paie assez cher le prix de son inconstance, qui nous vaut de si superbes marivaudages. Or le marivaudage change d'allure, quand aucun amour plus sincère ne vient, à l'inverse de la plupart des pièces de Marivaux, se substituer à la prolifération des simulacres, ne vient aérer l'accumulation des mensonges et du langage calculateur. *La Fausse Suivante*, en cela unique, ne semble vouée qu'à la vengeance, qu'à l'humiliation du mal, autrement dit qu'à un travail destructif, qui suppose la surenchère des fourberies. Savoureux paradoxe, seul le fourbe, trop sûr

de dire la vérité du monde, s'abandonne à un grand accès de franchise qui fait sa perte. Mais la réciproque est encore plus forte. La logique du masque se saisit du Chevalier : de la jeune fille qui ne voulut pas subir la loi des marchandises, nous ne saurons jamais que ses roueries, la jubilation tremblante de la vengeance, la froideur impitoyable d'une descente aux enfers du monde social.

Pour vaincre le mal, faites-vous plus méchant que lui. Pour triompher du mensonge, cachez mieux vos secrets. L'homme est un loup pour la femme. Derrière le sentiment, cherchez l'intérêt. Derrière les mots, le calcul. On comprend que les cœurs sensibles des Lumières aient rêvé d'en finir avec ces noirceurs et ces jeux de vilains insupportablement comiques, de réconcilier enfin (exquis mirage de tout un siècle) le rire, la vertu et le sentiment. La comédie larmoyante, dès après 1730, puis le drame bourgeois s'y emploient, malgré les sarcasmes de Rousseau (*Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, 1758). Mais si Marivaux ne se risquera plus aussi près de ce point où le mal pétrifie ceux qui le démasquent, il ne se résoudra non plus jamais à diluer le comique dans les larmes. Fût-ce en ramenant la jeune fille en pleurs à l'ombre des mères.

PARENTS, SOYEZ SAGES !

Le syndrome dévot

L'École des mères touche au vif d'une des questions les plus sensibles au cœur de Marivaux : la dénaturation des rapports entre parents et enfants, où l'on verra sans trop de risques la pointe aiguë des rapports entre les hommes. On peut citer d'abord cette lettre d'une jeune fille de seize à dix-sept ans, aimable et pleine d'esprit, et ne l'ignorant pas, parue dans la douzième feuille du *Spectateur français* (6 décembre 1722).

« Monsieur le Spectateur,

« [...] Ma mère est extrêmement dévote et veut que je le sois autant qu'elle, qui a cinquante ans passés ; n'a-t-elle pas tort ?

« Quand je vous dis cela, ne croyez pas que je blâme la dévotion ; j'en ai moi-même ce qu'il m'en faut ; je suis naturellement sage, mais jusqu'ici j'ai plus de vertu que de piété, cela est dans l'ordre ; et de cette piété, je vous jure que j'en aurais encore davantage, si ma mère n'exigeait pas que j'en eusse tant. Jamais je ne me sauverais, si je devais vivre toute ma vie avec elle.

« Il y a quelque temps qu'elle fut très malade, on crut qu'elle mourrait. Comme je vis qu'elle allait se confesser, il me prit une inquiétude pour elle. Hélas ! dis-je en moi-même, cette femme-là ne va s'accuser que de ses fautes, sans faire mention des miennes qui sont sur son compte. Là-dessus je pensai lui aller dire : Ma mère, vous ne savez pas tous vos péchés, et je me crois obligée, en conscience, de vous avouer tous les dégoûts, tous les murmures, toutes les dissipations, toutes les impatiences où je suis tombée à cause des exercices religieux que vous m'avez fait faire, et de la contrainte où vous m'avez tenue.

« Je prenais déjà ma secousse pour l'aller trouver, quand on m'apprit qu'elle venait d'avoir une crise qui apparemment la tirerait d'affaire. Je me retins ; mais voilà six heures qui sonnent... À six heures et demie, je dois aller dans son cabinet faire une lecture pieuse qui dure ordinairement une heure. Nous revenons de complies ; nous avons déjà été à vêpres. Dans l'instant où je vous écris, ma mère est en méditation, et je suis censée y être aussi. Par précaution je tiens toujours ouvert le livre où est le point que je dois méditer, afin qu'elle me trouve sous les armes, si, suivant sa coutume, elle venait s'assurer de ma ferveur.

« Ce matin, de même que tous les matins que Dieu fit, au sortir du lit, nous avons été une heure en oraison ; ce soir, avant que de nous coucher, autre oraison de fondation et de la même durée, et le tout toujours précédé d'une lecture. Pour moi, dans toutes ces oraisons-là, j'y paie de mine. Quand le hasard nous dérange, et que je suis ma maîtresse, je fais ma prière soir et matin d'aussi bon courage qu'on le puisse. Un *Pater* récité à ma liberté me profite plus que ne feraient dix

N° d'édition : L.01EHPN000699.N001
Dépôt légal : janvier 2015