

Université Lumière Lyon II

Discipline : études théâtrales

Le dénouement dans les pièces en un acte de Marivaux : structure dramaturgique

Directrice de recherches :

Madame le Professeur Christine HAMON-SIRÉJOLS(Université de Lyon II)

Thèse de doctorat ès lettres

présentée par

Catherine AILLOUD-NICOLAS

soutenue le 7 juin 2003

devant un jury constitué de Mesdames et Monsieur les Professeurs : Bernadette BOST-ROBERT (Grenoble III) Michael O'DEA (Lyon II) Françoise RUBELLIN (Nantes) Anne UBERSFELD (Paris III)

Table des matières

- Dedicace
- Remerciements
- Avertissement
- Résumé :
- Mots-clés :
- SUMMARY :
- key words:
- Introduction générale
 - ◆ I. Pourquoi aborder la dramaturgie par la problématique de la fin ?
 - ◆ II. La dramaturgie en question
 - ◆ III. Marivaux et la question de la structure
 - ◇ 1. la composition en question : paradoxes
 - ◇ 2. Marivaux et la structure profonde
 - ◆ IV. Renoncements et partis pris
 - ◆ V. Plan
- Première partie : Questions de méthode et de terminologie
 - ◆ CHAPITRE 1 : Le dénouement des doctes, notion floue ou les errements indiscrets
 - ◇ I. Étude dramaturgique de la notion de dénouement : les fausses certitudes
 - 1. prescriptions
 - a. règles qualitatives

- ◆(i) dénouement nécessaire
- ◆(ii) dénouement rapide
- ◆(iii) dénouement complet
- ◆(iv) dénouement imprévu

- b. règles de place

- 2. descriptions techniques et commentaires non techniques
- 3. dénouement et jugement de valeur

◇ II. Du consensus apparent aux discordances effectives

- 1. approximations
- 2. terminologie imprécise

- a. reconnaissance et péripétie ; liens avec le dénouement
- b. intrigue, nœud ou action ?

- ◆(i) aperçu lexicographique ftn132

- ◇ intrigue
- ◇ nœud
- ◇ *intrigue et nœud* dans les définitions de *dénouer* et de *dénouement*
- ◇ synthèse de l'aperçu lexicographique

- ◆(ii) l'usage de ces termes chez les doctes

- c. dénouement ou catastrophe ? péripétie ou catastrophe ?

◇ III. Conclusion du chapitre

◆ CHAPITRE 2 : Causes de cette instabilité terminologique ou le legs

◇ I. Causes historiques

- 1. le "système Donat"

- a. parties de quantité

- ◆(i) prólogos
- ◆(ii) epeisódion
- ◆(iii) éxodos

- b. parties constitutives

- ◆(i) prótasis
- ◆(ii) epítasis
- ◆(iii) katastase
- ◆(iv) katastrophé

- 2. le système d'Aristote
 - a. mûthos
 - b. prâxis
 - c. sústasis (múthou)
 - d. *peplegménos*, féminin *peplegméne*
 - e. anagnórisis
 - f. peripéteia
 - g. *désis* et *ploké* "nœud", *lúsis* "dénouement"
- 3. amalgame des deux systèmes

◇ II. Causes lexicologiques

- 1. différentes options de traducteur
 - a. choix d'emprunter le terme directement au grec
 - b. choix de rendre compte de la morphologie du mot
 - c. choix de privilégier la signification globale du mot indépendamment de sa forme
 - d. choix d'utiliser comme terme un condensé de définition
 - e. choix d'une équivalence extralinguistique
- 2. dispersion des résultats
- 3. un exemple emblématique de dispersion des résultats : *peripéteia*
- 4. la confusion entre *catastrophe* et *péripétie*
- 5. origine lexicologique de la confusion *nœud* / *intrigue*

◇ III. Conclusion du chapitre

◆ CHAPITRE 3 : Propositions et postulats ou la méprise

◇ I. Le niveau des personnages

- 1. personnage et nœud
- 2. personnage et dénouement
 - a. les trois temps du personnage
 - b. le mariage, marqueur de temps ?
 - c. conséquences du choix du mariage comme fin de pièce
 - ◆ (i) la hiérarchie entre les personnages
 - ◆ (ii) le rapport à l'action

◇ II. Le niveau structurel

- 1. le niveau de l'intrigue : la dimension narrative
- 2. le niveau de la dynamique : la dimension dramatique
 - a. nœud et dynamique
 - b. dénouement et dynamique

◇ III. Le niveau de l'espace textuel

- 1. nœud et espace textuel
- 2. dénouement et espace textuel
 - a. le début de la macro-séquence de fin
 - b. la fin de la macro-séquence de fin
 - ◆ (i). nature des séquences qui la composent
 - ◇ séquence d'achèvement
 - ◇ séquence de conclusion
 - ◆ (ii). composition de la fin de la macro-séquence de fin
 - ◆ (iii). les mots de la fin
 - c. quelques questions posées par la macro-séquence de fin
 - ◆ (i). la question des frontières
 - ◆ (ii). la question du dialogue
 - ◆ (iii). la question du lecteur-spectateur

◇ IV. Conclusion du chapitre

- ◆ Conclusion de la première partie
- Deuxième partie : Typologie des structures événementielles
 - ◆ Introduction
 - ◆ CHAPITRE 1 : Titre, structure et dénouement marivaudiens ou le miroir

◇ I. Poétique du titre marivaudien

- 1. Morpho-syntaxe et prosodie des titres du corpus ftn328
- 2. titres en résonance ?
 - a. résonance interne
 - b. résonance externe entre titres et intertextualité
 - c. titres marivaudiens et héritage

◇ II. Rapport du titre au texte dans les pièces en un acte de Marivaux

- 1. la signature du titre dans le texte
 - a. le titre est un extrait du texte
 - b. le titre fragmenté
 - c. le titre est représenté grammaticalement
 - d. le titre par condensation
 - e. le titre-écart, ou la prise de pouvoir de l'écrivain
 - ◆ (i). l'auteur juge de son œuvre

◆(ii). l'écart métathéâtral

- 2. une annonce de la fin ?
 - a. les titres-révélation
 - b. titres opaques

◇ III Conclusion du chapitre

◆ CHAPITRE 2 : Structuration de l'intrigue
ou le triomphe de l'amour ?

◇ I. Un corpus thématiquement cohérent ?

- 1. les pièces en un acte : les oubliées de la critique thématique
- 2. approche thématique

◇ II. Du thème à la structure

- 1. la tentative de J. B. Ratermanis (1961)
- 2. propositions pour une topographie amoureuse

◇ III. Le fonctionnement de la topographie amoureuse dans l'œuvre marivaudienne

- 1. spatialisation du parcours amoureux
 - a. la rencontre scénique comme borne initiale
 - b. la rencontre préalable
- 2. les forces en jeu par rapport à la spatialisation du parcours amoureux
 - a. dynamique externe au parcours amoureux
 - b. dynamique en relation avec le parcours amoureux
 - ◆(i). l'aléa
 - ◆(ii). opposition
 - ◇ opposition actantielle
 - ◇ le parcours concurrent
 - ◆(iii). parcours fantômes
 - ◇ parcours fantôme enclencheur ou parcours fantôme de protection
 - ◇ parcours fantôme dû à une méprise
 - c. remarque sur les conséquences du système de parcours concurrents et fantômes
- 3. spatialisation de plusieurs parcours amoureux successifs ou parallèles
 - a. parcours successifs

- ◆(i). figure triangulaire
- ◆(ii). figure quadrangulaire
 - ◇ naissance de l'amour et double inconstance scéniques
 - ◇ naissance de l'amour et inconstance antérieures, double inconstance scénique
 - ◇ un modèle original : *La Femme fidèle*
- b. parcours parallèles
 - ◆(i). parcours de maîtres
 - ◆(ii). parcours de valets
- c. spatialisation et hiérarchisation des parcours
- d. le parcours fantôme comme parcours principal
 - ◆(i). parcours fantôme exclusif
 - ◆(ii). parcours fantôme destructeur de parcours réel
- e. une trace du parcours amoureux : l'étape unique

◇ IV. Conclusion du chapitre

◆ CHAPITRE 3 : Originalité des parcours amoureux dans les pièces courtes ou la surprise de l'amour

◇ I. Les parcours en question : comparaison

- 1. modèles non attestés dans les pièces en un acte
 - a. la double surprise de l'amour
 - b. la simple surprise suivie d'une double surprise
- 2. modèles communs aux deux types d'œuvres avec variations spécifiques
 - a. pièces avec un seul parcours principal
 - ◆(i). la rencontre antérieure
 - ◆(ii). palier avant le mariage
 - b. pièces avec deux parcours parallèles
 - c. pièces à deux parcours complémentaires
- 3. les modèles comparables
 - a. hiérarchie ambiguë entre les parcours principaux
 - ◆(i). Le Prince travesti et Arlequin poli par l'amour
 - ◆(ii). L'Heureux Stratagème et Les Sincères
 - b. la force du parcours fantôme : *La Fausse Suivante* et *La*

◇ II. Bilan et prolongements

◆ CHAPITRE 4 : Scène ou séquence ? À la recherche de l'unité dramaturgique ou le préjugé vaincu ?

◇ I. "Marivaux à l'épreuve de la scène"

- 1. la constitution des scènes et la présence des personnages
 - a. l'entrée d'un nouveau personnage
 - b. la sortie de personnage
- 2. les types de scènes utilisés

◇ II. Le passage d'une scène à l'autre

- 1. modalités à l'œuvre
 - a. la rupture
 - b. le centrage sur un personnage
 - c. glissements et passages de relais
 - ◆ (i). du masculin au féminin ou l'inverse, de l'extérieur à l'intérieur ou l'inverse
 - ◆ (ii). l'espace des maîtres et la relation maître-valet
 - ◆ (iii). les modes de triangulation de l'intimité
- 2. quelques remarques sur les articulations de scènes
- 3. hiérarchie des scènes
 - a. la scène fondatrice
 - ◆ (i). trio fondateur
 - ◆ (ii). le duo fondateur
 - b. la scène absente
 - ◆ (i). l'absence du duo amoureux
 - ◆ (ii). l'absence de la scène-miroir

◇ III. Organisation des pièces et grandes articulations de séquences

- 1. les séquences encadrantes
 - a. pièces à structure par cadre étanche
 - b. pièces à structure par cadre semi-poreux
 - c. les pièces à structure par cadre poreux
 - d. conclusion sur les pièces à cadre
- 2. la structuration par le centre

- a. l'apparition d'un nouveau personnage
- b. disparition et réapparition d'un personnage

- ◆(i). disparition
- ◆(ii). réapparition

- c. conclusion sur les pièces à structuration par le centre

· 3. les séquences entrelacées

- a. le gros plan
- b. le personnage-marqueur
- c. le personnage témoin d'intrigue
- d. personnage représentant une dualité

- ◆(i). le masculin contre le féminin : *La Colonie*
- ◆(ii). l'intérieur contre l'extérieur : *La Provinciale* et *La Commère*

◇ IV. Conclusion du chapitre

◆ Chapitre 5 : De la structure à la dramaturgie ou la dispute

◇ I. La question du personnage

- 1. lien entre parcours amoureux et schéma actantiel
- 2. les niveaux de personnage

- a. niveau 1
- b. niveau 2
- c. niveau 3
- d. niveau 4
- e. niveau 5

- 3. rapport entre schéma actantiel et projet enclencheur du personnage
- 4. récapitulatif

◇ II. Les différents types de dramaturgie

- 1. la dramaturgie de blocage

- a. les pièces qui s'achèvent par un mariage

- ◆(i). blocage avant la déclaration
- ◆(ii). blocage avant le mariage

- b. les pièces qui ne s'achèvent pas par un mariage

- 2. la dramaturgie de substitution

- a. dans *Le Dénouement imprévu* et *La Femme fidèle*

- b. dans Les Sincères

· 3. la dramaturgie de destruction

- a. absence d'un parcours amoureux complet
- b. les pièces à parcours fantôme exclusif
- c. les pièces à parcours fantôme dominant

◇ III. Conclusion du chapitre

◆ CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE

- Troisième partie : Analyse de la séquence de fin

◆ CHAPITRE 1 : Fonctionnement de l'espace de fin dans les pièces qui se terminent par un mariage ou les effets surprenants de la sympathie

◇ I. Les pièces à blocage avant la déclaration : dénouer c'est dire ou les dénouements par déclaration (Type I : *Le Legs*, *L'Épreuve*, *Le Préjugé vaincu*)

- 1. situation générale de la scène de dénouement
- 2. scène de dénouement et scène antérieure
- 3. fonctionnement de la scène de dénouement

- a. le positionnement des interlocuteurs
- b. le rattachement aux scènes antérieures

- ◆ (i). le contrat initial
- ◆ (ii). l'enclenchement de la scène
- ◆ (iii). le bilan

- c. le fonctionnement de la déclaration

- ◆ (i). la recherche d'une interaction possible : *Le Legs*

- ◇ le Marquis
- ◇ la Comtesse
- ◇ la déclaration

- ◆ (ii). la logique de la tension : *L'Épreuve*
- ◆ (iii). *Le Préjugé vaincu* ou la logique de la convergence

- 4. conclusion sur le dénouement dans les pièces à mariage et à blocage antérieur à la déclaration (pièces de type I)

- a. topographie
- b. la scène de dénouement

◇ II. Les pièces à blocage avant le mariage (Type II : *Le Père prudent et équitable*, *L'École des mères*, *La Méprise*, *La Joie imprévue*, *Les Acteurs de bonne foi*)

- 1. les pièces à redoublement ou le cauchemar évité
 - a. le blocage
 - b. crise et dénouement de *L'École des mères*
 - ◆ (i). la crise
 - ◆ (ii). fonction de la scène de déclaration dans la crise
 - ◆ (iii). le dénouement
 - ◇ la révélation
 - ◇ repositionnement des personnages
 - c. crise et dénouement de *La Méprise*
 - ◆ (i). la crise
 - ◆ (ii). le dénouement
 - ◆ (iii). l'achèvement
 - d. crise et dénouement des *Acteurs de bonne foi*
 - ◆ (i). premier temps : la menace de la catastrophe
 - ◆ (ii). deuxième temps : le dénouement de la comédie interne
 - ◆ (iii). troisième temps : le dénouement de la pièce 3
- 2. les pièces hétérogènes ou beaucoup de bruit pour rien
 - a. le dénouement dans *Le Père prudent et équitable*
 - ◆ (i). un regroupement progressif
 - ◆ (ii). la concordance des informations
 - ◆ (iii). une révélation non dénouante : la ruse de Crispin
 - ◆ (iv). le dénouement
 - b. le(s) dénouement(s) de *La Joie imprévue*
 - ◆ (i). le dénouement de l'intrigue du Chevalier
 - ◆ (ii). le dénouement du projet éducatif du père
 - ◆ (iii). dénouement amoureux
- 3. conclusion sur les pièces à blocage avant le mariage

◇ III. Les pièces à substitution (Type III : *Le Dénoûement imprévu*, *Les Sincères*, *La Femme fidèle*)

- 1. *La Femme fidèle* et *Le Dénoûement imprévu*
 - a. le fonctionnement de la scène de dénouement de *La Femme fidèle*
 - ◆ (i). information sur la Marquise
 - ◆ (ii). information sur le Marquis
 - ◆ (iii). annulation du projet 1 (dénouage)
 - ◆ (iv). le dénouement

- b. fonctionnement de la scène de dénouement du *Dénouement imprévu*

- 2. fonctionnement des scènes de dénouement dans *Les Sincères*
- 3. conclusion sur les pièces à substitution (type III)

◇ IV. Conclusion du chapitre

◆ CHAPITRE 2 : Les pièces qui ne se terminent pas par un mariage ou l'amour et la vérité

◇ I. Pièces à blocage définitif avant le mariage (*Arlequin poli par l'amour, La Colonie, La Commère*)

- 1. la fin prévisible
- 2. le personnage déclencheur
- 3. le dénouement
 - a. une fin annoncée : *Arlequin poli par l'amour*
 - b. une demi-annonce : le dénouement de *La Colonie*
 - c. un dénouement surprise : *La Commère*
- 4. petite conclusion sur les pièces à blocage définitif avant le mariage

◇ II. Dramaturgie de destruction : pièces à parcours fantômes dominants (*Le Triomphe de Plutus, L'Héritier de village, La Provinciale, Félicie*)

- 1. le faux dénouement ou la fausse victoire du traître
- 2. le vrai dénouement
 - a. l'interruption
 - b. le dénouement de *Félicie*
 - c. *L'Héritier de village* ou le coup de théâtre
 - d. *Le Triomphe de Plutus*
 - e. *La Provinciale*
- 3. conclusion sur les pièces à parcours fantômes dominants

◇ III. Pièces au parcours principal incomplet (*La Dispute, La Réunion des amours, L'Île des esclaves*)

- 1. les personnages dénoueurs
 - a. importance dramaturgique des personnages dénoueurs
 - b. rôle des personnages dénoueurs dans la dernière scène
- 2. analyse des scènes de dénouement
 - a. *L'Île des esclaves*
 - b. *La Réunion des amours*
 - c. *La Dispute*

◇ IV. Conclusion du chapitre et tableaux récapitulatifs

◆ CHAPITRE 3 : Gros plan sur la séquence de fin ou le dénouement imprévu ?

◇ I. Constitution de la séquence de fin

- 1. séquence de fin et nombre de scènes : espace fonctionnel - espace textuel
 - a. dans les pièces à mariage
 - b. dans les pièces sans mariage
- 2. le repérage de l'espace de fin
 - a. l'irruption d'un nouveau personnage
 - b. le retour d'un personnage absent depuis longtemps
 - c. l'attente de la scène à faire

◇ II. Déroulement ou dénouements ?

- 1. les faux dénouements intermédiaires
 - a. le faux dénouement logique
 - ◆ (i). avec annulation tardive
 - ◆ (ii). avec annulation précoce
 - b. le faux dénouement illogique
 - c. conclusion sur les faux dénouements intermédiaires
- 2. le faux dénouement de fin de pièce
 - a. le dénouement-leurre
 - ◆ (i). leurre pour les personnages et pour les lecteurs-spectateurs
 - ◆ (ii). leurre pour les personnages et non pour les spectateurs
 - b. le faux dénouement par aboutissement
 - c. le dénouement-impasse
 - d. une solution mixte
- 3. le dénouage
 - a. le dénouage des pièces qui s'achèvent par un mariage
 - ◆ (i). l'événement extérieur
 - ◆ (ii). le changement d'avis simple
 - ◆ (iii). la révélation simple
 - ◆ (iv). la révélation et le changement d'avis
 - b. le dénouage des pièces qui ne s'achèvent pas par un mariage

- 4. gros plan sur le dénouement
 - a. la mise en scène du dénouement
 - ◆ (i). la mise en scène de la suspension
 - ◆ (ii). la menace de la clôture
 - b. la micro-séquence de dénouement
 - ◆ (i). le dénouement-autorisation
 - ◆ (ii). le dénouement-déclaration
 - ◆ (iii). le dénouement-révélation
 - ◆ (iv). le dénouement-réconciliation
 - ◆ (v). le dénouement-départ ou dénouement-rupture
 - c. l'attestation du dénouement
 - ◆ (i). le relâchement
 - ◆ (ii). l'expression du sentiment
 - ◆ (iii). le commentaire
 - ◆ (iv). le passage du présent à l'avenir

◇ III. Achèvement et conclusion

- 1. place octroyée à l'espace dénoué
 - a. dans les pièces qui s'achèvent par un mariage
 - ◆ (i). deux espaces, deux scènes : une proportion déséquilibrée
 - ◆ (ii). deux séquences, une seule scène
 - b. dans les pièces qui ne s'achèvent pas par un mariage
 - ◆ (i). le cas du dénouement tardif
 - ◆ (ii). le cas du dénouement plus précoce
 - c. tableau récapitulatif
- 2. une contrainte : le rassemblement des personnages
 - a. examen des pièces qui ont deux scènes distinctes pour la séquence de fin
 - b. examen des pièces qui condensent la séquence de fin
 - ◆ (i). usage respecté
 - ◆ (ii). des personnages en moins
 - ◆ (iii). des personnages en plus
 - c. conclusion
- 3. lien entre espace de dénouement et espace dénoué

- a. passage du dénouement à l'achèvement
 - ◆ (i). prise en compte du dénouement en tant qu'énoncé
 - ◇ reprise lexicale
 - ◇ reprise syntaxique
 - ◆ (ii). prise en compte de l'énoncé dénouant en tant que contenu
 - ◆ (iii). déni

4. les fonctions de l'achèvement

- a. clore l'aventure
 - ◆ (i). franchissement d'étapes
 - ◇ du duo au quatuor
 - ◇ le couple des valets
- b. informer, compter, réparer
 - ◆ (i). informer
 - ◆ (ii). compter
 - ◆ (iii). réparer
- c. la proximité de la fin
 - ◆ (i). les temps verbaux : l'ailleurs chronologique et spatial
 - ◆ (ii). métathéâtralité
 - ◇ la fin est proche
 - ◇ autoréférence au théâtre

5. l'espace de conclusion

- a. le raccord de la conclusion au dénouement
- b. le raccord de la conclusion à la séquence d'achèvement
 - ◆ (i). clôture au niveau de l'achèvement
 - ◆ (ii). prise en compte dès le début de la séquence conclusive de la micro-séquence antérieure
 - ◇ appui sur l'achèvement
 - ◇ appui direct sur le dénouement
 - ◆ (iii) interruption de la séquence d'achèvement
 - ◆ (iv). modification par rapport à la séquence d'achèvement
- c. raccords problématiques
 - ◆ (i). raccordement inversé

◆(ii). le redoublement de conclusion

- d. espace de conclusion et raccordement : récapitulatif
- e. espace de conclusion et unité

· 6. les mots de la fin

- a. le locuteur des mots de la fin

◆(i). un valet

◆(ii). un personnage principal

◇ personnage de pouvoir

◇ personnage éponyme

◆(iii). maître ou valet ? Le Dénouement imprévu

- b. la poétique des mots de la fin

◆(i). frontière

◇ le mot de la fin comme prolongement

◇ le mot de la fin comme rupture

◆(ii). fonctions des mots de la fin

◇ projection de la fable dans un ailleurs

◇ métathéâtralité

◆(iii). stylistique du mot de la fin

◇ IV. Tableaux récapitulatifs

- 1. les pièces à mariage bloquées avant la déclaration (type I : *L'Épreuve*, *Le Préjugé vaincu*, *Le Legs*)
- 2. les pièces à mariage bloquées avant le mariage (type II a : pièces homogènes : *L'École des mères*, *La Méprise*, *Les Acteurs de bonne foi* ; II b : pièces hétérogènes : *La Joie imprévue*, *Le Père prudent et équitable*)
- 3. les pièces à mariage avec substitution (type III : *La Femme fidèle*, *Les Sincères*, *Le Dénouement imprévu*)
- 4. les pièces à blocage définitif avant le mariage (Type IV : *La Colonie*, *Arlequin poli par l'amour*, *La Commère*)
- 5. les pièces à parcours fantôme dominant (Type V : *La Provinciale*, *Félicie*, *L'Héritier de village*, *Le Triomphe de Plutus*)
- 6. les pièces à parcours amoureux principal incomplet (Type VI : *La Réunion des amours*, *L'Île des esclaves*, *La Dispute*)

◆ CHAPITRE 4 : Le texte après le texte ou le divertissement ou la joie (im)prévue

◇ I. Rattachement des divertissements à chaque fin de pièce

◇ II. Structure des divertissements

- 1. chanteurs et locuteurs
- 2. Nombre de strophes

◇ III. Sens des divertissements

- 1. le divertissement du *Triomphe de Plutus*
- 2. le divertissement de *L'École des mères*
- 3. le vaudeville de *L'Épreuve*

◇ IV. Conclusion

◆ CHAPITRE 5 : Séquence de fin et mise en scène ou l'épreuve (de la scène)

◇ I. L'esthétique de tableau

- 1. vers l'immobilisation des corps
 - a. L'École des mères
 - b. Le Père prudent et équitable
- 2. le rapport regardant-regardé
 - a. dans les textes
 - b. le rapport regardant-regardé dans la mise en scène des *Acteurs de bonne foi* de J.-L. Boutté (1978)
- 3. les différents plans
 - a. La Méprise
 - b. Le Legs

◇ II. Vrai ou faux dénouement : la question du sens

- 1. les pièces à mariage
 - a. le dénouement transgressif ou *Le Préjugé vaincu*
 - b. l'absence de réparation ou *Les Acteurs de bonne foi* et *La Méprise*
 - ◆(i). Les Acteurs de bonne foi
 - ◆(ii). la réparation dans *La Méprise*
 - c. l'information manquante ou *L'Épreuve*
- 2. les pièces sans mariage
 - a. contradiction et non-dit : *L'Île des esclaves* dans la mise en scène d'Éric Massé (2002)
 - ◆(i). ambiance générale
 - ◆(ii). l'espace
 - ◆(iii). description et analyse des déplacements aux scènes X et

XI

- b. les mystères du texte ou *La Dispute*
 - ◆ (i). R. Polack ou *La Dispute* réencadrée
 - ◆ (ii). Stanislas Nordey ou la réponse à la question du châtiment
- c. la réparation retrouvée ou *Félicie la Provinciale* de R. Planchon
 - ◆ (i). la réécriture de la scène dernière
 - ◆ (ii). le cauchemar réparé : *Félicie*

◇ III. Conclusion du chapitre

• CONCLUSION GÉNÉRALE

- ◆ I. Thème et structure
- ◆ II. Structure des pièces en un acte
- ◆ III. Retour théorique sur le dénouement, à la lumière du corpus étudié

◇ 1. dynamique

- Pièces à blocage avant la déclaration :
- Pièces à blocage avant le mariage :
- Pièces à blocage avant le mariage et finissant sans mariage :
- Dramaturgie de substitution :
- Dramaturgie de destruction :

◇ 2. la micro-séquence de dénouement

◆ IV. Retour sur la définition du dénouement : aspects théoriques

◇ 1. le dénouement inscrit dans le discours

- a. la parole est dénouement
- b. la parole génératrice de dénouement
- c. la parole récit du dénouement

◇ 2. le dénouement didascalique

• ANNEXE 1 : Résumé des pièces de notre corpus

- ◆ *Le Père prudent et équitable ou Crispin l'heureux fourbe* (sans date)
- ◆ *Arlequin poli par l'amour* (Italiens, 17 octobre 1720)
- ◆ *Le Déroulement imprévu* (Comédie-Française, 2 décembre 1724)
- ◆ *L'Île des esclaves* (Italiens, 5 mars 1725)
- ◆ *L'Héritier de village* (Italiens, 9 août 1725)
- ◆ *Le Triomphe de Plutus* (Italiens, 22 avril 1728)
- ◆ *La Réunion des amours* (Comédie-Française, 5 novembre 1731)
- ◆ *L'École des mères* (Italiens, 25 juillet 1732)
- ◆ *La Méprise* (Italiens, 16 août 1734)

- ◆ *Le Legs* (Comédie-Française, 11 juin 1736)
- ◆ *La Joie imprévue* (Italiens, 7 juillet 1738)
- ◆ *Les Sincères* (Italiens, 13 janvier 1739)
- ◆ *L'Épreuve* (Italiens, 19 novembre 1740)
- ◆ *La Commère* (Italiens, 1741)
- ◆ *La Dispute* (Comédie-Française, 19 octobre 1744)
- ◆ *Le Préjugé vaincu* (Italiens, 6 août 1746)
- ◆ *La Colonie* (représentée sur un théâtre de société ; publiée dans *Le Mercure*, décembre 1750)
- ◆ *La Femme fidèle* (théâtre de Berny, 24-25 août 1755 ; texte fragmentaire)
- ◆ *Félicie* (publiée dans *Le Mercure* en mars 1757)
- ◆ *Les Acteurs de bonne foi* (publiée dans *Le Conservateur*, novembre 1757)
- ◆ *La Provinciale* (publiée dans *Le Mercure*, avril 1761)
- ◆ ANNEXE 2 : Textes des divertissements

◇ ***Le Triomphe de Plutus***

◇ L'École des mères

◇ ***L'Épreuve***

Divertissement

- ANNEXE 3 : Extraits de textes théoriques sur la composition de la fable

◆ ARISTOTE, *Poétique*

◆ TEXTES EN LATIN

◇ Textes antiques

◇ Textes néo-latins (Scaliger, Heinsius, Vossius)

◆ TEXTES EN LANGUES MODERNES

◇ Textes italiens (traduction supervisée par Laure Bénatouil)

◇ Textes français

- Bibliographie alphabétique

◆ 1) Livres, articles, revues, collectifs... utilisés pour cette étude

◆ 2) Mises en scène de Marivaux commentées au cours de la thèse

◇ 2.1 Spectacles

◇ 2.1 Captations

- Bibliographie thématique

◆ Études sur Marivaux

◇ éditions de Marivaux

◇ état des recherches sur Marivaux

◇ études d'ensemble

- sur Marivaux en général
- études sur les genres autres que le théâtre
- études sur le théâtre

◆ Études sur le théâtre

- ◇ dictionnaires, encyclopédies...
- ◇ ouvrages généraux sur le texte et la représentation
- ◇ analyse des genres et histoire du théâtre
- ◇ poétique et esthétique
- ◇ problématiques particulières
- ◇ réflexions sur d'autres auteurs que Marivaux

◆ Problématiques transversales

- ◇ éclairage historique
- ◇ approche linguistique ou structurale des textes
- ◇ la question du début et de la fin
- ◇ la question du titre

• INDEX

- ◆ Index des noms
- ◆ Index des œuvres de Marivaux

À Christian, mon Prince très investi,
qui m'a montré souvent tout ce qu'un mari vaut
et a su me convaincre qu'à un moment
il faut bien achever l'écheveau,
toute la reconnaissance, sans péripétie,
d'une femme fidèle.

Remerciements

Mes remerciements vont à Christine Hamon, dont la bienveillante attention a été constante dans la direction de ce travail.

Merci à Anne Ubersfeld, qui m'a formée il y a longtemps, et qui a éveillé une passion du théâtre qui, malgré l'apparente interruption, ne s'est jamais démentie jusqu'à ce jour.

Merci à mes collègues de l'I.U.F.M. de Lyon : aux équipes directoriales successives, qui m'ont facilité la tâche durant toutes ces années ; à mes collègues directs et amis, qui m'ont soutenue, encouragée, relue ; en particulier, ma reconnaissance va à Anne-Marie, Marie-Cécile, Pierre, Jean-Pierre, Nadine, Christian ; et à mes étudiant(e)s qui ont manifesté un intérêt permanent pour l'état de mes recherches et une indulgence constante pour ma fatigue croissante.

Merci aux comédiens, metteurs en scène et écrivains de mes partenariats divers, qui ont contribué à enrichir ma perception du théâtre ; en particulier à Thierry Bordereau, Réjane Bajard, Thierry Vénesson, Richard Brunel, de la Compagnie Anonyme, Éric Massé, de la Compagnie des Lumas, Michel Dieuaide, du TJA, Michel Laubu, du Turak, Michel Raskine, du Théâtre du Point du Jour, Enzo Cormann, Michel Azama, Michel Vinaver.

Merci aux collègues de l'Académie de Lyon qui travaillent avec moi pour promouvoir une certaine idée du théâtre. Merci donc à Raymond, Denise, Nadège, Gilbert, Marie-France, Marion, Marie-Christine.

Merci à mes parents, qui ont accueilli, pendant de si nombreuses vacances, enfants et chat.

Merci à ma famille, que j'ai beaucoup négligée ces derniers temps.

Merci aux amis de toujours, auprès de qui j'ai manqué de disponibilité et qui ne s'en sont pas offusqués, particulièrement Anne-Sylvie, Christine, Chantal et Franck, Laurence et Steve, Édith et Didier.

Merci enfin à mes enfants, qui, pendant la durée de ce travail, ont appris la patience ; merci à Ophélie, la collégienne du début de mes recherches que je retrouve étudiante pour ma soutenance ; merci à Jonathan, désormais lycéen ; merci à Timothée, déjà au collège. Je leur promets que nous rattraperons le temps perdu. Je leur promets aussi que, malgré une gestation hors normes, cet enfant de papier qui m'a un peu éloignée d'eux ne sera jamais mon préféré.

Avertissement

Les références faites aux auteurs seront, dans cette thèse, uniformisées de la manière suivante. Seront indiqués l'initiale du prénom et le patronyme complet suivis entre parenthèses de l'année de parution de l'ouvrage auquel on se référera et, en cas de citation ou de renvoi à un passage précis, du numéro de la page ou des pages concernée(s). Le lecteur sera alors invité à se reporter à la Bibliographie alphabétique de la fin de l'ouvrage (p. 737 et suivantes) pour retrouver la référence complète du livre ou de l'article utilisé. S'il y a plusieurs items du même auteur une même année, chacun est affecté en outre d'une lettre (1992 a ou 1992 b, par exemple).

Ainsi G. Forestier (1996 c), p. 246, renvoie à la p. 246 de l'article suivant : **Forestier**, Georges (1996 c) : "Structure de la comédie française classique", *Littératures Classiques*, n° 27 (*L'Esthétique de la Comédie* : Actes du colloque de Reims, 8-10 sept. 1995, G. Conesa éd.), Paris, p. 243-257.

Il en résultera peut-être une certaine lassitude du lecteur, obligé de faire le va-et-vient entre la page lue et la fin de la thèse. Peut-être voudra-t-il bien nous pardonner d'avoir préféré alléger d'autant les notes.

C'est seulement dans le cas, rare, où nous citerons un ouvrage hors bibliographie que la référence complète figurera alors dans la note ou dans le corps du texte.

Les extraits cités de notre corpus marivaudien seront, sauf indication spéciale, issus de F. Deloffre et F. Rubellin (1992) ; l'édition des mêmes auteurs, datée de 2000, n'a été exploitée ici que plus tardivement, pour ses notices. Mais nous n'avons pas eu le courage de retoucher tous nos extraits de pièces pour les mettre en conformité avec cette édition plus récente, qui offre des variantes par rapport à l'édition précédente.

Pour *Le Legs*, je n'ai utilisé que la version présentée en texte principal dans l'édition de référence, non celle qui est présentée en appendice comme "conforme à la représentation".

Résumé :

Cette thèse, qui a pour objet d'analyser le fonctionnement du dénouement marivaudien, s'attache d'abord à rendre compte des difficultés terminologiques liés au concept de dénouement, à proposer des explications de l'origine de ces difficultés et à élaborer des propositions théoriques. Elle repère dans les pièces en un acte de Marivaux les processus dynamiques à l'œuvre avant de les classer en types de dramaturgies. Enfin, elle analyse plus spécifiquement les caractéristiques des fins marivaudiennes afin de proposer une formalisation de la séquence de fin et en particulier de la micro-séquence de dénouement, de repérer les liens avec le divertissement final. L'analyse de quelques problèmes posés par la fin marivaudienne au metteur en scène conclut l'ensemble.

Mots-clés :

Marivaux / théâtre / pièces en un acte / dramaturgie / dénouement / structure / poétique / composition / fin

SUMMARY :

The denouement within one act plays of Marivaux : structure and dramaturgy

This thesis, which has the aim of analysing the operation of Marivaux's denouement, initially endeavours to account for the terminological difficulties related to the concept of denouement, to suggest explanations on the origin of these difficulties and to work out theoretical proposals. It locates in the one-act plays of Marivaux the works dynamic processes before classifying them in types of dramaturgy. Lastly, it more specifically analyses the characteristics of Marivaux's endings in order to propose a formalisation of the ending sequence and in particular of the micro-sequence of denouement, to locate the links with the final divertissement. The analysis of some problems arising from Marivaux's ending with the director concludes the unit.

key words:

Marivaux / theatre / one-act plays / dramaturgy or dramatic art / structure / poetics / composition / ending

Introduction générale

En 1995, A. Rivara dressait un bilan impressionnant de l'état et de la qualité de la recherche sur Marivaux ^{ftn1}, dont le développement peut se mesurer à l'aune de la comparaison avec les états des lieux précédents, établis par F. Deloffre puis H. Coulet ^{ftn2}. À lire ce bilan et les comptes-rendus réguliers effectués depuis lors par la *Revue Marivaux*, le chercheur désireux de s'aven-turer à son tour dans l'étude d'un auteur sur lequel tout semble avoir été écrit, de surcroît définitivement et irréfutablement, risque la paralysie admirative.

La fin de l'article-bilan d'A. Rivara ouvre heureusement un champ de recherche possible :

“Des études manquent donc encore : la poétique des *Journaux* ^{ftn3}, une synthèse sur les œuvres de jeunesse, une dramaturgie de Marivaux, des analyses transversales de ‘scénographie’ et de l'interaction entre les genres, une recherche sur les liens de Marivaux avec la littérature espagnole, l'étude de la diffusion de l'œuvre, sans compter l'édition critique de textes séparés” ^{ftn4}.

Si l'on se rapporte à ce qui se pose comme un programme pour les futurs chercheurs, une voie semble devoir être approfondie, qui concerne la dramaturgie marivaudienne.

B. Dort définit la dramaturgie comme étant “l'écriture et l'agencement du texte” ^{ftn5}. La référence classique sur la dramaturgie reste évidemment, pour B. Dort, l'ouvrage fondamental de J. Scherer (1981), lequel “étudie à la fois la ‘structure interne’ (donc la façon de concevoir les personnages et de construire l'action) et la ‘structure externe’ (‘les problèmes de mise en œuvre et non plus de conception’) communes aux pièces de cette période” ^{ftn6}.

Y a-t-il une carence dans l'analyse dramaturgique de Marivaux ? R. Pomeau (1974) s'étonne de fait que “l'un des plus novateurs parmi les dramaturges français du XVIIIe siècle n'ait guère été l'objet de telles enquêtes” ^{ftn7}.

Cette remarque n'est pas tout à fait exacte. L'article de R. Pomeau lui-même énonce quelques propositions qui

concernent la dramaturgie. Avant lui, la thèse de M. Meyer (1961) s'interrogeait sur la relation du théâtre de Marivaux avec les conventions de l'époque en s'appuyant résolument sur les textes théoriques de J. Scherer. Plus près de nous, l'ouvrage de F. Rubellin (1996) sur *Marivaux dramaturge* annonce dès le titre un projet stimulant ftn8.

Ces trois documents, de nature et de longueur différentes, ont quelques points communs. Tout d'abord, ils s'appuient sur un corpus relativement restreint. F. Rubellin étudie *La Double Inconstance* et *Le Jeu de l'amour et du hasard* ; R. Pomeau se cantonne à *La Double Inconstance*, *L'École des mères* et *Les Fausses Confidences* ftn9 ; le corpus d'étude de M. Meyer est sensiblement plus important puisqu'il est constitué de ce que l'auteur nomme "le cycle de l'amour" : *Arlequin poli par l'amour*, *La Surprise de l'amour*, *Le Prince travesti ou L'Illustre Aventurier*, *La Seconde Surprise de l'amour*, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, *Le Triomphe de l'amour*, *Les Serments indiscrets*, *L'Heureux Stratagème*, *Le Legs*, *Les Fausses Confidences*, *L'Épreuve* et *La Double Inconstance*.

Cette première confrontation des critiques autorise deux remarques liminaires.

D'abord, ce sont des pièces en trois (ou cinq) actes qui sont majoritairement représentées dans les corpus d'étude : seules *L'École des mères*, *L'Épreuve*, *Le Legs* et *Arlequin poli par l'amour* en font partie parmi les pièces courtes, alors que *La Double Inconstance* est étudiée par les trois ouvrages. D'ailleurs, dès qu'il sera question, pour M. Meyer (1961), de se livrer à une analyse précise, c'est *Le Jeu de l'amour et du hasard* qui sera appelé à l'aide, plutôt que *Le Legs* par exemple.

Ensuite, dans les trois ouvrages, on peut relever une évidente cohérence thématique : toutes les pièces choisies comme objet d'étude parlent d'amour ftn10. Cela donne en définitive le sentiment que la dramaturgie est liée à une thématique : c'est là une problématique sur laquelle nous reviendrons ultérieurement.

Dans leur analyse dramaturgique, les trois critiques s'appuient sur des données comparables. Tous, ainsi, étudient le traitement du lieu et du temps ftn11 : M. Meyer (1961) traite ces questions au travers des prescriptions des doctes et des sacro-saintes règles des trois unités ; R. Pomeau (1974) et F. Rubellin (1996) s'attachent à distinguer le lieu scénique et l'espace hors scène ainsi que la structure interne de la pièce, ce qui revient à se demander comment la pièce est "classiquement intriguée", avec "exposition, nœud, dénouement" ftn12. F. Rubellin et M. Meyer consacrent toutes deux un chapitre entier à cette question, l'une l'appelant "structure dramaturgique" (F. Rubellin) et l'autre "la structure de l'œuvre et la convention classique" (M. Meyer).

Or la conclusion de R. Pomeau, comme celle de M. Meyer, est sans appel : Marivaux opte pour une dramaturgie classique. R. Pomeau le définit comme "le dernier en date des classiques de la scène française" ftn13. Dans le cours de son étude, M. Meyer ne cesse de montrer à quel point l'œuvre marivaudienne ftn14 se conforme aux préceptes de la dramaturgie classique. On citera, pour s'en convaincre, quelques phrases de l'auteur à propos du *Jeu de l'amour et du hasard* :

"Cette action se déroule sur trois actes, qui s'échelonnent selon les préceptes classiques, dans une progression rigoureuse, s'ordonnant chacun autour d'une ou deux scènes centrales ; les scènes de chaque acte se suivent selon le précepte de la liaison des scènes, l'exposition et le dénouement se faisant également dans les règles" ftn15.

Est-ce à dire que la structure interne des pièces de Marivaux ne mérite pas d'autre attention que la vérification d'une conformité à des règles fermement établies au dix-huitième siècle ftn16 ?

F. Rubellin (1996) fait à cet égard preuve d'une plus grande prudence. Loin d'inscrire résolument Marivaux dans le moule classique, elle l'oppose au contraire à ses prédécesseurs ftn17 en montrant que pour lui l'intérêt des pièces ne repose pas sur les mécanismes de l'intrigue mais sur ceux du sentiment. Elle en conclut :

“Marivaux choisissant de mener son action au rythme des cœurs et non des péripéties extérieures, la linéarité de l'intrigue est moins directement perceptible, atténuée par ‘mille autres petites situations momentanées’, si bien que la composition, qui peut sembler plus souple, fait songer par instants au rococo” (p. 65).

Néanmoins, si F. Rubellin prouve que l'exposition à l'intérieur de ce système gagne en importance ftn18, elle étudie précisément la triade héritée de la dramaturgie classique ftn19.

De ce premier balayage, on peut tirer deux conclusions permettant de justifier notre projet de thèse.

Tout d'abord, les questions sur la dramaturgie du théâtre de Marivaux n'ont à ce jour guère mobilisé la critique. Cela tient sans doute à plusieurs facteurs. Le fait qu'elle soit considérée presque unanimement comme classique dissuade sans doute de s'engager plus avant sur une voie *a priori* déceptive : il est inutile de traquer la conformité des pièces de Marivaux aux règles des doctes si l'on s'attend à la trouver partout. En outre, l'attention légitime portée au langage des personnages ftn20 et à la définition du marivaudage ftn21 a déplacé le problème. Ajoutons à cela une particularité que nous avons maintes fois observée : comme ce théâtre parle de sentiments, et en particulier d'amour, les auteurs sont parfois insensiblement entraînés à se placer, dans l'analyse, au niveau des personnages et, ce faisant, à quitter le terrain de la dramaturgie pour entrer dans celui, plus mouvant, de la psychologie ftn22.

La deuxième conclusion qui naît de ce survol rapide concerne le statut des pièces courtes. Ces dernières n'ont pas à ce jour, du moins à notre connaissance, été étudiées spécifiquement et en totalité autour d'une question particulière. Elles sont choisies, sélectionnées pour venir en renfort des analyses menées sur les pièces longues ou sont étudiées isolément en liaison avec une thématique. Et pourtant, ces pièces occupent une place tout à fait remarquable dans la production de Marivaux : son œuvre théâtrale s'inaugure presque coup sur coup avec deux pièces en un acte, *Le Père prudent et équitable* et *Arlequin poli par l'amour* ftn23. Elle s'achèvera de même, puisque, à partir de 1738, Marivaux se consacre exclusivement aux petites formes ftn24. Ces pièces en un acte se répartissent en quatre catégories selon qu'elles aient été écrites pour le Théâtre-Italien, la Comédie-Française ftn25, le théâtre de société, ou qu'elles aient été seulement destinées à la publication (cf. dans l'annexe 2, p. 637, pour plus de détail). Il y a donc là un corpus moins que négligeable, au moins quantitativement : sur trente-huit pièces de Marivaux arrivées jusqu'à nous ftn26, il y en a vingt-et-une en un acte. Elles constituent donc indéniablement un corpus qui vaut d'être examiné comme formant un tout. Nous y retiendrons *Le Père prudent et équitable*, malgré les jugements négatifs dont cette première pièce de Marivaux fait l'objet, ainsi que *La Femme fidèle*, parcellaire, et *La Provinciale*, parfois rejetée comme apocryphe, en nous autorisant de l'avis de F. Deloffre et F. Rubellin ftn27.

Notre thèse, partie de l'hypothèse que la critique s'appuie trop souvent sur le seul corpus des grandes pièces, au risque de tronquer des aspects importants de l'œuvre marivaudienne, se propose donc de considérer les pièces en un acte comme un ensemble qui mérite qu'on lui consacre une monographie spécifique. Interroger leur dramaturgie, c'est prendre le pari de voir un fonctionnement à l'œuvre comme en accéléré et au microscope. En effet, la pièce en un acte, privée par essence de la respiration de l'entracte et amenée à se développer dans un cadre étroit, permet à l'observateur attentif de repérer les dynamiques à l'œuvre, de voir par quels procédés on l'amène de l'exposition jusqu'au dénouement.

I. Pourquoi aborder la dramaturgie par la problématique de la fin ?

La question de la fin dans l'œuvre marivaudienne a alerté les critiques du fait que les principales œuvres romanesques de Marivaux, *La Vie de Marianne* et *Le Paysan parvenu*, sont inachevées, contre tous les usages ftn28. Dès le XVIII^e siècle donc, les réactions ont été nombreuses. L'explication apportée par d'Alembert ne peut satisfaire :

“On a fort reproché à Marivaux cet excès de paresse ; mais c’était tout au plus la paresse d’achever, et non pas de produire (...). Cette négligence prétendue tenait à une autre cause, au fond d’inconstance qu’il avait dans le caractère, et qui, se répandant sur son travail, le forçait à courir d’objets en objets. La vivacité de son esprit s’attachait promptement à tout ce qui se présentait à elle (...) ; dès lors l’objet ancien qui l’avait occupé était sacrifié sans regret à l’objet nouveau” ftn29.

On admirera comment la paresse ftn30 dont on l’accuse est, pour l’éloge, muée en papillonnage. Aujourd’hui, les critiques portent naturellement un autre regard sur le mystère de l’inachèvement. W. H. Trapnell (1970) déclare ainsi que “Marivaux definitely seems to have developed a technique of incompleteness” (p. 251). H. Coulet (1983 a) en fait un projet esthétique précoce dans la production de Marivaux. D’après ce critique, c’est dès les romans de jeunesse que

“Marivaux s’est fait un principe de refuser au lecteur le dénouement dont toute histoire crée l’attente et le besoin. Tantôt, c’est la bonne volonté du lecteur qui est mystifiée, son adhésion confiante au récit : le dénouement le déçoit ; tantôt, c’est sa curiosité ; il ne saura rien par la suite et aucun détail du texte ne peut la lui suggérer” ftn31.

H. Coulet finit par donner une lecture originale de ce refus de finir, qu’il met sur le compte d’un rapport particulier de l’écrivain au monde. À la fin de son article, il écrit en effet :

“l’inachèvement est une structure délibérément adoptée et savamment mise en pratique pour obliger le lecteur à participer à l’œuvre, à en trouver lui-même le sens, et à comprendre que c’est la défiance, la déception de Marivaux devant la société de son temps qui lui ont fait occulter l’existence proprement sociale de ses protagonistes” ftn32.

Projet esthétique, posture sociale, prise en compte de la réception, les causes alléguées pour expliquer l’absence de fin des romans de Marivaux dépassent l’analyse que proposaient les contemporains du romancier.

J. Sgard (1996) fournit une autre explication ; pour lui, en effet, ne pas finir constituerait le meilleur moyen de rendre compte de la vie. Cette hypothèse audacieuse s’exprime ainsi :

“Toute forme de projet composé serait mensonge : tout récit qui partirait d’un dénouement serait transformé en destin. Il y a chez Marivaux comme un recul devant l’œuvre d’auteur, le gros livre composé qui trahit la vie ; et il y a chez lui une permanence de la forme périodique, de cet ouvrage fragmentaire qui ne dit pas ses conclusions, qui ne s’achève pas (...) ; ses deux grands romans, *La Vie de Marianne* et *Le Paysan parvenu*, sont composés en parties librement développées, comme une conversation et non comme un livre” ftn33.

Or on ne peut que constater le décalage entre l’œuvre romanesque et les pièces de théâtre, toujours impeccablement terminées. Si l’on se réfère aux analyses précédentes sur le roman, comment expliquer cette étrange différence ? Est-ce parce que pour Marivaux le théâtre n’est pas la vie mais un univers de conventions sur lesquelles il peut s’appuyer ? Est-ce le rapport à la représentation qui induit la nécessité d’une fin ? Toujours est-il que, face à cette différence de technique considérable d’un genre à l’autre, sur le critère du dénouement, nous pouvons peut-être en déduire un statut spécial du traitement de la fin au théâtre par Marivaux ftn34.

A. Blanc (1986) va plus loin et insiste sur la nécessité de lire les pièces de Marivaux “à rebours”. Comparant Beaumarchais à Marivaux, il attribue au second l’étiquette d’“horloger”. Filant la métaphore, il précise que “pour que l’horloge puisse marquer une succession chronologique des secondes, il faut d’abord remonter la pendule, c’est-à-dire anticiper le temps ; c’est le dernier battement qui a été prévu le premier” ftn35.

En fonction d'une fin prévue, il suffirait alors de mettre en place la variété des possibles qui y mènent ftn36.

La proposition d'A. Blanc paraît justifiée par Marivaux lui-même. En effet, dans la préface de *L'Homère travesti*, il utilise une comparaison à même de nous éclairer sur une certaine conception du dénouement et de sa place :

“c'est comme un dénouement d'intrigue qu'on attend, et dont la suite, que l'on ne sait pourtant pas, divertit par avance, par les rapports plaisants que l'on sent qu'elle aura avec le commencement” ftn37.

Le dénouement théâtral apparaît donc, semble-t-il, soit comme l'anti-modèle du dénouement romanesque, soit comme en mineur dans l'économie de la pièce du fait de son caractère conventionnel et répétitif ftn38. S'il est inintéressant, trop conventionnel ou toujours identique, pourquoi lui consacrer une thèse ?

Quand on prend le temps de s'intéresser précisément au dénouement, on s'aperçoit qu'il est un lieu sensible du texte, objet de changements et de mutations de la main même de l'auteur, preuve à la fois d'un intérêt et d'une incertitude.

Lorsque Marivaux s'inspire d'un texte, il en garde les grandes lignes. Mais très fréquemment il lui arrive de modifier la fin. Ainsi, comparant *Arlequin poli par l'amour* au *Prodige d'amour* de Mme Durand, que S. E. Jones (1965) a repéré comme le texte source, la notice de F. Deloffre et F. Rubellin (2002) s'attarde sur le dénouement :

“Le dénouement est sensiblement modifié. Chez Marivaux, c'est Arlequin qui provoque l'issue favorable en obtenant de la Fée le serment sur le Styx, alors que chez Mme Durand, Coquette ne manquait d'assister à l'entretien des jeunes gens que par une faiblesse peu compréhensible. Dans la scène finale même, une péripétie dramatique est ménagée par la conquête de la baguette magique : ici encore, l'initiative d'Arlequin est nécessaire, tandis que chez Mme Durand le hasard seul fait tout. (...) Ainsi, au lieu de dépeindre par des mots, comme Mme Durand, les progrès intellectuels du jeune homme poli par l'amour, Marivaux en donne des exemples de fait infiniment convaincants. Le dénouement est, par là même, étroitement lié au thème moral de la pièce” (p. 114).

Cette variation est notée plusieurs fois. En ce qui concerne les pièces en un acte, on la repère dans *La Femme fidèle*. Le phénomène est sans doute banal, surtout quand Marivaux prend un modèle dans un autre genre. Mais il est plus intéressant de constater que ces modifications de dénouement interviennent parfois entre la version scénique et le texte de la pièce imprimée. Les notices de l'édition F. Deloffre et F. Rubellin (2000) offrent de précieuses indications à cet égard. Par exemple celle de *L'École des mères* souligne un détail important, relevé par *le Mercure* :

“Lisette est aussi récompensée pour avoir contribué au mariage d'Éraste ; Madame Argante consent qu'elle épouse son cher Frontin” ftn39.

Or cet épisode est absent de la version livresque, laquelle se clôturait sur l'épisode précédent signalé par *Le Mercure* :

“On commence une fête que Damis a fait préparer pour lui-même” ftn40.

L'épisode des valets est omis ftn41, la scène dernière s'achevant sur les mots de Monsieur Damis et sur l'embrassade de la mère et de la fille.

De la même façon, *Le Préjugé vaincu* avait une fin autre sur la scène que dans la version imprimée (cf. la

notice de F. Deloffre et F. Rubellin (2000) p. 1802).

Il est possible que ce soient l'épreuve de la scène et les réactions du public qui aient imposé ces variantes, dont beaucoup risquent, en tout état de cause, de nous échapper.

Un autre exemple de variante est visible dans la refonte d'une pièce en trois actes, *La Nouvelle Colonie*, en une pièce courte, *La Colonie*. La notice, *ad loc.*, précise qu'en changeant la durée des pièces, Marivaux a naturellement modifié l'intrigue et les personnages. Une indication concerne spécifiquement le dénouement :

“le dénouement diffère, non seulement dans sa forme, mais même dans sa signification, puisqu'il n'est plus question de sanctions contre les femmes, et qu'on leur promet même 'd'avoir soin de [leurs] droits dans les usages qu'on va établir'" (p. 1846) ftn42.

On voit donc à partir des exemples précédents les situations dans lesquelles s'opèrent des changements importants. On peut émettre l'hypothèse que la fin marivaudienne est un espace de flottement du texte, susceptible de variantes, mais, en même temps, l'objet de toutes les attentions de l'auteur, et qu'elle mérite une étude particulière. Cependant, il est évident que s'intéresser à la fin d'une pièce contraint à la replacer dans une composition et une dramaturgie.

II. La dramaturgie en question

Le dénouement est associé dans les critiques de l'époque à des remarques plus générales sur l'intrigue ou l'action. Par exemple on oppose l'absence de l'une à la présence de l'autre. C'est ce que fait le Marquis d'Argenson critiquant *L'Héritier de village* :

“Véritable *farce*, sans intrigue ni mariage. Il y a cependant un dénouement qui est la faillite du banquier” ftn43.

La première phrase met sur le même plan l'intrigue et le dénouement attendu. La deuxième révèle le dénouement réel. En revanche, on unit complètement les deux notions, dans un jugement négatif, à propos des *Sincères* :

“Cette pièce est écrite avec bien de l'esprit et du feu, mais elle n'a presque rien de théâtral. C'est plutôt un ingénieux dialogue qu'une comédie. Dans une comédie, il faut une action, il faut une intrigue, un nœud et un dénouement. M. de Marivaux a cru pouvoir négliger cette règle” ftn44.

La structure interne est très clairement mise sur le même plan que l'intrigue et l'action. C'est donc toute une dramaturgie qui est questionnée ftn45. Au-delà, se profile un nouveau problème : dans un théâtre réputé sans action et sans intrigue ftn46, peut-on encore parler de *nœud* et, *a fortiori*, de *dénouement* ?

La dramaturgie marivaudienne semble donc poser des problèmes spécifiques qui expliquent peut-être que la critique ait préféré déplacer l'interrogation sur ce théâtre du côté de la structure.

III. Marivaux et la question de la structure

1. la composition en question : paradoxes

Marivaux s'intéresse-t-il aux problèmes de structure ^{ftn47} ? Peut-on trouver des éléments qui autoriseraient une approche de son œuvre par la structure ?

Les citations de l'œuvre de Marivaux sont contradictoires. M. Gilot (1998) évoque à plusieurs reprises des passages dans lesquels s'affirme son goût pour ce que la critique nomme "une esthétique de la bigarrure" ^{ftn48}. De fait, le dramaturge se présente lui-même comme un écrivain qui chemine au gré de son inspiration ^{ftn49}. J. Rousset (1995) ne dit pas autre chose lorsqu'il évoque "cette esthétique du hasard et de l'improvisation déclarée" (p. 46). Il cite un extrait du *Spectateur français* qui appuie ses dires :

"En un mot, l'esprit humain, quand le hasard des objets ou l'occasion l'inspire, ne produirait-il pas des idées plus sensibles et moins étrangères à nous, qu'il n'en produit dans cet exercice forcé qu'il se donne en composant ?" ^{ftn50}

Marivaux paresseux ? Marivaux commençant sans savoir où il va ? Cela va à l'encontre d'une pensée de l'auteur lui-même qui présente ainsi le bel esprit :

"C'est un architecte né, qui, méditant un édifice, le voit s'élever dans toutes ses parties différentes ; il en imagine et en voit l'effet total par un raisonnement imperceptible" ^{ftn51}.

De fait, c'est en artiste conscient de son art que, dans l'Avertissement des *Serments indiscrets*, il décrit les différences de situation entre *Les Serments indiscrets* et *La Surprise de l'amour* :

"Dans cette pièce-ci, il est question de deux personnes qui s'aiment d'abord, et qui le savent, mais qui se sont engagées de n'en rien témoigner, et qui passent leur temps à lutter contre la difficulté de garder leur parole en la violant ; ce qui est une autre situation, qui n'a aucun rapport avec celle des amants de *La Surprise de l'amour*".

Architecte d'une pièce ou d'une œuvre ? Attentif à la composition interne de la pièce ou conscient d'une intertextualité ? Faute de réponses de l'auteur, le mystère demeure.

Comment Marivaux travaillait-il ? La question est rendue difficile par la rareté extrême des brouillons et des esquisses. On peut s'appuyer sur ce qu'il dit lui-même à propos du passage de l'idée à la composition. Par exemple dans la préface à *L'Île de la raison* :

"Ce sujet, tel que je l'avais conçu, n'était point susceptible de tout cela : il était d'ailleurs trop singulier ; et c'est sa singularité qui m'a trompé : elle amusait mon imagination. J'allais vite en faisant la pièce, parce que je la faisais aisément".

Le sujet semble donc s'imposer en premier et induire une composition particulière. L'idéal réside dans la relation entre une unité englobante et le détail du texte, et c'est cela qui suscite l'intérêt. Le passage célèbre sur l'*Inès* de La Motte confirme cette hiérarchisation :

"Ici chaque situation principale est toujours tenue présente à vos yeux, elle ne finit point, elle vous frappe partout, sous des images passagères qui la rappellent sans la répéter ; vous la revoyez dans mille autres petites situations momentanées qui naissent du dialogue des personnages" ^{ftn52}.

On sent donc que le sujet, la situation déterminent une composition dont le texte produit serait l'illustration. Cette interprétation est-elle corroborée par le manuscrit retrouvé et publié par F. Moureau (1992 a) ? Ce document donne-t-il une idée de la façon dont se construit l'œuvre marivaudienne ?

On peut suivre F. Moureau, attribuant à Marivaux, avec l'aide de F. Deloffre, la première partie du cahier d'esquisses ftn53 qu'il a trouvé à la bibliothèque Jagellonne de Cracovie ftn54. Faisant l'hypothèse que le scripteur serait Lesbros de la Versane ftn55, il défend l'idée que la première partie serait composée de "traits" attribuables à Marivaux lui-même après 1740, plus précisément vers la décennie 1750 ftn56.

Ces "traits" se présentent soit comme des blocs assez compacts, soit comme des unités d'une seule phrase. Cela est assez représentatif de la *commedia dell'arte*, selon F. Moureau, pour qui ce cahier d'esquisses "paraît venir de la tradition italienne des 'zibaldone' mis au point par les comédiens de l'art dans le jeu all'improvviso. Tirade à faire dans une situation dramatique donnée, répliques fines, éléments de développement..." ftn57.

De fait, cette description répond assez bien à ce que l'on observe dans le cahier d'esquisses. On y trouve en effet des canevas entiers. Certains sont au présent, d'autres au passé et s'apparentent tout à fait à des passages romanesques :

"Situation d'une veuve qui ne voulant point aimer crut bonnement qu'on pouvait faire un ami d'un homme. Elle en trouva un. Ils convinrent de s'aimer d'amitié, promettant de se séparer si l'amour s'en mêlait. Le temps arriva ; elle l'obligea de la quitter ; il fit semblant d'aller en province. Au bout de quelque temps, une amie des deux lui fit confidence qu'il s'était guéri..." ftn58.

Très rapidement ces canevas introduisent dans leur déroulement des parties dialoguées, comme si le discours direct était, même dans le cadre du récit, l'essence du personnage.

Le deuxième type de trait concerne les personnages, qui s'esquissent très rapidement à partir de leur "caractère". Les portraits de quelques hommes ou femmes sont tracés par petites touches. À la limite du portrait ftn59 romanesque, ils relèvent davantage de la psychologie que du rapport à la situation :

"Plus imprudente que facile, plus galante que tendre, plus dissipée que vive. Avoir des amis plus par air que par goût ; se rendre par complaisance plus que par sensibilité : ces faiblesses sans passion sont sans volupté" (F. Moureau (1992 a), p. 30).

La fable et le portrait rapprochent donc ces quelques traits du genre romanesque, du moins de la page de roman.

Un autre type est l'aphorisme, qui apparaît isolé ou intégré à un canevas. On trouve ainsi dans le manuscrit des formules sur la coquetterie ou sur l'amour :

"Il y a deux sortes de coquetterie ; l'une cherche à se faire aimer, l'autre se laisse aimer" (p. 36) ;

"Il y a des femmes qu'on peut aimer sans inquiétude, cultiver sans assiduité et quitter sans regret" (p. 30) ;

"Il n'y a point d'amant qui ne se croie excepté de la loi commune" (p. 30) ;

"Bien souvent une femme n'est point fâchée qu'un homme qui ne lui plaît pas s'attache à elle pour le faire servir d'exemple, et pour se fonder une réputation" (p. 38).

Quel est le statut de ces *sententiae* ? Sont-elles les rêveries d'un auteur ou d'une situation ou ont-elles les mêmes fonctions que les morales des *Fables* de La Fontaine ? Rendent-elles compte du sens de la pièce à venir ? Cela donnerait aux pièces en gestation le statut de "proverbes" visant à illustrer par la scène une vérité

extra-scénique qui resterait implicite ftn60. En tout cas, les éléments relevés ci-dessus ne concernent pas directement la forme théâtrale. Ils sont le récit préliminaire ou le commentaire de la pièce en gestation.

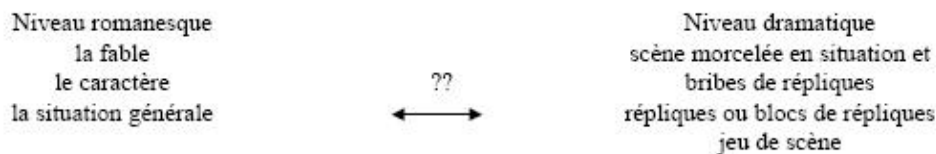
En revanche, deux traits se rattachent plus directement au matériau théâtral. On trouve, en effet, des répliques isolées, voire des groupes de répliques constituant des bribes de dialogue ; également des idées de scènes : “idée d’une scène sur ce texte” (p. 34), “scène entre un jeune homme et son rival qui fait l’amoureux en tous lieux” (p. 40), “scène entre un amant et une maîtresse” (p. 38). Parfois, une scène est pensée par rapport à une autre : “autre scène qui répond à la précédente entre Ariste et un ami” (p. 36).

Enfin on observe aussi des portions de texte mélangeant le dialogue et le jeu de scène (esquisses de didascalies) :

“Invention pour donner un poulet à une femme.

Attendre qu’elle tire son mouchoir de sa poche et laisser tomber le billet, le ramasser et lui dire : ‘voilà ce qui vient de tomber de votre poche’, soit pour déclarer sa passion, soit pour donner de la jalousie” (p. 46).

Si l’on rassemble les données ci-dessus, on peut dire que le processus de création semble hésiter entre deux sphères apparemment très différentes :



Le macrotextuel relève davantage du romanesque. Le microtextuel est rattaché au théâtre. Cependant, la composition en elle-même, c’est-à-dire le lien qui fait apparaître la relation entre micro- et macrotextuel n’est pas visible et ce processus-là reste indiscernable ftn61. Le cahier d’esquisses serait donc le vestige témoignant d’une phase très précoce du travail de composition, au moment de la tension entre le niveau du sujet ftn62 et les bribes de scènes ou de dialogues à faire qui peuvent émerger. Le mystère de la composition n’est donc pas levé. Cette énigme explique peut-être que les critiques aient cherché à définir pour Marivaux une structure qui lui fût propre, une structure profonde qui dépassât la triade exposition-nœud-dénouement ftn63.

2. Marivaux et la structure profonde

Comme on a créé des catégories spécifiques pour rendre compte de l’œuvre de Marivaux (cf. les données dans le tableau ci-dessous, p. 29), les critiques ont aussi appliqué à cet auteur des théories visant à définir précisément sa structure. Nous mettrons en perspective les approches de J. Rousset (1995) et d’A. Spacagna (1978) et montrerons comment nous situons notre réflexion par rapport à ces propositions fondatrices.

Le célèbre article de J. Rousset, “Marivaux et la structure du double registre”, repris dans *Forme et signification*, a connu un destin heureux. J. Rousset développe une argumentation habile qui part de Marivaux, passe par le roman et aboutit au théâtre. Il montre en effet que le rapport regardant-regardé est partout présent dans l’œuvre marivaudienne. Marivaux lui-même se présente comme un guetteur à l’affût de spectacles à observer. Dans le roman à la première personne, le couple regardant-regardé se trouve rassemblé dans le même personnage, alors qu’au théâtre il est dissocié ; le rôle du regardant est attribué à des personnages latéraux. À partir de ce qu’il nomme “le double registre”, J. Rousset déduit plusieurs éléments qui concernent la composition de la pièce ou sa fin :

“De ce point de vue, toute pièce de Marivaux pourrait se définir : un organisme à double palier dont les deux plans se rapprochent graduellement jusqu’à leur complète jonction. La pièce est finie quand les deux paliers se confondent, c’est-à-dire quand le groupe des héros regardés se voit comme les voyaient les personnages spectateurs. Le dénouement réel, ce n’est pas le mariage qu’on nous promet au baisser du rideau, c’est la rencontre du cœur et du regard” ftn64 ;

“Un duo valet-soubrette n’est jamais là pour lui-même, et il n’est pas là seulement pour donner une version un peu grotesque de ce qui se passe et se dit à l’étage des maîtres, comme c’est le cas dans beaucoup de comédies du XVII^e siècle ; il est là comme l’ombre qui précède le corps : le prochain duo entre les héros. Il est un élément de structure” ftn65 ;

“Troisième forme de communication entre les deux paliers : le spectacle que les héros donnent aux acteurs témoins, introduisant ainsi subtilement et sans le dire une légère comédie dans la comédie” ftn66.

Le double registre permet donc de rendre compte d’un double niveau de personnage mais aussi de la fonction des personnages regardants qui doivent à la fois faire parler les per-son-nages regardés et traduire leurs propos.

La critique qu’apporte J. Derrida (1979) à cette formalisation nous semble injustement sévère. Taxant J. Rousset d’ultra-structuralisme, il lui reproche d’accorder “dans ses analyses un privilège absolu aux modèles spatiaux, aux fonctions mathématiques, aux lignes et aux formes” (p. 29), c’est-à-dire qu’il le rend coupable de géométrisme. En même temps, il met en garde plus généralement contre les risques d’une telle méthodologie : le premier risque consiste à réorganiser une œuvre en lui fixant comme seul objectif la réalisation d’un modèle ; le deuxième est dans l’attribution d’une priorité à la spatialisation au détriment de la temporalité ; le troisième est le manque d’inscription dans une époque ftn67.

Le jugement est excessif, d’une part parce que, dans l’article critiqué, il nous paraît justement que J. Rousset n’abuse pas de la figure géométrique, laquelle y a une pure valeur de métaphore. En outre, son propos n’est jamais coupé de la dimension dramaturgique : la question du personnage est problématisée théâtralement.

A. Spacagna (1978), quant à lui, annonce très explicitement son projet dès le sous-titre : *À la recherche d’une structure profonde du théâtre de Marivaux*.

Il travaille sur la question de l’identité et de la variation. Il apporte un éclairage intéressant :

“Chaque pièce est absolument unique car elle contient toujours un certain nombre d’éléments structurels particuliers, non repris ailleurs (situation différente, détails féeriques ou autres, personnage nouveau) combinés et développés d’une manière originale *et en même temps* (...) elle adhère très fortement à l’ensemble de l’œuvre” ftn68.

La structure profonde se doit de tenir compte de la dose d’invariants et de variantes. A. Spacagna élabore ce qu’il nomme une “triade dynamique” ftn69, qu’il définit ainsi :

“Unité fondamentale ou loi de l’œuvre, tel serait le jeu incessant entre deux pôles (...). D’un côté Eros ou le principe vital : obscur, spontané ou authentique, cherchant l’union, de l’autre Logos ou l’esprit : clair mais susceptible de visions irréelles et cherchant plutôt le refus, la séparation. Le troisième pôle, lieu de leur manifestation, de leur conjonction (...) et de leur conflit est le corps expressif, le corps en tant qu’instrument global de la communication. Ce pôle intermédiaire, sorte d’‘autre scène’, comporte une double orientation : celle 1. des symptômes, des indices et des signes (vers Eros), celle 2. de la parole (plutôt du côté du

Logos) (...). Les pièces ‘entre le oui et le non’ se présentent alors comme autant de variations formelles ou de transpositions concrètes de cette dialectique originelle” ftn70.

Cette triade, qu’A. Spacagna représente comme un triangle, est théoriquement séduisante mais se révèle décevante dans l’application qu’il en fait à l’étude précise de *L’Épreuve* (p. 313-394).

S’ajoute à cette première formalisation un niveau 2, appelé “métonymique” ou “syntagmatique”, qui vise à montrer “les corrélations externes et internes (d’une pièce aux autres et à l’intérieur de la même pièce)”. Cependant, la corrélation qui semble se référer à la structure, comme le montrent d’ailleurs les autres expressions utilisées (“les principaux noyaux ou éléments structurels récurrents”)ftn71 est en fait ramenée à un niveau thématiqueftn72.

On a donc le sentiment que cette étude tend vers l’hyperstructuralismeftn73, avec une formalisation et une conclusion intéressantes, mais qui tend à couper radicalement le lien avec la dramaturgie et même la théâtralité ftn74 pour se référer, au mieux, au thématisme. Ce défaut est d’autant plus surprenant qu’A. Spacagna l’avait anticipé en signalant la critique faite à J. Rousset par J. Derrida.

Le problème de J. Rousset est d’un autre ordre même si le terme de *structure* est encore beaucoup utilisé. On sait que le projet du critique, comme il l’expose lui-même longuement dans l’introduction de *Forme et signification*, consiste à “saisir des significations à travers des formes, dégager des ordonnances et des présentations révélatrices, déceler dans les textes littéraires ces nœuds, ces figures, ces reliefs inédits qui signalent l’opération simultanée d’une expérience vécue et d’une mise en œuvre” ftn75. Nos réserves ne portent pas sur la démarche mais sur le décalage entre un corpus relativement limité et un discours très généralisant ftn76. En outre, le raisonnement à partir des emplois ne permet pas de rendre compte des différences de fonctionnement de personnages à l’intérieur des pièces : nous ne pensons pas, par exemple, qu’Hortense, personnage du *Legs* dont l’initiative enclenche l’action, soit un “témoin” au même titre que les “valets et soubrettes” ftn77.

Notre thèse a pour ambition de réconcilier structure et dramaturgie à partir de la question du dénouement. La poétique marivaudienne sera explorée dans un corpus restreint mais cohérent, celui des pièces en un acte ftn78. En effet, nous pensons que l’absence de séparation en actes et l’obligation qui en résulte de ramasser l’action dans le cadre du temps scénique, permettra d’observer les mécanismes précis qui mènent au dénouement et l’organisent. La poétique marivaudienne se lira donc à partir d’une poétique du dénouement dans lequel se cristallisent fin de texte, fin de l’action, fin de la parole des personnages.

IV. Renoncements et partis pris

Notre thèse est clairement et sans ambiguïté une recherche sur le dénouement dans les pièces en un acte de Marivaux. Nous devons donc examiner une forme dans une forme à l’intérieur d’une œuvre. Il n’y sera pas question d’histoire littéraire : nous ne confronterons pas Marivaux à ses sources ni à ses contemporains, ni ses pièces en un acte aux pièces en un acte de précurseurs, de contemporains ou de successeurs. Nous adopterons la déclaration de principe de J. Rousset (1995), dans son introduction : “aussi l’analyse portera-t-elle sur l’œuvre seule, dans sa solitude incomparable” (p. X-XI).

Au-delà d’un postulat de recherche, nous pensons qu’une telle procédure se justifie par la spécificité de l’œuvre dramatique de Marivaux, maintes fois soulignée.

Déjà les contemporains de Marivaux insistaient sur son originalité, en assortissant souvent cette assertion de jugements négatifs. Ils prétendaient, en effet, que Marivaux se répétait à l’envi, écrivant toujours la même pièce. Dès 1743, d’Argens affirmait ce qui allait devenir un poncif :

“il y a dans ses pièces, d’ailleurs très jolies et très amusantes, un défaut, c’est qu’elles pourraient presque toutes être appelées *La Surprise de l’amour*” ftn79.

Les critiques d’aujourd’hui reformulent cette appréciation négative à l’aune du couple de notions répétition-variation ftn80. Cela n’est pas sans conséquence, car la variation induit l’idée d’un projet artistique conscient et construit, alors que la notion de répétition suggère implicitement l’incapacité à produire autre chose que le même.

Par un effet de mise en abyme, la question de la répétition et de la variation, présentée comme un fonctionnement de l’œuvre, est montrée aussi à l’intérieur de chaque pièce ftn81. M. Gilot (1998) décrit finement les modalités qu’elle revêt :

“Ou bien encore les effets de théâtre dans le théâtre, ou la rigoureuse géométrie qui permet de voir s’étaler, d’acte en acte, des relations significantes entre les grandes scènes, symétrie, renversements, variations, le recours aux ‘moyens de composition qui sont ceux de la peinture, de la musique ou de l’architecture’ ftn82, et dont Claude Simon parlait dans un entretien récent avec Philippe Sollers (*Le Monde* du 19 septembre 1997) : répétition d’un même élément, variante, associations, oppositions, etc.” (p. 209) ftn83.

Unité et variation de l’œuvre. Unité et spécificité aussi.

L’œuvre marivaudienne a suscité de nombreux classements ftn84. Mais ces typologies affrontent plusieurs difficultés de désignation. En voici un bref panorama, pour les pièces de notre corpus.

Pièces	Larroumet	Arland	Deloffre/Rubellin	Coulet/Gilot
<i>Le Père prudent et équitable</i>	-	comédie d’intrigue	th. et formes trad. / amour et préjugé	-
<i>Arlequin poli par l’amour</i>	féerie	comédie d’amour	naissance de l’a.	féerie
<i>Le Dénouement imprévu</i>	surprise de l’amour	comédie d’intrigue	inconstance	jeu de libération
<i>L’Île des esclaves</i>	comédie philosophique	comédie sociale ou philosophique	utopie sociale	jeu de vérité
<i>L’Héritier de village</i>	comédie de mœurs	comédie morale de mœurs	comédie de mœurs	jeu de libération
<i>Le Triomphe de Plutus</i>	comédie mythologique	comédie morale allégorique	pièce allégorique	-
<i>La Réunion des amours</i>	com. mythol.	com. morale allég.	pièce allégorique	jeu de leurre
<i>L’École des mères</i>	comédie de mœurs	com. morale de mœurs	école	jeu de libération
<i>La Méprise</i>	surprise de l’amour	comédie d’intrigue	th. et f. trad.	jeu de leurre / surprise sans rév.
<i>Le Legs</i>	surprise de l’amour	com. morale de caractère	comédie de caractère	antiphrase des jeux de séduction
<i>La Joie imprévue</i>	comédie de mœurs	comédie d’intrigue	th. et f. trad. / amour et préjugé	épreuve organisée
<i>Les Sincères</i>	comédie de mœurs	com. morale de caractère	inconstance / com. de caractère	épreuve organisée

<i>L'Épreuve</i>	comédie de mœurs	comédie d'amour	épreuve	épreuve organisée
<i>La Commère</i>	-	-	comédie de mœurs	épreuve organisée
<i>La Dispute</i>	comédie héroïque	comédie d'amour	naissance de l'a. / épreuve	épreuve organisée
<i>Le Préjugé vaincu</i>	comédie de mœurs	comédie morale de caractère	amour et préjugé	épreuve organisée
<i>La Colonie</i>	comédie philosophique	-	utopie sociale	jeu de vérité
<i>La Femme fidèle</i>	drame bourgeois	drame bourgeois	épreuve	épreuve organisée
<i>Félicie</i>	féerie	comédie morale allégorique	naissance de l'a. / école	épreuve organisée
<i>Les Acteurs de bonne foi</i>	fantaisie	fantaisie exemplaire	fiction dans la fiction	épreuve organisée
<i>La Provinciale</i>	-	-	comédie de mœurs	épreuve organisée

Quelques remarques s'imposent. Tout d'abord, les catégories génériques habituelles (comédie d'intrigue, de caractère, drame bourgeois) ne produisent pas de consensus ftn85.

Ensuite, les critiques sont conduits, pour rendre compte du théâtre marivaudien, soit à inventer une terminologie *ad hoc* (cf. "jeu de vérité", "jeu de libération"), soit à sortir de l'œuvre inventoriée elle-même les catégories qui en rendent compte : ainsi *L'École des mères* est une "école", *La Femme fidèle* une "épreuve", *La Méprise* une "surprise de l'amour".

Le théâtre de Marivaux semble donc affirmer sa spécificité et inciter le chercheur à la plus grande prudence face à la piste possible de l'attribution à un genre ftn86.

Notre projet prendra donc comme base de travail non pas la pièce en un acte en tant que sous-genre spécifique mais la pièce en un acte comme relevant uniment et globalement du genre comique ftn87.

Le dernier volet de ces partis pris concerne le dénouement en lui-même. Cette thèse ne peut faire l'économie d'une réflexion théorique sur le dénouement, qui s'inscrit à un double niveau. Il s'agit tout d'abord de clarifier le rapport entre terminologie et concept : quel sens précis le terme de *dénouement* recouvre-t-il ? comment se distingue-t-il de la catastrophe ftn88, par exemple ? D'autre part, comment le dénouement se définit-il dans une réflexion plus globale sur les problématiques de la fin ftn89 et comment se trouve-t-il à l'articulation entre thématique ftn90, dramaturgie et structure ftn91 ?

V. Plan

Cette étude se doit, pour commencer, de faire la nécessaire clarification terminologique sur le dénouement. Au moment où Marivaux compose son œuvre, qu'est-ce que dénouer une pièce ? Sur quel socle théorique reposent les conceptions de l'époque ? Nous verrons de quelle façon les principaux doctes essaient d'expliquer le concept technique de dénouement et comment, en l'intégrant dans un contexte très prescriptif, ils contribuent à susciter des ambiguïtés terminologiques (première partie, chapitre 1). Puis nous tâcherons d'expliquer les causes de ces errances terminologiques (première partie, chapitre 2) : ce chapitre d'allure un peu buissonnière sans doute, aura pour ambition d'apporter une pierre à la question des origines, car nous tenterons de montrer que c'est dès l'Antiquité que le concept a commencé à s'obscurcir. Nous reviendrons ensuite à lui, en évitant le piège des mots, pour proposer une clarification de bases théoriques et méthodologiques contemporaines, à même d'asseoir la suite de notre réflexion (première partie, chapitre 3) ftn92.

La deuxième partie, en cinq chapitres, tentera de proposer une modélisation de l'intrigue et de l'organisation séquentielle des pièces en un acte, pour reconstituer les dynamiques qui mènent au dénouement. Étant donné le sujet, nous devons en effet sortir du modèle d'analyse livré par J. Scherer (1981), en particulier de la dichotomie entre structure interne et structure externe.

La dernière partie, enfin, se consacrera entièrement à la séquence de fin marivaudienne : s'y fera l'étude des grands types de dénouement et du fonctionnement général de ce dénouement. Sera abordée la question du divertissement puis, grâce à l'étude de quelques mises en scène, questionné le rapport des textes au plateau dans l'espace de fin.

À travers ce parcours réflexif, nous tenterons donc de clarifier le concept de dénouement et de montrer comment il est à l'œuvre à l'intérieur de la poétique particulière des pièces en un acte de Marivaux.

Première partie : Questions de méthode et de terminologie

CHAPITRE 1 : Le dénouement des doctes, notion floue ou les errements indiscrets

I. Étude dramaturgique de la notion de dénouement : les fausses certitudes

Le dénouement semble *a priori* un lieu sûr, non pas, certes, pour les personnages, surtout ceux de la tragédie, qui y risquent précisément leur vie, mais au moins, sur un tout autre plan, pour le théoricien de la dramaturgie. C'est en tout cas un passage obligé des doctes, qui en ont fait un chemin si balisé qu'on ne pense pas pouvoir s'y égarer. Carrefour de nombreuses obligations et d'aussi nombreuses interdictions, le dénouement se signale comme une voie très fréquentée et très réglementée.

Il est défini comme l'une des parties essentielles du poème dramatique, sur le même plan que l'exposition et le nœud au point que le triptyque "exposition / nœud / dénouement" fait figure de modèle de composition propre au théâtre, à un niveau macro-séquentiel ou micro-séquentiel. Ainsi, on peut retrouver ce triptyque en abyme pour la composition de la scène :

"Chaque scène veut encore la même perfection (...). Il faut qu'elle marche comme la pièce et qu'elle ait, pour ainsi dire, son exposition, son nœud, son dénouement" ftn93 ;

"D'après cela, il est aisé de conclure que chaque scène un peu importante doit, pour être bonne, avoir comme la pièce entière, son exposition, son intrigue, son dénouement" ftn94.

Ce modèle est parfois exporté analogiquement à d'autres types littéraires ou à d'autres arts. On s'en sert ainsi, éventuellement tronqué en un diptyque "nœud" / "dénouement", pour caractériser par exemple la composition de l'épique ou de poèmes moins longs que l'épopée, ou celle du conte, en précisant parfois que c'est au théâtre que l'on emprunte ce modèle :

"J'ai choisi pour l'ordinaire un événement qui pût exciter sa curiosité jusqu'à la fin, et qui, malgré le court espace de l'épique, eût son exposition, son nœud et son dénouement, afin d'exciter par là cette sorte d'intérêt qui fait le charme des pièces de théâtre" ftn95 ;

"Le *conte* est à la comédie ce que l'épopée est à la tragédie, mais en petit (...). Ou l'intérêt du *conte* est dans un trait qui doit le terminer ; alors il faut aller au but le plus vite qu'il est

possible : ou l'intérêt du *conte* est dans le nœud et le dénouement d'une action comique ; alors le plus ou le moins d'étendue dont il est susceptible, dépend des détails qu'il exige" ftn96.

Le dénouement est l'occasion de prescriptions, de descriptions et de commentaires non techniques.

1. prescriptions

Le dénouement est un lieu saturé de recommandations qui figure en très bonne place dans le canevas des règles de la dramaturgie classique. Par exemple, dans le traité de Conti (1666), qui est une diatribe contre le théâtre et non un traité de poétique, le dénouement est évoqué dès le premier paragraphe à côté d'autres incontournables de la théorie, comme les caractères ou les trois unités :

“La critique ordinaire de la Comédie fonde ses jugements sur l'application qu'elle fait des règles de la poétique aux ouvrages des particuliers dont elle prétend découvrir les défauts, ou les beautés. Elle considère le choix du sujet, soit qu'il soit historique, fabuleux, ou mêlé. Elle en regarde le commencement, la suite et le dénouement ; si les passions y sont traitées avec délicatesse, ou avec force et véhémence selon leur nature, ou selon leur degré ; si les caractères des nations, des âges, des conditions, des sexes et des personnes y sont gardées ; si l'action, le temps, et le lieu sont conformes aux règles que les poètes se sont prescrites...” ftn97.

On a là comme le sommaire d'un traité de poétique, que Conti ne fera pas, et dans lequel on voit que la question technique du dénouement est une figure imposée. De même dans Houdar de La Motte (1730), p. 734, le dénouement fait figure de “grande règle” :

“Les Pradon et les Boyer ont connu les grandes règles, les unités, la liaison des scènes, l'exposition, le nœud, le dénouement, et jusqu'à un certain point la nécessité de soutenir les caractères et d'imiter les passions...”.

a. règles qualitatives

Parmi les règles qui lui sont propres, les théoriciens insistent couramment sur l'indispensable vraisemblance qui doit le caractériser, sur la préparation que l'auteur doit en faire dans les parties précédentes de l'ouvrage, sur la contravention aux règles de l'art que constituent les dénouements par machine ou ceux qui interviennent sur le simple changement de volonté d'un personnage, sans aucune motivation ftn98. Il est donc prescrit que le dénouement soit nécessaire, rapide, complet ftn99.

(i) dénouement nécessaire

Par *nécessaire*, il faut entendre que le dénouement doit naître du fond de la fable et non de l'extérieur, et qu'il doit être préparé ftn100.

“Par la nature même des sujets anciens, l'incident qui faisait la révolution décisive venait presque toujours du dehors ; au lieu que dans la constitution de la tragédie moderne, toute l'action naissant du fond des caractères et du combat des passions, c'est communément leur dernier effort et l'événement qui en résulte qui produit le *dénoûment*” ftn101.

C'est ce que les théoriciens appellent aussi un “dénouement naturel”. On voit alors que le *deus ex machina*, critiqué depuis Aristote (*Poétique* 52 b) et Horace (*Art poétique*, 192-193), ne répond pas à cette définition. Il est donc unanimement condamné dans son principe, même s'il trouve, conjoncturellement, de nombreux défenseurs :

“Aux moyens naturels d’amener le *dénoûment*, se joint la *machine* ou le merveilleux ; ressource dont il ne faut pas abuser, mais qu’on ne doit pas s’interdire” ftn102.

(ii) dénouement rapide

Le dénouement doit aussi être rapide. Il est l’“événement qui tranche le fil de l’action, par la cessation des périls et des obstacles, ou par la consommation du malheur” (Marmontel (1787), p. 356). La métaphore du fil que l’on tranche, banale, insiste sur l’instantanéité du dénouement. Il ne saurait donc être question de faire durer cet incident bien longtemps. Car “de ce que l’intrigue se dénoue, on ne peut plus souffrir tout ce qui ne répond pas à cette impatience” (“La Bruyère”, IV, 3, 3, p. 96) :

“Un défaut capital, dont les anciens ont donné l’exemple, et que les modernes ont trop imité, c’est la langueur du *dénoûment*. Ce défaut vient d’une mauvaise distribution de la fable en cinq actes, dont le premier est destiné à l’exposition, les trois suivants au nœud de l’intrigue, et le dernier au *dénoûment*. Suivant cette division, le fort du péril est au quatrième acte ; et l’on est obligé, pour remplir le cinquième, de *dénouer* l’intrigue lentement et par degrés ; ce qui ne peut manquer de rendre la fin traînante et froide ; car l’intérêt diminue dès qu’il cesse de croître” ftn103.

La pièce une fois dénouée, il faut qu’elle se termine au plus tôt :

“Un dénouement est très-défectueux quand il est suivi de quatre scènes” ftn104.

(iii) dénouement complet

Enfin, il doit être complet, c’est-à-dire qu’il ne doit rien laisser d’important en suspens :

“Il faut observer avec soin que le spectateur soit instruit de ce que deviendront tous les personnages. Mille pièces, en finissant, me laissent inquiet sur le sort de quelque Acteur (...). Il y a quelques Auteurs à qui l’on ne peut certainement pas faire ce reproche ; mais ils n’évitent ce défaut qu’en tombant dans un autre plus grand, puisqu’après avoir décidé le destin des principaux personnages, ils emploient souvent des pages entières pour arranger les affaires des acteurs les plus subalternes” ftn105.

La complétude entre donc en conflit avec la rapidité du dénouement.

(iv) dénouement imprévu

Marmontel, qui à la fin de l’âge classique, dans les articles lumineux de ses *Éléments de littérature*, synthétise toute la doctrine dramaturgique, ajoute après d’autres un élément esthétique apparemment difficile à concilier avec le critère proprement structurel de la nécessité ou de la vraisemblance du dénouement, à savoir celui de la surprise, notamment dans le cas d’une tragédie à issue heureuse :

“L’art du *dénoûment* consiste à le préparer sans l’annoncer (...). C’est peu qu’il soit amené, il faut encore qu’il soit imprévu, au moins lorsqu’il doit être heureux (...). Même dans les sujets connus, le *dénoûment* doit être caché s’il est heureux ; c’est-à-dire que, quelque prévenu qu’on soit de la manière dont se terminera la pièce, il faut que la marche de l’action en écarte la réminiscence, au point que l’impression de ce qu’on voit ne permette pas de réfléchir à ce qu’on sait : telle est la force de l’illusion. C’est par là que les spectateurs sensibles pleurent vingt fois à la même tragédie” ftn106.

Pour le dénouement de la comédie, les conseils divergent. Marmontel semble tantôt prescrire la surprise :

(i) dénouement nécessaire

“Le grand mérite du *dénoûment* comique est d’achever le tableau du ridicule par un coup de force, que la surprise rende plus vif et plus piquant...” ftn107,

tantôt la réputer facultative, voire contre-productive :

“Le *dénoûment* de la comédie a cela de commun avec celui de la tragédie, qu’il doit être préparé de même, naître du fond du sujet et de l’enchaînement des situations. Il a cela de particulier qu’il n’a pas toujours besoin d’être imprévu : souvent même il n’est comique qu’autant qu’il est annoncé” ftn108.

Quoi qu’il en soit de cette indécision, il est, à l’évidence, difficile de concilier la préparation du dénouement avec la surprise :

“Quelques Auteurs, pour éviter le défaut dont nous venons de parler [l’absence de préparation], sont tombés dans un autre presque aussi grand. Non contents de préparer le *dénoûment*, ils l’annoncent si bien, que le public le devine ; & sa curiosité n’étant plus piquée, il ne s’intéresse plus à la pièce” ftn109.

Bref, on constate que “la promptitude du dénoûment ne doit pas nuire à sa vraisemblance, ni sa vraisemblance à son incertitude ; conditions aussi faciles à remplir séparément, que difficiles à concilier” (Marmontel (1787), p. 360). Le dénouement est donc présenté comme un exercice très technique, particulièrement ardu.

b. règles de place

Toujours dans le registre des consignes directives, les auteurs assignent aussi au dénouement une place dans la structure globale de l’œuvre : ils le situent “vers la fin”, “au cinquième acte”, ou même, très précisément, au plus tôt “à la fin du quatrième acte” ftn110. Il s’agit là d’une évidence qui mérite parfois d’être réaffirmée :

“Il paraît d’abord très-ridicule de dire (...) que ce qui fait le *dénoûment*, doit être placé à la fin de la pièce ; cependant le dernier exemple [celui du *Dépit amoureux*] prouve combien il est essentiel de rappeler cette règle aux Auteurs” ftn111.

2. descriptions techniques et commentaires non techniques

Outre ce contexte prescriptif, jalonné d’expressions jussives ftn112, le dénouement intervient aussi dans un contexte descriptif, qui montre son caractère très codifié. Critère de genre, il sert, entre autres étalon-nages, à distinguer la tragédie de la comédie : la fin de l’une est aussi funeste que celle de l’autre est heureuse ftn113. C’est même toute la dynamique de la pièce qui s’inverse d’un genre à l’autre :

“Dans la comédie, les débuts de pièce sont agités et les fins heureuses ; dans la tragédie, les débuts sont plus sereins et les fins épouvantables” ftn114.

La distinction porte sur des thèmes : les auteurs évoquent le mariage comme le dénouement standard des comédies :

“Comme l’amour est introduit dans presque toutes les intrigues comiques, et que la comédie doit finir gaiement, on est convenu de la terminer par le mariage ; mais dans les comédies de caractères, le mariage est plutôt l’achèvement que le *dénoûment* de l’action ; quelquefois même elle s’en passe. Voyez *le Misanthrope*” ftn115.

Elle porte aussi sur des codes liés à la présence de personnages : dans la tragédie, certains des principaux personnages manquent à l’appel à la fin de l’œuvre ou bien, s’ils sont toujours vivants, ils sont dans une

affliction qui ne les incite qu'à l'isolement. La pièce se finit donc dans l'épure et le dépouillement. Dans la comédie et la tragi-comédie, voire la tragédie à fin heureuse et le "drame", l'usage est au contraire de rassembler tous les personnages sur la scène, dans une montée progressive de l'énergie :

"Observons encore au sujet du dénouement en général, que pour qu'un Drame soit bien fait, il est essentiel que tous les Acteurs qui ont parus dans le cours de son action, servent à la terminer, & se trouvent sur le Théâtre lorsqu'elle est arrivée à sa fin" ftn116.

Ainsi, la présence de tous sur scène signe le dénouement de la comédie plutôt que celui de la tragédie, même s'il y a des contre-exemples ftn117.

Sur ce critère du nombre de personnages présents sur scène, l'abbé d'Aubignac préconise même, dans la comédie, de faire répondre à un *decrecendo* dans l'Acte I par un *crescendo* dans l'Acte V, de sorte que les acteurs présents sur scène soient nombreux au lever et au baisser de rideau :

"La liaison de *Présence* est, quand en la Scène suivante il reste sur le Théâtre quelque Acteur de la précédente, ce qui se fait en trois façons ; La première, en mettant d'abord sur le Théâtre tous ceux qui doivent agir dans un Acte, et les faisant retirer les uns après les autres selon la diverse nécessité de leurs intérêts (...) **et cette manière est belle pour un premier Acte**. La seconde est, lorsque les Acteurs viennent sur le Théâtre les uns après les autres, sans que pas un des premiers ne sorte (...) **et cette manière est bonne pour un dernier Acte...**" ftn118.

3. dénouement et jugement de valeur

Critère de réussite ou d'échec, le dénouement est également couramment invoqué comme pièce à conviction, presque toujours à charge, pour juger de l'efficacité d'une œuvre particulière ou d'un auteur. Ainsi en quelques pages du père Rapin (1674) :

[livre II], ch. XXII, p. 196 : "<L>es denoüemens <d'Euripide> ne sont point naturels, ce sont des machines perpetuelles : Diane fait le denoüement de la Tragedie Hippolyte, Minerve celui d'Iphigenie dans la Taurique, Thetys celui d'Andromaque ; Castor & Pollux celui d'Helene, & celui d'Electre : & ainsi des autres" ;

[livre II], ch. XXVI, p. 215 : "Mais les denoüemens de Terence sont plus naturels que ceux de Plaute comme ceux de Plaute sont plus naturels que ceux d'Aristophane" ;

ibid., p. 219 (de Molière) : "Ses denoüemens ne sont point heureux", etc. ;

[livre II], ch. XXIV, p. 209-210 : "Mais le foible le plus ordinaire de nos Comedies est le denoüement : on n'y réussit presque jamais, par la difficulté qu'il y a à dénouër heureusement ce qu'on a noüé. Il est aisé de lier une intrigue, c'est l'ouvrage de l'imagination : mais le denoüement est l'ouvrage tout pur du jugement : c'est ce qui en rend le succès difficile".

Même les plus grands s'y sont parfois cassés les dents. Il est ainsi habituel de dire que Molière n'est pas un dénoueur (sauf chez ses partisans les plus fidèles : cf. Cailhava de l'Estandoux (1786), p. 361).

Étant le terme d'une œuvre qui se présente en théorie comme une progression continue de l'intérêt du spectateur ftn119, il est de fait un moment particulièrement crucial pour juger de l'enthousiasme ou de l'ennui du public ftn120. A. Bouchard (1878) résume, dans son article *Dénouement*, ces diverses données, d'une manière simpliste mais centrale :

"C'est le démêloir de l'imbroglio dramatique, et la partie d'une pièce la plus difficile à bien traiter. C'est le *dénouement* qui fait le plus d'impression sur le public ; il doit, tout en étant la

conséquence logique de l'intrigue, satisfaire le spectateur et le laisser sous une bonne impression. Il doit être naturel et naître du SUJET. La comédie et le vaudeville usent et abusent du mariage comme dénouement : C'est dénouer une chose en y formant un nœud! Le drame et la tragédie ont le meurtre, le suicide, le poison et les grandes reconnaissances : *C'est ma fille! C'est mon père!!*" ftn121.

Au-delà même des règles proprement théâtrales, le dénouement est également le critère définitif qui permet de juger de la moralité de l'œuvre :

“Il faut surtout qu'à la fin de la pièce le vice se trouve puni, la vertu récompensée. Aussi est-ce toujours d'après son *dénouement* qu'une pièce est jugée morale ou immorale” ftn122.

C'est la raison pour laquelle *Le Cid* pose tant de problèmes à ses exégètes : son dénouement par mariage en espérance est par trop inconvenant. On est donc tenté de récrire la fin de la pièce de Corneille. Rappelons quelques propositions de Chapelain, telles qu'elles sont résumées par G. Larroux (1995), p. 213-214 :

“Un seul exemple, fameux entre tous, suffira à rappeler cette évidence, ce sont *Les Sentiments de l'Académie française touchant les Observations sur la tragédie du Cid*. Chapelain y reproche notamment à Corneille de s'être écarté du but moral de la poésie. Il y a du scandale dans les mœurs représentées comme dans le dénouement. En l'occurrence, Chapelain explique qu'il eût été préférable de sacrifier la vérité du sujet historique à la raison et à la bienséance. Ce qu'il fait en proposant plusieurs versions rectifiées de la fable du *Cid* : coup de théâtre et retour du père de Chimène qu'on croyait mort ; maintien d'un 'mariage si peu raisonnable' mais à la condition que le salut du royaume en dépende absolument ; victoire de l'honneur sur l'amour. Mais de ces 'améliorations' sans portée réelle une fois que le mal est fait, il semble que Chapelain lui-même ne soit pas véritablement satisfait, puisqu'il ajoute à leur suite : 'mais le plus expédient eût été de n'en point faire de poème dramatique, puisqu'il était trop connu pour l'altérer en un point si essentiel, et de trop mauvais exemple pour l'exposer à la vue du peuple sans l'avoir auparavant rectifié’”.

II. Du consensus apparent aux discordances effectives

Nul traité d'art dramatique de l'âge classique, à ma connaissance, du moins depuis celui de La Mesnardière (1640), ne fait l'économie du terme *dénouement* ou au moins du verbe *dénouer*. Plusieurs de ces ouvrages, d'ailleurs, ne songent même pas à définir le concept recouvert, preuve s'il en est que nous sommes dans le registre de l'évidence.

Or rien n'est moins vrai. Le détail des occurrences du terme *dénouement* dans le corpus technique des traités dramaturgiques, les explications qui en sont données ou les commentaires qui en sont faits contribuent au contraire à rendre flous les contours du concept et confuses les frontières notionnelles entre termes connexes.

1. approximations

On constate tout d'abord que sous couleur d'absolu, les injonctions qui concernent la place du dénouement se contentent trop souvent du relatif. Fleurissent ainsi, dans ces règles, des tours impliquant un rapport de proportionnalité (“au fur et à mesure que”, “plus... plus...”), un sème progressif (“s'approcher de”), de l'à-peu-près (“plus ou moins”) : ainsi, dans le manuscrit 559 attribué à La Bruyère, qui est probablement le plus injonctif et le plus absolu des traités, il est prescrit qu'il faut “augmenter de plus en plus la terreur à mesure qu'on approche du denouement” (“La Bruyère” IV, 2, p. 91), que “le pathétique doit augmenter à mesure qu'on approche du denouement” (IV, 2, p. 94), qu'il faut placer les événements particuliers “plus ou moins près de l'événement principal” (*ibid.*)... Les règles, tout en donnant une idée nette de ce qu'elles

prescrivent, restent absolument approximatives sur un certain nombre de circonstances.

2. terminologie imprécise

Beaucoup plus grave, la terminologie utilisée est d'une grande instabilité. La comparaison des différents textes montre qu'un champ notionnel se dessine autour de la notion de dénouement. Il est constitué de notions connexes ou subordonnées, comme *reconnaissance* et *péripétie*, complémentaires, comme *nœud*, *intrigue*, *action*, et d'un quasi-synonyme, *catastrophe*. Tâchons d'examiner comment, chez les doctes, ces différents termes s'articulent et s'opposent les uns aux autres.

a. reconnaissance et péripétie ; liens avec le dénouement

Le dénouement, selon le dogme aristotélicien, naît d'une péripétie ou d'une reconnais-sance. Sur le plan de la terminologie, reconnaissance et péripétie sont des notions équipollentes chez Aristote.

Il y a reconnaissance lorsque l'identité d'un personnage, ou un rapport particulier entre personnages (conjugal, filial, familial, amical), se révèle. Les espèces en sont nombreuses, selon que la révélation est simple (un seul personnage est brutalement détrompé, alors que l'autre était déjà au courant de la vraie situation), double (chacun apprend quelque chose de l'autre) ^{fn123}, multiple (la révélation vient de l'extérieur et surprend tous les personnages), et selon le mode de révélation (lettre, objet, cicatrice...). Ce qui est certain, c'est que si l'obstacle naît de l'erreur d'identité, la reconnaissance doit être différée le plus longtemps possible, ménagée le plus près possible de la fin. On voit donc le lien de cette notion avec le dénouement : elle en est un moyen, elle lui est subordonnée.

La péripétie, définie par Aristote dans la *Poétique* 52 a 22, est évoquée par d'Aubignac (1657) à côté de la reconnaissance : "changement dans les aventures du Théâtre par Reconnaissance de quelque personne importante, comme l'Ion d'Euripide, et par Péripétie, c'est-à-dire conversion et retour d'affaires de la Scène, lorsque le Héros passe de la prospérité à l'adversité, ou au contraire" (II, 5, p. 150). La *péripétie* est donc le retournement de situation (par exemple tel roi sort finalement vainqueur d'un combat inégal ou Untel gagne son procès) qui amène l'état final sur lequel se clôt l'action de la pièce. Son rapport au dénouement est comparable à celui de la recon-naissance : la péripétie provoque le dénouement.

L'équipollence de ces deux notions est entérinée par les doctes :

"Le dénouement se fait ordinairement par la péripétie, ou par la reconnaissance. La péripétie etc. (...). Le second moyen, qui est la reconnaissance, etc." ^{fn124} ;

"La première <partie de la Fable Composée> est ce que les Grecs, ou pour mieux dire Aristote, appellent la Peripetie ; l'autre est la Reconnaissance..." ^{fn125}.

Les deux moyens peuvent être couplés. Parmi les situations qu'envisage Aristote, reconnais-sance sans péripétie, péripétie sans reconnaissance, péripétie associée à la recon-naissance, c'est cette dernière qui a sa préférence. Le philosophe ne prescrit pas d'ordre, le présentant par là même comme indifférent. En réalité, on peut se demander si l'ordre est vraiment indifférent et, corollairement, s'il peut y avoir reconnaissance sans péripétie. En effet, on peut admettre qu'un événement extérieur, dont l'issue était indéfinie, intervienne et provoque le dénouement : c'est donc là une péripétie sans reconnaissance. Mais la révélation que constitue la reconnaissance paraît automatiquement provoquer un changement dans les personnages : d'ennemis ils deviennent frères, par exemple, et l'on voit que le nœud est dénoué par cette révélation et tout autant par la nouvelle situation ainsi créée. Il y a donc reconnaissance et péripétie. Que serait une reconnaissance qui ne viendrait pas bouleverser la situation antérieure ? Peut-il donc vraiment, malgré Aristote, y avoir reconnaissance sans péripétie ? Le manuscrit 559 lie bien la notion de reconnaissance à celle de péripétie, évoquée ici comme une *révolution*, et à celle de dénouement :

“<La détermination de l’un des deux à se faire reconnaître> doit toujours nouer ou dénouer l’action ; c’est la même chose pour les reconnaissances de toutes les especes, par la regle generale que ce sont les grandes revolutions dans l’état des acteurs qui doivent causer les grandes révolutions dans la piece” ftn126.

On est tenté de dire que si la péripétie peut agir seule, la reconnaissance, en revanche, est couplée à la péripétie. Il en résulte que l’ordre n’est pas indifférent. Puisque la reconnaissance cause la péripétie, elle doit la précéder. La reconnaissance qui suit la péripétie est strictement inopérante ftn127. Admettons qu’Untel ait gagné son procès et que l’indécision quant à l’issue du procès ait formé le nœud : c’est la péripétie, auto-suffisante pour dénouer la pièce ; si nous apprenons juste après qu’Untel et son adversaire sont en réalité père et fils (reconnaissance), et que le rideau se clôt sur cette révélation, le dénouement n’aura rien gagné en efficacité : l’obstacle avait déjà été levé, et il ne peut naître de cette reconnaissance superfétatoire qu’un sentiment de frustration occasionné par un dénouement incomplet (on aimerait savoir comment les deux intéressés réagissent) ou qu’un sentiment de longueur occasionné par un dénouement trop long (on aimerait bien se passer de leurs effusions, puisqu’il n’y a plus de problème).

Les doctes, pris en tenaille entre le dogme aristotélicien authentique et leur propre réflexion, fondée sur des pratiques contemporaines toutes différentes de celles du philosophe, entérinent l’équipollence des deux notions, comme Aristote, et en même temps rendent compte d’un rapport hiérar-chique, la reconnaissance étant alors annexée à la péripétie.

Ainsi La Mesnardière, qui tout au long de son chapitre VIII traite les deux notions à parité ftn128, finit par un paragraphe qu’il intitule en marge “Dépendance de la Péripétie”, ce qu’il faut entendre paradoxalement comme “la reconnaissance est dans la dépendance de la péripétie” :

“il faut que la Reconnaissance produise de nécessité vn Renuersement dans la Fable ; & qu’enfin cette partie est si dépendante de l’autre, que iamais elle n’arriue dans le Poème tragicomique sans engendrer du bonheur à l’Innocent infortuné, ni iamais dans la Tragedie sans attirer l’infortune sur le coupable bien-heureux” (p. 106).

Dans l’un de ses emplois, la péripétie englobe donc la reconnaissance, conçue alors comme un moyen de la péripétie. Or la reconnaissance est conçue fondamentalement comme un moyen du dénouement. Donc la péripétie est le dénouement... S’ajoute à cela un argument chrono-logique : comme il n’y a rien après le dénouement, et que le dénouement ne commence qu’avec la péripétie, il en résulte que la péripétie est l’élément par lequel se clôt la pièce ftn129. On est donc tout près de pouvoir considérer que la péripétie, au lieu d’être subordonnée au dénouement, lui est consubstantielle, qu’elle est le dénouement.

À cet égard, les errements de l’article “Péripétie” dans Chamfort (1776) sont révélateurs :

“PÉRIPÉTIE. Dans le Poème Dramatique, c’est ce qu’on appelle ordinairement le dénouement ; c’est la dernière partie de la Pièce, où le Nœud se débrouille, & l’action se termine (...). La Péripétie est proprement le changement de condition, soit heureuse ou malheureuse, qui arrive au principal Personnage d’un Drame, & qui résulte de quelque reconnaissance ou autre incident, qui donne un nouveau tour à l’action. Ainsi la Péripétie est la même chose que la Catastrophe, à moins qu’on ne dise que celle-ci dépend de l’autre, comme un effet dépend de sa cause ou de son occasion...”.

De façon exemplaire, toutes les relations contradictoires se trouvent condensées dans cet article :

1. la reconnaissance est subordonnée à la péripétie (“la péripétie... résulte de quelque reconnaissance ou autre incident”) ;
2. la péripétie est le dénouement (“c’est ce qu’on appelle ordinairement le dénouement”) ;

3. la péripétie est la catastrophe (“la Péripétie est la même chose que la Catastrophe ”) ;
4. la péripétie provoque la catastrophe (“celle-ci dépend de l’autre, comme un effet dépend de sa cause”)...

On conclura alors provisoirement de 2 et 3 que le dénouement est la même chose que la catastrophe et que les différentes notions envisagées dans cette analyse sont liées par des rapports de cause à effet :

reconnaissance péripétie dénouement / catastrophe (et dénouement = catastrophe ftn130)

ou, variante :

reconnaissance péripétie / dénouement / catastrophe

(et péripétie = dénouement = catastrophe)

Ou encore, hypothèse pessimiste, il n’y a rien à conclure de cette analyse sinon qu’elle témoigne d’une incohérence patente et d’un vagabondage terminologique absolument inquiétant.

b. intrigue, nœud ou action ?

On a vu, à l’occasion d’une citation de Cailhava de l’Estandoux (1786) *supra* p. 35, référencée dans la note 94, que le terme *intrigue* pouvait remplacer le terme *nœud* ftn131. Or cette situation est des plus communes chez la plupart des auteurs. Ainsi chez le père Rapin, qui utilise aussi par ailleurs le terme *nœud* :

Rapin (1674), ch. XXI, p. 47-48 “L’ordonnance de chaque fable doit avoir deux parties, l’intrigue & le denoüement : l’intrigue brouille les choses, en jettant le trouble et la confusion dans les affaires, le denoüement y remet le calme : tout ce qui précède le changement de fortune s’appelle intrigue, tout ce qui fait le changement ou ce qui le suit s’appelle denoüement”.

Cette “synonymie” est confirmée par les dictionnaires de l’époque, dont nous proposons un échantillon. Les termes *intrigue* et *nœud* paraissent interchangeable et se définissent mutuellement ; en outre ils interviennent séparément ou ensemble dans la définition de *dénouement* et de *dénouer*.

(i) aperçu lexicographique ftn132

intrigue

Au seizième siècle, *Intrigue* (ou *intrique*), mot masculin dont le genre ne se fixera au féminin qu’au dix-huitième siècle ftn133, signifie “embarras”, et l’adjectif *intrigué* veut dire “em-brouillé, compliqué”. Parallèlement, existe un verbe, bâti sur un doublon, (*S*) *intriquer*, dont le sens est “s’embarrasser, se prendre dans quelque chose”, dont le participe *intriqué* “embrouillé, compliqué” est strictement le même mot qu’*intrigué*.

Il n’y a pas de terme *intrigue* dans l’espèce de dictionnaire de thème latin par l’exemple, sans définition au sens strict, qu’est le *Trésor* de Jean Nicot. De cette famille lexicale n’est représenté que l’adverbe *intriquéement*, défini en latin par une étymologie “ab Intricare”, et un synonyme latin “Implicitè”.

En revanche, Furetière consacre à ce mot un article entier, dont voici l’extrait le plus significatif pour nous :

“*Intrigue*, s. f. (quelques-uns le font encore masculin). Assemblage de plusieurs événements ou circonstances qui se rencontrent en quelques affaires et qui embarrasse ceux qui y sont intéressés (...). *Intrigue*, dans ce sens, est le **nœud** d’une pièce dramatique, ou d’une histoire

romanesque, c'est-à-dire le plus haut point d'embarras où se trouvent les principaux personnages, qui leur est causé par l'adresse ou la fourbe de quelques personnes pratiquées, ou par la rencontre de plusieurs événements fortuits qu'ils ne peuvent débrouiller. C'est à la fin de la pièce que l'intrigue commence à **se dénouer**, que les personnages commencent à se reconnaître et à s'entendre" ftn134.

On voit que le sens dramaturgique d'*intrigue*, nettement affirmé, comprend les mots *nœud* et *dénouer*.

Les Académiciens confirment cet état de fait. Pour eux, *intrigue*, édicté féminin sans contestation, se définit ainsi :

1. "pratique secrète qu'on emploie pour faire réussir une affaire. Intrigue difficile à démêler, à débrouiller"
2. "dans le dramatique on appelle intrigue les différents incidents qui forment le nœud des pièces. L'intrigue de cette comédie est belle et bien démêlée. Le dénouement de l'intrigue"
3. "embarras d'affaires causé par des pratiques secrètes..." ; "aussi un commerce de galanterie. Il a une intrigue".

Les mêmes virtualités sémantiques existent pour le verbe dérivé *intriguer*. Outre ses sens standard de "comploter", "ourdir", le verbe a l'emploi technique de "nouer l'intrigue d'une comédie" ftn135.

nœud

Au seizième siècle, *nœud* n'a pas encore le sens technique qu'il a de nos jours dans l'analyse dramaturgique. Chez Nicot, *nœud*, graphié *neud* et traduit globalement par *Nodus* et *Nexus*, ce qui, implicitement, désigne comme sens premier celui de "ligature", est décrit dans l'ordre suivant de ses sémèmes métaphoriques : 1. nœud de l'arbre, d'un sarment, d'une tige (*nodus*, d'où le verbe *enodare* "couper les nœuds d'un arbre", ou *articulus*, à quoi il faut rattacher les dérivés latins *articulosus*, *nodosus*, "noueux", et *enodis*, "sans nœud" et le substantif français *nouement* "action de nouer" [*Nexus*], désignant de manière figurée la croissance de l'arbre par nœuds successifs [*Le nouement des arbres quand ils croissent, Excrescentium arborum articulatio*] ; 2. les agrafes des toges romaines, nœuds en forme de clous (*Clauis*) ; 3. le centre d'une affaire, son point principal (équivalant à *caput rei*, *quaestio*, *summa rei*...). Aucune mention n'est faite à la langue de la dramaturgie, même si le dernier sens évoqué y mène progressivement.

Nous pouvons constater la présence du mot *nouement* dans l'analyse du sens 1 ; mais il n'y a pas de *desnouement* chez Nicot ftn136.

À la fin du dix-septième siècle, une évolution notable se dessine dans les sens du mot *nœud*. Chez Furetière, le terme est ainsi structuré sémantiquement ftn137 :

1. "partie de l'arbre par où il pousse ses branches ou ses racines..."
2. "...liaison ou jointure qui se voit... aux plantes qui croissent par l'entortillement de leurs feuilles..."
3. "...dans les animaux... jointure de quelques-uns de leurs os..."
4. "dans les verreries..., gros bouton qui demeure au milieu des plats de verre..."
5. "en sculpture..., quand il se trouve des parties plus dures en un endroit qu'en un autre"
6. "chez les ouvriers en fer..., diverses divisions... dans les charnières... où passent les clous ou les rivures..."
7. "se dit aussi, par similitude, des cordes, courroies ou rubans qui servent à lier, à joindre, à attacher, à nouer les choses l'une avec l'autre"
8. "...ce qui sert simplement à arrêter le fil ou la soie..." ; "il y a aussi le nœud du marinier dont il noue ses câbles" ; "nœuds de la trompette, les jointures des branches... où elles sont soudées" ; "à la paume, on retient les droits ou les nœuds... d'une raquette qu'on jette en l'air pour savoir qui aura

- l'avantage de choisir le côté du jeu en commençant la partie”
9. “en astronomie, on appelle les nœuds de l'écliptique ses intersections par l'orbite d'une planète qui a quelque latitude à son égard...”
 10. “en médecine..., tubérosité qui se forme aux jointures des vieux goutteux...”
 11. “figurément..., liaisons qui attachent entre elles les personnes”
 12. “Nœud se dit aussi de l'intrigue d'un roman, d'un poème dramatique, de l'endroit où les personnages sont les plus embarrassés, d'une conjonction d'affaires dont on a peine à prévoir l'issue”
 13. “se dit aussi de ce qui est, dans une affaire ou dans une question, de plus obscur et de plus embrouillé, de plus difficile à décider”
 14. “Nœud gordien...”
 15. “proverbialement..., Un ris qui ne passe pas le nœud de la gorge..., un ris forcé”.

Indépendamment du classement qui peut paraître étrange, notamment concernant la place du sens qui nous paraît premier, ici numéroté 7 “par similitude”, on voit pour la première fois (au “sens” n°12) apparaître l'emploi technique qui nous intéresse. Dans la définition de cet emploi, affecté aussi bien au roman qu'au théâtre, Furetière utilise le mot *intrigue*.

Comme il est inéluctable à terme en lexicographie, on finit par tomber dans de la circularité : *nœud* est dans la définition d'*intrigue*, comme on l'a vu ci-dessus, et réciproquement, comme on vient de voir.

Moins de trente ans plus tard, au début du dix-huitième siècle, la lexicographie officielle entérine les significations classées par Furetière, mais souvent avec un ordre plus scientifique des sémèmes et des dérivations de sens. Ainsi, pour les Immortels, le **nœud** est avant tout 1. un “enlacement fait de quelque chose de pliant, comme ruban, fil, corde...” ; d'où métaphoriquement *un nœud de rubis* ; 2. “la difficulté, le point essentiel d'une affaire, d'une question” ; 3. “Et on appelle fig. Nœud dans les pièces de théâtre l'endroit de la pièce où l'intrigue commence à se former et où les affaires commencent à s'embarrasser” 4. “attachement, liaison des personnes” ; 5. “excroissance qui vient aux parties extérieures de l'arbre”, d'où la “jointure des doigts... et de cette partie du gosier... qu'on nomme larynx” ; 6. “astronomie : les deux points diamétralement opposés...”.

On constate d'une part le renversement de la tendance précédente qui consistait à activer avant tout les sens agricoles (“nœud de l'arbre”) pour faire du sens standard d’“entrelacement de ficelles” un sens métaphorique. D'autre part, la remontée de l'emploi technique de la poétique vers le centre de l'article, ce qui confirme son gain d'importance. Enfin, la présence d'*intrigue* dans sa définition.

Quoi qu'il en soit, les définitions de *nœud* et d'*intrigue* l'un par l'autre dans les dictionnaires mettent les deux termes dans un net rapport de synonymie, et montrent un peu d'embarras à les distinguer l'un de l'autre. Si “dans le dramatique on appelle intrigue les différents incidents qui forment le nœud des pièces” (Académie), c'est que le nœud est constitué d'un ensemble d'incidents. Or cet ensemble d'incidents s'appelle *intrigue*. Donc un nœud s'appelle *intrigue*...

intrigue* et *nœud* dans les définitions de *dénouer* et de *dénouement

Sans surprise, on retrouve les deux “synonymes” dans la définition de *dénouer* et de *dénouement*.

Chez Furetière, après les sens concrets du verbe ftn138, puis les sens métaphoriques ftn139, arrive, à la fin de l'article, le sens dramaturgique : “Dénouer signifie aussi débrouiller une intrigue, le nœud d'une comédie. Cette comédie a été fort agréablement dénouée”.

Il en va de même pour le substantif, devenu chez Furetière exclusivement un terme technique ftn140, ainsi défini :

“Ce qui sert à débrouiller, à démêler le **nœud** d’une comédie, d’un roman, d’une **intrigue**. *Le dénouement des Visionnaires est fort naturel et vraisemblable. Le dénouement des romans se fait d’ordinaire par une reconnaissance, comme celui de l’Astrée*”.

Dans la définition de *dénouement* apparaissent conjointement *nœud* et *intrigue*, mais il n’est pas sûr qu’il s’agisse du sens dramaturgique de ce dernier mot : “démêler le nœud d’une intrigue” doit sans doute s’interpréter “démêler le nœud d’une machination ourdie par un intrigant”.

Pour *dénouer*, l’Académie donne d’abord comme sens premier de ce verbe celui qui, sans surprise, correspond au sens primordial de *nœud* : “défaire un nœud” ; d’où, en emploi figuré, “rendre plus souple, plus agile” ftn141. Enfin, en sens 3, “il signifie... *démêler, développer* ; et il se dit principalement en parlant d’une **pièce de théâtre** dont le **nœud**, l’**intrigue** vient à se démêler vers la fin. *Ce poète a bien dénoué l’intrigue de sa comédie*”.

En emploi pronominal, le verbe ne fait que développer les sens qu’il a à l’actif : “se défaire” (en parlant d’un nœud) ; “devenir plus souple” ; “se démêler, se développer. Et il se dit principalement de l’intrigue d’une pièce de théâtre. L’intrigue de cette comédie se dénoue fort bien”.

Citons in extenso l’article *dénouement* des académiciens :

“DENOUEMENT. s. m. Il n’a point d’usage au propre, mais au figuré. Il se dit de ce qui démêle, de ce qui développe le **nœud** d’une pièce de théâtre. *Le dénouement de cette pièce est heureux, est naturel. Le dénouement de cette pièce ne vaut rien.* Il se dit aussi fig. en parlant d’affaire, d’**intrigue** de cabinet. *Le dénouement d’une affaire, d’une intrigue*”.

On voit donc le caractère incontournable des termes *nœud* et *intrigue* comme éléments de définition et/ou d’exemplification de *dénouement*.

synthèse de l’aperçu lexicographique

On constate, en suivant l’histoire des termes du seizième siècle jusqu’à l’époque de Marivaux, que la série *nœud, dénouement, intrigue*, et les verbes correspondants *nouer, dénouer, intriguer*, viennent de la langue ordinaire et gagnent progressivement en technicité. Le cas échéant, l’emploi technique, qu’on peut considérer comme acquis en 1650, est prioritaire (c’est le cas pour *intrigue*), quasi-exclusif (ainsi pour *dénouer*, qui a encore à l’occasion le sens métaphorique non technique d’“élucider une difficulté” et garde seulement exceptionnellement le sens ancien d’“assouplir” ftn142), quand il n’a pas carrément aboli le sens ordinaire (ainsi *dénouement* qui, après 1650, s’emploie exclusivement dans la langue de l’analyse littéraire).

Signalons, en ce qui concerne le sens technique de *dénouement*, qu’on ne le trouve pas dans les traités de poétique les plus anciens (La Taille, Peletier du Mans, Vauquelin de la Fresnaye, Deimier), mais qu’un texte de Chapelain en 1623 en marque peut-être la première attestation :

“à l’invention se peuvent reduire les parties du poeme qu’ils surnomment de quantité, à sçavoir le **nouement de la fable et son desnouement**, pour imiter les italiens en la formation de ces termes, lesquels se pourroient aucunement exprimer par l’enlacement de la fable, et le desveloppement d’icelle” (Chapelain (1623), p. XI).

Notons l’insistance sur la formation des termes et l’emprunt assumé aux doctes italiens. Le couple *nouement / desnouement* est donc caractérisé comme décalqué de l’italien. Peut-être avons-nous là la première occurrence technique du mot *dénouement* ftn143.

De la même façon, le rapport morphologique entre *nœud* et *dénouement* étant évident à l’époque classique, on

constate que *nœud* apparaît facilement dans la définition de *dénouement* ou de *dénouer* alors que dans les exemplifications données à l'appui de ces définitions, on a tendance à utiliser plutôt *intrigue* : on “dénoue une intrigue” plutôt qu’on ne “dénoue un nœud”. Mais on a l'impression qu'il ne s'agit là que d'un artifice stylistique destiné à éviter une tautologie.

(ii) l'usage de ces termes chez les doctes

Cette impression laissée par les lexicographes se confirme dans les textes des théoriciens. En effet, à côté d'expressions, que l'on trouve dans les textes, telles que *dénouer le nœud*, *nouer le nœud*, *le dénouement du nœud*, etc. fn144, le styliste, toujours prêt à sacrifier la précision à l'élégance, préférera sans doute écrire “le dénouement de l'intrigue”, “(dé)nouer l'intrigue”. Synonyme de *nœud*, *intrigue* offre ainsi, à défaut d'une réelle différence sémantique, une alternative stylistique à l'écrivain désireux de varier et d'orne son expression, notamment dans des développements où la redite inévitable des mêmes termes parvient à être tout de même évitée. Un exemple, déjà cité, du père Rapin :

Rapin (1674), [LIVRE II], ch. XXIV, p. 209 : “le foible le plus ordinaire de nos Comedies est le denoüement : on n'y réussit presque jamais, par la difficulté qu'il y a à dénoüer ce qu'on a noté. Il est aisé de lier une intrigue, c'est l'ouvrage de l'imagination : mais le denoüement est l'ouvrage tout pur du jugement...”.

Au milieu d'une série cohérente formée sur la famille lexicale de *nœud*, Rapin intercale une expression synonymique de pure variation. *Lier une intrigue* signifie, ni plus ni moins, “nouer un nœud”, expression qu'il évite mécaniquement : sa présence donnerait une indéniable homogénéité à tout le passage, une précision terminologique appréciable, mais également une lourdeur incompatible avec la manière d'un maître rhétoricien. Comme, de la même façon, *intriguer* équivaut à *nouer*, dans le système de permutations stylistiques se trouvent aussi des expressions comme *intriguer le nœud*, exact synonyme de *nouer l'intrigue* : par exemple chez Rapin (1674), [livre II] ch. XXI, p. 188, “les noeux mal intrigués” équivaut strictement à “intrigues mal nouées”, donc à “nœuds mal noués”.

Mais, tout en étant un apparent synonyme de *nœud*, *intrigue* est quelque chose de plus. Il garde de son étymologie, qui l'apparente à *inextricable*, quelques connotations qui le rapprochent sémantiquement des séries “embarrasser” et “embrouiller” que l'on retrouve de fait habituellement dans les définitions qui en sont données. *Intrigue*, et surtout *intrigues*, désigne les ruses et les subterfuges ourdis par un valet (type Scapin), dans un genre de comédie qui prend très vite, justement, le nom de *comédie d'intrigue* fn145. C'est en pensant à ce sens d'*intrigue* que Cailhava (1786) parle de “comédie intriguée (par des valets, des soubrettes...)” et d’“intrigant”. Or si toute comédie a une intrigue, c'est-à-dire un nœud, toute comédie n'est pas une comédie d'intrigue, et l'on s'aperçoit du caractère incommode d'une telle terminologie.

En même temps, contextuellement, le nœud et l'intrigue ne représentent pas la même notion, mais, un peu comme dans le cas du couple *reconnaissance / péripétie*, deux notions distinctes unies par un rapport hiérarchique. Il ne semble pas qu'on trouve la situation où *nœud* représenterait la catégorie englobante et *intrigue* la sous-catégorie : cela aboutirait à une expression comme *l'intrigue du nœud*, que je n'ai pas vue dans les textes consultés ; mais l'inverse est fréquent, d'où “le nœud de l'intrigue”. Ainsi, sur tout l'âge classique, en commençant par exemple par Chapelain (1623) :

- p. XV : “à dire le vray à peine trouvera t-on de noeud d'intrigue, ny de desveloppement de fable merveilleux qui vaille qu'on le mette en comparaison, avec cette simple maniere de traiter”,
- et en finissant par Marmontel (1763), qui en donne plusieurs exemples :
- I, p. 336 : “Il peut même être barbare au point d'immoler son fils, plutôt que de risquer que son ennemi ne lui échappe, et trancher ainsi le noeud de l'intrigue”.
- I, p. 339 : “Par quel moyen Phocas les va-t-il réduire à la nécessité de décider son choix ? Quel incident, au fort du péril, tranchera le noeud de l'intrigue et produira la révolution ?”
- II, p. 266 : “L'avant-scène est le développement de la situation des personnages au moment où

commence le poème, et le tableau des intérêts opposés, dont la complication va former le noeud de l'intrigue”.

- II, p. 267-268 : “Le noeud de l'intrigue a été jusqu'ici la partie la plus négligée du poème épique, tandis que dans la tragédie elle s'est perfectionnée de plus en plus”.

Il semble qu'il faille comprendre dans ces exemples que l'intrigue est quelque chose de plus grand que le noeud, sans doute du niveau de l'argument de la fable, dont le noeud n'est que la partie proprement scénique. Le troisième exemple donné de Marmontel (II, p. 266) semble s'interpréter ainsi. L'“avant-scène” désigne ici la situation antérieure au lever de rideau. Tout porte à croire que l'avant-scène concerne l'intrigue, qui représente l'intégralité de la fable, alors que la “complication”, qui forme le “noeud”, est la partie scénique, donc la phase terminale de tout ce processus qui a parfois commencé de longues années avant le lever de rideau (cf. *Œdipe* ou *Héraclius*, tragédie évoquée dans les deux premiers exemples cités de Marmontel).

Il ressort de ces rapides confrontations qu'*intrigue* est tout sauf univoque et que son rapport à *noeud* est d'une rare complexité :

1. intrigue = noeud ;
2. intrigue est inclus dans noeud (les intrigues de la “comédie d'intrigue”, l'“intrigue amoureuse”, l'“intrigue de Phaedra” dans la note 145 de la p. 56 font partie du noeud) ;
3. intrigue inclut noeud (l'intrigue équivaut à l'argument de la fable).

L'**action**, quant à elle, est une notion au moins aussi vague ^{fn146}. Le terme s'emploie pour désigner les faits et gestes des personnages :

- Corneille (1660), *Deuxième Discours...*, p. 230 : “Sa conspiration contre Auguste est causée nécessairement par l'amour qu'il a pour Émilie, parce qu'il la veut épouser et qu'elle ne veut se donner à lui qu'à cette condition. De ces deux actions, l'une est vraie, l'autre est vraisemblable, et leur liaison est nécessaire”.

Néanmoins, liée étymologiquement au mot *acteur*, qui signifie “personnage”, et, évidemment, au verbe *agir*, elle désigne, dans un sens plus large, ce qui est représenté sur scène et inclut donc l'exposition, le noeud et le dénouement :

“Il faut donc qu'une action, pour être d'une juste grandeur, ait un commencement, un milieu et une fin. Cinna conspire contre Auguste (...) : voilà le commencement ; Maxime en fait avertir Auguste : voilà le milieu ; Auguste lui pardonne : voilà la fin” ^{fn147}.

C'est dans ce sens qu'on parle d'“unité d'action”. Corneille (1660), dans le *Premier Discours*, p. 197, donne un exemple où les deux emplois sont mêlés :

“Ces épisodes sont de deux sortes, et peuvent être composés des **actions** particulières des principaux acteurs, dont toutefois l'**action** principale pourrait se passer...”.

L'action au sens large peut alors se définir comme la partie visible de l'intrigue au sens 3 ; le noeud est la partie principale de l'action.

Ces indécisions et variations expliquent que, dans les textes, on puisse :

1. dénouer un noeud :

- Cf. Vauquelin de la Fresnaye (1605), II, 581-586 (p. 95) :

La France aussi depuis son langage haussa,
 Et d'Europe bien tost les vulgaires passa,
 Prenant de son Roman la langue delaissee,
 Et **denouant le neud**, qui l'a tenoit pressee (l'a : *sic*)
 S'eslargit tellement qu'elle peut à son choïs,
 Exprimer toute chose en son naïf François ftn148 ;

Boileau (1674), III, 406, déjà cité : “Que son nœud bien formé se dénoue aisément” ;

Chamfort (1776), sous *Nœud* : “Tout ce qui serre le Nœud davantage, tout ce qui le rend plus mal-aisé à dénouer, ne peut manquer de faire un bel effet. Il faudroit même, s'il se pouvoit, faire craindre au Spectateur que le Nœud ne se pût pas dénouer heureusement”.

1. dénouer une intrigue (au sens 1 “nœud”, au sens 2 “stratagème”, ou au sens 3 “argument”) :

- Cf. d'Aubignac (1657), III, 5, p. 339 : “ces choses que le Philosophe met hors de la fable doivent être racontées dans la suite de la Pièce, non seulement pour être connues des Spectateurs, qui ne doivent rien ignorer du Sujet ; mais aussi pour fournir l'occasion de quelque surprise agréable, de quelque belle passion, et souvent même du dénouement de toutes les Intrigues” (sens 2) ; de même, *ibid.* IV, 3, p. 413 ; Lamy (1678), deuxième partie, ch. IX, p. 218, etc. ;
- Furetière, déjà cité (sous *Intrigue*) : “C'est à la fin de la pièce que l'intrigue commence à se dénouer” [définition] (sens 1 ou 3) ;
- “La Bruyère”, IV, 3, 3, p. 96 : “Dez que l'intrigue se denoüe, on ne peut plus souffrir tout ce qui ne repond pas à cette impatience” (sens 1 ou 3) ;
- Académie, déjà cité (sous *Intrigue*) : “Ce poète a bien dénoué l'intrigue de sa comédie” [exemple] (sens 1 ou 3).

1. dénouer un argument (= intrigue au sens 3) :

- cf. Heinsius (1611), ch. XII, p. 124 [= Heinsius (1643), ch. XII, p. 222] : “Sicut in Amphitryone Iupiter, in Oreste Apollo, in Ione Minerua, In Hippolyto Euripidis Diana soluunt argumentum” (où *soluere* est le verbe latin qui correspond à “dénouer”) ftn149 ;
- Heinsius (1643), ch. XII, p. 230 : “An absque eo argumentum solui non poterat ?” ftn150.

1. dénouer une action (au sens large pièce de théâtre).

- “La Bruyère”, IV, 7, 6, p. 153-154 : “<La détermination de l'un des deux à se faire reconnaître> doit toujours nouer ou dénouer l'action” ;
- Marmontel (1763), II, p. 228 : “Mais si l'autre, j'entends le dénouement heureux, est pris de plus loin que d'une ou deux scènes rapides, l'action dénouée lentement et fil-à-fil, s'affoiblit et tombe en langueur”.
- Notamment l'expression “nœud(s) de l'action” paraît être une variante de “nœud(s) de l'intrigue” et sous-entend qu'on noue l'action et qu'on la dénoue, comme on le fait avec l'intrigue ;
- Marmontel (1763), II, p. 174 : “les gradations du sentiment, le flux et reflux des passions, leurs révolutions, leurs contrastes ont compliqué le noeud de l'action” ;
- Marmontel (1763), II, p. 218 : “tantôt il vient tout-à-coup renverser la situation des personnages, et rompre à-la-fois tous les noeuds de l'action...”.

1. dénouer une comédie, une tragédie... :

- cf. d'Aubignac (1657), II, 8, p. 196 : “...le Poète dénouant cette pièce par la fuite de Médée...” ;

Le dénouement d'*Héraclius*, etc.

1. dénouer quelque synonyme de tel ou tel de ces termes :

- Marmontel (1763), II, p. 341-342 : “Les sujets de Quinaut (sic) sont simples, faciles à exposer, noués et dénoués sans peine” (variante d’“argument”).

1. remplacer dénouer (et nouer) par quelque synonyme, comme débrouiller (em), démêler (em), développer (en), expliquer (com), et varier ainsi toutes les expressions précédentes pratiquement à l’infini :

- d’Aubignac (1657), IV, 9, p. 487 : “...il ne faudrait plus se mettre en peine pour en rompre les Nœuds les plus difficiles” ;
- Marmontel (1763), II, p. 218 : “...rompre à-la-fois tous les noeuds de l’action” ;
- Boileau (1674), III, 159 : “Ainsi la Tragédie agit, marche et s’explique” ;
- Boileau (1674), III, 304 : “Son Sujet de soi-même et s’arrange et s’explique” ;
- Boileau (1674), III, 55-60 : “Que le trouble toujours croissant de scène en scène // À son comble arrivé se débrouille sans peine. // L’esprit ne se sent point plus vivement frappé // Que lorsqu’en un sujet d’intrigue enveloppé, // D’un secret tout à coup la vérité connue // Change tout, donne à tout une face imprévue” ;
- Nougaret (1769), IV, 2, p. 190 [p. 59] : “...de quelle manière le nœud se débrouillera” ;
- Marmontel (1763), I, p. 208 : “...mutiler deux situations qui, pressées l’une par l’autre, n’ont pas le tems de se développer” (deux intrigues qui n’ont pas le temps de se dénouer) ;
- Rapin (1674) [livre II], ch. XIX, p. 179 : “tout y est démeslé avec tant d’art...” ;
- d’Aubignac (1657), IV, 3, p. 418 : “le Spectateur, que le Nœud de la Pièce met en peine, est dans l’impatience de savoir comment l’intrigue se démêle” ; etc.
- Chapelain (1635), *Discours de la poésie représentative*, p. 129 : “Le nœud se démêle par des voies inespérées et produit la merveille” ; etc.

Le champ notionnel délimité souffre donc d’une faiblesse indéniable. Le rapport du concept au terme est à chaque fois équivoque. On aurait pu rajouter à ce terrain labile un terme comme *situation* ^{ftn151}.

c. dénouement ou catastrophe ? péripétie ou catastrophe ?

La paire constituée par le couple *dénouement / catastrophe* est au moins aussi capricieuse. Il s’agit d’un couple de synonymes apparents, facilement mis l’un pour l’autre. Chez les lexicographes consultés ^{ftn152}, *catastrophe*, au contraire de *dénouement*, est attesté dès le seizième siècle avec son sens technique. Dans le lexique d’Huguet, le terme n’est même qu’un mot technique, emprunt savant au lexique grec de la dramaturgie, réservé à la langue de la poétique et sans emploi dans la langue ordinaire. Il est d’ailleurs attesté dès les premiers traités français de poétique ^{ftn153}, alors que, comme on l’a dit, *dénouement* doit attendre la fin du premier quart du dix-septième siècle, avec Chapelain, pour trouver ses premières attestations techniques. Au demeurant, l’avènement de *dénoue-ment* ne fera en rien baisser la fréquence des attestations de *catastrophe* : le terme arrivé en second ne remplacera pas le premier mais tous deux cohabiteront vaillamment. La Mesnardière, d’Aubignac, Corneille, “La Bruyère”, La Motte, Marmontel, Cailhava, Nougaret disposent des deux termes, tous les deux en référence avec la fin de la pièce de théâtre.

Lexicologiquement, *catastrophe* a une destinée inverse par rapport à *dénouement* : parti de la langue spécialisée de la poétique, il va progressivement gagner la langue ordinaire. Furetière entérine ce glissement qui a dû se produire vers 1650. *Catastrophe* est ainsi articulé chez lui :

“Terme de poésie. C’est le changement et la révolution qui se fait dans un poème dramatique et qui le termine ordinairement. Ce mot vient du grec *katastrophî, subversio, renversement*,

bouleversement, l'issue d'une affaire. Se dit figurément d'une fin funeste et malheureuse, parce que d'ordinaire les actions qu'on représente dans ces poèmes dramatiques sérieux sont sanglantes. La vie de ce grand homme se termina par une étrange catastrophe".

Le sens technique est encore le principal, le sens moderne ne se dit que "figurément".

Pour les Immortels contemporains de Marivaux, la *catastrophe* est "le dernier et principal événement d'une tragédie. Grande catastrophe, sanglante catastrophe. Il signifie fig. une fin malheureuse (...). La catastrophe en a été funeste. Quelle catastrophe!".

Catastrophe, au départ exclusivement mot de spécialité d'allure pédante, devient au cours du dix-septième siècle un mot du vocabulaire standard, ce qu'il est de nos jours, l'emploi technique de la langue de la dramaturgie n'étant pas usité, pas plus que celui de la langue des sciences, en dehors du microcosme universitaire ; au contraire, *dénouement* devient progressivement un mot technique, jusqu'à n'être plus que cela au début du dix-huitième siècle¹⁵⁴. C'est vers le milieu du dix-septième que *dénouement* et *catastrophe* semblent se croiser, l'un au cours de sa montée vers la technicité, l'autre au cours de sa descente vers la langue ordinaire.

En outre, dans leurs emplois drama-tur-giques, l'un et l'autre ont évidemment rapport à la fin¹⁵⁵ ; mais l'impression reste que *catastrophe* est plutôt réservé à la tragédie¹⁵⁶, alors que *dénouement* paraît s'employer prioritairement pour la comédie : c'est très net chez Furetière¹⁵⁷, un peu moins pour l'Académie, dont la définition de *dénouement* utilise le terme englobant de *pièce* ; mais l'illustration *Le dénouement de cette pièce est heureux* oriente plutôt vers le genre comique ou tragi-comique.

Toutefois cette impression n'est pas entièrement corroborée dans la littérature technique des dix-septième et dix-huitième siècles qui, sur ce terrain aussi, manie une terminologie fluctuante. De fait, on parle couramment dans les textes techniques de "catastrophe comique" ou de "catastrophe tragique", ce qui donne au substantif une neutralité générique fondamentale. Ainsi, les trois exemples ci-dessous sont clairement en relation avec la comédie (Peletier du Mans et Mairet) ou la tragédie à fin heureuse (Vauquelin), ce qui affaiblit l'assise de l'hypothèse selon laquelle la catastrophe serait à la tragédie ce que le dénouement est à la comédie.

Peletier du Mans (1555) évoque la catastrophe comme le troisième et dernier mouvement d'un processus de composition :

"La Comédie a trois parties principales, sans le Prologue. La première est la proposition du fait, au premier Acte : laquelle est appelée des Grecs Protasie. Et en elle s'explique une partie de tout l'Argument, pour tenir le peuple en attente de connaître le surplus. La seconde est l'avancement ou progrès, que les Grecs disent Épitasie. C'est quand les affaires tombent en difficulté, et entre peur et espérance. La tierce, est la Catastrophe, soudaine conversion des choses au mieux" (p. 277-278).

Vauquelin de la Fresnaye (1605), qui cite le terme *catastrophe* une seule fois, l'utilise pour qualifier un coup de théâtre : la jeune fille qui, dans cette tragédie à sujet chrétien, va inmanquablement être dévorée par le dragon est finalement sauvée par saint Georges :

"O belle Catastrophe! On la voit tetourner (*sic pour retourner*)
Sauue avec tout le peuple...", III, 898-899, p. 173.

Beaucoup plus technique, Mairet (1631), relayant avec quelques nuances phonétiques les catégories qu'on trouve chez Peletier du Mans ci-dessus, écrit :

"Les parties principales de la comédie sont quatre : prologue, prothèse, épitase, et catastrophe.

Prologue est une espèce de préface, dans lequel il est permis outre l'argument du sujet de dire quelque chose en faveur du poète, de la fable même, ou de l'acteur.

Prothèse^{fn158} est le premier acte de la fable, dans lequel une partie de l'argument s'explique, et l'autre ne se dit pas, afin de retenir l'attention des auditeurs.

Épîtase est la partie de la fable la plus turbulente, où l'on voit paraître toutes ces difficultés et ces intrigues qui se démêlent à la fin, et qui proprement se peut appeler le nœud de la pièce.

Catastrophe est celle qui change toute chose en joie, et qui donne l'éclaircissement de tous les accidents qui sont arrivés sur la scène" (p. 483).

Dans ces trois exemples, la catastrophe se pose comme un événement qui vient bouleverser les données précédentes, celui "qui change toute chose en joie", la "soudaine conversion des choses au mieux". Nous avons là le descriptif de ce que nous avons déjà rencontré pour la péripétie. Notamment, le vocabulaire utilisé pour définir la catastrophe croise facilement celui qui sert à évoquer la péripétie^{fn159}.

Mais en même temps, la catastrophe se pose aussi comme un élément de la composition de la fable. En donnant "l'éclaircissement de tous les accidents", elle se situe au moment où "toutes ces difficultés et ces intrigues se démêlent à la fin". Or si la protase, que Mairet appelle improprement *prothèse*, correspond à l'exposition, l'épîtase explicitement au nœud, il est clair, malgré l'implicite, que la catastrophe correspond au dénouement et que le triptyque fondamental "exposition / nœud / dénouement" est ici remplacé par un triptyque "protase / épîtase / catastrophe", précédé d'un prologue dont la fonction n'est pas véritablement dramaturgique, si l'on en croit la définition de Mairet.

Une deuxième hypothèse se fait alors jour. Le prologue qu'évoque Mairet est indéniablement celui des comédies latines et grecques, dans lesquels un personnage parfois spécifique^{fn160} vient expliquer l'essentiel des tenants et aboutissants de l'intrigue et, fréquemment chez Plaute et Térence, justifier l'auteur contre telle ou telle rumeur de plagiat ou de brigue. Une sorte de paratexte, qui n'est pas encore tout à fait la pièce de théâtre. Du coup, les triptyques "protase / épîtase / catastrophe" et "exposition / nœud / dénouement" ne s'opposent-ils pas selon un critère d'histoire littéraire, le premier, d'allure si grecque et si pédante, représentant la situation du théâtre antique avec prologue, le second, sans prologue, correspondant au théâtre moderne ? Non, pas davantage : lorsque Corneille parle de protase ou de catastrophe, dans ses *Discours* ou ses *Examens*, c'est le plus souvent pour analyser sa propre production et non celle de Plaute ou de Sénèque.

Finalement, dans cette question de l'opposition sémantique et fonctionnelle entre le dénouement et la catastrophe, il paraît illusoire de rechercher un système consensuel chez les théoriciens de l'âge classique. L'un des meilleurs d'entre eux, d'Aubignac (1657), confond résolument ces deux notions, mettant l'un des deux termes, l'autre ou les deux à la fois dans des conditions qui relèvent de la stylistique et non pas de la terminologie. Ainsi son chapitre 9 du livre II s'intitule "Du Dénoement ou de la Catastrophe et Issue du Poème Dramatique" : la syntaxe des conjonctions de coordination paraît nous signifier que l'équivalence se fait entre "dénoement" d'un côté et "catastrophe et issue" de l'autre. L'impression est alors que le dénoement est une catégorie plus grande que la catastrophe :

dénoement = catastrophe + issue.

Il arrive qu'on soit conforté dans cette impression. Ainsi, parlant des narrations (IV, 3, p. 413), il signale qu' "elles se font à la clôture et vers la fin du Poème, pour servir à la Catastrophe, et au Dénoement de toutes les intrigues" ; parlant des incidents, ou aventures, il dit qu'il convient "qu'elles en fassent la Catastrophe et le Dénoement" (II, 8, p. 193). On peut alors peut-être comprendre "la catastrophe et **par conséquent** le dénoement". De même lorsqu'un peu plus bas (*ibid.*, p. 418) il évoque les narrations finales, en contravention avec la règle du dénoement bref, il précise que si "ces longues Narrations se trouvent à la Catastrophe pour faire le dénoement, elles sont entièrement insupportables". Une expression très comparable se lit en II, 9, p. 204 :

“<il faut> que la Catastrophe soit tirée du fond des affaires du Théâtre, et que les divers nœuds dont il semble que le Poète embarrasse son Sujet soient autant d’artifices **pour en faire le dénouement**”.

Donc la catastrophe participe du dénouement et semble bien en être une partie.

Mais la lecture du fameux chapitre 9 du livre II ne nous rassure pas spécialement, pas plus que les occurrences nombreuses du mot *catastrophe* dans le reste de la *Pratique du Théâtre*. Sans doute est-il dommageable que l’abbé d’Aubignac n’ait pas jugé “nécessaire de charger ce Discours des explications de ce terme Catastrophe, dont nous nous servons pour signifier la fin d’un Poème Dramatique” (début du chapitre 9), car il n’a, précisément, aucun système réel sur la question.

Le mot signifie donc chez lui “la fin d’un Poème Dramatique” (p. 203) ; mais un peu plus loin il est défini du côté de la péripétie :

“Pour moi je n’entends par ce mot, qu’un **renversement** des premières dispositions du Théâtre, la dernière **Péripétie**, et un retour d’événements qui changent toutes les apparences des Intrigues au contraire de ce qu’on en devait attendre” (*ibid.*, p. 203).

Ailleurs, le mot est cette fois nettement placé du côté du dénouement :

“Que si **la Catastrophe** n’est point connue, et qu’il soit de la beauté du Théâtre qu’elle en **dénoue toutes les Intrigues** par une nouveauté qui doive plaire en surprenant...” (*ibid.*, p. 206) ftn161.

Si “la catastrophe (...) dénoue toutes les intrigues”, qu’est-elle d’autre que le dénouement ? En trois pages, la notion est ainsi donnée comme équivalent de la fin, de la péripétie et du dénouement, et l’on est obligé de reconnaître que les conjonctions de coordination du titre de ce chapitre fondamental de l’abbé obéissent à une syntaxe particulière.

En outre, là où d’Aubignac utilise occasionnellement un système inclusif dans lequel la “catastrophe” précède l’“issue”, l’ensemble formant le “dénouement”, d’autres auteurs paraissent utiliser un système autre.

Par exemple le père Rapin (1674) signale, à propos d’*Œdipe Roi*, que “tout va de si droit fil au denoüement & à la catastrophe”. C’est exactement l’ordre inverse de celui de l’abbé d’Aubignac quand il associe les deux notions... Faut-il ici comprendre “au dénouement et par conséquent à la catastrophe”, dans un rapport de cause à effet strictement opposé à celui qui se déduit de la prose de l’abbé d’Aubignac ? Il ne semble pas non plus qu’il y ait une “issue” à la suite de la catastrophe, au contraire des affirmations de l’abbé d’Aubignac, car chez Rapin “l’action finit par la catastrophe” (p. 190).

Le manuscrit 559 (“La Bruyère”), lui, est presque rigoureux sur cette question. On déduit de ses préceptes que la catastrophe se fait après le dénouement :

“La Bruyère” IV, 3, 3, p. 96 : “Ce changement de fortune, qu’on appelle dénoüement, ne doit point se faire, ou pour mieux dire se commencer avant la fin du quatrième acte ; s’il se faisait plutôt, le spectateur se lasserait d’attendre pendant plus d’un acte la catastrophe, qui ne doit arriver qu’à la fin du troisième [*sic* pour “cinquième”]”.

Le dénouement est ainsi nettement envisagé comme antérieur à la catastrophe et comme doté d’une épaisseur : il “se commence” au quatrième acte, il a donc un début, un milieu, une fin. La catastrophe est conçue comme un événement qui “arrive” et sur lequel se clôt la pièce. Mais il est difficile de dire quel est le rapport entre les deux notions :

“La Bruyère” IV, 3, 2, p. 95 : “La catastrophe, qu’on confond ordinairement avec le dénouement, n’en est pourtant très souvent qu’une partie, ou, si l’on veut, qu’une suite ; la reconnaissance d’Œdipe change sa fortune et fait le dénouement de la tragédie, mais c’est la mort de Jocaste qui en est la catastrophe”.

L’analyse propose la séquence suivante :

reconnaissance péripétie (“change sa fortune”) dénouement // + catastrophe fn162.

Mais y a-t-il un rapport de cause à effet entre le dénouement et la catastrophe ? On sait bien, depuis la *Poétique* d’Aristote, qu’il n’est pas indifférent que l’événement vienne après un autre événement ou à cause d’un autre événement. Mais en l’occurrence, que penser de la première proposition ? Si la catastrophe est une “partie” du dénouement, les deux éléments sont liés l’un à l’autre. Si elle en est une “suite”, elle peut n’être, au fond, qu’une circonstance postérieure sur le plan chronologique et non pas logique. De toute façon, on appréciera le “très souvent”, qui donne au commentaire un caractère de vague qui ne laisse pas de se propager sur l’ensemble du raisonnement.

On retiendra surtout de l’analyse de “La Bruyère”, parfois précise, la difficulté à définir “la catastrophe, qu’on confond ordinairement avec le dénouement”.

Les emplois du terme *catastrophe* donnent de fait à la notion une sérieuse polyvalence, chez d’Aubignac et chez les autres théoriciens. En voici quelques rappels.

La catastrophe est parfois un **événement** comme la péripétie, et de même fonction, puisque, comme la péripétie, elle crée le changement de fortune sur lequel se clôt la pièce. Comme la péripétie elle peut être caractérisée comme un “coup de théâtre”. C’est ce qui ressort de plusieurs témoignages de l’abbé d’Aubignac (1657) :

“car bien que la Catastrophe et tous les **autres** événements en soient parfaitement connus...”
(II, 9, p. 206) ;

[La catastrophe est donc un *événement parmi les autres*]

“à distinguer les Tragédies par la Catastrophe, il y en avait de deux espèces : Les unes étaient funestes **dans ce dernier événement...**” (II, 10, p. 210-211) ;

“...jusque-là même, qu’**après la Catastrophe**, on ne savait de quel pays étaient les Acteurs, ni si le sujet était tiré de l’histoire d’Angleterre ou d’Espagne” (IV, 1, p. 307).

Elle est aussi un **état**, celui qui résulte du coup de théâtre ; elle désigne le nouvel équilibre final, montré fugacement, puisque la pièce se ferme sur son émergence. Ainsi, elle n’est pas, ou pas seulement, l’événement, mais aussi ce qui résulte de l’événement :

- d’Aubignac (1657), II, 9, p. 207 : “s’ils ont juste sujet de savoir, Quels sont les sentiments de quelqu’un des principaux Acteurs après le dernier événement qui fait cette Catastrophe, la Pièce n’est pas finie” ;
- d’Aubignac (1657), II, 10, p. 219 : “mais j’avoue que ce nom seul peut détruire toutes les beautés d’un Poème, qui consistent en la Péripétie ; car il est toujours d’autant plus agréable que de plusieurs apparences funestes, le retour et l’issue en est heureuse et contre l’attente des Spectateurs : mais dès lors qu’on a dit Tragi-Comédie, on découvre quelle en sera la Catastrophe” fn163.

C’est sans doute avec ce sens qu’on parle fréquemment de “catastrophe heureuse” ou “funeste”, etc. : c’est

alors l'état final qui est caractérisé ftn164.

La catastrophe est aussi une **partie de la composition de la fable**, dans laquelle le nœud se résout ; elle est alors strictement le dénouement :

- d'Aubignac (1657), II, 9, p. 206 : "Il faut aussi prendre garde que la Catastrophe achève pleinement le Poème Dramatique" ;
- "La Bruyère" IV, 2, p. 93-94 : "Tout cet article se rapporte autant à la catastrophe qu'au nœud".

[Donc catastrophe = dénouement]

C'est avec ce sens qu'on parle de "catastrophe comique" ou "tragique" : en caractérisant le genre, on caractérise la constitution de la fable et l'on fait de la catastrophe un élément technique de cette composition :

- d'Aubignac (1657), II, 10, p. 212 : "ce qui a fait dire mal à propos à un Ancien, Que la Catastrophe de cette Tragédie était entièrement Comique" ;
- Vossius (1647 b) II, 5, 15 : "Sed definitio utraque solum convenit catastrophae Comicae" (p. 23).

Elle est enfin un **moment** de la représentation ; elle est la fin de la pièce. Cet emploi chronologique explique les nombreuses occurrences des expressions "dans la catastrophe" ou "à la catastrophe" qui, par le caractère spatio-temporel que confère la préposition, ne sont qu'un simple équivalent de "dans le dernier acte" ou "dans les dernières scènes", ce qui rejoint le sens de "fin" :

- d'Aubignac (1657), II, 10, p. 211-212 : "son Oreste (...) assure dans la Catastrophe le contentement de tous les Acteurs" ; [et p. 149 ; "à la catastrophe" : p. 418, 419...] ;
- Corneille, *Examen de Médée*, dans P. Mantero (1964), p. 275 : "...j'ai mis leurs personnes sur la scène dans la catastrophe. Ce spectacle de mourants m'était nécessaire pour remplir mon cinquième acte" ;
- Du Bos (1733), 1, 14, p. 111 : "il ne lui arrive rien dans la catastrophe que nous ne lui aïons souhaité plusieurs fois durant le cours de la pièce" ;
- La Mesnardière (1640), p. 187 : "Il ne meurt dans la catastrophe qu'à cause qu'il les a tuez au commencement de la Piece".

De la même façon, on peut "lire une catastrophe", ce qui n'est qu'une métaphore du temps de la représentation sur l'espace textuel de la pièce éditée :

"comme toutes les Catastrophes tournent presque sur ces principes, il sera facile en les lisant de reconnaître celles qui sont bien ou mal achevées" ftn165.

Événement, état, composante de la fable ou moment, la catastrophe, dont le statut est si ambigu, se trouve donc au croisement de la péripétie et du dénouement, s'employant manifestement aussi bien pour l'un que pour l'autre.

III. Conclusion du chapitre

Ce rapide voyage dans les textes des doctes permet donc de constater qu'autour de la notion de nœud se produit un véritable flottement terminologique. Il tient à la difficulté qu'ont les lexicologues ou les doctes à définir le mot autrement qu'en le mettant en relation avec son antonyme ou avec des synonymes qui à chaque fois recouvrent des concepts complexes.

Nous avons relevé que des confusions s'opéraient entre le dénouement et le couple reconnaissance / péripétie, que la distinction entre l'intrigue et le nœud d'une part, entre le dénouement et la catastrophe d'autre part

avait du mal à se faire clairement. Cela a des conséquences évidemment sur la caractérisation même du dénouement, puisque l'on ne sait plus s'il est un événement, un moment ou un lieu et qu'on ne parvient pas à déterminer s'il déclenche l'achèvement ou s'il est l'achèvement de la pièce.

On comprend alors que les doctes aient préféré le plus souvent se réfugier derrière la prescription plutôt que d'aborder de front une théorisation.

Pour trouver l'origine de ce flottement terminologique, deux hypothèses s'offrent à nous. Soit la difficulté repérée tient à la fragilité ou à la complexité des concepts, soit elle est liée à des causes linguistiques, c'est-à-dire aux conditions d'apparition des termes et aux différents procédés mis en œuvre pour les traduire.

Retenant la deuxième hypothèse, et dans un souci de clarification préalable, nous rendrons compte tout d'abord de causes historiques puis de causes linguistiques de l'imprécision de cette terminologie.

CHAPITRE 2 : Causes de cette instabilité terminologique ou le legs

Le champ notionnel {nœud, intrigue, dénouement, péripétie, reconnaissance, catastrophe} est, avons-nous dit, caractérisé par de multiples indéterminations. La correspondance du terme au concept est très loin de l'univocité idéale et l'ensemble est grevé d'à-peu-près, de variantes et d'imprécisions absolument dommageables à la théorie dramaturgique, en tout cas à sa clarté.

Cet état de fait mérite une explication. L'instabilité observée relève de deux types de causes. Les unes sont historiques et tiennent à l'héritage de l'antiquité ; les autres sont lexicologiques et tiennent à la transmission et à la traduction de terminologies héritées par vagues successives des Grecs, des Latins et des Italiens.

I. Causes historiques

Les préceptes principaux et la terminologie de la dramaturgie classique sont, évidemment, rangés sous le patronage d'Aristote, dont le nom est difficile à éviter dans les différents traités de nos doctes. Parfois même, il suffit de se référer au "philosophe" sans autre précision (ainsi chez l'abbé d'Aubignac), et chacun comprend de qui il s'agit.

En réalité, les choses sont beaucoup moins simples. L'héritage grec, dont l'ampleur est considérable, n'est pas exclusivement aristotélicien. Et même loin de là ^{fn166}.

Les modernes ont hérité en réalité de deux systèmes terminologiques grecs : l'un est bien celui de la *Poétique* d'Aristote ; l'autre est un bloc de doctrines qui a été filtré par les Latins et transmis par les grammairiens, dont Donat et Diomède, auquel on peut ajouter les préceptes de l'*Art poétique* d'Horace. Ce sont ces deux strates successives qui se sont télescopées à la Renaissance.

La plus ancienne, chronologiquement, est celle qui remonte à Aristote. Mais la *Poétique* d'Aristote a été éclipsée jusqu'à la fin du Moyen Âge et redécouverte tardivement ^{fn167}. Aussi, c'est la plus récente des deux traditions, que pour simplifier nous appellerons le système de Donat, qui est la plus ancrée dans les usages scolastiques. C'est précisément à l'époque où commence à se dessiner une pratique théâtrale renouvelée, la tragédie humaniste en latin et en langue vernaculaire, et où va naître parallèlement le souci de composer une théorie de la dramaturgie, qu'Aristote ressuscité de l'oubli et revisité par d'innombrables commentateurs va venir, en surimpression puis en premier plan, superposer son système à celui d'Horace et de Donat pieusement transmis par l'Antiquité et le Moyen Âge. Donc, au moment où renaît en Occident le genre du traité dramaturgique, ce sont deux systèmes différents et deux terminologies dont il faut rendre compte à la fois.

1. le “système Donat”

Le “système Donat”, plus récent historiquement mais seul connu jusqu’à la redécouverte d’Aristote, est composé d’un petit nombre de textes latins assez courts. Le principal (souvent cité allusivement chez les doctes sous une forme comme “chez Donat”) est constitué d’un petit traité *De tragoedia et comoedia*, signé d’Evanthius^{ftn168} mais annexé par Donat en guise de préambule à ses commentaires sur le comique latin Térence. L’influence considérable de Donat sur l’enseignement médiéval fait que nul lettré n’a pu échapper aux typologies qu’on y trouve. En outre, un court passage du grammairien latin Diomède, sur la distinction entre les genres littéraires, et l’*Art poétique* d’Horace, bien antérieur à ces textes du quatrième siècle, et qui est l’une des œuvres les plus recopiées, viennent compléter cette collection qui constitue (avec d’autres textes moins cités) la première vulgate de doctrines théâtrales. Ces textes sont latins mais, comme le montre la terminologie utilisée, ils ont des sources grecques à peu près incon—nues de nous. S’y ajoutent quelques textes grecs ou latins qui donnent indirecte—ment des éléments de doctrine.

Pour le champ qui nous occupe, ce système, hétéroclite mais unifié par la tradition scolaire, est bâti autour des notions suivantes : prologue, épisode, exodos, protase, épitase, catastase, catastrophe. Les trois premiers termes sont aussi dans la *Poétique* d’Aristote, où ils constituent les parties de quantité de la tragédie. Ils sont l’objet d’un relatif consensus entre les deux systèmes. Par commodité, on les traitera ici, au titre du “système Donat”, en intégrant les données aristotéli—ciennes et en marquant les différences d’emploi entre les deux systèmes quand il y en a.

a. parties de quantité

Les parties de quantité sont les subdivisions proprement spatiales de la pièce de théâtre. Dotées d’une étendue et d’une chronologie stricte, elles partagent le spectacle en étapes facilement repérables : le prologue, les épisodes, l’exode, tous séparés par des chants du chœur.

(i) prologos

Le prologue est la toute première partie du drame, caractérisée plus matériellement que dramaturgiquement par sa place avant même l’entrée du chœur sur la scène. Il est, dit Aristote (52 b 19), la “partie complète de la tragédie qui précède l’arrivée du chœur” (trad. J. Hardy, Budé). Il est aussi parfois ce hors-d’œuvre sans relation avec la fable que Scaliger (1561) qualifie d’*accessoire* (p. 14), et dans lequel l’auteur est amené le cas échéant à préciser ses intentions.

Vossius s’explique assez clairement sur cette ambiguïté d’emploi, qu’il met sur le compte de la différence de deux systèmes, le grec (Aristote) et le latin (Evanthius ou “Donat”) :

Vossius (1647 b) II, 5, 17 : “Telle est la division d’Aristote. (...) Pour Aristote, le prologue est, dans le drame, tout ce qui précède l’arrivée du chœur. Voici ses mots : ‘le prologue est une partie complète de la tragédie qui précède l’arrivée du chœur’. Ainsi nous apprenons qu’Aristote ne donne pas au mot prologue le même sens que les Latins. Pour Aristote c’est une partie de la fable nécessairement liée à toutes les autres. Mais pour Evanthius (dans le préambule à l’analyse de Térence qu’on prête généralement à Donat), c’est un morceau oratoire qui précède la véritable composition de la fable, à savoir un discours tenu à l’intention des spectateurs avant le début de la pièce authentique. Si on utilise le terme en ce sens, alors les pièces grecques sont dépourvues de prologue” (p. 24) ^{ftn169}.

Les Latins, adaptant à leur usage la terminologie grecque, ont contribué à obscurcir le concept : il faut dès lors toujours se demander s’il s’agit d’un prologue à la grecque, partie véritablement intégrante de la fable, ou à la latine, hors-d’œuvre souvent polémique.

(ii) epeisódion

“L’épisode est une partie complète de la tragédie qui se trouve entre des chants complets du chœur” (Aristote 52 b 20, trad. J. Hardy). Le nombre des épisodes est l’objet de débats chez les modernes, car Aristote ne le précise pas davantage que Donat. Le précepte d’Horace concernant le nombre d’actes, fixé à cinq ftn170, contribue au brouillage, car cette tradition du découpage en actes ne figure absolument pas chez Aristote. Le prologue et l’exode sont-ils comptés comme des actes, ce qui laisse la place pour trois épisodes ? Ou le prologue en est-il exclu, ce qui donne quatre épisodes et l’exode ? Ou l’exode est-il à mettre à part lui aussi, ce qui laisse cinq épisodes, correspondant à eux seuls aux cinq actes ?

Le terme est là encore ambigu, même chez Aristote. Il désigne une partie du poème dramatique (que les modernes ont associée à l’*Acte*), qui se définit par sa place et son étendue dans le texte et dans le spectacle, entouré qu’il est de chants complets du chœur. Mais en même temps, Aristote parle de “fable épisodique” (*epeisodiôdes mûthos* : 51 b 34) pour qualifier celles “où la succession des épisodes n’est déterminée ni par la vraisemblance ni par la nécessité” (J. Hardy). Le terme est curieux : si, en effet, l’épisode est un constituant du poème dramatique, au même titre que le prologue ou l’exode ou les stasima qui l’encadrent, il n’y a pas lieu de s’étonner qu’une fable soit “à épisodes”, car si elle ne l’était pas elle ne serait pas du théâtre ftn171. Cet adjectif dérivé *epeisodiôdes* paraît donner au terme de base une couleur plutôt péjorative. Sans doute faut-il comprendre que la fable épisodique correspond à peu près à une esthétique du tiroir : les événements traités épisode après épisode sont mal reliés entre eux. D’où, implicite-ment, l’idée que l’épisode est à lui seul incomplet et qu’il n’a de force et de sens que dans la place qui lui est octroyée dans la composition globale de l’ouvrage. La fable à épisodes est donc une fable mal constituée, dont les épisodes forment presque chacun un ensemble fermé, alors que dans la fable “normale”, elle aussi réglementairement constituée d’épisodes, la succession de ces derniers, qui restent de purs découpages textuels, est insensible parce que tous concourent à la même action.

Vossius (1647 b), après Scaliger (1561) et beaucoup d’autres commentateurs, signale et accentue cette nouvelle ambiguïté :

Vossius (1647 b) II, 5, 17 : “Quant à l’épisode, c’est pour Aristote tout ce qui se trouve entre le prologue et l’exodos hormis les chants du chœur; ce qui revient à dire qu’il est ce qui s’immisce entre le premier et le dernier chant du chœur. Voici ses mots : ‘L’épisode est une partie complète de la tragédie qui se trouve entre des chants complets du chœur’. Le plus souvent en relèvent les actes deuxième, troisième et quatrième. Car s’il s’appelle épisode, c’est-à-dire introduction, c’est parce que, bien qu’il soit par nature étranger à l’action dont est tissée la fable, il y est quand même rattaché et inséré soigneusement ; c’est pourquoi on pourrait lui donner le nom latin d’*insertum* (‘inséré’)” (p. 25) ftn172.

On retrouve dans ce commentaire terminologique les deux sens déductibles d’Aristote, en eux-mêmes déjà générateurs de désordre (1. “partie de quantité de la tragédie” ; 2. “action secondaire surajoutée”, “insert”, “digression”), et une réinterprétation “latine” par le découpage en actes. Si l’épisode relève des Actes II, III et IV, c’est, implicitement, parce que le premier acte contient le prologue et le dernier l’exodos. Mais en même temps, l’analyse “latine”, qui fait de l’acte la véritable unité de subdivision, enlève à l’épisode de ce sens dénotatif et lui permet de ne plus exhiber que son sens connotatif. Si la partie de quantité devient l’acte, l’épisode peut devenir exclusivement l’action secondaire, luxuriante, greffée sur la principale. On est alors dans ces emplois où *épisode* n’est plus sur le même plan que *prologue*, mais sur celui de *narration* ou de *tableau* : c’est un “morceau de bravoure” et non plus une division *sine qua non* de la pièce de théâtre.

(iii) éxodos

“L’exode est une partie complète de la tragédie qui n’est pas suivie de chants du chœur” (Aristote 52 b 21, trad. J. Hardy). Il s’agit donc de la sortie du chœur. Dans l’exemple de Polybe 3, 47, 7, cité ci-dessous dans le développement sur le terme *katastrophé* (cf. p. 82), on constate que le terme *éxodos* est associé dans un

emploi technique à la catastrophe, tous deux contribuant à représenter la notion d’“issue”, de “fin de la pièce”.

Vossius également associe l’exodos à la catastrophe et à la fin :

Vossius (1647 b) II, 5, 17 : “L’exodos qu’on pourrait appeler exitus en latin se définit chez Aristote comme ‘la partie complète de la fable après laquelle il n’y a pas de chant du chœur’. Cela convient parfaitement à la catastrophe” (p. 25) ftn173.

La traduction latine proposée par *exitus* offre le même genre d’ambiguïté que le mot *issue* : à la fois “sortie” <du chœur> et “fin”, le mot latin est en lui-même au carrefour de deux analyses à la fois : l’analyse technique, qui le met en rapport avec le prologue et l’épisode et fait de lui une partie de quantité, l’analyse non technique, qui l’oppose simplement au début et au milieu (cf. *infra*, p. 92).

b. parties constitutives

Les parties constitutives se situent sur le plan de la dramaturgie. Ce sont la protase, l’épîtase, la catastase, la catastrophe.

(i) protasis

C’est la “protase”, littéralement “pré-tension” ; le terme, on l’a dit dans le chapitre précédent, correspond implicitement à ce que les modernes ont appelé l’exposition ftn174. On se souvient que Corneille, dans ses *Discours*, parle de façon un peu pédante de “protase” pour évoquer l’exposition. Elle se définit par sa fonction et par sa place :

- Cf. Scaliger (1561), p. 15 : “Protasis est, in qua proponitur & narratur summa rei sine declaratione exitus”, “la protase est le moment où est exposé et narré l’essentiel de la situation sans révélation de la fin” ;
- Vossius (1647 b), II, 17, p. 22 : “Protasis est dramatis initium”, “la protase est le début de la pièce”.

(ii) epitasis

Épîtase signifie littéralement “sur-tension”. C’est, explique Scaliger (1561) p. 15, le moment où le trouble naît ou s’intensifie ftn175. Comme la protase vaut l’exposition et, comme nous le verrons, la catastrophe le dénouement, il est clair que l’épîtase vaut le nœud. Les termes sont assez bien choisis. *Protase* et *épîtase* s’opposent par le préfixe et utilisent tous deux un radical qui, signifiant “tension”, insiste étymologiquement bien sur le caractère dynamique et intrinsèque de ce processus. La formation même de ces deux termes les met d’emblée sur le plan de la composition de la fable. Il n’empêche que le rapprochement se fait souvent et facilement avec les notions spatiales non techniques de, respectivement, “début” pour la protase (cf. l’exemple de Vossius ci-dessus) et “milieu” pour l’épîtase.

(iii) catastase

Le terme *catastase* peut se rendre littéralement par “situation de blocage”. La mise en tension progressive que constituent la protase et l’épîtase trouve son paroxysme dans l’immobilisation de l’action : celle-ci, après avoir été ballottée pendant l’épîtase entre des mouvements opposés, se fige quelque temps sous la pression de forces contradictoires égales, comme le mât est retenu par les haubans tendus autour de lui dans toutes les directions. C’est la catastrophe qui vient terminer tout ce processus. Le choix des termes protase épîtase catastase est rigoureux et insiste bien sur le jeu d’oppositions entre le dynamique (*tase*) et le statique (*stase*).

Mais le terme *catastase* n'est pas chez les Anciens. C'est Scaliger qui l'a sans doute inventé. Il le définit ainsi et en justifie en tout cas l'utilité :

- Scaliger (1561), I, 9, p. 15 : “La *catastase* est une énergie et une stabilité de la fable ; dans la *catastase*, la situation se teinte de l'état de fortune jusqu'où elle a été amenée. Beaucoup n'ont pas pris en compte cette partie, mais elle est nécessaire” ftn176.

Au contraire, Vossius (1647 b), II, 11, p. 22, citant Scaliger comme le promoteur de la *catastase*, la récuse comme non classique, en quelque sorte :

“Il [J. C. Scaliger] ajoute une quatrième catégorie, qu'il faut appeler *catastase* et placer entre l'építase et la catastrophe, mais, avec autant de légitimité, les Anciens l'ont comprise sous la notion d'építase” ftn177.

L'építase, selon Vossius, recouvre aussi le processus de la *catastase*, qui est donc une catégorie inutile.

(iv) *katastrophé*

Ce terme, qui vient si fâcheusement occuper le terrain du dénouement chez les modernes, n'est pas dans le traité d'Aristote. Bien qu'absent de la *Poétique*, il est, dans cet emploi technique, presque sûrement contemporain d'Aristote. On le trouve en effet déjà chez Eschyle et Euripide, avec le sens de “fin”, selon les dictionnaires du grec de Liddell-Scott et de Bailly. La chose est au demeurant peu probable pour des auteurs aussi anciens : étymologiquement, le terme signifie “retournement”, “renversement”, et le rapport à la notion de “fin” paraît devoir s'imposer à partir de la langue dramaturgique. Le cheminement peut être le suivant :

- sens 1. “retournement (de situation)” ; d'où, par spécialisation,
- sens 2. “retournement de situation au théâtre, à la fin d'une pièce” ; d'où, par généralisation,
- sens 3. “fin”.

Cette évolution sémantique est tout à fait comparable à celle du mot français *dénouement* qui, après sa spécialisation comme terme de théâtre, est élargi à la langue normale au sens de “fin”.

Ainsi, chez les tragiques grecs qui utilisent le mot *katastrophé*, le sens étymologique de “renversement” (plutôt que celui de “fin”) est toujours activable, s'il ne s'agit même déjà d'un emploi métathéâtral (“dénouement”). C'est particulièrement net, par exemple, dans la seule occurrence du terme chez Sophocle : dans *Œdipe à Colone* (101-104), Œdipe invoque les déesses et les implore de le laisser mourir. L'expression *bíou (...)* *katastrophé* induit évidemment l'idée de “fin de vie” ; mais en fait, Œdipe, qui évoque à cette occasion l'oracle d'Apollon, veut parler du grand “renversement” de sa vie, celui qui, dans la mort, va le transformer de paria absolu en porte-bonheur. Le traducteur de la collection Budé traduit habilement l'expression par “le dénouement de ma vie”, activant par là même le sens dramaturgique du terme (peut-être anachronique). On peut dire la même chose des exemples d'Eschyle (par exemple *Suppliantes* 442 : “point d'issue exempte de douleur” [trad. P. Mazon], ou plutôt “point de renversement de situation sans malheur” ftn178).

Que l'emploi technique du mot existe ou non dès avant l'époque d'Aristote, il est en tout cas incontestable quelques générations après lui. Par exemple l'historien Polybe l'atteste sans ambiguïté. À propos de la traversée des Alpes par Hannibal, il évoque les légendes farfelues que certains historiens rapportent : “et, en même temps, ne pouvant trouver aucun dénouement (*katastrophé*) ni aucun moyen de sortir (éxodos) de leurs mensonges, ils font intervenir des dieux et des fils de dieux dans une histoire pragmatique” (Polybe 3, 47, 7, trad. de Jules de Foucault, Budé) ; encore plus clairement un peu plus loin (3, 48, 8) : “En conséquence, il est naturel qu'ils tombent dans un travers comparable à celui des auteurs tragiques, qui pour le dénouement de leurs drames (*hai katastrophai tôn dramáton*) ont tous besoin d'un *deus ex machina* (*mekhané*), parce que

leurs premières données sont mensongères” (J. de Foucault). Le sens de “dénouement” est donc clairement entériné au deuxième siècle avant J.-C. et se rencontre, à partir de là, chez plusieurs auteurs grecs ou latins, dont Donat.

Pour les humanistes, le terme *lúsis* dont se sert Aristote pour désigner le dénouement est un pur synonyme de *katastrophé*. C’est ce qu’indique Scaliger (1561), VII, 4, p. 348 : *lúsis* est chez Aristote, dit-il, et désigne le “dénouement et le débrouillement des actions embrouillées que l’on trouve à la fin. Les successeurs <d’Aristote> ont appelé cette notion catastrophe” ftn179.

2. le système d’Aristote

Aristote possède en commun avec le système de Donat les notions de prologue, d’épisode et d’exodos. Nous les avons analysées plus haut au titre des parties de quantité. Il ignore en revanche les notions dramaturgiques de protase, épitase, catastase et catastrophe, qui sont des spécificités du système de Donat. Il connaît et inaugure les notions dramaturgiques que les modernes ont en général adoptées sous les noms de “reconnaissance”, “péripiétie”, “nœud”, “dénouement”, “action”, “implexe”, “fable”.

a. mûthos

C’est le terme aristotélicien pour désigner la fable, l’argument (de la pièce ou de l’épopée), l’assemblage des faits (*súnthesis tôn pragmatón*) ; mais le mot désigne aussi, dans un emploi moins technique, la légende, le mythe ftn180, avec parfois, notamment dans l’adjectif dérivé *muthó-des*, une connotation péjorative.

b. prâxis

Correspond à l’“action” ; le terme est très confus chez Aristote. Dans le paragraphe 52 a 12 et suiv., il semble désigner le référent extra-dramatique de la fable (“les actions, dont les fables présentent l’imitation...” [trad. J. Hardy]), mais tout de suite après Aristote affirme de ces actions qu’elles sont simples (*haplaí*) ou complexes (*peplegménai*) selon qu’elles comprennent ou non des péripiéties ou des reconnaissances : c’est donc dire qu’elles sont la fable elle-même.

c. sústasis (múthou)

C’est la “constitution (de la fable)” ; c’est la manière d’agencer les événements, de composer, d’assembler entre eux les épisodes. La formation du mot, nom d’action, insiste sur le caractère technique de cette opération, qui est véritablement le travail du dramaturge.

d. peplegménos, féminin peplegméne

Le terme signifie “entrelacé” et caractérise un type d’action (*prâxis peplegméne*) ou de fable (*mûthos peplegménos*), l’action ou la fable “embrouillée”, complexe, implexe ftn181 ; il s’agit du participe parfait passif du verbe *pléko* “tresser”, dont le terme *ploké*, mentionné plus bas comme l’un des noms du nœud, est un dérivé.

e. anagnórisis

C’est ce que nous appelons “reconnaissance”. C’est le “passage de l’ignorance à la connaissance, amenant un passage ou bien de la haine à l’amitié ou bien de l’amitié à la haine chez les personnages destinés au bonheur ou au malheur” (52 a 29 ; trad. J. Hardy). Avec la péripiétie, ou à sa place, elle constitue le mode de changement de fortune qui caractérise le dénouement des actions complexes (*peplegméne*). La reconnaissance est un élément du dénouement (*lúsis*).

f. peripéteia

“Péripétie”. Le terme signifie étymologiquement “le fait de tomber sur ou autour”, d’où l’idée d’“incidence”, d’“incident” ftn182. On connaît la définition célèbre d’Aristote (52 a 22) et l’utilisation qui est faite d’*œdipe Roi* pour illustrer le procédé : “la péripétie est le revirement (metabolé) de l’action dans le sens contraire, suivant ce qui a été dit” (J. Hardy). Avec la reconnaissance (*anagnórisis*), ou à sa place, elle est l’un des deux moyens d’instaurer le changement de fortune (*metábasis*) qui intervient à la fin du drame. La présence de la péripétie et/ou de la reconnaissance suffit à transformer l’action simple ou la fable simple (*prâxis haplê* ou *mûthos haploûs*) en action complexe ou implexe (*peplegmé–nos*) (52 a 16). La péripétie, pour autant qu’on puisse en juger du texte aristotélicien, est un élément du dénouement (*lúsis*) ftn183. Cf. nos analyses *supra* p. 44.

g. désis et ploké“nœud”, lúsis“dénouement”

Il y a deux mots chez Aristote pour désigner le “nœud”. *Désis* (dérivé du verbe *déo*“lier”) est littéralement l’“action de lier” ; c’est le terme standard pour le “nœud”. *Ploké*, dérivé du verbe *pléko* “tresser”, “entrelacer”, signifie proprement “entrelacs”, “boucle”. Il est utilisé une seule fois dans le texte, dans un contexte où l’on attendrait *désis* et qui ne laisse pas voir avec précision pourquoi Aristote, en l’espèce, se sert d’un deuxième terme. Il est de la famille du participe *peplegménos* (voir plus haut).

On peut émettre l’hypothèse que des deux termes, l’un, *désis*, nom d’action, désignerait le nœud dramaturgique du point de vue du dramaturge : c’est l’ensemble des techniques de composition par lesquelles ce dernier rend pour ainsi dire la fable noueuse ; c’est précisément le “nouement” ftn184 ; l’autre, *ploké*, substantif plutôt résultatif, désignerait le nœud dramatur–gique du point de vue des personnages : c’est l’événement ou la situation de blocage telle qu’elle est vécue par les protagonistes ; c’est précisément le “nœud”.

Lúsis (dérivé du verbe *lúo*“détacher”) est morphologiquement l’“action de détacher” ; c’est le dénouement des modernes en tant que technique dramaturgique ; la *lúsis*, comme la *désis* à laquelle elle s’oppose (cf. 55 b 24 et suiv.), par sa formation même de nom d’action en *sis*, paraît insister sur le travail du dramaturge, comme les autres mots en *sis* *prâxis*, *sústasis*, et, dans la série précédente, qui appartient exclusivement au système de Donat, *prótasis*, *epítasis*, *catástasis*.

La *lúsis* est donc proprement l’ensemble des techniques de composition par lesquelles, après avoir techniquement lié des événements (*désis*) et créé une situation de blocage propre à susciter l’intérêt du spectateur, le poète est en mesure de débloquer tout aussi techniquement la situation. Parmi ces techniques, la plus célèbre pêche par excès de facilité : il s’agit de la *lúsis apò mekhanês*, le “deus ex machina” ou dénouement par machine (54 b).

Signalons que dans la *Poétique* le même mot *lúsis* se trouve avoir le sens très général de “solution” : il s’oppose ainsi à *próblema* (60 b 6 : “les problèmes et leurs solutions”) ou, à l’extrême fin du texte (62 b 17), à *epítimesis*“reproche” (“les critiques faites et les réponses à y apporter”) ftn185.

Cela étant, le double nom du nœud aristotélicien n’est en rien un système.

En effet, si *ploké* est le “nœud” tel qu’il est vécu par le personnage alors que *désis* est le “nœud” tel qu’il est fabriqué par le poète dramatique (le “nouement”), alors ces deux notions ne figurent pas au même niveau d’analyse et ne sont pas supposées se rencontrer. L’opposition attendue et attestée est celle entre *désis*“nouement” et *lúsis*“dénouement”. Mais on trouve aussi bien exploitée l’antonymie inattendue entre *lúsis* et *ploké*, une fois directement (56 a 9 : *toûto dé, hôn he autè plokè kai lúsis*“c’est le cas pour celles dont le nœud et le dénouement sont identiques” : on attendrait *désis* à la place de *ploké*) et indirectement, par l’intermédiaire des verbes respectifs *lúo*“déliar” et *pléko*“tresser” dont dérivent ces deux termes (cf. *ibid.* :

polloî de pléxantes eû lúousi kakôs, “beaucoup, après avoir bien noué, dénouent mal” : on attendrait *désantes* à la place de *pléxantes*).

De même, rien ne répond à la dichotomie *désis* / *ploké* dans la sphère antonymique : s’il y a deux plans pour le nœud, il n’y a qu’un plan pour le dénouement :



On voit donc que, finalement, la dichotomie *désis* / *ploké*, exploitée sans système par Aristote, n’est aucunement opératoire, ou que, si elle l’est, elle ne l’est qu’à moitié, faute d’une quatrième proportionnelle spécifique, case vide qu’occupe indûment *lúsis* (dans le rapport qui l’oppose à *ploké*). Il manque, autant en grec qu’en français, un mot pour le **dénœud* : par conséquent l’opposition théorique “nœud” / “nouement” reste orpheline.

3. amalgame des deux systèmes

L’une des causes à même d’expliquer le manque de rigueur terminologique qui sévit dans les traités des doctes de l’âge classique, dont nous avons donné un aperçu dans le chapitre précédent, est donc le télescopage de deux systèmes différents dont les modernes ont à peu près gardé tous les termes. On a l’impression que les théoriciens des seizième et dix-septième siècles n’ont pas su gérer l’inflation. Les mots d’Aristote, aussitôt sacralisés parce qu’ils émanent d’Aristote, sont venus se surajouter à ceux de Donat, sanctifiés par la tradition. Et au lieu de faire un tri, les doctes ont tenté de tout concilier. Ainsi la présence dans les mêmes textes des concepts de *dénouement* et de *catastrophe*, qui procèdent de traditions distinctes et ne sont pas supposés se rencontrer, témoigne d’un amalgame auquel peu de savants ont tenté d’échapper.

À dire vrai, les transformations qu’ils ont apportées aux deux systèmes qui ont fusionné ne vont pas toujours dans le sens d’une simplification puisque les incohérences internes de chaque système ont le plus souvent été importées telles quelles.

Par exemple les deux noms du nœud chez Aristote, malgré l’absence de tout système complet, se sont maintenus en français : deux termes, on l’a vu, se font concurrence, *nœud* et *intrigue*, et on verra en détail plus bas que le terme *intrigue* continue précisément (mais presque sans le savoir) *ploké* (cf. ci-dessous p. 112). Mais pas plus que chez Aristote il n’y a d’opposition pertinente entre les deux noms du nœud.

En outre, le terme *épitase*, issu de l’autre tradition, est susceptible de prendre la place de *nœud* ou d’*intrigue*. On en a rencontré au moins une preuve un peu plus haut, p. 64, dans un exemple de Mairet (1631) :

“**Épitase** est la partie de la fable la plus turbulente, où l’on voit paraître toutes ces difficultés et ces **intrigues** qui se démêlent à la fin, et qui proprement se peut appeler le **nœud** de la pièce” (p. 483).

C’est donc un troisième nom occasionnel du nœud en français.

Mais les modernes n’ont plus spécialement conscience de l’amalgame. Les premiers commentateurs d’Aristote se sont contentés de commenter les notions aristotéliennes, avec une cohérence souvent scrupuleuse. Mais comme les autres termes, de la strate Donat, continuaient à servir, qu’on continuait à les commenter eux aussi, au bout d’un moment les théoriciens n’ont plus pris garde à la présence de deux traditions différentes. Pour eux, les deux systèmes en fusionnant artificiellement étaient devenus leur système.

Par exemple, pour la seule question du “nœud” et du “dénouement”, les Français pouvaient puiser à peu près librement dans un stock de cinq termes, qui se trouvent tous continuer un terme grec :

<i>nœud</i>	<i>intrigue</i>	<i>épitase</i>		<i>dénouement</i>	<i>catastrophe</i>
=	=	=		=	=
<i>désis</i> (Ar.)	<i>ploké</i> (Ar.)	<i>epitasis</i> (Don.)		<i>lisis</i> (Ar.)	<i>katastrophé</i> (Don.)

Mais curieusement, sauf quand ils y prêtaient spécialement attention, ils avaient tendance à ranger l’ensemble de la terminologie sous le nom d’Aristote. Un indice indirect en est donné par leur rappel des sources. Les ouvrages cités chez les doctes sont ceux de leurs contemporains ou prédécesseurs immédiats : Castelvetro, Chapelain, Vossius, Heinsius, Scaliger, etc. Les sources antiques, quant à elles, sont très rarement nominatives, sauf quand il s’agit d’Aristote et, dans une moindre mesure d’Horace. Les mentions faites à Donat (et ne parlons pas du fantomatique Evanthius) sont vraiment peu nombreuses. Mais le nom d’Aristote couvre volontiers toute l’Antiquité. Cela conduit à des bévues, à des erreurs d’attribution, qui attestent que dans l’esprit de nos doctes tout ce corpus issu de l’antiquité est globalement unitaire. En voici un témoignage remarquable, et qui émane d’un des meilleurs théoriciens :

- d’Aubignac (1657), II, 9, p. 204 : “Aristote [en marge : Poét. cap. 18] et tous ceux qui l’ont suivi veulent que la Catastrophe soit tirée du fond des affaires du Théâtre, et que les divers nœuds dont il semble que le Poète embarrasse son Sujet soient autant d’artifices pour en faire le dénouement”.

On ne saurait affirmer plus nettement que tous ces concepts, y compris celui de *catastrophe*, sont chez Aristote, en l’espèce au chapitre 18... C’est une erreur de bonne foi. Le système amalgamé (et tout à fait incohérent) dont le tableau ci-dessous, p. , donne un aperçu est mis sous le patronage du philosophe, dont on finit par se persuader qu’il en est bien l’auteur. Cette erreur n’est pas isolée. En voici d’autres manifestations :

- Dacier (1692), ch. XIII, Sommaire, p. 172 : “Si <la Tragedie> doit être simple ou double, & avoir une Catastrophe heureuse ou funeste” ;
- Dacier (1692), ch. XIII, p. 178 : “Aristote appelle fable simple, celle qui n’expose que les malheurs d’un seul personnage : Et il appelle double, celle qui a une double catastrophe, c’est-à-dire qui finit par une catastrophe, qui est heureuse pour les bons, & funeste pour les méchants”.

Ce commentaire part du texte d’Aristote. L’utilisation du terme *catastrophe* paraît du coup, elle aussi, venir du texte. Mieux encore, chez le même Dacier. Voici un passage qui, cette fois, se présente comme une **traduction** d’Aristote :

- Dacier (1692), ch. XVIII.8, p. 174-175 : “C’est pourquoi tous ceux qui blâment Euripide de ce qu’il suit ces maximes dans ses Tragedies, & que la plûpart de ses pieces ont une Catastrophe funeste, se trompent infiniment” ftn186.

Parfois, l’attribution erronée du concept de *catastrophe* à Aristote est un peu moins directe. Au détour d’une discussion entre spécialistes modernes, sous couleur d’une critique faite à un contemporain, on invoque l’autorité du philosophe dans un débat où il n’a rien à faire, dès lors qu’il est question de *catastrophe* :

- d’Aubignac (1657), III, 1, p. 255-254 : “C’est pourquoi Vossius veut que l’Exode et la Catastrophe soient la même chose ; mais il n’est pas en cela conforme au sentiment d’Aristote ; car souvent la Catastrophe, selon les Maîtres, commence dès la fin du quatrième Acte ; De sorte qu’en ce cas, l’Exode, selon Vossius, serait divisé par un chant du Chœur. Quelquefois même la Catastrophe ne commence qu’au milieu du cinquième Acte, si bien qu’il faudrait retrancher de l’Exode une partie des Récits après lesquels il n’y aurait point de chant de Chœur, et l’un et l’autre sont directement contre les termes du Philosophe”.

Ce raisonnement induit nettement qu’Aristote, nommé ou désigné deux fois et, en outre, manifestement rangé parmi “les Maîtres” qui sont évoqués au début de ce passage, a dit quelque chose de la place de la catastrophe. On aimerait bien savoir où...

Un brillant esprit comme Marmontel nous trompe (se trompe ?) de la même façon :

“Voyez même dans les règles d’Aristote en quoi consistait le tissu de la fable : l’état des choses dans l’avant-scène, un ou deux incidens qui amenoient la révolution et la **catastrophe**, ou la **catastrophe** sans révolution : voilà tout” ftn187.

Ce n’est d’ailleurs pas seulement la catastrophe qui est annexée à la terminologie d’Aristote, mais bien l’ensemble du système synthétisé plus bas sous la forme d’un tableau. Comme on sait, Aristote n’a pas évoqué la question dramaturgique de l’exposition. Pour lui, il y a un diptyque “nœud” / “dénouement”. Mais le système des modernes, suite à l’amalgame des deux vulgates antiques, a sacralisé un triptyque “exposition” / “nœud” / “dénouement”. Et ce triptyque aussi est plus ou moins attribué à Aristote.

Par exemple l’auteur du manuscrit 559 évoque la définition aristotélicienne du nœud (où Aristote est, indice révélateur, associé à Corneille qui, lui, connaît évidemment le triptyque) :

- “La Bruyère”, IV, 2, p. 89-90 : “Le nœud, selon Aristote et Corneille (au troisième discours sur les unités) est composé en partie de ce qui s’est passé hors du théâtre avant le commencement de l’action qu’on y décrit et en partie de ce qui s’y passe : le reste appartient au dénouement. Mais cette définition n’est point claire, et d’ailleurs elle ne paraît pas exacte : ne conviendrait-elle pas mieux à l’exposition qu’au nœud ?”.

Reprocher à Aristote, sans le distinguer de Corneille, de définir le nœud comme il devrait définir l’exposition, c’est induire qu’il utilise, comme Corneille ftn188, la notion d’exposition...

Le désir de corriger Aristote en en faisant un tenant de la tripartition devenue classique, s’observe souvent et est facilité par la confusion qui est faite entre différents niveaux d’analyse. Le philosophe, on l’a vu, connaît sur le plan dramaturgique une bipartition nœud / dénouement. Mais sur le plan des parties de quantité, il a adopté une quadripartition prologue / épisode / exode / chœur. Or le chœur ayant à peu près disparu, il reste une tripartition quantitative qu’il suffit subrepticement de considérer comme qualitative, et le tour est joué :

- Marmontel (1787), sous “Intrigue” (IV, p. 649) : “Dans la tragédie ancienne, l’intrigue était peu de chose. Aristote divise la fable en quatre parties de quantité : le prologue, ou l’exposition ; l’épisode, ou les incidens ; l’exorde (sic), ou la conclusion ; et le chœur que nous avons supprimé...”.

Dès lors que le prologue est, contre les mots mêmes d’Aristote, donné comme équivalent de l’exposition, Aristote rentre dans le moule général et présente bien, lui aussi, une composition en triptyque. L’étrange confusion de Marmontel entre l’exode grec (l’*éxodos* d’Aristote) et l’exorde latin (*exordium*, “introduction d’un discours”), qui fait contresens puisqu’il est ici associé à la conclusion, témoigne de l’amalgame qui est fait entre deux niveaux d’analyse, celui des subdivisions organiques de la pièce de théâtre (les “parties de quantité” aristotéliciennes) et celui de la fonctionnalité dramaturgique (exposition, incidens, conclusion, donc à peu près exposition / nœud / dénouement). Cette confusion n’est justement pas faite par l’authentique Aristote qui prend bien garde à distinguer les deux critères.

Ces confusions de niveaux d’analyse, constantes, contribuent paradoxalement à donner de l’unité à un système hétéroclite issu de l’amalgame des deux traditions grecques. Des termes connexes sont utilisés, l’un pour caractériser un lieu de la tragédie (par exemple le prologue), l’autre pour caractériser une fonction dramaturgique (par exemple la protase). Mais comme la protase, ou exposition, doit techniquement se faire au début de la pièce, la confusion avec le prologue, matériau initial du drame, est facile à entretenir, tout comme

celle entre le dénouement et l'exodos, ou plus généralement encore, la "fin" matérielle ftn189.

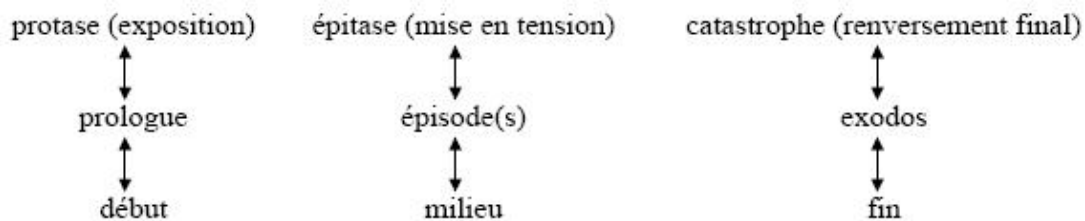
Cette erreur se remarque par exemple chez les doctes latinistes. Ainsi avec le terme *exitus*. Il désigne couramment la **fin** (c'est son sens en langue standard) :

- Scaliger (1561) I, 6, p. 11 : "**principia** sedatiora, **exitus** horribiles" ;
- Vossius (1647 b), I, 7, 8, p. 65, "Quemadmodum enim **initium**, ita et finis illustris esse debet. Qualis inprimis est **exitus** inopinatus..." ; "car comme est le début, la fin doit être magnifique. Telle est surtout la fin inattendue" ;

il est donné comme équivalent latin explicite de l'*éxodos* :

- Vossius (1647 b), II, 5, 17, p. 47, "Exodus (quem Latine exitum voces)..." ;
- il est donné comme équivalent de la notion aristotélicienne de *lúsis* "**dénoeuement**" ;
- Scaliger (1561) III, 97, p. 146 : "Exitus, *lúsis* [en car. grecs]" ;

Or cet effacement des frontières notionnelles permet de mettre en relation et dans une sorte de système concerté la plupart des termes de notre corpus. Les catégories dramaturgiques sont associées aux catégories topologiques sur lesquelles se superposent des critères non techniques, proprement chronologiques, ceux de "début", "milieu", "fin" ftn190. Le rapport, manifestement inévitable, s'établit alors ainsi :



Cf. Vossius (1647 b), II, 17, p. 24 : "Ac prologus (...) convenit cum protasi ; episodium cum epitasi ; exodus cum catastrophe", "le prologue correspond à la protase, l'épisode à l'épitase, l'exodos à la catastrophe" ;

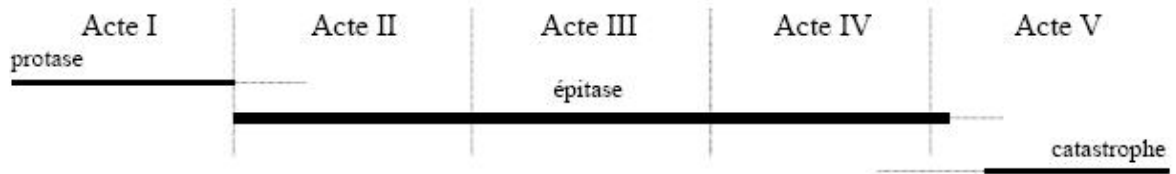
II, 15, p. 23 : "Catastrophe est exitus fabulae", "la catastrophe est la **fin** de la fable" ;

II, 12, p. 22 : "Protasis est dramatis initium", "la protase est le **début** de la pièce", etc.

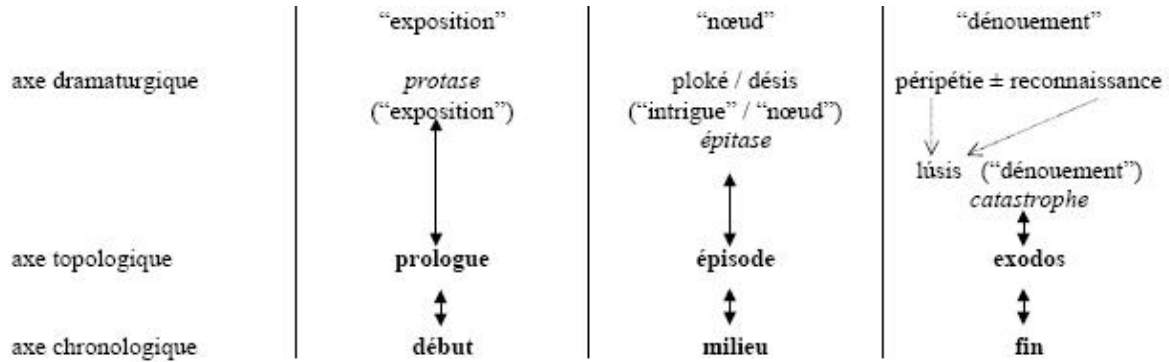
L'adaptation aux usages modernes aboutit aussi à associer les notions dramaturgiques aux actes, qui remplacent alors les prologue, épisode et exodos de la vulgate grecque. Scaliger (1561) précise ainsi que la catastrophe n'est parfois pas une partie de l'Acte V, mais lui est consubstantielle (I, 9, p. 14). Vossius (1647 b) est encore plus précis :

"Des parties de la comédie ci-dessus, la protase (je l'ai dit) est contenue dans l'acte I, parfois dans l'Acte II ; l'épitase court sur les Actes II, III, parfois IV ; rarement, il y en a un morceau dans l'Acte V ; la catastrophe occupe parfois l'Acte IV, au moins en partie, mais systématiquement elle couvre l'Acte V en totalité ou presque en totalité" ftn191.

Le rapport structure / espace de la vulgate antique modernisée se schématise ainsi :



Si l'on ajoute à ces notions celles qui sont issues spécifiquement d'Aristote, on obtient un stock de termes et de notions qui peut se schématiser ainsi (les mots en caractères droits représentent les termes de la série aristotélicienne, les italiques ceux de l'autre série, les gras ceux qui sont communs aux deux séries) :



Ce nouveau système, hétérogène, est celui qu'assument les théoriciens. Et la figure d'Aristote, comme nous l'avons vu, couvre facilement tout cet ensemble, bien que le philosophe ne soit responsable que de la moitié de cette nomenclature. Mais c'est un Aristote revu et corrigé ftn192. Il n'y a plus alors qu'à tenter de justifier une terminologie pléthorique dont on ne perçoit plus la double origine. Cela consistera donc, pour les doctes, à distinguer par exemple à toute force la catastrophe et le dénouement... tout en ne les distinguant guère.

II. Causes lexicologiques

Le deuxième ensemble de causes qui explique l'incohérence terminologique des modernes sur ces questions précises tient à la façon dont les termes notionnels ont été transmis. Héritées des Grecs, les notions et leurs appellations sont passées par le filtre linguistique du latin et des langues vernaculaires, surtout l'italien, avant de se fixer (relativement) en français ftn193.

Selon qu'elles appartiennent au "système Donat" ou au "système Aristote", elles n'ont pas subi le même traitement. Les vocables de Donat sont ceux qui ont été transmis sans discontinuer depuis l'antiquité. Les Latins, qui n'ont pratiqué que la nomenclature de Donat, ne se sont pas posé de questions superflues. Très généralement bilingues, ils ont été à l'essentiel. Là où le grec disait *katastrophé*, ils ont dit *catastrophā*. Par la suite, le mot a été transmis tel quel par toute la tradition médiévale, de sorte que, au seizième siècle, il est inopérant de proposer un nouveau terme pour cette notion séculaire: on continuera donc à utiliser la notion de "catastrophe", malgré ses imprécisions, en la désignant sous son nom originel, à peine francisé dans sa finale. Les autres mots de cette nomenclature ont subi le même sort : d'où les emprunts lexicaux *protase*, *épitase*, *prologue*, *épisode*, etc. ftn194.

En revanche, les mots d'Aristote font figure de néologismes. Ils entrent dans le champ disciplinaire à l'état neuf. Ils vont donc devoir être expliqués, commentés, glosés ; de plus, ils pénètrent en langue à l'époque humaniste, à un moment où, outre le grec, les savants pratiquent le latin et leur propre langue vernaculaire. Les gloses des termes aristotéliciens se feront donc en latin et en toscan puis en français. Ainsi, les mots d'Aristote, issus du grec sans intermédiaire antique ni médiéval, ont été revus et corrigés par les humanistes qui les découvraient : hormis *péripétie*, qui est un emprunt lexical au grec, *reconnaissance*, *nœud*, *dénouement*, *intrigue* sont des termes qui résultent de choix de traducteurs ftn195.

À chaque idiome, considéré comme une étape vers la naturalisation des termes, vont donc se poser des problèmes de traduction. Comme plusieurs doctes proposeront quasi-simultanément leur traduction spécifique de la nomen–cla–ture aristo–té–li–cienne, le consensus sur une terminologie commune mettra par là même un peu de temps à s'établir.

1. différentes options de traducteur

Ces choix peuvent se décliner de la façon suivante.

a. choix d'emprunter le terme directement au grec

C'est l'option qu'on nomme "emprunt lexical". On a vu que c'était ce qui s'était passé systématiquement pour la nomenclature de Donat. Le terme ainsi emprunté connaît une histoire simple : *katastrophécatastrophacatastrophe*. L'emprunt lexical a un avantage dans le cadre d'une terminologie : c'est dans la langue d'accueil un terme à usage unique et spécifique, idéal pour un emploi technique. Mais il a aussi un inconvénient : on ne voit plus spontanément en français ce que le terme "veut dire" en grec. Dans cette langue, le mot *katastrophé* a, pour ainsi dire, deux sens : un sens fonctionnel (à savoir, en simplifiant, "dénouement"), défini par ses relations avec les autres termes du même champ notionnel (en l'espèce *protase* et *épitase*), et un sens étymologique, issu de la reconnaissance immédiate de la combinaison de morphèmes dont il est composé (*kata* + *stroph* + *é*), et qui amène à analyser le terme comme signifiant "retournement". En français, le mot *catastrophe* n'a que le sens fonctionnel ; son sens étymologique n'est accessible qu'aux hellénistes.

b. choix de rendre compte de la morphologie du mot

Ce choix correspond à ce que les linguistes nomment le "calque morphologique". Si l'adaptateur analyse dans le terme grec une succession bien nette de morphèmes (préfixe, radical, suffixe), il peut être tenté de la reproduire en latin, ou en français ^{ftn196}, morceau par morceau et dans le même ordre. Plusieurs mots de notre corpus sont concernés par ce procédé : ainsi *sú(n)stasis*, régulièrement traduit en latin par *constitutio* ^{ftn197}.

Le cas d'*anagnórisis* est particulièrement intéressant. Sa structure interne se décompose selon une formule métalinguistique / 'de nouveau' + 'reconnaître' + 'suffixe de nom d'action' /. Insistant sur la formation même du terme, sur sa motivation et sa transparence ^{ftn198}, Aristote invite les adaptateurs d'autres langues à utiliser le calque morphologique. Les traducteurs latins l'ont donc suivi en proposant *a(d)gnitio* ^{ftn199} ; l'italien, au moins là où il faut traduire le passage en question d'Aristote, dit *riconoscenza* ; le français, évidemment, dit *reconnaissance* ^{ftn200}.

L'inconvénient du calque morphologique est qu'il coupe le lien phonétique avec son modèle : *reconnaissance* n'a aucun rapport phonique avec *anagnó–risis*, et, par conséquent, on perd facilement la trace de la source ; l'avantage du calque morphologique est qu'il rend accessible le sens étymologique du modèle : *reconnaissance* "veut dire", tout comme *anagnórisis* en grec, "action de connaître une nouvelle fois".

c. choix de privilégier la signification globale du mot indépendamment de sa forme

Il peut arriver que le terme technique à adapter soit opaque dès le grec, c'est-à-dire indécom–posable en morphèmes : ainsi *khóros* "chœur" ou *mûthos* "fable" dans lesquels on ne perçoit ni préfixes ni suffixes. Dans ce cas, le latin, comme toute langue d'accueil, d'ailleurs, peut tâcher d'adapter le terme au niveau de la signification. Pour ce faire, l'adaptateur s'appuie sur une équivalence sémantique déjà existante. Par exemple *mûthos*, au sens de "légende", "mythe", a pour correspondant latin naturel le terme *fabula*. Pour rendre compte en latin du sens technique qu'Aristote rajoute à *mûthos*, il suffit d'enrichir *fabula* de ce même nouveau sens. Cet emprunt de sens correspond à la catégorie du calque sémantique. L'avantage du calque sémantique réside dans l'utilisation d'un mot préexistant, ce qui évite le jargon. L'inconvénient de ce procédé est l'exact

revers de son avantage : comme le mot préexiste à son emploi technique, il est grevé de toute la polysémie qui est la sienne dans la langue ordinaire. Dès lors, dans ces passages techniques, il appartiendra au lecteur de reconnaître dans *fabula* non pas tel ou tel sens habituel du mot latin, mais le sens technique emprunté au terme grec ftn201.

d. choix d'utiliser comme terme un condensé de définition

Très souvent, l'adaptateur, citant le terme grec, l'accompagne d'une définition latine ou d'une courte glose, laquelle est parfois traduite d'Aristote lui-même. Ainsi chez Heinsius (1611 a), p. 23, *peripeteia* est-il cité en grec, avec sa définition aristotélicienne, traduite par *in contrarium eorum quae aguntur mutatio* "changement des actions en leur contraire" ftn202 ; se produit alors un phénomène d'épuration progressive. La définition est peu à peu raccourcie jusqu'à ne garder que le substantif noyau. Cela donne chez Heinsius :

- --in *contrarium eorum quae aguntur mutatio* (référence ci-dessus) ;
- -in *contrarium mutatio* ftn203 (ibid. p. 13, p. 26, etc.) ;
- -puis *mutatio* accompagné de son modèle ("mutationis, vel Peripetiae", p. 168 ; "mutatio [...] ista quam Peripetiam vocant", p. 170)
- -enfin, *mutatio* seul ("in felicitatem tendere mutationem", p. 172).

Grâce à ce phénomène d'épuration progressive, *mutatio* devient le strict équivalent de *peripeteia*.

L'avantage de ce procédé est que, comme dans le cas du calque sémantique, il n'utilise pas un néologisme. L'inconvénient est que le noyau de définition qui finit par équivaloir au terme modèle a avec ce dernier une relation très lâche et peut être remplacé par l'un de ses synonymes sans dommage particulier. Ainsi Heinsius, qui utilise *mutatio* de façon stable, emploie occasionnellement *conuersio* (p. 196), qui, lui aussi, pourrait fonctionner comme noyau de la définition de *peripeteia*. Vossius utilise dans cette fonction (*com / im*)*mutatio*, *transitus*, *conuersio*... ftn204.

e. choix d'une équivalence extralinguistique

Enfin, l'adaptateur peut choisir de spécialiser dans sa langue un terme ou une locution qui n'a aucun rapport phonétique, morphologique ou sémantique avec son modèle. Il en va ainsi de la locution consacrée *coup de théâtre* : c'est celle dont se servent R. Dupont-Roc et J. Lallot (1980) pour traduire la notion de *peripeteia*. De même M. Corvin (éd.) (1995), sous "coup de théâtre", renvoie à "Péripétie". Or ni les phonèmes du modèle (/p.e.r.i.p.e.t.e.i.a/), ni sa forme interne ("tomber autour"), ni sa définition ("retournement de la situation en son contraire") ne laissent prévoir l'équivalence avec *coup de théâtre*. Cette équivalence ne peut se réaliser qu'une fois que la locution s'est fixée en français, de façon autonome et tout à fait indépendante. Alors est reconnue entre la locution "coup de théâtre" et le terme "péripétie" une identité de référent qui autorise qu'on utilise la première pour le deuxième. Mais cette équation n'a rien de linguistique.

2. dispersion des résultats

Ces différents outils psycholinguistiques, sommairement décrits ci-dessus, expliquent qu'en partant d'une source grecque unique on aboutisse souvent à une dispersion des résultats en français. En effet, l'éparpillement des solutions, déjà effectif entre le grec et le latin, ne peut que s'amplifier encore dans le passage au vernaculaire. Car le docte qui écrit en français a le choix de traiter directement avec le modèle grec ou avec un intermédiaire latin, voire italien.

Par exemple pour la notion aristotélicienne de *lúsis*, les doctes latinistes assez unanimes avaient proposé un calque morphologique *solutio* : nom d'action du verbe *soluere* qui signifie "détacher", "dénouer", le mot reproduit fidèlement la formation de *lúsis*.

À partir de là, le théoricien francophone a au moins trois choix :

- -un emprunt lexical du grec, d'où *lyse*, qui à notre avis ne s'utilise pas, au contraire de ce qui s'est fait avec *protase* ou *épitase* (de la nomenclature du système Donat) ;
- -un calque morphologique, d'où *dénouement*, qui reproduit la forme interne du modèle grec ("action de dénouer") ;
- -un emprunt lexical de l'intermédiaire latin *solutio*, d'où *solution*.

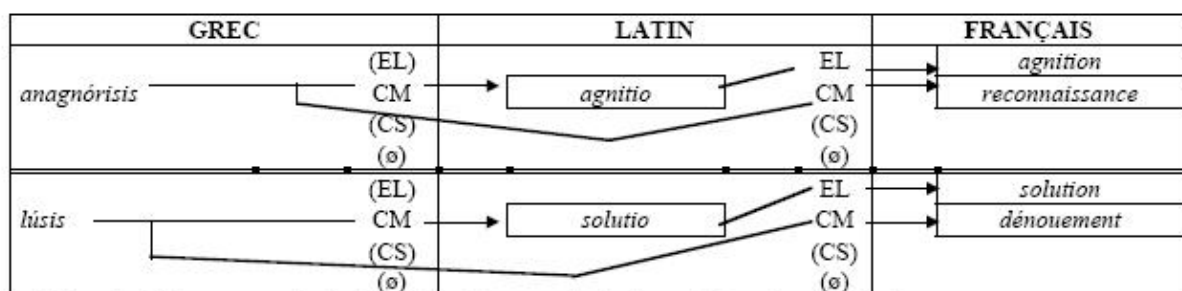
Cette pluralité de possibilités explique que, malgré la stabilité du terme *dénouement* depuis Chapelain, on trouve aussi chez les doctes un terme comme *solution* :

Cf. Marmontel (1763), II, p. 257 : "alors la crainte, la pitié, l'inquiétude se terminent à la solution de chacun de ces noeuds" ftn205.

En outre, on trouve souvent à côté des termes *nœud* (ou *intrigue*) et *dénouement* (ou son synonyme occasionnel *catastrophe*) des mots comme *résolution* ou d'autres de la même famille lexicale, celle du verbe *résoudre*, qui entrent implicitement et par figure étymologique en résonance avec l'intermédiaire latin *solutio*, dans une sorte d'écho polyglotte, qui se retrouve à l'occasion jusque chez nos contemporains :

- Chamfort (1776), sous "Dénouement" (I, p. 356) : "C'est le point où aboutit et se résout une intrigue dramatique" ;
- d'Aubignac (1657), II, 1, p. 109 : "s'il n'y a point de nœud, il en fera un ; s'il est trop faible, il le fortifiera ; s'il est trop fort et presque indissoluble, il le relâchera" ;
- *id.* II, 5, p. 149 : "...à cause qu'il y a deux mariages résolus dans la Catastrophe" ;
- Marmontel (1763), II, ch. 12, p. 220 : "Quelque prévenu que l'on soit de la manière dont tout va se résoudre, la marche de l'action en écarte la réminiscence" ;
- A. Ubersfeld (1996 b), p. 24 : "Le dénouement est le dernier moment de l'action, celui où tous les conflits se résolvent etc." ;
- G. Forestier, dans M. Corvin (éd.) (1995), I, p. 208, sous "Composition dramatique" : "Dénouement : C'est la résolution ou l'élimination des obstacles..."

Ce qui est vrai pour le triptyque *solutio / dénouement / solution*, tous issus de *lúsis* d'une manière ou d'une autre, l'est aussi pour *agnitio / reconnaissance / agnition* ftn206 à partir du terme *anagnó-risis* : on a deux mots français pour un seul en grec, et un seul en latin, sans aucune exclusivité ni incompatibilité. On peut représenter schématiquement cet état de fait :



Légende : EL = emprunt lexical ; CM = calque morphologique ; CS = calque sémantique ; ø = autre processus

On voit bien ainsi comment d'une notion unique en grec on aboutit à plusieurs termes en français selon que l'on choisit tel ou tel procédé psycholinguistique d'adaptation. Une des grandes difficultés de cette littérature technique réside dans la coexistence de plusieurs procédés psycholinguistiques possibles (emprunt lexical, calques morphologique et sémantique...), et dans le fait que la source grecque, dont on s'affranchit de plus en

plus, n'est pas toujours affichée. L'enquête est alors nécessaire. Voyons par exemple ce court passage de l'*Art de la tragédie* de La Taille (1572) ftn207, où se retrouvent en quelques lignes trois procédés différents d'adaptation de termes grecs qui restent implicites :

“<Que la tragedie> soit bien **entre-lassee**, meslee, entrecoupee, reprise, et sur tout à la fin rapportee à quelque **resolution** et but de ce qu'on y avait entrepris d'y traicter”.

- calque sémantique : *entrelacé* est la traduction automatique de *peplegménos* ftn208 ;
- emprunt lexical : *résolution* est la francisation du terme latin (*re*)*solutio* ;
- calque morphologique : (*re*)*solutio* est, en latin, la reproduction fidèle des morphèmes du modèle grec *lúsis*, le nom aristotélicien du dénouement ftn209.

Mais aucune mention n'est faite ni aux deux notions grecques ici effleurées, ni même à Aristote. Et c'est le cas le plus fréquent.

3. un exemple emblématique de dispersion des résultats : *peripéteia*

Parmi les termes issus de la série aristotélicienne, *peripéteia* est une exception : il est en effet le seul à passer en latin et en français sous la forme d'un emprunt lexical (*peripetia*, *péripétie*), connaissant par là même le sort commun aux vocables de la série de Donat.

La raison en est que le terme grec, quoique doté d'une forme interne bien repérable (*peri*“autour” + *per*“tomber” + *eia* “suffixe” ftn210), ne dispose pas d'un bon équivalent latin, ni français, susceptible de rendre compte complètement de cette morphologie. Le meilleur correspondant latin, *circumcidentia*, n'existe pas ftn211 : au lieu de créer un néologisme d'allure bizarre, les néo-latins ont préféré utiliser directement l'original grec ftn212, latinisé en *peripetia*.

Cependant, comme tous les termes spécifiquement aristotéliciens, *peripéteia* a été glosé, expliqué, commenté, et s'est donc trouvé doté d'autres équivalents en latin et dans les langues vernaculaires. Il a même, plus que d'autres termes, été l'objet d'une intense expérimentation lexicologique.

Par exemple, nous avons vu ci-dessus comment d'une définition du terme, et par épures successives, on arrivait à la correspondance *peripéteia* / *mutatio* et de là, par synonymie de *mutatio*, à *immutatio*, *commutatio*, *transitus*, *conuersio* (cf. p. 99).

En outre, le latin a pratiqué sur le modèle grec une sorte de calque sémantique très imparfait qui consiste à mettre à la place du terme son hyperonyme. Scaliger (1561), en effet, explicitement, donne comme équivalent latin à *peripéteia* le terme *euentus*“événement” (III, 97, p. 146) ftn213 ; du coup, cette équivalence une fois entérinée, il peut utiliser *euentus* en lieu et place de *peripéteia*, y compris à distance respectable de cette équation terminologique : c'est ce qu'il fait en VII, 4, p. 348, lorsqu'il caractérise l'action “entrelacée” (*peplegméne*) comme *implicatam euentis et agnitionibus* ftn214, “entrelacée de péripéties et de reconnaissances”. Cette traduction par *euentus* est assez lourde de conséquences. En effet, alors qu'Aristote définit la péripétie comme un “retournement” (*metabolé*), Scaliger induit, par son option de traducteur, qu'il s'agit automatiquement d'un “événement”. La notion aristotélicienne semble qualifier un état, sa traduction par *euentus* en fait nettement une action ; chez Aristote, c'est un résultat, chez Scaliger une cause.

Pour récapituler, *peripéteia* peut donc s'adapter en latin sous la forme :

- -du terme *peripetia* (emprunt lexical) ;
- -du terme *mutatio* (condensé de définition) ;
- -d'un synonyme de *mutatio*, notamment *commutatio*, *transitus*, *conuersio* ;

- -de locutions à base des verbe *incidere* ou *accidere* (calques morphologiques imparfaits, rendant l'idée de "tomber") ;
- -d'un terme vague comme *euentus* (hyperonyme).

Le français, héritant de cette profusion, ne fera qu'augmenter le patrimoine de ses propres ressources : on trouve donc bien sûr *péripétie*, mais aussi, dans le contexte de la notion de péripétie, des termes comme *retournement*, *renversement*, *revirement*, *changement*, *révolution* (autant de traductions motivées par les termes latins *mutatio*, *conuersio*, *transitus*), *incident*, *accident* (à cause d'*incidere* et d'*accidere*), *événement*, *aventure* (à cause d'*euentus*)...

4. la confusion entre *catastrophe* et *péripétie*

Cette dispersion des solutions a un effet particulièrement pervers. En effet, elle aboutit à une confusion terminologique occasionnelle entre les deux termes *catastrophe* et *péripétie*.

Cette confusion naît de l'emploi du terme *conuersio*. Comme on vient de le dire, ce mot latin est un substitut occasionnel de *peripéteia*, par le biais de la synonymie avec *mutatio*. Or il se trouve que *conuersio* est un terme qui entre aussi dans l'analyse qui est faite en latin de la notion de "catastrophe", empruntée au système Donat. Ainsi Scaliger (1561), I, 9, p. 15, définissant la catastrophe, écrit qu'elle est "conuersio negotii exagitati in tranquillitatem non expectatam", "un changement des affaires qui passent de l'extrême agitation à un calme inattendu". Le terme *conuersio*, qui sert ici à définir le terme grec, en est en même temps un calque morphologique ftn215.

Vossius (1647 b), un siècle plus tard, se souvient de Scaliger et donne la définition de la catastrophe selon Scaliger et selon Evanthius, citant le participe *conuersa* et le substantif *conuersio* :

"Catastrophe est exitus fabulae, quo exponitur fortuna in melius, aut pejus, **conversa**. Scaligero, , (, Lib. I Poet. cap. 9) catastrophe definitur, **conuersio** negotii exagitati in tranquillitatem non expectatam. Ab Euanthio* (*Dissertat. de Tragoed. & Com.) dicitur esse **conuersio** rerum ad iucundos exitus patefacta cunctis cognitione gestorum. Sed definitio utraque solum convenit catastrophe Comicae" ftn216.

On voit donc que *conuersio* fonctionne à la fois dans la définition de *catastrophe* et dans celle de *péripétie*. On a là, via l'intermédiaire *conuersio*, le début d'une confusion perpétuelle entre la péripétie et la catastrophe, amplifiée en français : de *conuersio* on passe à *conversion* (emprunt lexical) ou à des synonymes qui reproduisent plus ou moins fidèlement la forme interne de leur modèle latin, comme *renversement*, *retournement*, *révolution*, *revirement*, etc. (calques morphologiques), ou à des synonymes plus proprement sémantiques comme *changement*. Chacun de ces vocables ne fonctionne pas comme un terme au sens strict, c'est-à-dire un élément de nomenclature technique ; mais ils peuvent tous entrer dans un jeu de variables occasionnelles susceptibles de remplacer ou *péripétie* ou *catastrophe*.

Deux courts exemples attesteront l'ambivalence de *conversion*, qui rentre aussi bien dans le champ de la péripétie que dans celui de la catastrophe :

- d'Aubignac (1557), II, 5, p. 149-150 : "il y a changement dans les aventures du Théâtre par *Reconnaissance* de quelque personne importante, comme l'*Ion* d'Euripide, et par **Péripétie**, **c'est-à-dire conversion** et retour d'affaires de la Scène, lorsque le Héros passe de la prospérité à l'adversité, ou au contraire" ;
- Peletier du Mans (1555) : "...la **Catastrophe**, **soudaine conversion** des choses au mieux" (p. 277-278).
- Il en va de même avec *révolution*. S'il figure explicitement dans la définition de *catastrophe* chez Furetière (cf. p. 62), il est en revanche associé à la péripétie chez "La Bruyère" (cf. le texte p. 45) et

chez Marmontel, déjà cité, où la combinaison “la révolution et la catastrophe”, développant soi-disant la pensée aristotélicienne, implique la nécessité d’interpréter *révolution* comme équivalent de *péripétie* (et *catastrophe* signifie *dénouement*) ;

- Marmontel (1763), II, p. 175 : “Voyez même dans les règles d’Aristote en quoi consistoit le tissu de la fable : l’état des choses dans l’avant-scène, un ou deux incidens qui amenoient la révolution et la catastrophe, ou la catastrophe sans révolution : voilà tout”.
- Même ambivalence pour *renversement*. Par exemple, La Mesnardière (1640), venant de citer le terme de *catastrophe*, enchaîne ainsi :

“Pour releuer avec adresse l’éclat de ces **Renuersemens**, il faut qu’au moins vne fois on voye en ciuilité & en amitié apparente ceux qui se doiuent outrager dans la fin de la Tragedie ” (ch. VII, p. 34).

Mais un peu plus loin, analysant cette fois la péripétie, il écrit :

“Mais il faut qu’il [le Poëte] se souuienne qu’vne Fable ne peut souffrir qu’vne seule **Péripétie** ; & qu’il n’en est pas de ceci comme des Troubles de l’Ame, qu’il peut émouuoir par tout, non seulement avec licence, mais encore avec loüange, puisque proprement le Théâtre est le throne des Passions.

Voici à peu près les raisons qui l’empeschent d’employer plus d’vn de ces **Renuersemens** dans la structure d’vne Fable” (ch. VII, p. 57) ^{ftn217}.

Renversement est donc un terme générique, moins technique que les deux termes *péripétie* et *catastrophe*, mais capable de les remplacer tous les deux par le biais de l’anaphore métalim-guis-tique ^{ftn218} : “ces renversements <dont nous venons de parler>”, c’est-à-dire, contextuellement, ici la péripétie, là la catastrophe.

Par conséquent, lorsque les termes *péripétie* ou *catastrophe* ne figurent pas dans un contexte immédiat, il devient difficile de dire auquel des deux se réfère *renversement* ou un autre de ces substituts occasionnels. Par exemple Vauquelin de la Fresnaye (1605) utilise à la fois le terme *péripétie* (III, 196) et le terme *catastrophe* (III, 898). Mais on ne sait auquel des deux termes il pense lorsque, évoquant la dernière partie de la comédie, il dit :

III, 121-124 (p. 132) :

“La dernière se fait comme un **Renuersement**,
Qui le tout débrouillant fera voir clairement
Que chacun est content par vne fin heureuse,
Plaisante d’autant plus qu’elle estoit dangereuse”.

Si la référence implicite est latine (*renversement* = *conuersio*), cela ne nous dit pas s’il pense plutôt à la péripétie ou à la catastrophe puisque, comme on l’a dit, le latin *conuersio* vaut aussi bien pour les deux notions.

À force de manier les mêmes mots pour rendre compte des deux notions, les doctes donnent parfois l’impression d’amalgamer les notions elles-mêmes ^{ftn219}.

Les croisements terminologiques entre les deux notions peuvent donc se schématiser ainsi :

GREC		LATIN		FRANÇAIS
<i>peripéteia</i>	EL	<i>peripetia</i>	EL	<i>péripétie</i>
	(CM)			<i>retournement, renversement</i>
	CS	<i>conuersio (im)mutatio, euentus</i>	CM CS	<i>bouleversement révolution événement...</i>
	ø		ø	<i>coup de théâtre</i>
<i>katastraphé</i>	EL	<i>catastrophā</i>	EL	<i>catastrophe</i>
	CM	<i>conuersio</i>	CM	<i>retournement, renversement</i>
	(CS)		CS	<i>bouleversement révolution...</i>
	ø		ø	<i>? coup de théâtre</i>

Légende : EL = emprunt lexical ; CM = calque morphologique ; CS = calque sémantique ; ø = autre processus

5. origine lexicologique de la confusion *nœud* / *intrigue*

Un dernier dossier lexicologique mérite d’être ouvert, pour répondre au dossier dramaturgique du chapitre précédent : comment le terme *intrigue* (plutôt qu’un autre) est-il venu prendre place au côté du terme *nœud* ? La réponse nécessite un rapide examen de la terminologie utilisée pour le “nœud”, pour le “dénouement”, mais aussi pour la fable “implexe”, chez Aristote et ses successeurs néo-latins et francophones.

Aristote, on l’a vu, avait laissé deux noms du nœud, *désis* et *ploké* (voir plus haut p. 86). La famille de *ploké* se trouvait aussi relayée occasionnellement, dans la *Poétique*, par le verbe *pléko* “tresser”, “entrelacer”, qui occupe l’emploi dramaturgique de notre verbe *nouer*.

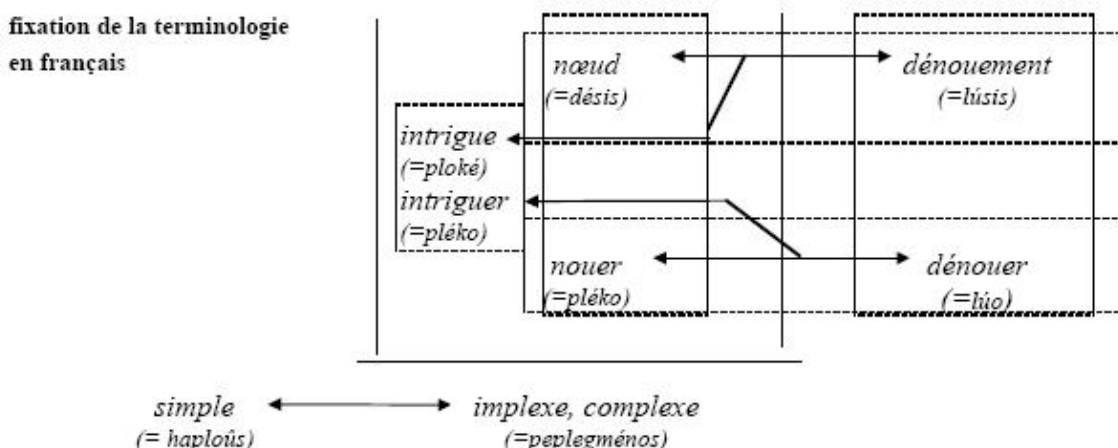
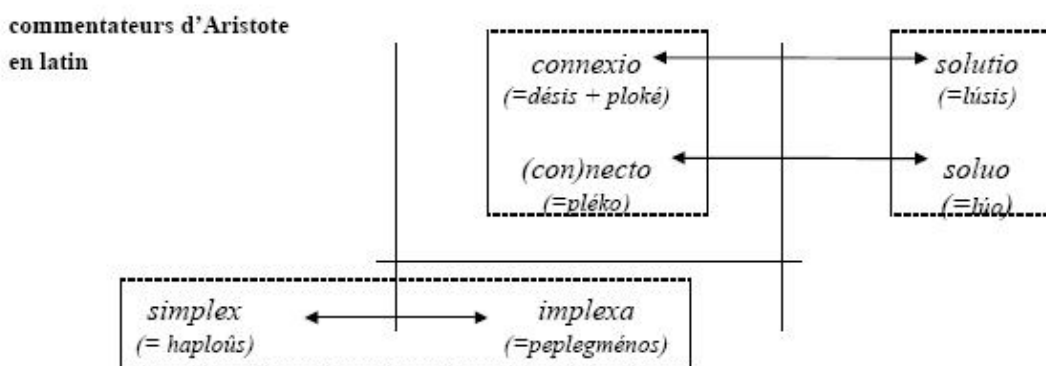
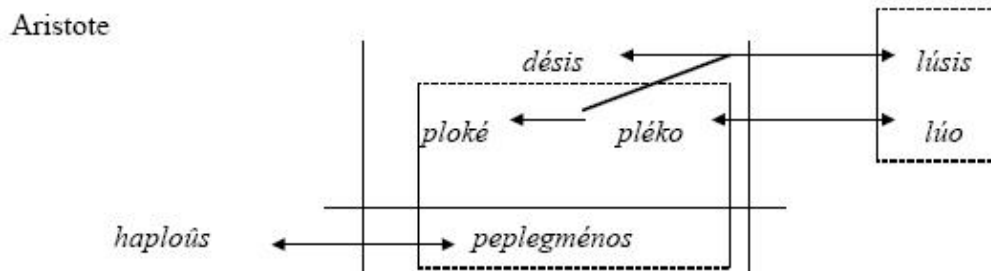
En représentant par des flèches à double orientation les rapports antonymiques et par une surface pointillée les rapports morphologiques, on peut tenter de représenter schématiquement ce découpage des frontières notionnelles de la façon suivante :

Aristote



Par ailleurs, Aristote réutilise la famille de *ploké* à travers le participe *peplegménos* qui caractérise un type de fable (*mûthos peplegménos*) ou un type d’action (*prâxis peplegméne*) ftn220. Tous ces mots sont de la même famille, laquelle se trouve donc rendre solidaires, au moins pour la morphologie, les notions de “nœud” et d’“action complexe”, ce qui n’était pas d’emblée évident.

Les successeurs néo-latins et francophones d’Aristote ont eu à rendre compte de ce système terminologique. Pour la clarté de l’exposé, superposons sous forme de tableaux les trois états chronologiques de ce système complet :



Comme on voit, la situation latine est, à la limite, plus cohérente que celle du modèle adapté : la disparition d'un des deux noms du nœud, dont la coexistence chez Aristote ne répondait pas à un système, favorise l'émergence d'une seule famille lexicale complète (avec substantif et verbe) qui a son exact correspondant dans la sphère antonymique *ftn221* ; en revanche, la série *implexa*, qui n'est pas entièrement sur le même plan conceptuel que la série *connecto*, en est détachée sur le plan morphologique. En outre, il est important de noter que le latin a choisi de solidariser lexicalement les deux antonymes *simplex / implexa*, tous deux bâtis sur un même morphème, signifiant "pli" ou "entrelacs". Ce n'était pas le cas en grec avec la série *haploûs / peplegménos* *ftn222*.

La tendance à associer morphologiquement les antonymes (comme dans *simplex / implexa*) se développe également en vernaculaire, notamment dans les passages où les doctes rendent compte des concepts par le biais de métaphores. Apparaissent alors fréquemment des couples comme "embrouiller" / "débrouiller", "emmêler" / "démêler", etc. *ftn223*. Ce phénomène s'observe par exemple chez Vauquelin de la Fresnaye (1605), parlant des parties de la comédie :

III, 117-124 (p. 132) :

“La seconde sera comme un Enu’loplement,

Vn trouble-feste, un **brouil** de l’entier argument :

De sorte qu’ on ne sçait qu’elle en sera l’issue, (qu’elle : *sic*)

Qui tout’autre sera qu’ on ne l’auait conceue.

La derniere se fait comme un Renuerement,

Qui le tout **debrouillant** fera voir clairement

Que chacun est contant par vne fin heureuse,

Plaisante d’autant plus qu’elle estoit dangereuse”.

Autre illustration de ces échos entre un début et une fin de développement :

Lamy (1678), deuxième partie, ch. V, p. 204 : “ce n’est que pour le rendre plus grand et plus parfait [*scil.* le contentement du spectateur], que dans le nœud de la pièce ils ont **brouillé toutes choses...**” // *ibid.*, p. 207 : “De là vient qu’il se fait toujours plusieurs mariages à la fin des comédies, et les choses se débrouillent de telle manière que tout le monde est content, et que les spectateurs se retirent pleinement satisfaits”.

Cette tendance trouvera son apogée dans l’avènement de la terminologie française du *nœud / nouement* et du *dénouement*, et des verbes *nouer*, *dénouer*. Là où les Grecs puis les Latins se contentaient d’une antonymie lexicale, là où les théoriciens français pouvaient se contenter d’emprunter au latin des termes techniques comme *connexion* et (*ré*)*solution*, *connecter* et *résoudre*, ils ont opté pour l’adaptation ^{ftn224}. *Dénouement* peut être considéré comme refait sur le grec, calque morphologique de *lúsis* ; mais il appelle alors tout naturellement *nouement* ou *nœud*, pour lequel le terme d’Horace *nodus* donnait une garantie évidente (*Art poétique*, 192, dans un vers abondamment utilisé par les théoriciens ^{ftn225}). Ce faisant, ils ont accentué la solidarité du quadrilatère *nœud / nouer / dénouement / dénouer*, dans lequel les relations sont aussi bien horizontales que verticales. Ils ont, en revanche, assoupli l’opposition *simple / complexe*, qui, synchronique–ment, est en français une antony–mie lexicale (alors qu’en latin elle est une antonymie morpho–logique : *simplex / implexa*).

Dans la série française apparaît *intrigue*, un deuxième nom du nœud. Celui-ci vient alors occuper à côté de *nœud* la place qui était celle de *ploké* à côté de *désis* et dont la terminologie néo-latine avait décidé de se passer. On se rapproche donc, sur ce plan, du modèle grec originel. Mais ce retour à Aristote doit sans doute plus au hasard qu’à la détermination. En effet, l’origine du mot *intrigue* est à chercher dans les explications néo-latines du concept de *peplegménos* : *intricatus* “embarrassé”, “emmêlé”, est, de fait, un bon calque sémantique du participe grec.

Pourquoi un mot choisi au départ pour représenter en latin la notion de “complexité” se retrouve-t-il en français pour représenter celle du “nœud” ?

Une première raison peut être un souci occasionnel des doctes de rétablir le lien morpho–logique originel entre *ploké* et *peplegménos* rompu par la terminologie néo-latine.

Une autre raison (qui n’est pas incompatible avec la première) peut être l’obéissance à la tendance remarquée ci-dessus ^{ftn226} qui consiste à solidariser par des liens morphologiques les contraires d’une part et les complémentaires de l’autre. Pour ce faire, il faut choisir une même famille lexicale susceptible de rendre compte à la fois de la sphère de la complexité, de celle du nœud, de celle du dénouement.

Au moins deux familles latines sont exploitées par les doctes : celle du verbe *plicare* ^{ftn227} et celle du substantif *tricae*, dont notamment *intricatus* ^{ftn228}.

C’est cette deuxième série qui promeut l’un de ses éléments au statut de terme technique. Imaginé au départ

pour rendre compte du terme aristotélicien *peplegménos*, *intricatus*, via le toscan, va dégager à la fois un participe (“une tragédie bien intriguée” fn229) et le substantif *intrigue*. *Intrigué*, valant *peplegménos*, *intriguer*, valant le verbe *pléko*, et *intrigue*, valant *ploké*, sont de la même famille lexicale, comme leurs modèles respectifs en grec étaient liés morphologiquement.

L’officialisation d’*intrigue* est prouvée indirectement en latin par Heinsius. Dans la première version de sa *Poétique* (Heinsius 1611 b), ch. 12, p. 124, à propos des dénouements par machines, il écrivait :

“Solet autem vnicum esse effugium poetae, cum quae imprudenter **connexuit**, **soluere** feliciter non potest”, “C’est généralement le seul repli possible pour le poète lorsqu’il n’arrive pas à dénouer convenablement ce qu’il a noué imprudemment”.

On est, dans cette version, dans l’opposition habituelle des séries *connectere* et *soluere*. Mais, influencé par le contexte immédiat, où figurent les termes *extricare*, *inextricabiles*, *intricatum* et à nouveau *extricare*, en une quinzaine de lignes, il modifie son texte dans l’édition de 1643 :

“Solet autem unicum esse effugium poetae, cum quae imprudenter **intricavit**, **soluere** feliciter non potest”, “C’est d’ordinaire la seule planche de salut dont dispose un poète qui ne réussit pas à résoudre avec succès ce qu’il a imprudemment embrouillé” (trad. d’A. Duprat 2001).

Le remplacement de *connexuit* par *intricavit*, outre qu’il signale les progrès terminologiques de la série *tricae* dans le latin très romanisé d’Heinsius entre 1611 et 1643, montre aussi comment l’*intrigue*, ici opposée au *dénouement* (*soluere*, “résoudre” chez A. Duprat), prend une place du côté du nœud. Car dans l’édition de 1643, c’est bien le verbe *intricare* qui s’oppose au verbe *soluere*. Tout se passe comme si, partant au départ de métaphores servant à représenter le terme *peplegméne*, le mot *intrigue* avait pris la place du terme aristotélicien *ploké*, l’autre nom du nœud tombé en relative déshérence.

Pour finir avec ce dossier, il convient de remarquer que les doctes aiment à introduire des résonances sémantiques avec des états antérieurs de la terminologie. Même après que le terme *intrigue* s’est bien fixé dans la nomenclature (donc vers 1640, si l’on entérine le raisonnement proposé plus haut à partir des variations textuelles repérables dans le latin d’Heinsius), les théoriciens introduisent volontiers des échos discrets au sens du participe *peplegménos*. On l’a vu ci-dessus avec une citation de La Taille, antérieure à l’émergence du mot *intrigue* : le participe *entre-lassée* renvoyait savamment à la terminologie d’Aristote (cf. p. 105). On en voit d’autres manifestations chez les classiques. Chapelain, dans le texte où il invente peut-être le couple *nouement / dénouement* (cf. p. 54), évoque, comme une autre possibilité, la métaphore de l’enlacement : “le nouement de la fable et son desnouement, pour imiter les italiens en la formation de ces termes, lesquels se pourroient aucunement exprimer par l’enlacement de la fable, et le desveloppement d’icelle”. Marmontel aussi file cette métaphore :

- Marmontel (1763), II, p. 331 : “Le moyen de conduire, de nouer et de dénouer en chantant des intrigues aussi compliquées que celles d’Apostolo Zeno, qui quelquefois, comme dans l’Andromaque, **enlace** dans un seul noeud les incidens et les intérêts de deux de nos fables tragiques ?”
- Encore plus littéralement, on a des exemples du verbe *entrelacer* dans le contexte immédiat du *nœud* ou de l’*intrigue*, qui ont vocation à nous parler subrepticement d’étymologie :
- Marmontel (1763), II, p. 141-142 : “On a reconnu sur notre théâtre le défaut des **intrigues** épisodiques ; et il est certain que si la chaîne est double, quoiqu’**entrelacée**, l’attention et l’intérêt s’affoibliront en se divisant”.

C’est une nouvelle preuve de cette manière à la fois légère et subtile qu’ont nos théoriciens des siècles classiques de pactiser avec l’approximation.

III. Conclusion du chapitre

Nous avons donc montré que les problèmes terminologiques constatés dans le premier chapitre sont dus aux conditions d'apparition des doctrines théâtrales issues de l'Antiquité et au fait qu'il a fallu concilier le premier système connu (Donat), la redécouverte d'Aristote et des esthétiques différentes. Les nécessités de traduction n'ont fait qu'obscurcir un système déjà bien complexe. Nous comprenons à partir de ces considérations à quel point il serait vain de vouloir absolument justifier la pluralité des mots par des nuances liées aux concepts. Mais une fois cette précaution prise, le théâtrologue se trouve placé devant une impasse. La définition du dénouement reste opaque.

Peut-être faut-il, pour rendre compte du rapport entre le dénouement et la structure dramaturgique, faire provisoirement abstraction de tout l'appareil terminologique employé ordinairement pour décrire le théâtre classique. Nous nous proposons dans le chapitre suivant de définir les limites du concept de dénouement, c'est-à-dire de poser les problèmes en nous référant au fonctionnement de la machine théâtrale. Pour ce faire, nous nous appuyerons cette fois sur des travaux contemporains concernant l'étude du théâtre, mais aussi sur des théories qui s'intéressent plus généralement aux fins des textes. Nous ferons alors les propositions qui serviront d'assises à notre analyse du théâtre de Marivaux.

CHAPITRE 3 : Propositions et postulats ou la méprise

Au moment où Marivaux entreprend son œuvre dramatique, la dimension prescriptive du dénouement, comme on l'a vu dans le chapitre 1, est bien en place. On sait que l'aboutissement naturel de la comédie est le mariage, même si les praticiens, depuis le dix-septième siècle, jouent avec ce code, tel Corneille qui marque de l'ironie à l'égard de cette fin obligée ^{ftn230}, quand ils ne feignent pas de l'ignorer ^{ftn231}.

En revanche, la clarification des concepts n'est pas opérée du fait du grand écart qui existe entre la doctrine aristotélicienne qui, même revisitée par les doctes, continue de sévir, et les formes théâtrales de leur temps ; on a aussi vu que le maintien simultané de deux systèmes amalgamés et d'une pléthore de termes issus de traductions différentes contribuait largement à un encombrement de la nomenclature et à l'obscurcissement des concepts recouverts. De ce brouillage constant, on trouve encore la trace chez les savants contemporains qui, faute de mieux, se satisfont parfois de simples tautologies : le dénouement... dénoue ^{ftn232} ou bien il est le contraire du nœud ^{ftn233}.

J. Scherer (1981) fait le constat de l'insuffisance terminologique héritée des doctes et justifie l'élaboration d'une nouvelle définition du dénouement :

“On peut préciser la terminologie un peu floue du dix-huitième siècle et résumer les résultats que nous avons acquis en avançant la définition suivante : le dénouement d'une pièce de théâtre comprend l'élimination du dernier obstacle ou la dernière péripétie et les événements qui peuvent en résulter ; ces événements sont parfois désignés par le terme de *catastrophe*” ^{ftn234}.

Cette re-définition ne clôt pas le débat conceptuel autour de ce que J. Scherer appelle aussi le “dernier moment” de la pièce (*ibid.*, p. 125). Pour A. Ubersfeld, le dénouement est “le dernier moment de l'action, celui où tous les conflits se résolvent, où le ‘nouement’ se dénoue, où en principe le sort de chacun des personnages est fixé” ^{ftn235}. P. Pavis précise que c'est le “moment de la fable où les conflits et les contradictions sont résolus. Le dénouement est l'épisode qui élimine définitivement les conflits et les obstacles” ^{ftn236}. G. Forestier l'évoque comme “la résolution et l'élimination des obstacles qui constituent le nœud, l'effacement des conséquences immédiates de la péripétie” ^{ftn237}.

Parmi ces savants, certains utilisent le terme *moment*, mettant ainsi explicitement le dénouement en relation avec le temps. Mais de quel temps s'agit-il ? De celui de la "pièce" (J. Scherer), de l'"action" (A. Ubersfeld), de la "fable" (P. Pavis) ?

En outre, de ces différentes définitions émerge une nouvelle difficulté : quelle est l'essence du dénouement ? Est-ce un processus, comme paraît l'indiquer la définition de G. Forestier, ou le résultat d'un processus, comme le laisse entendre P. Pavis ? Quelle est sa nature ? Est-ce un "épisode", un événement, un ensemble d'événements rassemblés dans le même espace textuel ?

On a donc le sentiment d'une difficulté terminologique constante qui explique qu'on continue aujourd'hui, quand on parle du dénouement, à se réfugier derrière le rappel de la dimension prescriptive.

Le dénouement se définit toujours par rapport au nœud. Or le nœud, décrit par A. Ubersfeld (1996 b), p. 58, comme "un mot un peu confus", pose des problèmes que souligne la définition de G. Forestier :

"L'exposition des fils de l'intrigue faite, il s'agit de les nouer pour créer le conflit. Le nœud est donc la relation qui s'établit entre la volonté, le désir, d'un ou de plusieurs personnages, et les obstacles (comprenant dilemmes et quiproquos) qui s'opposent à la réalisation, autrement dit, une situation de blocage qui provoque la crise" ftn238.

On a ici un condensé des aspects qui concourent à la complexité de la notion de nœud :

- niveau d'analyse : la première phrase renvoie à la facture du nœud, c'est-à-dire au niveau de la poétique mise en place par l'auteur ; la seconde phrase se situe, elle, plutôt au niveau des personnages ;
- positionnement : le nœud se situe après l'exposition. C'est donc une chronologie qui est mise en avant et, par voie de conséquence au théâtre, une transposition du temporel dans des problématiques spatiales ;
- fonctionnalité : le nœud est la mise en relation entre volonté et obstacles, c'est-à-dire une mise en tension de forces opposées. En même temps, c'est une situation de blocage. C'est donc à la fois le siège du mouvement et de l'immobilité.

En fait, ces difficultés de définition révèlent plus globalement une imprécision concernant le niveau d'analyse du théâtre auquel on se réfère. Le premier niveau concerné par les problématiques de la fin est celui du personnage. Le personnage de théâtre induit une structuration dans la mesure où il est une force agissante et qu'il construit un projet dont l'échec ou la réussite constituent une fin possible. Il est aussi une force parlante et, de ce fait, les questions liées à sa situation d'énonciation sont nombreuses : à qui parle-t-il ? pourquoi parle-t-il ? quel est le poids de sa parole ? quelle est l'efficacité de sa parole ftn239 ? Les problématiques de la fin conduisent donc à regarder de très près les caractéristiques des échanges, leur efficacité, mais aussi leur achèvement : quand chaque personnage cesse-t-il de parler ? qui prononce la dernière réplique ?

La dualité du personnage explique qu'à un niveau supérieur il y ait confusion possible entre deux niveaux de l'analyse du théâtre, dont J.-M. Adam rappelle très justement les caractéristiques :

"l'analyse narrative (...) et (...) l'analyse de la conversation (...) peuvent aborder, chacune à leur manière, le discours théâtral du classicisme français (...). On reconnaît derrière 'syntaxe narrative' et 'analyse conversationnelle' deux façons d'approcher le texte théâtral en privilégiant soit le mode narratif, soit le mode dramatique" ftn240.

De fait, cette distinction peut avoir des conséquences importantes sur l'étude des fins au théâtre. On peut considérer que le théâtre est constitué d'un matériau narratif ftn241 au même titre que "le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire (...), la pantomime, le tableau peint (...), le vitrail, le cinéma,

le comics, le fait divers” ftn242.

On peut donc appliquer au théâtre les modèles d’analyse que l’on applique au récit ftn243.

On peut aussi considérer que la spécificité du théâtre réside dans le dialogue et, partant, dans les personnages :

“en tant qu’ils sont mis en forme par le seul dialogue, les personnages se présentent exclusivement comme des sujets énonciatifs” ftn244.

À ce moment-là, c’est évidemment l’organisation du dialogue, le système d’énonciation qui vont attirer notre attention.

D’autres confusions de niveaux existent. Par exemple celle entre espace textuel et espace fonctionnel. L’écrivain de théâtre, au moment de l’écriture, décide d’une disposition formelle dont les unités sont la scène et l’acte. L’espace textuel naturel de la fin, dans cette composition, serait la dernière scène ou le dernier acte, c’est-à-dire ce derrière quoi il n’y a plus rien. Mais comment choisir entre la scène et l’acte ? Si la clôture finale est évidente, jusqu’où faut-il remonter pour repérer son origine ? Où est le début de la fin ? L’espace textuel prédisposé (scène ou acte) n’est qu’un indicateur.

Les théoriciens de la fin ont apporté une clarification conceptuelle sur laquelle il est possible de s’appuyer. Le travail initié par P. Hamon (1975) et poursuivi par G. Larroux (1994 et 1995), nous semble apporter des éclairages essentiels. Les réflexions sur les différents sens du mot *fin* ftn245 ou sur les concepts de “clôture” et de “clausule” ftn246 sont tout à fait passionnantes. Ainsi, dans son article sur la clôture du récit chez Aragon, O. Ben Taleb propose une opposition fructueuse :

- Clôture : “l’espace textuel situé à la fin du récit et ayant pour fonction de préparer et de signifier l’achèvement de la narration. La clôture peut correspondre à un chapitre, une page, ou simplement un paragraphe. Elle est ainsi définie comme un lieu, un moment de la lecture où celle-ci touche à sa fin” ;
- Clausule : “renvoie (...) aux procédés formels et aux données sémantiques (thème) par lesquels la clôture est introduite. La stratégie de clôture est donc réalisée dans le texte par divers procédés clausulaires, situés à des niveaux différents et complémentaires” ftn247.

Il est intéressant, en effet, de ne pas confondre ce qui est de l’ordre de l’espace textuel et ce qui est de l’ordre du fonctionnement ftn248. Cela dit, le reste de l’analyse de cet article n’est pas transposable à notre propos, car il est fondé en grande partie sur l’instance absente du théâtre, à savoir le narrateur. Il faut donc retenir seulement la distinction mise en place comme une barrière de protection.

En revanche, on peut essayer de transposer au domaine théâtral un certain nombre de questions posées par G. Larroux et, surtout, de répondre à son invitation de lecture clausulaire, mission à laquelle il assigne trois tâches :

“découper le texte en portant attention à ses bordures, à ses frontières internes, fractures, interruptions, reprises, etc. (...) ; observer si la distribution du sens le long du texte s’effectue selon les critères de la clausularité (...), [repérer] la distribution dans le texte des effets stylistiques et rhétoriques, ainsi que leur éventuelle tendance à se placer à des points stratégiques. Il y a paradoxalement un travail intéressant à mener sur les premières et dernières phrases d’un texte” ftn249.

Après avoir fait une transposition, nous pourrions à ce stade reformuler ces problématiques à l’usage du théâtre :

- la question de la matérialité : quel est l’espace de fin ou, en d’autres termes, pour reprendre une

expression heureuse de G. Larroux, quel est le “territoire terminal” ftn250 ? Comment l’espace de fin recouvre-t-il l’espace visible de la scène et de l’acte ?

- la question des frontières : y a-t-il des marques textuelles ou extratextuelles qui définissent l’entrée dans l’espace de fin ? Y a-t-il un investissement particulier de la dernière phrase ?
- la question du fonctionnement : quel est le rôle du dénouement comme élément de structuration de la pièce ?

Nous choisirons donc de poser les problèmes théoriques à partir des différents niveaux d’analyse dégagés plus haut. Pour la clarté de l’énoncé, nous utiliserons le couple minimal d’antonymes *Nœud / dénouement*, afin de voir comment il fonctionne au niveau du personnage puis à celui des structures, enfin à celui de l’espace textuel ; ou bien nous adopterons le mot imprécis de *fin*, qui nous permettra d’évacuer provisoirement le problème terminologique, qui se règlera en conclusion de ce chapitre.

I. Le niveau des personnages

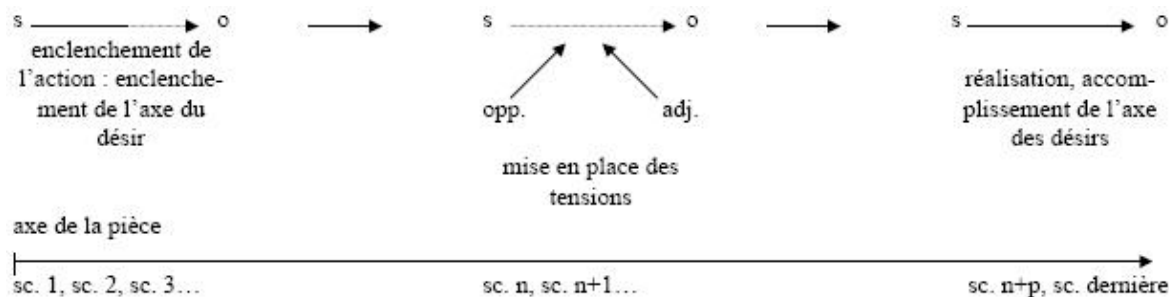
1. personnage et nœud

Si les choses se jouent au niveau des personnages, peut-on vraiment parler de nœud ? On peut plutôt considérer qu’une pièce de théâtre consiste en l’addition de projets émanant de personnages, et qui sont concordants ou discordants. Elle est donc mue par une double logique : synchroniquement, elle montre la mise en relation des personnages autour d’un projet ou la mise en relation de projets différents ; diachroniquement, elle montre l’évolution du projet vers un aboutissement.

La première mise en relation a trouvé une formalisation célèbre dans le schéma actantiel inventé par A.-J. Greimas et revisité pour le théâtre par A. Ubersfeld. La relation sujet objet permet, en effet, de mettre à plat le projet du personnage ftn251. La flèche tirée, dans le schéma, entre le sujet et l’objet “détermine à la fois un *vouloir* (‘classème anthropomorphe qui instaure l’actant comme sujet, c’est-à-dire opérateur éventuel du *faire*’, Greimas, *Du Sens*, p. 168) et un *faire* décisif, puisqu’il détermine l’action dramatique” ftn252. Les compléments de ce système essentiellement binaire, à savoir l’opposant, l’adjuvant, le destinataire et le destinataire, montrent la mise en relation des personnages autour du projet. Et il est fréquent que plusieurs schémas actantiels soient présents simultanément au théâtre, exhibant plusieurs projets qui, s’ils sont contradictoires, aboutissent à un conflit.

La détermination d’actants permet de donner une formalisation globale à l’ensemble du système. En revanche, elle présente l’inconvénient, par l’image spatiale qu’elle donne, de paraître figer le mouvement, sans rendre bien compte de la chronologie et du rapport temporel entre les différents schémas qui s’opposent ftn253. Peut-être pourrait-on, pour pallier ce défaut, essayer d’adapter le schéma actantiel en le dotant d’indications topographiques, permettant de rendre compte de la situation à un point P : en effet, les schémas actantiels concurrents ne se mettent pas forcément en place simultanément, et la formalisation ordinaire ne rend pas compte de ces décalages, pas plus d’ailleurs que du devenir de ces projets au cours de la progression de l’action. Se maintiennent-ils tous jusqu’au bout ? Sinon, quand disparaissent-ils ? Le schéma actantiel donne une idée de l’action dramatique comme un instantané donne l’idée d’un mouvement ; et pour accentuer l’idée de mouvement, le photographe a pour ainsi dire mis en surimpression tous les clichés de la série, rassemblés en un seul : cela rend bien visibles, certes, tous les mouvements, mais il y manque l’épaisseur et surtout l’ordre et l’intensité.

On pourrait donc proposer d’intégrer aux données habituelles un axe chronologique :



La logique synchronique du projet concerne les étapes qui constituent ses avancées ou ses reculs jusqu'à un aboutissement : réussite ou échec. A. Viala fait une proposition de définition du nœud qui nous semble transposable au projet du personnage. Il écrit en effet :

“L’art du dramaturge (...) réside dans la façon dont, après avoir donné dans l’exposition les informations indispensables, il amène l’enjeu de l’action, la question qui engage le déroulement de toute la pièce (...) ce qui constitue le *nœud* de l’action, et dont le *dénouement* donnera la réponse” ftn254.

La question vise à rendre compte du nœud, mais si l’on formule une question du type “Untel réussira-t-il à [+ verbe d’action + COD éventuel]”, on montre qu’un projet est en place, qu’un processus est à l’œuvre, avec sa progression, sa régression, ses phases statiques. Ce double aspect caractérise le nœud du point de vue du personnage.

2. personnage et dénouement

a. les trois temps du personnage

Toute vie commence par une naissance et s’achève par une mort ftn255. Mais la mort, programmée, prévisible, n’est pas un dénouement. C’est une fin qui ne se dévoile comme telle qu’au moment où elle est vécue dans le *hic et nunc* d’un temps dont la durée reste masquée pour celui qui le vit comme pour ceux qui y assistent dans une posture double de spectateurs d’autrui et d’acteurs de leur propre chemin.

Le personnage théâtral, création, “être de papier”, tire un de ses aspects mimétiques d’une inscription dans un laps de temps théorique situé entre sa naissance et sa mort. Lui attribuer un âge, c’est dire qu’il a accompli un parcours sur l’échelle du temps et qu’il peut aller potentielle–ment plus loin. Ce temps théorique est attesté par l’existence dans la tragédie de personnages historiques dont on connaît le destin ultérieur. C’est aussi peut-être parce que certains d’entre eux meurent au théâtre que l’on peut imaginer qu’il s’agit du temps théorique commun à tous.

Se superpose à ce temps théorique le temps du personnage à l’intérieur de la fiction, c’est-à-dire le temps dont on parle et celui que l’on montre.

Enfin il y a le temps de la pièce, celui qui est vécu par le personnage dans le cadre étroit du déroulement de la “machine infernale” ou de la “machine matrimoniale”.

Ces trois temps ont un début et une fin. Si l’on observe plus particulièrement les fins, on peut dire que la mort du personnage à la fin de la pièce réunit ftn256 et bloque à la fois les trois sortes de temps ftn257. La mort du personnage offrirait donc un noyau idéal de condensation du temps ftn258. Et comme le remarque Ionesco dans ses *Entretiens avec Claude Bonnefoy*,

“c’est la mort qui clôture une vie, une pièce de théâtre, une œuvre. Autrement il n’y a pas de fin. C’est simplifier l’art théâtral que de trouver une fin et je comprends pourquoi Molière ne savait pas toujours comment finir. S’il faut une fin, c’est parce que les spectateurs doivent aller se coucher” ftn259.

b. le mariage, marqueur de temps ?

La difficulté est plus grande pour la comédie ftn260. Quel événement du côté du monde peut donner l’illusion de la fin ? Le choix du mariage, qui s’est imposé peu à peu, paraît logique aux sémioticiens ftn261. Il nous paraît néanmoins de nature particulière par rapport à la mort. Il représente non pas la fin du personnage mais au mieux la fin d’un stade du personnage et au pire la fin d’une situation. Il apparaît en tout cas comme une rupture légère, même si l’on considère qu’il est un rite de passage déterminant de l’enfance à l’âge adulte. Cela dit, comme la mort, le mariage est une fin qui ne doit pas se montrer. En effet, ainsi que le rappelle J. Emelina :

“Depuis le Concile de Trente, le mariage est devenu une cérémonie sous la juridiction de l’Église, donc exclue de la scène. Seuls ses préludes accord parental et contrat peuvent être représentés. Un notaire, mais point de prêtre. C’est dire que l’essentiel du bonheur dans la comédie et ce qui constitue la caractéristique fondamentale du genre ont lieu *après*” ftn262.

Cette fin non plus ne peut pas se montrer sur scène. Les règles théâtrales de bienséances entrent donc en résistance avec les thèmes habituels de la fin.

Le mariage, quoi qu’il en soit, s’inscrit dans la linéarité du temps théorique du personnage comme une frontière entre l’enfance et l’âge adulte qui, comme dans le roman de formation ou le conte, induit la fin de la dépendance aux parents, l’entrée dans l’âge adulte et éventuellement le changement d’espace.

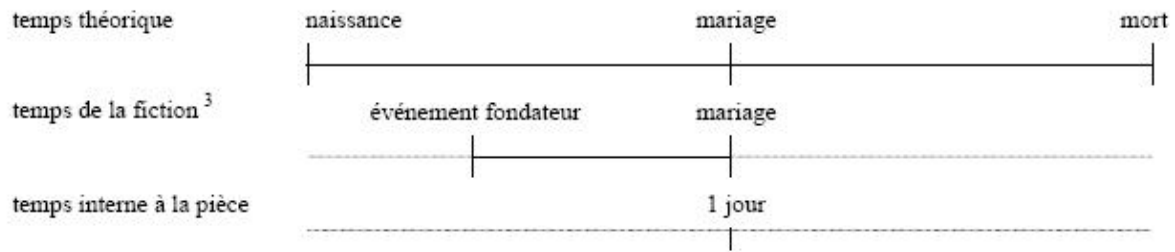
La rupture semble différente pour les personnages de veuves qui peuplent l’univers marivaudien ftn263. Le remariage est un changement d’état au second degré, dont le circuit s’établit ainsi :



Il ne s’agit pas d’un retour en arrière, d’un effet circulaire, mais d’une spirale. L’expérience a déjà été vécue et nul doute que le premier mariage serve d’arrière-plan au second. L’on voit bien qu’il ne s’agit pas de la fin de personnage mais de la fin d’une situation qui, à un moment, caractérise le personnage.

Quoi qu’il en soit, le mariage comme fin induit un compte-à-rebours qui mêle le temps théorique du personnage, le temps de la fiction du personnage et le temps de la pièce du personnage. Le mariage se réalise à un moment précis du temps du personnage ; ce n’est donc pas un hasard si l’on connaît souvent son âge : on sait que l’Angélique des *Acteurs de bonne foi* a vingt ans, que les quatre jeunes cobayes de *La Dispute* ont “dix-huit ou dix-neuf ans”, que La Vallée, dans *La Commère*, n’a “pas encore vingt ans”, etc.

Le mariage définit aussi la fin du temps de la fiction, c’est-à-dire celui d’une portion de temps démarquée par l’événement le plus lointain qui nous soit indiqué dans la vie du personnage. En général les comédies de Marivaux désignent comme événement fondateur de la fiction ftn264 le mariage précédent (s’il y a une veuve) ou la rencontre amoureuse (s’il y a une ingénue). Le mariage sert aussi de borne à un autre temps, celui de la journée que la pièce montre en train de se dérouler. C’est donc une borne à partir de laquelle le temps est rappelé, les événements sélectionnés. Les trois temps peuvent être schématisés ainsi ftn265 :



Cependant, certains personnages sont par essence exclus de cette potentialité de fin. Ainsi, dans le théâtre de Marivaux, les femmes qui atteignent ou dépassent la barrière des quarante ans. Ou quelques personnages masculins : les amoureux trop peu performants, comme l'Ergaste de *La Mère confidente*, qui ne sait pas tenir une conversation car, "quand il a dit un mot, il est si fatigué qu'il faut qu'il se repose" ftn266 ; les veufs qui sont en même temps pères, et que la tradition estime trop âgés pour ne pas être des amants ridicules. À ces personnages, le mariage est interdit ftn267.

c. conséquences du choix du mariage comme fin de pièce

Le mariage comme fin induit deux conséquences.

(i) la hiérarchie entre les personnages

Dans la comédie, il y a des personnages qui se marient et d'autres qui les regardent se marier. Cette fin qu'est le mariage n'est pas leur fin. Quelle est donc leur fonction par rapport à cette fin d'autrui ? Elle est uniquement de renforcer sa crédibilité. Car s'il existe sur scène, pour deux personnages jeunes, une possibilité de se marier, c'est qu'existe aussi, comme dans le monde imité, un réseau familial et social. La constellation ftn268 des personnages est ce réseau. Les personnages témoins cautionnent en outre l'existence d'un temps théorique qui dépasse le cadre de la fin : s'il y a des parents, c'est que le jeune amoureux et la jeune ingénue ont été des enfants ftn269, qu'ils seront un jour à leur tour des parents, qu'ils deviendront vieux. Les personnages témoins sont donc des marqueurs de temps.

Le fait que certains personnages se marient et d'autres non induit de fait une hiérarchie entre ceux qui ont accès à une fin possible et ceux dont le destin ne sera pas fixé par une fin. Cette hiérarchie ne préjuge pas de l'importance réelle des personnages pendant le reste de la pièce ftn270. Elle est juste établie par rapport à la fin.

Le mariage crée donc un effet de gros plan sur quelques personnages, réduisant les autres à l'arrière-plan ou à l'évanescence, leur faisant perdre leurs traits individualisants pour les constituer en groupe de spectateurs. C'est d'ailleurs une des différences entre la fin du personnage par mariage et sa fin par mort : lorsqu'il meurt, son temps s'arrête, et le relais est alors pris par d'autres personnages qui assurent la fin de la pièce. Le mariage n'entraîne pas cette translation, il est fondé au contraire sur un continuum.

(ii) le rapport à l'action

Deux situations peuvent se produire. Soit le mariage a été le problème essentiel de la pièce, alors la fin du temps du personnage est logiquement l'élément essentiel de la fin de la pièce. Soit ce n'est pas le cas, et l'on a alors l'impression que le mariage est la caution de la fin, qu'il est un alibi, un moyen de montrer que la pièce peut se terminer. La fin du temps d'un personnage, fût-il très secondaire, suffit. C'est d'ailleurs tout le problème des fins chez Molière, comme l'a bien montré P. Larthomas :

"il n'y a pas un mais deux dénouements : l'un de convention, obligé, l'autre chaque fois original, en accord avec l'originalité de l'intrigue. Il faut bien qu'Octave épouse Hyacinthe et que *L'Avare* se termine par un double mariage ; mais l'important est de savoir comment, par

une dernière ruse, Scapin, que les deux vieillards veulent faire pendre, échappe à la potence, et quel sera, en face d'une situation qui rentre dans l'ordre, le dernier trait d'avarice d'Harpagon" ftn271.

P. Larthomas semble établir une hiérarchisation entre le conventionnel et l'original. Or on peut poser le problème autrement. Dans la comédie de caractère, le mariage est un transfert de responsabilité : c'est aux jeunes gens qu'il appartient d'être responsables de la fin. La nécessité de constance du personnage principal (l'avare reste avare, le misanthrope continue de haïr ses semblables) le rend inapte à produire une fin ftn272.

Que serait une fin du temps du personnage dans une pièce sans mort et sans mariage ? La sortie de scène isolée et définitive peut être considérée comme une fin du temps du personnage dans la mesure où elle signifie l'annulation de son statut théâtral. Évacué, évincé ou en fuite, le personnage théâtral perd son essence pour les autres personnages, dont il quitte le monde, et pour le lecteur-spectateur, dont l'espace de référence est ce qu'il voit. Cela peut donc être constitué comme une fin de personnage. Elle touche parfois un personnage secondaire. Ainsi lorsque le Chevalier est renvoyé par le père dans *La Joie imprévue*, il est en même temps effacé car il perd le cordon ombilical qui le rattache à la scène. On ne parle plus de lui, il a cessé d'exister. Il a perdu son rapport au temps de la fiction et au temps de la pièce. Cette réalité rend problématique la sortie du personnage principal. La sortie de Madame La Thibaudière dans *La Provinciale* signe la fin du personnage, mais aussi de la pièce ftn273. Sortir avant l'heure, pour le personnage principal, c'est mourir.

II. Le niveau structurel

1. le niveau de l'intrigue : la dimension narrative

La pièce de théâtre s'appuie sur un matériau narratif ftn274. De fait, dans l'article "Texte" de leur *Dictionnaire...*, O. Ducrot et T. Todorov (1972) ftn275 rappellent, au paragraphe intitulé "le cas du récit", la typologie des "intrigues" ftn276 selon N. Friedmann (dans "Forms of Plot", *Journal of General Education*, 8, 1955), qui propose des exemples tirés indifféremment des romans ou du théâtre. Ainsi *Œdipe Roi* et *Le Roi Lear* sont donnés comme modèles de l'intrigue tragique, *Tartuffe* illustre l'intrigue de châtement, *La Mouette* celle dite de dégénération. Cette typologie classe les intrigues en trois grandes catégories : intrigues de destinées, de personnage et de pensée. Mais si elle insiste sur la fin ftn277 et surtout sur le processus de transformation ftn278, on reste à un niveau très superficiel d'analyse de cette transformation, et l'examen porte surtout sur les situations initiale et finale.

L'adaptation de ce modèle au théâtre a été faite par A. Ubersfeld (1982). Cette dernière propose de découper le texte de théâtre, distinguant trois moments dans le continuum :

“1° une situation de départ (l'ici-maintenant de l'ouverture du texte)

2° le texte-action

3° une situation d'arrivée.

Ce mode d'analyse est une opération abstraite, effectuée à l'aide d'une analyse de *contenu* ; elle suppose un inventaire de départ, un inventaire d'arrivée et entre les deux une série de médiations plus ou moins enchaînées. Cette opération abstraite n'est pas sans importance pour déterminer non tant tout ce qui s'est passé que ce *qui a été dit*" ftn279.

De fait, ce mode de structuration a un intérêt incontestable. Le modèle théorique appliqué à une pièce en particulier transforme ce qui était une situation en une situation de personnage ; c'est ce que fait A. Ubersfeld (1982), p. 209, pour *Le Mariage de Figaro* :

“Au départ, le Comte Almaviva veut posséder la fiancée de son valet Figaro. À l'arrivée, le Comte a couché, à la place, avec sa propre femme ; la médiation : une coalition des opposants

a retourné la situation”.

Le retour sur le personnage conduit A. Ubersfeld à choisir la situation initiale et la situation finale du Comte en particulier, ce qui transforme ceux qu'on a tendance à prendre pour des sujets/objets/adjuvants en opposants, en l'occurrence. Il y a donc là un point de vue sur l'œuvre qui se manifeste par une hiérarchisation des personnages.

Le caractère très général du modèle le rend très utile pour mettre en valeur des invariants. On peut imaginer ainsi de rendre compte d'une œuvre par une généralisation du passage entre un type de situation initiale et un type de situation finale : cf. le modèle tripartite que G. Forestier (1996 c) définit par “union, désunion (ou séparation), réunion” pour le théâtre de Corneille (p. 248).

À un niveau supérieur, ce modèle délimite des sous-genres ; ainsi c'est un type de situation finale qui distingue la comédie de la tragédie.

L'analyse du matériau narratif adapté au théâtre présente donc un intérêt en ce qui concerne la description de la situation initiale et de la situation finale. Mais s'appuyant essentiellement sur un contenu et étant applicable indifféremment à tous les genres, elle ne rend pas suffisamment compte de la spécificité du théâtre. Elle ne permet pas de comprendre ce qu'est ce “texte-action” qu'A. Ubersfeld (1982), citée, place en intermédiaire, et qui constitue ce qui est proprement la dynamique dramatique.

2. le niveau de la dynamique : la dimension dramatique

a. nœud et dynamique

Le terme *nœud* pose problème. Il paraît caractériser l'état de ce qui est noué plutôt qu'un processus dynamique. P. Frantz, dans son livre sur l'esthétique du tableau, signale exactement les réticences que lui inspire le terme *nœud*, auquel il préfère celui de *climax* :

“On emploiera ce terme [*climax*] dans le sens des poétiques dramatiques anglo-saxonnes, parce que, plus exactement que les termes employés dans les poétiques françaises (le nœud, par exemple), il désigne le cœur d'une pièce comme apogée d'un mouvement, d'une intensité et d'une émotion dramatiques” ftn280.

Le nœud est-il donc, fonctionnellement, un blocage ou un mouvement ? N'est-il pas plutôt le processus qui permet de passer d'une situation à une autre ?

Ces situations peuvent être décrites par un contenu d'ordre narratif ftn281 ou peuvent être caractérisées ftn282.

Le problème se situe donc à la frontière de ces deux situations stables. Il est fondé sur une dynamique qui résulte de la production d'actions qui interagissent selon des principes d'action-réaction ftn283 ou de parallélisme. Ces actions entrent en synergie, en opposition. Il y a synergie aussi longtemps que de nouvelles actions et de nouvelles contre-actions sont possibles. À un moment donné, ce processus peut s'interrompre et s'achever ; ou bien il peut aboutir à un nœud qui revêt deux formes essentielles.

Soit il y a une impossibilité à susciter quelque action que ce soit et l'on aboutit à un blocage ; la pièce est alors menacée d'aporie, d'immobilisation, de non-achèvement. Soit c'est le mauvais projet qui est susceptible d'aboutir sans qu'aucune contre-action puisse l'en empêcher. La pièce est alors menacée d'être ce qu'elle n'est pas : par exemple, pour une comédie, de basculer dans le tragique ftn284. Ce risque provoque un moment de crise qui agit aussi comme un suspense, une immobilisation de l'action dans lequel on reconnaît le nœud.

Dans le premier cas (où les actions se contrecarrent toutes), le blocage instaure une égalité entre les différents projets. Dans le second cas, il y a une hiérarchie implicite qui distingue le bon et le mauvais projet. On peut formaliser ainsi, à plusieurs niveaux, le fonctionnement de la dynamique dramatique :

niveau de la structure interne	exposition	nœud	dénouement
niveau du personnage	conditions du projet	enclenchement du projet : → tension à l'intérieur du projet → tension avec d'autres projets	réalisation du projet
niveau de la dynamique	enclenchement de l'action	actions/réactions	aboutissement de l'action

On peut imaginer que des cycles intermédiaires se produisent ou se prolongent. Par exemple, une série actions / réactions blocage pourrait tout à fait être suivie d'une autre série actions / réactions. Toutes les combinaisons sont envisageables.

À cette complexité, il faut ajouter une caractéristique propre à la comédie, à savoir la présence d'actions parasites ou de non-actions. La comédie joue, comme le rappelle J.-C. Ranger, sur l'“esthétique de la rupture” :

“Les interventions du hasard, en faisant interférer deux séries causales indépendantes, introduisent dans l'action des ruptures” ftn285.

Il faut donc être vigilant pour repérer à travers la multiplicité des actions celles qui constituent un axe de projet.

b. dénouement et dynamique

Comment rendre compte de l'essence du dénouement ? Comment comprendre sa relation à l'intrigue et au nœud ? Comment concevoir le dénouement à la fois comme un processus et comme la fin d'un processus ?

V. Sternberg (1999), p. 67, définit deux types de dénouement :

“<le dénouement externe> vient de l'extérieur, d'une sphère et d'une logique qui n'appartiennent pas à l'intrigue. (...) Un événement vient donc annuler certaines données de l'intrigue qui, si elles restaient valides, empêcheraient la résolution du conflit. Si Valère était jusqu'à la fin de la pièce un jeune homme désargenté, rien ne laisserait espérer un mariage avec Élise ; or cette donnée, qui était au cœur du nœud de l'intrigue, est annulée par l'arrivée d'Anselme, qui reconnaît le jeune homme comme son fils. <Le dénouement interne vient de l'>évolution de l'état d'esprit d'un personnage, ce changement d'humeur ou d'avis permettant de 'dissoudre' un nœud d'opposition”.

Or cette proposition, qui définit des modalités de dénouement (événement contre changement d'opinion) pose clairement la question du rapport entre dénouement et obstacle, dénouement et nœud d'opposition, question centrale et complexe.

Dans le premier cas, celui du dénouement externe, on sent bien qu'il y a une difficulté fondamentale : le fait qu'Anselme reconnaisse Valère pour son fils est-il le dénouement ? Ce n'est pas si simple. Ce cas, très fréquent dans la comédie classique, renvoie à un modèle d'obstacle qui se schématise ainsi :



Mais les deux obstacles ne sont pas sur le même plan : l'obstacle n° 2 est la cause de l'obstacle n° 1. Peut-être aussi peut-on voir entre les deux obstacles un rapport d'inclusion : l'obstacle objectif (le manque d'argent) est inclus dans un obstacle-personnage (le père avare). Deux situations se produisent alors : soit l'accord du père est donné au préalable, et le problème financier est simplement une condition de réalisation ; dans ce cas, le fait pour le jeune homme de devenir riche (son changement de fortune au sens littéral!) équivaut à un dénouement ; soit l'accord conditionnel n'a pas été donné, et la résolution du problème financier est nécessaire sans être suffisante : elle n'offre que la possibilité d'un dénouement qui reste à accomplir, qui consiste à obtenir de surcroît l'autorisation du père récalcitrant. D'un point de vue théorique, les deux situations peuvent se schématiser ainsi :



Dans les comédies qui fonctionnent par système d'obstacles, il faut veiller à déterminer ce que chaque obstacle recèle de potentialité de dénouement. De fait, tout obstacle a deux dimensions possibles : l'une, séquentielle, correspond à une chaîne d'actions et de réactions ; l'autre, structurelle, renvoie à la dynamique globale.

Dans les comédies qui présentent un ensemble ininterrompu de séquences de type action / réaction, ou qui sont menacées par l'aboutissement du projet d'un personnage-négatif, le dénouement s'apparente à une interruption. Nous retrouvons alors la même situation que pour l'obstacle : soit l'interruption est une étape antérieure au dénouement, soit elle constitue le dénouement. Cela dépend de son impact par rapport au niveau global. Le dénouement est ce qui permet de répondre à la question centrale, selon le modèle proposé par A. Viala (cf. supra p. 126). Il a une double fonction dynamique : il agit sur ce qui précède et il fait émerger ce qui suit, c'est-à-dire la situation finale.

III. Le niveau de l'espace textuel

1. nœud et espace textuel

Une des difficultés principales (nous l'avons déjà souligné) réside dans la confusion entre le niveau fonctionnel et l'espace textuel. Or il est évident que c'est à travers l'espace textuel que se repère la structure et que la composition de l'espace textuel est elle-même génératrice de dynamique. La scène a une dynamique propre qui naît de l'agencement des répliques, du rythme, du nombre des personnages.

La relation entre les scènes crée des liens qui permettent de donner l'impression qu'une action avance ou régresse. On peut les classer ainsi :

relation qui crée une dynamique progressive	avancée	sn → sn+1	modes de relation :	cause → conséquence information → information supplémentaire
	recul	sn ← sn+1	modes de relation :	la scène n+1 renvoie à la scène n. Ex. : les mêmes informations sont répétées à d'autres personnages
relation qui crée une dynamique rétroactive	annulation	sn ← sn+1	modes de relation :	la scène n+1 annule les données de la scène n
	contrepoint	sn // sn+1	modes de relation :	la scène n+1 est en miroir de la scène n. Mise en abyme
relation qui crée une dynamique zéro	rupture	sn / sn+1	modes de relation :	la scène n+1 n'a pas de lien lisible avec la scène n
	attente	sn sn+1 ↑	modes de relation :	la scène n+1 est un sas entre la scène n et la scène n+2

L'observation des relations entre scènes est particulièrement intéressante dans la phase intermédiaire entre la situation initiale et la situation finale puisqu'elle est en quelque sorte une des formes visibles de l'articulation entre action et réaction.

On retrouve le même processus au niveau supérieur, celui de la séquence.

Une séquence est un ensemble de scènes ou de répliques qui constituent une unité fonctionnelle. Contrairement à la scène, la séquence n'est pas automatiquement superposable à une séparation identifiée, l'acte par exemple. C'est une composition à recomposer, comme ce que propose G. Conesa (1991) à propos du dialogue moliéresque. Selon lui, la séquence obéit à "trois conditions essentielles : l'unité d'action de l'épisode, la présence en scène d'un personnage central et la coïncidence entre le temps dramatique et le temps réel" ftn286. L'auteur fait aussi une typologie des séquences : hormis celles de l'exposition, qui ont un traitement à part, il isole les **séquences psychologiques** qui ont "pour but de peindre le comportement d'un personnage central, placé dans diverses situations de nature à révéler son caractère" ; il ajoute plus loin que "l'intérêt du procédé est évident : il permet une peinture dynamique du personnage qui, loin de présenter une image instantanée du héros, le révèle en mouvement, de sorte que le spectateur peut suivre pas à pas ses réactions et sa 'stratégie'" ftn287.

Le deuxième type de séquence, qu'il appelle "mode de séquence à caractère dramatique", "permet plus précisément la création d'une situation particulière, que le dramaturge exploitera au mieux sur le plan dramatique" ftn288.

Il montre que chez Molière ces séquences sont fondées sur des principes communs et se déclinent parfois en modèles. Nous les rappelons schématiquement :

- Séquences à caractère psychologique

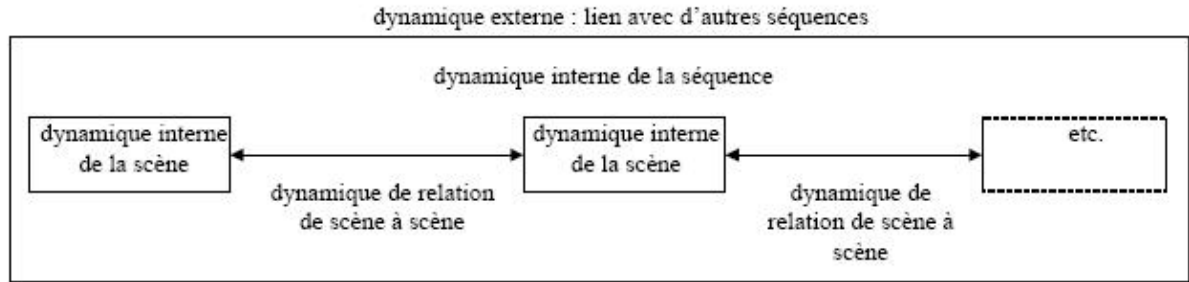
-effet de crescendo -mécanisme binaire : phase de préparation, puis phase d'exploitation de la situation	Caractéristiques :	modèle 1 :
		montée de l'émotion puis retour au calme
		modèle 2 : crescendo régulier de la tension, sans détente finale
		modèle 3 : juxtaposition de scène conflictuelles, au cours desquelles un même personnage affronte plusieurs interlocuteurs

- Séquences à caractère dramatique

Caractéristiques :

- phase préparatoire
- phase d'exploitation de la situation de deux à trois scènes à effet unies par l'unité d'intérêt
- temps faible

Il conviendra ultérieurement de voir si ce modèle peut être utile dans l'étude du théâtre marivaudien. Quoi qu'il en soit, la délimitation séquentielle est fondamentale dans la mesure où elle permet sans doute de rendre compte des niveaux de dynamique repérables, qu'on peut schématiser ainsi :



Les dynamiques internes peuvent être dites “de composition”, les dynamiques externes “de relation” ftn289.

Naturellement, les dynamiques de relation, qui existent entre scènes, existent aussi pour relier deux séquences successives.

L'utilisation de la séquence permet donc de régler en partie la dichotomie entre espace et fonctionnement, qui, si elle ne pose *a priori* pas de difficulté pour l'exposition, est en revanche cruciale dans la question du nœud et du dénouement.

2. dénouement et espace textuel

G. Conesa (1991) n'évoque pas de séquence de dénouement. À un niveau inférieur, celui de la scène, l'expression “scène de dénouement”, qui pourrait servir de pendant à “scène d'exposition”, n'est, elle non plus, pratiquement pas attestée chez les théâtre-logues. Le modèle d'organisation, décrit ci-dessus p. 139, paraît inadapté pour rendre compte de la structuration de l'espace de fin.

Qu'est-ce qui dénoue ? Les réponses sont multiples et portent en général sur le contenu : c'est un événement, un changement d'avis du personnage, une reconnaissance... De telles réponses, intéressantes, évacuent le problème principal. Puisque nous sommes au théâtre, le dénouement doit forcément s'inscrire dans une didascalie ou dans une réplique de person-nage ftn290.

Ce constat nous amène donc à adopter une méthode d'analyse particulière. Pour décrire la dynamique théâtrale, nous avons adopté le postulat qu'il était possible de partir de l'espace prédéterminé par l'écrivain pour repérer, dans le rapport entre les scènes, dans la composition de ces dernières en séquences, un fonctionnement. L'espace de fin nous conduit à inverser les choses, c'est-à-dire à partir du fonctionnement pour aboutir à l'espace textuel.

Le dénouement, inscrit dans une ou plusieurs répliques, constitue ce que l'on peut appeler une micro-séquence de dénouement. Il est évident que cette micro-séquence est rattachée à d'autres micro-séquences qui la précèdent et/ou la suivent. Si le lien existe entre les micro-séquences, lien de cause à effet, lien chronologique, il y a là constitution d'une séquence. À l'intérieur de cette séquence, que nous nommerons “séquence de dénouement”, on peut noter une organisation, une direction, un sens.

On peut imaginer que la micro-séquence de dénouement occupe une place particulière dans la séquence, qu'elle en constitue la conclusion ou bien une acmé avant par exemple un bilan ftn291.

Cependant, dans tous les cas, ce mode de fragmentation, dont l'origine est un fonctionnement recomposé, reconstitué, entre en tension avec un découpage de l'espace textuel prédéterminé, celui de la scène. La séquence de dénouement est-elle superposable à la scène ftn292 ?

Deux situations se produisent. Soit la séquence est superposable à une scène : il est possible alors de parler de scène de dénouement. La frontière de la séquence est alors aisée à repérer puisqu'elle est liée au changement de scène. Soit ce n'est pas le cas : nous nous trouvons alors dans une configuration de scène hétérogène où il s'agit de chercher, à l'intérieur de la scène, la séquence de dénouement. La scène ne peut pas être proprement appelée scène de dénouement.

Il est possible d'imaginer que la séquence de dénouement soit précédée à l'intérieur de la scène d'une portion de séquence ou d'une séquence qui montre l'élimination des obstacles ou la crise (méprise, quiproquo, exacerbation du conflit...).

Dans tous les cas, la question posée est celle de l'appartenance à une macro-séquence de fin dont il est possible de présenter un modèle théorique.

a. le début de la macro-séquence de fin

On peut faire l'hypothèse que la macro-séquence de fin commence par l'élimination des obstacles, ou, s'il n'y a pas d'obstacle à éliminer, directement par le dénouement. Cela conduit à deux modèles d'organisation du début de la macro-séquence de fin. Le premier modèle est constitué de l'addition de deux séquences (élimination des obstacles + dénouement) ; le second ne compte que la séquence de dénouement.

Il peut y avoir ou non coïncidence entre découpage séquentiel et découpage scénique.

b. la fin de la macro-séquence de fin

(i). nature des séquences qui la composent

séquence d'achèvement

Une fois réalisée la séquence de dénouement, la pièce peut s'arrêter là. Mais il y a parfois des séquences ultérieures à celle du dénouement.

Nous appellerons séquence d'achèvement le groupe de répliques qui a pour fonction de rendre compte des *effets du dénouement* ftn293. Dans ce cas, il s'agit des conséquences directes du dénouement (informations données à des absents, mariages des valets, etc.), ou bien de rendre compte des processus de transformation secondaire par rapport à l'intrigue principale ftn294.

La séquence d'achèvement peut être constituée de quelques répliques seulement ou aller jusqu'à une scène entière (voire au-delà, du moins en théorie).

séquence de conclusion

Nous nommerons "séquence de conclusion" une séquence qui a pour effet non pas de clore l'action, puisque tel est l'objet des séquences de dénouement et d'achèvement, mais de clore définitivement la pièce.

(ii). composition de la fin de la macro-séquence de fin

La macro-séquence de fin ne contient pas nécessairement toutes ces séquences. On peut imaginer qu'elle s'achève selon l'un des modèles suivants :

.....séq. de dénouement]

.....séq. de dénouement + séq. d'achèvement]

.....séq. de dénouement + séq. de conclusion]

.....séq. de dénouement + séq. d'achèvement+ séq. de conclusion]

De même, le recoupement avec les scènes est à géométrie variable et tous les modèles de composition peuvent être imaginés.

(iii). les mots de la fin

Toute pièce, quel que soit le modèle de fermeture de la macro-séquence de fin, s'achève par ce que G. Larroux (1995), dans son étude qui traite du genre romanesque, nomme "les mots de la fin", micro-séquence repérable à rebours, à partir du blanc définitif ou éventuellement des didascalies codifiées qui le précèdent ftn295.

G. Larroux accorde à ces mots un intérêt particulier puisqu'il leur a consacré un chapitre intitulé "L'accentuation de la fin" (p. 84-92), dans lequel il affirme :

"Il y a accentuation 'naturelle' du mot de la fin qui tient au fait qu'il est le dernier et qu'il occupe de ce fait une position stratégique, d'ultime contact et de rupture avec le lecteur" ftn296.

Si tel est le cas, on peut faire l'hypothèse que la dernière phrase, les derniers mots, sont l'objet d'un investissement particulier de la part du scripteur ftn297. De fait G. Larroux recense de façon utile les modalités d'accentuation : sémantiques, rhétoriques, stylistiques, rythmiques ftn298, qui font du mot de la fin une "formule", un "tour sentencieux (maxime, jugement, aphorisme) décalé par rapport à l'action" (*ibid.*, p. 89).

Cette réflexion peut-elle être transférée au théâtre ? M. Lioure (1984) s'est intéressé à la question. Il montre par exemple que le mot de la fin participe du double dénouement des pièces de Molière puisque "il appartient au dernier mot de fixer définitivement un caractère" (p. 184). Il évoque aussi les auteurs "qui ont naturellement la tentation de finir sur une formule ou un mot d'auteur" (p. 184) ftn299.

Or on peut dire plus généralement qu'au théâtre le mot de la fin est un point d'orgue parmi d'autres points d'orgue possibles : ainsi le dernier mot du personnage principal, le dernier mot du dénouement. En outre, le mot de la fin aura sans doute un poids différent selon qu'il conclut une séquence de dénouement, d'achèvement ou de conclusion. Cette distinction permet d'explicitier ce que P. Larthomas constatait à propos de la tragédie :

"Avec une discrétion toute classique, la pièce ne se termine pas sur un temps fort. Après la fureur d'Oreste, Pylade prononce quatre alexandrins qu'on a jugés sévère-ment ; et une fois Phèdre morte, Thésée prononce quelques vers pleins de tristesse majestueuse pour révéler ce qui lui reste à faire " ftn300.

On peut tout à fait expliquer ce temps faible par le choix d'une séquence de conclusion ftn301 qui impose une

prise de distance. Cette dernière peut prendre la forme d'un commentaire, d'un bilan ou d'un projet qui renvoie toute l'action à un passé définitivement fixé. Elle peut être renforcée par une note comique qui est en quelque sorte un sceau générique. Elle est parfois enfin métathéâtrale : c'est le cas, par exemple, lorsque, balayant la convention du quatrième mur, un personnage s'adresse directement aux spectateurs en leur parlant non pas de la fiction mais de la pièce. Enfin la prise de distance se fait dans quelques cas au sens propre : les personnages faisant allusion à la poursuite de la fiction dans un ailleurs, précisent qu'ils sortent de scène. C'est ainsi que l'impératif "Allons", récurrent, sert de point de jonction entre une action du personnage et une action de l'acteur : le personnage va sortir de scène, l'acteur va sortir de son rôle. Car on sent bien qu'au-delà de toutes les considérations littéraires sur le mot de la fin, il y a un enjeu spécifiquement théâtral. Il s'agit en effet de préparer le passage entre le temps de la fiction et celui du spectateur. A. Ubersfeld (1982) donne une méthodologie d'étude des dernières répliques en relation avec ce passage temporel :

"C'est toute une étude des champs lexicaux des dernières répliques qui pourrait être tentée. Du point de vue syntaxique, dans les derniers discours des personnages, il faudrait relever les changements dans les systèmes temporels, le recours au futur ou au contraire le retour au présent. Un exemple syntaxique : le passage fréquent à l'impératif, comme ouverture à un autre sens du temps : 'Nous autres, bénissons notre heureuse aventure' s'écrie Félix à la fin de *Polyeucte*, et cet impératif est presque de règle, connotant le saut nécessaire à un autre temps, saut qui est une *action*, la dernière. Sans omettre aussi bien dans la comédie que dans le théâtre brechtien l'impératif qui est l'adresse au spectateur, le rapport refait avec l'autre temps, *le temps du spectateur*" ftn302.

Le passage du temps de la fiction au temps du spectateur induit une prise en compte des codes liés à la fin du spectacle et des moyens techniques qui servent ces codes. Il nous semble évident que l'apparition du rideau a dû jouer un rôle essentiel ftn303.

Il faudrait pouvoir étudier l'influence des ressources techniques sur les modes de conclusion. Sans doute les didascalies finales sur lesquelles s'achèvent les pièces de Claudel sont-elles issues de ces nouvelles potentialités ftn304.

Les mots de la fin doivent donc être analysés à plusieurs niveaux : un niveau fonctionnel (appartiennent-ils à la séquence de dénouement, d'achèvement, de conclusion ?) ; un niveau dramaturgique (comment répondent-ils à la nécessité d'interrompre la pièce ?) ; un niveau esthétique (sont-ils l'objet d'une attention stylistique particulière ?).

c. quelques questions posées par la macro-séquence de fin

(i). la question des frontières

À tous les niveaux, micro-séquence, séquence et macro-séquence, la question se pose de la délimitation des frontières. Comment être certain, par exemple, qu'une séquence s'arrête et qu'une autre commence ? Question cruciale quand il n'y a pas adéquation entre séquence et scène. Soit la limite est apportée par la séquence précédente, qui présente des signes clairs de clôture, ce qui signifie qu'en dehors de la cohérence interne, de l'apparence d'un tout structuré, la dernière réplique doit apparaître comme une réplique fermante. Soit la limite est apportée par le début de la séquence suivante. Le lecteur-spectateur prend alors conscience d'une rupture, d'un changement de direction, de rythme, de thème. Ces marqueurs sont sémantiques, lexicaux, syntaxiques, pragmatiques. C'est la première réplique de la nouvelle séquence qui rétroactivement fait percevoir le blanc qui la précède comme une frontière. Dans tous les cas, le repérage sera complexe, car il repose à la fois sur des indices de frontières et sur ceux liés à la fonctionnalité de l'unité séquentielle.

(ii). la question du dialogue

Peut-on considérer que la séquence de fin au théâtre suit les règles de l'interaction verbale ? Doit-on considérer comme Aragon que "finir ce n'est que se taire" ftn305 ?

La question mérite d'être posée, mais elle réclame un préalable absolu : le dialogue théâtral n'est pas superposable à la conversation. J.-M. Adam ftn306 apporte un argument incontestable à cette distinction :

"Dialogue et conversation ftn307 sont généralement synonymes et on parle d'*analyse conversationnelle* en général. Je crois préférable de dire que le dialogue et la conversation représentent deux points de vue sur la parole alternée. La conversation gagne à être considérée comme un point de vue psycho-socio-discursif ou comme un genre de discours, au même titre que le débat, l'interview, la conversation téléphonique, etc. Le dialogue n'est rien d'autre qu'une unité de composition textuelle (orale ou écrite)".

Il est évident que le dialogue théâtral est une composition, une fiction orientée dans une direction et participant d'un projet artistique global ftn308, sans compter qu'il est destiné à être dit sur scène ftn309.

Cependant, le dialogue ayant partiellement un lien mimétique avec le dialogue dans le monde, peut-on lui appliquer quelque chose du fonctionnement de ce dernier ? J.-M. Adam décrit le texte dialogal comme étant composé d'une "séquence phatique d'ouverture", suivie de "séquences transactionnelles" et d'une "séquence phatique de clôture" ftn310.

La situation est-elle transposable au théâtre ? La séquence d'ouverture n'est nécessaire que dans quelques cas particuliers :

- lorsque des personnages qui ne se connaissent pas se rencontrent ftn311 ;
- lorsque des personnages ne se sont pas vus depuis très longtemps et renouent avant toute autre formalité ;
- lorsque des personnages qui ne devraient pas se parler se parlent tout de même et se trouvent devoir justifier leur prise de parole ftn312.

Dans tous les autres cas, chaque interaction au théâtre apparaît comme la suite de la précédente. Elle ne nécessite pas de préambule. La confrontation des personnages est auto-justifiée.

Comment fonctionne la séquence phatique de clôture dans la conversation ? Pour J.-M. Adam, cette séquence consiste en échanges "confirmatifs", c'est-à-dire en "remerciements" et en "salutations sur lesquelles s'achèvent nécessairement les conversations" ftn313. De tels échanges sont assez rares au théâtre ftn314 parce que la pièce est structurée par des chaînons de dialogue entre les mêmes personnages et qu'il n'y a donc aucune nécessité d'achever définitivement une scène. Le plus souvent, d'ailleurs, on insiste sur l'interruption grâce aux liaisons de vue, d'ouïe, etc., et sur le renvoi à plus tard de la continuation du dialogue. Finalement, c'est un peu comme si la pièce de théâtre pouvait être décomposée en une multitude de chaînons dialogaux : on peut mettre bout à bout toutes les scènes ou portions de scènes entre deux personnages par exemple et reconstituer ce faisant une sorte de conversation ininterrompue.

Qu'en est-il de la présence de la séquence phatique de clôture dans la séquence de fin ? Deux situations se présentent. Soit, et c'est le cas fréquent, le dialogue de comédie s'achève par un consensus ; l'enjeu n'est pas alors pour les personnages de clore le dialogue mais de le poursuivre ailleurs. Il faut sortir de scène mais non pas sortir du dialogue. Il n'y a donc pas de séquence phatique de clôture. Soit le dialogue s'achève sur une rupture, qui se traduit aussi par une rupture communicationnelle, et il peut ne pas y avoir d'échange confirmatif, donc pas de séquence phatique de clôture, ou, s'il y a échange confirmatif, il est de la nature de l'adieu, plutôt que du merci, et la séquence phatique de clôture adopte souvent l'expression minimale ("Adieu,

Monsieur”) ftn315.

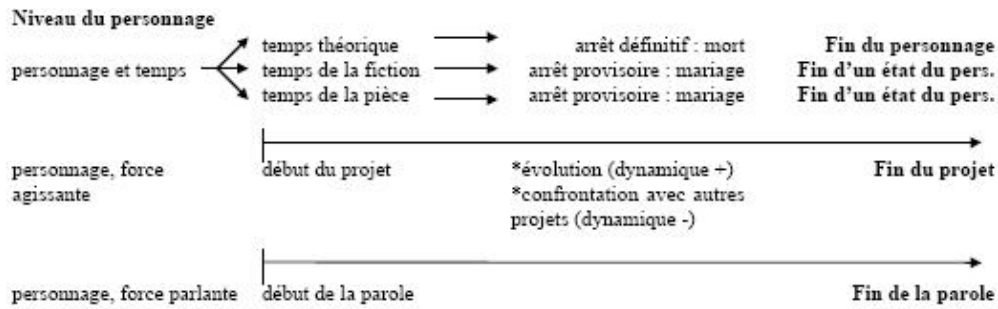
(iii). la question du lecteur-spectateur

Dans la dramaturgie classique, il est d’usage d’affirmer que le lecteur-spectateur se trouve placé dans une “attente anxieuse de la fin” ou, plus légèrement, dans un “désir de dénouement” ftn316. Or la séquence de fin permet au lecteur-spectateur d’assouvir cette attente et de trouver le plaisir de l’accomplissement ftn317. Cela se traduit dans l’élaboration de la séquence de fin par une saturation d’informations. L’esthétique classique donne pour consigne de régler le sort de tous les personnages. Par un effet de miroir, les personnages sur scène sont parvenus au même degré d’information que le lecteur-spectateur qui renonce ainsi à une éventuelle posture de supériorité par rapport à l’action.

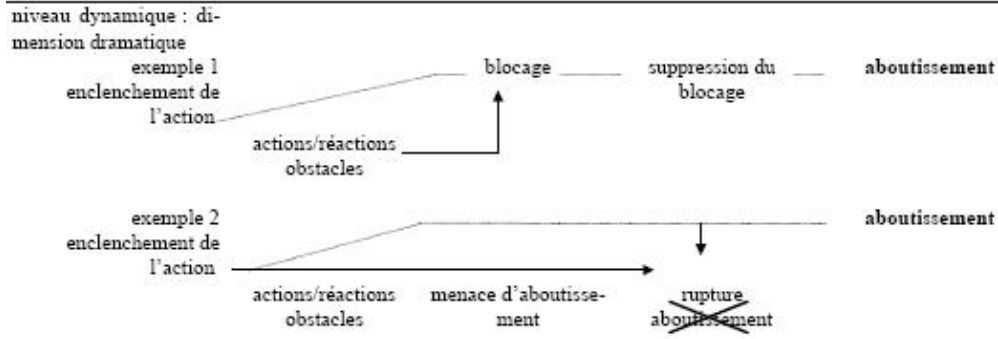
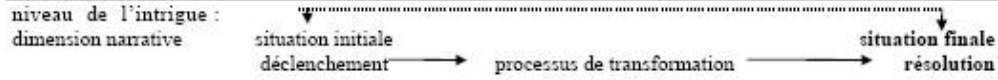
La séquence de fin supprime donc l’éventuelle inquiétude du lecteur-spectateur de comédies, et établit entre lui et les personnages une relation de connivence. Connivence par rapport à la fiction : les personnages et les lecteurs-spectateurs sont tous au même degré d’information ; connivence par rapport au théâtre : les personnages rassemblés sur scène renvoient à l’image du public ftn318.

IV. Conclusion du chapitre

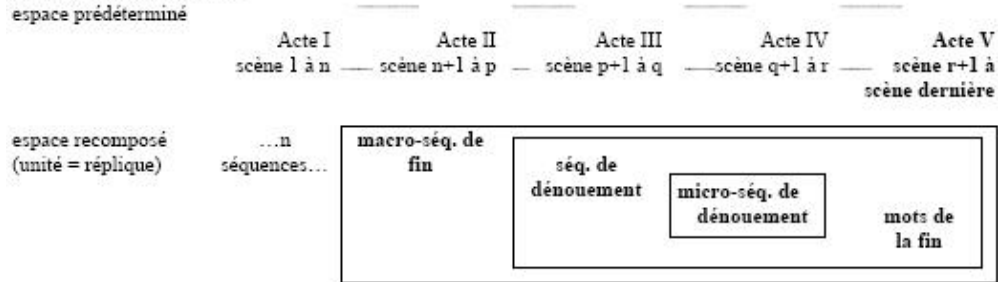
Les problématiques de la fin se traitent donc différemment selon le niveau d’analyse considéré. Niveau du personnage, niveau de la structure (avec dimension narrative et dimension dramatique), niveau de l’espace textuel induisent des formalisations et une terminologie spécifiques que nous rappelons sous une forme synthétique en présentant en caractères gras les éléments qui concernent plus particulièrement la fin.



Niveau structurel



Niveau de l'espace textuel



Conclusion de la première partie

Nous avons montré, dans les chapitres 1 et 2, que les problématiques de la fin s'appuyaient sur une terminologie flottante, pour plusieurs raisons : héritage et traduction, transmission de systèmes théoriques différents, niveaux d'analyse entrecroisés.

Dans le chapitre 3, nous avons posé comme postulat qu'il était important de clarifier sur quel plan le critique situe son analyse : personnage, structure de l'intrigue, espace textuel.

À chacun de ces niveaux correspond une dynamique propre et spécifique mais susceptible de trouver sa transposition dans un autre niveau. Ainsi, un projet de personnage entraîne le passage d'une situation initiale à un processus de transformation, se décline en actions et réactions, repérables dans des scènes ou des séquences textuelles formant unité.

Comment intégrer à cela le triptyque exposition / nœud / dénouement ? Selon nous, ces notions réfèrent à un niveau plus englobant, à savoir celui de la composition : elles décrivent en fait comment les trois niveaux analysés (personnage, structure, dialogue) s'articulent à l'intérieur de l'œuvre dramatique.

Quittant le niveau de l'intrigue, nous nous arrêterons sur l'organisation des scènes en séquences afin d'interroger la pertinence d'une transposition du modèle proposé par G. Conesa (1991) sur Molière à notre corpus. Y a-t-il une organisation séquentielle des pièces en un acte dans laquelle la séquence de fin trouverait tout naturellement sa place ? Ce sera la question du chapitre 4.

À l'issue de cette étude sur les procédés dynamiques à l'œuvre dans les pièces en un acte, nous réfléchirons à la façon dont ils posent autrement la question du personnage et dont ils déterminent des types de dramaturgie tout à fait particuliers (chapitre 5).

CHAPITRE 1 : Titre, structure et dénouement marivaudiens ou le miroir

Le titre peut être considéré comme le premier élément structurel important. Il fait partie de ces seuils qui sont essentiellement porteurs de sens et chargés d'une direction, d'une intention ou d'une *transaction* ftn324 particulières. Il répond donc à ce que signale G. Genette quand il affirme que «<le paratexte est le> lieu privilégié d'une pragmatique ou d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés» ftn325.

Aborder les problèmes de structure par le titre, c'est considérer que ce dernier est au carrefour des traditions historiques et génériques ftn326 et de la poétique particulière d'un auteur. C'est déjà observer comment le texte est à l'œuvre avant le texte ftn327. En outre, c'est voir comment le titre donne des signes éventuels sur la structure de la pièce, et en particulier sur le dénouement.

I. Poétique du titre marivaudien

1. Morpho-syntaxe et prosodie des titres du corpus ftn328

L'organisation purement formelle des titres permet de dégager quelques caractéristiques. Dans leur grande majorité, ces titres sont extrêmement courts. Ainsi on a une occurrence de nom propre, *Félicie* ftn329 ; sept exemples de groupes nominaux déterminant + nom : *La Colonie*, *La Méprise*, *Le Legs*, *Les Sincères*, *L'Épreuve*, *La Dispute*, *La Provinciale*. On trouve aussi deux structures d'expansion du groupe nominal. L'une consiste à le développer au moyen d'un complément du nom en *de*, l'autre à l'amplifier au moyen d'un adjectif ou d'un participe passé. Ce type se trouve deux fois, dans les deux premières pièces de Marivaux, *Le Père prudent et équitable*, avec deux épithètes (cas unique dans toute l'œuvre de Marivaux, où l'on ne trouve au mieux qu'une seule épithète), et *Arlequin poli par l'amour*, dans lequel le participe passé est lui-même complété par son complément d'agent. Ces deux formes de titres, malgré leur équilibre et leur réussite incontestable ftn330, ne seront plus réutilisées par Marivaux pour les petites pièces. Il est notable que la première est dotée d'un sous-titre, effet qu'on retrouvera dans certaines grandes pièces ftn331 mais nulle part ailleurs dans les pièces en un acte.

Que déduire de cette première observation ? D'abord, sans doute, qu'après deux essais qu'il ne renouvellera pas, Marivaux va privilégier pour les titres des petites pièces la brièveté percutante. Si l'on compare le corpus des petites pièces à celui des grandes comédies en trois ou cinq actes, on s'aperçoit que ces dernières ne contiennent aucun titre tel que *Les Sincères*. Les titres hésitent entre le tour GN avec épithète ou participe (*La Double Inconstance*, *La Fausse Suivante*, *Les Serments indiscrets*, *Le Petit-maître corrigé*, *La Mère confidente*, *Les Fausses Confidences*) et le tour avec GN développé par un complément du nom (*La Surprise de l'amour*, *L'Île de la raison*, pièce elle-même dotée d'un sous-titre GN + épithète : *Les Petits Hommes*, *Le Triomphe de l'amour*), parfois même par deux compléments (*Le Jeu de l'amour et du hasard*) ou un cumul des deux types (*La Seconde Surprise de l'amour*). Peut-être peut-on émettre l'hypothèse, avant toute réflexion

sur la question du sens, que Marivaux tend à répercuter dans le titre même de la comédie en un acte la brièveté de la forme, et dans le titre des grandes comédies une expansion obligatoire, dans une sorte de mise en abyme structurelle : aux grandes pièces un titre assez long ou long, aux petites pièces un titre très court. Il est troublant de constater, en tout cas, que, hormis *Le Père prudent et équitable* et *Arlequin poli par l'amour*, titres aux longueurs exceptionnelles, aucune petite pièce n'est dotée d'un titre qui excède sept syllabes ftn332. Les grandes comédies, au contraire, n'ont aucun titre à deux, trois ou quatre syllabes ; les plus courtes, sur ce plan-là, ont cinq syllabes (quatre pièces), quatre ont six syllabes, deux en ont sept, une en a huit, une en a neuf, une en a dix. Ainsi, en excluant momentanément du corpus des petites pièces les deux premières, dont le titre, agrémenté d'un sous-titre pour la première, est manifestement décalé et non-conforme à l'usage ultérieur de Marivaux, la moyenne du nombre de syllabes du titre des petites pièces est de 4, 58 ; ce chiffre se monte à 6, 54 pour les grandes comédies, et l'on voit que si le rapport de 4, 58 à 6, 54 (équivalant à un rapport de 1 à 1, 43) ne reproduit pas exactement le rapport de la longueur moyenne des petites comédies à la longueur moyenne des grandes (qui est de 1 à 2 ftn333), il y a peut-être bien tout de même dans la pratique du titre marivaudien un effet de miroir structurel.

Dans les pièces en un acte, l'adjectif/participe (quand il y en a) est toujours placé derrière le nom (sauf dans *Crispin l'heureux fourbe*, sous-titre du *Père prudent et équitable*, décidément exceptionnel), comme cela ressort des titres suivants : *Le Père prudent et équitable*, *La Joie imprévue*, *La Femme fidèle*, *Le Dénouement imprévu*, *Le Préjugé vaincu*. Or ce trait contraste avec les occurrences de la même structure dans les grandes comédies. En effet, ces dernières alternent la séquence avec adjectif antéposé ou postposé ftn334, sans que l'option choisie soit nécessairement contrainte par la syntaxe de l'adjectif : *L'Heureux Stratagème*, *La Double Inconstance* paraissent ainsi suivre un ordre marqué par rapport à l'usage ftn335. Y a-t-il là une recherche particulière ? Disons que l'ordre des éléments est régulier dans les petites pièces, parfois marqué par une certaine recherche dans les grandes. Doit-on y lire la volonté de Marivaux de réserver les effets éventuels pour les titres des grandes comédies et d'aller à l'efficacité la plus économique pour les petites pièces, vite produites et vite oubliées ftn336 ?

2. titres en résonance ?

a. résonance interne

Si l'on considère les titres de l'ensemble des pièces de Marivaux, on peut constater à quel point ils ont une cohérence interne et sont en eux-mêmes une griffe du créateur. Par exemple certaines reprises lexicales créent des passerelles d'un titre à l'autre :

- *Le Triomphe de Plutus* / *Le Triomphe de l'amour*
- *L'Île des esclaves* / *L'Île de la raison* ftn337
- *Le Dénouement imprévu* / *La Joie imprévue*
- *La Surprise de l'amour* / *La Seconde Surprise de l'amour* ftn338
- *La Mère confidente* / *L'École des mères*
- *Crispin l'heureux fourbe* / *Le Fourbe puni* ftn339
- *Crispin l'heureux fourbe* / *L'Heureux Stratagème*
- *La Fausse Suivante* / *Les Fausses Confidences*
- *Le Jeu de l'amour et du hasard* / les deux *Surprise de l'amour*

Au-delà de toutes ces reprises, presque des tics langagiers ftn340, qui créent l'impression d'un univers marivaudien du titre, ces titres sont le reflet du théâtre de Marivaux. Ils en montrent en effet les personnages-clés et les structures.

En ce qui concerne les personnages, on pourrait regrouper les titres en fonction de trois critères inhérents au personnage de théâtre : sa sphère familiale, sa sphère sociale, sa sphère psychologique.

La première sphère permet de constituer ce que l'on appelle la constellation des personnages. Si l'on constitue un corpus composé par exemple de *La Femme fidèle*, *Le Prince travesti*, *Le Père prudent et équitable*, *La Mère confidente*, *L'École des mères*, *La Fausse Suivante*, *Crispin l'heureux fourbe*, on se trouve face aux trois types de personnages qui constituent la cellule familiale de la comédie, à savoir les parents ("père", "mère(s)"), le couple ("femme" / "le Prince"), les valets ("Crispin" / "suivante"). Un des sextuors fondamentaux du théâtre de Marivaux est ainsi artificiellement reconstitué à travers les titres épars de plusieurs pièces.

À cette constellation familiale, se superpose celle que l'on pourrait appeler la constellation sociale et qui présente les personnages typés du théâtre marivaudien, qu'on peut classer hiérarchiquement : la sphère supérieure, comprenant les dieux ("Plutus", les "Amours") et les hauts personnages ("le Prince"), la sphère intermédiaire (la "suivante", le "petit-maître", la "provinciale"), la sphère inférieure ("esclaves", "Crispin", "village"). Variante de cette même sphère, l'opposition géographique entre la ville (celle du "Prince") et la non-ville, proche (le "village" de l'héritier, le bourg de "la provinciale"), lointaine ou de nulle part (les "îles", la "colonie").

Sont donc rassemblés dans ces titres les univers marivaudiens en miniature avec les personnages qui les représentent. Sont mises en place aussi, en germe, les tensions qui vont s'exercer entre les lieux et les castes.

Mais on voit aussi dans ces titres les caractéristiques principales du théâtre de Marivaux. En effet, les titres recoupent à la fois les thématiques et les structures fétiches du dramaturge.

Pour procéder à une distinction typologique, nous prendrons comme point de départ la classification de G. Genette(1987). Ce dernier prend position par rapport aux théories proposées avant lui par les inventeurs de la titrologie ftn341. Et il propose à son tour une distinction fondamentale entre les titres thématiques ftn342, "portant sur le 'contenu' du texte", et les titres rhématiques, qui procèdent "d'une désignation générique" ftn343, "un trait purement formel", "mais qui vise toujours manifestement le texte lui-même, non son objet..." ftn344.

Il montre comment certains titres sont "mixtes, c'est-à-dire comportant clairement séparés un élément rhématique (le plus souvent générique) et un élément thématique. Tous les titres de ce type commencent par une désignation du genre, et donc du texte, et continuent par une désignation du thème" ftn345.

Si, à cette aune, on considère l'ensemble du théâtre de Marivaux, on remarque que les titres sont quasi-exclusivement thématiques et peuvent se ranger dans des sous-classes commodes :

- -thème amoureux :

- ◆ *Arlequin poli par l'amour*
- ◆ *La Surprise de l'amour*
- ◆ *Le Triomphe de l'amour*
- ◆ *Le Jeu de l'amour et du hasard*
- ◆ *La Seconde Surprise de l'amour*
- ◆ *La Réunion des amours*
- ◆ *La Femme fidèle*
- ◆ *La Double Inconstance*
- ◆ *Félicie* ftn346

avec son corrélat, le déguisement ou le non-déguisement, physique ou moral :

- Les Serments indiscrets
- Les Sincères
- *Le Prince travesti*
- La Fausse Suivante
- *Les Fausses Confidences*

- -thème social :

- ◆ *L'Île de la raison*
- ◆ *L'Île des esclaves*
- ◆ La Colonie
- ◆ *Le Préjugé vaincu*
- ◆ *Le Petit-maître corrigé*
- ◆ *Le Père prudent et équitable*
- ◆ *L'École des mères*
- ◆ *La Mère confidente*
- ◆ La Provinciale

- -l'argent :

- ◆ Le Legs
- ◆ *L'Héritier de village*
- ◆ *Le Triomphe de Plutus...*

Les pièces à thème social ou parlant d'argent peuvent aussi contenir une intrigue amoureuse, mais celle-ci est liée à une autre question, présentée, par le titre même, comme centrale. Par exemple, lorsque le mariage forme le nœud, il est lié à une problématique sociale. Notons par exemple que dans ces pièces "sociales", contrairement aux pièces qui réfèrent directement à l'amour, les jeunes gens ne sont pas libres de leur choix et doivent contourner un interdit paternel. Thématiques amoureuses et thématiques sociales entremêlées, nous sommes bien de plain-pied dans l'univers marivaudien. Le thème induit par le titre est le reflet de la thématique d'une œuvre ftn347.

La deuxième catégorie, celle du titre rhématique, n'est guère représentée que par *La Seconde Surprise de l'amour*, titre pour le moins ambigu (cf. la note 338, p. 161). D'une part, il y a référence au contenu de la pièce, puisque la Marquise veuve de cette pièce vit pour la seconde fois, à sa grande surprise, un amour très tendre ftn348. En même temps, il s'agit de la seconde pièce intitulée *La Surprise de l'amour*. On se trouve dans une situation évoquée par G. Genette à propos de Corneille : "Le menteur était un titre parfaitement thématique ; dans *La Suite du menteur*, qui est rhématique, (cette pièce est la suite...), il devient lui-même rhématique (cette pièce est la suite de la pièce intitulée...)" ftn349. Peut-être aussi peut-on estimer que *La Dispute* est également rhématique, l'allusion se faisant à l'exercice de la *disputatio*, le débat argumenté, la discussion sur un sujet donné (cf. les *Tusculanae disputationes* de Cicéron).

Enfin, il y a les titres mixtes. D'après la classification de G. Genette, nous pourrions placer dans cette catégorie *Le Jeu de l'amour et du hasard*, à condition d'admettre que le terme *jeu* fait allusion à la forme de la "pièce en vers, dramatique ou comique, au Moyen-Âge" ftn350. *Jeu* est l'indice rhématique, placé en tête, *l'amour et le hasard* l'indice thématique. Mais l'indice rhématique n'est pas générique en l'espèce : la comédie de Marivaux n'est pas, sur le plan de la typologie des genres littéraires, un jeu (comme *Le Jeu de Robin et Marion*), pas plus d'ailleurs que *La Dispute* n'est une dispute, au sens du genre d'exercice rhétorique.

En sorte que, si l'on est en droit de trouver que le titre *Le menteur*, entièrement thématique, devient rhématique quand il entre dans l'autre titre *La Suite du menteur*, car il devient en quelque sorte un mot en mention, on doit trouver de même qu'un titre comme *Jeu* est rhématique seulement si le texte est codifié comme un jeu médiéval. On aurait donc plutôt intérêt à dire que ces termes métalinguistiques *jeu* et *dispute* sont, dans les deux œuvres en cause, en emploi thématique : ces œuvres sont des *comédies* évoquant une dispute ou un jeu, et on peut parfaitement ranger leurs titres dans la catégories des titres thématiques. Au contraire, une pièce comme *La Grande Pastorale* (sous-titre des *Amants* de Chrestien des Croix, 1613) est entièrement rhématique, puisque c'est une pastorale, et *La Comédie du palais* (de Corneille) est un titre mixte. À cette aune, tous les titres des comédies de Marivaux sont thématiques.

La classification genettienne que nous avons proposée laisse pour l'instant de côté quelques cas particuliers, que nous avons réservés : *Les Acteurs de bonne foi*, *Le Dénouement imprévu*, *La Joie imprévue*, *L'Heureux Stratagème*, *La Méprise*, *L'Épreuve*.

Ces titres réfèrent, directement ou moins directement, au théâtre, soit parce qu'ils emploient du lexique spécialisé de la dramaturgie (*acteurs*, *dénouement*), soit parce qu'ils parlent de la structure dramatique. Cela va de soi pour *dénouement* ; mais le parallélisme des formes des titres *Le Dénouement imprévu* et *La Joie imprévue* met le terme *joie*, d'une certaine manière, en correspondance intertextuelle avec *dénouement* et apparaît, nous y reviendrons, comme inclusif de ce terme. Quant à *L'Heureux Stratagème*, *La Méprise*, *L'Épreuve*, on peut considérer qu'ils désignent des formes de nœud théâtral, certains termes impliquant une dynamique particulière, le stratagème et l'épreuve, la méprise étant plutôt du côté de ce qui est subi, sans contrôle du ou des personnages, ballotté(s) par un méchant hasard et non par la stratégie d'un autre actant.

Comment classer ces titres ? Nous proposons d'instituer une catégorie spécifique à l'intérieur du groupe des titres rhématiques, celle des titres métathéâtraux, c'est-à-dire de ceux qui renvoient spécifiquement au théâtre ftn351.

Le théâtre marivaudien utilise donc un système de titres très massivement thématiques. Mais les quelques titres rhématiques que l'on peut distinguer sont particulièrement intéressants, car ils jouent sur les frontières entre thématique et rhématique. Ainsi pour *La Joie imprévue* ou *La Dispute*, qui est une pièce sur une dispute en même temps qu'une pièce-dispute. Ces ambiguïtés sont accentuées par le fait que nombre de titres marivaudiens utilisent un mot métalinguistique ayant à voir avec le discours, oral ou écrit. Le titre marivaudien parle du langage : *La Mère confidente* ftn352, *Les Serments indiscrets*, *Les Fausses Confidences*, *La Dispute*, voire *Le Legs*, qui est un discours écrit, ou, pourquoi pas, *L'Épreuve* (on songe au texte qui sort de chez l'imprimeur et que l'auteur est invité à corriger une dernière fois), sans parler des allusions plus indirectes au langage, classables comme du discours indirect, comme dans *La Fausse Suivante* : le titre ainsi profilé dit en effet que le personnage de suivante n'est pas une suivante mais **prétend** qu'elle est une suivante, et l'on pressent d'emblée que toute l'intrigue va reposer sur ce discours mensonger. De même *Les Fausses Confidences* (comédie donc doublement marquée dans son titre comme pièce sur le langage) nous signale dès le titre que les paroles qui vont être dites affirment être des confidences mais sont autre chose.

Le titre chez Marivaux joue donc bien souvent au double jeu avec le code linguistique, et c'est ainsi une caractéristique constante de son théâtre qui se retrouve condensée dans l'intitulé même de ses pièces.

Le réseau de mise en abyme en intertextualité à l'intérieur du corpus s'accompagne d'une référence possible à d'autres pièces connues, comme si le titre revendiquait une filiation de genre, de fable ou de personnage. Voici quelques résonances possibles de titres de pièces en un acte de Marivaux avec des titres de pièces du dix-septième et dix-huitième siècles, antérieures ou contemporaines ftn353.

b. résonance externe entre titres et intertextualité

Les titres, tels que nous pouvons les observer dans la liste que propose J. Scherer (1981) à la fin de son livre, montrent qu'un usage s'est mis en place progressivement au dix-septième siècle pour parvenir à l'intitulation telle qu'elle tend à se fixer au début du dix-huitième siècle pour la comédie. En effet, l'examen de la morpho-syntaxe des titres rapportés à leur sous-genre au dix-septième siècle donne les résultats suivants, que nous présentons sous forme de tableau :

	Pastorale	Tragi-comédie	Tragédie	Comédie	Autres
nom propre seul ftn354	5	40	74	12	10
nom propre accompagné d'un dé-ter-minant et/ou d'une épithète ftn355	1	∅	6	6	∅
nom propre accolé à un autre ftn356	∅	5	6	1	1
nom propre avec apposition ftn357	∅	1	11	∅	∅
nom propre déterminant ou déter-miné de GN ftn358	∅	9	21	16	5
nom propre + participe ftn359	∅	2	2	∅	∅
nom propre + sous-titre ftn360	3	23	28	10	1
GN seul ftn361	5	28	5	59	12
GN + sous-titre GN ftn362	3	7	∅	19	∅
GN + sous-titre contenant un nom propre ftn363	1	1	2	2	2
sous-titre construit sur une forme verbale ftn364	∅	∅	∅	3	∅

Il faudrait ajouter un critère à ce tableau : dans les titres, éventuellement sous-titrés, et excédant la longueur habituelle, la présence de noms propres tend à s'imposer. Ainsi dans ces tragi-comédies ou tragédies : *La Célidée sous le nom de Calirie ou De la générosité d'amour* (tragi-comédie de Rayssignier, 1634), *Le Jugement de Pâris et le ravisement d'Hélène* (tragi-comédie de Sallebray, 1639), *Le Grand et Dernier Solymán, ou La Mort de Mustapha* (tragédie de Mairet, 1639), *L'Ombre du Comte de Gormas et la Mort du Cid* (tragi-comédie de Chillac, 1639), *Le Jugement équitable de Charles le Hardi, dernier duc de Bourgogne* (tragédie de Mareschal, 1645), et dans ces pastorales : *Tragi-comédie pastorale où les amours d'Astrée et de Céladon sont mêlées à celles de Diane, de Silvandre et de Pâris avec les inconstances d'Hylas* (Rayssignier, 1630), *La Célimène de Monsieur de Rotrou, accommodée au théâtre sous le nom d'Amarillis* (pastorale de Tristan L'Hermitte, 1653).

L'examen statistique de notre relevé manuel, qui n'est pas à l'abri d'erreurs ponctuelles, montre la proportion suivante :

- présence de noms propres dans les titres de tragédies : 120 sur 127
- présence de noms propres dans les titres de comédies : 46 sur 129
- présence de noms propres dans les titres de tragi-comédies : 75 sur 111
- présence de noms propres dans les titres de pastorales : 8 sur 17

Étant donné le petit nombre de pastorales dans ce corpus, peu interprétable en termes statistiques, ne considérons que les trois autres sous-genres. Il est notable que le nom propre est une marque habituelle de la tragédie ; en comparaison, la comédie l'utilise peu et, notamment, des noms de lieux et de personnages connus ou codifiés y sont récurrents. Ainsi, pour des noms de lieux (en l'occurrence le lieu scénique), citons *Les Vendanges de Suresnes* (Du Ryer, 1635), *La Galerie du Palais* (Corneille, 1637), *La Comédie des Tuileries* (Corneille et autres, 1638), *La Place Royale* (Corneille, 1637) ; pour des noms de personn(ag)es connu(e)s,

Dom Quixote de la Manche (Guérin de Bouscal, 1639), *Sanche Pansa* (idem, 1642), *Les Fables d'Ésope* (Boursault, 1690), *Chapelain décoiffé* (Boileau et autres, 1665) ; pour des noms codifiés, *Jodelet ou Le Maître valet* (Scarron, 1645), *Jodelet astrologue* (D'Ouville, 1644), *Le Geôlier de soi-même ou Jodelet prince* (T. Corneille, 1655), *La Feinte Mort de Jodelet* (Brécourt), *Sganarelle ou Le Cocu imaginaire* (Molière, 1660) ; pour des noms évoquant irrésistiblement par eux-mêmes le genre comique, *La Comédie de la comédie ou Les Amours de Trapolin* (Dorimond, 1662), *Le Baron de la Crasse* (Poisson, 1662), *Les Amours de Calotin* (Chevalier, 1664), *Le Mariage de Fine-Épice* (anonyme, 1664), voire *George Dandin* (Molière, 1669).

Le titre comique, fixé progressivement au cours du siècle, se reconnaît majoritairement à sa forme composée d'un groupe nominal plutôt que d'un nom propre. De 1608 à 1650, la proportion entre noms propres et noms communs est pratiquement équivalente, avec un léger avantage pour les noms propres : 26 noms propres (dont 5 noms de lieux et cinq de personnages), 18 noms communs ou GN. De 1651 à 1700, la proportion s'est inversée radicalement : 26 noms propres (19 anthroponymes et 7 toponymes), 57 noms communs.

Même si l'on considère que le fréquent phénomène de reprises de titres antérieurs ^{ftn365} fait, par le procédé de rhématisation dont parle G. Genette à propos du *Menteur* (cf. notre note 349, p. 166), basculer d'une certaine manière un nom commun dans la catégorie des noms propres, la proportion reste en faveur des GN. La comédie s'affranchit peu à peu de l'intitulation tragique dont elle se démarquait moins dans la première partie du dix-septième siècle ; le nom propre est alors le plus souvent un nom de lieu ou un nom de personne (Ésope, Molière ^{ftn366}) ou de personnage (cf. *supra*).

Le phénomène s'accroît au dix-huitième siècle. Les comédies ont un titre en GN, les tragédies s'intitulent volontiers d'un simple nom propre. Dans le genre comique, le nom propre persiste, hors toponymes, quand il est codifié, ce dont témoigne l'impressionnante série de pièces contenant *Arlequin* dans leur titre, citées par D. Trott ^{ftn367} ; ou bien il secrète lui-même une *vis comica* particulière : ainsi *Zizabelle manequin*, de Beaumarchais, *Jérôme Pointu*, de Beaunoir, *Barbarin ou Le Fourbe puni*, du Comte de Clermont et de Collé ^{ftn368}.

Les titres marivaudiens illustrent tous cette tradition, à l'exception de *Félicie*, dont le statut de féerie justifie peut-être le manquement à l'usage. En outre, l'attention est focalisée sur un nom signifiant, puisque Félicie apprend la félicité, et un lien est établi partiellement avec *Arlequin poli par l'amour*, autre pièce d'apprentissage posant un problème générique (féerie ? comédie ? *commedia dell'arte* ?).

Le choix du GN à la place du nom du protagoniste produit une tension entre l'exemplarité d'une situation et la restriction à un individu. Il permet aussi d'attirer l'attention sur un type de comédie (la comédie d'intrigue) aux dépens d'une autre (la comédie de caractère). Il est davantage question, dès le titre, des interactions au sein par exemple de l'univers familial que de ce que produit un personnage extrême placé dans une situation extrême. Enfin, la démarcation d'avec la tragédie est (excepté *Félicie*) à peu près définitivement établie par le choix d'une intitulation spécifiquement comique.

c. titres marivaudiens et héritage

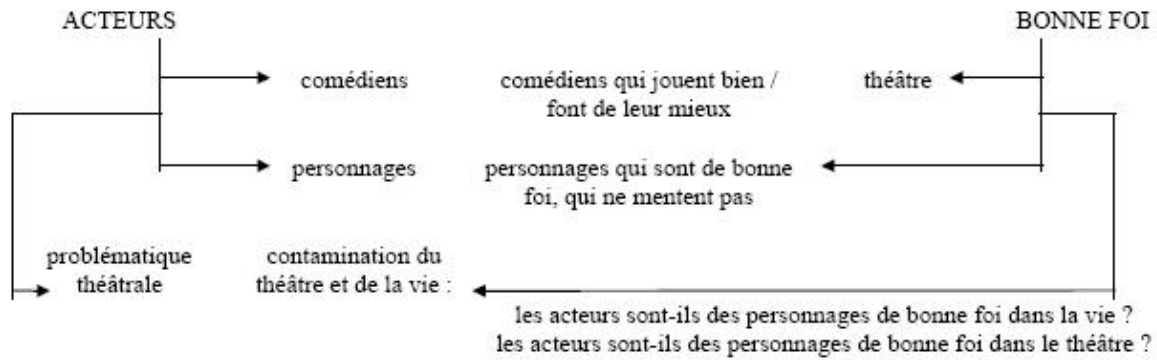
Nous avons vu que l'Arlequin de Marivaux s'inscrivait dans une filiation de canevas de *commedia dell'arte*. Mais le personnage d'Arlequin traité par Marivaux est montré non pas dans l'exercice d'un métier ou d'une occupation, mais dans une évolution particulière. Le titre, avec *Arlequin* au début, comme dans tant d'autres comédies, et avec *amour* au dernier mot, inscrit la pièce d'emblée dans une double tradition : celle de la *commedia dell'arte* et celle de la comédie. À dire vrai, nous touchons là peut-être à une manière fondamentale, récurrente dans l'œuvre et la poétique de Marivaux, à savoir celle qui consiste, en partant d'un personnage codifié du domaine public, caractérisé par ses pulsions primitives de faim, d'ivrognerie et de paresse, à en faire un personnage de théâtre complexe, que l'amour contribue à dégrossir et à tirer vers le haut. Ce titre, qui appartient à la toute première phase créatrice de Marivaux, signe peut-être la naissance d'un Arlequin nouveau. *Arlequin poli par l'amour* est donc, à sa façon, un titre programmatique.

Outre Arlequin, Marivaux s'inscrit aussi dans la tradition des "Écoles". Plusieurs pièces du siècle précédent commencent par ce mot, et structurent une forme spéciale de comédie d'appren-tissage. En plus des comédies, très rapprochées dans le temps et qui exploitent toutes le filon de *L'École des femmes*, citées dans la note 365 de la p. 171 ftn369, on trouve également, bien sûr, *L'École des maris* de Molière (1661), mais aussi *L'École des jaloux ou Le Cocu volontaire*, de Montfleury (1664) et *L'École des cocus ou La Précaution inutile* de Dorimond (1659). Marivaux, avec son *École des mères*, apporte donc sa pierre à l'édifice des "Écoles de théâtre", dont d'autres traces sont conservées dans le théâtre didactique mis en place par les Jésuites ftn370.

En revanche, l'originalité du titre ftn371 vient peut-être du contraste entre les termes : les intitulés précédents privilégiaient l'apprentissage dans le couple (représenté par les femmes, les maris, les cocus, les jaloux). L'apparition des "mères" dans ce schéma est plus inattendu.

Une troisième filiation réside dans l'emploi de titres ayant rapport au théâtre. Au dix-septième siècle, abondent les titres comme *La Comédie des comédiens* (étrangement étiquetée tragi-comédie de Gougenot, 1633), une comédie de même titre de Scudéry (1635), *L'Illusion comique*, *L'Illustre Comédien ou Le Martyre de Saint Genest*, tragédie de Desfontaines (1645), *Les Embarras du derrière du théâtre*, de Brueys et Palaprat (1693) ftn372, *La Comédie de la comédie*, de Dorimond (1662), *La Comédie sans comédie*, de Quinault (1657), *L'Impromptu de Versailles* (et ses suites), *Les Quiproquo ou Le Valet étourdi*, de Rosimond (1673), etc. À cette série de titres métadramatiques succéderont des pièces du dix-huitième siècle, comme la pantomime *Les Comédiens des bois*, ou un canevas intitulé *Le Double Dénouement*, ou, d'auteurs plus réputés, *Le Déménagement du théâtre* (Fuzelier, 1724), *La Répétition interrompue* (Favart, 1735 et 1757-1758) et une série de pièces de Charles-François Pan(n)ard ftn373, spécialiste abusif de ce genre de titres, *Les Acteurs éclopés* (1740), *L'Amant comédien* (1735), *L'Assemblée des acteurs* (1737), *La Comédie à deux acteurs* (1731), *La Comédie sans hommes* (1732), *L'Impromptu des acteurs* (1745), *Les Petits Comédiens* (1731).

Une tradition bien établie depuis le dix-septième siècle offre des titres qui se réfèrent au théâtre plus ou moins directement ftn374. Comme le signale G.Forestier (1996), p. XII, "le théâtre dans le théâtre peut être considéré comme la forme la plus aboutie et structurée, et, par là, contraignante, de la pénétration du théâtre par le théâtre dont les traces affleurent dans toutes la production dramatique du grand siècle". Cette distinction vaut aussi pour le théâtre de Marivaux, car, en ce qui concerne les titres, elle permet de distinguer ce qui relève véritablement du théâtre dans le théâtre, *Les Acteurs de bonne foi*, et ce qui relève de l'intrusion, de l'exhibition de la théâtralité. En l'occurrence, on peut dire que chez Marivaux cette référence au théâtral se fait allusivement par l'emploi dans le titre d'un terme représentant un type de personnage codifié (*La Mère confidente*) ou la mise en avant d'une structure ou d'un code théâtral : ainsi *Le Dénouement imprévu* ou *La Joie imprévue*. Pour *Les Acteurs de bonne foi*, le titre suppose diverses relations possibles. En effet, le terme *acteur*, on le sait, est grevé d'ambiguïté, puisqu'il désigne à la fois le comédien et le personnage, comme en témoignent les listes de personnages des pièces classiques ou les remarques des doctes qui, dans leurs dissertations ou traités, ne font pas cette distinction nécessaire. Du coup, se trouvent mêlés différents niveaux de relation du théâtre à la fable :



Le théâtre dans le théâtre s'affirme donc comme une donnée initiale, dès le titre. Nous sommes en attente d'une pièce enchassée et d'un chassé-croisé subtil entre le niveau de la fable et celui du théâtre. S'offre donc la possibilité de définir les titres marivaudiens dans un rapport entre fable et théâtre, en considérant la place particulière du dramaturge et les relations qu'il entretient avec l'objet pièce dans sa dimension externe et dans sa dimension interne. D'où des situations diverses :

La Mère confidente ftn375	niveau interne : rôle que s'attribue la mère	Le titre met en valeur la polysémie. <i>Confidente</i> , au théâtre, désigne un rôle. Ici, adjectif, il fait écho. La théâtralité est référence.
Le Dénouement imprévu ftn376	niveau externe	La structure de la pièce est exhibée de l'extérieur. Est évoquée la pièce même, en tant qu'objet constitué. On est du côté des dramaturges, non des person-nages. La théâtralité est structure.
Les Acteurs de bonne foi ftn377	niveau externe et interne	La structure est exhibée de l'extérieur et de l'intérieur. La théâtralité est à la fois référence, thème et structure.

Jeu sur le théâtre, jeu sur la théâtralité, nous pouvons constater que de ce point de vue-là, Marivaux s'inscrit dans une continuité et une tradition qui vient au moins du siècle précédent.

Ce panorama sur les titres marivaudiens dans leur interaction avec des titres précédents ou contemporains permet de constater que le rapport aux titres n'était pas encore au dix-huitième siècle ce qu'il deviendra par la suite. En effet, la recherche de l'originalité n'est pas une préoccupation majeure chez les auteurs avant, semble-t-il, le dix-neuvième siècle. Les dramaturges s'inscrivent avant tout dans des filières, des traditions lexicales et grammaticales liées à des genres et à des modes. En outre, l'auteur n'est guère propriétaire de son titre : de mêmes intitulés, avec éventuellement de menues variantes, circulent, parfois lors de la même saison, chez deux ou plusieurs auteurs ftn378. Hommage à un confrère ? Manière d'affirmer sa supériorité dans une compétition littéraire ? Volonté de terminer un canevas ébauché par un autre et qui manque de complétude ? Conception particulière de la création littéraire ftn379, dans laquelle les fables, les intrigues, les types, proviennent d'un fonds commun où chacun des co-propriétaires vient puiser à discrétion ? On voit en tout cas que le titre théâtral issu de la tradition du grand siècle instaure entre auteurs par pièces interposées un dialogue explicite (réponses, critiques, réponses à la critique, nouvelle version...) ou implicite (traces, allusions, citations déguisées, reprise du nom d'un personnage...).

II. Rapport du titre au texte dans les pièces en un acte de Marivaux

1. la signature du titre dans le texte

Le titre peut, dans quelque œuvre écrite que ce soit, figurer dans l'œuvre même qu'il intitule. Vérifions, pour notre corpus, si le titre est un morceau du matériau textuel dont il constituerait un indice, une trace découpée, isolée, mise en avant, préposée à la lecture.

Il y a plusieurs possibilités.

a. le titre est un extrait du texte

Dans ce cas, deux situations se présentent. Soit le titre tombe très précocément des premières répliques, soit, au contraire, très tardivement, à l'extrême fin de la pièce. Le texte à lire ou à entendre se désigne ainsi pour ce qu'il est d'emblée, dès l'abord, dans sa partie inaugurale, et/ou, en guise de rappel et de confirmation quasi-officielle, dans sa partie finale. Métaphoriquement, cela a à voir avec la pratique épistolaire de l'en-tête et de la signature finale. Il y a lieu de croire que l'usage marivaudien n'est pas original et se conforme à une esthétique assez naturelle de l'intitulation.

Voici les pièces qui signent leur titre au début du texte : *L'Île des esclaves* ftn380, *Le Legs* ftn381, *L'Épreuve* ftn382, *La Dispute* ftn383, *Félicie* ftn384, *La Provinciale* ftn385. Celles qui ne mettent leur paraphe qu'à la fin sont : *La Colonie* ftn386, *La Méprise* ftn387, *La Commère* ftn388.

b. le titre fragmenté

Parfois le titre, composé de plusieurs mots, est rappelé au fil d'une réplique, mais sans respect pour son intégrité. Il est livré démembré, en kit, en quelque sorte. C'est le cas pour *Le Triomphe de Plutus*, par exemple ftn389, *L'École des mères* ftn390, et, avec plus de complexité, pour *L'Héritier de village* ftn391.

Le titre autorise un rapprochement entre des éléments disjoints, situés à proximité l'un de l'autre, que l'oreille ou l'œil remettent ensemble pour recomposer le titre, qui entre ainsi en résonance avec le texte. Il serait intéressant de savoir si Marivaux trouvait le titre préalablement à la fable ftn392 ou s'il le constituait après coup. Pour les pièces en un acte, en tout cas, l'originalité du titre n'étant pas, on l'a dit, un véritable enjeu, on peut supposer qu'il intitulait après coup, ou en même temps qu'il produisait et développait l'intrigue, en choisissant pour le titre une accroche brève et efficace ftn393, sans recherche stylistique, créatrice spontanée d'un espace poétique. Les titres de Marivaux, dans les formes courtes, visent à la lisibilité.

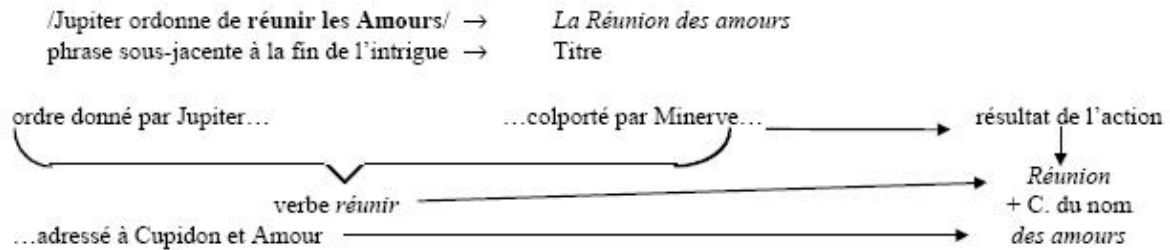
c. le titre est représenté grammaticalement

Le ou les mot(s) du titre ne figure(nt) pas explicitement dans le texte, mais se trouve(nt) représenté(s) par des termes de même famille lexicale ou employé(s) dans des structures syntaxiques différentes. Ainsi pour *Les Sincères*. L'adjectif substantivé, tolérable dans un titre du fait de la syntaxe atypique de ce paratexte, est difficilement acceptable dans un énoncé normé. Aussi ne le trouve-t-on pas dans le texte. Mais il figure sous sa forme adjectivale, très tôt dans la pièce. Faisant le portrait de son maître, Frontin le présente ainsi :

“ce n'est pas par malice qu'il est **sincère**, c'est qu'il a mis son affection à se distinguer par là” ftn394.

Le terme apparaît donc très tôt dans la pièce, comme dans le premier type évoqué, mais avec une autre nature. En revanche, on trouve encore plus tôt le substantif dérivé *sincérité* ftn395. Le titre est donc représenté par des termes qui ne sont ni tout à fait lui ni tout à fait un autre.

Le même procédé, cette fois en fin de pièce, se retrouve avec le titre-syntagme *La Réunion des amours*. Dans la scène XVI et dernière, l'idée enfermée dans le titre (qui n'est nulle part explicitement cité) est relayée par les verbes *réunir* et *s'unir*. En effet, dans son discours final adressé aux deux Amours (dont le nom restera implicite dans cette fausse signature), Minerve dit : "Cupidon, la vertu décidait contre vous ; et moi-même j'allais être de son sentiment, si Jupiter n'avait pas jugé à propos de vous réunir" et un peu plus loin "Unissez-vous tous deux". Cette réplique finale explique le sens du mot *réunion* dans le titre, qui signifiait donc "réconciliation". La facture du titre repose sur la conjonction des verbes d'action de la réplique finale et des deux destinataires de ces injonctions :



Le titre manifeste donc le passage d'une action à son résultat. Il décrit (mais on ne le comprend qu'aux dernières répliques) l'équilibre final de la pièce, la suite dramaturgique inévitable de l'injonction terminale de Minerve, que préfigure l'ultime réplique de la pièce :

"Cupidon, *embrassant l'Amour* : Allons, mon camarade, je le veux bien. Embrassons-nous. Je vous apprendrai à n'être plus si sot ; et vous m'apprendrez à être plus sage".

La réconciliation, scellée par l'embrassade qu'annoncent, dans un pléonasme, et la didascalie et le texte proféré, est l'explication du titre, sur lequel le spectateur ou le lecteur opère une rectification sémantique rétrospective.

Ces procédés de modification de l'intitulé exact en phrases ou groupe de mots représentants n'affectent au fond que la surface des mots qui restent facilement restituables. Ils ne sont qu'une variante morpho-syntaxique des cas précédents et, avec eux, se classent dans la catégorie des titres cités explicitement, à des degrés divers, dans le texte.

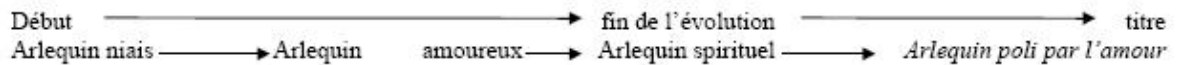
Tel n'est pas toujours le cas, et nous allons examiner maintenant les occurrences de titres qui présentent avec le matériau textuel de la pièce des liens beaucoup plus complexes, repérables certes, mais beaucoup plus lâches que dans les sections qui précèdent.

d. le titre par condensation

Le titre ne figure pas dans la lettre, mais dans l'esprit du texte. Il apparaît alors comme la traduction condensée de plusieurs éléments épars dans la pièce. Il subsume plusieurs indices textuels plus ou moins synonymes, dont il est la substantifique moëlle, le substrat, l'idée-force.

Par exemple, l'expression *Arlequin poli par l'amour* n'apparaît pas telle quelle dans la pièce. Mais des expressions avoisinantes permettent de suivre les progrès d'Arlequin jusqu'au résultat qu'indique le titre. Par exemple, au début de la pièce : "...tous ses traits seront adorables quand un peu d'amour les aura retouchés" ftn396. Plus loin : "As-tu vu comme il est changé ? As-tu remarqué de quel air il me parlait ? Combien sa physionomie était devenue fine ? Et ce n'est pas de moi qu'il tient toutes ces grâces-là !" ; "Ah ! qu'il faut qu'il ait pris d'amour pour avoir déjà tant d'esprit !" ftn397 ; "...et ton changement est l'ouvrage d'une misérable bergère !" ; "...j'oublierai de quelle part t'est venu ton esprit" ftn398.

Réplique après réplique, on suit l'évolution d'Arlequin jusqu'à ce que, dégrossi par l'amour, il réponde aux promesses du titre. Au début de la pièce, il est en devenir et ses progrès sont envisagés au futur ; le changement constaté s'exprime ensuite au passé composé ; le résultat acquis de la métamorphose s'exprime enfin au présent, ou au passé composé à valeur perfective. Les changements de temps s'expliquent par le changement qui s'opère dans les actants. La Fée, instigatrice de cette éducation, est progressivement écartée de son rôle et, déchu de tout pouvoir, se mue finalement en spectatrice de la métamorphose d'Arlequin opérée, sans magie, par la grâce d'une autre. Le titre, avec son participe passé à valeur perfective, notant l'achèvement de l'action de "polir", représente l'aboutissement de tout le processus montré dans la pièce et qu'on peut schématiser ainsi :



Un procédé similaire de condensation s'observe dans *La Femme fidèle*, même s'il n'y a pas dans cette pièce le même genre de progression que dans *Arlequin*. Dans *La Femme fidèle*, de nombreuses occurrences ont pour fonction de montrer que la Marquise n'a pas oublié son mari. La fidélité est désignée par des formules périphrastiques qui émaillent le texte. Cela ne fonctionne pas sur le schéma d'une évolution dont on suivrait les progrès, puisque la fidélité est une notion absolue qui ne souffre pas le degré : la Marquise est fidèle, ou elle ne l'est pas ; et en l'espèce elle l'est. Les formules sont donc convergentes, plusieurs personnages affirmant chacun à sa manière la même idée, ce qui crée un sens par strates successives, par superposition de couches de la même couleur, un sens par l'épaisseur. Quelques exemples :

“Frontin : [Rien ne semble changé dans ce jardin-là. Reste à] savoir si nos femmes sont de même. (...)

Le Marquis : ...je reviens toujours plein d'amour pour elle, fort en peine de savoir si ma mémoire lui est encore chère. (...)

Colas : Il est certain qu'elle vous aime autant que ça se peut pour un trépassé. (...)

Le Marquis : Elle lui était donc extrêmement attachée ?

Madame Argante : Ah! Monsieur, cela passe toute imagination. (...)

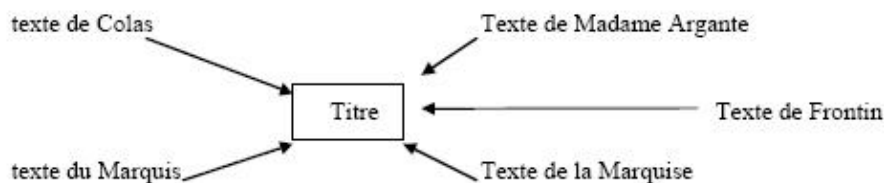
Le Marquis : Je crois qu'elle ne sera pas fâchée de me retrouver. (...)

La Marquise : Que pourrait lui-même me reprocher le Marquis ? Je le pleure depuis que je l'ai perdu et je le pleurerai toute ma vie. (...)

La Marquise : Le Marquis n'est point trompé. (...)

La Marquise : Tout mon cœur est à lui” ftn399.

Il s'agit donc d'un thème avec variations, le thème étant défini par le titre, qui synthétise sous la forme la plus simple toutes les propositions émises par les différents personnages. Les répliques ne visent donc qu'à confirmer le titre. Le fait que tous les protagonistes disent la même chose prépare l'acmé de la pièce, la scène XVI de révélation et de reconnaissance. Le titre prend alors place dans une constellation qui a cette forme :



Dans les deux pièces évoquées ici, le titre est le relais d'un champ lexical ou de propositions sémantiquement équivalentes dont il assure à la fois la synthèse et la traduction fidèle, reproduisant dans son intégrité l'idée commune à tous ces éléments textuels.

La dernière catégorie est beaucoup plus complexe, s'établissant sur des relations très lâches entre titre et matériau textuel.

e. le titre-écart, ou la prise de pouvoir de l'écrivain

Quelques titres ne sont ni directement ni indirectement inscrits dans le tissu de la pièce. Le rapport qu'ils ont avec elle est de l'ordre de la prise de distance. Il ne s'agit plus, par leur entremise, de rendre compte du matériau même, ni d'un sens diffus concernant la fable ou un personnage. On trouve plutôt soit un jugement de valeur émis par une instance qui dépasse le niveau diégétique, soit une référence à la pièce en tant que structure, au moyen d'un énoncé métathéâtral.

Certains titres, en effet, se situent sur un autre plan que le discours des personnages, un plan auquel ils n'ont pas accès. Ces titres s'opposent donc à tous les précédents, qui, quelque degré de ressemblance qu'ils offrent avec le discours des personnages, sont tous compatibles avec lui, au point qu'ils sont explicitement proférés à tel ou tel moment de la pièce, ou qu'ils le sont presque, ou qu'ils pourraient l'être. Au contraire, ceux dont nous allons parler dans cette section ne sont plus des titres-reflets du lieu (*L'Île des esclaves*), des personnages (*Félicie*), de leur manière d'être (*La Commère*, *La Femme fidèle*), de l'intrigue (*La Méprise*), ou d'un actant (*Le Legs*). Ils se situent à un niveau supérieur, comme en surplomb.

(i). l'auteur juge de son œuvre

C'est le cas par exemple pour *Le Préjugé vaincu*. Dans la pièce, Angélique est fière de ses origines sociales et en tire un sentiment de supériorité dont se méfie Dorante. Or pour qualifier ce défaut d'Angélique, on trouve les termes suivants ^{ftn400} :

“Dorante : Angélique est d'une naissance très distinguée. J'ai observé qu'elle est plus touchée qu'une autre de cet avantage-là, et la **fierté** que je lui crois là-dessus m'a retenu jusqu'ici.

(...)

Lisette : Mais cette **gloire** ^{ftn401} est là qui le garde [=le cœur]. (...)

Dorante : ...la **répugnance** de Madame ne me surprend point. (...)

Lisette : Eh! c'est cette **gloire**... (...)

Lisette : Prenez garde à votre **grandeur**... (...)

Lisette : Soyons ruinées, Madame, et toujours **glorieuses , jamais d'humilité**. (...)

Angélique : Votre **fierté**... la mienne... (...)

Angélique : ...mes **répugnances**... (...)

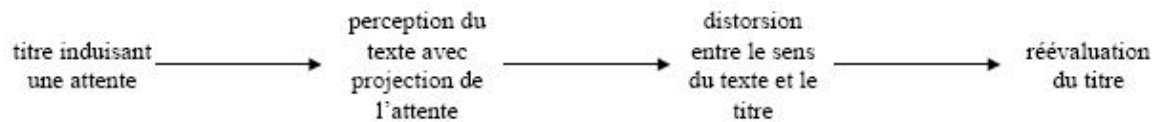
Angélique : Vous avez triomphé d'une **fierté** que je désavoue, et mon cœur vous en venge”.

Tous ces termes appartiennent au registre des personnages, et en particulier d'Angélique à laquelle ils sont attribués ou rattachés. Or, le terme *préjugé* est d'un autre ordre. Comme le signale le Larousse du XX^e siècle (s.v.), en citant à l'appui un exemple de Destouches, le préjugé “est un jugement précipité, opinion favorable ou défavorable adoptée sans examen, prévention irréflechie pour et contre (...). Plus particulièrement, opinion héréditaire, prévention pour ou contre par esprit de race, de caste, etc.”.

Le terme n'appartient pas au registre d'Angélique, car il connote négativement ses “répugnances”. Angélique parle de sa grandeur ou de sa fierté, sans y mêler le sentiment d'une “prévention irréflechie”. Ses répugnances ne disparaissent d'ailleurs pas en tant que telles, elles s'effacent devant **un** individu qui suscite chez elle de l'amour. Le terme *préjugé* ne vient donc pas des personnages mêmes mais est lié au jugement de Marivaux sur son personnage. Le titre révèle la posture critique de l'auteur lui-même.

On peut se demander aussi si le titre de la première comédie de Marivaux (ce titre déjà remarqué comme atypique selon plusieurs critères) ne relève pas de cette catégorie. En effet, dans *Le Père prudent et équitable ou Crispin l'heureux fourbe*, titre et sous-titre ne corres—pondent pas à la réalité des personnages de la fable.

Le père du titre, au début de la pièce, est un véritable tyran qui refuse à sa fille un mariage d'amour pour des raisons financières. À la fin de la pièce, il ne se rend aux raisons de sa fille que parce que les problèmes financiers se sont résolus. Jusqu'à l'avant-dernière scène, il est toujours le tyran initial ^{ftn402} et n'a pas évolué. Quant à Crispin, certes il est bien un fourbe reconnu par plusieurs personnages ^{ftn403}, mais l'expression "heureux fourbe" est pour le moins curieuse dans la mesure où toutes les fourberies mises en place par Crispin échouent. L'avant-dernière scène est le paroxysme de son échec, lorsque, menacé et insulté par tous, il ne doit son salut qu'à l'arrivée de son maître. Le titre et le sous-titre sont donc presque des fausses pistes et l'on peut se demander si Marivaux n'y a pas mis bien de l'ironie à l'égard de ses personnages et de sa fable. Posture détachée, ironie du dramaturge, on est là dans un rapport au texte qui est donc d'une nature toute différente des types précédents. Cette sorte de titre crée une double détente pour le lecteur / spectateur :



L'écart est dans la forme d'exhibition de la relation au destinataire et dans la surprise qui naît de la réception du théâtre marivaudien.

(ii). l'écart métathéâtral

La dernière catégorie de titre, dans cette typologie que nous proposons, relève du même procédé de l'écart, mais avec une spécificité propre. Les titres qui l'illustrent sont *La Joie imprévue* et *Le Dénouement imprévu*, d'une part, *Les Acteurs de bonne foi*, d'autre part.

Ces trois titres réfèrent directement ou indirectement au monde du théâtre. *La Joie imprévue* désigne sans doute la fin heureuse des comédies et évoque le code inhérent au genre qu'illustre la pièce. *Le Dénouement imprévu* est du même ordre. Il en dit à la fois plus et moins que le précédent et, en utilisant un terme technique de la dramaturgie, privilégie la désignation de la structure au détriment de celle du contenu, lequel n'est pas défini thématiquement.

En ce qui concerne *Les Acteurs de bonne foi*, est posé, à travers ce titre, un problème théâtral qui occupera le dix-huitième siècle et sera théorisé par Diderot ^{ftn404}, à savoir le rapport entre l'acteur, la vérité de ce qu'il joue et la vérité de ce qu'il est. Ce sont ces questions théâtrales qui sont exposées dans le titre, au-delà du contenu. Nous essaierons de montrer comment le fait d'attirer l'attention du lecteur sur la théâtralité induit des interrogations portant sur le sens.

Cette catégorie qui semble dans un premier temps éloigner le titre du texte dont il est l'étiquette a le mérite d'attirer l'attention sur l'intérêt de Marivaux pour les questions purement théâtrales. Il montre aussi comment cet intérêt est transmis au spectateur et place ce dernier dans une attente spécifique.

Nous pouvons donc, à ce stade de notre analyse, constater que les titres obéissent à des lois communes : simplicité, rapidité, mais qu'ils ont un rapport avec le matériau textuel qui peut se mesurer à l'aune de la citation immédiate ou indirecte ou à l'aune du "discours sur", jugement critique porté sur l'œuvre ou insistance sur la théâtralité.

La fonction séductrice ne semble pas primer dans l'intitulation des pièces courtes.

Il faut à présent vérifier quel rapport les titres des pièces en un acte entretiennent avec le dénouement. Le titre dit-il quelque chose de la fin ? Si oui, la masque-t-il ou la révèle-t-il ?

2. une annonce de la fin ?

Il est notoire que le titre littéraire n'a pas vocation à révéler la fin de l'œuvre. Les théoriciens le disent explicitement : si la nature du dénouement peut être déduite du titre, alors le plaisir que le spectateur (ou le lecteur) peut trouver *a priori* dans le sujet de la pièce s'estompe d'emblée, du moins le plaisir qui réside dans la surprise de la découverte de la fable. D'Aubignac est catégorique sur cette matière ; Cailhava de l'Estandoux également ^{ftn405}.

À cette aune, la plupart des pièces des dix-septième et dix-huitième siècles sont mal intitulées. En dehors de celles qui ont un titre injustifié, comme cette *Orpheline léguée* dont se moque Cailhava de l'Estandoux (1786), p. 122, et qui, au moment de tomber sous les murmures d'un public qui, dans l'intrigue et les dialogues, "ne trouvait rien de ce qu'il attendait", fut sauvée du désastre par une nouvelle intitulation plus conforme, *L'Anglomane*, la plupart des titres de pièces en disent plus qu'il n'en faudrait. Par exemple, le sous-titre de la *Cyminde* de l'abbé d'Aubignac lui-même, à défaut de révéler leur identité, enlève en tout cas toute surprise sur le nombre des *deux victimes* et en dit déjà sans doute trop ^{ftn406}.

Concernant Marivaux, qui, selon le critère de la conformité du titre aux règles établies par les doctes, n'est ni meilleur ni pire que les autres dramaturges, on peut tenter une première distinction grossière entre deux catégories : celle des pièces qui, dans leur titre, disent explicitement quelque chose sur leur fin et celles qui sont à cet égard résolument muettes. Cette première répartition isole d'un côté les pièces à titre trop loquace, selon les théoriciens, et les pièces au titre moins révélateur. Dans les premières, on classera *Le Père prudent et équitable ou Crispin l'heureux fourbe*, *Arlequin poli par l'amour*, *Le Préjugé vaincu*, *Le Dénoûment imprévu*, *Le Triomphe de Plutus*, *La Réunion des amours*, *La Joie imprévue* et *La Femme fidèle* ; dans la seconde, *L'Île des esclaves*, *L'Héritier de village*, *La Colonie*, *L'École des mères*, *La Méprise*, *Le Legs*, *Les Sincères*, *L'Épreuve*, *La Dispute*, *Félicie*, *Les Acteurs de bonne foi*, *La Provinciale*.

a. les titres-révélation

Il nous paraît que les titres-révélation (ceux de la première catégorie) sont grammaticalement de deux types : nom + complément du nom ou nom + adjectif ou participe.

Sémantiquement et théâtralement, ils apportent des réponses différentes à des interrogations possibles sur la fin. Quatre d'entre eux décrivent la fin d'un processus : *Arlequin poli par l'amour*, *Le Préjugé vaincu*, *Le Triomphe de Plutus*, *La Réunion des amours*. Les trois derniers cités évoquent précisément l'état final, le constat que l'on peut faire une fois que la pièce est terminée. Il s'agit donc d'une définition du dénouement au-delà d'une description des moyens mis en œuvre pour parvenir à cette fin, à ces fins. On ne sait pas d'emblée par quel moyen Plutus va triompher, comment on va parvenir à la réunion annoncée, comment le préjugé sera vaincu ; mais on sait, avant de voir ou de lire la pièce, que ces événements sont inéluctables. Le spectateur, libéré de ce que R.Demarcy nomme "l'attente anxieuse de la fin" ^{ftn407}, peut se consacrer exclusivement au cheminement qui mène du début à la fin. Le titre se projette ainsi sur le début, l'exposition est nourrie par le dénouement annoncé. Le spectateur perd son innocence.

Pour *Arlequin*, les informations données par le titre sont encore plus complètes, puisque l'on y trouve à peu près tous les ingrédients de la structure.

Arlequin... : protagoniste et personnage initial. Il en est dit qu'il s'agit de l'Arlequin de la commedia dell'arte, donc d'un certain type d'Arlequin.

...poli... : résultat, équilibre final. Le rapprochement entre les deux termes est porteur de sens : il ne s'agit plus du personnage codifié attendu, dans la mesure où un Arlequin poli est un oxymore.

...*par l'amour*... : l'instrument par lequel on passe de l'“état” initial, *Arlequin*, à l'état final, *poli*. Il s'agit donc d'une structure qui joue sur la transformation progressive d'un état du personnage à un autre ; structure par gradation annoncée.

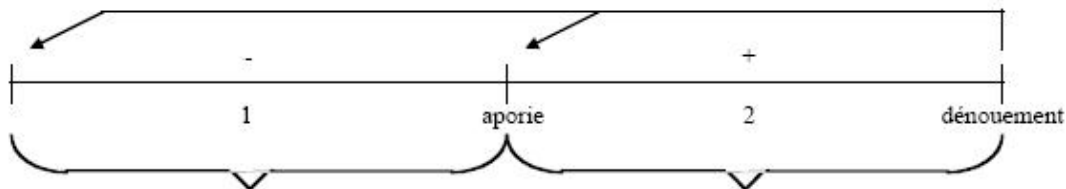
Début, milieu, fin, le titre *résume* la pièce dans sa complétude, en laisse deviner les différentes étapes, le cheminement, le tracé. Il s'agit d'un titre qui assume une fonction programmatique et une fonction de résumé ftn408.

Ces quatre titres indiquent donc explicitement le dénouement de la pièce.

Les choses sont plus complexes pour *Le Dénouement imprévu* et *La Joie imprévue*. Comme nous l'avons dit, le terme *joie* est une variante pour le terme *dénouement* appliqué à la comédie. En même temps, il relie la fin au vécu des personnages, puisque *joie* relève du vocabulaire des sentiments, bien plus que l'adjectif *heureux*, par exemple, qu'on rencontre souvent dans les titres, comme nous l'avons vu, et qui, certes, peut désigner le bonheur vécu par les personnages, mais qualifie en fait souvent l'issue de la fable. Il y a donc, dans ces deux titres, référence explicite à la fin. En revanche, la difficulté vient de l'épithète *imprévu(e)* qui crée un brouillage. En effet pour qui le dénouement ou la joie sont-ils imprévus ? Pour les personnages ou pour le lecteur-spectateur ftn409 ?

Si l'imprévu est pour le lecteur-spectateur, c'est que nous sommes dans une dramaturgie de la surprise liée en général à la comédie d'intrigue moliéresque et que Marivaux se situe dans une transgression par rapport aux codes de cette comédie (l'imprévu est envisagé par rapport aux règles standard de la comédie : par exemple la joie n'est pas celle des personnages que l'on supposait ftn410) ou par rapport aux codes de fin qu'il a lui-même mis en place (c'est un imprévu par rapport au système dramaturgique marivaudien, dont on sait qu'il n'est justement pas bâti sur la surprise du spectateur : le titre pourrait alors être un clin d'œil de l'auteur à lui-même). Or les deux pièces se terminent par le mariage attendu et sont beaucoup plus classiques du point de vue du dénouement que *Le Legs* ou *La Provinciale*, par exemple. De toute façon, l'emploi dans le titre du mot *imprévu* est en soi problématique, par son simple effet d'annonce : comment à la fois prévenir le spectateur du caractère imprévu de ce qu'il va voir et ménager l'effet de surprise programmé ? Il y a là une gageure que seule une vraie comédie d'intrigues à fils multiples pourrait relever. En tout cas, le programme est fondé sur un paradoxe insoluble ftn411.

Si l'on se met au niveau des per-sonnages, on rentre de plain-pied dans la dramaturgie marivaudienne, par laquelle est souvent mise en scène, pour le plus grand plaisir du spectateur déjà omniscient, la surprise des personnages confrontés à un amour inattendu. Ainsi, dans *La Joie imprévue*, les amoureux découvrent à la fin avec stupeur que le mariage auquel ils aspiraient était le même que celui que projetaient leurs parents : c'est bien leur joie à eux qui est imprévue. Pour *Le Dénouement imprévu*, le contenu précis de la fable est plus complexe. C'est une structure qui est mise en place. La pièce, en effet, syncrétise deux patrons dramaturgiques marivaudiens et l'effacement du premier dans le deuxième. La pièce se construit de la sorte :



Le dénouement est tout à fait prévisible par rapport à la structure 2, mais non pas selon la structure 1.

Les deux autres titres-révélation sont construits eux aussi sur le syntagme nom + adjectif. Ils ne révèlent pas d'emblée leur rapport au dénouement dans la mesure où ils semblent relever de la simple qualification de personnages, double pour *Le Père prudent et équitable* ou *Crispin l'heureux fourbe*, simple pour *La Femme*

fidèle ftn412. Quelle est la relation entre ces titres et les fins de pièces ? Pour le savoir, il faut mettre en résonance chaque titre avec la fable à laquelle il sert d'étiquette. *La Femme fidèle* a clairement pour enjeu dramaturgique la fidélité d'une femme, en l'occurrence la Marquise. Cette dramaturgie repose uniquement sur le dévoilement de l'identité du Marquis, que la Marquise croit mort, et sur les conséquences de cette révélation. Or, comme nous l'avons vu, les discours des personnages posent d'emblée la fidélité de la Marquise comme une évidence, une donnée initiale. Cette fidélité, annoncée dans le titre, est le point de convergence, le sujet de la pièce, en même temps que son point d'aboutissement. Il s'agit de dire puis de révéler la fidélité. Nous savons dès le titre que la question que pose le Marquis au début de la pièce recevra à la fin une réponse positive. La preuve de la fidélité ne peut relever du seul témoignage mais ne peut s'administrer, de manière tangible, que dans l'abandon du mariage avec Dorante. La question "La marquise est-elle fidèle ?" est évacuée dès le titre et remplacée par une autre : "Comment le Marquis se verra-t-il confirmer la fidélité de la Marquise ?". Il y a donc déplacement de l'intrigue non plus sur la fin mais sur les moyens de la fin. Le texte évacue donc les fausses questions et exhibe un fonctionnement dramaturgique.

Un titre comme *Le Père prudent et équitable ou Crispin l'heureux fourbe* est beaucoup plus intéressant. Tout d'abord, il attire l'attention sur deux personnages qui semblent secondaires par rapport au couple des amoureux, Cléandre et Philine. À l'intérieur du schéma actantiel, ils occupent les fonctions d'opposant et d'adjuvant. L'apparition de leur nom respectivement dans le titre et dans le sous-titre paraît signifier que la pièce se pose comme une sorte de lutte entre les deux personnages masculins, entre le père et un valet. La conjonction *ou*, qui sépare traditionnellement le titre du sous-titre, met en valeur ce lien fort, comme l'a montré G. Genette (1977) ftn413.

C'est donc un couple réel qui masque un couple apparent dans la hiérarchie des personnages ftn414.

La qualification même des personnages devient très problématique ftn415. Le père ne devient "prudent et équitable" qu'à la fin de la pièce ftn416, on l'a dit. Les épithètes ne désignent pas chez lui des traits permanents de caractère, ni le fruit d'une évolution psychologique progressive. Les problèmes financiers étant résolus, il s'assagit d'un coup. Le titre, donc, pose question ; le sous-titre aussi. En effet, la qualification d'*heureux fourbe* paraît classer Crispin dans la catégorie très codifiée du valet fripon. Mais comme Scapin, Crispin échoue dans tout ce qu'il entreprend et sa situation devient même périlleuse, puisqu'au retour de Cléandre, chassé par Démocrate, il avoue "avoir vu le bâton de bien près". Le fourbe n'est heureux, en l'occurrence, que parce que son maître dénoue la pièce. Le titre et son sous-titre fonctionnent donc par antiphrase. C'est un titre masque, un titre-révélation seulement par ironie, et qui propose une fausse piste : tel qu'il se présente, le titre paraît étiqueter un dénouement qui relèverait soit d'une évolution psychologique soit d'une résolution d'intrigue qui viendrait de l'intérieur de la pièce ; or c'est Cléandre qui apporte de l'extérieur le dénouage de la pièce, condition nécessaire à son dénouement.

Les trois types que nous avons délimités déterminent donc un rapport particulier au dénouement et montrent comment Marivaux suscite des attentes spécifiques et des effets de projection et de rétrospection intéressants sur la pièce elle-même. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, ce procédé n'entraîne pas une paresse du lecteur-spectateur, mais une attention plus grande. En outre la curiosité est reportée ailleurs. La question n'est plus "Qu'est-ce qui va se passer ?", mais bien "Comment va-t-on arriver à la situation finale, d'emblée révélée et connue ?".

b. titres opaques

Les autres titres n'ont pas de relation directe avec le dénouement. Quel lien, dans ce cas, entretiennent-ils avec la structure ?

Certains titres paraissent relever de la simple désignation. Ce sont, pour reprendre la sommaire typologie de Cailhava de l'Estandoux (1786), par exemple des "titres qui éta-blissent le lieu de la scène" (*La Colonie*, *L'Île des esclaves*), des "titres qui annoncent un personnage" (*Félicie*), des "titres qui annoncent la patrie du

principal personnage” (*La Provinciale*), des “titres qui annoncent un caractère” (*Les Sincères*, sans doute aussi *La Provinciale*, titre mixte), des “titres qui annoncent une chose utile à l’action” (*Le Legs*), des titres inclassables selon le même Cailhava, qui n’offre aucune entrée possible dans la liste de catégories de titres qu’il propose au chapitre XXVI à une désignation telle que *Les Acteurs de bonne foi*, à moins qu’il ne faille le ranger parmi les “titres qui promettent des moralités”, parmi lesquels il range exclusivement quatre “École” : celle *des maris, des amis, des mères, des cocus* (p. 121) ftn417. En tout cas, le titre focalise sur un lieu particulier ou une situation de personnage spécifique, soit psychologique, soit géographique, soit dramaturgique.

L’état, la situation ou le lieu décrit dans le titre servent d’arrière-plan à l’histoire racontée. Parfois, la situation théâtrale naît du choc entre plusieurs parties du titre, le déterminant et le déterminé entrant parfois en collision (*Les Acteurs de bonne foi*). En outre, on peut toujours, surtout chez Marivaux, se demander quel est le degré de vérité du titre : sont-ils (ou peut-être sont-elles) sincères ? Est-ce leur sincérité qui va leur nuire ? Est-ce une indication ironique ? Et *L’Héritier de village* ? La désignation porte à la fois sur un personnage et un lieu ; en même temps le rapprochement des deux termes crée un effet de surprise par une sorte d’incongruité fondamentale. En fait, il s’agit d’un élément déclencheur : le titre définit en l’occurrence les éléments constitutifs de l’exposition. Il en va de même avec *Le Legs* et *L’École des mères* ftn418.

D’autres titres, enfin, décrivent le nouement de la pièce, c’est-à-dire ce qui va en représenter la structure centrale : il s’agit de *La Méprise*, *L’Épreuve* et *La Dispute*. Les trois titres ne se situent pas au même niveau, puisque l’épreuve et la dispute sont des éléments internes à l’action, assumés par des personnages, alors que la méprise s’impose au protagoniste de l’extérieur. Le dénouement résulte des trois structures que le titre laisse attendre. La méprise et l’épreuve sont découvertes à la fin de la pièce par ceux mêmes qui en étaient les victimes ; la dispute, quant à elle, constitue l’exposition et le dénouement encadrant la pièce enchâssée qui sert de nouement, avec une structure complète exposition-nouement-dénouement : la pièce enchâssée est, finalement, l’argumentation même de la dispute.

III Conclusion du chapitre

Le titre marivaudien, dans les pièces en un acte, s’inscrit dans une tradition formelle et générique qui peut sembler nuire à son originalité. Cependant, au-delà de cet aspect formel codifié, il est possible de repérer des liens avec les questions de structure. Le titre, quand il ne désigne pas un personnage, est souvent programmatique : il annonce le déroulement de la pièce et même parfois sa fin. Le titre s’inscrit donc comme un premier niveau de structure qu’il convient de ne pas négliger, même si l’on ne peut pas transposer à la comédie classique l’affirmation d’U. Eco : “un titre est déjà malheureusement une clé interprétative” ftn419.

CHAPITRE 2 : Structuration de l’intrigue ou le triomphe de l’amour ?

Il est d’usage de considérer que le thème principal du théâtre marivaudien est l’amour ftn420. Si l’on superpose à cette opinion les codes habituels de la comédie, on peut faire l’hypothèse que le thème amoureux construit dans le temps et dans l’espace une dynamique propre qui mène au mariage. Cette hypothèse est justifiée par l’expression *machine matrimo-niale* qu’utilise M. Deguy (1986) et qui contient l’idée d’un mouvement, d’une évolution : “Fonctionnement d’une machine, machinerie et machination, matrimoniale, donc, que nous pourrions appeler aussi machine paradisiaque, pour l’opposer cette fois à la machine infernale, en nous souvenant que c’est de se terminer en paradis plutôt qu’en enfer qui donne au poème de Dante son titre de Comédie” (p. 135).

Le thème amoureux serait alors créateur d’une intrigue qui s’enclencherait au début de la pièce pour trouver son aboutissement à la fin ftn421.

Cependant, cette approche rend-elle compte de la spécificité de notre corpus ? Peut-on réellement affirmer que toutes les pièces en un acte développent la thématique amoureuse ?

I. Un corpus thématiquement cohérent ?

1. les pièces en un acte : les oubliées de la critique thématique

Voyons par exemple deux ouvrages révélateurs d'une certaine manière de procéder : *Love in the Theatre of Marivaux*, de Valentini Papadopoulou Brady (1970), et *Marivaux ou le dialogue avec la femme* ftn422, de Han Verhœff (1994).

H. Verhœff établit ce qu'il appelle une "psychocritique" des comédies et des journaux de Marivaux. La première partie se présente comme l'analyse de quelques comédies, à savoir, successivement, *La Mère confidente*, *La Double Inconstance*, *Le Prince travesti*, *Les Serments indiscrets*, *La Fausse Suivante*, *Le Triomphe de l'amour*, *Les Fausses Confidences*.

Dans les troisième et quatrième parties, intitulées respectivement « L'indigent philosophe » et « Le cabinet du philosophe », l'auteur fait alterner les observations, majoritaires, portant sur les Journaux, avec celles, plus rares, concernant le théâtre. Sont convoquées à ce titre les pièces suivantes : *La Colonie*, *Le Legs*, *Les Acteurs de bonne foi*. En outre, l'Appendice I traite de *La Dispute*.

Le corpus choisi par l'auteur s'intéresse donc principalement aux pièces longues (sept sur les onze analysées), et les pièces courtes sont en quelque sorte repoussées à la périphérie de l'étude. C'est que la thématique de la femme, sans recouper absolument celle de l'amour, la croise évidemment.

Chez V. Brady (1970), le thème de l'amour, annoncé dans le titre, est l'axe principal. L'auteur classe son objet d'étude en plusieurs chapitres : « Behaviour in Love & the Social Code », « Rank & Financial Status. The Role of Money », « Physical, Social & Moral Qualities », « Personnages Témoins & Meneurs de Jeu », « Servants & Other Secondary Characters », « Social Mask », « Physical Mask », « Psychological Mask ».

Les pièces de Marivaux sont inégalement représentées. Voici un tableau d'occurrences, classées par types de pièces (longues ou courtes) et par nombre décroissant :

Pièce longues	Nb. d'ex.	Pièces courtes	Nb. d'ex.
<i>Les Serments indiscrets</i>	6	<i>L'École des mères</i>	4
<i>Les Fausses Confidences</i>	6	<i>L'Épreuve</i>	4
<i>Le Jeu de l'amour et du hasard</i>	5	<i>Le Dénouement imprévu</i>	4
<i>La Surprise de l'amour</i>	5	<i>L'Héritier de village</i>	3
<i>La Double Inconstance</i>	5	<i>Le Préjugé vaincu</i>	3
<i>La Mère confidente</i>	5	<i>Le Legs</i>	3
<i>La Seconde Surprise de l'amour</i>	4	<i>La Méprise</i>	2
<i>L'Heureux Stratagème</i>	4	<i>Félicie</i>	2
<i>Le Prince travesti</i>	4	<i>Arlequin poli par l'amour</i>	2
<i>Le Triomphe de l'amour</i>	4	<i>Le Père prudent et équitable</i>	2
<i>Le Petit-Maître corrigé</i>	3	<i>Le Triomphe de Plutus</i>	1
<i>La Fausse Suivante</i>	1	<i>Les Acteurs de bonne foi</i>	1
<i>Les Sincères</i> ¹			

De ce bref relevé comptable, on note que les pièces le plus fréquemment citées pour analyse sont les grandes

pièces monothématiques ou qui inscrivent l'amour en thème majeur ftn423. Aucune d'entre elles n'a moins de quatre occurrences. Les pièces courtes les plus fréquemment citées n'ont que quatre occurrences, en sorte que, dans un tableau qui ne prendrait comme critère que le nombre d'occurrences, les pièces en un acte se trouveraient presque toutes derrière les pièces longues. Parmi ces dernières, *La Fausse Suivante*, décidément, est marginalisée : elle n'apparaît qu'au titre du *physical mask*, et l'étude qui en est faite révèle que cette pièce illustre un faux amour (cf. V. P. Brady (1970), p. 281-289).

Si toutes les pièces longues, sauf *L'Île de la raison*, sont analysées au moins une fois dans l'ouvrage de V. Brady, certaines pièces courtes ne sont jamais évoquées. L'absence des unes est excusable, et l'auteur s'en explique dans la préface : *La Provinciale* est exclue du corpus comme très probablement apocryphe, et *La Commère*, trop récemment découverte et éditée par S. Chevalley (1966), n'a pas pu matériellement être prise en compte. Mais l'absence des fables utopiques (*L'Île des esclaves*, *La Colonie*, absentes comme *L'Île de la raison*, comédie en trois actes), ou celle de *La Dispute*, *La Joie imprévue* et même de *La Femme fidèle* et de *La Réunion des amours*, deux pièces dont le titre contient pourtant un terme qui participe évidemment du lexique amoureux, n'est pas justifiée.

Le même problème peut être noté dans l'étude de N. Bonhôte (1974), qui aborde la question du thème de façon originale. S'inspirant des théories de L. Goldmann et questionnant en sociologue le théâtre de Marivaux, il explique comment résonnent dans cette œuvre deux visions du monde : un idéalisme aristocratique, que caractérisent "le rôle éminent et l'exaltation de l'amour sublimé et vertueux et de l'héroïsme" (p. 34) et des "héros <qui> constituent un monde hors du commun de l'humanité" (p. 35). Dans la relation de séduction, "l'amour n'est que le produit de la vanité, c'est-à-dire du besoin de se prouver que l'on est aimable, que l'on vaut quelque chose aux yeux d'autrui". Et l'auteur précise que "la vanité engendre l'amour et le dissipe. L'usage d'un vocabulaire qui en maintient la distinction ne doit pas faire illusion. Il ne signifie que la différence entre le mouvement qui vise à attirer autrui vers soi et celui qui part de soi vers autrui, deux figures complémentaires d'un seul et même ballet, le ballet de la séduction. La 'surprise de l'amour' (...) consiste à se trouver engagé dans le second mouvement alors qu'on croyait n'en être encore qu'au premier, à se trouver pris alors qu'on croyait prendre" (p. 48). Ces deux visions du monde font, d'après l'auteur, référence à deux époques de la noblesse, l'une appartenant à "une classe à demi féodale", l'autre qui montrerait une "noblesse domestiquée et mondaine" (p. 52), caractéristique de l'évolution de cette classe depuis le dix-septième siècle. Sa thèse est donc la suivante : "l'analyse de chaque pièce doit montrer comment le monde bien particulier qui y est mis en scène est organisé et informé par l'une des deux visions décrites" (p. 53). L'unité globale de l'œuvre marivaudienne tient à "une nostalgie de l'amour héroïque source de toutes les vertus" et la dynamique de ce théâtre viserait à réintégrer "l'être de la séduction dans l'univers de l'idéalisme aristocratique". À partir de cette présentation globale, N. Bonhôte propose un classement initial : 1. pièces à l'idéalisme aristocratique : *Annibal*, *Le Prince travesti*, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, *Le Triomphe de l'amour* : "elles se caractérisent par la valorisation de l'amour considéré comme un lien authentique, comme l'élan irrésistible et indubitable qui rapproche deux êtres destinés par essence l'un à l'autre" ; 2. pièces de la séduction : *La Fausse Suivante*, *La Dispute*, *La Méprise*, *Les Sincères* : "l'amour y apparaît comme une illusion, une forme mystificatrice de la vanité, la formation du lien amoureux comme le produit d'une comédie. Les êtres dépourvus de qualités propres, y sont interchangeables" ; 3. position moyenne (rassemblant l'essentiel de l'œuvre) : "l'amour est donné comme une réalité qui naît dès la première rencontre mais reste latente, ignorée des 'amants'. Elle ne peut se manifester à leurs consciences qu'après que l'obstacle de la vanité a été levé" (p. 54-55). Cette catégorie intermédiaire entre les deux pôles caractéristiques est hypertrophiée et fait figure de fourre-tout (*La Surprise...*, *La Double Inconstance*, *Le Dénouement imprévu*, *La Seconde Surprise...*, *Les Serments indiscrets*, *Le Petit-Maître corrigé*, *Le Legs*, *Les Fausse Confidences*). Au moment de l'analyse du corpus, N. Bonhôte dénombre, sans autre forme de procès, trois catégories supplémentaires : les pièces du naturel et de l'artificiel (*Arlequin...*, *L'Épreuve*, *Les Acteurs de bonne foi*), celles du moralisme (*La Réunion des amours*, *L'École des mères*, *La Mère confidente*, *Félicie*), celles à références sociales (*L'Île des esclaves*, *L'Héritier de village*, *L'Île de la raison*, *Le Triomphe de Plutus*, *La Colonie*, *Le Préjugé vaincu*, *La Provinciale*). La classification perd de sa cohérence. L'auteur, qui a exclu de l'analyse les pièces fragmentaires (*L'Amour et la vérité*, *La Femme fidèle*) mais aussi, arbitrairement,

“quelques œuvres accidentelles qui ressortissent à des explications particulières” et ne paraissent pas “pouvoir être rattachées à l’ensemble de manière convaincante” (*Le Père prudent et équitable, La Joie imprévue, La Commère*) émet aussi quelques regrets sur son classement : “La Double Inconstance, par exemple, pourrait aussi être rangée dans la catégorie des pièces à références sociales puisqu’elle est une des plus riches et des plus explicites sur le monde courtisan et la noblesse (...). Les Sincères pourraient figurer également dans le quatrième groupe, en compagnie des pièces qui posent le problème du naturel et de l’artificiel” (p. 92).

On a donc le sentiment que les auteurs de critique thématique, quelque intérêt que revêtent leurs études et les classements qu’ils proposent, éprouvent des difficultés à rendre compte du corpus des pièces en un acte dans son ensemble.

Cela tient-il à une hiérarchisation plus ou moins explicite entre les pièces dignes d’être étudiées et les autres, ou y a-t-il une résistance des pièces en un acte aux représentations habituelles qui sont véhiculées sur le théâtre de Marivaux ?

2. approche thématique

Si l’on adopte le classement qui, parais—sant le plus évident, viserait à observer le corpus en fonction de la thématique amoureuse⁴²⁴, on est contraint d’établir des distinctions entre les pièces qui s’attachent exclusivement à l’amour et celles qui croisent cette thématique à une autre, développée en majeur ou en mineur par rapport à elle.

Ces autres thématiques sont : l’argent, l’éducation, les problèmes de société, les problèmes de caractère⁴²⁵.

Nous distinguerons les pièces dans lesquelles l’amour a une place en tant que moteur dramaturgique des autres pièces. Lorsque l’amour est un enjeu réel, un facteur d’action, il peut être thème unique ou se voir accompagné d’un autre thème avec lequel il établit un rapport hiérarchique : on dira que l’amour est en majeur lorsqu’il est dominant et en mineur lorsqu’il est secondaire.

En outre, nous distinguerons l’amour en tant qu’enjeu structurant, traité seul, en majeur ou en mineur, de ce que nous appellerons des formes décalées, dévoyées. Trois cas de décalage se présentent en effet dans les petites pièces.

Le premier, qui, dans le tableau ci-dessous, s’intitule “comique”, consiste à exploiter une modalité de présentation comique de l’amour. Le personnage un peu niais de Persinet dans *La Colonie*, qui se cherche une petite place dans le camp des femmes et pleure régulièrement sur son sort, est l’une de ces modalités. Marivaux associe à l’amour une forme d’humour : ce comique-ci ne détruit pas le thème amoureux, mais le traite d’une façon amusante, légère, qui le différencie des formes habituelles de l’amour dans son œuvre théâtrale.

Le deuxième degré de distanciation est la caricature. Ainsi les paysans de *L’Héritier de village* apprennent-ils d’Arlequin, qui leur en donne une vision évidemment déformée, les codes de la séduction, et se mettent-ils à jouer l’amour avec les nobles qui souhaitent les épouser pour leur argent. Même procédé, dans *L’Île des esclaves* : Cléanthis et Arlequin s’essaient à séduire comme le font leurs maîtres, dans une imitation décalée qui ne garde de l’original que les traits saillants, grossis à l’extrême.

Dans le premier cas, l’amour existe réellement ; dans la caricature, en revanche, ce n’est pas l’amour lui-même qui est montré mais une image de l’amour sans l’authenticité des sentiments, qui brillent par leur absence. On fait comme si tout cela était vrai, mais personne n’est vraiment dupe, ni les personnages ni le lecteur-spectateur.

Le troisième degré de décalage est encore plus radical. L'amour y est montré non pour lui-même mais comme un thème de débat et de discussion. L'amour n'est plus le lieu que d'un "discours sur". L'expérience est exemplairement menée dans *La Réunion des amours*. Cette pièce, de fait, repose sur un paradoxe : certes les protagonistes sont Cupidon et l'Amour, mais cette incarnation ne met pas le sentiment amoureux en jeu. Elle le déplace sur le plan du discours en en faisant non le moteur mais l'objet du dialogue. Dans une moindre mesure, c'est aussi le problème posé par *La Dispute*. On pourrait penser, dans un premier temps, que cette pièce traite de l'amour en majeur ; en réalité, comme son titre l'indique, c'est un débat dans lequel les scènes présentées sont autant d'arguments-exemples apportés à la discussion initiale. Les choses sont compliquées par le fait qu'Hermiane et le Prince s'aiment, que le sujet du débat est l'amour et l'inconstance et que les exemples sont des fragments amoureux. Nous ne pensons pas pour autant que l'amour soit un enjeu dramaturgique mais, au contraire, que son traitement se fait par des systèmes de décalage.

Toutes ces données sont condensées dans le classement suivant :

	amour seul	amour majeur	amour mineur	formes d'amour co-mique	dévoiyées carica-ture	argent	éduca-tion social	carac-tère thème pur
<i>Le Père prudent et équitable</i>		x						x
<i>Arlequin poli par l'amour</i>		x						x
<i>Le Dénouement imprévu</i>	x							
<i>L'Île des esclaves</i>				x			x	x
<i>L'Héritier de village</i>				x				x
<i>La Colonie</i>				x				x
<i>Le Triomphe de Plutus</i>				x			x	
<i>La Réunion des amours</i>					x			
<i>L'École des mères</i>		x						x
<i>La Méprise</i>	x							
<i>Le Legs</i>		x						x
<i>La Joie imprévue</i>		x						x
<i>Les Sincères</i>		x					x	x
<i>L'Épreuve</i>	x							
<i>La Commère</i>				x				x
<i>La Dispute</i>				x			x	x
<i>Le Préjugé vaincu</i>		x						x
<i>La Femme fidèle</i>	x							

<i>Félicie</i>		x		x
<i>Les Acteurs de bonne foi</i>	x		x	x

*La Provinciale*xxx

Plusieurs remarques s'imposent. Les pièces qui, monothématiques, sont exclusivement centrées sur une intrigue amoureuse, ne sont qu'au nombre de quatre : *Le Dénouement imprévu*, *La Méprise*, *L'Épreuve* et *La Femme fidèle*.

Sept autres abordent la thématique amoureuse en majeur ; l'amour est alors associé à l'argent, à la "lutte des classes" (soit dit très grossièrement ftn426), à l'éducation.

Ce sont au total onze pièces sur vingt seulement dans lesquelles l'amour occupe la place principale sinon unique.

Dans les neuf autres pièces, soit à peine moins de la moitié, l'amour n'est qu'en arrière-plan ou à contre-jour.

Enfin, la vision dévoyée de l'amour se développe dans sept pièces courtes ftn427.

La comparaison quantitative avec les grandes pièces est éclairante. En effet, ces dernières traitent majoritairement du thème amoureux :

	amour seul	amour en majeur	amour en mineur	argent	éducation	problème social	caractère
La Surprise de l'amour	x						
La Double Inconstance	x						
Le Prince travesti	x						
La Fausse Suivante ftn428				x			
L'Île de la raison			x		x		
La Seconde Surprise de l'amour	x						
Le Jeu de l'amour et du hasard	x						
Le Triomphe de l'amour	x						
Les Serments indiscrets	x						
L'Heureux Stratagème	x						
Le Petit-Maître corrigé		x			x		x
La Mère confidente		x			x		
Les Fausses Confidences	x						

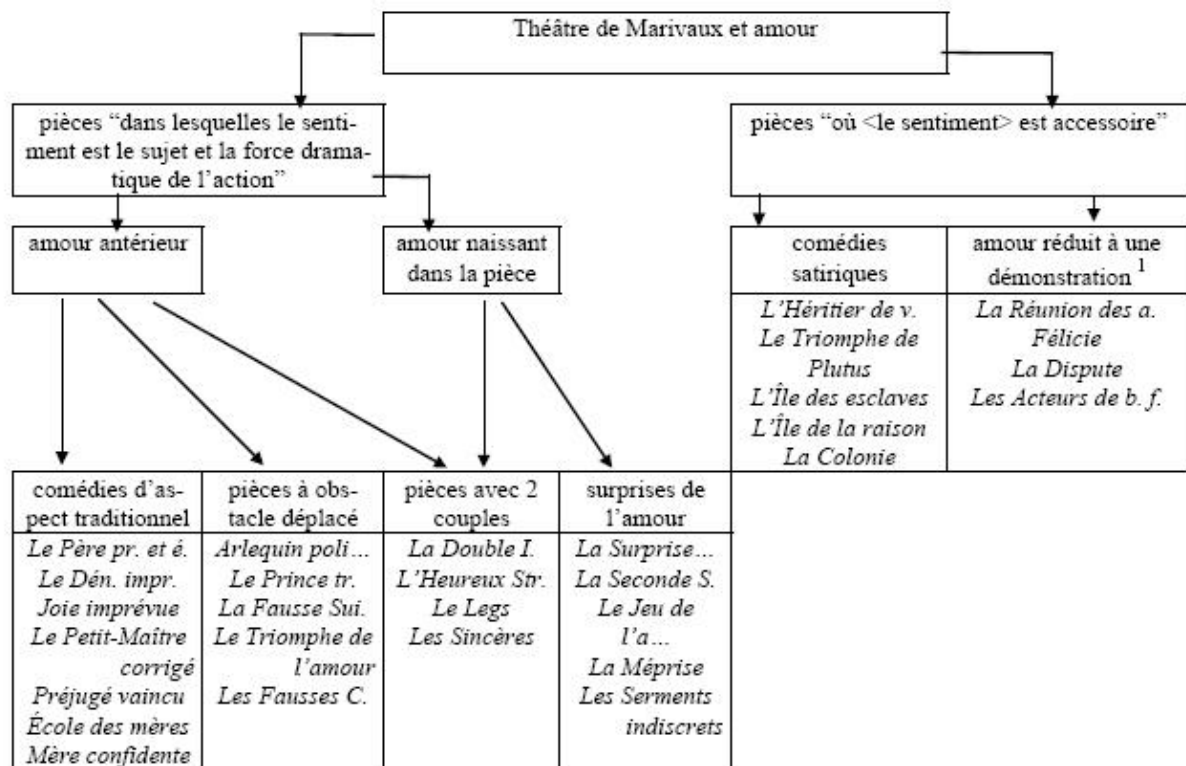
Le corpus des pièces en un acte offre donc un aspect beaucoup plus contrasté que celui des grandes pièces ftn429. Ce simple repérage thématique met à mal l'idée que le théâtre marivaudien serait homogène voire répétitif.

II. Du thème à la structure

Comment rendre compte du passage du thème à la structure ? Comment le thème amoureux sous ses différents modes de traitement induit-il des organisations dramaturgiques différentes ? C'est une question qui mérite d'être posée et qui a déjà trouvé des réponses partielles.

1. la tentative de J. B. Ratermanis (1961)

J. B. Ratermanis, sous couleur d'un essai sur le comique dans le théâtre de Marivaux, propose en réalité un classement de cette œuvre qui, partant d'un traitement de la thématique amoureuse, en vient à dégager des règles de fonctionnement dramaturgique. Nous proposons de condenser les résultats de J. B. Ratermanis sous forme de tableau :



Cette typologie appelle quelques remarques.

- Certaines pièces ne sont pas classées : *La Provinciale*, *La Commère*, *La Femme fidèle*. Les justifications manquent, mais ce sont sans doute celles que nous avons rencontrées ailleurs (il s'agit de pièces respectivement jugées apocryphe, manquante, parcellaire).
- À propos des comédies satiriques, J. B. Ratermanis revient lui-même sur son assertion initiale. Il précise en effet p. 40 : "Toutes comportent des intrigues d'amour ne fût-ce qu'à titre d'élément secondaire, preuve indirecte que toutes les vanités sont apparentées".
- Il est frappant de constater à quel point ces catégorisations sont liées à des jugements de valeur sur l'œuvre. Ainsi, à propos des comédies satiriques, l'auteur affirme :

"La thèse y étant très apparente, la valeur artistique des pièces en souffre (...). Il est évident aussi que les subtilités affectives n'ont rien à faire ici ; aussi pouvons-nous passer assez rapidement" (p. 20) ;

"En somme les pièces satiriques, si faibles qu'elles soient, grâce à leurs défauts mêmes, sont plus visiblement comiques" (p. 40).

Ou à propos des pièces comiques :

"Toutes les trois sont faibles au point de vue dramatique, mais non dépourvues de comique" (p. 41).

La classification est donc nourrie d'un implicite qui entraîne une hiérarchisation entre les pièces qui traitent du thème amoureux et les autres.

Les quatre catégories qui se dégagent à la fin des pièces "dans lesquelles le sentiment est le sujet et la force dramatique de l'action" sont définies dans une tentative d'articulation entre thème et structure. L'auteur parvient aux conclusions suivantes :

	topographie amoureuse ftn430	personnages	structure actantielle
comédie d'aspect traditionnel	amour avant le début	1 couple	arbitre (père, mère, repré-sen-tant de l'autorité)
pièces à obstacle déplacé	amour antérieur d'un des partenaires, l'autre devenant amoureux sur scène	1 couple	opposant (rival ou repré-sen-tant de l'autorité)
pièces comportant deux couples équivalents	amour avant le début chez l'un des couples	2 couples	pas de parents
les surprises de l'amour	amour réciproque naissant sur scène	1 couple	parents adjuvants, jalousie mal fondée (faux rival)

Le titre choisi pour rendre compte de la structure ne prend pas forcément en compte de façon homogène les critères choisis.

Il est notable que l'appellation "comédies d'aspect traditionnel" paraît recouper sans préférence les trois critères de classification, alors que les trois autres désignations réfèrent principalement à l'un des critères retenus : l'"obstacle déplacé" est nettement orienté vers la structure actantielle, les "pièces comportant deux couples" sur le critère "personnages" et les "surprises de l'amour" sur ce que nous appellerons "topographie amoureuse" (et que J. B. Ratermanis rattache, sans le désigner techniquement, au lieu et au temps scéniques). Sont donc mis sur le même plan des éléments structuraux différents. On peut regretter que ce souci de classification mette sur le même plan des pièces au fonctionnement radicalement différent.

Néanmoins, la leçon qu'on peut tirer de cette entreprise est que le classement s'établit sur des bases relativement homogènes et qui tentent d'articuler thème et structure.

2. propositions pour une topographie amoureuse

Si l'on considère que l'amour permet à la pièce de présenter un passage d'une situation à une autre, on peut faire l'hypothèse qu'il construit dans le temps et l'espace du texte une dynamique propre. De fait, l'amour conduit en général d'un état initial à un état final par des étapes qu'il est possible de repérer. Il suffit alors de déterminer les caractéristiques et les variations de ces moments privilégiés de la pièce.

Afin de proposer un modèle théorique de ce que nous nommons "topographie amoureuse", nous nous appuierons dans un premier temps sur une pièce en trois actes souvent présentée comme le parangon absolu du théâtre marivaudien. Il s'agit de *La Surprise de l'amour*.

Lélio et la Comtesse sont voisins mais ne se connaissent pas. C'est ce qui ressort de ce passage :

–Arlequin : Vous avez entendu parler de cette comtesse qui a acheté depuis un an cette belle maison près de la vôtre ?

Lélio : Oui.

–Arlequin : Eh bien, on m'a dit que cette comtesse est ici, et qu'elle veut vous parler : j'ai

mauvaise opinion de cela” (I, 5).

La rencontre se produit, l’amour naît mais ne s’avoue pas.

Sa déclaration de naissance est effectuée par un tiers, le Baron, dont c’est, dans toute la pièce, la seule apparition (I, 8 et 9) et, partant, l’unique fonction. Il est présent pour révéler le non-dit par un dévoilement qui opère à deux niveaux : à celui des personnages concernés et à celui du lecteur-spectateur. Sa parole est pratiquement perfor-mative et oraculaire ftn431 :

“Le Baron : ... il vous aime de ce moment-ci” (I, 8).

“Le Baron : Je vous demande pardon, mais vous aimerez, s’il vous plaît, Madame. Lélio est mon ami, et je ne veux point lui donner de maîtresse insensible” (I, 8).

Face à cette révélation précoce, très injonctive, la Comtesse et Lélio adoptent une position de déni qui conduit à un anti-duo amoureux. D’où la conclusion du Baron, qui tend à donner aux mots proférés un sens différent de celui qu’ils semblent avoir. Le révélateur se mue en traducteur :

“ils viennent de se faire une déclaration d’amour l’un à l’autre, et le tout en se fâchant” (I, 9).

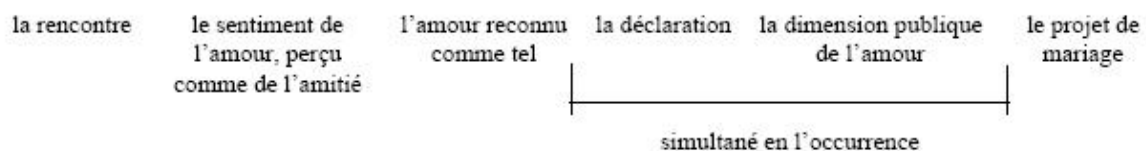
Dans l’Acte II, ce sont les serviteurs qui jouent le rôle de révélateur que tenait le Baron : en donnant la clé du comportement des maîtres, ils servent aussi de relais de l’information auprès d’eux. L’objectif principal est pour eux de savoir si l’autre élément du couple est également amoureux :

“Si la comtesse vous aime, je viendrai vite vous le dire afin que cela vous achève : par bonheur que vous êtes déjà bien avancé, et cela me fait un grand plaisir” (II, 5).

Il s’agit de maintenir à tout prix le contact entre la Comtesse et Lélio. Le prétexte en est le mariage entre Pierre et Jacqueline. Or ce dernier, qui était l’enjeu apparent du dialogue entre les deux amoureux, cesse d’être évoqué à la fin de l’Acte II dans la mesure où une infidélité de Pierre l’a rendu caduc.

L’Acte III montre la poursuite de ce ballet d’évitement dans lequel les valets servent de médiateurs auprès des maîtres. La révélation finale sera déclenchée par un incident : la Comtesse a perdu un portrait que Lélio a gardé. Le geste de Lélio est la signature de cet amour secret. Il permettra que les mots surgissent enfin ftn432.

Si l’on résume les différentes étapes franchies scéniquement, on trouve :



Le déroulement de la pièce se fait au fur et à mesure que chaque étape est franchie. Il y a donc là une dynamique qui conduit d’un point à un autre par des repères identifiables, placés sur l’axe chronologique de la succession des scènes.

En outre, sont évoquées des amours passées qui forment l’arrière-plan de la pièce. Lélio a été abandonné par une femme. Le récit de la rupture est fait par Jacqueline dès la scène inaugurale :

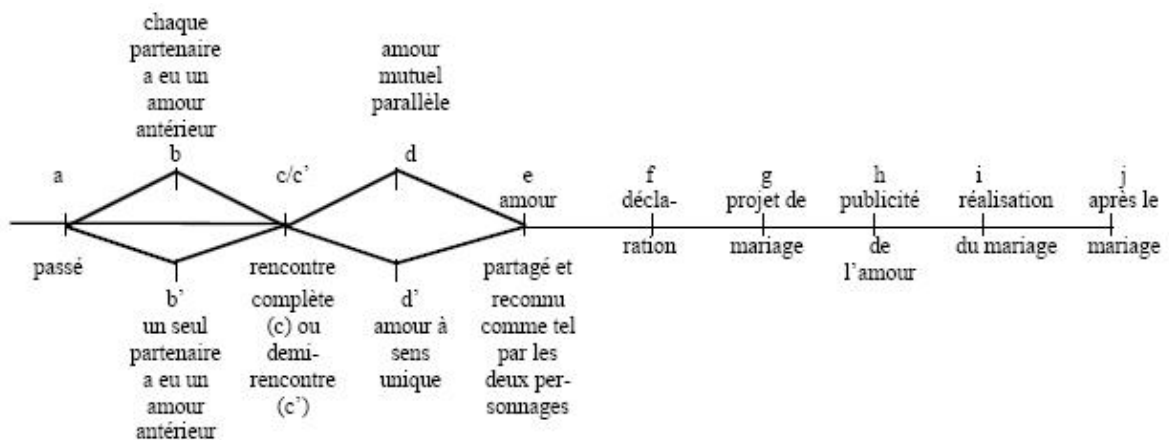
“Oh, c’est pis qu’un Turc, à cause d’une dame de Paris qui l’aimait beaucoup, et qui li a tourné casaque pour un autre galant plus mal bâti que li : noute monsieur a fait du tapage (...). Et depuis ce temps, quand il entend parler d’amour, il semble qu’en l’écorce comme une anguille” (I, 1).

L'évocation de cet amour passé qui entraîne un dégoût de toute forme d'amour occupe six scènes de l'Acte I. Parallèlement, la Comtesse, veuve, déclare qu'elle de "s'occie peu des hommes". Elle l'affirme encore dans la scène 7 de l'Acte I :

“Nous nous divertirons, vous à médire des femmes, et moi à mépriser les hommes”.

Le récit de ces amours passés donne un préalable aux amours actuelles. On peut donc déterminer des étapes dans cette topographie amoureuse qui ont éventuellement commencé avant le lever du rideau. Elles ne se situent pas sur le même plan que celles auxquelles nous assistons mais elles sont déterminées comme inhérentes à la temporalité du personnage. En même temps, elles justifient le discours méfiant de Lelio et celui de la Comtesse à l'égard de l'amour.

À partir des étapes telles que nous les avons repérées dans cet exemple liminaire, nous pourrions établir le modèle théorique suivant qui tiendrait compte de toutes les possibilités envisageables dans ce que l'on appellera désormais le parcours amoureux des personnages ftn433 :



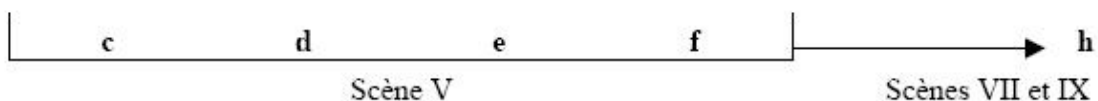
Quelques remarques s'imposent sur cette formalisation du parcours amoureux.

L'étape a n'est qu'un point de départ purement théorique à partir duquel on peut bifurquer vers b ou vers b', avec lesquels elle est solidaire.

La distinction entre c et c' correspond à une réalité qui se retrouve dans le théâtre de Marivaux, spécialement dans les grandes pièces. La demi-rencontre (c') représente la situation où seul l'un des deux personnages voit l'autre et en tombe amoureux (comme le Prince dans *La Double Inconstance* ou Léonide dans *Le Triomphe de l'amour*).

La distinction entre les étapes d et d' se fonde sur une situation assez commune dans les pièces à coup de foudre. Le personnage est foudroyé par l'amour, mais, dans un premier temps, si son entourage ne s'y trompe pas, lui ne (se) l'avoue pas. C'est la situation de *La Surprise de l'amour* : le Baron clame à Lelio et à la Comtesse qu'ils s'aiment, mais ces derniers restent dans le déni. Il leur faudra passer par l'aveu fait à soi-même ou à un serviteur confident avant de pouvoir se déclarer à l'autre. Il y a bien là deux étapes distinctes.

Nous avons également distingué les étapes f, g et h, qui sont amalgamées dans *La Surprise de l'amour*, pièce emblématique. C'est que de nombreuses pièces, au contraire, les séparent. Enfin nous avons prolongé le parcours, au moins pour la théorie, jusqu'à la réalisation du mariage et même au-delà, afin de rendre compte de quelques cas marginaux. Lorsque ces étapes ne sont pas présentées sur scène, elles renvoient à un avenir proche, à un hors-scène immédiatement joint à ce qui se déroule sur le plateau.



Les étapes sont franchies très vite. En revanche, cette pièce étant inscrite dans une esthétique de l'ingénuité et dans l'espace particulier du conte de fée, elle privilégie l'ex-pres-sion du sentiment amoureux par rapport au respect du code social et des convenances. Il manque donc l'étape essentielle, celle du mariage. Cette même lacune, pour les mêmes causes, affecte également *Félicie et La Dispute* ^{fn434}.

En outre, la scène IX dévoile toute l'ambiguïté de l'amour tel que le conçoit Lucidor. En effet, le mariage qu'il propose à Félicie n'est pas l'union sociale, contractuelle, établie de famille à famille, qui régit le code bourgeois et les convenances théâtrales ; il s'agit bien, et seulement, d'une expérience sensuelle, que confirme l'enlèvement de la scène XII, pure transgression des règles standard.

Échappant au cadre normal que représentent tous les autres personnages, le parcours montré ici aboutit à l'échec. La pièce fonctionne comme une sorte de mise en garde qui incite les jeunes filles à la prudence. Le parcours est donc interrompu, car les mots du lexique amoureux n'y avaient pas leur valeur habituelle.

La Dispute repose sur la fixation du curseur au stade du surgissement amoureux. Le Prince expose à Hermiane à la scène II son projet, qui consiste, pour mettre fin à une querelle théorique, à observer, en pratique, comment naît l'amour et qui de l'homme ou de la femme est le premier inconstant. Pour ce faire, il suffit d'observer des êtres soustraits dès l'enfance à la civilisation et maintenus dans une sauvagerie artificielle :

“les premières amours vont recommencer, nous verrons ce qui en arrivera” (II).

Ce à quoi nous assistons est donc une surprise de l'amour qui concerne deux couples : Églé et Azor d'une part, Mesrin et Adine de l'autre. Comme dans *Arlequin poli par l'amour*, le principe de naïveté fait que la déclaration s'enchaîne directement sur la rencontre. Les étapes c, d, e et f sont condensées en une seule scène. La présence de Carise et Mesrou, qui sont les gardiens des jeunes gens et les témoins privilégiés et acceptés par les protagonistes, donne une dimension publique à cet amour (h) ; cependant, le mariage (phase g), pas plus que dans *Arlequin*, n'est jamais évoqué, ce qui se conçoit de la part d'êtres absolument ignorants de la société et même, avant cette rencontre, de l'altérité. Dans cet état de nature, l'amour se vit de façon naturelle ; n'étant nourri que de soi-même, il disparaît aussi vite qu'il est né. La pièce présente donc un système accéléré, comme si ce laboratoire vivant condensait le temps. On assiste donc à deux parcours parallèles :

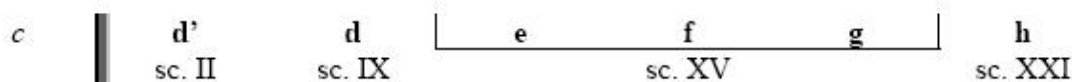
Azor / Églé	c d e f	sur scène
	scène IV	
Mesrin / Adine	c d e f	en partie hors scène
	raconté par Adine et montré en XII	

Les pièces bâties autour de surprises de l'amour, dans le corpus des pièces courtes du moins, ne parviennent curieusement pas à l'étape finale du mariage ^{fn435}. C'est que, situées toutes dans le monde de l'ingénuité, voire de la sauvagerie, en tout cas dans un espace non socialisé, elles ont des personnages de jeunes gens qui n'ont pas intégré cette étape comme détermi-nante. Comme cette borne, fixée par les convenances si elle ne l'est pas par l'état de nature, manque à ces pièces, on peut se demander ce qu'il en est de la continuité de ces amours dans l'après-pièce ^{fn436}. Et, techniquement, comment achève-t-on une pièce qui ne se termine pas sur le code bien commode de l'union consensuelle ?

b. la rencontre préalable

Face à ces pièces de surprises de l'amour s'appuyant sur des parcours incomplets, le corpus retenu compte une série de pièces dans lesquelles la rencontre entre les amoureux a déjà eu lieu et n'est pas réalisée scéniquement ftn437.

C'est la situation dans *Le Préjugé vaincu*. Dorante est amoureux d'Angélique sans oser le lui avouer, craignant de la part de la jeune fille un refus motivé par des raisons de classe. Le parcours, tel qu'il est montré sur scène, commence à l'étape d' ; l'étape c se situe dans l'avant-pièce :



C'est aussi la situation de *La Méprise*. Ergaste, comme il le rappelle dans la scène I, a rencontré Clarice ftn438 dans un jardin :

“Nous n'avons vu la maîtresse et la suivante qu'une fois ; encore, ce fut par un coup du hasard que nous les rencontrâmes hier dans cette promenade-ci”.

L'effet est immédiat et l'amour est partagé au-delà des espérances du jeune homme :

“Ergaste : Eh bien! que dit la suivante ?

Frontin : Ce qu'elle dit ? Ce que j'ai toujours prévu : que nous triomphons, qu'on est rendu, et que, quand il nous plaira, le notaire nous dira le reste” (III).

Le parcours s'enclenche donc logiquement sur ce coup de foudre muet. Mais les étapes finales seront franchies ensemble et tardivement, à la scène XXII.

L'Épreuve repose sur une situation comparable. Lucidor aime Angélique et pense en être aimé dès avant le début de la pièce. Les étapes principales ont eu lieu avant le lever de rideau :



Dans ces deux pièces, la déclaration se laisse attendre. Mais le rythme de franchissement des étapes est moins harmonieux que dans *Le Préjugé vaincu*. Tout se précipite à l'extrême fin du texte.

Dans *L'École des mères* et *La Joie imprévue*, la déclaration elle-même est intégrée à l'espace qui précède le texte. La situation est encore plus radicale dans *Le Père prudent et équitable*, *Les Acteurs de bonne foi*, *La Commère* et *La Colonie*. La rencontre, l'éveil à l'amour et même, sans doute, le projet de mariage se sont produits dès avant le début de la pièce. Par exemple, dans *Le Père prudent et équitable*, la scène I interrompt un processus qui devrait naturellement mener au mariage, et la scène III, qui se présente comme une sorte de réactivation de la scène de déclaration, confirme en quelque sorte la coupure entre la déclaration et le mariage :

“Cléandre : ...Non, il ne suffit pas

D'avoir pour à présent terminé nos débats.

Voyons encore ici quel biais l'on pourrait prendre

Pour nous unir enfin, ce qu'on peut entreprendre” (III).

À partir de là, les sentiments amoureux végètent alors que l'action, intégralement prise en charge par le valet Crispin, devient surabondante. Les amoureux ne se retrouvent plus avant la fin, au cours de laquelle le parcours s'achève par son aspect public (demande en mariage et agrément de Démocrite).

Le parcours amoureux est donc bloqué à un palier, comme souvent, mais, ici, le palier occupe presque tout l'espace textuel, ce que nous pouvons représenter ainsi :



Dans *Les Acteurs de bonne foi*, un mariage est prévu dès la scène I, comme le montre une réplique d'Éraste ftn439 :

“Je ne suis que son neveu, et elle me donne tout son bien pour me marier avec Angélique que j’aime”.

Le parcours amoureux en est donc déjà presque à son terme ; il ne reste qu'à le finaliser :



Dans ces formes extrêmes, le parcours amoureux est proche de son accomplissement. Il s'est déjà déroulé et la surprise de l'amour s'est produite hors scène.

L'observation du corpus des pièces qui ont la rencontre comme borne initiale, ou qui s'ouvrent sur un parcours déjà fortement entamé, engage une série de questions.

La première constatation est que toutes les pièces en un acte ne s'achèvent pas par un mariage. Nous avons montré que les trois pièces spatialement les plus proches du modèle qu'est *La Surprise de l'amour* ne vont pas jusqu'au mariage. Il en va de même pour les parcours amoureux de *La Colonie* et de *La Commère* qui restent irrémédiablement en suspens sans parvenir à l'union conjugale. Même lorsqu'il y a un parcours amoureux, on est donc loin d'une fin uniforme.

Le deuxième élément notable concerne la distribution dans la pièce des étapes à franchir. Globalement, cette répartition n'est pas harmonieuse. Souvent, une même scène rassemble plusieurs phases successives importantes. De même, le franchissement s'opère parfois à l'extrême fin de la pièce, installant entre le début et cette fin précipitée un long palier d'immobilisation. Cette immobilité invite naturellement à s'interroger sur les processus dynamiques en jeu qui font que la pièce avance malgré tout.

2. les forces en jeu par rapport à la spatialisation du parcours amoureux

a. dynamique externe au parcours amoureux

Le parcours amoureux est bloqué de façon précoce et définitive. Il n'est donc pas en lui-même un facteur dynamique de mouvement. Le mouvement lui est extérieur, dans une sphère thématique et dramaturgique autre. Un excellent exemple de ce phénomène est donné par *La Colonie*.

Dans *La Colonie*, un seul couple d'amoureux est constitué de Lina, la fille de Madame Sorbin, et de son timide amant, Persinet. Ce couple a beaucoup de mal à exprimer son amour face à la fureur féministe de Madame Sorbin ftn440.

Malgré tout, et sans être l'enjeu principal du nœud dramatique, il effectue son petit parcours chronologique :



Dès la scène IV, il appert que le mariage est à peu près acquis, qu'il ne reste qu'à le finaliser. Persinet y affirme en effet à Madame Sorbin :

“Je viens à vous, vénérable et future belle-mère ; vous m'avez promis la charmante Lina ; et je suis bien impatient d'être son époux ; je l'aime tant que je ne saurais plus supporter l'amour sans le mariage”.

La situation principale, c'est-à-dire la révolte des femmes, entraîne une remise en question de cette donnée initiale. La rupture est brutalement marquée dans la réponse de Madame Sorbin par l'emploi de la locution adverbiale *ne... plus*, qui sera reprise dans les scènes suivantes de manière récurrente :

“Madame Sorbin : ...c'est une fréquentation qui **ne** convient **plus**” (scène IV).

“Lina : ...Est-ce que vous **ne** voulez **plus** qu'il m'aime, ou qu'il m'épouse ?” (scène V).

“Arthénice : Et le mariage, tel qu'il a été jusqu'ici, **n'est plus** aussi qu'une pure servitude que nous abolissons, ma belle enfant” (scène V).

“Lina : Quel train! Quel désordre! Quand me mariera-t-on à cette heure ? Je **n'en** sais **plus** rien” (scène XI).

La pièce est tout entière marquée par cette impossibilité de conclure un mariage qui avait été décidé avant cette révolution tout aristophanesque. Or, à la fin de la pièce, il y a un retournement puisque les femmes acceptent leur défaite. Pour autant, la question du mariage de Lina et Persinet est évacuée, et plus personne ne l'évoque. Le curseur reste bloqué au même palier.

Même si le parcours amoureux est lié à l'action, dans la mesure où c'est la révolte des femmes qui entraîne son interruption, c'est néanmoins cette révolte même qui crée la dyna-mique. Elle se développe sous diverses manifestations, jusqu'à l'ultimatum de la scène XIII qui sert de nœud à la pièce : une demande, celle de participer à l'élaboration des lois de la cité, assortie de la menace d'une rupture définitive. Le nouement n'est donc pas constitué en relation avec ce parcours amoureux qui a seulement valeur d'indice de l'avancée des revendications féministes ^{ftn441}.

b. dynamique en relation avec le parcours amoureux

La grande majorité du corpus proposé met en place une dynamique en relation avec le parcours amoureux, c'est-à-dire qu'elle met en place des systèmes de tension qui jouent sur le rythme général de la pièce. Parmi ces facteurs en relation avec le parcours principal, on trouve l'élément perturbateur dû au hasard, les oppositions et les parcours fantômes.

(i). l'aléa

Le meilleur exemple est fourni par *La Méprise*. C'est une pièce qui devrait se dérouler selon un schéma classique, depuis la rencontre jusqu'au mariage. Mais un grain de sable vient perturber l'ordre canonique des événements. Clarice, pour échapper au féroce soleil lyonnais (!), est masquée dès qu'elle sort, en sorte qu'Ergaste n'a jamais vu son visage ^{ftn442}. En outre, Clarice a une sœur, Hortense, tout aussi fragile sur le plan dermatologique et donc, elle aussi, masquée ^{ftn443}. Et c'est à Hortense, elle aussi masquée, qu'à son insu il fait à la scène IV sa déclaration. Hortense se montre assez peu encourageante :

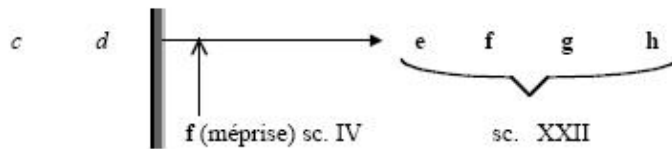
“...j'ignore ce que c'est que l'amour ; et je voudrais bien l'ignorer toute ma vie. Vous aspirez, dites-vous, à me rendre sensible ? À la bonne heure ; personne n'y a réussi ; vous le tentez,

nous verrons ce qu'il en sera ; mais je vous saurai bien mauvais gré, si vous y réussissez mieux qu'un autre" (IV).

Ergaste tente le tout pour le tout dans la rencontre suivante (scène IX), qui présente plusieurs ingrédients de la fin : mots d'amour enflammés, agenouillement, baiser sur la main. Mais, au lieu de faire à la même jeune fille deux déclarations progressives, la première d'approche, la seconde paroxystique, selon les codes réguliers, il a fait une déclaration à deux personnages différents. Car dans la scène IX il a cette fois affaire à Clarice, pour qui il ne s'agit que de la première rencontre, et qui s'étonne de sa célérité :

“Clarice : Vous m'avouerez, Monsieur, que vous ne mettez guère d'intervalle entre me connaître, m'aimer et me le dire”.

Il s'ensuit donc une série d'événements liés à cette méprise, qui, apportant le désordre, va retarder le cours des dernières étapes. Chaque déclaration, chaque rencontre, déclenche une dynamique différente, selon qu'Ergaste a en face de lui une sœur ou l'autre. En plein désordre devant l'incohérence de sa partenaire, Ergaste doit attendre la dernière scène, qui pour la première fois réunit le trio, pour achever un parcours amoureux que des rythmes antagonistes ont bloqué. D'où le schéma :



L'ordre normal est rétabli très tardivement, à la scène XXII, ce qui accélère notablement le rythme final. C'est la scène IV (l'aveu à la mauvaise personne) qui justifie le titre de la pièce, c'est elle aussi qui entraîne le bouleversement de la structure classique.

Pour Ergaste, quoi qu'il arrive, il n'y a bien qu'un seul parcours, puisque les deux jeunes filles n'en font qu'une. Le retardement ne naît donc pas d'une difficulté à se déclarer (au contraire, la déclaration est intempestive du point de vue de Clarice qui a manqué la première phase), mais de l'inadéquation entre cette déclaration et ses effets. Le noeud naît de l'enchevêtrement des situations qui naissent de la méprise ; le noeud se situe au moment où les événements contradictoires se précipitent et suscitent l'incompréhension. L'événement extérieur (la méprise) est donc le facteur bloquant du parcours principal et aussi, paradoxalement, l'élément qui structure la dynamique globale de la pièce.

(ii). opposition

opposition actantielle

Contrairement à une opinion souvent réitérée, il existe des systèmes d'opposition dans le théâtre de Marivaux. Ils s'expriment essentiellement à travers des figures parentales, le plus souvent des mères. C'est Madame Sorbin qui fait fonction d'opposant dans *La Colonie*. Mais c'est aussi Démocrite, “le père prudent et équitable”, qui s'oppose au désir de sa fille Philine. L'autorité ou l'autoritarisme du père vient briser la ligne droite du parcours amoureux ; le père prétend substituer à une union naturelle un autre mariage. L'amour, dans la logique paternelle, n'est plus nécessaire, comme il s'en explique lui-même :

“Démocrite : Cléandre, ce mignon, à vos yeux est charmant :
Mais il faut l'oublier, je vous le dis tout franc. (...)
Eh bien donc! vous serez mariée en ce jour!
Il s'offre trois partis...” (I).

Dès lors, il n'y a plus lieu de s'étonner que la pièce relègue au second plan les deux amoureux, pendant que les projets de Démocrite prennent corps. Or ces projets concurrents inversent le processus naturel du parcours amoureux marivaudien, puisque le mariage est prévu avant la rencontre. C'est le seul cas de toute l'œuvre marivaudienne où cela n'aboutira pas à la concordance finale entre le projet paternel et le mariage. Ici, c'est la fille qui gagne, contre son père. Cela explique le caractère brisé d'un tel parcours dont nous montrerons ultérieurement qu'il conduit à une structure qui fonctionne comme un cadre (cf p. 290).

L'opposition parentale est un facteur de blocage du parcours amoureux mais il est aussi source de dynamique dans la mesure où le père ou la mère concernés sont engagés dans leur propre projet. Ce dernier est en rapport avec le mariage dans *Le Père prudent et équitable*, il se situe ailleurs dans *La Colonie*, puisque Madame Sorbin milite pour les droits des femmes.

La Commère met en scène plusieurs figures de l'opposition. L'une, lointaine, presque fantoma-tique ou fantasmatique, est celle de la sœur de Mademoiselle Habert, qu'on évoque à plusieurs reprises. Elle trouve son incarnation scénique dans le personnage du neveu. C'est une opposition attendue par rapport à une union inégale qui lèse les intérêts de la famille. Autour de cette opposition, se manifeste le refus des notaires à procéder au mariage ftn444.

Le deuxième réseau d'opposition est plus surprenant. Il est lié au stratagème d'Agathe pour se venger du faux espoir que lui a donné La Vallée en lui parlant mariage.

Le dernier réseau d'opposition est fluctuant et oscillatoire. Il vient de Madame Alain, dont le statut actantiel est complexe : parfois volontairement adjuvante ou opposante, elle est, par son commérage invétéré, parfois involontairement opposante. L'oscillation de son statut actantiel rythme la pièce et fait progresser, stagner ou reculer le curseur. Le système d'opposition se révèle donc, dans *La Commère*, protéiforme et finit par rendre bien suspect ce parcours amoureux. En effet, Marivaux attire l'attention du lecteur-spectateur sur plusieurs détails qui remettent en cause l'intégralité du parcours. La scène I par exemple renouvelle la déclaration d'amour tout en servant de scène d'exposition. Or cette scène marque quelques écarts à la norme marivaudienne. Tout d'abord, La Vallée mêle systématiquement le vocabulaire de l'amour à celui de l'argent :

“De **belles et bonnes rentes** sont **bonnes**, je ne dis pas que non, et on **aime** toujours à avoir de quoi ; mais tout cela n'est rien en comparaison de **votre personne**” (sc. I).

Le verbe *aimer*, ainsi placé entre deux objets, l'argent et Mademoiselle Habert, se trouve ainsi au centre d'une contamination d'un thème par l'autre qui se confirme dans une isotopie qui court sur toute la scène I :

“La Vallée : Vous me **donnez** votre **cœur** qui en **vaut** quatre comme le mien” ;

“Mademoiselle Habert : Si vous m'**aimez**, je suis assez **payée**” ;

“La Vallée : Je **paie** tant que je puis, sans **compter**, et je n'y **épargne** rien”.

Derrière l'apparence de l'échange amoureux, se dévoile un deuxième échange, le troc de la jeunesse contre l'argent, au travers d'une double transgression, celle de l'âge et celle de la condition sociale. Chacun y trouve semble-t-il son compte puisque l'aspect sentimental est repoussé en arrière-plan. Du coup, on n'est guère étonné que La Vallée s'engage dans d'autres systèmes de séduction, avec Madame Alain et avec Agathe. La succession de scènes de déclaration rend suspecte celle de la scène I : y avait-il d'emblée un amour partagé ?

Au-delà de cette question, le problème posé est celui de savoir si l'on peut réaliser un mariage sans passer par la phase de déclaration publique. Le désaccord de la famille, évoqué dès la scène I et matérialisé scéniquement par la présence du neveu, empêche cette étape obligée de se réaliser ftn445. En définitive, c'est la commère qui extériorise le non-dit, en relayant une parole indicible.

Le commérage de Madame Alain va transformer le parcours. Nulle part ailleurs sans doute dans l'œuvre de

Marivaux on n'a une telle prégnance de la cérémonie matrimoniale : on croise sur scène les témoins, le notaire ; on évoque plusieurs fois le contrat à signer. Mais on ne passe pas à l'acte, car le bavardage de la commère, en rendant publiques les intentions des promis, rend le mariage impossible et modifie la situation initiale. Partant d'un parcours initial qui aurait la forme suivante :

Parcours 1 : La Vallée / Mademoiselle Habert :

c - d - e - f - g **||** f ~~h~~ i

on finit avec :

c - d - e - f - g **||** f h ~~i~~

L'opposition se révèle efficace dans cette dernière pièce, au contraire de ce qui avait été noté dans les exemples précédents. Mais si l'opposition l'emporte contre les habitudes, c'est bien parce que le parcours amoureux a dans sa clandestinité quelque chose de scandaleux.

le parcours concurrent

Il s'agit d'un système d'opposition qui repose sur la mise en place, en face du parcours amoureux principal, d'un parcours parallèle concurrent. Il y a donc deux projets de person-nages antagonistes : deux prétendants pour une seule femme par exemple.

Le rôle et la portée du schéma actantiel concurrent sont variables selon les pièces. Parfois il ne sert que d'arrière-plan et n'a pas de vrai rôle dramaturgique. Ainsi, dans *La Méprise*, est-il fait allusion à un mariage prévu pour Ergaste ^{ftn446}. De même, on mentionne un Damis, amoureux d'Hortense, et qui, sans être un personnage réel de la pièce, est néanmoins présent dans un hors-scène très proche :

“Clarice : Damis vous cherche, et vient par là.

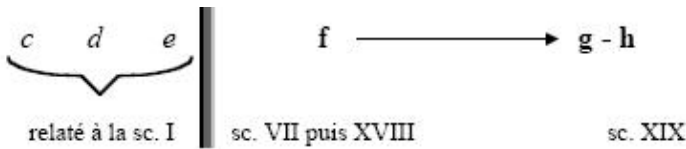
Hortense : Damis! Oh! sur ce pied-là je vous quitte. Adieu. Vous savez combien il m'ennuie.

Ne lui dites pas que vous m'avez vue” (VI).

Ce personnage d'amoureux permettrait de transformer le trio en quatuor, voire, pourquoi pas, la méprise en double méprise. Mais Damis est considéré par Hortense comme un indésirable, et n'a d'autre rôle dramaturgique que de faire quitter la scène à Hortense. Cette dernière, loin d'être un double de sa sœur, est au contraire rétive à l'amour, ce qui empêche la formation d'un véritable parcours parallèle.

En revanche, certains parcours concurrents se révèlent très actifs par rapport au parcours principal et cela d'autant plus qu'ils ont l'aval maternel dans des pièces où de très jeunes filles sont soumises à leur mère. C'est la situation exemplaire de *L'École des mères*.

Dans *L'École des mères*, pour des raisons de convenance comparables à celles qui prévalent dans *L'École des femmes* de Molière, les jeunes amoureux ont peu d'occasions de se rencontrer en privé. La situation est donc proche de celle que l'on trouve dans *La Joie imprévue*, même si, ici, Dorante, déguisé en valet, circule dans la maison de sa bien aimée. Il en résulte un morcellement de la scène de déclaration qui, commencée à la scène VII, ne peut s'achever avant la scène XVIII. Le destin des jeunes gens est, bien entendu, lié au bon vouloir parental. L'enjeu, classique, est donc de concilier l'amour juvénile et la lubie de la mère. D'où un schéma principal P1 :



Le schéma amoureux principal est placé face à un parcours concurrent chaotique et en voie d'achèvement. Madame Argante, usant de son autorité maternelle, a promis Angélique à un homme de soixante ans, Monsieur Damis. Le mariage doit être célébré le soir même. Le parcours principal est bloqué dans l'attente de ce mariage, et le parcours concurrent a la forme suivante :

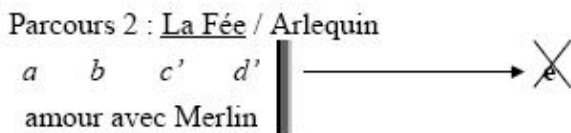
P2. Damis / Angélique (parcours concurrent)



On voit qu'il y manque les phases essentielles e et f. La scène d'intimité (XII) ne permet pas le franchissement de ces étapes mais est au contraire pour Angélique l'occasion de prononcer, en dehors de la présence de sa mère, une anti-déclaration.

Une fois franchies toutes les étapes possibles, ce qui constitue le nouement, un blocage intervient, né de la confrontation de volontés et de parcours antagonistes qui se révèlent comme tels ^{ftn447}.

Le jeu de construction des parcours concurrents est porté à un point de paroxysme dans *Arlequin poli par l'amour* : outre le parcours de Silvia et d'Arlequin, qui fonctionne, on l'a dit, comme une surprise de l'amour condensée et incomplète, on a aussi le projet concurrent de la Fée. La Fée est sur un palier depuis le début de la pièce. Ayant décidé de considérer ses amours avec Merlin comme périmées ^{ftn448}, elle entame ce qu'elle croit être sa nouvelle histoire d'amour, dont elle informe Trivelin dans la scène I. Sa situation se ramène donc au canevas suivant :



L'enjeu du personnage, au début, est de passer de l'étape d', l'amour non payé de retour, à l'étape e, celle du bonheur partagé. Mais cette dynamique ne fonctionne pas, car c'est avec Silvia et non avec la Fée qu'Arlequin franchit ce palier ^{ftn449}.

Un quatrième parcours amoureux, dont la rencontre a déjà eu lieu et à l'embryon de déclaration duquel on assiste, associe un court instant Silvia au berger. L'architecture est donc symétrique : deux parcours en parallèle unissent Silvia et Arlequin, la Fée et Arlequin. Chaque personnage féminin est en outre inscrite dans un parcours amoureux indésirable et subi (avec le berger et Merlin respectivement).

Le système concurrentiel est hiérarchiquement inégal. Les parcours du berger et de Merlin n'ont aucun effet sur la dynamique générale. En revanche, l'existence du parcours de la Fée interagit avec le parcours de Silvia. En effet, ne voyant pas évoluer son propre parcours amoureux, la Fée tente d'immobiliser le parcours de Silvia. Abandonnant son propre cursus, elle tente d'interférer sur le parcours concurrent.

(iii). parcours fantômes

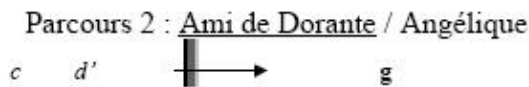
Ce sont ceux dont l'existence réelle n'est pas attestée ou qui sont construits comme des leurres destinés, selon les situations et les actants concernés, à masquer, anéantir ou réactiver le parcours principal. Ils peuvent ne pas

avoir d'existence scénique, ne s'inscrivant que dans le discours de personnages présents et faisant figure d'arrière-plan plus ou moins menaçant : ce sont alors des "parcours fantômes externes". Certains parcours fantômes, qu'on appellera "internes", sont, eux, montrés scéniquement. Créations éphémères mises en place par un instigateur pour servir ses desseins (ou ceux de son maître, ami, etc.), ils sont parfois sexuellement incongrus (à cause par exemple d'un déguisement de sexe ftn450) ou inconvenants (à cause de la différence d'âge par exemple) : dès lors, la révélation finale sur l'identité sexuelle et l'appel au bon sens font s'écrouler les parcours fantômes. Souvent aussi, l'existence de tels parcours fantômes repose sur un mensonge, une erreur d'appréciation, un malentendu.

Le parcours fantôme est une invention de personnage, à un moment donné de la situation. Dans le théâtre marivaudien, ces parcours sont le plus souvent des moyens de déclencher un projet ou, pour les plus faibles, de se construire un système de protection ; plus rarement il provient d'une situation de méprise.

parcours fantôme enclencheur ou parcours fantôme de protection

Face à un défaut de maîtrise devant une situation donnée, un personnage masculin impliqué dans un parcours amoureux réel met en place un parcours fantôme enclencheur. Dans *Le Préjugé vaincu*, par exemple, Dorante présente à Angélique un projet de mariage déguisé : pour tester les réactions de caste de la femme aimée ftn451, il annonce fallacieusement qu'un de ses amis, de moindre condition qu'Angélique, a l'intention de l'épouser. Ce parcours fantôme externe évite ainsi le point crucial de la déclaration directe qui mettrait le jeune homme en danger :



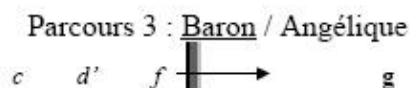
Or, face à ce parcours fantôme, Angélique oppose à Dorante un parcours amoureux qui, concurrent externe ftn452, l'associe à un ami d'enfance, le Baron. On voit bien que ce parcours aussi omet l'étape de l'amour partagé :

“Angélique : J'ai un de mes parents qui m'aime et que je ne hais pas, qui est actuelle–ment à Paris, où il suit un procès important, qui est presque sûr, et qui n'attend que ce succès pour venir demander ma main.

Dorante : Et vous l'aimez, Madame ?

Angélique : Nous nous connaissons dès l'enfance” (scène IV) ftn453.

En éludant la question qui lui est posée (et qui concerne l'étape e), Angélique entérine une absence de sentiment réciproque. Le parcours qu'elle montre est donc très comparable au précédent dans sa forme, même s'il diffère dans son degré de réalité :

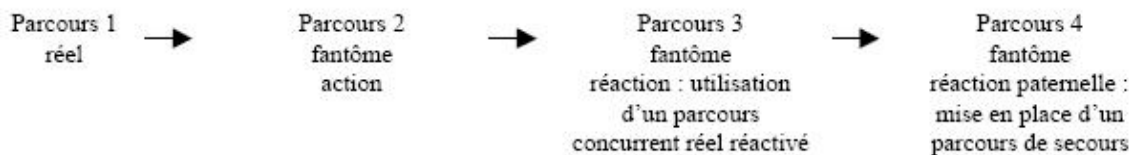


De façon comique, le Marquis propose même une troisième solution. Puisque Dorante doit devenir son gendre et qu'Angélique, manifestement, souhaite épouser le Baron, le jeune homme n'a qu'à épouser la fille cadette du Marquis. La proposition de mariage est, en l'espèce, faite avant même la rencontre (qui n'aura pas lieu)! Ce qui donnerait un parcours fantôme externe, complètement inversé et, évidemment, impossible à valider :

Parcours 4 : Dorante / sœur d'Angélique



La dynamique de la pièce vient donc de l'effacement progressif du parcours principal. L'ensemble fonctionne selon un système de type action-réaction :



Cet enchaînement dynamique est le nouement. À un moment, la confrontation des quatre parcours et leur caractère antagoniste immobilise l'action en un nœud inextricable ftn454.

L'intérêt de la pièce réside dans la remotivation du parcours réel qui n'a pas de fonction dramaturgique jusqu'à ce qu'en désespoir de cause Angélique finisse par le brandir comme un bouclier.

L'Épreuve joue avec davantage de complexité encore sur l'articulation entre parcours fantôme enclencheur et parcours fantôme de protection.

Lucidor aime Angélique. Cependant, ayant une fortune et une position sociale supérieures ftn455, il souhaite préalablement vérifier qu'il peut être aimé pour lui-même. Il met donc en place un parcours fantôme et encourage un parcours concurrent réel, qui viennent bloquer son propre parcours jusqu'à la fin.

Ce dernier (P1) a commencé avant le début de la pièce. La rencontre a eu lieu, l'amour est né. Lucidor en rappelle les données dans la scène I :

“Cette bonne dame a une fille qui m'a charmé” ;
“Écoute-moi donc, j'ai dessein de l'épouser moi-même”.

Afin de mettre Angélique à l'épreuve, Lucidor crée un parcours fantôme (P2) avec la complicité de son valet Frontin, qu'il présente comme l'un de ses amis ftn456. Aussi imagine-t-il, comme il le déclare à Frontin, de le “proposer pour époux à une très aimable fille” (scène I). Parallèlement, une confidence de Maître Blaise à la scène II va donner à Lucidor une deuxième opportunité de tester sa bien-aimée. Maître Blaise avoue en effet à Lucidor qu'il aime Angélique (P3). Lucidor propose alors à ce rival possible un étrange marché. D'une part, il le conforte dans son projet de mariage avec la jeune fille, d'autre part, il lui promet une coquette somme d'argent en cas d'échec. Ce contrat fragilise évidemment le parcours du fermier et de la jeune fille, car Maître Blaise perd d'autant plus de motivation que cette promesse de gratification financière n'est pas incompatible avec le penchant parallèle qu'il éprouve pour Lisette (P4). Ce parcours 4 entre Blaise et Lisette est radicalement inconciliable avec P3, comme le souligne Lucidor :

“Mais je vous ordonne une chose ; c'est de ne (...) dire [à Lisette] que vous l'aimez qu'après qu'Angélique se sera expliquée sur votre compte ; il ne faut pas que Lisette sache vos desseins avant” (II).

Cela entraîne un jeu subtil entre ces quatre parcours :

P1 : Lucidor / Angélique

c - d - e - g

f - g

XXI- XXII

Dès le début de la pièce, ce parcours se bloque. La cruauté de l'épreuve est mise en valeur par une scène de méprise (VIII) dans laquelle on reste au niveau de sous-entendus mais qui est interprétée par Angélique comme une scène de déclaration. Cette scène est d'autant plus sadique qu'elle repose sur des procédés qui rappellent ceux qu'on trouve dans certaines scènes de dénouement. C'est une fausse fin qui perturbe la linéarité du parcours.

Pendant ce palier volontaire, les autres parcours se développent ^{fn457}. Le parcours fantôme, décidé par Lucidor dès la scène I, alimente la méprise d'Angélique pendant toute la pièce. La rencontre a lieu à la scène X, suivie de ce que Frontin appelle, dans un mensonge cruel, "une inclination naissante" (XI) ; la publicité de cette relation est faite à la scène XV. Mais tout s'arrête à la scène XVI sur le refus définitif d'Angélique. Le parcours fantôme suit donc un cours assez dispersé :

P2 : Frontin / Angélique

c - d' - h - g

Les parcours de Blaise sont plus tortueux. Le fermier, conformément au contrat conclu avec Lucidor, s'acharne d'abord à faire progresser ses affaires avec Angélique (P3). Celle-ci lui oppose un premier refus (scène V). Dès lors, il met en place son deuxième parcours (P4), avec Lisette. Il avoue devant Lucidor son échec sur P3 (scène XVIII), en faisant subir à Angélique un interrogatoire serré, pour qu'elle s'explique sur son compte (selon les termes mêmes du contrat passé entre les deux hommes) et, en même temps, sur P2 :

“Maître Blaise : ...Mademoiselle, retenez-vous voute amoureux noviau venu [c'est-à-dire Frontin] ?

Angélique : Non, laissez-moi.

Maître Blaise : Me retenez-vous, moi ?

Angélique : Non” (XVIII).

Cette anti-demande en mariage signe l'acte de décès de P2 et P3, les deux parcours secondaires. En même temps, Maître Blaise dévoile maladroitement l'existence du parcours principal. Mais pour éviter une déclaration publique avant les aveux privés, pour ne pas avouer qu'elle aime Lucidor, Angélique est contrainte, bien malgré elle, de réactiver le parcours 3 qu'elle venait d'interrompre (XVIII) et prétend vouloir se marier avec Blaise. Lucidor prend sa bien-aimée au mot et va, au nom du fermier, demander la main d'Angélique à sa mère : c'est la phase de publicité du parcours 3. À la scène XX, dans un récit, on apprend la réaction positive de la mère. Seule la mise en demeure de Lucidor obligera la jeune fille à se déclarer en faveur de P1 en interrompant définitivement P3. Le parcours présenté là est donc bien chaotique :

P3 : Blaise / Angélique

c - d'

|| g-f-

e-f-g-

h...

accord de Lucidor XVIII

XX

Parallèlement, Maître Blaise tente de faire avancer le parcours qu'il mène avec Lisette (P4). Tant qu'il n'a pas encore reçu la réponse publique d'Angélique, qui le libère du contrat passé avec Lucidor, il est obligé de parler à mots couverts, et de proférer des énoncés contradictoires ou des précautions oratoires tout à fait comiques :

“Maître Blaise, *vite et vivement* : Je ne dis pas que je vous aime.

Lisette, *riant* : Que dites-vous donc ?

Maître Blaise : Je ne vous dis pas que je ne vous aime point : ni l'un ni l'autre, vous m'en êtes

témoin ; j'ons donné ma parole..." (IV) ;

"Lisette : Pour la dernière fois, est-ce que vous m'aimez ?

Maître Blaise : Il n'y a pas encore de réponse à ça" (XIII).

Le revirement soudain d'Angélique (XVIII), décrit plus haut, bloque P4 alors même que le refus d'Angélique le rendait envisageable. La libération finale se produit dans la scène XX, lorsque Lucidor et Angélique se préparent enfin à se dévoiler. Le fermier peut alors triompher :

"Je vous fiance donc, fillette" (XX).

Les trois parcours secondaires se montrent donc très imbriqués ; ils occupent l'espace pendant toute la phase de palier du parcours principal, parcours qu'on pourrait dire autobloquant puisque c'est Lucidor qui est lui-même l'instigateur de cette paralysie. Il y a en outre d'autres embryons. À la scène X, dans ce qui se révélera être un mensonge, Lucidor s'invente un parcours fantôme externe, en évoquant son possible mariage avec une autre. De plus, Frontin semble avoir eu quelques intentions sur Lisette :

"Je n'ai vu cette Lisette-là que deux ou trois fois ; mais comme elle était jolie, je lui en ai conté tout autant de fois que je l'ai vue..." (I).

Cette fausse piste est rendue incompatible avec le plan élaboré par Lucidor, puisque, à la fois, Frontin est concerné par P2 et ne peut donc révéler sa véritable identité. Son faux statut d'ami de Lucidor l'oblige soit à mentir à Lisette, qui le reconnaît (ce qu'il fait scène XII, en lui disant qu'elle se trompe), soit à trahir son maître en se dévoilant. Pour toutes ces raisons, le parcours Frontin / Lisette ne peut être exploité, sauf, dans l'ultime scène, sous une forme qui le relègue au rang des occasions manquées :

"Frontin : Ma reine, puisque vous aimiez tant Frontin, et que je lui ressemble, j'ai envie de l'être" (XXII) ftn458.

On trouve donc dans cette pièce les ingrédients habituels du théâtre marivaudien : un parcours principal (P1), un parcours concurrent (P3), un parcours fantôme (P2), un parcours parallèle (P4). L'intérêt de la pièce naît de ce que Lucidor est le manipulateur qui intrigue pour bloquer son propre parcours au lieu de le faire avancer.

parcours fantôme dû à une méprise

Nous avons vu que dans *La Joie imprévue* quelques-unes des étapes importantes avaient été franchies dans l'avant-pièce.

Dans la structure de cette pièce, les paliers *c d e* sont rappelés dès la scène I. La déclaration *f* ne se situe qu'à la scène XV et les deux étapes sociales *g* et *h* à la scène XXII. C'est que la pièce montre la difficulté pour les amoureux de se rencontrer seuls : la scène XV est la seule scène d'intimité ; encore se passe-t-elle en présence de Lisette. Partout ailleurs, quand Damon est sur scène avec Constance, c'est au sein d'un groupe : à la scène XI, avec Madame Dorville, Lisette et Pasquin ; à la scène XXII, avec Madame Dorville, Monsieur Orgon, Lisette et Pasquin.

La difficulté que les jeunes gens ont à affronter n'est pas tant la rencontre amoureuse ni l'aveu de l'amour partagé que le passage de ce sentiment réciproque à la dimension sociale. Nous sommes là dans un cadre bien typique du genre, où les jeunes gens doivent des comptes à une autorité parentale. Il leur faut donc convaincre leurs parents que la personne aimée est celle qu'on a l'intention d'épouser.

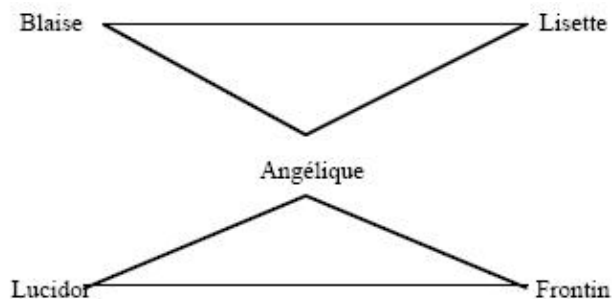
En ce qui concerne la dynamique de la pièce, elle procède de la tension entre le parcours amoureux principal et deux parcours fantômes. Chacun des amoureux croit, en effet, que son parent veut le marier à une autre

personne que l'être aimé, alors que les projets des parents et ceux des enfants concordent. Le parcours principal est donc entravé par des parcours fantômes qui naissent de la méprise des jeunes gens. Cette dernière est involontairement introduite par le père mais volontairement entretenue par la mère de Constance. Ces parcours fantômes sont condamnés à terme par la révélation finale qui provoquera la joie imprévue.

c. remarque sur les conséquences du système de parcours concurrents et fantômes

Lorsqu'un même personnage est présent dans deux parcours, s'instaure la figure du triangle. Or, dans ce petit corpus, c'est, paradoxalement, la figure le mieux représentée. Le personnage d'intersection est au sommet de la triangulation. C'est Arlequin dans *Arlequin poli par l'amour*, Angélique dans *L'École des mères*.

On peut penser, de prime abord, que *L'Épreuve* échappe à la figure du triangle, dans la mesure où Angélique fédère trois parcours et où Lisette a le sien propre avec Maître Blaise. Mais en y regardant de plus près, on s'aperçoit qu'Angélique est à l'intersection de deux systèmes triangulaires :



Cette organisation éclaire des éléments importants du fonctionnement de la pièce : Angélique est bien le sommet de la triangulation qu'elle construit avec Lucidor et Maître Blaise ; en revanche, Blaise construit son propre système. Cela a une répercussion essentielle : Blaise n'est jamais en rivalité réelle avec Lucidor, puisqu'il ne s'inscrit pas dans la triangulation de ce personnage haut placé.

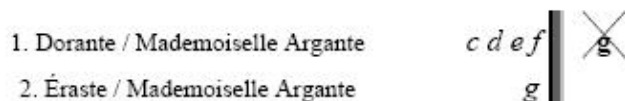
3. spatialisation de plusieurs parcours amoureux successifs ou parallèles

a. parcours successifs

(i). figure triangulaire

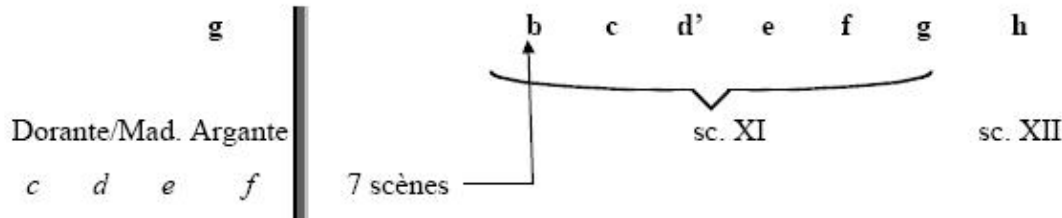
Il s'agit des cas où des parcours concurrents se remplacent l'un l'autre au fur et à mesure que la pièce se déroule. La dynamique de la pièce provient donc de ces substitutions. L'exemple le plus net est sans doute celui du *Dénouement imprévu*.

La pièce commence par l'évocation d'une histoire d'amour qui a franchi les étapes prépara-toires et qui aspire à devenir publique pour se conclure par un mariage. Dorante aime Mademoiselle Argante et souhaite l'épouser, mais Monsieur Argante en a décidé autrement. Cette histoire d'amour, qui n'est que relatée, est dans l'avant-pièce ; l'enjeu principal réside dans l'aboutissement qu'est le mariage. Mais le curseur semble bloqué au palier f par le projet du père qui est de marier Mademoiselle Argante à Éraste. L'ensemble peut donc se schématiser ainsi :



Le projet paternel bloque le parcours principal. Il ne reste aux amoureux que la ruse. Les sept scènes de la première partie sont consacrées à cet effort qui doit mener de f à g et qui échoue.

L'arrivée d'Éraste renvoie définitivement Dorante dans la sphère des amours anciennes. La première partie devient le b de la deuxième. Au long palier de la première partie, se substitue une résolution très rapide, puisque toutes les phases du parcours 2 sont traitées en deux scènes. La jeune fille s'éprend du prétendant que lui impose son père. Au prix d'une simple inconstance, le mariage forcé devient une surprise de l'amour :



(ii). figure quadrangulaire

La pièce s'installe avec la mise en place de deux parcours amoureux qui s'inversent ensuite. Le corpus permet de repérer deux formes de quadrangulation.

naissance de l'amour et double inconstance scéniques

C'est ce que montre *La Dispute*, dont nous avons déjà évoqué les parcours d'Adine et Mesrin et d'Églé et d'Azor (cf. p. 212).

La rencontre entre les deux jeunes filles amorce une compétition et transforme ces parcours initiaux en expérience passée (b) : après une surprise de l'amour conduisant à un polissage par l'amour, on passe à une double inconstance, accélérée par un état de nature, qui ne va pas sans rappeler le monde anarchique des *Îles* :

Mesrin / Églé	a b c d e f	sur scène
	scène XIV, XV, XVI	
Azor / Adine	a b c d e f	hors scène
	récit en XVII et XIX	

Cette double inconstance se fait sur fond de jalousie féminine, de désir d'expérimentation de la coquetterie, de rapport à la possession :

“...je ne vous en aimerai que mieux, si je puis le **ravoir**, c'est seulement que je ne veux rien **perdre**” (XVIII).

L'appétit donjuanesque insatiable est encore lisible dans la scène dernière, lorsque, apercevant Meslis (le jeune homme du troisième couple, qui représente la constance), Églé se pose en conquérante :

“J'aimerais bien son amitié”.

Le couple formé par Meslis et Dina, qui a vécu les phases c d e f entièrement hors scène, trouve la clé qui permet le renouvellement constant de la phase f, la déclaration permanente qui crée l'amour exclusif, autarcique et qui se nourrit de la possession d'un unique partenaire.

Sont donc présentées dans cette pièce deux types de dynamique amoureuse : l'une, linéaire, celle de Meslis et Dina, construit à partir de f un palier ; l'autre, mue surtout par Églé, se vit sur le modèle circulaire d'un éternel retour de c à f.

(i). figure triangulaire

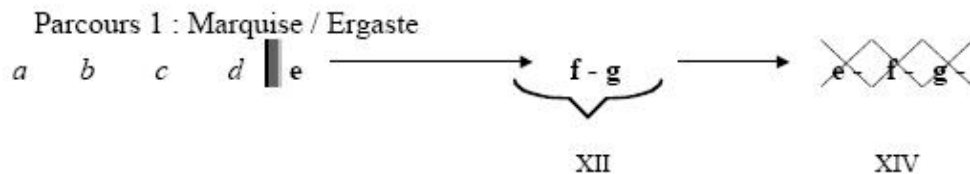
Ce que montre *La Dispute*, c'est que l'inconstance substitue au modèle linéaire canonisé un modèle spiralaire insondable ftn459.

naissance de l'amour et inconstance antérieures, double inconstance scénique

Cette configuration s'appuie sur un passé qui a constitué un cycle complet pour deux couples, depuis la naissance de l'amour jusqu'à l'inconstance de la femme de l'un des couples et de l'homme de l'autre couple. La pièce commence sur ce nouvel équilibre. L'exemple est celui des *Sincères*.

Dans *Les Sincères*, la pièce s'ouvre sur une situation initiale assez claire. La Marquise, naguère éprise de Dorante, est (ou se croit) à présent amoureuse d'Ergaste, qui a été l'amant d'Araminte. On peut s'attendre à voir le couple Marquise-Ergaste franchir les différents repères jusqu'au mariage. Mais leur expérience antérieure, qui les fait passer par l'étape b ftn460, est d'autant plus vivace que Dorante et Araminte sont présents et vont finalement rentrer en grâce. Ce sont donc les couples initiaux qui vont se reformer.

Le parcours de la Marquise et d'Ergaste, rectiligne dans son début, se brise à la scène XIV : dans cette confrontation, pour laquelle les deux nouveaux amants se sont promis une entière sincérité (à laquelle la Marquise n'est pas prête, et qui va paradoxalement faire échouer tout le processus), après avoir franchi à la scène XII les étapes **f** et **g**, ils reviennent brutalement en arrière et renient leurs engagements **f**, **g** et **e** :



Le reniement de ce qui vient d'être dit s'accompagne du retour à b, qui redevient d'actualité. Les deux anciens couples se recomposent, un projet de mariage conclut la scène de réconciliation qui est une parodie de scène de déclaration. Ainsi Dorante, qui lit dans le jeu de la Marquise, lui joue une scène de sincérité (dans des termes encore moins galants que ne l'avait fait Ergaste dans le fiasco de la scène XIV), qui fait se pâmer sa partenaire, heureuse de le trouver enfin sincère :

“Dorante : Ce n'est pas que vous n'avez vos défauts ; vous en avez, car je suis sincère aussi, moi, sans me vanter de l'être.

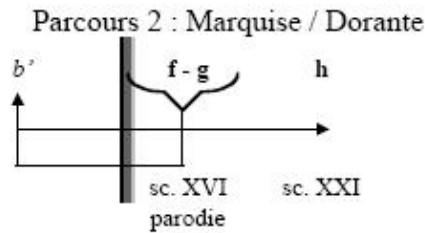
La Marquise, *étonnée* : Ah! Ah! mais vous me charmez, Dorante ; je ne vous connaissais pas. Eh bien! ces défauts, je veux que vous me les disiez, au moins. Voyons.

(...)

Dorante : (...) ce matin encore vous marchiez toute courbée, pliée en deux comme une femme de quatre-vingts ans, et cela avec la plus belle taille du monde.(...)

La Marquise : Eh bien! tu vois Lisette, en bon français, il me dit que je ressemble à une vieille, que je suis contrefaite, que j'ai mauvaise façon ; et je ne me fâche pas, je l'en remercie : d'où vient ? c'est qu'il a raison et qu'il parle juste” (scène XVI).

Cette scène, hilarante ftn461, rassemble à la fois la déclaration (quoi qu'elle vaille) et la demande en mariage. Le parcours du couple Marquise Dorante est donc le suivant :



Leur histoire bégaie, puisque Dorante avait déjà déclaré sa flamme à la Marquise. Mais ses empressements, dont on a un échantillon à la scène XI, n'étaient pas bien accueillis par la Marquise, au contraire de ces railleries qui, sous couleur de sincérité, tiennent lieu de compliments et connaissent un succès inattendu.

De leur côté, Ergaste et Araminte, dans un circuit comparable, reprennent l'ensemble du processus à *b*. Ils entreprennent, pour repartir sur de bonnes bases, de refaire les étapes déjà accomplies, en verbalisant éventuellement l'implicite. Ainsi, comme le remarque Araminte, Ergaste avait manqué la phase *f*, celle de la déclaration :

“Araminte : Ergaste, entre nous, je serais assez fondée à vous appeler infidèle.

Ergaste : Moi, Madame ?

Araminte : Vous-même ; il est certain que vous m'aimiez avant que de venir ici.

Ergaste : Vous m'excuserez, madame.

Araminte : **J'avoue que vous ne me l'avez pas dit...**” (scène III).

Cette lacune est comblée à la scène XVIII :

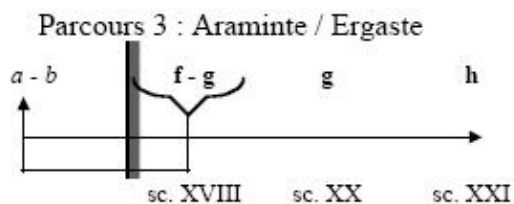
“Araminte : ...je gage que vous m'aimiez, quand vous m'avez quittée ?

Ergaste : Cela n'est pas douteux. Je ne l'ai cru autrement que par pure imbécillité.

“Araminte : Et qui plus est, c'est que vous m'aimez encore, c'est que vous n'avez pas cessé d'un instant.

Ergaste : Pas d'une minute”.

Ces scènes de réconciliation sont également décalées ; Araminte tance Ergaste beaucoup plus qu'elle ne lui pardonne. Le schéma est à peu près le même que pour l'autre couple, à la réserve près que les étapes sont dissociées dans plusieurs scènes :



Le curseur fait donc, pour les deux couples, une boucle. L'équilibre final est identique à celui qui prévalait au début. L'enjeu dramatique est tout entier contenu dans sa propre annulation. La Marquise, dans sa dernière réplique, le résume ainsi :

“La Marquise, *riant* : Ah! ah! ah! nous avons pris un plaisant détour pour arriver là” (scène XXI).

femme, soit lui laisser deux cent mille francs. Hortense, qui aime le Chevalier, espère que le Marquis lui donnera cette somme et épousera la Comtesse dont elle subodore qu’il est épris. Or le Marquis d’une part se révèle plus cupide qu’on ne le soupçonnait, malgré sa fortune personnelle, d’autre part est trop timide pour révéler son amour à la Comtesse. Il se trouve donc engagé dans un mariage qu’il ne souhaite pas mais qui est une sorte de punition d’Hortense. Le parcours amoureux est donc à la fois incomplet et semé d’embûches et concerne quatre personnages et trois couples :

Parcours Hortense / Chevalier <i>c - d - e - f</i>	g scène I	h sc. XXV
Parcours Hortense / Marquis <i>c -</i>	g scène XI	
Parcours Comtesse / Marquis <i>c - d' ou d - e</i> sc. I (supputations d’Hortense)	f scène XXIV	g - h sc. XXV

L’incapacité du Marquis à dire à la Comtesse qu’il l’aime retarde tout. En effet, les deux éléments, argent et amour, sont pour lui intimement liés. Il veut bien renoncer à deux cent mille francs à la condition préalable que la Comtesse (à qui il ne s’est pas encore déclaré, par timidité) soit éprise de lui :

“Le Marquis : En tout cas, je lui payerais sa somme, pourvu qu’auparavant la personne qui a pris mon cœur ait la bonté de me dire qu’elle veut bien de moi” (scène X).

En même temps, il affirme sa pingrerie en essayant de marchander le prix qu’il faut payer à Hortense pour se libérer (scènes XVII et XIX).

Le parcours d’Hortense et du Marquis transgressent les lois du marivaudage habituel. Il n’y a pas, entre eux, d’amour, ni de déclaration. C’est Hortense elle-même qui propose sa main (“Ma main est à vous, si vous le demandez”, scène XI).

Les trois parcours fonctionnent de façon différente :

- l’un d’eux, concernant Hortense et son Chevalier, est déjà institué et reste en attente de réalisation : le mariage est évoqué dès la première scène ;
- un autre est impossible : c’est l’union entre Hortense et le Marquis, qui ne repose que sur des enjeux financiers. Comment obtenir deux cent mille francs du côté d’Hortense, comment ne pas les perdre du côté du Marquis ?
- le troisième est à réaliser, celui du Marquis et de la Comtesse. C’est un parcours à palier. La déclaration tarde à venir car deux obstacles viennent du Marquis : sa timidité et sa pingrerie. Il lui faut surmonter la première pour vaincre la deuxième. Seul l’amour partagé supprime sa réticence à payer Hortense selon les clauses du legs. Le deuxième parcours entraîne donc des perturbations dans les vrais parcours amoureux. L’argent et l’amour sont en tension tout au long de cette pièce.

(ii). parcours de valets

Les parcours des valets doublent normalement celui des maîtres, dont ils proposent un décalque imparfait ^{fn464}. La caractéristique de ces parcours subalternes est la rapidité ^{fn465}. La rencontre, la déclaration, la demande en mariage s’enchaînent généralement très vite. Cependant, il faut attendre que le parcours des maîtres trouve sa pleine réalisation pour espérer que les valets puissent eux aussi aller au bout de leur projet. Cette phase de blocage spécifique aux parcours de valets leur permet de devenir des observateurs attentifs et des adjuvants intéressés et donc efficaces de leurs maîtres.

Les pièces qui développent un parcours amoureux central accompagné d'autres parcours n'obéissent pas tous à la même logique. Celles qui présentent un parcours de valets sont *Le Père prudent et équitable*, *Le Legs*, *La Joie imprévue*, *L'École des mères*, *Les Acteurs de bonne foi*, *Le Préjugé vaincu*, *La Méprise*, *L'Épreuve* ^{ftn466}. Dans *Les Sincères*, les valets offrent un anti-parcours : Lisette et Frontin, tous deux amoureux ailleurs, n'ont aucunement l'intention de voir s'unir leurs maîtres respectifs.

c. spatialisation et hiérarchisation des parcours

L'ensemble des parcours spatialisables, réels, concurrents, fantômes et parallèles invite à un certain nombre de questions :

- quel est le parcours amoureux principal ? Si, dans la plupart des cas, la réponse ne fait aucun doute, on ne peut pas en dire autant pour *Le Dénouement imprévu*, *Arlequin poli par l'amour*, et *La Femme fidèle*. En effet, pour ces pièces, trois critères entrent en tension : l'ordre chronologique de l'existence des parcours, l'ordre de leur présentation dans la pièce et le degré de développement qu'ils sont amenés à prendre. Ainsi, dans *Le Dénouement imprévu*, le parcours amoureux qui unit Dorante à Mademoiselle Argante est le tout premier ; cependant, il sera effacé par celui que mène Éraste, seul exemple dans les pièces courtes à être scéniquement réalisé dans son intégralité (sous une forme éclair). La hiérarchie entre les parcours se trouve inversée en cours de route et le parcours concurrent (celui d'Éraste) devient en réalité, après coup, le principal.

Dans *Arlequin poli par l'amour*, la chronologie d'existence et de présentation est complètement inversée par rapport à la hiérarchie. Les parcours, en effet, se déroulent et se dévoilent dans l'ordre suivant : Merlin / la Fée ; la Fée / Arlequin ; Arlequin / Silvia. Or leur importance au cours de la pièce est exactement inverse.

Dans *La Femme fidèle*, le parcours entre Dorante et la Marquise est postérieur à celui de la Marquise et du Marquis, supposé mort à ce moment-là. En fait, il se révèle comme inscrit dans une sorte de parenthèse entre le passé et le présent du couple.

- Comment représenter les différents participants au parcours amoureux ? L'ordre n'a pas d'importance quand l'amour est réciproque, mais en revanche, quand ce n'est pas le cas, il serait souhaitable de préciser quel est le personnage enclencheur.

d. le parcours fantôme comme parcours principal

Quelques pièces présentant une vision dévoyée du parcours amoureux développent en guise de parcours principal un parcours fantôme, créé de toutes pièces par un personnage manipulateur. Il arrive que ce parcours disparaisse de lui-même à la séquence de fin. Parfois il entraîne dans sa chute un parcours réel qu'il a empêché de croître. La hiérarchie naturelle des parcours s'en trouve bouleversée. Signe de son incongruité, le parcours amoureux ne suit pas l'ordre canonique des étapes, qui se déploient anarchiquement.

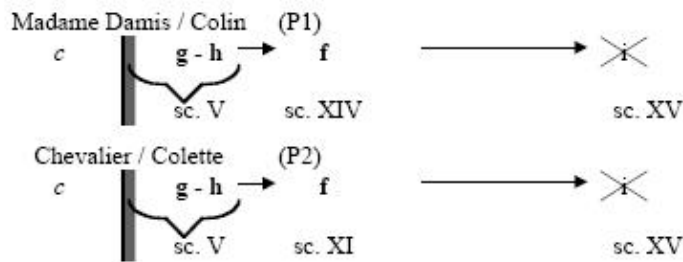
(i). parcours fantôme exclusif

L'Héritier de village présente un couple marié, Claudine et Blaise, et leurs deux enfants, Colin et Colette. Blaise hérite de son frère une grosse somme d'argent qui excite l'appétit de deux nobles désargentés, Madame Damis et le Chevalier. Ces derniers proposent d'épouser les enfants des villageois afin, évidemment, de tenter une captation d'héritage. À la fin de la pièce, au moment de signer les contrats, on apprend que l'argent du legs a été volé, ce qui provoque aussitôt la disparition des deux captateurs avec celle des projets de mariage.

Établir le curseur du parcours amoureux peut sembler paradoxal, dans la mesure où il n'est évidemment pas question d'amour ici. Cependant, une inversion structurelle alerte d'emblée sur un dysfonctionnement. Si l'on observe le curseur, on s'aperçoit que l'aspect public de la décision de mariage intervient bien avant la

(ii). parcours de valets

déclaration. En outre, la déclaration elle-même décalque de façon comique un modèle non autorisé qu'a proposé Arlequin ftn467. On se trouve donc devant le schéma suivant :



Les scènes d'éducation aux usages de la déclaration se font aux scènes IX et X et s'intercalent étrangement entre une scène qui fonctionne complètement sur les codes de la fin ftn468 et des scènes de déclaration, comiques à double titre, dans leur relation d'une part avec ce qu'a préconisé Arlequin, d'autre part avec les codes habituels de la galanterie marivaudienne. Nous nous trouvons là, bien sûr, dans un monde à l'envers où l'argent vient bousculer l'ordre établi.

(ii). parcours fantôme destructeur de parcours réel

Le Triomphe de Plutus croise une entreprise de séduction et une problématique liée à l'argent. Comme l'écrit B. Dort dans sa préface : "rarement, l'univers marivaudien a été à ce point soumis au pouvoir de l'argent. Marivaux reprend ici la leçon de L'Héritier de village. Mais avec plus d'âpreté encore, et une ironie qui, à travers Apollon, le vise lui-même, ce poète qui 'n'a pour tout vaillant que sa figure'" (B. Dort (1964), p. 251, citant *Le Triomphe de Plutus*, scène IV).

Plutus séduit Aminte non parce qu'il l'aime mais parce qu'il veut se venger d'Apollon qui s'est moqué de lui. Il s'agit donc de souffler la maîtresse de son confrère en divinité pour lui prouver, en passant, le pouvoir absolu de l'argent sur les hommes. Le système amoureux mis en place est donc d'emblée perverti, et le développement du curseur sur la mire forcément raccourci et perturbé.

Une demi-rencontre a eu lieu. Plutus, devenu Monsieur Richard, a aperçu Aminte "en traversant les airs". Le conflit avec Apollon fait qu'il n'y a pas d'amour mais juste un défi entre dieux.

Les scènes suivantes servent à acheter progressivement tous les membres de la maisonnée. La rencontre avec Aminte se solde d'abord par un échec, la jeune fille préférant Apollon. Les étapes s'enchaînent sans ordre. On publicise la relation, on évoque le mariage alors même qu'Aminte n'a pas encore rencontré Plutus, on le pose comme un gage d'enrichissement et de santé :

“Plutus : Vraiment, si j'épouse Mademoiselle Aminte, je prétends bien que dans six mois vous soyez plus en chair que vous n'êtes” ;

“Armidas : Votre humeur me convient à merveille.

Plutus : Elle est aussi commode que ma fortune.

Armidas : Et je parlerai à ma nièce, je vous assure ; je suis sûr qu'elle se conformera à mes volontés” (VI) ftn469.

Lors de la scène X, les éléments habituels du parcours standard alternent avec des dons :

- don du bracelet ;
- déclaration de Plutus : “car je vous aime”
- agenouillement collectif : “Finissons-nous, mon oncle ? Mettons-nous à genoux devant elle” ;
- don d'argent ;

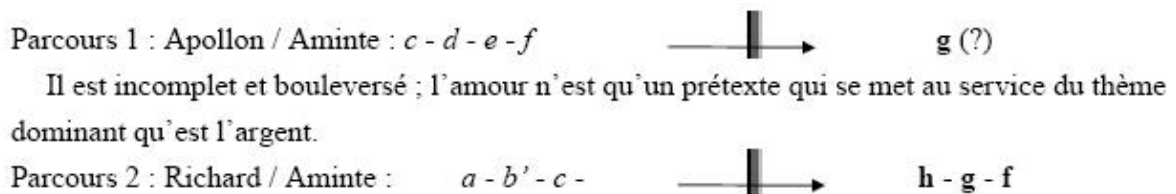
- acceptation du mariage ;
- arrivée de musiciens.

Mais il manque des étapes cruciales : la scène d'intimité qui précède l'aveu public et la déclaration d'amour de la jeune fille. L'acceptation n'est obtenue que grâce à des dons. Il n'y a, d'ailleurs, pas plus d'amour du côté de Plutus, qui réduit toutes les activités humaines à son domaine propre, associant la possession de la jeune femme à celle de l'argent :

“Je lui ai **escroqué** sa maîtresse” (XVIII).

C'est une logique de l'avoir qui se substitue à la logique marivaudienne de l'être. L'amour n'est plus qu'un marché. Aminte est prête à se marier par intérêt, encouragée en cela par toute la maisonnée. Le mariage s'apparente à une vente ou à de la prostitution. Les codes amoureux sont dévoyés, caricaturés, rendus grotesques par le personnage de Monsieur Richard et ceux qui acceptent ses règles du jeu.

Le schéma est le suivant :

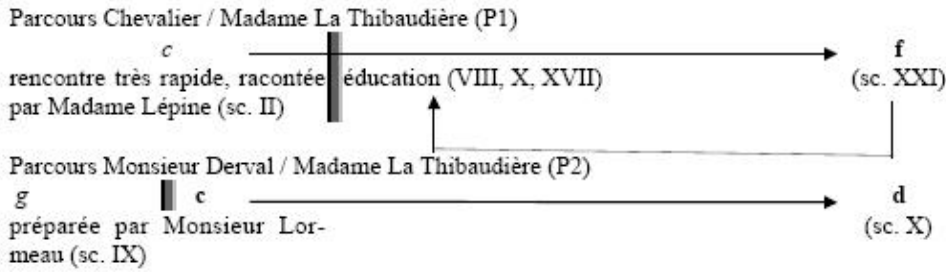


La Provinciale raconte l'histoire d'une jeune femme, Madame La Thibaudière, victime d'une machination orchestrée par une intrigante, Madame Lépine, pour lui soutirer son héritage. Madame Lépine fait croire à Madame La Thibaudière qu'un chevalier est amoureux d'elle. Elle lui fait franchir les étapes d'un parcours amoureux immoral, entrecoupé de phases d'une prétendue éducation qu'elle justifie par les codes parisiens, inconnus de la provinciale. Parallèlement, on sent que si Madame Lépine n'était pas là, un parcours amoureux naturel conduirait Madame La Thibaudière dans les bras de Monsieur Derval.

Le thème de la fausse éducation traverse donc cette pièce sous la forme du personnage de Madame Lépine, qui contraste évidemment avec tous les personnages de femmes éducatrices des pièces de Marivaux, ces femmes-mères qui conduisent sur le chemin d'un mariage du cœur. Ici, le mariage est opposé à l'amour, ce qui suffit à mettre *La Provinciale* en porte-à-faux avec le théâtre marivaudien.

L'argent est le troisième côté de ce triangle immoral. Impulsion initiale de toutes les actions de madame Lépine, du valet La Ramée et du (faux) Chevalier, il sert de fil rouge à la pièce jusqu'à la révélation finale qui fait tomber les masques des trois escrocs et mène à l'échec du mariage immoral aussi bien que de l'union naturelle et assortie entre Madame La Thibaudière et Monsieur Derval.

Il convient donc de voir comment dans le parcours amoureux interviennent les scènes d'éducation afin de pouvoir noter les incidences et les ruptures. Comme dans *L'Héritier de village*, rien n'est naturel, tout repose au contraire sur un artifice.



Le parcours du premier couple est très incomplet. Il manque bien sûr la phase d’amour partagé. La scène de déclaration est morcelée en deux étapes : un début dans la scène XIII, la suite dans la scène XXI. Il ne s’agit pas d’une déclaration privée (phase sur laquelle on fait l’impasse), mais directement d’une annonce publique : à la scène XIII, sont présents, outre Madame La Thibaudière et le Chevalier, les deux intéressés, Madame Lépine, Cathos et La Ramée ; à la scène XXI, les mêmes moins Cathos. Or la question du privé et du public traverse aussi le théâtre d’amour de Marivaux. Le fait de se vanter d’un amour est habituellement présenté comme une faute⁴⁷⁰. Ici, au contraire, Madame Lépine fait de cet aveu public la clé de son système immoral :

“Madame Lépine : Eh oui! il ne s’agit que d’être sur la liste des jolies femmes qui ont occupé le Chevalier. Il n’y a rien de si brillant, en fait de réputation, que d’avoir été sur son compte. Oh! vous jouez de bonheur.

Madame La Thibaudière : Oui, si on savait qu’il m’aime ; mais il n’aura garde de s’en vanter à cause de mes rivales.

Madame Lépine : Lui, se taire ? Oh! soyez en repos là-dessus ; tout le monde saura qu’il vous aime, et qui plus est, que vous l’aimez.

Madame La Thibaudière : Que je l’aime, moi ? Est-ce qu’il le dira ? Serai-je jusque là dans ses caquets ?

Madame Lépine : Si vous y serez! Oui, certes ; vous préserve le ciel de n’y être pas! Eh! S’il n’était pas indiscret, je ne vous l’aurais pas donné. C’est son heureuse indiscretion qui vous fera connaître, qui vous mettra en spectacle. Votre célébrité dépend de là” ;

“Madame Lépine : Ce qui caractérise une femme à la mode, et du bel air, c’est de soutenir audacieusement le bruit qui se répand d’elle ; c’est de le répandre elle-même. On sait qu’une provinciale ou qu’une petite bourgeoise ne s’en accommoderait pas...” (scène XVII).

Madame La Thibaudière se trouve donc enfermée dans un système, qu’elle réproouve au fond, et se voit contrainte, pour éviter de paraître provinciale, de tout révéler à tout le monde, y compris à son cousin Monsieur Lormeau et à son prétendant légitime, Monsieur Derval.

Comme dans *L’Héritier de village*, la scène de déclaration suit une scène d’éducation à laquelle elle renvoie ; Madame La Thibaudière, comme Colette, cherche à mettre en application ce qui lui a été inculqué, et cela donne évidemment une connotation comique à la scène. Le mariage n’est ici jamais évoqué. Il est, de toute façon, présenté comme inopérant dans ce modèle, dans lequel l’amour scandaleux est privilégié. Enfin, au-delà des déclarations publiques, le piège emmène la victime volontaire jusqu’à l’aboutissement de l’escroquerie : la meilleure preuve que l’on puisse administrer de son amour public, c’est de payer sans rechigner, en l’occurrence un prétendu régiment pour le faux Chevalier, qui se déclare provisoirement gêné. Peu s’en faut que l’escroquerie ne réussisse.

L’autre parcours n’est pas plus clair. Monsieur Lormeau a, de son côté, arrangé une rencontre entre sa cousine et Monsieur Derval, pour les unir dans un mariage de raison, qui, par ailleurs, pourrait se révéler bien assorti :

“et je venais vous dire que je vous amènerai tantôt la personne avec qui je travaille à vous marier, pour vous éviter le procès que vous auriez ensemble touchant votre succession”

(scène VII).

À partir de là, les choses sont évidemment faussées car le projet de mariage se prépare sur des bases financières. La rencontre se fait à la scène IX, mais c'est un échec relatif dans la mesure où Madame La Thibaudière, sous la férule de son éducatrice perverse Madame Lépine, expose sa théorie de l'amour, où mariage et tendresse sont forcément séparés. Si la scène X montre que la provinciale est favorablement impressionnée par la rencontre avec Monsieur Derval, et que, sans la contre-éducation qu'elle a subie, elle aurait pu éprouver et susciter une légitime inclination, le parcours avorte avant même d'avoir pu naître et se développer.

Un parcours fantôme entre le Chevalier et la dame inconnue intervient à la fin de la pièce. Ses étapes supposées sont toutes antérieures au lever de rideau. La présence de la dame inconnue est l'incarnation physique de ce parcours, qui rend tout à coup visible une des rivales dont Madame Lépine et Madame La Thibaudière s'étaient entretenues auparavant.

e. une trace du parcours amoureux : l'étape unique

Dans quelques pièces, le parcours amoureux brille par son absence. Néanmoins, il subsiste de lui quelques traces, souvent une étape qui, sortie de son contexte, est surtout renvoyée à sa dimension comique. C'est ainsi l'étape de la déclaration isolée qui revient le plus souvent. Dans *La Réunion des amours* ou dans *L'Île des esclaves*, dissociée du sentiment, elle devient un pur instrument de séduction.

La Réunion des amours est une pièce sans parcours amoureux, à visée essentiellement argumentative. En même temps que l'amour se dédouble et s'incarne en deux personnages, Amour et Cupidon, il disparaît comme sentiment et comme enjeu dramatique. On en parle, on ne le montre pas.

Il y a bien, à la scène XII, une scène de séduction dans laquelle l'amour essaie de séduire la vertu. Mais il ne s'agit que d'une exemplification, une mise à l'épreuve spectaculaire de l'argumentaire qui structure la pièce. Le parcours amoureux est réduit à la phase f. Il n'existe pas en soi, ne se déroule pas harmonieusement et ne tend qu'à montrer que la séduction de la vertu est possible.

L'Île des esclaves n'est pas une pièce sur l'amour. On n'y voit aucun coup de foudre, elle ne s'achève pas sur des mariages⁴⁷¹. La rencontre de la scène II ne provoque aucune surprise de l'amour. L'intérêt dramaturgique se situe ailleurs.

Il y a bien, en revanche, des scènes de séduction qui représentent des décalages, des imitations ou des transgressions par rapport au modèle amoureux. C'est le non-amour qui est montré plutôt que l'amour ; de l'amour en creux, ni plus ni moins qu'un jeu, tel est le rapport qui s'instaure entre Arlequin et Cléanthis :

“Arlequin : Si je devenais amoureux de vous, cela amuserait davantage.

Cléanthis : Eh bien, faites. Soupirez pour moi, poursuivez mon cœur, prenez-le si vous le pouvez, je ne vous en empêche pas (...)” (VI).

Le langage amoureux est caricaturé. Ce n'est pas le leur qu'ils utilisent, mais celui qu'ils ont emprunté à leurs maîtres comme ils ont revêtu leurs habits et usurpé leur nom. On va jusqu'à l'agenouillement et la déclaration, mais les valets embarrassés se perdent en chemin. Ne possédant pas l'ensemble des règles, ils finissent par changer de jeu, la partie en cours étant au bord de l'épuisement :

“Arlequin : Voilà ce que c'est, tombez amoureux de Arlequin, et moi de votre suivante” (VI).

Une autre scène de séduction se met donc en place, entre Arlequin et Euphrosine, la maîtresse de Cléanthis réduite au rôle de servante (VIII). Mais l'entreprise ne repose pas cette fois sur l'acceptation mutuelle des

règles du jeu : Arlequin prétend passer en force. La détresse d'Euphrosine et le caractère fondamentalement pacifique d'Arlequin dégonflent en lui l'enflure de son nouvel ego et rendent la séduction impossible.

De même, la scène IX évacue rapidement la possibilité d'une relation amoureuse entre Iphicrate et Cléanthis, Iphicrate récusant la tyrannie sur laquelle repose l'ordre d'Arlequin.

Jeu dont les joueurs ne maîtrisent pas les règles ou jeu cruel reposant sur la force, la séduction remplace le parcours amoureux en exhibant son dysfonctionnement dans une île des esclaves qui situe les relations en deçà des sentiments. C'est un peu comme si, en confessant leurs erreurs passées, les personnages retrouvaient un état de l'enfance antérieur à l'amour. Le parcours ne peut donc s'enclencher normalement.

IV. Conclusion du chapitre

Rendre compte de l'ensemble du théâtre de Marivaux tient à première vue de la mission impossible. Les classifications génériques oscillent entre des formes attestées, reconnues ^{fn472}, et des terminologies *ad hoc*. Elles n'évitent pas deux écueils : des choix arbitraires ou un peu forcés qui expliquent des points de vue divergents des auteurs à l'égard de telle ou telle pièce ; l'enfermement sur lui-même du théâtre de Marivaux, rendu autistique par le fait d'une nomenclature souvent circulaire (*L'Épreuve* est une "épreuve", *La Surprise de l'amour* une "surprise [de l'amour]"). Les classements thématiques, quant à eux, parviennent à une certaine unité, mais au prix de l'exclusion du corpus d'un certain nombre de pièces inclassables. Ils ont en outre comme conséquence plus fâcheuse de véhiculer des clichés sur l'œuvre marivaudienne (qui ont commencé dès l'époque de Marivaux ^{fn473}) ou de consolider une hiérarchisation entre des pièces représentatives (mais en vertu de quoi ?) et d'autres qui ne le sont pas (même question, bien sûr).

Nous avons eu le souci, au cours de cette étude, de reconnaître les difficultés inhérentes à ce théâtre imposant et protéiforme. La vraie gageure était de partir d'un topos thématique (le parcours amoureux) pour tenter d'en faire le support de la recherche d'une structure. Les parcours réels ou fantomatiques, principaux ou subalternes, internes ou externes, construisent indéniablement une dynamique synchronique par la tension qu'ils sont supposés exercer les uns sur les autres, mais aussi une dynamique diachronique puisque chaque étape franchie s'inscrit dans le temps et l'espace de la pièce.

CHAPITRE 3 : Originalité des parcours amoureux dans les pièces courtes ou la surprise de l'amour

À partir des différents éléments dégagés se posent inmanquablement plusieurs questions. La première concerne la spécificité du corpus des pièces en un acte par rapport aux pièces en trois actes : Marivaux utilise-t-il des parcours et des combinaisons comparables dans les deux types d'œuvres ou bien y a-t-il une marque de fabrique particulière pour les petites pièces ? La longueur des pièces influe-t-elle sur le nombre des parcours mis en jeu ? Les mêmes étapes sont-elles franchies d'un type de pièce à l'autre ?

I. Les parcours en question : comparaison

1. modèles non attestés dans les pièces en un acte

a. la double surprise de l'amour

Le modèle de *La Surprise de l'amour*, qui mène de la rencontre coup de foudre au projet de mariage rendu public ne se retrouve pas dans les pièces courtes. Nous avons remarqué, en effet, que toutes les pièces qui

s'ouvriraient sur un coup de foudre ne menaient pas le processus du parcours amoureux à son terme : une interruption empêchait sa réalisation finale.

Cela est d'autant plus surprenant que ce modèle supposé absolu de la thématique marivaudienne se retrouve dans deux grandes pièces, *La Seconde Surprise de l'amour* et *Le Jeu de l'amour et du hasard*, sous une forme plus complexe que dans ce que l'on peut appeler le modèle fondateur.

Dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, le développement du parcours amoureux serait harmonieux s'il n'était contrarié par des problèmes de classe. Comme dans *Le Préjugé vaincu* ^{ftn474}, la résistance des personnages naît de l'inégalité des conditions, augmentée du fait que, dans le cas présent, chacun des deux amoureux se croit supérieur à l'autre et, en même temps, amoindrie par le fait que tout cela n'est qu'une illusion engendrée par le double échange des costumes entre les maîtres et les valets. La complexité de la pièce ne tient pas au déroulement du parcours amoureux mais à la situation créée par le travestissement.

La complication relative naît du fait que ce parcours amoureux entre en compétition théorique avec le pseudo-parcours initial : chaque protagoniste croit, avant chaque révélation, que son promis ou sa promise est dans l'autre sphère. Silvia, sous son déguisement, devrait chercher à guetter le comportement d'Arlequin, qu'elle prend pour Dorante ; Dorante, sous sa livrée, devrait avoir l'œil sur Lisette, habillée en Silvia ; de même pour les valets qui jouent aux maîtres, et qui auraient intérêt à observer chacun son parèdre de la classe inférieure. C'est, à vrai dire, la raison d'être même d'un stratagème dont on ne perçoit d'ailleurs pas pleinement l'efficacité ^{ftn475}. Mais en réalité, dans la mesure où le spectateur est d'emblée (comme Monsieur Orgon) au courant du double déguisement, celui des femmes et celui des hommes, Marivaux n'exploite absolument pas les scènes croisées de type Arlequin-Sivia ou Dorante-Lisette. Il y a enfin le parcours fantôme que Silvia (encore en fausse Lisette) établit avec la complicité de son frère Mario, selon lequel elle serait déjà engagée avec lui, ce qui a pour effet d'accélérer le processus réel et aboutit à la demande en mariage que Dorante formule à l'intention de celle qu'il croit toujours être une servante.

La scène III, 8, où la demande est formulée, est celle en qui s'abolissent tous les obstacles (Mario, l'écart de condition...). La scène dernière est le lieu de la révélation finale (Lisette est en fait Silvia) et celui de la publicité de l'amour et de la confrontation, cette fois sans masque, avec l'autre et les autres. Le parcours amoureux se trouve donc intégralement représenté, de la rencontre à l'acte public de déclaration et d'acceptation mutuelles. Le travestissement permet que chaque étape apparaisse comme un enjeu spécifique, une phase à obstacles à franchir en soi dans l'économie de la pièce.

La Seconde Surprise de l'amour, conformément à son titre, si du moins on admet qu'il cite le premier titre ^{ftn476}, reprend le modèle initial.

Pour les deux personnages d'amoureux, le premier cycle d'avant-pièce (correspondant à ab) s'est achevé ici par la mort du mari, là par la prise de voile de la promise. On prend donc le couple avec son vécu antérieur. La pièce est bâtie comme *La Surprise de l'amour* sur un franchissement d'étapes régulières qui mènent scéniquement de la rencontre au mariage.

Le passé est très important, car il va induire une sorte de ressemblance initiale entre les personnages. La conformité des sentiments entraîne, comme le signale la note 18 de F. Deloffre et F. Rubellin (1992, I), une "sympathie" immédiate. L'amitié qui paraît naître de ces ressemblances est d'emblée suspecte ^{ftn477}. D'une part elle entraîne chez le Chevalier une comparaison immédiate entre la Marquise et Angélique ^{ftn478}. D'autre part, la topographie des lieux annonce la possibilité d'une intimité plus grande dans la mesure où les maisons communiquent et où le jardin est commun.

Cette contiguïté spatiale entraîne une question : la scène de rencontre a-t-elle déjà eu lieu avant le début de la pièce ? Ou se produit-elle en I, 7 ? Une certaine intimité de voisinage semble déjà exister entre les personnages, et cela se traduit, dans cette scène, par la récurrence du verbe *savoir* :

“Le Chevalier : ...surtout dans la situation où je sais que vous êtes” ;
 “Le Chevalier : Vous savez où elle s’était retirée depuis huit mois...”.

En même temps, la rencontre dans cette scène semble introduire une nouveauté dans la relation, une découverte de la réalité de l’autre :

“Le Chevalier : Que cette femme-là a de mérite! je ne la connaissais pas encore ; quelle solidité d’esprit! quelle bonté de cœur!” (I, 7).

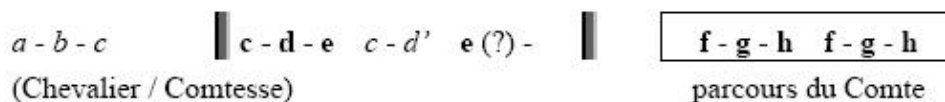
C’est, si ce n’est la première, une nouvelle rencontre ^{ftn479} qui se produit dans un contexte commun de solitude et de désarroi.

Les chemins sont tortueux, parce que, parallèlement à ce parcours amoureux qui tait encore son nom, on trouve un autre parcours, celui du Comte, l’ami du Chevalier évoqué en I, 10, et qui courtise la Marquise :

“Lisette : Madame la Marquise n’a point de répugnance à le voir ; ce serait un mariage qui conviendrait, je tâche de le faire réussir ; aidez-nous de votre côté, Monsieur le Chevalier, rendez ce service à votre ami, servez ma maîtresse elle-même” (I, 10).

Comme le Chevalier, le Comte ne parle pas de son amour. L’amour ne se dit pas et se cherche des médiateurs. Il en résulte des scènes de brouillage dans lesquelles les deux hommes ne se révèlent pas, ce qui autorise un troisième parcours, purement fantomatique, dans lequel le Chevalier se verrait épouser la sœur du Comte.

L’intérêt de la pièce réside donc dans la présence parallèle d’un autre parcours, mené presque à son terme et qui constitue pour le premier un obstacle important et, pour les deux amoureux, un piège. Cette fausse piste est presque en abyme dans la structure centrale, au milieu de laquelle, profitant de son blocage, elle prend tout son essor :



En outre, le parcours fantôme entre le Chevalier et la sœur du Comte est invité à embrouiller encore une intrigue finalement toute simple dont les protagonistes sont eux-mêmes et contre eux-mêmes les principaux opposants. Il offre une piste de rééquilibrage possible, une fin en quatuor avec double mariage.

Le déguisement dans un cas (*Le Jeu de l’amour et du hasard*), la présence de parcours concurrents et fantôme de l’autre (*La Seconde Surprise de l’amour*) contribuent donc à complexifier un modèle de départ plutôt simple. Sur cette ligne mélodique, Marivaux a inséré une autre variation, elle aussi absente des pièces courtes.

b. la simple surprise suivie d’une double surprise

Une autre proposition, quasiment inexplorée dans les pièces en un acte, ajoute à ce modèle de base une surprise de l’amour préalable. Il s’agit de la situation dans laquelle l’un des personnages du parcours central a aperçu l’autre préalablement et en a conçu de l’amour. C’est la phase *c*’ du parcours schématisé p. .

L’ajout de cette phase a plusieurs intérêts. Tout d’abord elle offre au personnage observateur désireux d’arriver à ses fins un rôle prédominant qui lui permet de manipuler les événements. D’autre part, elle engendre une fausse première rencontre scénique : il s’agit toujours d’une surprise de l’amour, mais spéciale, puisqu’on n’en voit que la moitié, qui ne concerne que le deuxième personnage du couple, le premier ayant

déjà été surpris antérieurement.

Ce modèle complexe est celui du *Triomphe de l'amour*, des *Serments indiscrets* et des *Fausse Confidences* ftn480. Ces trois comédies sont construites sur l'interaction entre le parcours principal et des parcours amoureux fantômes dont le statut est à chaque fois différent selon les pièces.

Initié par Monsieur Rémy (*Les Fausse Confidences*), le parcours fantôme censé unir Dorante à Marton tend à prendre, pour la jeune fille, un soupçon de réalité, ce qui lui donne un certain poids concurrentiel par rapport au parcours principal. Cette transformation, cette évolution d'un parcours fantôme vers le statut de parcours amoureux concurrent, s'opère aussi dans *Les Serments indiscrets* avec une ironie d'autant plus grande qu'elle est favorisée par les protagonistes du parcours amoureux principal, prisonniers de leurs contradictions. Dans *Le Triomphe de l'amour*, c'est Léonide, le personnage qui a ressenti le coup de foudre à sens unique de la demi-rencontre c', qui dirige deux parcours fantômes internes dont elle organise le développement dans un strict parallélisme avec le parcours principal réel, inventant même pour les faux parcours une demi-rencontre :

1.	Léonide-Agis :	$c' - d'$		- c - d - c - d - e - f - g - h
2.	“Aspasie”-Hermocrate :	$c' - d'$		- c - d - e - f - g - h
3.	“Phocion”-Léontine :	$c' - d'$		- c - d - e - f - g - h

À chaque fois, une demi-rencontre, réelle (parcours 1) ou prétendue (2 et 3) est réactivée sur scène (c, d). Mais, évidemment, pour les parcours 2 et 3, les phases c' et d' étant bâties sur des mensonges, toute la suite est un leurre qui ne peut aboutir qu'à l'échec du processus cruellement engagé par Léonide. Les deux parcours fantômes et le parcours principal semblent *a priori* concurrents. Cependant, la révélation, à la fin de la pièce, du sexe et de l'identité de la Princesse efface instantanément les parcours fantômes. Ce qui est en jeu ici, c'est le rapport entre le faux et le fonctionnement en parallèle. Les parcours 2 et 3 sont analogiquement construits comme le parcours principal. À une réserve près, peut-être : la révélation sur l'identité sexuelle de Phocion auprès d'Agis transforme leur relation d'amitié en amour, et c'est comme une troisième première rencontre, d'où la succession $c' d' c d c d$: demi-rencontre, première rencontre totale, mais entre hommes, première rencontre totale réelle, en couple. On voit que dans cette pièce, où l'on n'en finit pas de commencer, les préliminaires amoureux sont très longs.

Dans cette pièce, comme les parcours fantômes sont structurellement impossibles (à cause de l'âge d'Hermocrate et du sexe de Léontine), ils sont moins dangereux que dans les deux autres comédies, qui mettent en scène des couples parallèles plausibles.

La demi-rencontre préalable est un ressort dramaturgique qui donne une ampleur romanesque aux pièces concernées. La rencontre à sens unique est racontée dans *Les Fausse Confidences*, triplement narrée dans *Le Triomphe de l'amour*. Théâtralisée dans *Les Serments indiscrets*, elle permet de mettre en évidence la contradiction entre les discours préalables et le choc de la naissance de l'amour, accentué par le fait que le mariage prévu par le père n'a pas *a priori* l'assentiment de la promise. L'obstacle est tout entier contenu dans ces serments un peu trop rapidement proférés ; dans les deux autres pièces, au contraire, l'obstacle est lié à un élément objectif (différence de fortune, haine familiale) et incarné par des personnages (Madame Argante, Hermocrate) qu'il s'agit d'affronter.

La phase c' présente aussi l'intérêt d'associer le lecteur-spectateur au projet d'un personnage placé dès lors dans une position dominante et tenu de masquer son identité ou ses sentiments. Il donne aussi un arrière-plan à la situation théâtrale sans pour autant omettre la phase de la “première” rencontre.

Pourquoi ce modèle théâtral avec ou sans variations n'est-il pas représenté dans le corpus des pièces en un acte ?

La première hypothèse est que l'on peut supposer l'épuisement d'une forme codifiée, maîtrisée, objet déjà de variations multiples : travail sur l'identité du personnage (déguise-ment), multiplication du nombre des parcours, transformation de parcours fantômes en parcours concurrents. Une deuxième hypothèse concerne l'espace textuel. Le cheminement de *La Surprise de l'amour* demande le temps d'une évolution. Chaque acte représente une unité et permet de montrer le franchissement d'une étape. La pièce en un acte, plus ramassée, ne laisse guère de temps au temps.

2. modèles communs aux deux types d'œuvres avec variations spécifiques

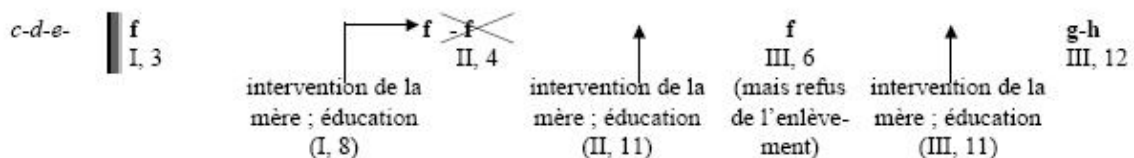
a. pièces avec un seul parcours principal

Nous avons montré comment un nombre important de pièces courtes s'ouvraient à un moment où plusieurs étapes importantes s'étaient déjà produites. Parfois c'est seulement la rencontre qui est antérieure ; ailleurs, plusieurs paliers essentiels ont déjà été franchis avant le lever du rideau. Les grandes pièces explorent ces modèles marginalement, en y ajoutant des spécificités importantes.

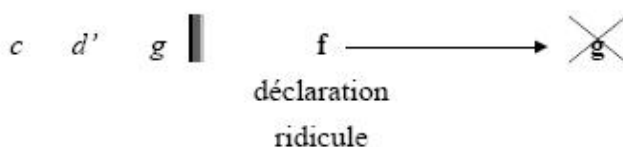
(i). la rencontre antérieure

Dans la plupart des pièces d'amour en un acte, la déclaration se produit tardivement. Dans *La Mère confidente*, comédie en trois actes, ce n'est pas le cas : le lecteur-spectateur en est témoin dès la scène 3 de l'Acte I.

Cependant, le développement du parcours amoureux va être interrompu à plusieurs reprises par l'intervention d'une mère qui se trouve susciter et recevoir les confidences de sa fille. Ainsi, dans chaque acte, Dorante et Angélique se déclarent leur amour, mais les confidences qu'Angélique fait à Madame Argante entraînent en retour un revirement de la jeune fille et une mini-rupture, orchestrée par la mère. À la fin de la pièce, touchée par le caractère de Dorante, qu'elle rencontre en se faisant passer pour la tante d'Angélique, Madame Argante, après avoir en quelque sorte parachevé l'éducation morale du jeune homme, va l'autoriser à aimer sa fille et sa fille à l'aimer. Le parcours est donc assez chaotique, avec des phases de rupture correspondant aux interventions maternelles, qui obligent l'amour à bégayer en quelque sorte, puisque les deux jeunes gens n'en finissent pas de se déclarer. On peut schématiser ainsi ce parcours :



On voit bien à quel point la thématique de l'éducation est liée à la thématique amoureuse. On en oublierait presque le parcours concurrent... En effet, on apprend qu'Ergaste, oncle de Dorante, a demandé la main d'Angélique à Madame Argante (I, 8). Le personnage apparaît à l'Acte II comme un ridicule qui a peine à formuler sa déclaration (II, 8). Apprenant qu'Angélique est éprise d'un autre et que ce rival est son propre neveu, il abandonne aussitôt ses prétentions et, loin de se comporter en opposant, décide d'assurer l'avenir de Dorante (Acte III). Le personnage d'Ergaste met lui-même fin à son parcours amoureux, qu'Angélique avait en tout état de cause bloqué précocément :



Madame.

(...)

Hortense : Arrêtez, Rosimond ; ma main peut-elle effacer le souvenir de la peine que je vous ai faite ?”.

Mais les parcours de Dorimène et de Dorante ne peuvent aboutir dans la mesure où Rosimond a franchi à la scène précédente l'étape qui lui manquait. En se déclarant enfin, il permet la validation du parcours amoureux central, qui s'obtient nécessairement aux dépens des deux autres.

b. pièces avec deux parcours parallèles

L'Île de la raison pourrait paraître avoir un lien structurel avec deux pièces courtes qui, chronologiquement, la précèdent immédiatement, *L'Île des esclaves* et *L'Héritier de village* : la pièce longue, elle aussi, présente des parcours amoureux à vocation essentiellement comique. Mais contrairement aux modèles offerts par les deux pièces en un acte, *L'Île de la raison* montre des parcours amoureux complets, qui vont de la surprise de l'amour à l'accomplissement du processus.

Les parcours amoureux, qui signent l'alliance entre les nouveaux venus et les autochtones, servent de fil rouge à une structure rendue forcément un peu répétitive par les conversions successives. Les étapes se franchissent sans difficulté et ne constituent pas réellement un enjeu. On a l'impression qu'elles servent aussi à renforcer l'effet comique de la pièce, dans la mesure où elles jouent sur un fonctionnement inversé du monde : ce sont les femmes qui se déclarent et les hommes qui reçoivent l'hommage. La différence de taille entre les personnages est également exploitée pour faire naître le sourire :

“Parménès, *se saisissant de la Comtesse* : Mon père, je me charge de cette petite femelle-ci, car je la crois belle.”.

“Floris, *prenant le Courtisan* : En voilà un que je serais bien aise d'avoir aussi : je crois que c'est un petit mâle” (I, 3).

Marivaux joue donc avec les codes amoureux de son théâtre et il y a un effet plaisant de plus dans cette parodie de la déclaration marivaudienne par inversion des rôles.

Dans cette situation (du type du jour des fous), les codes sont exacerbés par défaut : les usages, les interdits, sont ainsi spécialement mis en lumière.

En ce qui concerne notre curseur, on s'aperçoit que les étapes sont franchies dans le bon ordre et qu'elles se déroulent naturellement, sans rupture spécifique. Chaque acte consacre assez peu d'espace à ces parcours amoureux. L'aventure sentimentale des jeunes gens reste secondaire par rapport à l'enjeu principal, l'accès à la raison.

Les parcours, identiques pour les deux couples, sont ainsi figurés :

Parcours 1 : Parménès / Comtesse

c d - e - f
I, 3 II, 8

g - h - i
III, 9

Parcours 2 : Courtisan / Floris

c d - e - f
I, 3 III, 5 et 8

g - h - i
III, 9

Dans cette île, on passe directement de la rencontre à la déclaration. L'amour ne s'embarrasse pas de nombreuses tergiversations. Le mariage lui-même est naturel et n'a pas besoin de formalités :

“Blaise : ...Où est donc le notaire pour tous ces mariages, et pour écrire le contrat ?

Le Gouverneur : Nous n'en avons point d'autre ici que la présence de ceux devant qui on se marie. Quand on a de la raison, toutes les conventions sont faites” (III, 9).

Le parcours amoureux, même s'il reste en arrière-plan, structure les actes et se condense dans un petit nombre de scènes.

C'est aussi le cas dans les deux pièces en un acte comparables, mais c'est à un anti-parcours qu'il nous est donné d'assister ; le rire y est donc plus grinçant.

c. pièces à deux parcours complémentaires

La Double Inconstance peut sembler, *a priori*, proposer en plus grand le modèle repris en plus petit dans *Les Sincères* : mise en place d'un couple puis échange de partenaires. De fait, dans *La Double Inconstance*, le lecteur-spectateur est enclin à croire que le parcours principal est celui d'Arlequin et de Silvia.

Le parcours amoureux est fixé sur un palier d'immobilité, qui le laisse comme en suspens ^{ftn481}. Dans cet ici et maintenant suspendu, dans ce lieu étranger représenté par le palais du Prince, le parcours amoureux est structurellement menacé d'inachèvement, donc d'étiologie, et, de ce fait, il peut être formalisé ainsi :

$c - d - e - f - g (?) - \quad \blacksquare \quad h^2$

Pour le couple initial Arlequin-Silvia, il ne reste que la phase h à réaliser ; leur curseur étant placé après g, on voit bien qu'il n'y a plus là aucun intérêt dramaturgique. Face à cette immobilité, d'autres parcours imposent une dynamique qui structure la pièce.

Le Prince engendre lui-même deux parcours, l'un sous sa propre identité, l'autre sous un déguisement. Ès qualités, il a enlevé Silvia pour l'épouser ; mais, désireux de la séduire, il se présente à elle sous l'allure d'un gentilhomme du palais et entreprend de lui plaire. Son premier parcours semble voué à l'échec dans la mesure où il repose sur une transgression du code marivaudien ^{ftn482}. Par ailleurs, il s'impose comme un bouleversement de toutes les étapes habituelles puisque le projet de mariage suit immédiatement la demi-rencontre, comme le précise Trivelin à Silvia :

“Songez que c'est sur vous qu'il fait tomber le choix qu'il doit faire d'une épouse entre ses sujettes”.

Le Prince, ainsi, dans ce parcours qu'il suit en son nom propre, se place en situation d'autorité, de force imposée à l'autre, loin de la situation classique de la séduction amoureuse. Il est maître avant d'être amant. Cependant, ce parcours théorique se bloque lui aussi très rapidement, puisque Silvia n'est pas sensible au corollaire de ce rapport de force qu'est la tentative d'achat de ses bontés par le Prince.

Le parcours, qui brûle toutes les étapes intermédiaires et indispensables, a cette forme :

Prince ès qualités / Silvia : $c' - d' - \blacksquare \rightarrow g - h^2$


Le parcours amoureux qui donne sa dynamique à la pièce résulte du travestissement du Prince en officier. Il commence avec une rencontre qui a eu lieu avant le début de la pièce. Il va se développer harmonieusement selon les codes que nous avons montrés à propos de *La Surprise de l'amour* :

qui surgit fort à propos. La question pendante du mariage de la Princesse avec le roi est réglée en une seule scène (III, 11) où sont regroupées toutes les étapes **c d' e f g h**. Ce mariage arrangé et diplomatique devient tout d'un coup un mariage d'amour ; trois répliques suffisent à condenser ce qui aurait pu constituer en soi une pièce marivaudienne, dont tous les ingrédients sont présents : c'est le roi, déguisé en ambas-sadeur, qui est sur scène en personne pour recevoir ce qui va devenir un aveu (pour le moins inattendu! ftn485), auquel il va répondre publiquement, ce qui laisse espérer une union rapide et assortie.

(i). L'Heureux Stratagème et Les Sincères


Les deux pièces proposent une hiérarchisation ambiguë des parcours et un retour final à une configuration antérieure au début de la pièce.

Le début de la pièce longue semble confronter trois parcours amoureux réels : deux anciens, qu'on appellera P1 et P2, et un actuel, P3. P1 concerne Dorante et la Comtesse et s'est achevé avant son terme, à savoir le mariage. On peut le figurer ainsi :

P1. c - d - e - f - g - h - 

P2, qui concerne la Marquise et Damis, a exactement la même structure.

Ces parcours avortés sont donc remplacés par un parcours naissant qui unit la Comtesse à Damis. Les parcours 1 et 2 deviennent une histoire ancienne, la phase b du nouveau parcours dont la rencontre a déjà eu lieu hors scène. Avant le début de la pièce, on peut supposer que le parcours 3 a la configuration suivante :

P3. a - b - c - d 

On ignore si la scène de déclaration a eu lieu. En tout cas, les affaires semblent déjà bien engagées entre la Comtesse et Damis :

“Arlequin : Ils étaient ensemble, ils riaient de toute leur force” (I, 2) ;

“Lisette : ...le Chevalier ne la quitte point ; il l'amuse, il la cajôle, il lui parle tout bas ; elle sourit ; à la fin le cœur peut s'y mettre, s'il n'y est pas déjà” (I, 3).

La Comtesse, quant à elle, précise ses sentiments par rapport aux deux parcours amoureux : Dorante est placé au deuxième plan et renvoyé dans le passé :

“...Je le distinguais, vous dis-je, et je le distingue encore ; mais rien ne m'engage avec lui...” (I, 4).

Damis est au contraire rattaché à l'actualité brûlante :

“Le Chevalier m'aime, il ne me déplaît pas : je ne ferai pas la moindre violence à mon penchant” (*ibid.*).

Le début de l'Acte I ne fait que confirmer les progrès du parcours 3. La Comtesse feint même d'effacer l'existence d'un parcours antérieur :

“Dorante : Encore un mot, madame. Vous ne m'aimez donc plus ?

La Comtesse : Eh! Eh! *Plus* est singulier! je ne me ressouviens pas trop de vous avoir aimé.

Dorante : Non! je vous jure, ma foi, que je ne m'en ressouviendrai de ma vie.

La Comtesse : En tout cas, vous n'oublierez qu'un rêve” (I, 5).

Jusque-là, nous sommes dans une situation comparable à celle des *Sincères*. La suite est différente, puisque dans *Les Sincères* le parcours qui semblait dominant s'auto-détruit du fait de la blessure d'amour-propre que reçoit la Marquise. C'est cette remise en cause qui réactualise les autres parcours et renverse la hiérarchie.

Dans *L'Heureux Stratagème*, c'est un parcours fantôme qui va se présenter en concurrence du parcours principal, réunissant les deux éconduits et proposant en apparence une double inconstance.

La Marquise suscite alors la mise en place d'un parcours fantôme, qu'on appellera parcours 4. Il est intéressant de constater qu'en I, 8 Dorante hésite entre un parcours réel ou un parcours fantôme avec la Marquise. C'est sur ce point que porte leur débat à tous deux :

“Dorante : ... Vous avez raison, il faut que je vous aime : il n'y a que ce moyen-là de punir la perfide que j'adore.

La Marquise : Non, Dorante, je sais une manière de vous venger qui nous sera plus commode à tous deux. Je veux bien punir la Comtesse, mais en la punissant je veux vous la rendre, et je vous la rendrai” (I, 8).

Le parcours fantôme va donc se développer parallèlement au parcours réel en proposant un système de double inconstance parfaitement réussi. Cependant, contrairement à ce qui se passe dans *La Double Inconstance*, les deux parcours entrecroisés ne sont pas tous les deux réels ftn486. Le parcours fantôme se construit sur les bases d'un accord entre deux personnages présents scéniquement ftn487.

L'Acte I est un gros plan sur le parcours 3 qui poursuit son évolution tandis que les parcours 1 et 2 sont renvoyés au passé et deviennent donc le b du parcours 3. Le parcours fantôme signe son extrait de naissance pendant cet acte sans avoir le temps de se développer. En revanche, des scènes d'interaction viennent faire s'entrecroiser les deux parcours :

- I, 16 : scène entre Dorante et le Chevalier Damis
- II, 3 : scène entre la Marquise et la Comtesse ftn488.

Ces croisements permettent à Damis et à la Comtesse de s'informer de l'existence du parcours fantôme. La répercussion sur le parcours 3 est dès lors immédiate : il se produit un blocage entre la phase g (qui, apprend-on, s'est produite hors scène) et les phases h et i. La Comtesse rappelle en effet en I, 6 que le projet de mariage est largement avancé :

“...Nous parlions tantôt de mariage, il faut absolument différer le nôtre”.

La dynamique enclenchée dans l'Acte I s'immobilise donc.

De même que la Marquise est l'instrument de la dynamique du parcours fantôme, de même la Comtesse est l'instrument du blocage du parcours 3. Les femmes jouent donc un rôle essentiel de mouvement et de contre-mouvement dans le processus.

À l'Acte III, le parcours fantôme aborde une nouvelle étape, celle du mariage annoncé :

“La marquise : ...allons jusqu'au contrat, comme nous l'avons résolu” (III, 4) ;

“Dorante : C'est que je vais l'épouser : rien que cela” (III, 5).

Cette nouvelle est annoncée en III, 6 à la Comtesse. Cela suscite un retour au parcours 1, tout à coup réactivé. La Comtesse, dans une scène de confidence à Lisette, affirme :

“Je n'en sais rien ; mais je l'aime, et tu m'accables, tu me pénètres de douleur” (III, 6).

La scène III, 10 permet à tous les personnages de se retrouver et aux parcours de se confronter. Le parcours fantôme va jusqu'à un fantôme de réalisation ftn489, ce qui a pour effet de libérer le parcours Comtesse / Dorante et autorise la formulation des déclarations réelles, les baisers sur la (bonne) main, l'agenouillement. En revanche, la fin du parcours Marquise / Damis, qui devrait servir de pendant, est différée et prend un tour énigmatique. En effet, la Marquise renvoie à "dans six mois" (III, 10) le terme de son aventure avec le Chevalier. Or, dans la scène ultime, dans laquelle les valets restent pour régler leur propre sort, Frontin, qui laisse malgré lui Lisette à Arlequin sans disposer d'une contre-partie (car si les maîtres sont au nombre de quatre, les valets sont seulement trois ftn490) reprend, dans l'ultime réplique, cette référence temporelle :

"Frontin : Eh bien, Lisette, je vous donne **six mois** pour revenir à moi" (III, 11).

Cette curieuse assertion, promettant une nouvelle inconstance dans la sphère des valets, ne remet-elle pas en cause, spéculativement, la réalisation du mariage entre Damis et la Marquise, voire ne conduit-elle pas à une nouvelle rupture entre la Comtesse et Dorante, puisque, chez les maîtres, on s'est livré à une "double double inconstance" (ou à une "fausse double inconstance" ou à une "double fausse inconstance"!), promesse possible d'un éternel recommencement ?

En conclusion, le lecteur-spectateur peut avoir l'impression au début de la pièce que le parcours principal est celui entre la Comtesse et Damis. Il se développe ainsi :

P3. a- b- c- || d- e- f- g- h

L'étape b condense les parcours Dorante / Comtesse (P1) et Damis / Marquise (P2), qui ont été interrompus prématurément. La mise en place du parcours fantôme entre Dorante et la Marquise (P4), sur les mêmes bases que P3 mais allant plus loin que lui :

P4. a- b- c- || d- e- f- g- h- i

a pour effet de bloquer P3 et de réactiver P1 et P2 à partir de l'étape de la déclaration. D'où une dynamique chronologique globale schématisable ainsi :

P1 : Dorante / Comtesse	c-d-e-f-g-h	d-.....	e-f-g-h-
P2 : Damis / Marquise	c-d-e-f-g-h	d-.....	e-f...
P3 : Damis / Comtesse	a-b-c-	d-e-f-g-h-	
P4 (fantôme) : Marquise / Dorante	a-b-c-	d-e-f-g-h-i	

Le schéma de *L'Heureux Stratagème* demande beaucoup plus de temps que celui des *Sincères*, car il implique le développement du parcours entre le Marquise et Damis, la naissance et la mise en place des parcours fantômes, le blocage du parcours principal et la double substitution. Le deuxième couple est en retrait par rapport au premier, comme dans *Les Sincères*, la blessure narcissique subie par les dames semblant plus longue à effacer que celle subie par les messieurs.

b. la force du parcours fantôme : La Fausse Suivante et La Provinciale

Dans *La Fausse Suivante* comme dans *La Provinciale*, le problème de hiérarchie concerne un parcours fantôme qui structure la pièce et finit par détruire le parcours réel. Dans *La Fausse Suivante*, en trois actes, il y a un parcours existant et un autre qui aurait pu advenir ; dans *La Provinciale* on ne décrit que celui qui aurait pu advenir.

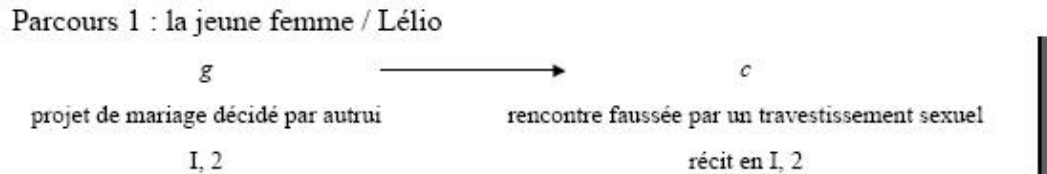
La Fausse Suivante met en scène un personnage féminin qui déguise à la fois son sexe et son rang ftn491 et se transforme en “Chevalier”.

Le premier projet du “chevalier” concerne son futur mariage avec Lélio, qui a été décidé par son beau-frère :

“...ce Lélio avec qui, par lettres, le mari de ma sœur a presque arrêté un mariage” (I, 2).

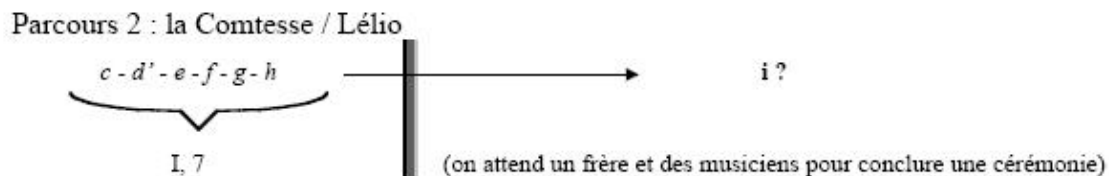
Le projet matrimonial précède donc la rencontre, laquelle a eu lieu antérieurement au lever de rideau. Évoquée en I, 2, elle a abouti non à de l’amour mais à de “l’amitié” : de fait, la jeune femme, déjà déguisée en chevalier, ne pouvait susciter d’autre inclination chez Lélio ftn492.

On a donc un schéma inversé et interrompu :



En I, 7, Lélio révèle à son ami le chevalier qu’il n’accepte le mariage avec la jeune femme que par intérêt. Celle-ci renonce très précocément à épouser celui qu’elle était venue observer.

Ce premier projet abandonné, à savoir le mariage entre Lélio et la jeune femme projeté par le beau-frère de cette dernière, entre en opposition avec un autre parcours, entre la Comtesse et Lélio. La pièce s’ouvre sur un palier d’attente. Apparemment, les étapes préalables ont déjà été atteintes :



Mais Lélio renvoie ce projet au passé :

“J’aimais la Comtesse, parce qu’elle est aimable ; je devais l’épouser, parce qu’elle est riche” (I, 7).

Ce n’est pas une inconstance qui a fait changer Lélio d’avis, mais son avidité. Le plan du retors Lélio est donc d’utiliser son ami le Chevalier pour qu’il séduise la Comtesse et l’amène à renoncer la première, le libérant d’une dette et d’un dédit contractés auprès de la Comtesse, et lui permettant d’épouser la jeune femme de Paris et son pactole, double de celui de la Comtesse.

Se met alors en place un troisième parcours, impossible, parcours-fantôme interne entre le “Chevalier” et la Comtesse, au cours duquel les principales étapes sont franchies : une rencontre (avant le lever de rideau, racontée en I, 2), une déclaration du Chevalier (I, 10), continuée en II, 8, avec abandon de la main, déclaration de la Comtesse (III, 6)... Le mariage n’est pas évoqué.

De fait, c’est une pièce sans mariage, aucun des parcours évoqués n’allant à son terme. Au contraire de ce qui se passe dans *Le Triomphe de l’amour*, où les parcours- fantômes mis en place par Léonide ressemblent beaucoup structurellement à ce que l’on a dans *La Fausse Suivante*, à la réserve près que l’objectif final de Léonide est de faire naître l’amour d’Agis et de l’épouser, ici la pièce est tout entière orientée vers une logique

de destruction.

Les gagnants de cette œuvre de déconstruction sont donc ceux qui font un bénéfice en argent ou, dans un deuxième temps, ceux qui, au moins, n'ont rien perdu. Le mariage, si fortement grevé de clauses financières, disparaît avec son illégitimité. Mais la dernière réplique de la Comtesse met surtout en valeur la grande cruauté du double jeu du Chevalier :

“Je n'en connais point de plus triste que celui que vous me jouez vous-même”.

La punition infligée à la Comtesse n'est-elle pas au fond plus cruelle que celle que subit Lelio ? La Comtesse n'est-elle pas, comme la Léontine du *Triomphe de l'amour*, une pure victime qui ne mérite pas son sort, la seule dans cette pièce pour qui le parcours amoureux ait eu à un moment quelque réalité ?

Ce système, dans lequel un parcours amoureux fantôme vient détruire toute possibilité de parcours réel est à l'œuvre dans *La Provinciale* également. Dans les deux pièces, l'enjeu est évidemment financier. La Comtesse et Madame La Thibaudière gardent leur argent mais perdent tout espoir de réaliser un parcours amoureux.

II. Bilan et prolongements

Au travers de cette comparaison, on s'aperçoit que Marivaux ne réutilise pas dans les pièces en un acte les modèles qu'il a développés avec prédilection dans les pièces longues. S'il est possible de repérer des passerelles entre quelques œuvres des deux types, à chaque fois d'importantes variantes rendent les ressemblances moins sensibles.

On peut sans doute dire que, globalement, Marivaux ajoute aux pièces en trois actes des ingrédients qui rendent les situations plus complexes. Le plus remarquable est le travestissement sexuel ou social qui contraint à des révélations intermédiaires et dote les fables d'un arrière-plan romanesque plus dense.

Les pièces en un acte, globalement, montrent un franchissement d'étapes amoureuses moins nombreuses. Dans cet espace-temps de l'intrigue, elles manifestent néanmoins une grande complexité de composition regroupant parcours principal, concurrent(s), fantôme(s) tout autant que dans les pièces plus longues. En outre, nombre de pièces en un acte ne trouvent pas de correspondante identifiable dans le corpus des grandes pièces, preuve que Marivaux investit la petite forme d'un soin particulier et que, loin d'en faire un simple raccourci des comédies en trois actes, il en fait plutôt un terrain d'expérimentation dramaturgique.

Ce qui ressort aussi de ce bref aperçu, c'est le relatif optimisme du corpus des grandes pièces. Le projet des enfants rejoint celui des parents, les amoureuses délaissées trouvent un compagnon à leur goût, les actions les plus périlleuses s'achèvent par un mariage, quitte à laisser de côté des amants condamnés d'avance par l'incongruité de leurs désirs. *La Fausse Suivante* reste très isolée dans ce corpus. Écrite en 1724, elle ouvre la voie à une série de pièces en un acte beaucoup moins joyeuses que *Le Père prudent et équitable* ou qu'*Arlequin poli par l'amour*.

À ce stade de notre étude, nous abandonnons les grandes pièces, qui nous ont servi de point de référence et en quelque sorte de règle d'étalonnage de notre corpus. C'est grâce à elles que nous avons pu comprendre l'importance et le fonctionnement du parcours principal.

Le corpus des pièces en un acte occupera le reste du travail. Les dramaturgies que nous avons dégagées concernent au premier chef les pièces courtes, sauf le sous-type du blocage interne, qui n'est représenté par aucune pièce en un acte. Il reste l'essentiel : il nous faut désormais, à l'intérieur de cette typologie, voir comment chaque type dramaturgique et chaque type de composition induit un système de fin et repérer l'organisation liée à la composition des scènes.

CHAPITRE 4 : Scène ou séquence ? À la recherche de l'unité dramaturgique ou le préjugé vaincu ?

La pièce en un acte ne peut s'appuyer sur les ruptures et délimitations préétablies et manifestes que constituent les actes, ni sur les pauses et les respirations qui les séparent. Le rythme général naît donc d'autres effets et d'autres choix dramaturgiques. On peut aborder les pièces en un acte à partir de deux hypothèses contradictoires. Soit l'on fait l'hypothèse qu'elles sont bâties sur un mouvement unique dont elles constituent en quelque sorte la ligne mélodique régulière. Soit l'on suppose qu'elles secrètent leurs propres ruptures et leurs propres silences. Il nous faut alors poser comme préalable que Marivaux, loin de considérer la **scène** comme une unité absolue ^{ftn493}, l'intègre dans des **séquences** repérables, qui obéissent à des logiques de construction particulières. La scène, définie par le nombre de personnages qui s'y trouvent présents (monologues, dialogues, trilogues, polylogues), se conçoit alors comme un accord dans la partition, architecture complexe qui laisse la place ultime à la séquence de fin.

I. "Marivaux à l'épreuve de la scène"

1. la constitution des scènes et la présence des personnages

a. l'entrée d'un nouveau personnage

En théorie, c'est l'entrée ou la sortie d'un nouveau personnage qui détermine le changement de scène. Or cette règle dramaturgique, globalement respectée à l'âge classique ^{ftn494}, est régulièrement bafouée par Marivaux ^{ftn495}.

L'entrée d'un personnage ne produit pas nécessairement de changement de scène. On peut repérer un exemple discret de cette entorse aux règles dans la fin de la scène XXIV du *Père prudent et équitable*. Crispin, sur le point de s'en aller, salue ainsi l'arrivée inopinée de son maître :

"Vous venez à propos : quoi! vous osez paraître!"

La venue de Cléandre est intégrée à la logique de la scène. Elle ne produit pas de rupture particulière. Seule sa prise de parole ouvrira, par la scène XXV, un nouvel espace textuel. Cléandre locuteur déclenche une nouvelle scène ; Cléandre allocutaire n'avait pas eu ce pouvoir.

La première pièce de Marivaux étant jugée le plus souvent comme un essai sans prétention, on pourrait taxer cet exemple de maladresse de jeunesse. Mais on le retrouve aussi dans des pièces plus tardives. Ainsi, la scène XIV de *La Dispute* qui n'annonce comme personnages que Mesrin, Azor et Églé, est coupée par l'arrivée d'un personnage discret : "Carise paraît ici dans l'éloignement et écoute". Un autre procédé, récurrent, vient attester qu'il s'agit là d'un parti pris qui va se décliner sous une autre forme privilégiée. De nombreuses scènes s'ouvrent sur un monologue : le personnage, dans l'intimité, fait le point sur la situation et commente les événements récents. Surgit alors, dans la même scène, un autre personnage. On en voit plusieurs exemples dès *Arlequin poli par l'amour*. La didascalie initiale de la scène V atteste sans ambages l'intention, qui va à l'encontre des règles, de ne pas scinder la séquence unique en deux scènes :

"*Silvia, Arlequin, mais il ne vient qu'un moment après que Silvia a été seule*".

Les deux personnages présents sont nommés, mais il est précisé, de façon explicite, que leur apparition n'est pas simultanée. Marivaux annonce d'emblée la règle du jeu.

Tel n'est pas toujours le cas. Dans la même pièce, la numérotation de la scène XIII n'est pas accompagnée de la traditionnelle liste des personnages présents. Pour la reconstituer, il faut se reporter aux didascalies internes à la scène. Ainsi la première réplique de Silvia est précédée d'une indication précieuse :

“Silvia, seule, tremblante et sans bouger”.

Une autre didascalie annonce un peu plus loin l'arrivée de nouveaux personnages :

“À ces mots, deux ou trois lutins viennent pour l'enlever”.

Même si l'unité de la scène n'est pas aussi clairement anticipée que dans l'exemple précédent, le moment de solitude de Silvia et l'irruption des autres personnages sont nettement marqués comme appartenant à la même séquence.

La situation est beaucoup plus complexe dans la scène XVIII. La didascalie-liste indique la présence d'un trio Silvia, Arlequin, Trivelin. La première réplique est attribuée à Silvia. Elle est précédée de l'indication :

“Silvia, un moment seule”.

Le début de scène est donc, semble-t-il, constitué d'un monologue. Puis Arlequin *“entre alors triste et la tête penchée...”*. Nous retrouvons donc apparemment la situation précédemment décrite où, à l'intérieur d'une même scène, un personnage d'abord seul voit surgir un autre personnage. Le lecteur, trompé par la didascalie-liste et par la pratique marivaudienne de la séparation en scènes, pourrait s'attendre à ce que la scène ait le déroulement suivant :

1. Silvia, seule en scène, monologue (cf. didascalie de réplique) ;
2. Arlequin entre : le monologue devient dialogue à l'intérieur de la même unité scénique ;
3. Trivelin va entrer (cf. liste des personnages de la scène) : le dialogue se fera trilogue.

Mais c'est une fausse impression. Une autre didascalie renseigne en effet sur le troisième personnage :

“Trivelin, alors, paraît tout d'un coup à leurs yeux”.

On voit donc qu'il ne s'agit pas là d'une entrée au sens strict, mais d'une apparition : Trivelin, invisible jusqu'à ce moment, était bien présent sur scène dès le début, mais caché, y compris pour le lecteur. Cette réinterprétation rétrospective remet en cause le statut de monologue de la première réplique de Silvia.

Dans tous les cas observés, le personnage qui paraît est connu du ou des personnage(s) présent(s) et du lecteur-spectateur. Mais parfois surgit, dans les mêmes circonstances, un personnage nouveau et inconnu, dont l'arrivée n'a pas été préparée. C'est le cas de Monsieur Griffet, dans la dernière scène de *L'Héritier de village* : au milieu de la fête, il intervient pour révéler le vol de l'argent de l'héritage. Le coup de théâtre dont il est l'instrument s'intègre bien à l'économie de la scène ; il en fait étroitement partie.

Dans les exemples cités, l'arrivée d'un personnage, loin d'inaugurer un nouvel espace textuel, structure pleinement celui dans lequel elle prend place : donnant impulsion à un rythme nouveau, transformant le cas échéant le monologue initial en introduction ou, mieux, en transition, à la fois commentaire et annonce, elle se place entre ce qui s'est déroulé et ce qui reste à venir.

b. la sortie de personnage

Le procédé corollaire existe aussi : un personnage quitte la scène (aux deux sens du terme) sans pour autant l'interrompre. Diverses situations suscitent cet état de fait.

Dans la scène XI de *La Joie imprévue*, Constance est chassée par sa mère :

“Madame Dorville : (...) Retirez-vous donc.
Constance : Voilà la première fois que vous me le dites.
Elle part et retourne la tête”.

Plus souvent, le personnage quitte la scène de son plein gré, opérant une véritable rupture communicationnelle. Plusieurs exemples peuvent illustrer cette situation.

Par exemple, à la scène XIV de *La Méprise*, Ergaste intime à Arlequin l’ordre de porter une lettre. Celui-ci donne une réplique, accompagnée de la didascalie suivante : “Arlequin s’en va”. À la scène XXV de *La Commère*, Madame Alain prend brutalement congé de ses interlocuteurs, à savoir sa fille Agathe et Monsieur Thibaut :

“Madame Alain : Vous me faites grand plaisir. Je vous laisse pour un instant. Ma fille, faites compagnie à Monsieur ; je reviens.
Elle sort”.

Le phénomène du départ anticipé s’accélère dans les dernières scènes des pièces de notre corpus. De multiples exemples de sorties du plateau non accompagnées d’un changement de scène sont repérables dans les pièces courtes à partir de *L’Héritier de village*. Voici les exemples, tous tirés des scènes dernières :

“Madame Damis : (...) retirons-nous, car il se fait tard” (*L’Héritier de village*) ;
“Hortense : (...) reconduisez-nous au logis, sans attendre que le comte de Belfort s’en mêle” (*La Méprise*) ;
“La Comtesse, *en s’en allant* : Eh bien! vous n’attendrez plus” (*Le Legs*) ;
“Madame Dorville : (...) allons souper chez moi.
Monsieur Orgon, *lui donnant la main* : Allons, Madame” (*La Joie imprévue*) ;
“La Marquise : Allons, belle Araminte, passons dans mon cabinet pour signer, et ne songeons qu’à nous réjouir” (*Les Sincères*) ;
“Mademoiselle Habert : Laisse-moi, te dis-je! Je te déteste” (*La Commère*) ;
“Madame Argante : (...) je me sauve bien confuse de tout ce qui s’est passé” (*La Femme fidèle*) ;
“Dorante, *s’enfuyant*” (*La Femme fidèle*) ;
“*Lucidor fuit*” (*Félicie*) ;
“*Tout s’enfuit, l’Inconnue, Madame Lépine, la suivante Marton, et La Ramée, que Cathos arrête. (...) La Ramée s’enfuit*” (*La Provinciale*).

Le départ ou la fuite du personnage apporte à la scène rythme et sens et est intégré au mouvement de l’espace textuel.

La particularité de ce traitement nous invite à faire l’hypothèse que, pour Marivaux, la scène est une unité de rythme et de sens dans laquelle il fait éventuellement abstraction des conventions régulières de division. Cela explique une spécificité qu’on remarque dans *Les Acteurs de bonne foi* : aux scènes II, III, IV et V interviennent les mêmes personnages, ni plus ni moins (soit, en théorie, une seule scène). Mais les didascalies inaugurales, qui donnent la liste des personnages, sont présentées avec des nuances remarquables dans F. Deloffre et F. Rubellin (1992) :

- “Scène II : Lisette, Colette, Blaise, Merlin” ;
- “Scène III : Merlin, Lisette (Colette et Blaise, assis)” ;
- “Scène IV : Merlin, Colette (Lisette et Blaise, assis)” ;
- “Scène V : Merlin, Blaise (Lisette et Colette, assises)” ftn496.

Or Colette parle dans la scène III. Dans la scène IV, elle s'exprime, de même que Blaise. Dans la scène V, les deux femmes commentent les actions des deux hommes. Il n'y a donc pas, *a priori*, de raison conventionnelle de séparer tout ce bloc en quatre unités. La raison pour laquelle Marivaux a fait cette distinction est fonctionnelle et dramaturgique. La séparation en quatre scènes met en valeur les différentes situations en relation avec le spectacle joué : la scène II est la préparation des acteurs ; la scène III est la scène jouée par Merlin et Lisette ; la scène IV, celle jouée par Merlin et Colette ; la scène V, entre Merlin et Blaise. C'est donc la pièce de Merlin qui est ainsi divisée régulièrement, en fonction des entrées et des sorties, non celle de Marivaux. Ici, la convention est remotivée par le sens.

2. les types de scènes utilisés

Cela étant dit, on peut observer le traitement opéré par Marivaux dans le choix du nombre de personnages par scène. Si l'on se réfère au problème du nombre, y a-t-il un type de scènes privilégié (monologue, dialogue, etc.) ? Peut-on établir des distinctions entre les pièces sur ce critère ? Le tableau suivant permet de récapituler les données brutes.

Pièces	nb de scènes	nombre de personnages par scène									
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	groupe
<i>Père prudent...</i>	25	5 = 20%	10 = 40%	5 = 20%	3 = 12%	-	1 = 4%	-	-	1 = 4%	-
<i>Arlequin poli...</i>	22	2 = 9%	12 = 55%	4 = 18%	2 = 9%	-	-	-	-	-	2 = 9%
<i>Dénouement impr.</i>	12	-	6 = 50%	3 = 25%	3 = 25%	-	-	-	-	-	-
<i>Île des esclaves</i>	11	-	5 = 45%	2 = 18%	2 = 18%	1 = 9%	-	-	-	-	1 = 9%
<i>Triomphe de Plutus</i>	18	1 = 5,5%	4 = 22%	5 = 28%	4 = 22%	1 = 5,5%	1 = 5,5%	-	-	-	2 = 11%
<i>Héritier de village</i>	15	1 = 6,7%	5 = 33,3%	5 = 33,3%	2 = 13,3%	-	1 = 6,7%	-	1 = 6,7%	-	-
<i>Réunion des amours</i>	14	1 = 7,1%	5 = 28,6%	5 = 28,6%	2 = 14,3%	2 = 14,3%	-	-	1 = 7,1%	-	-
<i>École des mères</i>	19	-	9 = 47,4%	3 = 15,8%	5 = 26,3%	-	1 = 5,3%	-	-	-	1 = 5,3%
<i>Méprise</i>	22	2 = 9%	11 = 50%	6 = 27,3%	2 = 9%	-	1 = 4,5%	-	-	-	-
<i>Legs</i>	25	2 = 8%	11 = 44%	6 = 24%	3 = 12%	1 = 4%	2 = 8%	-	-	-	-
<i>Joie imprévue</i>	22	-	11 = 50%	7 = 31,8%	1 = 4,5%	2 = 9,1%	1 = 4,5%	-	-	-	-
<i>Sincères</i>	24	-	10 = 41,7%	7 = 29,2%	6 = 25%	-	1 = 4,2%	-	-	-	-
<i>Épreuve</i>	22	-	9 = 40,9%	6 = 27,3%	5 = 22,7%	1 = 4,5%	-	1 = 4,5%	-	-	-
<i>Commère</i>	29	-	8 = 27,6%	11 = 37,9%	5 = 17,2%	3 = 10,3%	1 = 3,4%	1 = 3,4%	-	-	-
<i>Dispute</i>	20	1 = 5%	8 = 40%	4 = 20%	4 = 20%	1 = 5%	1 = 5%	-	1 = 5%	-	-

<i>Préjugé vaincu</i>	16	-	8 = 50%	6 = 37, 5%	1 = 6, 25%	-	-	1 = 6, 25%	-	-	-
<i>Colonie</i>	18	-	3 = 16, 7%	3 = 16, 7%	2 = 11, 1%	1 = 5, 6%	-	-	-	-	9 = 50%
<i>Femme fidèle</i>	17	-	3 = 17, 6%	5 = 29, 4%	4 = 23, 5%	3 = 17, 6%	1 = 5, 9%	1 = 5, 9%	-	-	-
<i>Félicie</i>	13	-	5 = 38, 5%	5 = 38, 5%	1 = 7, 7%	1 = 7, 7%	-	-	-	-	1 = 7, 7%
<i>Acteurs de bonne foi</i>	13	-	2 = 15, 4%	1 = 7, 7%	5 = 38, 5%	2 = 15, 4%	1 = 7, 7%	-	-	1 = 7, 7%	1 = 7, 7%
<i>Provinciale</i>	23	-	6 = 26%	7 = 30, 4%	4 = 17, 4%	4 = 17, 4%	-	-	1 = 4, 3%	1 = 4, 3%	-

[Comme on vient de voir, les scènes ne sont pas toujours homogènes : un monologue initial peut se transformer en polylogue. Dans le tableau ci-dessus, on a compté, sans égard pour l'hétérogénéité éventuelle des scènes, le nombre de personnages tel qu'il ressort des indications initiales données par la didascalie-liste. Parfois, le nombre est indistinct, pour peu qu'aux personnages reconnus se mêle un groupe indifférencié (par exemple de "musiciens") : c'est le critère "Groupe" de notre tableau].

Le tableau suscite plusieurs remarques.

- Il y a peu de monologues : seules huit pièces sur vingt-et-une en comptent au moins un. Assez nombreux dans *Le Père prudent et équitable*, où ils constituent 20% du total des scènes, ils se raréfient dans les productions ultérieures. À partir de *La Joie imprévue*, on n'en trouve plus que dans *La Dispute*, pièce particulière à plus d'un titre. Le monologue est donc exceptionnel dans un modèle théâtral essentiellement bâti autour du dialogue.
- Le statut du dialogue est très intéressant. Les scènes de duo sont particulièrement bien représentées dans notre corpus. Ce dernier compte 400 scènes en tout ; il y a 151 scènes de dialogue (soit 37, 75% du total des scènes). Les autres types de dialogue sont représentés dans un ordre décroissant :

- ◆ 105 trilogues (26, 25%) ;
- ◆ 71 scènes à quatre (17, 75%) ;
- ◆ 23 scènes à cinq (5, 75%) ;
- ◆ 12 scènes à six (3%) ;
- ◆ 4 scènes à 7 (1%) ;
- ◆ 21 scènes à huit ou plus (5, 25%).

- Mais la répartition de ces scènes de duo est très variable d'une pièce à l'autre, et ce critère permet de distinguer plusieurs groupes de pièces :

au moins 50% de scènes de duo :

*Arlequin poli par
l'amour*
La Méprise
La Joie imprévue
Le Préjugé vaincu

entre 40 et 49% de scènes de duo :

*Le Père prudent et
équitable*
L'Île des esclaves
L'École des mères
Le Legs

	Les Sincères
	L'Épreuve
	La Dispute
entre 30% et 39% de scènes de duo :	<i>L'Héritier de village</i>
	Félicie
moins de 30% de scènes de duo :	<i>Le Triomphe de Plutus</i>
	La Commère
	La Colonie
	La Femme fidèle
	Les Acteurs de bonne foi
	La Provinciale

Si l'on rapporte ces données à la typologie des pièces, on constate que huit des onze pièces qui ont au moins 40% de scènes de duo appartiennent au type des pièces qui se finissent par un mariage. Corollairement, aucune des pièces à mariage ne compte moins de 40% de duos. La scène à deux n'est-elle pas logiquement une caractéristique de la pièce d'amour ?

II. Le passage d'une scène à l'autre

1. modalités à l'œuvre

Trois modalités principales président au changement de scène : la rupture, le centrage sur un personnage, le passage de relais.

a. la rupture

La rupture caractérise les changements de scène dans lesquels aucun personnage ne fait le lien d'une scène à l'autre. Cette modalité, qui va à l'encontre des règles de liaison⁴⁹⁷, est très rare chez Marivaux. On en trouve trace dans *Arlequin poli par l'amour* entre les scènes III (la Fée, Arlequin Trivelin) et IV (Silvia, le berger) et entre les scènes XIII (Silvia, des lutins) et XIV (La Fée, Arlequin). La rupture brutale est justifiée par un changement d'espace (tout aussi peu régulier), dont témoignent les didascalies initiales de scène : à la scène IV, "la scène change et représente au loin quelques moutons". Au début de la scène XIV, "la scène change et représente le jardin de la Fée".

La rupture entraîne la superposition de deux univers radicalement différents, avec un chassé-croisé entre les personnages. D'ailleurs, des indications précises concernent leurs entrées et sorties :

"*Ils sortent tous*" (scène III) ; "*Silvia entre sur la scène en habit de bergère*" (scène IV) ;
"*Ils l'enlèvent en criant*" (scène XIII) ; "*La Fée paraît avec Arlequin...*" (scène XIV).

Ce chassé-croisé est tout à fait intéressant car il impose une mobilité et une rapidité inhabituelles, en posant le problème éventuel de la scène vide. Il impose également des changements d'espace et de décor, clairement marqués par le texte. Il empêche enfin tout système de liaison de scènes.

b. le centrage sur un personnage

Un personnage agit comme un aimant autour duquel gravitent d'autres personnages.

Ainsi, dans *Le Père prudent et équitable*, les scènes VIII à XI s'organisent autour de Démocrite :

VIII
Démocrite, Toinette

IX
Démocrite

X
Démocrite, le Chevalier

XI
Démocrite

Démocrite, qui se retrouve par deux fois seul en scène, est le personnage central.

De même, dans *La Dispute*, Églé apparaît clairement comme le noyau d'une séquence ftn498. Présente de la scène III à la scène X, elle est le seul personnage de la pièce qui ait droit à un monologue :

III Carise, Églé	IV Églé, Azor	V Églé, Mesrou, Carise	VI Églé, Mesrou, Carise, Azor	VII Églé, Azor	VIII Églé	IX Églé, Adine	X Églé, Adine, Carise
---------------------	------------------	---------------------------------	--	-------------------	--------------	-------------------	-----------------------------

On voit qu'elle attire autour d'elle aussi bien les gardiens Carise et Mesrou que les personnages au départ inconnus, comme Azor.

Le changement de personnages est parfois radical. Par exemple, dans *La Commère*, les scènes XXIII et XXIV conservent la logique qui veut que Madame Alain soit présente constamment. La conséquence en est qu'elle passe d'un interlocuteur à l'autre. Ainsi, dans la scène XXIII, elle s'adresse à Mademoiselle Habert et à La Vallée ; dans la scène suivante, elle est avec Agathe. La transition est marquée avant la fin de la scène XXIII :

“Madame Alain : -Allez, vous en serez content”...
sortie de scène de Mademoiselle Habert et de La Vallée

“Dans le fond, j'avais été trop vite”
didascalie : *Seule* : cf. la note 52, *ad loc.*, de F. Deloffre et F. Rubellin (1992).

c. glissements et passages de relais

Chez Marivaux, le glissement prend trois formes essentielles.

La première consiste à faire passer d'un univers masculin à un univers féminin (ou l'inverse) ou de l'intérieur à l'extérieur ; la seconde montre l'articulation entre l'espace des valets et la relation maître-valet ; la troisième vise à mettre en valeur le couple principal.

(i). du masculin au féminin ou l'inverse, de l'extérieur à l'intérieur ou l'inverse

On constate souvent, dans une même séquence, le passage de l'univers masculin à l'univers féminin (ou l'inverse), par glissements successifs d'une scène à l'autre. Une séquence de *L'Île des esclaves* rend compte de ce procédé :

VI Cléanthis, Iphicrate, Arlequin, Euphrosine masculin/féminin	VII Cléanthis, Euphrosine féminin	VIII Arlequin, Euphrosine masculin/féminin	IX Arlequin, Iphicrate masculin	X Cléanthis, Iphicrate, Arlequin, Euphrosine masculin/féminin
--	---	---	---------------------------------------	---

Les quatuors qui encadrent la séquence organisent le système d'alternance qui met au centre, entouré par des scènes classiques de maîtresse et servante et de maître et valet, le couple socialement impossible du valet et de la maîtresse.

Parfois ce passage d'un sexe à l'autre se superpose à une autre problématique, celle de l'intérieur et de l'extérieur. Le début du *Père prudent et équitable* associe ainsi les deux modes de passage : les scènes I et II se déroulent clairement à l'intérieur de la maison de Démocrite ; une fois le personnage du père parti, on se

retrouve, toujours dans le cocon protecteur de la maison, avec le couple traditionnel de la jeune fille et de sa servante. L'arrivée de Cléandre et de son valet, qui permet de croiser l'intérieur et l'extérieur, constitue également le quatuor amoureux ; la séquence se termine avec la scène de complicité entre le jeune homme et son valet, miroir de la scène II :

I Démocrite, Philine, Toinette masculin/féminin intérieur	II Philine, Toinette féminin intérieur	III Philine, Toinette, Cléandre, Crispin masculin/féminin intérieur/extérieur	IV Cléandre, Crispin masculin extérieur
---	---	---	--

(ii). l'espace des maîtres et la relation maître-valet

Les changements de scènes s'articulent souvent entre une scène de valets et une scène maître-valet. Ces séquences visent à créer une intimité particulière autour d'un maître qu'il s'agit d'aider à accomplir son destin. Dans ces séquences alternent donc des scènes entre deux valets, des trios et des scènes entre un maître et son valet autour d'une complicité amoureuse. Ainsi les scènes III à V et VII à IX de *La Joie imprévue*, absolument en miroir :

III Pasquin/Damon	IV Pasquin/Damon + Lisette	V Pasquin + Lisette
VII Pasquin + Lisette	VIII Pasquin/Damon + Lisette	IX Pasquin/Damon

Lisette, affectée à la maison de Madame Dorville, sert les intérêts de sa jeune maîtresse et, partant, ceux du jeune homme dont elle espère épouser le valet.

Ce type de glissement se décline parfois en quatuor : deux valets, deux maîtres. Ainsi, dans *Le Préjugé vaincu*, les quatre premières scènes constituent un modèle de ce type :

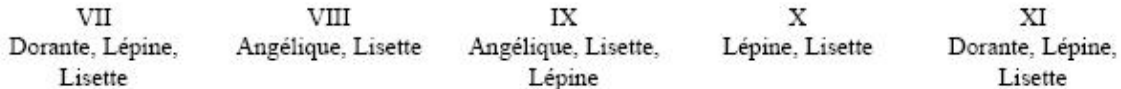
I Lépine, Lisette	II Dorante, Lépine, Lisette	III Angélique, Lisette	IV Angélique, Dorante
----------------------	--------------------------------	---------------------------	--------------------------

Le trio fondateur (deux valets, un maître, comme dans *La Joie imprévue* ci-dessus) laisse place à deux duos inédits. Un gros plan est effectué d'abord sur l'univers féminin puis sur le couple fondamental d'Angélique et de Dorante.

Dans le théâtre marivaudien, le trio se constitue le plus souvent autour de l'homme. Les Lisette sortent de l'univers féminin pour accueillir, en ambassadrice, l'amoureux qui se présente. Il y a des exceptions. Dans *Le Legs*, par exemple, le trio de base s'établit autour de l'élément féminin, d'abord Hortense, ensuite la Comtesse. Hortense tente de gagner l'appui des domestiques à la scène II ; le Marquis fait de même à la scène IV. À chaque fois, ces scènes sont suivies d'un duo Lépine/Lisette. Les variations notées plus haut ne se produisent pas. En revanche, la Comtesse réussit à rassembler les deux domestiques autour d'elle :



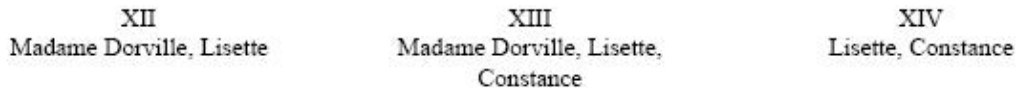
Dans *Le Préjugé vaincu*, le trio se constitue indifféremment autour de Dorante ou autour d'Angélique, car les résistances se trouvent aussi bien chez la jeune fille que chez le jeune homme. Aussi, les trios se succèdent pour montrer la difficulté de réaliser le duo amoureux :



Les deux amoureux ont besoin de l'aide des deux domestiques, qui passent alternative–ment de l'un à l'autre.

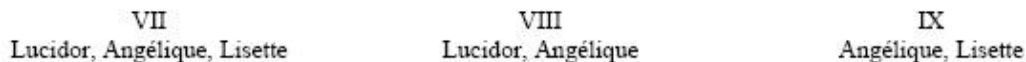
(iii). les modes de triangulation de l'intimité

L'intimité se joue à travers des triangulations particulières : celle qui se constitue autour du couple principal, celle qui s'inscrit dans le cadre de la famille. Chaque fois, la tension se fait dans le passage d'un trio à un duo. Ainsi, les pièces dans lesquelles de toutes jeunes filles sont encore attachées à leur mère mettent en place des alternances de scènes exclusivement féminines, comme dans *La Joie imprévue* :



Lisette se trouve ici au centre des confidences de la mère et de la fille. Elle leur sert de médiatrice.

L'autre triangulation, fondée sur l'unité de base du couple, permet à la soubrette de prendre un rôle intermédiaire entre le chaperon et la confidente. Dans *L'Épreuve*, c'est la double fonction qu'assume Lisette aux côtés d'Angélique, ce qui donne le mouvement suivant :

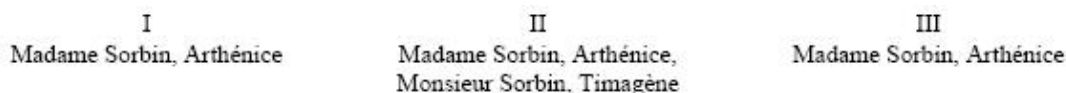


Lisette reparaît après la scène de duo pour assumer son rôle de confidente à part entière. Cette situation est récurrente.

2. quelques remarques sur les articulations de scènes

Les passages d'une scène à l'autre engendrent souvent un retour au même. Ce type de séquence est spécialement à l'œuvre dans les débuts de pièces :

La Colonie :



La Provinciale :

I
Madame Lépine, Le Chevalier,
La Ramée

II
Madame Lépine, Le Chevalier,
La Ramée, Madame La Thibau-
dière, Cathos

III
Madame Lépine, Le Chevalier,
La Ramée

etc.

Ce type de séquence en début de pièce a l'avantage de centrer l'intérêt sur les personnages qui vont servir d'enclencheur à l'action dans un premier temps. Madame Sorbin et Arthénice sont les personnages qui vont, de par leur demande de reconnaissance par les hommes, créer la dynamique initiale. Dans la scène II, elles rencontrent leurs homologues masculins. C'est la confrontation entre deux mondes, posée d'emblée comme dramaturgiquement fondatrice.

La Provinciale a le même fonctionnement ; les deux mondes opposés sont respectivement celui des agresseurs et celui des victimes. Les forces en présence sont mises face à face dans la scène II ; la scène III est le prolongement de la scène I. L'intérêt de l'interruption que constitue la scène II entre les scènes impaires qui se continuent est de montrer scéniquement sans tarder les personnages de victimes qui ont été évoqués dans la scène I.

Dans chacun de ces exemples, la scène II est posée comme un instantané.

3. hiérarchie des scènes

a. la scène fondatrice

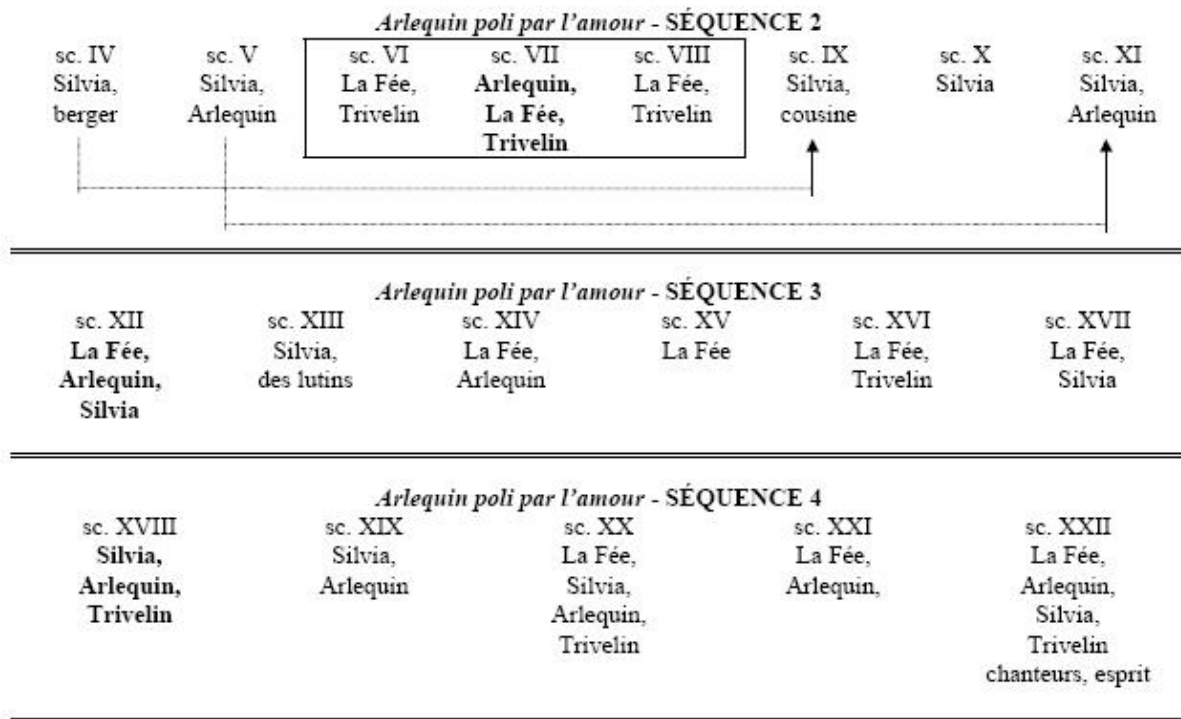
Chaque pièce paraît bâtie sur un modèle de scène fondatrice, trio ou duo, qui structure les séquences. Parfois, cette structuration se révèle porteuse de sens.

(i). trio fondateur

Arlequin poli par l'amour est ponctué de trios fédérateurs dont les variations indiquent les changements fondamentaux de la pièce ^{ftn499}. L'ensemble a la structure suivante ^{ftn500} :

Arlequin poli par l'amour - SÉQUENCE 1

sc. I La Fée, Trivelin	sc. II Arlequin, Maitre à danser, La Fée, Trivelin	sc. III Arlequin, La Fée, Trivelin
------------------------------	--	---



Des trios fondateurs entrent en résonance avec des duos. Les trios sont centraux dans l'élaboration des séquences. Ils en marquent aussi souvent le début.

La scène III propose un premier trio : la Fée, Arlequin, Trivelin. Elle avait été précédée, scène I, par un duo de confidences entre la Fée et Trivelin. La même structure se retrouve au centre de la séquence 2, puisque le même trio se retrouve scène VII, entouré de deux duos de la Fée et de Trivelin. Le groupe des scènes VI à VIII répond partiellement aux trois premières scènes de la pièce, et se trouve au centre d'une séquence dans laquelle c'est Silvia qui a le rôle principal. Seul personnage de la séquence à donner un monologue (scène X), elle a, en outre, un dialogue pastoral avec un berger (IV), une cousine (IX) et un dialogue amoureux avec Arlequin (V et XI), le tout dans une alternance rigoureuse. La mise en abyme de la structure originelle du trio Arlequin-La Fée-Trivelin au milieu d'une séquence centrée sur Silvia donne paradoxalement à cette dernière une place prépondérante, d'autant qu'elle a la double opportunité d'un dialogue avec Arlequin que la Fée n'a pas encore réussi à obtenir. La structure à emboîtement est déjà l'indice de la défaite prochaine de la Fée.

La scène XII inaugure une nouvelle séquence grâce à la mise en place d'un trio inédit dans lequel les deux univers se rencontrent : Arlequin, en effet, se trouve placé entre les deux rivales qui, chacune à son tour, étaient le point de focalisation des séquences précédentes. Cette séquence 3 marque la réaction de la Fée, qui a l'initiative d'un monologue (XV). La Fée rencontre en situation de duo non seulement Trivelin, comme précédemment, mais aussi Arlequin et Silvia. Personnage omniprésent, elle ne s'absente de cette séquence que pour laisser la place à ses lutins (XIII). Les univers montrés aux séquences 1 et 2 entrent donc ici en collision.

La scène XVIII inaugure la séquence 4 sur un trio inédit : Trivelin, Silvia, Arlequin. Ce qui pourrait ne passer que pour une variante du trio de la scène XII (avec Trivelin à la place de la Fée) se révèle en réalité être une tout autre configuration : Trivelin trahit la Fée et se fait l'allié des deux amoureux. Du coup, se met en place un quatuor inédit, Trivelin, Silvia, Arlequin, la Fée (XX), symbiose des deux trios précédemment organisés. De part et d'autre de ce quatuor, deux duos, préparés par le trio de la scène XII, mettent Arlequin aux prises avec les deux femmes qui l'aiment, d'abord Silvia (XIX), puis la Fée (XXI). La scène finale est celle du regroupement de tous les personnages de l'univers féerique, y compris des rôles épisodiques des scènes II et XIII.

La construction des séquences d'*Arlequin poli par l'amour* témoigne donc d'une pensée rigoureuse de l'organisation des scènes, même si cette dernière ne recoupe pas forcément les indications des changements d'espace.ftn501

(ii). le duo fondateur

Dans d'autres pièces, la scène fondatrice est le duo. Ainsi, *Le Préjugé vaincu* pourrait se décrire comme la pièce de l'attente anxieuse du duo entre Angélique et Dorante. Sa structure est la suivante :

<i>Le Préjugé vaincu</i> - SÉQUENCE 1				
sc. I Lépine, Lisette	sc. II Dorante, Lépine, Lisette	sc. III Angélique, Lisette	sc. IV Dorante, Angélique	
a	b	c	d	
<hr/>				
<i>Le Préjugé vaincu</i> - SÉQUENCE 2				
	sc. V Le Marquis, Angélique, Dorante		sc. VI Le Marquis, Dorante	
	e		f	
<hr/>				
<i>Le Préjugé vaincu</i> - SÉQUENCE 3				
sc. VII Dorante, Lépine, Lisette	sc. VIII Angélique, Lisette	sc. IX Lépine, Lisette, Angélique trio inédit	sc. X Dorante, Lépine, Lisette	sc. XI Dorante, Lépine, Lisette
b	c		a	b
<hr/>				
<i>Le Préjugé vaincu</i> - SÉQUENCE 4				
	sc. XII Le Marquis, Dorante		sc. XIII Le Marquis, Angélique, Dorante	
	f		e	
<hr/>				
<i>Le Préjugé vaincu</i> - SÉQUENCE 5				
sc. XIV Lisette, Le Marquis, Angélique, Dorante		sc. XV Dorante, Angélique		sc. XVI Lisette, Le Marquis, Angélique, Dorante, Lépine
quatuor inédit		d		scène de groupe inédite
<hr/>				

La séquence 1 aboutit, grâce à une succession de glissements, à un duo entre Dorante et Angélique qui ne produit rien de définitif puisqu'il est interrompu par l'intrusion du Marquis (séquence 2), qui transforme un possible trio familial (V) en un duo masculin (VI). Tout est donc à refaire et l'on retrouve, en encadrement de

la séquence 3, le trio Lépine, Lisette, Dorante (structure b), déjà attesté dans la scène II. Mais la situation a empiré, par rapport à la séquence 1, car il n'y a cette fois aucun duo amoureux. Certes un trio inédit (qui occupe la place centrale de la pièce, à la scène IX), entre Lisette, Lépine et Angélique, laisse espérer que la jeune fille, comme Dorante, bénéficie de l'aide des deux valets, mais la reprise, sous forme chiasmatisée, de la séquence 2 dans la séquence 4 réintroduit le personnage du Marquis dans l'espace du couple et signe un nouvel échec. C'est l'émergence d'un quatuor inédit, au début de la séquence 5, qui déclenchera le duo tant attendu.

C'est donc le duo, ou son absence, qui forme la structure forte de cette pièce. Il en va de même pour *Le Legs* ftn502.

b. la scène absente

(i). l'absence du duo amoureux

L'importance dans le théâtre marivaudien du duo, et spécialement du duo amoureux, est telle que son absence ne peut qu'alerter sur le sens de la pièce, surtout lorsque celle-ci est fondée sur le thème amoureux.

Ainsi, dans *Le Triomphe de Plutus*, les scènes de groupe sont largement plus nombreuses que les monologues (dont la scène I représente l'unique occurrence) ou que les dialogues (scènes II, IV, XIV et XVI). On trouve, en revanche, cinq trios, trois quatuors, une scène à cinq, une scène à six. Les duos rassemblent Plutus et Apollon, puis Spinette et Plutus au début de la pièce, Apollon et Armidas, puis Apollon et Arlequin à la fin. On note l'absence caractéristique de la scène attendue entre Apollon et Aminte, laquelle n'est mise en présence du dieu que dans des scènes de groupe : X, XI, XII, XIII, XVIII. Le manque de duo amoureux est révélateur de la place et du statut de l'amour dans cette pièce : exclusivement public, il manque de l'indispensable dimension privée.

La même situation, mutatis mutandis, se retrouve dans *Les Acteurs de bonne foi*. La pièce met en place essentiellement des scènes de groupe. Il n'y a aucun monologue et seulement deux dialogues et un trilogue. Toutes les autres scènes se font à quatre, cinq ou plus de cinq personnages. Les scènes de repli ou d'intimité y sont tout à fait marginales. Compte tenu du fait qu'il s'agit de l'histoire du mariage d'Éraste et d'Angélique, il est surprenant de ne pas trouver un seul duo entre les deux amoureux. C'est donc que l'enjeu de la pièce réside dans la dimension publique et sociale de ces noces, plutôt que dans les rapports privés entre le jeune homme et la jeune fille. La scène absente, ici, n'est pas le symptôme d'un désamour, mais d'une histoire dont les phases d'intimité se sont déroulées antérieurement et dont on n'attend plus que la réalisation.

(ii). l'absence de la scène-miroir

Des nécessités esthétiques de symétrie imposent en principe à une scène une scène-miroir. Marivaux laisse attendre un pendant, un double de ce qui a été montré ; mais il déçoit ensuite cette attente, en utilisant les possibilités du hors-scène et en laissant au lecteur-spectateur une empreinte qui exploite la mémoire d'une scène antérieure.

Grâce à un effet d'épaisseur, la scène-miroir se déroule en dehors du plateau, et on en a seulement un rapide récit, une mince allusion y est faite. Le parallélisme des "deux" scènes est rétrospectivement rendu, avec un léger décalage. C'est ce que l'on voit dans la pièce interne de *La Dispute*, dont la topographie scénique est la suivante :

La Dispute (pièce interne) - SÉQUENCE 1					
sc. III	sc. IV	sc. V	sc. VI	sc. VII	sc. VIII
Carise	Églé	Carise	Carise	Églé	Églé
Églé	Azor	Églé	Églé	Azor	
		Mesrou	Mesrou		
			Azor		

La Dispute (pièce interne) - SÉQUENCE 2

sc. IX
Églé
Adine

La Dispute (pièce interne) - SÉQUENCE 3

sc. X	sc. XI	sc. XII	sc. XIII
Carise	Carise	Carise	Mesrin
Églé	Adine	Adine	Azor
Adine		Mesrin	

La Dispute (pièce interne) - SÉQUENCE 4

sc. XIV	sc. XV	sc. XVI	sc. XVII	sc. XVIII	sc. XIX
Azor	Carise	Mesrou	Mesrou	Mesrou	Mesrou
Églé	Églé	Carise	Carise	Carise	Carise
Mesrin		Églé	Églé	Églé	Églé
		Mesrin	Mesrin	Mesrin	Mesrin
			Azor		Adine
					Azor

Les scènes III à X proposent un gros plan sur le personnage d'Églé, qui (marque de focalisation) a droit à un monologue. Églé est confrontée à des personnages connus d'elle, Carise et Mesrou, mais aussi à Azor, qu'elle découvre dans sa différence sexuelle et avec qui elle développe un parcours amoureux. Cela conduit à des variations qui rappellent la dynamique de passage de l'intérieur vers l'extérieur :

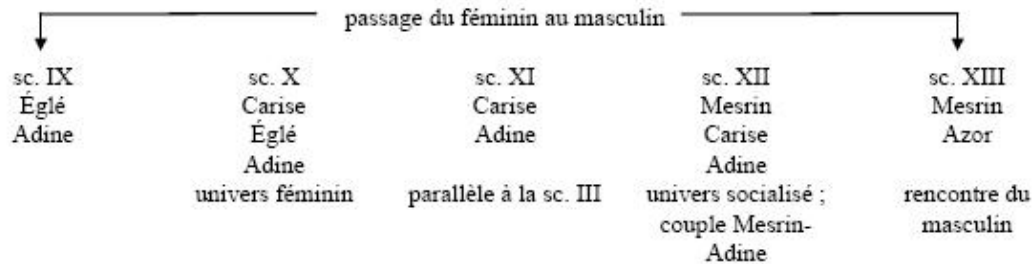
sc. III	sc. IV	sc. V	sc. VI	sc. VII	sc. VIII
intérieur	extérieur	intérieur	intérieur + extérieur :	extérieur	intérieur
			rassemblement		
Carise	Églé	Carise	Carise	Églé	Églé
Églé	Azor	Églé	Églé	Azor	
		Mesrou	Mesrou		
			Azor		

Le cycle de la rencontre amoureuse s'achève sur le monologue d'Églé. Dans ce petit condensé du parcours amoureux, la dimension sociale est assurée par la présence des gardiens Carise et Mesrou.

La scène IX crée une rupture : après avoir éprouvé l'altérité sexuelle en la personne d'Azor, Églé fait la découverte du même en rencontrant Adine. Or cette confrontation entre les deux jeunes filles donne des renseignements essentiels : pendant que se déroulait sur le plateau l'éveil à l'amour d'Églé et d'Azor, une autre rencontre de même type, entre Adine et Mesrin, avait lieu hors scène, avec les mêmes ingrédients : découverte de son propre visage dans le ruisseau, coup de foudre, miroir. Rétroactivement, la scène IX ouvre

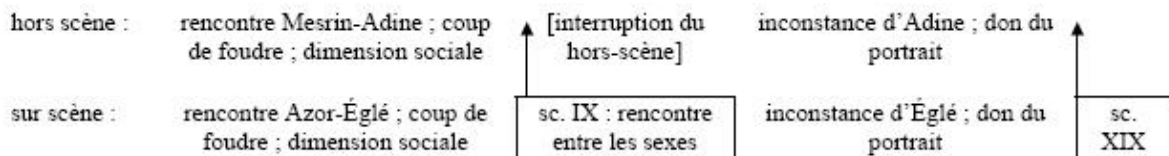
un hors-champ dans lequel ont pris place des événements exactement identiques à ceux qui se sont déroulés dans les scènes III à VIII ^{ftn503}. La logique spatiale et temporelle de la pièce est donc à réévaluer après coup.

La scène IX, en actualisant la rencontre entre Églé et Adine, superpose les événements antérieurs, tels qu'ils ont été montrés, et l'histoire parallèle d'Adine et Mesrin, qui n'a pas été montrée. Cela permet un glissement de l'univers d'Églé à celui d'Adine, qui occupera la séquence suivante. Ce glissement s'opère au moyen de rappels de scènes antérieures :



Si Marivaux propose un modèle de scène qu'il a déjà expérimenté (la scène XI est le parallèle de la scène III), en revanche les scènes X et XII sont inédites et permettent d'effectuer le glissement de l'univers des femmes à celui des hommes et de mettre en miroir les scènes IX et XIII.

Le retour d'Églé marque le croisement entre les deux couples. Ce trio inexploré entraîne des bouleversements. Certes, on observe une reprise des formes initiales (cf. le parallèle entre la scène XV et la scène III), mais le plus souvent se mettent en place des variations. Ainsi, on retrouve la confrontation du couple avec Carise et Mesrin, comme dans la scène VI, mais dans la scène XVI c'est un autre couple qui est présenté, puisque Mesrin a pris la place d'Azor. La variante atteste l'infidélité d'Églé ; le retour d'Azor à la scène XVII donne une indication précieuse : l'infidélité parallèle a eu lieu hors scène. Le récapitulatif de cette gestion du hors-scène aboutit au schéma suivant :



La question de ce qui se passe hors scène pendant les scènes IX à XIII reste pendante. L'important se situe sur le plateau et l'enjeu n'est pas amoureux.

On voit, par ce survol de l'architecture de *La Dispute*, comment Marivaux, dans une situation de quatuor qui repose *a priori* sur la duplication, ne reproduit pas fidèlement la première structure, la scène antérieure, mais en laisse une trace dans le discours des personnages. Au lieu d'être montrée, l'expérience parallèle est narrée par le locuteur au moyen d'un temps du passé qui lui donne ancrage et épaisseur. L'énigme qui subsiste concerne la place de Carise et Mesrou dans le hors-scène. Quand seule Carise est présente sur scène, on peut supposer que Mesrou traite hors-champ avec l'autre couple ; quand (comme dans la séquence initiale) ils sont tous les deux présents puis s'absentent tous les deux, on peut en déduire qu'ils ont affaire ensemble avec l'autre couple, dans une alternance qui doit impliquer un léger décalage dans la simultanéité des expériences. Mais cette reconstitution, acceptable pour la première partie de la pièce, devient plus difficile à faire dans la suite : par exemple l'inconstance d'Azor ne peut se réaliser hors scène que pendant la durée des scènes XV et XVI. Or Carise et Mesrou sont présents à la scène XVI, et Carise sans Mesrou à la scène XV. L'inconstance d'Azor ne peut donc se faire que sous le contrôle du seul Mesrou ; mais on ne peut avoir, pour le couple Azor-Adine l'exact parallèle de la scène XVI. Et comme, lorsqu'Azor revient sur le plateau, on apprend que les deux couples sont à égalité, et que la double inconstance s'est réalisée, sans doute faut-il imaginer que ce

qui prend trois scènes sur le plateau puisse se réaliser en une seule scène hors-champ, avec une condensation du temps du hors-scène.

La structure absente évite la redite de la même scène tout en lui donnant existence dans l’imaginaire du lecteur-spectateur. Ici, le choix n’est pas dans la variation mais dans la suggestion.

La symétrie attendue peut aussi être déplacée par une pirouette. Ainsi, dans la séquence de *L’Île des esclaves* que nous avons analysée (cf. p.), on s’attend, après le duo entre Arlequin et Euphrosine, à avoir le pendant de cette confrontation ; mais la scène-miroir entre Cléanthis et Iphicrate n’aura pas lieu, car le duo préalable entre Arlequin et son maître s’écarte de la piste amoureuse, qui tourne court. Le changement de direction rompt la symétrie théorique.

III. Organisation des pièces et grandes articulations de séquences

Les pièces marivaudiennes proposent de grandes répartitions séquentielles qui structurent l’ensemble grâce à des principes d’organisation de scènes. Ces principes ne sont pas rigides au point d’enfermer une pièce dans un type bien hermétique. Souvent une même pièce va obéir à plusieurs modes d’organisation. Mais le corpus permet de rendre compte d’un nombre relativement restreint de séquences qu’il convient de décrire.

1. les séquences encadrantes

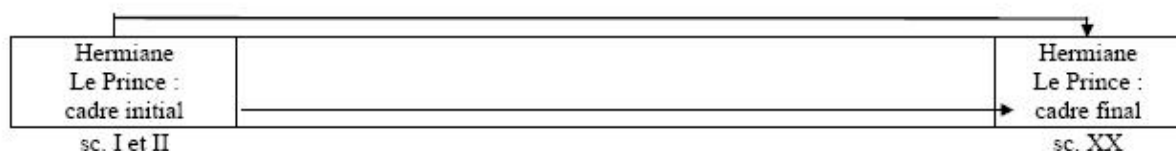
On appellera pièces par structure en cadre ^{ftn504} celles dans lesquelles il est possible de repérer une distinction entre une pièce centrale, ou pièce interne, et une pièce cadre, composée de quelques scènes qui commencent et achèvent l’œuvre et la structurent selon des enjeux, des personnages ou des niveaux de théâtralité différents ^{ftn505}.

La nature du cadre diffère selon que les personnages de la pièce-cadre participent ou non à la pièce interne. S’ils n’y participent pas, c’est une pièce à structure par cadre étanche ; s’ils y participent, c’est une pièce à structure par cadre semi-poreux ou poreux.

a. pièces à structure par cadre étanche

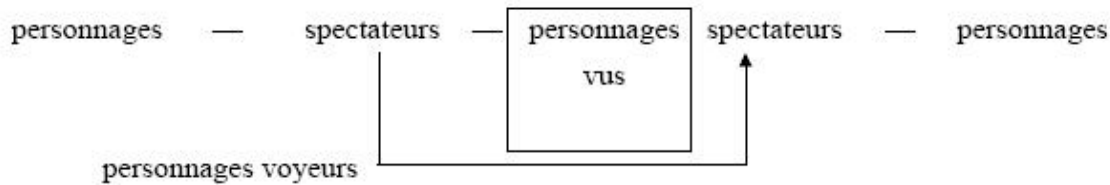
Ce sont les pièces dans lesquelles les personnages du cadre initial n’interviennent pas dans la pièce interne et ne reparaisent qu’à la fin. Notre corpus n’en compte qu’une : *La Dispute*.

Dans *La Dispute*, la pièce-cadre est composée de deux scènes initiales et de la scène finale. Elle met au premier plan deux personnages, Hermiane et le Prince, qui ne sont pas présents dans la pièce centrale. La délimitation du cadre se fait d’ailleurs par une insistance sur la sortie avant la pièce centrale et la nouvelle entrée des personnages. Cela est souligné à la fois par le discours des personnages et par les didascalies. La dernière réplique du Prince à la fin de la scène II invite à un mouvement vers l’extérieur : “Mais hâtons-nous de nous retirer...”, “Partons” ^{ftn506}. La dernière scène présente en miroir une arrivée des personnages princiers comme le souligne la didascalie initiale de la scène ^{ftn507}. Hermiane et le Prince sont donc les personnages signes du cadre d’une pièce qui se présente ainsi :



Comment le lien se fait-il entre la pièce-cadre et la pièce interne ? Il s'opère tout d'abord grâce à des personnages, Carise et Mesrou, déjà discrètement présents dans la scène I ftn508. Il se fait aussi spatialement, physiquement par "la galerie qui règne tout le long de l'édifice" ftn509, espace de transition, espace qui permet la présence-absence du Prince et d'Hermiane, voyeurs et spectateurs de la pièce interne ftn510.

Le Prince et Hermiane se définissent d'abord comme les spectateurs du processus que le Prince a enclenché ftn511. Ils rejoignent en cela le lecteur-spectateur réel en gardant une posture en surplomb ftn512. À la fin de la pièce, ils reprennent la parole pour exercer un pouvoir sur les "marionnettes" que le Prince a fabriquées, donner les bons points, qualifier finalement ce qui a été vu, le ramener dans leur niveau de réalité :



Le système du cadre introduit deux situations de personnages et un passage au statut de spectateurs des personnages initiaux ftn513. Ce dispositif construit donc une hiérarchie dramaturgique qui se superpose à la hiérarchie sociale.

b. pièces à structure par cadre semi-poreux

Il s'agit des pièces dans lesquelles on retrouve un personnage signe de la pièce-cadre qui, comme le Prince et Hermiane de *La Dispute*, n'intervient en aucun cas dans la pièce interne ; à cet égard, on est dans la situation d'une pièce à cadre strict. Mais, en outre, on trouve des personnages signes qui passent du cadre à la pièce interne en jouant dans les deux cas un rôle important ftn514, plus important en tout cas que Carise et Mesrou qui, dans *La Dispute*, ne sont que des silhouettes de la pièce-cadre. Deux pièces du corpus répondent à ce modèle : *Le Père prudent et équitable* et *Félicie*.

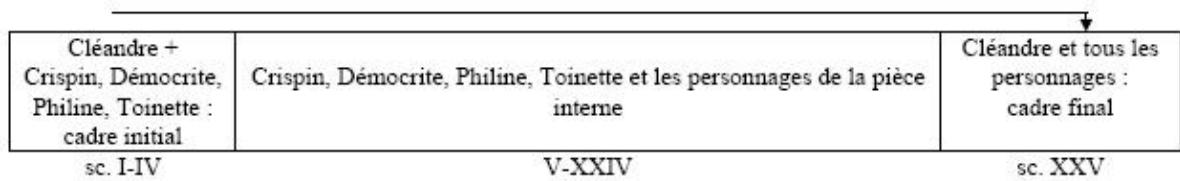
Le Père prudent et équitable se compose d'une pièce centrale et d'une pièce-cadre. Cette dernière comprend les quatre premières scènes, la fin de la scène XXIV et la scène XXV. Le passage de la pièce-cadre à la pièce centrale est, comme dans *La Dispute*, signalé par le déplacement d'un personnage, en l'occurrence Cléandre. En effet, la scène IV s'achève par un conseil de Crispin à Cléandre : "Allez chez vous m'attendre", alors que la pièce centrale se termine par le retour du jeune homme ftn515. Contrairement à ce qui se passe dans *La Dispute*, Cléandre n'est pas spectateur de la pièce centrale, il n'est même pas présent ni présent-absent comme Hermiane et le Prince. En fait, il agit hors scène, au contraire des personnages de *La Dispute* qui sont présents sans être actifs. Cette différence s'explique par le sens particulier de la première œuvre dramatique de Marivaux, où il s'agit de mettre en tension deux dramaturgies possibles : l'une qui octroie la première place aux valets, à la ruse, aux rebondissements ; l'autre, inscrite dans la pièce-cadre, qui redonne la parole aux jeunes maîtres, le système marivaudien privilégiant les maîtres en tant qu'acteurs dynamiques, même si les valets-adjuvants sont parfois très présents ftn516. La pièce centrale est ici en tension avec la pièce-cadre. Contrairement à ce qui se produit dans *La Dispute*, le plus important se déroule dans le hors-scène.

Comme pour *La Dispute*, la question du spectateur est posée mais de façon différente. Il ne s'agit pas ici de personnages inscrits dans deux situations différentes. Crispin et son maître sont à l'intérieur de la pièce-cadre au même niveau de réel, même si au début de la pièce Crispin est actif tandis que Cléandre, passif, subit la situation et assiste impuissant à ce qui se passe. À la fin c'est Crispin, menacé, humilié, qui est spectateur de son maître. Dans la pièce centrale, Crispin joue un rôle et il sait qu'il joue. On voit bien qu'à l'intérieur d'un même système apparent, Marivaux introduit des variations essentielles.

Le cadre impose donc des systèmes d'opposition, de tension, et renvoie à des problématiques théâtrales fortes. En même temps, si l'on n'a pas l'impression de juxtaposition ou d'ensemble décousu, c'est parce que

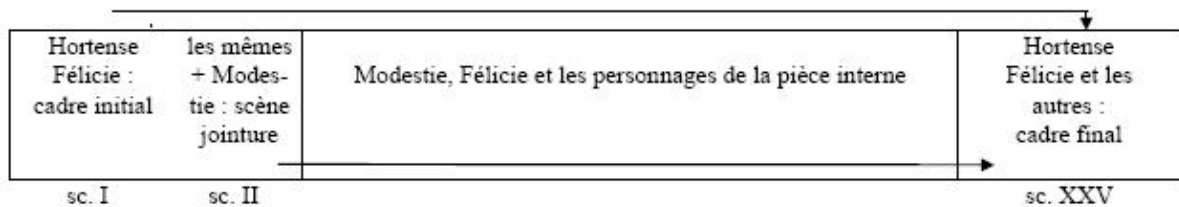
la pièce-cadre et la pièce centrale sont unies par des liens thématiques étroits et s'achèvent par le regroupement de leurs personnages respectifs. Crispin est présent dans la pièce-cadre et dans la pièce centrale, il est donc un fil rouge unificateur qui intervient du début à la fin, au même titre que les personnages liés à la maison de Démocrite. Personnage de l'extérieur comme Cléandre, il investit l'espace de l'intimité dès le début de la pièce-cadre et maintient cette position pendant toute la pièce centrale.

La structure globale du *Père prudent et équitable* est donc la suivante :



Félicie propose une partition assez comparable^{fn517}. Le personnage signe de la pièce-cadre est la Fée, désignée aussi sous le nom d'Hortense. Elle est présente dans la scène I où elle dialogue avec Félicie. On la retrouve dans la dernière scène qui, malgré le regroupement qui s'y opère, ne laisse la parole qu'aux deux personnages du début. La Fée y adoube Modestie en substitut scénique, censée la remplacer auprès de Félicie. Nous nommerons cette scène particulière de transition entre la pièce-cadre et la pièce interne "scène jointure".

On peut remarquer toutefois une différence de structure. La scène II sert de transition entre la pièce-cadre et la pièce interne.

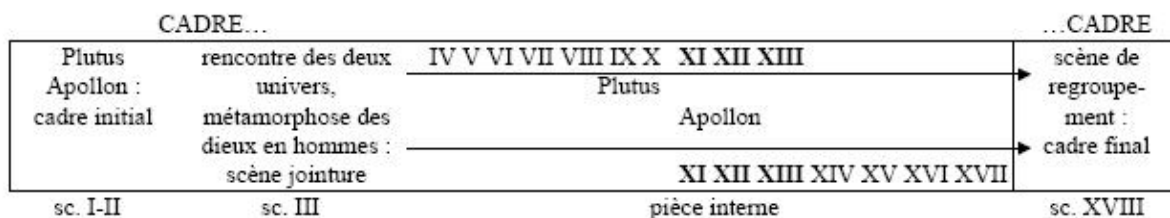


Cette structure à cadre semi-poreux introduit un personnage-relais qui fait le lien entre les deux "pièces". En même temps, il garde au personnage signe du cadre, dont le retour apparaît comme essentiel, toute son importance.

c. les pièces à structure par cadre poreux

Ce sont les pièces dans lesquelles un personnage de la pièce-cadre joue un rôle dans la pièce interne avant de s'effacer ou bien revient prématurément avant de reconstituer le cadre final. C'est la structure du *Triomphe de Plutus* et de *L'Île des esclaves*. À chaque fois se pose une question sur le statut du personnage signe.

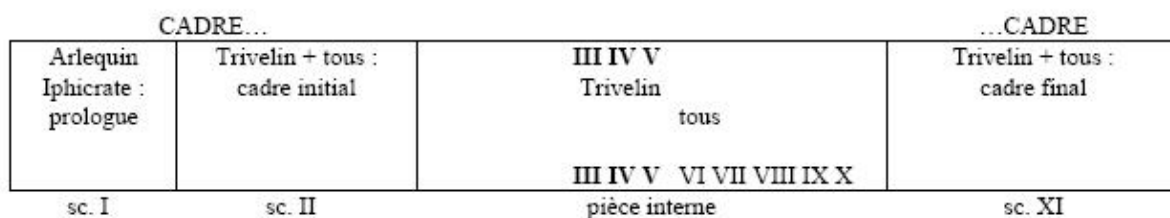
Dans *Le Triomphe de Plutus*, le cadre est constitué par ce que l'on pourrait appeler la dispute des dieux. Les deux premières scènes constituent le premier volet du cadre, la dernière scène le second volet. De fait, dans ces trois scènes, les personnages divins se nomment par leur véritable nom : ils sont Apollon et Plutus. Dans la pièce interne, ils portent les pseudonymes respectifs d'Ergaste et de Monsieur Richard. Ils jouent l'un après l'autre leur rôle dans la pièce interne, au point qu'on ne peut guère considérer qu'il y a une frontière étanche entre pièce-cadre et pièce interne. La situation se présente donc ainsi :



La pièce interne est donc reliée au cadre ouvert par le personnage de Plutus et au cadre fermé par le personnage d'Apollon. Les deux personnages présents au début se retrouvent sur scène dans la partie centrale au moment de l'équilibre et de la joute musicale entre les deux divertissements proposés. La pièce interne n'est donc pas étanche.

La situation est légèrement différente dans *L'Île des esclaves*, où le cadre est plus difficile à déterminer. Le personnage signe du cadre est indéniablement Trivelin. Or, il n'est pas présent lors de la première scène, qui confronte Arlequin à son maître après le naufrage. C'est là un premier flottement. Ensuite, les délimitations exactes du cadre sont floues. Si l'on considère les répliques de Trivelin, on peut dire qu'un arc s'établit entre la scène II, où il expose le programme de rééducation des naufragés, et la scène XI, qui fait verdict. Mais alors, que faire des scènes intermédiaires, qui semblent commencer l'action et intègrent tout de même Trivelin ?

Sans doute y a-t-il lieu de considérer que la scène I est une sorte de prologue, qui situe les paramètres de l'exposition et installe les relations maître-valet habituels à la comédie. Puis apparaît Trivelin, qui pose l'enjeu de la pièce-cadre : la guérison des maîtres. Ensuite commence la première étape de la thérapie des maîtres, à savoir la confrontation aux portraits que font d'eux leurs valets ftn518. C'est une étape de confession, dans laquelle Trivelin se fait à la fois juge et confident. Le départ de Trivelin à la scène V ftn519 enclenche une deuxième étape de la pièce interne, dans laquelle la punition se fait dans et par l'action. Le retour de Trivelin impose le retour du cadre. La structure présente donc un modèle plus poreux que les précédents, dans lequel Trivelin offre deux faces du même personnage : en surplomb dans la pièce-cadre, il participe à l'action dans la pièce interne :



La porosité s'explique par le changement de rôle ou de posture de Trivelin. C'est la même situation que dans *Le Triomphe de Plutus*, même s'il n'y a pas ici de changement d'identité.

d. conclusion sur les pièces à cadre

Les problèmes posés par la structuration par cadre se situent à plusieurs niveaux. Comme nous l'avons vu, la question des personnages construit un premier niveau d'analyse. Lorsqu'ils sont absents de la pièce interne, comme dans *La Dispute*, la question se règle facilement. Dans les autres cas, ils sont à la fois eux-mêmes et d'autres. De fait, du cadre à la pièce interne, ils subissent des modifications ftn520. C'est une Félicie dotée de grâces qui entre dans le monde. C'est un Crispin déguisé en de nombreux personnages qui se déploie dans la pièce interne. Trivelin passe du statut de juge à celui de confesseur. Plutus et Apollon se transforment en Ergaste et en Richard. Changement de nom, transformations physiques, autre fonction : c'est une

modifica-tion qui affecte les personnages communs au cadre et à la pièce interne.

Le deuxième niveau concerne le rapport du langage à l'action qui distingue le cadre initial de la pièce interne. *Le Triomphe de Plutus* et *La Dispute* s'ouvrent sur un débat qui porte sur les rapports entre amour et argent et sur les origines de l'inconstance^{fn521}. Les autres pièces montrent des scènes en dehors de l'action. La scène cadre initiale de *Félicie* présente les préparatifs d'une entrée dans le monde. Le début du *Père prudent et équitable* insiste sur l'impossibilité d'agir contre la volonté paternelle. Le cadre de *L'Île des esclaves* pose les règles d'un jeu qui n'a pas encore commencé. La pièce interne apparaît donc clairement dans tous ces cas comme une expérience à mener pour illustrer un débat ou un précepte. Cela a des conséquences spéciales pour la question de la fin. Faut-il clore la pièce interne avant que surgisse la partie clôturante de la pièce-cadre ? Ou bien la pièce-cadre peut-elle avoir une fin à double détente, suffisante pour régler, en plus d'elle-même, la pièce interne ? Comment se fait la jonction entre la fin de la pièce interne et la réapparition du cadre ? Quelle est la dynamique à l'œuvre dans la pièce interne ?

2. la structuration par le centre

Plusieurs pièces de notre corpus proposent ce que nous appelons une structuration par le centre. Un signe fort partage la pièce en deux grands blocs, comme s'il y avait un avant et un après. Ces signes forts sont l'apparition d'un nouveau personnage et la réapparition d'un personnage éclipse.

a. l'apparition d'un nouveau personnage

Dans les pièces qui font apparaître un nouveau personnage, le lecteur-spectateur a le sentiment qu'une nouvelle pièce commence, avec de nouveaux enjeux. La partition oblige à considérer la frontière entre l'avant et l'après, comme si cette apparition était un axe de symétrie à partir duquel il est loisible de repérer une structure et ses variations. Les cas les plus représentatifs de cette modalité sont *Les Acteurs de bonne foi* et *Le Dénouement imprévu*.

Dans *Les Acteurs de bonne foi*, l'axe de symétrie est déterminé par l'arrivée, à la scène VIII, d'Araminte. La pièce se cartographie ainsi :

I Éraste Merlin	II Lisette Colette Blaise Merlin	III Merlin Lisette (Colette Blaise)	IV Merlin Colette (Lisette Blaise)	V Merlin Blaise (Colette Lisette)	VI M ^{me} Argante Éraste Angélique Merlin	VII M ^{me} Amelin M ^{me} Argante Éraste Angélique Merlin
VIII M ^{me} Amelin Araminte	IX M ^{me} Amelin Araminte Éraste	X M ^{me} Amelin Araminte Éraste Angélique M ^{me} Argante	XI M ^{me} Amelin Araminte Éraste Angélique M ^{me} Argante Merlin	XII tous	XIII tous plus le Notaire	

On voit ainsi un parallélisme entre la scène I et la scène VIII, les deux seuls duos de la pièce. Au dialogue masculin de la scène I répond le duo féminin de la scène VIII : sont confrontés l'espace masculin, générateur de la surprise théâtrale, et l'espace féminin, générateur de la surprise du théâtre de la vie.

Sous cette structure par le centre, se repèrent de troublants parallélismes :

I Éraste Merlin	II - III - IV - V théâtre organisé par Merlin	VI Merlin + Angélique M ^{me} Argante + Éraste	VII Merlin + Angélique M ^{me} Argante + Éraste M ^{me} Amelin
VIII M ^{me} Amelin Araminte	IX théâtre organisé par M ^{me} Amelin et Araminte	X M ^{me} Amelin Araminte + Angélique M ^{me} Argante + Éraste	XI M ^{me} Amelin Araminte + Angélique M ^{me} Argante + Éraste + Merlin

La scène XII est l'addition des acteurs de la pièce 1 à ceux de la pièce 2. C'est une scène de réunion entre la première et la deuxième parties. Quant à la dernière scène, l'arrivée du Notaire en fait une entité à part.

L'arrivée d'Araminte produit la duplication du même, avec variations. Ainsi Merlin (res)surgit dans la scène XI, comme Araminte, son double du théâtre de la vie, apparaissait dans la scène VIII.

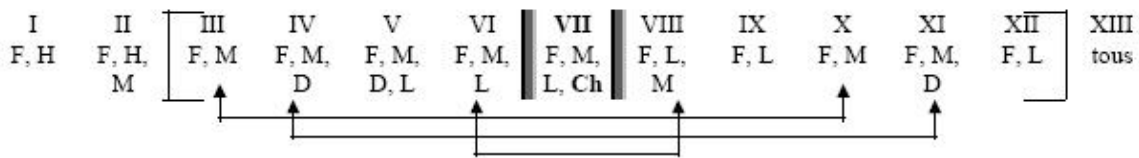
Dans *Le Dénouement imprévu*, la solution adoptée est plus radicale, puisque l'axe de symétrie non seulement signe l'arrivée d'un nouveau personnage, Crispin, double scénique d'Éraste, mais aussi la disparition de Dorante. Telle est la cartographie de la pièce :

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

Crispin, nouveau personnage, surgit vers le milieu de la pièce et annonce une nouvelle intrigue. De part et d'autre de cet axe de symétrie, les variations sur les duos sont signifiantes. Maître Pierre se retrouve à un moment donné en tête à tête avec tous les personnages masculins essentiels : avec le père (II) et les deux prétendants (I et X, respectivement). Mademoiselle Argante, quant à elle, dans la première partie, ne se trouve en duo qu'avec Lisette et son père, c'est-à-dire avec les personnages qui forment son univers familial. Elle n'a, en revanche, aucun duo avec Dorante. Par conséquent, le duo qu'elle a avec Éraste dans la deuxième partie de la pièce (scène XI) apparaît comme une rupture fondamentale de la symétrie. L'axe de symétrie permet donc de repérer une duplication structurelle avec au moins cette différence fondamentale qui est gage de succès pour le couple que la jeune fille forme avec Éraste.

L'émergence d'un personnage nouveau est donc le signe fort d'une rupture centrale. Le lecteur-spectateur a le sentiment que ce signe structurel sépare l'œuvre radicalement en deux parties.

Dans *Félicie*, l'axe de symétrie est fixé à la scène VII, qui voit apparaître des chasseurs, jusque-là absents et amenés à disparaître aussitôt après. À l'intérieur du cadre déterminé, un autre niveau de structuration se constitue ; autour de l'axe, on repère des parallélismes : la scène VI compte les mêmes personnages que la scène VIII, la scène III trouve son pendant dans la scène X, la scène IV dans la scène XI. L'ensemble, sans être un miroir parfait, aboutit néanmoins à une structure qui tient du spéculaire :



F = Félicie, H = Hortense, D = Diane, M = Modestie, L = Lucidor, Ch = les chasseurs

Entre la première et la deuxième parties s'instaurent des différences. Cependant, la principale variation porte sur la question des couples. Au couple "parental" mère-fille de la pièce-cadre, succède dans la première partie le couple féminin Modestie-Félicie, présent dans toutes les scènes, puis le couple "marital" Lucidor-Félicie, dans la deuxième partie. Ce dernier, présent aux scènes IX et XII, encadre et absorbe l'univers féminin. La scène centrale, par l'entrée des chasseurs, marque l'oblitération du monde féminin par le monde masculin. C'est donc bien une scène frontière dont il est possible de repérer la fonction et le sens. Scène de regroupement, elle préfigure l'autre scène de regroupement à l'extrême fin de la pièce.

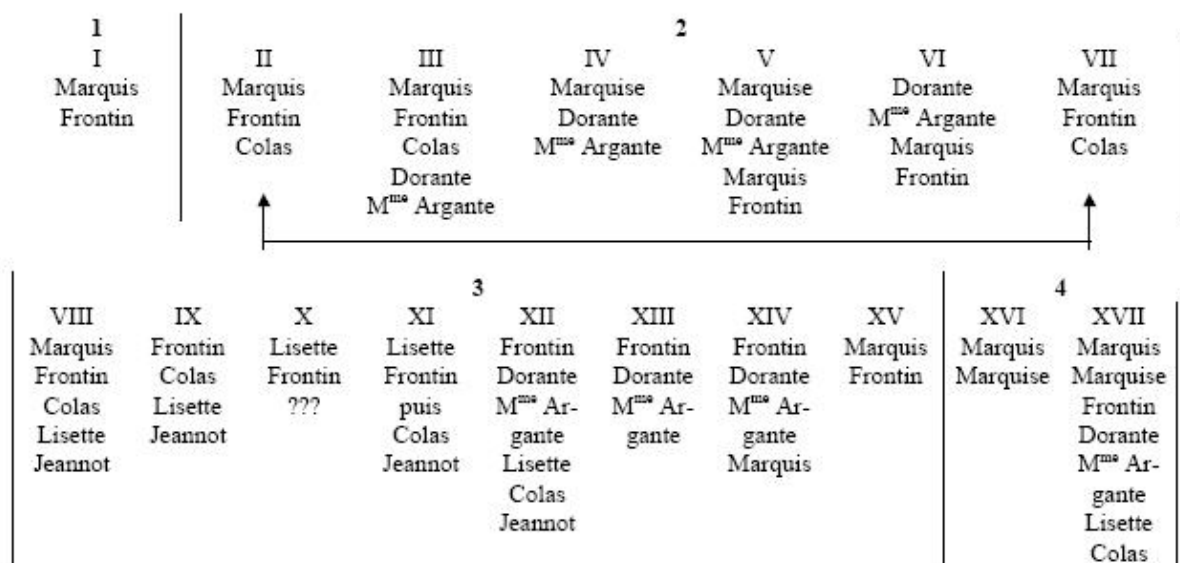
b. disparition et réapparition d'un personnage

L'axe central est parfois structuré par la disparition scénique d'un personnage ou par sa réapparition.

(i). disparition

Dans *La Femme fidèle*, c'est un double phénomène de disparition de personnage et de parallélisme de scènes qui motive la construction d'un axe central de symétrie.

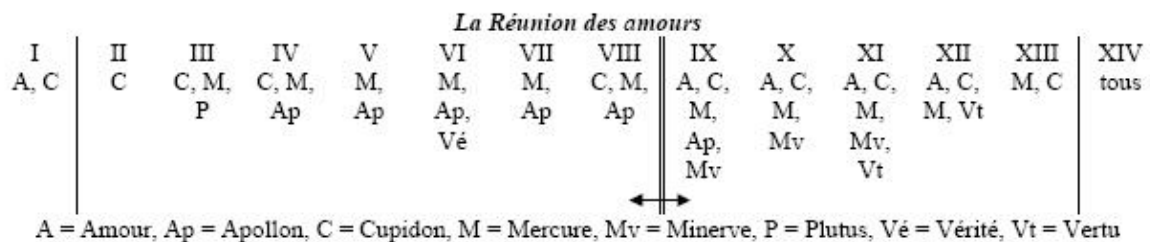
La pièce est agencée à partir des apparitions et des disparitions de la Marquise. Quatre séquences peuvent, en effet, être repérées et représentées ainsi :



La séquence 1 comprend la scène d'exposition qui prépare l'entrée dans l'univers de la Marquise. Elle trouve son pendant dans la scène XV. La séquence 2 s'ouvre et se ferme sur la confrontation entre le duo initial et Colas, fidèle serviteur de la maison. Les scènes II et VII, encadrantes, entourent une série de scènes où apparaît le trio de base de la maisonnée, constitué de la Marquise, de sa mère, Madame Argante, et de son prétendant, Dorante. Puis la Marquise s'absente complètement de la séquence 3, dans laquelle s'épanouit le trio domestique et le couple Dorante-Madame Argante. Le retour de la Marquise à la scène XVI inaugure une nouvelle séquence, constituée principalement du duo inédit qu'elle forme avec le Marquis.

(ii). réapparition

Le Triomphe de Plutus, avons-nous dit, est une pièce à structuration par cadre. Mais elle possède aussi, tout comme *Félicie*, on l'a vu, un axe de symétrie, déterminé par la disparition (à la scène III) et la réapparition (à la scène XI) d'Apollon. Le même phénomène intéresse *La Réunion des amours*. Dans cette pièce, la scène inaugurale entre Amour et Cupidon signe l'entrée des deux personnages du titre. Puis Amour disparaît pendant sept scènes. Il reparait ensuite, en même temps que Minerve, qui fait à la scène IX sa première apparition. La structure globale est donc la suivante :

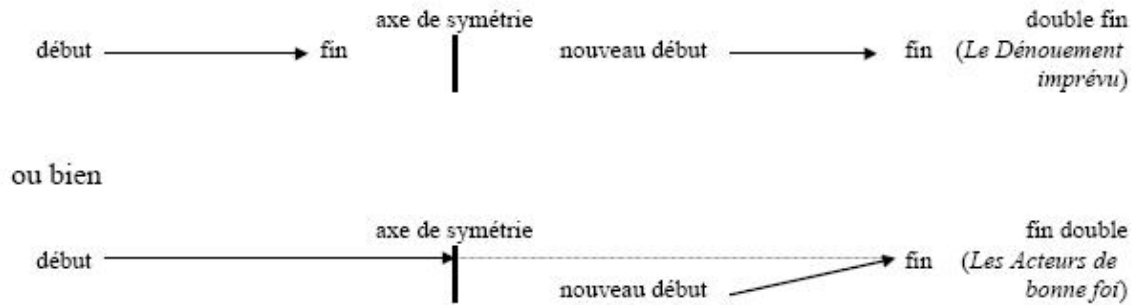


L'axe de symétrie une fois posé, plusieurs remarques s'imposent. La première séquence qui suit l'exposition est organisée autour de Cupidon, ce que révèle le fait qu'il ait droit à un monologue inaugural (II). Mais on a le sentiment que s'impose progressivement, en cours de séquence, le couple Mercure-Apollon, qui tend à se substituer au couple initial Amour-Cupidon. Croisant le chemin de Cupidon (IV et VIII), les deux personnages agrègent autour d'eux d'autres dieux éphémères, comme Plutus ou la Vérité.

En revanche, à la droite de l'axe de symétrie, le couple Amour-Cupidon se reconstitue grâce au retour sur scène du dieu Amour ; mais les deux dieux de l'amour ne sont plus jamais seuls en scène : il n'y a presque plus que des scènes de groupe. Le couple Mercure Apollon, encore présent dans la scène IX (et qui n'a pas quitté le plateau depuis la scène IV) se désagrège définitivement. Seul Mercure reste présent jusqu'à la fin, avec un duo inédit à la scène XIII. Minerve et la Vertu viennent s'adjoindre au groupe, créant de ce fait un parallèle avec la première partie. La dernière scène offre une occasion de regroupement des personnages des deux parties ^{ftn522}, qui apparaissent fort différentes tant par le nombre que par l'identité des participants.

c. conclusion sur les pièces à structuration par le centre

La structuration par le centre oblige le lecteur-spectateur à s'abstraire d'une analyse chronologique de la pièce pour en privilégier une lecture spatiale. En outre, elle pose le problème d'une structure double dans un tout unitaire. La question de la fin prend alors une importance spéciale : y a-t-il une fin à la première partie ? ou la séquence ultime sert-elle de résolution également à la première partie ? Autrement dit, y a-t-il une double fin ou une fin double ? On peut en effet, face à cette structure, envisager deux formalisations :



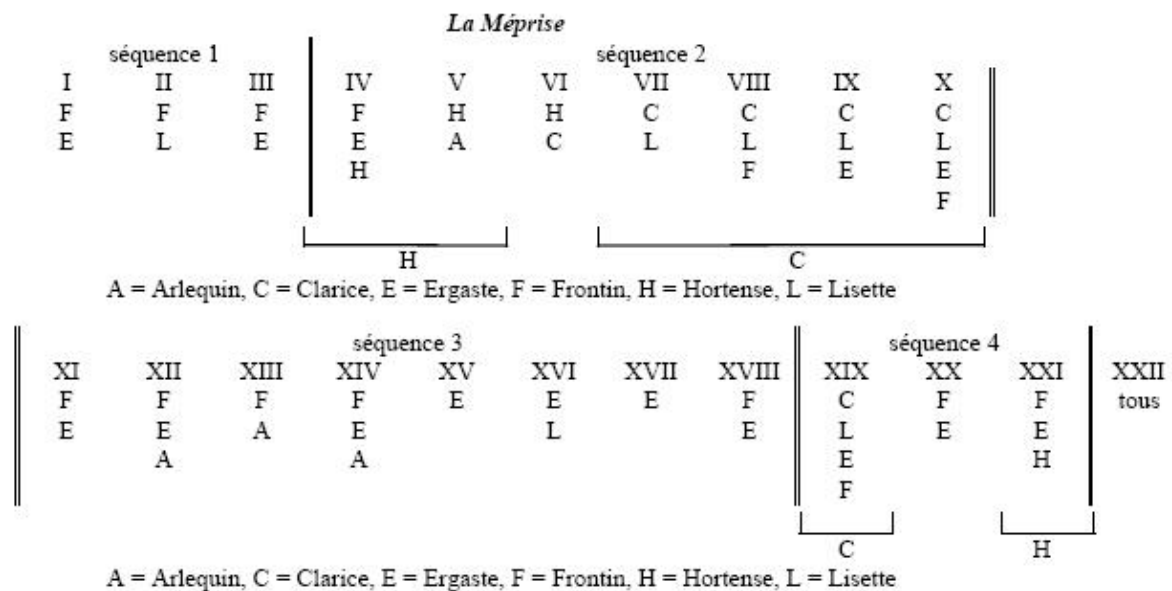
L'observation de la séquence de fin, objet de la troisième partie, permettra de rendre compte de ce phénomène.

3. les séquences entrelacées

Dans les deux modèles précédents, pièces à cadre et pièces à axe de symétrie, les scènes instituent des espaces successifs, déterminés et cloisonnés. L'apparition ou la disparition du personnage, en soi signifiante, règle un ballet bien orchestré. Les autres pièces du corpus procèdent d'une autre utilisation du personnage. À l'intérieur d'un système qui tient de l'entrelacement, les personnages deviennent eux-mêmes les représentants d'un élément de la structure : gros plan, thème ou intrigue.

a. le gros plan

Marivaux organise très habilement des systèmes de séquences opérant un gros plan sur un personnage particulier. Cet effet de gros plan met en valeur la question de l'interlocuteur d'un personnage. Dans *La Méprise*, le problème central vient du décalage entre l'impression d'Ergaste, qui croit s'adresser à une interlocutrice unique, et la réalité, qui lui fait faire ses discours alternativement à Clarice ou à Hortense. L'organisation en séquences reflète ce phénomène particulier de communication :



La basse continue est constituée par les scènes qui font apparaître ensemble le couple Ergaste-Frontin. Cinq scènes rassemblent les deux personnages et elles ont souvent une fonction encadrante à l'intérieur des

séquences (cf. I et III, pour la séquence 1 ; XI et XVIII pour la séquence 3). En outre, elles structurent l'ensemble de la pièce. Celle-ci, constituée de vingt-deux scènes, met au centre une scène de duo entre Ergaste et Frontin. Elle répartit les autres scènes selon un axe de symétrie parfait :

I-III 7 scènes **scène XI** 7 scènes XIX-XXI (séqu. de fin)

Parallèlement, si l'on observe le jeu de la présence féminine, on remarque une répartition étonnante. Les scènes III et XI encadrent des ensembles centrés sur l'univers féminin : Hortense est présente aux scènes IV et V, Clarice aux scènes VII, VIII, IX et X. La scène VI fait transition entre les deux univers et confronte les deux sœurs seule à seule. Les scènes de confiance entre Ergaste et Frontin encadrent donc des scènes dans lesquelles les deux sœurs apparaissent successivement. L'ordre d'apparition, la présence deux fois plus importante de Clarice ne sont évidemment pas anodins et préparent le triomphe final de Clarice.

Les scènes XI et XVIII encadrent une séquence dans laquelle les deux sœurs sont absentes et remplacées par leurs substituts scéniques, Arlequin ^{ftn523} et Lisette, avec, ici encore, des effets de parallélisme tout à fait remarquables. On peut repérer en effet des scènes à participants iden-tiques :

- deux scènes Ergaste-Frontin, encadrantes (XI et XVIII)
- deux scènes Ergaste-Frontin-Arlequin (XII et XIV)
- deux monologues d'Ergaste (XV et XVII).

Il y a aussi des scènes en miroir. Par exemple, la scène XIII entre Arlequin et Frontin a son pendant dans la scène XVI entre Lisette et Ergaste. Le couple maître-valet, moteur de la pièce, est momentanément disloqué pour rencontrer scéniquement le serviteur de l'une des deux sœurs. Ces dernières réapparaissent respectivement aux scènes XIX et XXI, dans un ordre inverse par rapport à la séquence 2. Et cette fois-ci, c'est un duo exclusivement masculin qui sert de jonction. La situation séquentielle illustre donc à merveille la méprise qui repose, de fait, sur l'alternance des interlocutrices face à un amoureux unique.

Un cas particulier du gros plan est le point de vue.

Il peut paraître *a priori* étrange d'appli-quer au théâtre une problématique traditionnelle-ment rattachée au genre romanesque. Mais, dans le théâtre marivaudien, le traitement de présence du personnage peut amener à considérer qu'une même intrigue est à un moment vécue par un personnage que l'on voit s'exprimer très tôt dans une scène de confiance à un valet ou au cours d'un monologue, puis par un autre. Ainsi, la pièce se découpe en fonction des changements éventuels de points de vue. C'est cette alternance qui règle l'organisation des *Sincères* :

1	2					3					
I	II	III	IV	V		VI	VII	VIII	IX	X	XI
L, F	L, F, E	E, A	E, M	E, M, F		F, L	F, L, D, A	F, E, D, A	E, D, A	M, E, D, A	D, M
	gros plan Ergaste					gros plan Dorante					

A = Araminte, D
= Dorante, E =
Ergaste, F =
Frontin, L =
Lisette, M = la
Marquise

4			5			6		7	
XII	XIII	XIV	XV	XVI	XVII	XVIII	XIX	XX	XXI
M, E	M, E, L	M, E	M, L	M, D, L	M, D, A	A, E	A, E, L	A, E	E, A, M, D, L, F

gros plan Ergaste gros plan Dorante gros plan Ergaste

La pièce est bâtie sur l'alternance des points de vue masculins dans la rivalité qui oppose Ergaste à Dorante pour gagner le cœur de la Marquise ftn524. Cette lutte entre les deux hommes trouve son apogée dans la séquence 3, de loin la plus longue. Au centre de cette séquence, qui est le centre de la pièce, Ergaste et Dorante sont présents ensemble et retrouvent à la scène X les deux personnages féminins. Ergaste, qui part favori au début de la pièce, est le focus de trois séquences. Les effets de structure qui le caractérisent sont rigoureux. En duo avec Araminte puis avec la Marquise dans la séquence 3, il construit une séquence avec l'une (séquence 5) puis avec l'autre (séquence 6), en parallèle formel : scène de duo, scène de trio avec Lisette, scène de duo. Entre temps, Dorante a intercalé une séquence décisive qui fait qu'Ergaste passe définitivement de la Marquise à Araminte.

L'effet de gros plan est donc efficace puisqu'il dit quelque chose de l'évolution de l'intrigue. Très souvent, Marivaux utilise le point de vue pour créer un effet de surprise, dans la mesure où le personnage sur lequel a eu lieu le premier gros plan n'est pas forcément, à la fin de la fable, l'heureux élu. Ce phénomène est frappant dans *Le Dénouement imprévu* : le lecteur-spectateur accompagne d'abord Dorante avant de s'intéresser à Éraste. Cela se remarque aussi dans *Arlequin poli par l'amour*, puisque la première scène de confiance entre la Fée et Trivelin laisse présager une victoire de la Fée. L'arrivée de Silvia dans la séquence 2 change à la fois le point de vue de personnage et en même temps le point de vue que le lecteur-spectateur peut avoir de la pièce. La perception de la hiérarchie des personnages en est d'autant plus nettement bouleversée et l'effet de surprise d'autant plus grand que rien ne laisse présager l'apparition de Silvia, personnage inconnu de tous y compris d'Arlequin.

Le changement de point de vue, dans les trois cas précédents, signale l'émergence d'une nouvelle intrigue : double inconstance dans *Les Sincères*, surprise de l'amour dans *Le Dénouement imprévu* et *Arlequin poli par l'amour*. Le gros plan ou le point de vue structure la pièce en imposant un regard du personnage sur l'intrigue et du lecteur-spectateur sur la pièce.

b. le personnage-marqueur

Nous avons vu que le personnage pouvait se trouver démarqueur de séquence, surtout par son absence ou sa faible présence. Son apparition ou sa disparition subites sont des signes dramaturgiques nets pour délimiter un ensemble cohérent de scènes. Ainsi dans *La Commère*, l'arrivée du neveu (scène XVII) enclenche un groupe de trois scènes dont les extrémités forment un cadre : les scènes XVIII et XX, bâties sur le même modèle (le neveu, La Vallée, Madame Alain), encadrent la scène XIX. Ce groupe, formant séquence, va déclencher une onde de choc qui se poursuivra jusque sur les trois scènes de la séquence suivante ftn525. Le personnage du neveu se trouve donc être générateur de dynamique.

Dans *Le Père prudent et équitable*, le phénomène est significatif à deux niveaux. Tout d'abord, l'arrivée de chaque prétendant structure une séquence cohérente. C'est le cas avec le personnage du Financier, présent aux scènes XV-XVIII, dernier prétendant à se présenter : avant lui, Ariste, précédé de Maître Jacques, s'est montré aux scènes V et VI, le Chevalier à la scène X. Les soupirants, comme dans les contes de fée, se succèdent et rencontrent soit Démocrite, soit Crispin. L'avant-dernière séquence consiste en un retour progressif des personnages, dans un effet de crescendo :

XX Démocrite	XXI Démocrite Crispin	XXII Démocrite Crispin Le Chevalier (prétendant n° 2)	XXIII Démocrite Crispin Le Chevalier (prétendant n° 2) Le Financier (prétendant n° 3)	XXIV Démocrite Crispin Le Chevalier (prétendant n° 2) Le Financier (prétendant n° 3) Ariste (prétendant n° 1) suivi de Maître Jacques
-----------------	-----------------------------	--	---	--

Chaque prétendant est donc un marqueur de séquence. Parallèlement, la structuration se fait aussi dans le combat que mènent Crispin et Démocrite pour l'occupation du territoire. Cette double entrée donne l'ensemble suivant :

pièce- cadre I-IV	1			2				3		
	V C, A, J	VI C, A, J, T	VII C, T	VIII D, T	IX D	X D, Ch	XI D	XII D, C	XIII D, C, P	XIV C
A = Ariste, C = Crispin, Ch = Chevalier, D = Démocrite, F = Financier, Fr = Frontin, J = Maître Jacques, P = Philine, T = Toinette										
	4				5					pièce- cadre XXV
	XV C, F	XVI F	XVII F, T, D	XVIII F, D	XIX D, Fr	XX D	XXI D, C	XXII D, C, Ch	XXIII D, C, Ch, F	

Les séquences 1 et 2 montrent la réception d'un prétendant, respectivement par Démocrite (séquence 2), le père de Philine, qui rencontre le Chevalier, et par Crispin (séquence 1), le rival actantiel de Démocrite, qui officie au mieux des intérêts de son jeune maître et de Philine. Le valet rencontre Ariste et se charge de le décourager. La séquence 3, centrale, montre la rivalité entre Démocrite et Crispin en dehors de toute présence extérieure. La séquence 4, en revanche, évoque cette même lutte à travers le personnage du Financier. Ce combat entre deux intérêts antagonistes, enjeu de la pièce, se manifeste dans des confrontations directes (XII et XXI), mais aussi dans des effets de parallélisme : la séquence 4 s'ouvre par une scène entre Crispin et le Financier et se ferme sur une scène entre Démocrite et le Financier.

Le double niveau de structuration donne bien sa place à des personnages-marqueurs de séquence.

c. le personnage témoin d'intrigue

Dans les pièces fondées sur un entrelacs d'intrigues, le personnage devient le signe d'un des fils rouges qui tissent la trame. Sa présence caractérise concrètement la portion d'intrigue dont il est le signe manifeste. Ainsi, dans *La Joie imprévue*, le Chevalier, Monsieur Orgon, Madame Dorville et/ou Constance sont les éléments de l'une des trois intrigues qui font la dynamique de la pièce : l'intrigue du joueur, la pièce d'éducation, la pièce d'amour. L'œuvre se structure ainsi :

1 I D, P	II D, P, Ch	III D, P	2 IV D, P, L	V P, L	VI P, O	VII P, L	VIII P, L, D	3 IX P, D	X P, L, C, Do	XI P, L, C, Do, D
----------------	----------------	-------------	--------------------	-----------	------------	-------------	-----------------	-----------------	---------------------	-------------------------

C = Constance, Ch = Chevalier, D = Damon, Do = Madame Dorville, L = Lisette, O = Monsieur Orgon, P = Pasquin

XII L, Do	XIII L, Do, C	4 XIV L, C	XV L, C, D	XVI L, P	XVII P, O	5 XVIII P, O, D	XIX P, Ch	6 XX P, Ch, L	XXI P, Ch, L, O, D	XXII P, Ch, L, O, D, Do
--------------	---------------------	------------------	---------------	-------------	--------------	-----------------------	--------------	---------------------	--------------------------	----------------------------------

Dans la séquence 2 sont présentées les différentes intrigues : celle du jeu (II), que symbolise le Chevalier, celle de l'amour, que symbolisent Pasquin et Lisette (IV et V), celle de l'éducation, avec Monsieur Orgon (VI), qui a entrepris de guérir son fils du démon du jeu. Tous les fils sont montrés d'emblée, avant d'être dévidés séparément et parallèlement (527).

L'intrigue amoureuse est traitée à travers deux points de vue successifs : celui de l'extérieur, c'est-à-dire celui de Damon (séquence 3), celui de l'intérieur, c'est-à-dire celui de Madame Dorville (séquence 4). Le premier traitement s'appuie sur la dimension sociale et publique, alors que le second, dans l'intimité du gynécée, reste clairement confiné à l'univers féminin.

Les séquences 5 et 6 traitent chacune une des deux autres intrigues, l'éducation d'abord, le jeu ensuite, avant que l'ultime séquence les fasse se croiser deux à deux.

C'est la présence d'un personnage-marqueur qui signale le type d'intrigue en jeu et le changement de séquence.

Dans une pièce qui parle exclusivement d'amour, comme *L'Épreuve*, trois séductions sont à l'œuvre à travers trois personnages masculins différents, Lucidor, Maître Blaise et Frontin, et deux personnages féminins, Angélique et Lisette. Or, comme on voit de ce chiffre impair, il y a impossibilité de constituer des couples entiers : il faut donc, pour former deux couples, passer de cinq à quatre personnages et éliminer l'un des messieurs. La structure révèle l'ordre et la progression de chaque système de séduction :

1 I Lu, F	II Lu, B	III Lu, B, Li	IV B, Li	2 V A, Li, B	VI A, Li	VII A, Li, Lu	VIII A, Lu	3 IX A, Li	X A, Li, F, Lu	4 XI A, Li, F	XII Li, F	XIII Li, B
-----------------	-------------	---------------------	-------------	-----------------------	-------------	---------------------	---------------	------------------	----------------------	------------------------	--------------	---------------

A = Angélique, Ar = Madame Argante, B = Maître Blaise, F = Frontin, Li = Lisette, Lu = Lucidor

5 XIV Li, Ar, F, Lu	XV Li, Ar, F, Lu, A	XVI Li, F, Lu, A	XVII Li, Lu, A	6 XVIII Li, Lu, A, B	XIX Li, A, B	XX Li, A, B, Lu	XXI A, Lu	XXII Li, Ar, F, Lu, A, B
------------------------------	---------------------------	------------------------	-------------------	-------------------------------	-----------------	-----------------------	--------------	--------------------------------

La première séquence met en place les trois prétendants possibles, dont le principal est Lucidor, présent dans les deux scènes. Puis trois séquences successives offrent la part belle à un séducteur : la 2 montre les tentatives de Maître Blaise, la 3 est consacrée à Lucidor et la 4 à Frontin. Le nombre de scènes qui concernent chaque séduction est dégressif : quatre, trois puis deux scènes seulement dans la séquence 4.

Parallèlement, dans cette dernière séquence, Lisette est courtisée par Maître Blaise et Frontin. Plusieurs remarques s'imposent. Lucidor est à chaque fois présent en début de séquence, favorisant l'entreprise de son

(ii). l'intérieur contre l'extérieur : *La Provinciale* et *La Commère*

La Provinciale montre comment des intrigants investissent peu à peu la sphère privée de Madame La Thibaudière. En même temps qu'ils réussissent cette intrusion progressive, ils se trouvent confrontés à un autre extérieur représenté par Monsieur Lormeau et Monsieur Derval. Face à un univers intérieur fragile, deux formes d'univers extérieur, l'un ami, l'autre hostile, se trouvent opposés. Cette donnée est inscrite dans la structure de la pièce.

1						2					
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX			
L, Ch, R	L, Ch, R, T, C	L, Ch, R	L, R	L, R, C	L, R, C, Lo	L, R, C, Lo, T	L, C, T	L, C, T, D			
C = Cathos, Ch = Chevalier, d = dame inconnue, d' = deux dames inconnues, D = Monsieur Dorval, L = Madame Lépine, Lo = Monsieur Lormeau, M = Marton, R = La Ramée, T = Madame La Thibaudière, v = valet											

3											
X	XI	XII	XIII		XIV	XV					
L, C, T	L, C, T, v	L, T	L, T, C, Ch, R		L, Ch, C, R	L, C, R					

4						5					
XVI	XVII	XVIII	XIX	XX	XXI	XXII		XXIII			
L, C	L, C, T	L, C	C, R	R, Ch	R, Ch, T, L	R, Ch, T, L, C, d, M		R, Ch, T, L, C, d, M, D, Lo, d'			

La séquence 1 nous place en amont de l'intrusion dans l'espace privé. Si la scène II est déjà un instantané de confrontation, on voit surtout le point de vue des escrocs. Le trio de la scène V rappelle celui des scènes I et III : grâce à Cathos, la pénétration de l'espace privé de Madame La Thi-baudière est facilité. La séquence 2 installe l'autre forme d'intrusion possible dans l'espace de l'intime avec l'entrée séparée de Messieurs Lormeau et Derval. En même temps se constitue un trio féminin de base, Madame La Thi-baudière, Cathos, Madame Lépine, qui devient le nouvel espace de l'intime. La naïve provinciale ignore qu'elle a laissé entrer la louve dans sa bergerie.

La séquence 3 confirme l'installation de Madame Lépine dans l'univers de la provinciale. Cette prise de pouvoir trouve son point culminant dans le duo de la scène XII. Les trois premières scènes de la séquence préparent l'intrusion des deux complices de Madame Lépine. La scène XIII reprend donc la configuration de la scène II, la scène XV celle de la scène V.

L'intrusion de l'extérieur se fait donc avec la complicité involontaire de l'intérieur. Elle se poursuit dans la séquence 4, dans laquelle, scène XVII, on retrouve la triangulation féminine des scènes VIII et X. Mais les duos prédominant, avec des rappels. Les deux dialogues entre l'aventurière et Cathos (XVI et XVIII) sont comme un miroir de la scène XII ; s'ajoutent en outre un duo masculin entre le Chevalier et La Ramée et le dialogue inédit de séduction entre Cathos et La Ramée. Les variations sur le couple s'achèvent sur un quatuor inédit qui rappelle, avec variante, celui de la scène XIV. La scène XXII inaugure la séquence finale avec l'intrusion de tout nouveaux personnages.

La confrontation entre le dehors et le dedans forme donc la structure globale de *La Provinciale*.

Il en va de même avec *La Commère* ; mais la problématique se décline en l'espèce autour de l'axe privé / public à l'articulation desquels se trouve Madame Alain, qui est présente dans chaque scène, à l'exception des scènes d'intimité entre La Vallée et Mademoiselle Habert et de celle entre Agathe et Monsieur Rémy (XIII). Cette omniprésence de Madame Alain renvoie justement au problème posé : ses indiscretions continuelles transforment la sphère privée en sphère publique. La pièce peut donc être séparée en deux parties distinctes : la première partie va jusqu'à l'arrivée de Monsieur Rémy (XIII). Elle montre l'inscription de l'histoire de La Vallée et de Mademoiselle Habert dans l'espace de la maison de Madame Alain. La pièce commence par trois séries de duo qui mettent en scène un La Vallée séducteur tant avec Mademoiselle Habert (I) qu'avec Agathe (II) et Madame Alain (III). Puis s'instaurent essentiellement des jeux de permutation entre ces groupes de personnages sous la forme de duos, trios, plus rarement de quatuor.

La répartition par scène de la présence des personnages peut se rendre ainsi :

- La Vallée : 12 sur 12 ;
- Madame Alain : 8 sur 12 ;
- Mademoiselle Habert : 8 sur 12 ;
- Agathe : 3 sur 12 ;
- Javotte : 2 sur 12.

C'est le couple La Vallée / Mademoiselle Habert qui est le noyau de cet univers du privé. Les autres personnages se déploient par ondes concentriques, Agathe et Javotte n'ayant pas toutes les informations.

À partir de l'arrivée de Monsieur Rémy (XIII), la pièce intègre de plus en plus de personnages. Du coup, les duos et les trios de la première partie se font minoritaires ^{ftn529}. Ils laissent la place à d'autres trios ^{ftn530} mais surtout à des quatuors :

- Agathe - Maître Thibaut - Confrère - Madame Alain (XV) ;
- Neveu - La Vallée - Madame Alain - Mademoiselle Habert (XIX)

et à des configurations encore plus importantes :

- Mademoiselle Habert - Madame Alain - La Vallée - les notaires (XVI et XXII) ;
- Monsieur Rémy - Mademoiselle Habert - Madame Alain - La Vallée - les notaires (XVII) ;
- Madame Alain - Mademoiselle Habert - Monsieur Thibaut - Monsieur Rémy - La Vallée (XXVIII) ;
- Madame Alain - Mademoiselle Habert - Monsieur Thibaut - Monsieur Rémy - Agathe - Javotte - La Vallée - (XXIX).

Cela laisse au lecteur-spectateur l'impression de nombreuses entrées et sorties, d'une agitation importante, avec des personnages qui ne font que passer. C'est le cas des silhouettes, du confrère de Monsieur Thibaut, des deux notaires, mais aussi du personnage du neveu qui, à lui seul, constitue une séquence : comme on l'a dit (cf. p. 305), son arrivée crée un choc qui a des répercussions jusqu'à la sortie des notaires.

La question de la fin est donc la rencontre aboutie ou non entre la sphère du privé et celle du public. En outre, cette scène voit le retour de Javotte qui avait fait une fugace apparition dans la sphère du privé, dans la première partie.

IV. Conclusion du chapitre

Les pièces en un acte de Marivaux sont construites selon des principes de composition tout à fait maîtrisés. Qu'il s'agisse des modalités qui font qu'à l'intérieur d'une séquence une scène succède à une autre, que ce soit à un niveau plus global une architecture fondée sur l'entrelacement, l'encadrement ou la symétrie autour d'un axe central, l'organisation fait sens.

À l'intérieur d'un cadre étroit, ce sont en général plusieurs pièces qui sont à l'œuvre : des parallélismes ou des tensions possibles entre des intrigues sont apparents d'emblée. Quelque chose se dit du rythme de la pièce, de ses ruptures, de ses moments de pause.

L'analyse des séquences ouvre des perspectives passionnantes sur la superposition entre l'organisation formelle et la fonctionnalité des scènes en jeu. Nous nous contenterons des acquis de ce chapitre : pluralité des pièces internes repérables dans l'organisation des scènes, importance donnée à certaines scènes ou à certaines séquences, possibilité de dégager ce qui pourrait être une séquence de fin.

Chapitre 5 : De la structure à la dramaturgie ou la dispute

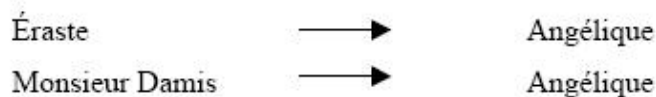
Le parcours amoureux apparaît comme la figuration de l'intrigue lorsque celle-ci traite d'une thématique amoureuse. Il reflète dans son déroulement linéaire ou chaotique, régulier ou irrégulier, un élément de structure profonde. On peut chercher cette dynamique qui concerne l'intrigue dans l'espace textuel en retrouvant précisément la trace du franchissement d'étapes dans des scènes ou des portions de scène. La répartition ainsi retranscrite donne des indications sur le rythme de chaque pièce. Parallèlement, l'organisation des scènes en séquences et les jeux des séquences entre elles produisent une dynamique spécifique qui permet de regrouper autour d'un personnage ou d'un type de scène une unité de fonctionnement.

À ce stade de notre étude, il convient de repérer comment les deux entrées dans les pièces en un acte rendent compte d'une dramaturgie spécifique.

I. La question du personnage

1. lien entre parcours amoureux et schéma actantiel

Nous pouvons légitimement revenir à la question du personnage et nous demander quel lien il est possible de repérer entre le parcours amoureux et le schéma actantiel. De fait, comme nous l'avons constaté à plusieurs reprises, un parcours amoureux réel instaure un axe sujet-objet du schéma actantiel⁵³¹. En effet, lorsque nous évoquons un parcours amoureux, nous constituons un couple dans lequel un personnage est le moteur de la relation. Cela explique que, dans *L'École des mères* par exemple, on puisse déterminer deux parcours concurrents, l'un à partir de Monsieur Damis, l'autre à partir d'Éraste. Ces deux parcours amoureux, quelle qu'en soit la légitimité, sont tous deux transposables en axes sujet-objet du schéma actantiel de la comédie classique :



Ce sont des concurrences typiques de la comédie moliéresque, lorsqu'un barbon est aux prises avec un blondin (*L'École des femmes*), voire, comme dans le cas présent, un père avec son fils (*L'Avare*).

La question de l'axe sujet / objet a été étudiée par plusieurs auteurs. Il sert même de modèle fondateur à M. Deguy (1986) lorsqu'il rend compte de l'ensemble des figures possibles du théâtre de Marivaux. Il institue ainsi trois types de relations.

Cela donne (p. 163-164) "trois figures qui sont

1. une relation positive inchoative (ébauchée et donnée)

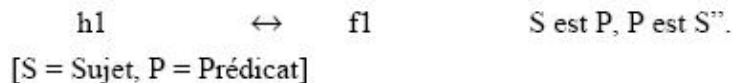
	h1	→	f1	amour de lui pour elle
ou	f1	→	h1	amour d'elle pour lui
ou	h1	↔	f1	amour partagé

1. le chiasme (par toutes sortes de raisons ou d'amour-propre, ou de coquetterie, ou d'épreuve)



(h2 et f2 pouvant être réels, virtuels, fantasmés, allusionnés, rivaux effectifs, ou rivaux qui ne sont autres que les deux amants mêmes)

1. (r)établissement du 1er temps, de la bonne relation éprouvée

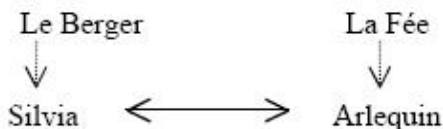


Le modèle est intéressant en ce qu'il rend compte des éléments de tension, mais il ne permet pas de montrer la dynamique interne de la pièce.

L. Desvignes-Parent (1970), propose des pièces une autre figuration graphique :

"Le double trait vertical établit la relation maître-serviteur, les flèches en traits pleins indiquent les mouvements efficaces de sympathie amoureuse. Les flèches en pointillés> indiquent les déplacements sentimentaux passagers, feints ou inopérants" (p. 480).

Ainsi pour *Arlequin poli par l'amour* (p. 480) :



Ce schéma présente l'incontestable avantage de distinguer les vraies relations amoureuses des fausses et, en ce sens, il rappelle notre distinction entre parcours réels et parcours fantômes. Il prend acte également du fait que ces parcours sont des éléments de structure prépondérants. En revanche, la spatialisation ne rend pas loisible l'inscription des relations dans le cadre du déroulement de la pièce ^{fn532}. À cette réserve, on peut ajouter celle qui concerne la schématisation d'un axe maître-valet qui relève davantage de la constellation des personnages que de la structure actantielle.

Nous retrouvons donc là quelques-unes des difficultés inhérentes au schéma actantiel telles que nous les avons signalées dans le chapitre 3 de la première partie.

Néanmoins, cela posé, nous constatons que l'axe sujet-objet est renouvelé chez Marivaux par plusieurs éléments. Tout d'abord, certains personnages masculins témoignent de leur difficulté à s'installer comme sujets. Le fait que le Lucidor de *L'Épreuve* ou le Dorante du *Préjugé vaincu* suscitent des parcours fantômes comme pour se compliquer la tâche caractérise sans doute leur faible aptitude au positionnement de sujet. Du coup, on a le sentiment que nombre de pièces de Marivaux trouvent leur énergie dans les personnages féminins qui, face à la faiblesse actantielle du sujet, se transforment en objets dynamiques jusqu'à l'accomplissement de leur amoureux comme sujet. Cela se remarque particulièrement dans *Le Préjugé vaincu* et dans *Le Legs* ftn533.

En outre, le statut de sujet dans le parcours concurrent est toujours fragilisé par l'inconvenance des prétentions du personnage postulant. C'est une évidence dans *Arlequin poli par l'amour* : personnage féminin, incarnation de la force et de l'autorité, la Fée est doublement illégitime pour prétendre au statut de sujet. En même temps, Arlequin n'étant pas encore poli par l'amour, il ne peut lui non plus devenir sujet. L'effort de la Fée réside donc dans sa tentative de se déplacer sur l'échiquier actantiel et de repositionner Arlequin par l'éducation dans un rôle de sujet. Cependant, elle prend le mauvais chemin puisque toute la leçon de la pièce est de montrer que c'est l'amour qui éduque. En se voulant éducatrice, elle endosse le rôle d'une mère plutôt que celui d'une amoureuse. Par conséquent, faute de pouvoir être un objet, dans un parcours amoureux codifié, ou un sujet, dans un parcours amoureux inversé dont Arlequin serait l'objet, la Fée, bloquée dans un parcours indéfendable, n'a d'autre alternative que de nuire au parcours naturel qu'elle voit se former entre le sujet Arlequin et l'objet Silvia. Au lieu d'un sujet devenant objet, Marivaux montre un sujet devenant opposant.

Mais des sujets actantiels illégitimes se muent ailleurs en adjuvants. Les schémas actantiels des prétendants à la main de Philine dans *Le Père prudent et équitable* ne semblent exister que par la volonté du destinataire, Démocrite. Ils disparaissent donc sans autre justification que leur nullité ftn534. Dans *L'École des mères*, Monsieur Damis, comprenant qu'il est le rival de son propre fils, lâche la partie et se fait adjuvant, renonçant de lui-même à une position actantielle que son âge rendait indécente.

L'axe sujet-objet révèle donc bien des flottements ftn535.

Il en va de même des positions d'opposant et d'adjuvant. Les personnages ne gardent pas toujours une position bien ancrée. Certains sont adjuvants ou opposants alternativement et par mégarde, comme Madame Alain dans *La Commère*, d'autres bifurquent nettement en cours de route, comme Trivelin dans *Arlequin poli par l'amour* : celui-ci est un allié objectif de la Fée pendant la moitié de la pièce, ce qui le met du côté des opposants du couple Arlequin-Silvia, puis se révèle un traître au service du magicien Merlin, ce qui en fait un adjuvant des deux jeunes gens. Ce bouleversement agit comme une péripétie dans l'économie de la pièce. Les valets sont parfois instables, eux aussi : Lisette, dans *Le Legs*, ne souhaite pas servir les intérêts du Marquis auprès de sa maîtresse ; à la scène XXIII, elle devient pourtant adjuvante. Quelques valets trahissent pour de l'argent : Frontin dans *L'École des mères*, Frontin dans *La Femme fidèle*. Enfin on voit des parents changer d'avis : Démocrite se rend aux raisons de Cléandre et en fait son gendre (*Le Père prudent et équitable*), Madame Argante, sollicitée par Monsieur Damis, passe à son tour d'opposante à adjuvante (*L'École des mères*) ftn536.

Le schéma actantiel marivaudien se présente donc comme une spatialisation provisoire, susceptible de variations et de changements qui contribuent à la dynamique de la pièce.

2. les niveaux de personnage

Marivaux travaille la question du personnage de telle façon que, croisant les problématiques de la présence et de l'absence et celle de la position actantielle, il crée moins des personnages que des niveaux de personnage. En articulant ces divers critères, nous pouvons déceler cinq niveaux.

a. niveau 1

C'est le cas du personnage absent sans fonction actantielle. Il est, comme dans le roman, un personnage d'arrière-plan que l'on évoque et qui ne se montre pas. On en a plusieurs exemples dans les pièces courtes. Ces personnages ont deux fonctions. Soit ils apportent un éclairage sur le locuteur : ainsi ceux que la Marquise évoque dans une galerie de portraits dans la scène IV des *Sincères*, ont, victimes involontaires, vocation à faire d'elle une nouvelle Célimène attentive, sous couvert de sincérité, à épingler les moindres travers d'autrui ; de même les amants d'Euphrosine, dans le portrait que Cléanthis brosse de sa maîtresse, donnent à la jeune femme un arrière-plan de galanterie et une épaisseur romanesque qui atteste de l'existence d'un autre temps et d'un autre lieu que celui même de la scène ftn537. La seconde fonction de ces absents est de prouver qu'il y a un hors-scène proche du lieu scénique. Ainsi, dans *L'Épreuve*, Frontin signale qu'il a croisé "un petit garçon dans la cour" (sc. I). Or Lisette, entrant sur scène, déclare :

"Je viens d'apprendre, Monsieur, par le petit garçon de notre vigneron, qu'il vous était arrivé une visite de Paris" (sc. III).

Le petit garçon sert de liant entre le hors-scène et l'espace du dialogue et justifie l'entrée de la soubrette ftn538. Il atteste qu'il existe une réalité sociale en dehors du plateau.

Certains de ces personnages d'arrière-plan ont parfois droit à la parole : on rapporte leur discours, de manière indirecte (comme dans le cas du petit garçon ci-dessus), voire de manière directe. C'est ce que fait Maître Jacques, narrant un événement qui vient de lui arriver :

"J'ons tous deux en ce temps lâché quelque parole,
Montrant ce Démocrite. "Hé bon ! ce n'est pas li",
A dit un paysan de ce village-ci" (*Le Père prudent et équi-table*, XXIV).

Le personnage de niveau 1, ou d'arrière-plan, a pour fonction de donner au lieu et au temps scéniques un prolongement dans le monde.

b. niveau 2

C'est le cas du personnage absent qui est intégré dans une fonction actantielle. Il est rattaché à l'un des personnages de la pièce. Merlin, qu'on ne voit jamais, est amoureux de la Fée (*Arlequin poli par l'amour*), et c'est bien cette donnée qui, avec le revirement de Trivelin, conduit à un succès improbable le duo Arlequin-Silvia ; le Baron absent du *Préjugé vaincu* a des prétentions sur Angélique.

Pour accroître le rôle actantiel de ces personnages, ils sont décrits comme existant dans un espace relativement proche. Dans la scène IV d'*Arlequin poli par l'amour*, Trivelin affirme à la Fée :

"Merlin est venu pour vous voir".

Dans *Le Préjugé vaincu*, le Baron se montre à travers une lettre qu'il envoie, où il annonce son arrivée imminente :

"Le Marquis : Voici une lettre que je viens de recevoir de lui, et qu'il a écrit la veille de son départ" (scène V) ;

"Angélique : Il arrive, ce malheureux Baron, il a gagné son maudit procès que l'on croyait immortel, qui ne devait finir que dans cent ans..." (scène VIII) ;

"Enfin, il arrive ce soir ; il entre peut-être actuellement dans la cour du château" (*ibid.*) ;

“Lisette : Monsieur, il vient de venir un homme que vous avez, dit-il, envoyé chercher pour le Baron, et qui attend dans la salle” (scène XIV).

Le personnage absent, qui est presque ici un personnage de coulisses, se trouve donc investi d’une réelle importance. Aucun, pourtant, dans le théâtre marivaudien, n’en a davantage que Jupiter dans *La Réunion des amours* : physiquement absent, c’est pourtant lui qui, par le biais d’un discours rapporté par Minerve, a le pouvoir de conclure la pièce.

c. niveau 3

C’est le cas du personnage présent sans fonction actantielle. En dehors des utilités, qui n’ont pour toute nécessité que d’introduire un personnage qui arrive ^{ftn539}, on trouve quelques exemples intéressants de ce type dans notre corpus. Ainsi les femmes et les hommes qui accompagnent les personnages principaux de *La Colonie* : ils forment une foule qui renvoie évidemment au chœur antique, à la *vox populi*, et soulignent le statut avant tout social et politique des principaux personnages, avec lesquels parfois ils expriment leurs divergences. C’est le cas lorsque les porte-parole des femmes, Madame Sorbin et Arthénice, revendiquent la laideur (IX). De même, les insulaires de *L’Île des esclaves* sont là pour attester le système hiérarchique dans lequel s’intègre Trivelin, car, comme le note justement J.-P. Schneider (2003), il y a toujours de la hiérarchie sur cette île :

“Aussi l’organisation de la société des insulaires telle que l’évoque parfois Trivelin montre-t-elle bien qu’il y a toujours dans *L’Île des esclaves* des individus qui donnent des ordres et d’autres qui les exécutent” (p. 276).

Leur présence signale donc l’organisation sociale de l’île et la place prépondérante qu’y occupe Trivelin. De même la “suite du Prince” qui figure dans la liste des personnages de *La Dispute* est-elle la preuve de l’autorité du personnage principal.

Les figures présentées sur scène sans fonction actantielle sont aussi la transposition scénique d’un trait de caractère du personnage. Ainsi les lutins qui attaquent Silvia dans la scène XIII d’*Arlequin poli par l’amour* reflètent la violence naturelle de la Fée ; Colin, le valet qui reçoit une leçon de Madame La Thibaudière sur le protocole, sert surtout d’illustration au snobisme de nouvelle riche de sa maîtresse (*La Provinciale*, XI) ; le fiscal, qui apparaît dans une seule scène de *L’Héritier de village* (VII), est un simple élément de la mise en scène du caractère de Blaise face à sa richesse inattendue ^{ftn540} ; les musiciens et chanteurs d’*Arlequin poli par l’amour* rendent compte des efforts que fait la Fée pour éduquer le balourd, alors que ceux du *Triomphe de Plutus* sont l’exacte manifestation de la générosité du ploutocrate Monsieur Richard.

Cette fonction d’incarnation scénique d’un trait de caractère, prolongement d’un personnage de base de la pièce, permet d’interroger l’étrangeté de la présence des deux sœurs de Monsieur Derval nommées “les deux dames”, dont l’une prononce une phrase dans l’ultime scène de *La Provinciale* :

“Une des dames, *souriant* : L’aventure est curieuse”.

Nous reviendrons sur ce point plus bas : cf. p. 605.

d. niveau 4

C’est le cas du personnage présent qui a un positionnement actantiel flottant. Ce sont les personnages, signalés plus haut, qui changent de rôle actantiel en cours de pièce : le père opposant ou sujet devient adjuvant, la Lisette du *Legs*, d’abord opposante, devient adjuvante. De même tous les personnages inscrits dans un parcours fantôme destiné à disparaître sont par essence flottants.

Cette catégorie, très intéressante, est très représentative du théâtre marivaudien.

e. niveau 5

Sont de ce niveau les personnages présents scéniquement et actantiellement homogènes. Ainsi les deux personnages du couple d'amoureux et, le plus souvent, le duo de valets qui les accompagnent.

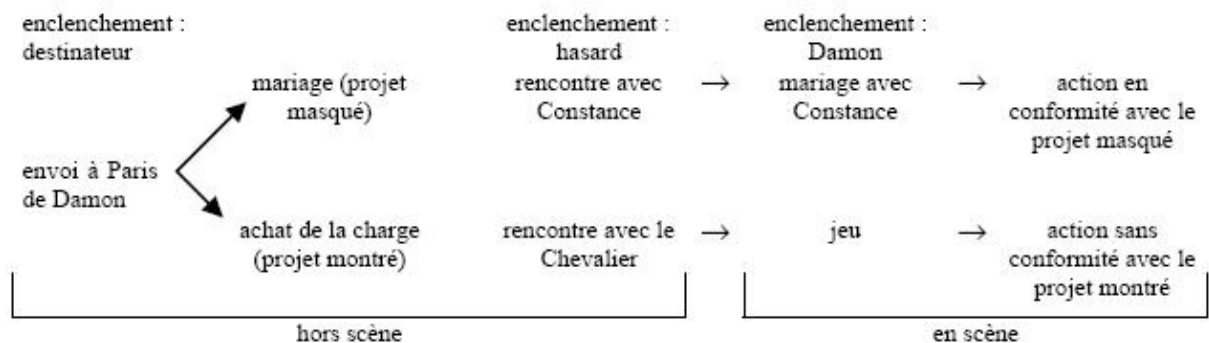
La cohabitation de personnages de plusieurs niveaux contribue au dynamisme de l'ensemble : l'épaisseur et le rythme naissent des transformations éventuelles.

3. rapport entre schéma actantiel et projet enclencheur du personnage

Le personnage à l'origine de l'enclenchement de l'action est-il forcément en position de sujet ? Y a-t-il superposition entre la dynamique actantielle et le projet enclencheur de l'action ?

Quelques pièces sont enclenchées par un destinataire qui revêt une figure parentale. Dans *Le Père prudent et équitable* ou dans *La Joie imprévue*, c'est bien la décision de faire venir un ou plusieurs prétendants et de procéder à un mariage qui met en marche l'action. À partir de cette action décisive se mettent en place des réactions, dans la mesure où le destinataire se trouve en même temps l'opposant d'un autre schéma actantiel.

Parfois, ce destinataire avance masqué et se révèle au cours de la pièce. Ainsi Monsieur Orgon (*La Joie imprévue*) a enclenché l'action avant même le lever du rideau puisqu'il a envoyé son fils à Paris et a écrit à Madame Dorville pour lui proposer le mariage de Damon avec Constance ; de son côté Madame Dorville a pour Constance un projet matrimonial qui se trouve s'accorder avec celui de Monsieur Orgon. Les deux parents enclenchent donc l'action sans vraiment le dire, puis la prolongent à dessein ftn541. Damon, ignorant des intentions parentales, peut se faire l'illusion d'être celui par la faute duquel tout se produit. Il se trouve tomber amoureux de Constance par hasard. En revanche, il désobéit en connaissance de cause à son père en jouant l'argent qui devait servir à l'achat de sa charge. L'action est donc à double détente :



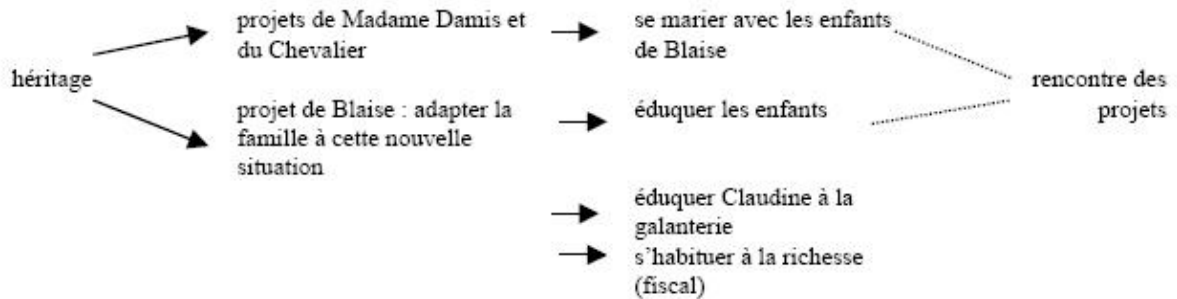
Damon croit être un sujet autonome alors que son action est décidée ou régulée par d'autres.

C'est aussi ce qui se passe dans *Félicie*. La Fée, figure maternelle ftn542, envoyant sa protégée pourvue de grâces dans le monde, la met en situation de rencontrer Lucidor.

Le destinataire peut enfin être définitivement absent. Le père du Prince, dans *La Dispute*, a enclenché dix-neuf ans plus tôt l'action dont son fils va pouvoir être le nouveau destinataire. De même Jupiter, dans *La Réunion des amours*, est en son absence à la fois enclencheur et destinataire de l'action.

L'action peut aussi être enclenchée par un événement qui résulte du hasard. Le naufrage subi par les quatre Athéniens de *L'Île des esclaves* est le véritable enclencheur de l'action dont Trivelin va ensuite donner les

règles ftn543. La position actantielle de ce dernier se révèle au demeurant assez indécise. La fuite dans la colonie (dans la pièce de même titre) est sans doute aussi l'élément déclencheur de l'action, dans la mesure où c'est la fin du gouvernement de la patrie qui va susciter le projet féministe d'Arthénice et Madame Sorbin. Enfin la mort du frère de Blaise, dans *L'Héritier de village*, se trouve à la source d'une chaîne de projets tous issus de ce que l'on pourrait appeler une adaptation à l'événement initial :



Ces événements enclencheurs sont des préalables indispensables à la constitution de sujets ftn544. Dans les cas précédents, les personnages sont en réalité, du fait de leur infériorité sociale, inaptes à demeurer bien longtemps des sujets ou des objets. C'est la situation exceptionnelle qui les contraint à l'être ftn545.

Le cas le plus classique réside néanmoins dans l'enclenchement de l'action par un sujet. Lorsque le sujet est un homme, cela ne pose aucun problème. C'est la situation de *L'Épreuve*, de *Préjugé vaincu*, de *La Femme fidèle*, de *Acteurs de bonne foi*, de *Triomphe de Plutus*, de *La Méprise* et de *L'École des mères*. Dans toutes ces pièces, le projet initial s'accomplira. Les choses se compliquent lorsque le projet n'est pas légitime. Mademoiselle Habert (*La Commère*), la Fée (*Arlequin...*), Madame Lépine (*La Provinciale*) enclenchent l'action par un projet dont la nature est suspecte ou critiquable. Seule Hortense, dans *Le Legs*, fera aboutir son projet de gagner de l'argent. Ce projet enclencheur a pour effet de contraindre le Marquis à définir son propre projet.

Dernier cas de figure : l'action est enclenchée par des opposants. Les valets des *Sincères* décident de brouiller leurs maîtres et c'est ce qui produit le moteur de l'action.

La qualité du projet enclencheur explique le rapport de ce dernier avec les parcours amoureux. Certains projets se déclinent en parcours amoureux réels ou fantômes, d'autres entraînent des conflits de parcours amoureux, d'autres des parcours amoureux par ricochet. Certains projets ne peuvent enclencher aucun parcours amoureux.

4. récapitulatif

Le Père prudent et équitable

projet enclencheur de Démocrite : marier Philine lutte -tentative de créer parcours amoureux
-rencontre avec un parcours amoureux pré-existant

Arlequin poli par l'amour

projet enclencheur de la Fée : faire d'Arlequin un sujet dans son schéma actantiel lutte -tentative de créer parcours amoureux
-confrontation avec un parcours amoureux scénique

Le Dénouement imprévu

projet enclencheur du père : marier sa fille lutte -rencontre avec un parcours amoureux pré-exis-tant
-confrontation avec un parcours amoureux scénique

L'Île des esclaves

projet enclencheur : projet enclencheur de conséquence -projets minimalistes des serviteurs :
hasard (nauffrage) Trivelin : thérapie des séduction ; séduction des maîtres : parcours
naufragés par inversion des amoureux caricaturé, phase de séduction
rôles comique

L'Héritier de village

projet enclencheur : projet enclencheur de Blaise: conséquence -projets des nobles : parcours
hasard (mort du frère) s'adapter à la situation amoureux fantômes, phase de
séduction comique

Le Triomphe de Plutus

projet enclencheur de Plutus : se venger d'Apollon lutte -parcours amoureux fantôme
-rencontre avec un parcours amoureux pré-exis-tant

La Réunion des amours

projet enclencheur de Jupiter : donner le conséquence -phase très réduite du parcours amoureux ; phase
bon don au Prince indirecte de séduction caricaturée

L'École des mères

projet d'Éraste : épouser Angélique lutte -parcours amoureux
-rencontre avec un parcours amoureux pré-exis-tant

La Méprise

projet d'Ergaste : épouser Clarice cohérence parcours amoureux

Le Legs

projet d'Hortense : gagner 200 000 francs ricochet parcours amoureux du Marquis

La Joie imprévue

projet enclencheur des parents : marier Damon et concordance parcours amoureux
Constance Damon-Constance

Les Sincères

projet des valets : brouiller Ergaste et la Marquise lutte substitution de parcours amoureux

L'Épreuve

projet de Lucidor : épouser Angélique cohérence parcours amoureux

La Commère

projet enclencheur de Mademoiselle Habert : se marier secrètement avec lutte -parcours amoureux réel
La Vallée -parcours amoureux

La Dispute

projet enclencheur du père du Prince : régler un différend projet enclencheur du Prince : régler le même différend conséquence indirecte parcours amoureux tronqués

Le Préjugé vaincu

projet de Dorante : épouser Angélique cohérence parcours amoureux

La Colonie

projet enclencheur des femmes : obtenir le partage du pouvoir conséquence indirecte parcours amoureux tronqué

La Femme fidèle

projet enclencheur du Marquis : éprouver sa femme lutte -parcours amoureux réel
-parcours amoureux concurrent

Félicie

projet enclencheur de la Fée : faire un don à Félicie et lui faire voir le monde conséquence indirecte parcours amoureux dévoyé

Les Acteurs de bonne foi

projet enclencheur d'Éraste : donner un divertissement à Madame Amelin conséquence indirecte parcours amoureux fantôme

La Provinciale

projet enclencheur de Madame Lépine : escroquer Madame La Thibaudière conséquence directe parcours amoureux fantôme

Explicitation :

Lutte : le parcours amoureux entre en tension avec un parcours préexistant

Cohérence : le projet se décline en parcours amoureux

Ricochet : le projet enclencheur n'a rien à voir avec l'amour mais contribue à le faire naître

Conséquence : le projet enclencheur n'a rien à voir avec l'amour mais il produit un parcours amoureux tronqué

II. Les différents types de dramaturgie

Afin de rendre compte des modèles dramaturgiques mis en place par Marivaux, nous croiserons trois données. Les deux premières concernent les critères que nous avons observés dans cette deuxième partie : dynamique du parcours amoureux et dynamique de l'espace textuel. La troisième repose sur une partition globale entre les pièces qui s'achèvent par un mariage et les autres pièces. À partir de ces éléments, nous pouvons considérer qu'il y a dans les pièces courtes trois types de dramaturgie.

1. la dramaturgie de blocage

Elle est à l'œuvre dès que, dans une pièce, le parcours central s'arrête, brutalement interrompu, et s'immobilise sur un palier entre deux étapes. Ce blocage s'effectue entre e et f, donc avant la déclaration d'amour, ou bien après la déclaration, entre f et g ou g et h. La nature des blocages entraîne des subdivisions qui correspondent à autant de situations particulières. Le blocage avant la déclaration sera dit interne lorsqu'il est dû exclusivement à l'un des deux ou aux deux personnages concernés d'amoureux, externe quand les résistances proviennent d'un élément extérieur au parcours principal, mixte dans le cas où les deux modalités sont mêlées. Les subdivisions sont différentes si le palier suit la déclaration et précède les étapes du mariage. En fait, elles résident dans le caractère provisoire ou définitif du blocage. Parfois, les pièces poursuivent leur cheminement jusqu'au mariage projeté et réalisé. Mais il arrive aussi que le palier reste en suspens et ne trouve pas de fin : le blocage se révèle alors durable voire définitif.

a. les pièces qui s'achèvent par un mariage

(i). blocage avant la déclaration

Le Legs, *L'Épreuve* et *Le Préjugé vaincu* ont cette configuration. Les trois œuvres sont tout entières construites sur un palier du parcours amoureux. La rencontre, la naissance de l'amour ont eu lieu hors scène. Il ne reste plus qu'à dire. La question qui se pose est donc : qu'est-ce qui crée la dynamique dramaturgique d'une pièce à la thématique exclusivement centrée sur l'amour et dont le parcours amoureux est immobilisé ?

Dans ces trois pièces, c'est la mise en place d'un parcours amoureux fantôme qui enclenche l'action. Il entretient avec le parcours amoureux réel un jeu contradictoire : il l'oblige à se dévoiler et l'en empêche ftn546. Le nouement va être constitué par le développement de ces parcours contradictoires qui jouent leur propre partition. Du coup, dans les trois comédies, la scène-matrice est le duo qui scande le déroulement de la pièce.

Le nouement prend son essor jusqu'au moment où il y a une menace d'aboutissement du parcours fantôme et constitution d'un faux dénouement (*Le Legs* et *L'Épreuve*). Il aboutit à un nœud dans *Le Préjugé vaincu*, puisque les parcours y forment un réseau de fils qui bloquent l'action ftn547.

La question devient alors double : comment empêcher le faux dénouement de se réaliser ? Comment permettre à l'étape de la déclaration de se développer enfin ?

En outre, le rapport entre faux et vrai dénouement est posé. Le faux dénouement doit-il être préalablement annulé ? Ou le vrai dénouement annule-t-il *ipso facto* le faux dénouement ftn548 ?

(ii). blocage avant le mariage

Dans *Le Père prudent et équitable*, *L'École des mères*, *La Méprise*, *La Joie imprévue* et *les Acteurs de bonne foi*, c'est avant le mariage que se produit le blocage. Toutes ces comédies ont pour caractéristique commune un personnage extérieur qui met en place un obstacle, réel ou faux, fruit du hasard ou d'une volonté. L'obstacle a pour effet de bloquer le parcours amoureux principal. Dès lors, la pièce centrée sur les amours des deux jeunes gens s'interrompt provisoirement et une nouvelle pièce commence qui met en valeur d'autres personnages et éventuellement d'autres intrigues ftn549. Les pièces secondes ou secondaires s'appuient sur des stratégies de mensonge, de dissimulation, de non-dit ou de fourberies. Elles recourent donc toutes au masque, au déguisement ou... au théâtre.

Cependant les pièces de remplacement ne sont pas de même nature.

Les Acteurs de bonne foi et *L'École des mères* reposent toutes deux sur le remplacement d'un projet de mariage par un autre. Il y a en quelque sorte redoublement de la situation, même si le premier projet prenait assise sur un amour partagé alors que le second est imposé de l'extérieur. Dans *La Méprise*, la situation qui donne son nom à la pièce fait qu'Ergaste courtise successivement deux sœurs, l'une consentante et réceptive, l'autre indifférente ; de ce fait, c'est le hasard qui produit la double intrigue.

Les pièces internes sont successivement et chronologiquement bloquées. Cependant, à un moment précis, les blocages vont être rappelés, vont se condenser et placer l'œuvre entière dans une situation d'immobilité formant un nœud. C'est le point absolu de blocage où les incompréhensions et les antagonismes sont tels qu'aucune issue ne semble possible. Ainsi les scènes XIX, XX et XXI de *La Méprise* témoignent-elles de cette impossibilité pour les personnages de faire le lien entre les discours et les attitudes apparemment contradictoires de son interlocutrice. Ergaste ne parvient pas à créer une connexion entre ce qu'il définit comme des revirements de son interlocutrice et l'existence de deux personnes différentes. Les mots *énigme*, *rêve*, *erreur* montrent que Clarice n'interprète pas mieux les incohérences du discours de son amant. Quant à Hortense, elle possède la clé qui permettrait aux deux amoureux d'accéder à la révélation, mais elle ne la leur fournit pas. La pièce qui concerne Ergaste et Clarice est interrompue et Hortense donne une fin de non-recevoir à la révélation qui la concerne. Les blocages se trouvent condensés pour mieux traduire le phénomène d'immobilisation au moment où Hortense enlève son masque. C'est le nœud.

Dans *Les Acteurs de bonne foi*, le blocage est triple. Le mariage entre Angélique et Éraste est remis en cause. Madame Amelin, pour punir Madame Argante d'avoir refusé la représentation de la comédie de Merlin, enclenche une deuxième pièce fondée sur le projet d'unir Éraste à Araminte. Or tout se bloque : Angélique et Éraste n'ont plus le droit de s'épouser et Éraste refuse d'aimer Araminte. Et Madame Argante qui, souhaitant rétablir la situation initiale, demande à Merlin de jouer sa pièce, se retrouve face à des acteurs récalcitrants, incapables de tenir leur rôle jusqu'au bout. L'immobilisation est traduite par les antagonismes insolubles de la scène XI :

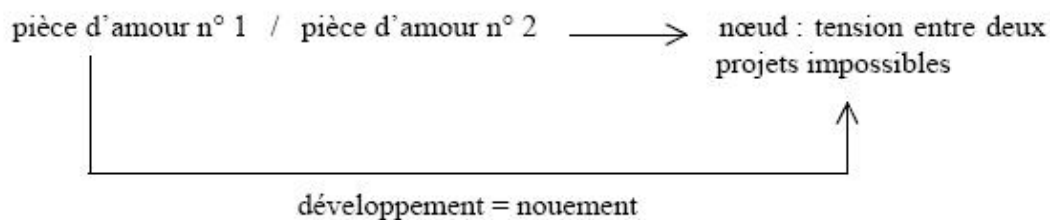
“Araminte : (...) la comédie se jouera quand on voudra ; mais Éraste m'épousera, s'il vous plaît.

Madame Argante : (...) il n'en sera rien, s'il vous plaît vous-même”.

L'École des mères montre aussi un blocage inextricable. La pièce d'amour a été interrompue à la scène VII par l'arrivée de Monsieur Damis. Or la confidence faite par Angélique à son futur mari bloque conjointement les deux pièces. Les amours d'Éraste sont rendus impossibles par l'apparition conjuguée de Madame Argante et de Damis, mais Damis sait à présent qu'Angélique ne l'aime pas.

La pièce est donc immobilisée à un moment où les deux pièces internes se rejoignent.

Le nouement est constitué du développement des parcours amoureux concurrent ou fantôme. Le nœud se constitue au moment précis où ce qui apparaît comme la rencontre entre deux intrigues crée une tension et rend la pièce impossible à résoudre. Le fonctionnement global peut être ainsi schématisé :



Nous avons montré ci-dessus, dans le chapitre précédent, comment la présence des personnages rendait compte de ce système. La question de la fin va donc se poser par rapport à ce nœud qui fige l'ensemble. Le dénouement se doit d'annuler la pièce n° 2 pour permettre l'aboutissement de la pièce n° 1.

La Joie imprévue et *Le Père prudent et équitable* sont deux pièces construites sur un modèle légèrement différent. Le parcours amoureux principal s'y trouve rapidement immobilisé et remplacé par une intrigue radicalement autre et dans le thème et dans la forme. Cette hétérogénéité se traduit tout à fait clairement par la présence sur scène d'autres personnages et par l'éviction provisoire du couple d'amoureux.

Dans *Le Père prudent et équitable*, la pièce centrale met en valeur la lutte entre Crispin et les prétendants de Philine, comédie d'intrigue qui masque l'autre lutte, qui oppose Crispin à Démocrite. Dans *La Joie imprévue*, le parcours des jeunes amoureux se trouve mis entre parenthèses ; le lecteur-spectateur sait que son issue n'est pas problématique. Commence alors une comédie d'intrigue qui oppose Lisette et Pasquin au Chevalier, et une comédie sérieuse qui conduit à une réconciliation père-fils.

L'hétérogénéité structurelle des deux œuvres tient à la différence thématique, voire générique, de la pièce 2 (voire de la pièce 3) par rapport à la pièce 1. Nous avons vu dans le chapitre précédent qu'il y avait entre les personnages de la pièce 1 et ceux de la pièce 2 une partition encore plus nette que dans les pièces du modèle précédent. Dans *Le Père prudent et équitable*, Cléandre est absent de la pièce 2 et dans *La Joie imprévue* Constance ne participe pas du tout aux pièces 2 et 3. Le jeu de l'encadrement ou de l'entrelacement des scènes accentue ce phénomène.

La question de la fin est donc problématique. Comment dénouer des fils de nature différente ? Quel est le lien entre des pièces au fonctionnement divers ? Y a-t-il une succession de fins ?

La dynamique de la pièce d'intrigue se décline selon des modalités d'action-réaction. Du coup, les pièces internes de cette nature fonctionnent de façon très alerte sur des entrées et sorties de personnages. Le nouement est donc ici constitué par un mouvement dramaturgique qui correspond à des mouvements de personnages. Il y a évolution jusqu'à son terme d'une pièce avant la réalisation d'une autre. On va jusqu'au bout de la pièce d'intrigue, qui s'achève dans tous les cas par un échec après lequel s'impose un nœud. Celui du *Père prudent et équitable* est en quelque sorte réactivé, puisque l'on rappelle l'opposition entre les projets respectifs de Démocrite et de Cléandre. En revanche, alors que toutes les conditions sont requises, dans *La Joie imprévue*, pour que le dénouement survienne, une méprise enclenchée par Constance elle-même bloque la situation en un nœud.

b. les pièces qui ne s'achèvent pas par un mariage

Un blocage définitif empêchant le mariage est la caractéristique de pièces aussi différentes que *La Commère*, *La Colonie* et *Arlequin poli par l'amour*. Chacune de ces comédies propose un ou plusieurs parcours amoureux qui resteront irrémédiablement bloqués avant le mariage. Dans les trois pièces, le parcours amoureux est interrompu assez précocément. Même la surprise de l'amour d'Arlequin et de Silvia cristallise plusieurs étapes en une seule scène et le parcours n'évolue plus ensuite.

Or le nouement, dans ces trois pièces, est constitué par une autre dynamique dramaturgique. Celui d'*Arlequin poli par l'amour* se trouve déplacé sur le terrain de l'intrigue dans une lutte avec la Fée, faite de ruse et de dissimulation. Le nouement de *La Commère* est constitué des différents liens que divers personnages entretiennent avec Madame Alain : liens domestiques, familiaux et sociaux qui éclairent dans leur variété le personnage de la bavarde. La comédie de caractère se rythme dans la multiplicité des personnages présents : dans cette pièce, tout ce qui relève habituellement de l'arrière-plan passe au premier plan. Quant à *La Colonie*, elle est structurée autour des effets que produit le projet féministe d'Arthénice et de Madame Sorbin.

Le parcours amoureux est rapporté à une pièce qui pose par ailleurs d'autres enjeux, traite d'autres thèmes, et il reste comme suspendu au second plan. Nous avons tenté de montrer, dans l'analyse des séquences, comment cette structuration particulière était lisible au niveau de la présence des personnages. On a le sentiment d'une alternance de revirements plutôt que d'une linéarité. Ce sont des pièces qui fonctionnent sur

des renversements, des ruptures. Le nouement en rend compte par des inversions, des changements de point de vue. La dynamique est donnée par l'intrusion de nouveaux personnages qui font une brève apparition et ressortent ou bien changent de fonction en cours de route.

Ces pièces sont-elles bloquées par un nœud ? La dynamique de *La Colonie* s'arrête en effet au moment où les projets des hommes et des femmes sont inconciliables, chacun campant sur ses positions. En revanche, *Arlequin poli par l'amour* et *La Commère* sont toutes deux interrompues par un faux dénouement.

2. la dramaturgie de substitution

La dramaturgie de substitution se décline selon deux modèles majeurs. Le premier repose sur un renversement, un remplacement. Le parcours principal s'efface devant un autre parcours. Au fur et à mesure du déroulement de la pièce, le lecteur-spectateur découvre que la hiérarchie proposée au début de la pièce était un leurre, et la vérité s'impose finalement. C'est ce que l'on voit dans *Le Dénouement imprévu* et dans *La Femme fidèle*. Le second modèle est plus complexe : ce sont plusieurs parcours qui s'érigent en système. La pièce s'ouvre sur une mise en relation de plusieurs parcours et se clôt sur une autre organisation que la première. C'est le cas des *Sincères*. La dramaturgie de substitution entraîne de profondes modifications dans les relations des parcours entre eux et joue sur des oppositions et des alternances.

La dramaturgie de substitution concerne exclusivement des pièces qui s'achèvent par un mariage et montrent donc un parcours amoureux intégralement réalisé.

a. dans *Le Dénouement imprévu* et *La Femme fidèle*

Toutes deux sont bâties selon le principe des deux pièces en une. Cependant, la hiérarchie entre les deux pièces est l'inverse de celle des pièces à blocage provisoire avant le mariage. En effet, la pièce présentée en premier montre un amour déjà installé qui ne survivra pas à une surprise de l'amour. Le nouement est donc constitué par les effets de l'intrusion d'un personnage déguisé dans une situation familiale et amoureuse établie. Mais, puisqu'il y a une substitution, il n'y a pas de nœud. La rencontre entre les deux pièces ne produit pas de blocage mais la suppression naturelle de la première pièce. La dynamique de la pièce n° 2 se fait au détriment de la pièce n° 1. Le fait que le personnage soit déguisé impose le règlement de ce problème dans le dénouement.

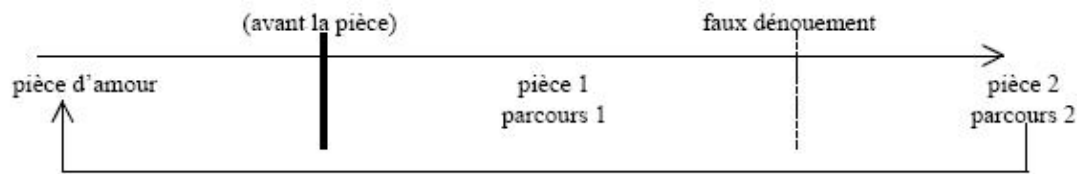
b. dans *Les Sincères*

La complexité des *Sincères* est tout à fait remarquable. Il s'agit en effet, dans cette pièce, de constituer progressivement le couple d'Ergaste et de la Marquise en laissant de côté deux amants abandonnés, Dorante et Araminte. La relation évolue jusqu'à la demande en mariage, avant de se rompre et de permettre la reconstitution des deux couples originels. Tout cela dans un espace de vingt-et-une scènes.

Il faut ajouter à cela l'élément qui donne son titre à la pièce. Ces personnages sont, ou se disent, sincères. Le thème de la sincérité va croiser le thème de l'amour et être en quelque sorte le moteur des rapprochements, des ruptures et des réconciliations. La fureur d'être sincères unit Ergaste et la Marquise, lorsqu'elle s'exerce sur autrui. Mais elle montre ses limites lorsqu'elle se heurte à l'amour-propre et que la question "M'aimez-vous ?" devient "Suis-je la plus belle ?". Le stade du miroir (comme dans le cas de l'Églé de *La Dispute*) entre en conflit avec le stade de l'amour-propre qui fait que la beauté auto-proclamée doit être attestée par d'autres. Il en résulte que la question se détourne : comment, lorsque l'on se dit sincère, recevoir un discours amoureux qui rende compte de trois nécessités : respect du sentiment amoureux ; respect de l'amour-propre ; expression de la sincérité ?

Le nouement se révèle très complexe puisqu'il s'agit de développer un parcours amoureux jusqu'à son terme avant de l'annuler pour proposer un autre parcours qui est en fait la réactivation de celui qui existait avant la

pièce. La substitution n'est pas due à un autre personnage, comme dans les cas précédents, mais à un personnage laissé pour compte. On y observe donc un effet de balancier :



Le nouement est en fait la reproduction de la même dynamique, l'une menant à un faux dénouement, l'autre au vrai dénouement. Il n'y a pas de nœud, mais un faux dénouement qui appelle une annulation.

Dans cette dramaturgie de substitution, il y a donc plusieurs pièces internes, mais le parcours présenté en premier est à chaque fois menacé. Une surprise de l'amour, nouvelle ou réitérée mais présente scéniquement, enclenche un parcours amoureux qui se révèle être le principal et annule par là même celui qu'on croyait tel.

3. la dramaturgie de destruction

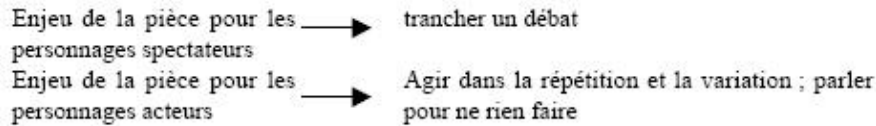
Elle concerne toutes les pièces qui reposent sur une négation du parcours principal, tant celles où ce dernier est inopérant, réduit à un fragment de parcours amoureux (*L'Île des esclaves*) ou à la reprise *ad libitum* d'une micro-séquence d'étapes (*La Dispute*), que celles qui exhibent un parcours principal inférieur à un parcours fantôme prépondérant et évidemment destructeur. Marivaux a parfois exploré une autre piste : la dispartition pure et simple du parcours principal au profit d'un parcours fantôme qui finit par échouer à son tour.

Les pièces qui rentrent dans ce type dramaturgique sont bâties selon un principe d'effacement, de négation de ce qui, à un moment donné, pouvait paraître construit ou en devenir. Elles n'aboutissent jamais au mariage car elles reposent sur un projet enclencheur qui est sans rapport avec un parcours amoureux.

a. absence d'un parcours amoureux complet

La Dispute, certes, met en scène des parcours amoureux ; mais les étapes à franchir sont condensées en un très court espace textuel avec un effet de répétition qui induit le thème de l'éternelle inconstance. *L'Île des esclaves* montre des tentatives avortées de scènes de séduction et *La Réunion des amours* présente de façon comique une compétition de déclaration amoureuse entre l'Amour et Cupidon, qui entreprennent de séduire la Vertu. Dans ces pièces, le parcours amoureux est réduit jusqu'à n'être plus qu'une sorte d'élément référentiel : c'est Marivaux parodiant du Marivaux.

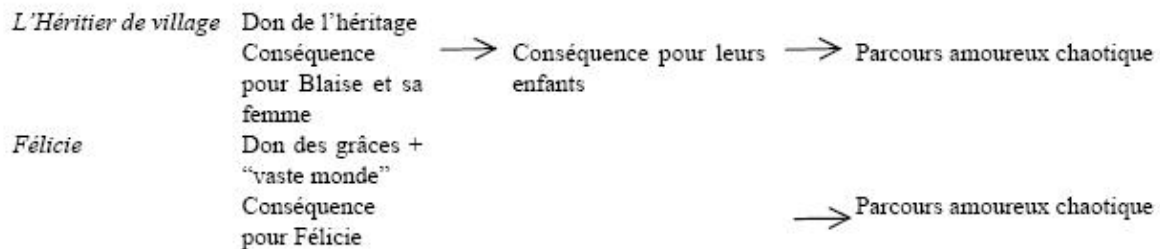
Comment la dynamique de ces pièces peut-elle s'instituer dans un contexte où le parcours amoureux ne peut plus servir de colonne vertébrale ? Dans ces trois pièces, le phénomène est rendu plus complexe par le fait que l'enjeu dramaturgique se situe dans la parole ramenée au statut de débat. Il s'agit de trancher respectivement sur l'inconstance des femmes, sur la culpabilité et la rédemption des maîtres, sur la prééminence de deux formes d'amour. Les trois pièces semblent donc étrangement construites. Loin de l'évolution linéaire, elles proposent une structuration qui met au premier plan l'organisation des scènes. Un système par cadre donne de l'importance à quelques personnages dont la parole sera déterminante dans le verdict à apporter à ces débats ; au niveau inférieur, les autres personnages vont s'insérer dans une composition de scènes qui s'organise selon des effets de miroir, de reproduction et de variation, de symétrie. Le lecteur-spectateur a alors le sentiment que la forme prévaut et que les actions des personnages n'ont au fond guère d'importance. On peut résumer ainsi cette forme de dramaturgie :



On comprend dès lors l'attention particulière attribuée à la structuration des séquences dans cette configuration. Le nouement est constitué de l'enclenchement d'une situation produite par le débat en cours. Il ne peut y avoir de nœud, puisque les variations sont infinies. La question du dénouement est donc renvoyée au cadre. Le personnage qui a instauré le débat peut-il dénouer ? De quelle nature est le dénouement ? Quel est son impact sur le niveau des personnages ?

b. les pièces à parcours fantôme exclusif

Félicie et *L'Héritier de village* sont toutes deux bâties sur un parcours amoureux fantôme, et sur lui seul. Dans ces conditions, nous retrouvons les marques habituelles du parcours amoureux, le parcours fantôme ayant sa dynamique propre. Mais si l'on regarde le détail de la répartition des scènes, on s'aperçoit que ces parcours occupent une place relativement restreinte dans l'économie de la pièce. L'autre moteur dramaturgique est celui de l'argent ou celui de l'éducation. Les deux pièces sont enclenchées, en effet, par un événement qui a rapport à ces thématiques :

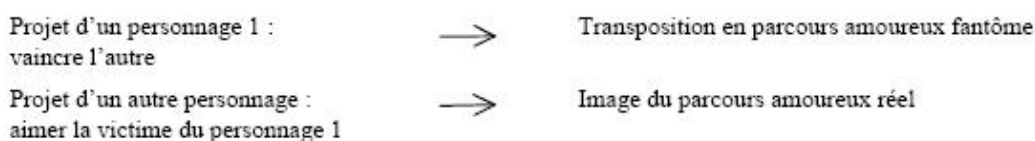


C'est un don qui vient enclencher l'action en transformant la situation du personnage et son rapport au monde. Les parcours amoureux ne sont, dans ces deux pièces, qu'une conséquence induite par cette modification initiale. Le nouement aboutira à un faux dénouement très tardif qu'il faudra annuler.

c. les pièces à parcours fantôme dominant

La Provinciale et *Le Triomphe de Plutus* montrent le développement de deux parcours amoureux fantômes enclenchés par un projet de personnage sans relation avec l'amour. Ces parcours sont mimétiques d'un véritable parcours amoureux mais sont pervertis par la débauche et par l'argent. Ils constituent dans leur développement la colonne vertébrale de la pièce, même si des transgressions repérables par rapport au modèle canonique et un rendu comique les rendent suspects. Ils sont la matérialisation du projet d'un personnage qui se situe à un autre niveau. Pour Plutus, il s'agit de prouver à Apollon le pouvoir de séduction de l'argent ; pour le Chevalier et ses complices, il s'agit de voler son argent à la provinciale. Dans un cas, c'est l'argent au service de "l'amour", dans l'autre, "l'amour" au service de l'argent.

En contrepoint, se présente un autre parcours qui pourrait représenter un amour possible mais qui ne parvient pas à se développer. Autre voie non explorée, l'amour reste en filigrane. On peut schématiser ainsi ce type de pièces :



Il n'y a pas de nœud. Le nouement est constitué par l'évolution du parcours amoureux fantôme, qui rend compte de l'efficacité du projet enclencheur fn550. Le dénouement doit donc être interrogé selon trois axes : quelle est la fin du parcours fantôme ? celle du parcours réel, seulement esquissé ? quelle est la fin du projet initial qui avance masqué pendant toute la pièce ?

Nous voyons donc que les parcours rejoignent les modèles séquentiels pour rendre compte de dynamiques différentes et, au-delà, de fonctionnements dramaturgiques particuliers.

III. Conclusion du chapitre

Les grandes pièces offrent-elles le même éventail de possibilités ? Le tableau synoptique ci-dessous nous permet d'attester que tel n'est pas le cas.

		pièces longues	pièces courtes
dramaturgie	palier avant la déclaration : blocage interne	<i>La Surprise de l'amour</i> <i>Le Jeu de l'amour...</i> <i>Le Triomphe de l'amour</i> <i>Les Fausses Confidences</i>	
	blocage externe parcours fantôme		<i>La Méprise</i> <i>La Joie imprévue</i>
	blocage de situation	<i>L'Île de la raison</i>	
	blocage mixte	<i>Le Petit-Maitre corrigé</i> <i>La Mère confidente</i> <i>La Seconde Surprise...</i> <i>Les Serments indiscrets</i> <i>Le Prince travesti</i>	<i>L'Épreuve</i> <i>L'École des mères</i> <i>Le Préjugé vaincu</i>
de	palier avant le mariage :	ponctuel	<i>Les Acteurs de bonne foi</i> <i>Le Père prudent...</i>
			définitif
de	renversement hiérarchique		<i>Le Dénoûement imprévu</i> <i>La Femme fidèle</i>
	remplacement d'un système par un autre	<i>La Double Inconstance</i> <i>L'Heureux Stratagème</i>	<i>Les Sincères</i>
de	parcours principal en éternel retour		<i>La Dispute</i>
	parcours principal inexistant blocage à une phase		<i>La Réunion des amours</i> <i>L'Île des esclaves</i>
	parcours fantôme développé	<i>La Fausse Suivante</i>	<i>Félicie</i> <i>L'Héritier de village</i>
	destruction du parcours principal par un parcours fantôme		<i>La Provinciale</i> <i>Le Triomphe de Plutus</i>

Un regard panoramique sur le tableau ci-dessus permet d'observer que les pièces longues se situent très majoritairement dans le modèle de la dramaturgie de blocage, et plus précisément toujours dans le blocage antérieur à la déclaration (dix pièces sur douze). Les deux autres modèles dramaturgiques ne sont représentés chacun que par une grande pièce. Inversement, les petites pièces viennent plutôt s'insérer dans des espaces laissés libres par les comédies en trois ou cinq actes. Hormis *L'Épreuve*, *L'École des mères* et *Le Préjugé vaincu*, qui s'inscrivent dans la dramaturgie de blocage mixte, vigoureusement représenté par des pièces longues, il n'y a pratiquement pas de concurrence typologique entre les unes et les autres : dans la dramaturgie de blocage, les pièces courtes explorent plutôt des sous-types spécifiques que les grandes pièces ne traitent pas, et réciproquement. Parmi les grandes pièces, seule *La Fausse Suivante*, qui décidément impose sa

singularité, se trouve isolée dans son type, face à sept petites comédies.

On peut donc souscrire à l'idée que les pièces en un acte sont pour Marivaux un champ privilégié d'expérimentation dramaturgique, un espace de liberté essentiel.

Nous avons pu constater aussi que chaque modèle dramaturgique induisait un questionnement particulier au sujet du dénouement. La troisième partie aura pour ambition d'examiner le fonctionnement précis de chaque type de dénouement et, au-delà, la poétique du dénouement marivaudien.

CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE

En quête de la dynamique interne des pièces en un acte, nous avons pu constater, dans cette deuxième partie, leur extrême complexité^{fn551}. Chaque niveau d'analyse repéré dans le chapitre 3 de la première partie soulève, en effet, des questions.

Toutes les pièces en un acte commencent par l'enclenchement du projet d'un personnage. Ce dernier naît parfois d'une situation fortuite. Ce projet de personnage est dès le départ évalué par des personnages-témoins qui le définissent comme bon ou mauvais. On sent ainsi, dès le début de *La Commère* ou d'*Arlequin*, que le mariage, tel qu'il est prévu par Mademoiselle Habert ou par la Fée est inconvenant et a donc des chances de ne pas aboutir. Dès la première scène de *La Provinciale*, on sait que l'intrigue organisée par Madame Lépine est immorale. En revanche, le projet matrimonial du *Préjugé vaincu* ou de *L'Épreuve* sont justifiés par de bonnes raisons. Seul le projet de Monsieur Argante dans *Le Dénouement imprévu* est dénoncé, puis réhabilité, mais ce n'est là qu'un des multiples moteurs de cette pièce.

Nous avons montré que le projet enclencheur établissait des rapports complexes avec le schéma actantiel qui se révélait très problématique dans la dramaturgie marivaudienne. Le changement de positionnement des divers actants est un des éléments de structuration et de dynamique des pièces. C'est lorsque Trivelin passe d'opposant à adjuvant des jeunes amoureux que la deuxième pièce, d'intrigue cette fois, s'ouvre (*Arlequin poli par l'amour*). La spatialisation de l'intrigue s'est révélée complexe elle aussi. Le parcours amoureux, modèle théorique que nous avons élaboré, sert de colonne vertébrale aux pièces, sous une forme réelle ou iconique, ou encore en creux, sous une apparence minimaliste ou caricaturale. Cela nous a permis de définir des types de dramaturgie qui s'appuient sur la nature du parcours amoureux et sur le rythme de son développement : dramaturgie de blocage, de substitution, de destruction. Nous avons montré que certaines pièces reposaient avant tout sur l'organisation des parcours amoureux. Dans le cas contraire, il y a en quelque sorte prise de relais par un autre niveau dramaturgique : dans *La Provinciale*, c'est l'évolution du projet d'escroquerie qui va être le principe organisateur, dans *La Commère* ce sont les changements de posture actantielle des personnages, dans *La Dispute* la forme et l'organisation des scènes.

Croisant l'organisation de l'intrigue et l'organisation séquentielle reposant sur la présence et l'absence des personnages, nous avons signalé que sous une apparence d'unicité les pièces en un acte étaient en réalité composées de plusieurs pièces successives, emboîtées ou entrelacées.

Tous ces niveaux d'analyse ont été rassemblés dans une réflexion sur la composition. Le nouement a été défini comme un processus dynamique pouvant se poursuivre sans frein, s'achever momentanément sur un faux dénouement ou se bloquer en un nœud..

Tout au long de cette deuxième partie, nous avons confronté les choix structurels des pièces en un acte et des grandes pièces. Nous avons conclu à l'extrême originalité de notre corpus, qui échappe globalement aux représentations habituellement véhiculées sur le théâtre de Marivaux.

Troisième partie : Analyse de la séquence de fin

Comment rendre compte précisément de la fin marivaudienne ? Notre ambition est de répondre à cette question à la lumière de ce que nous avons établi précédemment. Ainsi, la problématique de la fin est liée à ce que nous avons montré du développement de l'intrigue.

Les entrelacements de parcours amoureux principaux, concurrents et fantômes construisent une dynamique qui est tendue dans une direction. Quels sont les parcours qui s'achèvent, lesquels restent irrémédiablement bloqués, lesquels disparaissent ? Où le curseur s'arrête-t-il ? Y a-t-il franchissement ultime d'une étape repérable comme une clôture avant la fin du rideau ? Ou bien la pièce s'achève-t-elle dans un entre-deux définitif, d'une fin formelle mais non décisive ?

Outre les parcours, les types de dramaturgie proposés et la composition des scènes induisent des questionnements propres. Comment la fin renvoie-t-elle à une composition globale ? Entre-t-elle en résonance ou en rupture avec des scènes antérieures ? Dans quel espace textuel est-elle contenue ? Nous tenterons une réponse à ces questions en nous appuyant sur la partition commode entre les pièces achevées par un mariage et les autres.

Mais il convient aussi de faire émerger d'autres types de questionnement. Peut-on formaliser une séquence de fin et en montrer les invariants et les variations dans l'œuvre marivaudienne, en fonction de la typologie que nous avons adoptée ? À l'intérieur de cette séquence, peut-on repérer une micro-séquence spécifique qui concerne le dénouement ? Le dénouement est-il constitutif de la fin ou n'en est-il qu'une étape ? Qu'est-ce qui dénoue, qu'est-ce qui est dénoué ? Quelles sont les étapes qui suivent le dénouement ? Comment le divertissement s'intègre-t-il à l'espace de fin ? En constitue-t-il un écho plus ou moins déformé ?

Enfin se pose la question du sens. La fin cristallise-t-elle le sens ? Propose-t-elle une interprétation fermée ou au contraire offre-t-elle des énigmes, des ouvertures qui sont autant de possibilités de réinterroger l'œuvre, de la débarrasser du masque de la convention de façade pour révéler son étrangeté ? Un voyage dans quelques mises en scène permettra de constater que les praticiens du théâtre se sont emparés de certains mystères inscrits dans le texte de certaines fins marivaudiennes pour en proposer une lecture intéressante.

CHAPITRE 1 : Fonctionnement de l'espace de fin dans les pièces qui se terminent par un mariage ou les effets surprenants de la sympathie

Les pièces qui se terminent par un mariage s'apparentent *a priori* au modèle classique, canonique, de la comédie. Or ce qui relève d'une sorte de thématique de fin ou d'une étape du parcours amoureux ne nous dit rien du dénouement à l'œuvre : quel est le mouvement de bascule qui permettra d'achever la pièce sur un mariage, au moins en espérance ? Dans quel type de scène s'inscrit-il ?

Si nous nous appuyons sur les outils préalablement mis en place, nous pouvons dire que les pièces qui s'achèvent par un mariage vont jusqu'au bout du parcours amoureux. De ce fait, les personnages franchissent les ultimes étapes indispensables.

Chaque type de dramaturgie va induire forcément un type de dénouement en relation avec l'endroit où le curseur a été immobilisé.

Dans la dramaturgie de blocage, un palier s'est installé durablement ; à un moment, l'immobilisation cesse par le franchissement d'une étape décisive. La pièce se débloque dans ce mouvement ultime et libérateur. Parfois, un ou deux paliers du parcours restent encore à franchir, mais ils n'apparaissent que comme une conséquence

naturelle et non problématique du bouleversement précédent. Ils constituent l'achèvement et sont strictement solidaires du dénouement.

À l'intérieur de la dramaturgie de blocage, deux modèles apparaissent en fonction du type de palier d'immobilisation.

Dans les pièces où le blocage intervient avant la déclaration, l'obstacle qui empêche la réalisation a été mis en place par l'un des deux amoureux, ou par les deux. L'enjeu va donc être de dire ce que l'on doit dire après un certain nombre de précautions et de vérifications préalables. Le dénouement est alors tout entier contenu dans la déclaration libératrice, suivie du projet de mariage et de sa présentation sociale et publique. C'est la déclaration même qui constitue le dénouement, les phases suivantes (projet et publicité du mariage) relevant de l'achèvement.

Les pièces à mariage fonctionnant selon une dramaturgie de blocage avant la déclaration sont *L'Épreuve*, *Le Préjugé vaincu* et *Le Legs*. Elles constituent le premier modèle dramaturgique que nous étudierons.

Ailleurs, dans un groupe constitué de *La Joie imprévue*, *L'École des mères*, *La Méprise*, *Les Acteurs de bonne foi*, *Le Père prudent et équitable*, la déclaration s'est produite relativement tôt dans l'économie de la pièce. Le palier de blocage se situe après la déclaration et avant le mariage et le verrou a été placé par d'autres personnages que les principaux intéressés. Les amoureux ne sont pas, cette fois, acteurs mais victimes du piège, de l'obstacle réel ou imaginaire qui entrave leur route. L'enjeu n'est pas de dire l'amour mais de révéler le système qui empêche de passer du dire au faire, de la déclaration à la réalisation. Le dénouement concerne alors les modalités, les conditions qui permettent de donner à un projet conçu conjointement par deux personnages une dimension publique, reconnue et respectée. Il s'agit donc de faire sauter le verrou qui bloque la réalisation du projet et qui a rapport essentiellement avec l'obtention d'une autorisation parentale. La réalisation du dénouement met en jeu d'autres personnages et elle est liée à l'éclaircissement d'une situation, c'est-à-dire à l'accès pour tous les personnages au même niveau d'information. Il s'agit là du deuxième modèle dramaturgique des pièces à mariage.

La dramaturgie de substitution est intermédiaire entre les deux modèles précédents. Le couple présenté comme fondamental au début de la pièce, et destiné au mariage, n'est pas, en définitive, celui qui achève la pièce. La scène de dénouement rassemble alors révélation et déclaration et se trouve précédée ou suivie de l'effacement du couple originel.

Dans ce corpus, se trouvent *Les Sincères* et *Le Dénouement imprévu*. *La Femme fidèle* également, bien qu'elle ne s'achève pas par un mariage pour les raisons susdites, participe subtilement de ce modèle.

On développera dans la suite de ce chapitre une étude précise des scènes de dénouement en s'attachant précisément à la contextualisation de ces scènes (rattachement aux scènes précédentes, enjeu, etc.) et à leur fonctionnement interne. On tentera aussi de repérer le moment exact de la bascule que constitue le dénouement.

I. Les pièces à blocage avant la déclaration : dénouer c'est dire ou les dénouements par déclaration (Type I : *Le Legs*, *L'Épreuve*, *Le Préjugé vaincu*)

Ce type de dénouement par déclaration est celui qui, en général, a attiré l'attention des critiques et qui est présenté comme le plus caractéristique de la dramaturgie marivaudienne ^{fn552}.

On le rattache à deux problématiques essentielles, celle du personnage et celle du langage.

Pour le personnage, le dénouement serait la fin de l'évolution qui amène de la surprise de l'amour à l'aveu fait

à soi-même, avant l'aveu à l'autre et l'aveu aux autres. C'est ainsi que J. Scherer décrit ce cheminement :

“Échappant au déroulement des mots et devenu enfin transparent pour lui-même, le personnage confesse la vérité” ftn553.

Ce mode de centrage de l'action sur l'évolution du personnage secrète le risque du psychologisme.

L'autre versant, plus technique, vise à étudier le rapport entre parole et silence. Le même J. Scherer ne néglige pas cet angle d'attaque :

“Pour dénouer, il faut échapper aux mots dont le réseau a enfermé et guidé toute l'action et accéder à une réalité nouvelle. Il faut resserrer les développements infinis du discours, abrégé et retrouver, dans une situation fondamentalement nouvelle, le silence primitif” ftn554.

Et il conclut plus loin sur cette belle formule :

“L'aveu éclate, explosion provoquée par le langage et qui détruit le langage. Dans l'abréviation, qui est à la fois faillite et apothéose de l'univers verbal, le dénouement est très exactement atteint au moment où il n'est plus nécessaire de parler” ftn555.

Pour J. Scherer, donc, le silence est la conclusion du dénouement, une fois libéré l'aveu, lui-même enfermé dans le faux silence de l'abondance des paroles proférées.

A. Rykner formule une idée comparable :

“Une fois prononcé le mot tant attendu, la parole perd toute raison d'être. L'amour réalisé redonne au silence la place que l'amour naissant lui avait fait perdre” ftn556.

Cependant, quand A. Rykner tente d'articuler ce constat à une réflexion sur la structure, il pèche, comme J. Scherer, par excès de généralisation. En effet, il affirme de façon un peu péremptoire :

“La quasi-totalité des pièces de Marivaux se termine sur une affirmation franche et entière de ce type, qui valide définitivement les qualités de la parole et en fait le fondement de tout dénouement authentique. En même temps, cette coïncidence presque systématique entre l'aveu explicite d'un sentiment et le dénouement de la pièce souligne l'ambiguïté d'une parole qui, tout en restant le moyen nécessaire de l'action, apparaît également comme sa limite : une fois le sentiment mis en mots, l'œuvre ne peut que prendre fin” ftn557.

Or, à l'intérieur de notre corpus, seules trois pièces (et non “la quasi-totalité”) correspondent, selon nous, à ce modèle, qui concerne (une fois encore) plutôt les seules pièces longues.

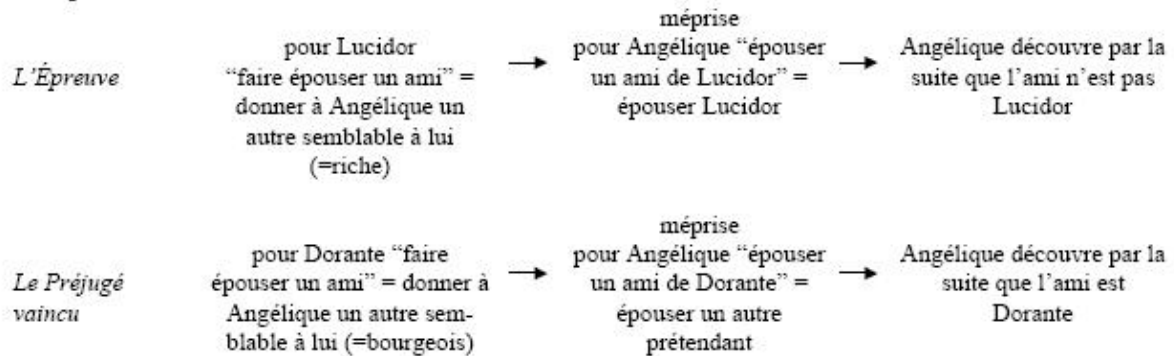
Si l'on considère le fonctionnement de *L'Épreuve*, du *Préjugé vaincu* et du *Legs*, on constate en effet que la déclaration consacre le franchissement de l'étape déterminante du parcours amoureux en supprimant la situation de blocage qui empêchait le curseur de se déplacer.

1. situation générale de la scène de dénouement

Dans les trois pièces, le dénouement se situe à l'avant-dernière scène : la scène XXI dans *L'Épreuve*, la scène XV dans *Le Préjugé vaincu*, la scène XXIV dans *Le Legs*. Dans tous les cas, il s'agit d'une rencontre entre les deux amoureux. C'est une scène à faire, qui renvoie à d'autres dialogues antérieurs.

I. Les pièces à blocage avant la déclaration : dénouer c'est dire ou les dénouements par déclaration (Type I 2113 *Legs*, L

Dans *L'Épreuve* et dans *Le Legs*, une seule scène de duo a eu lieu préalablement, dans le premier tiers de la pièce ftn558. Il est évident que le long moment qui sépare les deux duos a pour effet de donner l'illusion du temps qui s'écoule et aussi de susciter l'impatience du lecteur-spectateur. La scène de dénouement est pleine de cette scène antérieure qui lui sert d'arrière-plan : elle en figure une variation, un reflet à la fois semblable et différent. Un fil ténu est tissé entre ces deux moments forts et les met en résonance. Dans les pièces concernées, les effets d'intertextualité interne ne sont pas de même nature. À partir de la même proposition émise par les deux personnages masculins, à savoir celle d'épouser un ami, se mettent en place deux interprétations différentes :



La scène de dénouement se nourrit donc, chez les personnages, de cette première scène de méprise ; pour le lecteur-spectateur, elle se déroule en condensant ce qui est dit et ce qui a été dit. La dynamique est à la fois active et rétroactive.

L'arc des duos est plus complexe dans *Le Legs* puisque trois scènes précèdent le duo final et témoignent de la difficulté du Marquis à faire avancer le processus amoureux qui s'immobilise du fait de son incapacité à parler mais aussi du positionnement qu'il attribue à la Comtesse. Celle-ci, par un jeu de glissements, devient la confidente de la question d'argent qui oppose le Marquis à Hortense. Problématiques amoureuse et financière ne font pas bon ménage dans l'univers marivaudien. La cohabitation des deux thématiques dans les scènes de duo nuit indéniablement au développement du sentiment amoureux, en tout cas à son ex-pression.

2. scène de dénouement et scène antérieure

La comparaison de la scène de dénouement à la scène antérieure, ici encore, isole *Le Legs* par rapport aux deux autres pièces de même type.

Dans *L'Épreuve* et *Le Préjugé vaincu*, la scène de dénouement se présente comme une scène de pause par rapport à ce qui précède. L'immobilisation des corps succède à l'agitation qui caractérisait la scène antérieure. Dans la scène XX de *L'Épreuve*, la référence aux mouvements des personnages est précise et se traduit par des indications d'entrée et de sortie : Lucidor surgit, invite Angélique et Blaise à venir remercier Madame Argante, Angélique cherche à fuir, Lucidor éloigne Blaise et Lisette qui quittent la scène, le tout en sept répliques. Même situation dans *Le Préjugé vaincu*, avec de multiples verbes de mouvement : "venez", "il vient de venir un homme", "je vais lui parler", "je reviens".

Cette extrême agitation contraste avec l'immobilité des corps qui inaugure la scène de dénouement. Dans *L'Épreuve*, Lucidor interrompt l'agitation générale par une répartition des mouvements à l'intérieur de la relation scène / hors-scène ftn559. De même, dans *Le Préjugé vaincu*, le Marquis ordonne à la scène XV "Attendez-moi, Dorante", et Angélique, au début de la scène XX, entérine cette absence de déplacement : "Vous restez donc, Monsieur ?". Ce passage du mouvement à l'immobilité marque métaphoriquement la transition d'une extrême tension, résultant des oppositions irréductibles entre obstacles et contre-obstacles, à une détente possible.

Se superpose à ces données générales une sorte d'urgence à dire. Le moment de pause, l'im-mobili-sation des corps n'est qu'éphémère. Les deux scènes insistent en effet sur l'imminence du départ possible des personnages masculins. Dorante énonce par deux fois qu'il va quitter les lieux incessamment ^{fn560}. Angélique elle-même évoque l'envol de Lucidor ^{fn561}. La menace de ces départs potentiellement définitifs rétablit l'urgence de dire nécessaire à la déclaration.

Les choses sont sensiblement différentes dans *Le Legs*. La scène d'agitation est bien antérieure (scène XVII) et elle a été suivie d'un relâchement qui prend la forme de commentaires divers. La scène qui précède le dénouement se situe dans la même lignée mais est en même temps programmatique. Elle vise à montrer comment le statut dramaturgique de Lisette, qui passe d'opposante dévoilée en adjuvante, la transforme en confidente avec laquelle on peut faire à la fois le bilan et le projet de ce qui va suivre.

3. fonctionnement de la scène de dénouement

La scène de dénouement est dans les trois pièces une scène tout entière construite vers la déclaration. Cela induit deux effets. Tout d'abord, ces scènes sont composées d'ingrédients invariants très précis, les uns relevant de l'analyse du discours, les autres de l'analyse théâtrale propre.

Par exemple on peut dire que ces scènes de déclaration ont tout à fait la composition qui est décrite dans l'analyse conversationnelle : elles ont une séquence d'ouverture, dont les fonctions sont d' "établir le contact physique et psychologique entre les interlocuteurs (fonction 'phatique')", d'opérer une première mais décisive "définition de la situation" et d'amorcer l'échange proprement dit de façon favorable, grâce à un certain nombre de rituels "conformatifs" (salutation, manifestations de cordialité et du plaisir que l'on éprouve à cette rencontre) ; elles sont suivies du corps de l'interaction ; enfin, d'une séquence de clôture ^{fn562}. Dans les scènes concernées, nous verrons que la nature des rituels conformatifs est légèrement différente. En outre, la clôture de l'échange est différée et remplacée par une clôture englobante qui surgit plus tard, dans l'ultime scène.

En même temps que les scènes peuvent se lire à cette aune conversationnelle, elles obéissent à une contrainte dramaturgique qui est l'inscription de la scène dans la pièce. Cela passe par des phénomènes de lien à des scènes antérieures, ou par des bilans qui sont une autre forme de renvoi à ce qui précède.

Le dernier point essentiel, qui fédère les scènes de dénouement de ces trois pièces et permet de comprendre leur dynamique propre, relève du positionnement des personnages dans le dialogue. Cela se traduit concrètement par deux interrogations : qui détient le pouvoir, c'est-à-dire quel est le personnage dominant ? qui dirige le déroulement du dialogue et comment cette maîtrise se traduit-elle dans l'évolution de la scène vers la déclaration ?

Afin de faciliter la comparaison entre les trois pièces, nous étudierons successivement les points suivants :

- le positionnement des interlocuteurs
- le rattachement aux scènes antérieures
- le fonctionnement de la déclaration

Ce choix d'entrées nous permettra en même temps de rendre compte de la composition des scènes.

a. le positionnement des interlocuteurs

Ce positionnement est défini antérieurement à l'interaction. Il est en quelque sorte structurel pour les personnages dominants et à la fois structurel et conjoncturel pour les personnages dominés.

La Comtesse (*Le Legs*), Lucidor (*L'Épreuve*) et Angélique (*Le Préjugé vaincu*) sont, avant même le début de la scène, dans une situation de personnage dominant. Angélique tient cette supériorité de sa naissance qui, quoi qu'il advienne, place Dorante en situation inférieure. Lucidor jouit du même avantage social ; il dispose en outre d'un atout considérable : la maîtrise de l'information concernant tous les événements dont Angélique est une victime ignorante. La Comtesse a une supériorité de caractère qui est décrite par Hortense dès la scène I :

“La Comtesse est une femme brusque, qui aime à primer, à gouverner, à être la maîtresse”.

Il est évident que toutes ces raisons font en elles-mêmes de leurs interlocuteurs des personnages dominés. Il faut en outre ajouter un élément conjoncturel : ils abordent tous trois la situation d'interlocution dans une position de fragilité. Il est frappant de constater que les trois scènes insistent sur ce point en commençant par un effet de gros plan sur le personnage dominé. Cela passe dans *Le Legs* et dans *Le Préjugé vaincu* par un aparté qui exprime à chaque fois un désarroi ftn563. Le chagrin d'Angélique est décrit de l'extérieur par la première réplique de Lucidor (“Vous pleurez, Angélique ?”), question isolée qui reste sans réponse ftn564.

Ce temps initial de la scène fonctionne comme une sorte de monologue qui servirait de coupure, d'intermédiaire entre la scène de dénouement et celle qui précède. Le personnage exprime dans ce sas d'entrée un sentiment (Angélique et Dorante) ou une hésitation (le Marquis). Or, ce sont bien là les caractéristiques du monologue ftn565, *mutatis mutandis*. À au moins une réserve près, de taille : le personnage dominé qui “monologue” montre son désarroi au personnage dominant qui le regarde, figure scénique du spectateur de théâtre. Cette entrée spéciale dans l'interaction laisse une grande place au regard et au silence entre les interlocuteurs.

b. le rattachement aux scènes antérieures

La scène n'est pas une unité flottante. Elle est rattachée à une dynamique générale et renvoie en particulier à certaines scènes antérieures. Cette nécessité dramaturgique est renforcée dans la scène de dénouement qui, plus que toute autre, a besoin de ce lien.

Dans les trois pièces concernées, le renvoi à ce qui précède trouve deux justifications à la fois dramaturgiques et conversationnelles : le contrat initial (pourquoi parle-t-on ? de quoi parle-t-on ?) et le bilan de ce qui s'est passé préalablement.

(i). le contrat initial

Il s'agit de définir la raison qu'ont les personnages de parler. Deux cas se produisent suivant que la scène se situe ou non dans le prolongement de la scène précédente. Il est évident que dans *L'Épreuve* la justification est plus rapide, dans la mesure où il y a contiguïté immédiate entre les scènes concernées. Le rappel de la scène précédente se fait en miroir. La fuite d'Angélique, son refus, entraînent une remise en cause des propos antérieurs de Lucidor :

“À l'égard de votre mère, ne vous en inquiétez pas, je la calmerai ; mais me laisserez-vous la douleur de n'avoir pu vous rendre heureuse ?”
“Votre mère consent à tout, belle Angélique, j'en ai sa parole et votre mariage avec Maître Blaise est conclu, moyennant les vingt mille francs que je donne”

Il y a la prise en compte d'un acte qui a annulé un autre dénouement possible. La remise à plat des données de l'action justifie qu'on puisse dialoguer.

Dans les autres pièces, les personnages ne se sont pas parlé depuis plusieurs scènes. Dorante se trouvait spectateur de la joute entre le Marquis et sa fille (scène XIII) et, dans *Le Legs*, la Comtesse et le Marquis ne se sont pas croisés depuis quatre scènes. Il y a donc nécessité de rattacher la scène de dénouement à ce qui précède.

Chaque personnage masculin justifie sa présence en l’attribuant au désir du personnage féminin. La ressemblance dans les deux pièces de l’entrée dans l’interaction est significative :

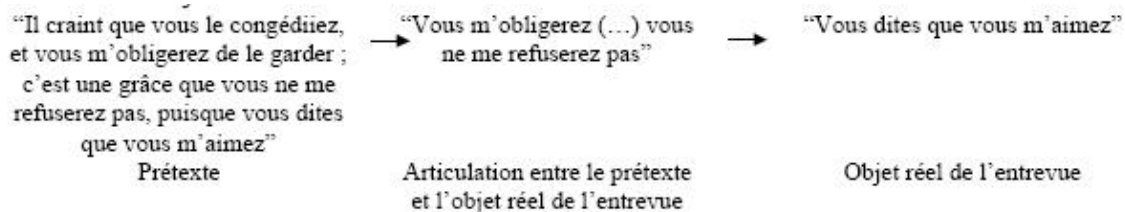
“Le Marquis : On dit que vous souhaitez me parler, Comtesse ?” (*Le Legs*) ;
 “Dorante : Lépine m’a averti que vous aviez à me parler ; et j’allais me rendre à vos ordres, si Monsieur le Marquis ne m’avait arrêté” (*Le Préjugé vaincu*).

En même temps, cette ouverture renvoie à des scènes antérieures très précises ftn566.

Les deux personnages féminins acceptent ce positionnement d’ordonnatrice. La raison invoquée est un prétexte mais fait référence aussi à des scènes précédentes. La Comtesse avait promis, dans la scène XXI, d’intercéder en faveur de Lépine ftn567. Angélique s’était engagée à informer Dorante du mariage de Lisette avec Arlequin.

(ii). l’enclenchement de la scène

Le rattachement aux scènes précédentes n’a rien d’artificiel puisqu’il sert d’entrée en matière et assure les fondements sur lesquels va se bâtir la déclaration. Les conditions de cette mise en route sont explicitées dans *Le Legs*, lorsque la Comtesse, après avoir servi les intérêts de Lépine auprès du Marquis, comme elle s’y était engagée, met la conversation sur le terrain du véritable enjeu :



Dans *L’Épreuve*, l’évocation de la scène précédente permet un repositionnement actantiel. Lucidor réaffirme son positionnement de destinataire qui le rattache étroitement à la mère, dont il se pose comme le double masculin ftn568. C’est en effet lui qui proposait des maris à Angélique (“mais me laisserez-vous la douleur de n’avoir pu vous rendre heureuse ?”). Mais ce rôle lui est dénié par Angélique qui, grâce à un emboîtement syntaxique complexe, transforme subrepticement le marieur en marié possible, le destinataire en sujet ftn569 :

“Je ne veux rien d’un homme qui m’a donné le renom...” destinataire	...que je l’aimais toute seule” couple
--	---

Dans *Le Préjugé vaincu*, le rattachement entre les scènes précédentes et la scène de dénouement, entre prétexte et enjeu véritable, joue sur l’implicite. Le mariage des valets sert à parler d’un autre mariage. Le signe de ce discours masqué est l’emploi étrange de l’imparfait : “j’avais à vous apprendre...”. Apparemment, il place le discours d’Angélique dans une harmonie temporelle avec celui de Dorante (“J’allais me rendre”). En réalité, la situation d’énonciation imposerait plus naturellement le présent : “J’ai à vous apprendre”. Ce décrochement semble signifier qu’il y a deux niveaux d’information :

“J’avais à vous apprendre ... (discours masqué) [=J’ai à vous apprendre... (discours réel)]	...que je consentais à son mariage avec Lisette” ...que je vous aime]
--	--

L’implicite s’explique dans l’intertextualité avec le duo manqué de la scène IV. Lors de cette scène, Angélique avait refusé, dans l’ordre, le mariage que lui proposait Dorante avec son prétendu ami et le mariage entre Lisette et Lépine. Le fait d’accepter le mariage entre les valets suppose que l’autre proposition,

renouvelée par la découverte que Dorante et l’ami n’en font qu’un, sera également possible. Or Dorante ne semble pas décoder le parallélisme qui se constitue peu à peu entre les deux couples. Il fait échouer la première phase de la négociation et aboutit à la conclusion inverse de celle que l’implicite paraissait promouvoir :

“Vous aviez à me parler ?”	→ le couple est constitué, mais l’objet du dialogue n’est pas précisé (parler de quoi ?)
J’avais à vous apprendre que...	→ le couple est maintenu dans sa hiérarchie (Angélique parle, Dorante écoute)
...je consentais à son mariage avec Lisette”	→ apparition d’un autre couple lié au premier (Cf. Lisette, sc. IX : “Quand on varra la noce de Madame, on varra la nôtre”)
implicite possible : “puisque j’accepte le mariage des valets, auquel je m’opposais, je consens au nôtre”	

Mais l’interprétation que fait Dorante dans sa réplique de cet implicite est exactement inverse :

“Je serai donc **le seul** qui **m’en** retournerai, le plus malheureux de tous les hommes”.

Le rapport logique entre les deux énoncés est maintenu (*donc*) mais dans une orientation opposée. Cela est d’autant plus étrange que l’information, déjà donnée à la scène XI par les valets, était accompagnée de l’interdiction de partir ftn570.

En bref, on peut dire que la scène de dénouement de ces trois pièces commence par un rattachement significatif aux scènes immédiatement précédentes, cela afin de justifier la scène de duo, au niveau dramaturgique, et la scène de conversation au niveau de l’interaction. Alors est rappelé un premier positionnement des deux locuteurs. Dans un deuxième temps, ce rattachement sert d’enclencheur à la scène puisqu’il fait un lien entre un élément du passé, information ou constat d’annulation, qui permet de redéfinir des positionnements de person-nages et d’amener le dialogue sur le vrai terrain du débat, explicite ou implicite.

(iii). le bilan

L’autre façon de rattacher la pièce à ce qui précède est le bilan que font les personnages du duo de ce qui s’est passé dans la pièce. Il s’agit là d’une fonction essentielle de la scène de dénouement, qui sert d’état des lieux. Or pour éviter trop d’artifice, il est nécessaire de motiver la condensation qui est faite des principales actions passées, de leur donner un nouveau sens ou une nouvelle dynamique.

En outre, d’autres questions ne manquent pas de surgir : qui fait ce bilan ? De quel bilan s’agit-il exactement ? Dans quel contexte ? Où ce bilan se trouve-t-il dans l’économie générale de la scène ?

Dans nos trois pièces, le bilan est intégré dans le même système d’actes de langage. Faire le bilan, c’est exprimer un reproche ftn571. Dans *Le Legs*, il est formulé par la Comtesse dans une longue tirade située au centre de la scène. Le bilan est d’ordre métadiscursif puisqu’il concerne la teneur même des mots prononcés préalablement, et en particulier dans les scènes de duo, d’où l’abondance de mots métalinguistiques : “discours”, “un mot”, “vous m’avez fait dire”, “vous me répondez”, “répondre”, “répondez”, “parla”. Est en cause le dysfonction-ne-ment discursif du Marquis, dont le dire est décidément défectueux. Et pour l’attester une fois encore, dans un effet de mise en abyme, le Marquis utilise dans la scène même la rhétorique déviante dont il lui est fait reproche.

Dans les deux autres pièces, le bilan porte sur les événements qui se sont déroulés dans les scènes antérieures. La fin interroge la façon dont on en est arrivé là. Pour ce faire, dans *L’Épreuve*, Angélique évoque des scènes voisines pour ensuite remonter le temps et rendre compte des événements montrés aux scènes XVIII et VIII. Dans *Le Préjugé vaincu*, en une phrase, Angélique remet à plat les événements qui se sont déroulés aux

scènes IV, V, XII et XIII. Cependant, ce bilan est rendu dynamique par la façon dont il sert l'économie de la scène de dénouement. Le passé de *L'Épreuve* est élucidé, éclairé par le présent. Les vérités qui semblaient acquises sont remises en cause lors de l'échange. Lucidor corrige les affirmations d'Angélique :

Angélique

“...un homme qui m'a donné le renom...”

“Quand il n'y aurait que ce portrait de Paris...”

Lucidor

“Je ne suis pas l'auteur...”

“...c'est celui d'une sœur que j'ai”

Le passé est donc déconstruit pour être reconstruit sur les bases d'une relation enfin normale. Plutôt que les faits, c'est l'interprétation des faits qui est revue et corrigée.

Dans *Le Préjugé vaincu*, il s'agit d'annuler tout ce qui a été mis en place. Le présent efface le passé.

mariage d'Angélique

“J'ai dit que j'avais de l'inclination pour un autre...”

mariage de Dorante

Angélique : “...vous allez voir ma sœur...”

→ “je ne l'épouserai point...”

→ Dorante : “-Daignez me défendre de lui tenir parole”

Contrairement à ce qui se passe dans *L'Épreuve*, il ne suffit pas ici d'apporter des correctifs mais d'annuler des paroles précédentes.

Une fois le bilan dressé et le passé remis en perspective à la lumière de révélations présentes, la place est laissée libre pour la déclaration. Les trois pièces mettent en place des dynamiques assez différentes sur ce plan. Il nous faut donc plutôt montrer la spécificité de chaque pièce à cet égard plutôt que d'en faire une comparaison globale.

c. le fonctionnement de la déclaration

(i). la recherche d'une interaction possible : *Le Legs*

La déclaration est l'ultime événement de la scène de dénouement du *Préjugé vaincu* et de *L'Épreuve*. Paradoxalement, dans *Le Legs*, la déclaration intervient en ouverture de la scène. La réplique “Oui, je vous aime” produit curieusement une série de retards qui entraînent la réitération de l'aveu avant la libération finale. Cela tient à un défaut de maîtrise du dialogue chez les deux personnages.

le Marquis

Il suit en apparence le cours du dialogue. Le système d'enchaînement des répliques, par réponses et reprises, donne l'illusion d'un dialogue ping-pong ^{ftn572}. On trouve en effet des redémarrages de plusieurs types :

- -reprise en écho :

“La Comtesse : Votre inclination s'explique avec **des grâces** infinies.
Le Marquis : Bon! **Des grâces!**”.

- -reprise en miroir :

“La Comtesse : (...) puisque vous dites que vous m'aimez.

Le Marquis : Vraiment, oui, je vous aime...” ;

“La Comtesse : (...) que souhaiteriez-vous que je vous répondisse ?

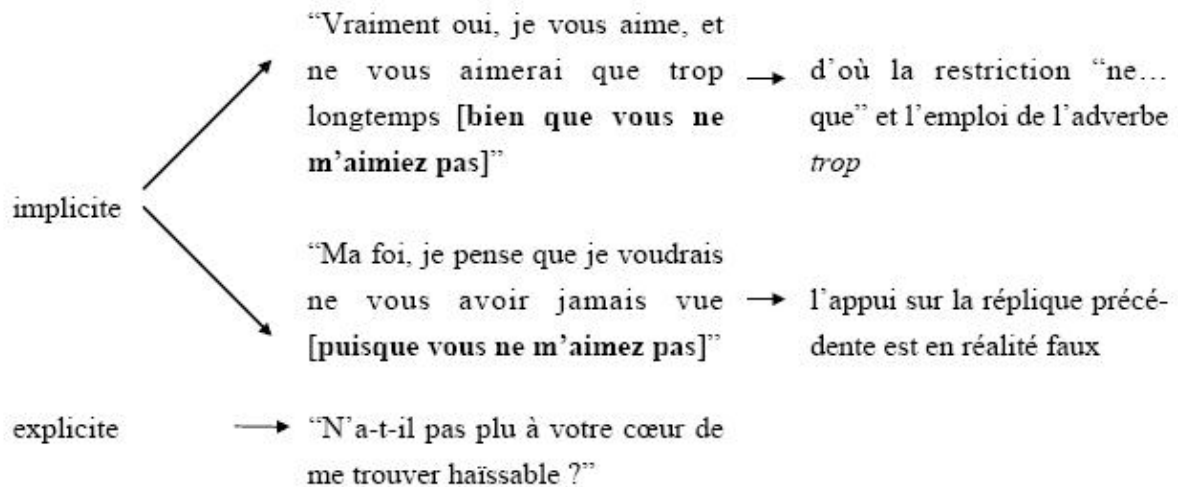
Le Marquis : Ce que je souhaiterais ?”.

- -reprise avec variation :

“La Comtesse : Ce ton brusque me fait rire.

Le Marquis : Oh! oui, la chose est plaisante!”.

Or le personnage, qui paraît être un interlocuteur compétent, est en fait enfermé dans un système répétitif implicite d’abord, explicite ensuite. L’énoncé qui ne se dit pas puis qui se dit, presque à chaque réplique, est “Vous ne m’aimez pas”. À la lecture, on peut donc reconstituer les rapports logiques qui, masqués, rendent le discours parfois opaque ou elliptique.



Le personnage s’enferme dans un système égocentrique. L’emploi de la première personne est de ce fait frappant dans sa récurrence. Cela explique pourquoi par trois fois le dialogue se grippe, car il se clôture sur une expression autistique du Marquis :

“Comme votre aversion m’accommode!” ;

“Je vous prie de trouver bon que j’en sois fâché” ;

“Quelle chicane vous me faites!”.

Le Marquis ne fait donc pas avancer le dialogue. Locuteur étrange, interlocuteur maladroit car interprétant mal, il est conforme à l’image que la Comtesse donne de lui dans le bilan. Il piétine et fait piétiner l’interaction ftn573.

la Comtesse

La Comtesse a sur son interlocuteur et sur l’échange lui-même une position dominante. L’enjeu étant d’accorder des discours discordants, la position dominante se repère dans la capacité à faire des commentaires métalinguistiques ou à régler le déroulement du dialogue.

La Comtesse est dans le métalangage lorsqu’elle porte des jugements de valeur sur la compétence du Marquis comme locuteur et sur la qualité de son discours ftn574. Ces jugements négatifs, qui créent une sorte de décrochement par rapport à la situation d’énonciation, mettent la Comtesse en position dominante : celle-ci devient spectatrice du discours de son interlocuteur en le mettant à distance. Cela est particulièrement sensible

dans la dernière réplique de cette phase de décrochement :

“C’est du moins le plus insupportable homme que je connaisse [jugement sur le locuteur]” ;
“Oui, vous pouvez être persuadé qu’il n’y a rien de si original que vos conversations avec moi, de si incroyable” [jugement sur l’énoncé] ftn575.

En ce qui concerne la conduite du dialogue, la Comtesse, à la fin de la scène, en règle les différents mouvements. Par exemple, elle empêche les clôtures par des retours en arrière. Quand le Marquis bloque l’échange, elle reprend appui sur le début de la scène :

“Le Marquis : Comme votre aversion m’accommode!
La Comtesse : Vous allez voir. Tenez ; vous dites que vous m’aimez, n’est-ce pas” // “puisque vous dites que vous m’aimez” (début de la scène) ftn576.

Elle impose ses propres ruptures :

“Je ne vous aimerai jamais, non jamais”.

Cette assertion tient de la rupture définitive. Cependant, il faut la lire non pas comme une déclaration de non-amour, mais, comme l’a très bien montré A. Rykner, comme une non-déclaration d’amour :

“Chaque négation apparentée à un ‘je ne vous aime pas’, loin de renvoyer à un banal dépit amoureux de comédie, doit s’entendre comme un ‘je ne veux pas vous dire que je vous aime’” ftn577.

La rupture la plus dangereuse est la rupture conversationnelle même, dont la tentation se lit dans le mot “Adieu”.

Enfin, elle donne à son interlocuteur des leçons de conversation (“vous allez voir”, “tenez”, “apprenez donc”), qui lui permettent, tout en adoptant le ton de la généralisation ftn578, de proposer quelques maximes sur l’art de la conduite du dialogue amoureux.

La Comtesse est donc non seulement une commentatrice, une directrice, mais aussi une initiatrice du discours amoureux. En même temps, elle donne une clé du dénouement : ce dernier doit être un échange et doit contenir à la fois une déclaration et sa réciproque. Le discours du Marquis, au contraire, est foncièrement à sens unique.

la déclaration

Les trois dernières répliques de la scène constituent la déclaration. Le Marquis, en élève pour une fois un peu docile, met en œuvre les préceptes que la Comtesse vient de lui inculquer :

“Eh bien! Madame, je vous aime ; qu’en pensez-vous ? et encore une fois, qu’en pensez-vous ?” // “Apprenez donc, lorsqu’on dit aux gens qu’on les aime, qu’il faut du moins leur demander ce qu’ils en pensent”.

La reprise des mots mêmes de la leçon, très accentuée, insiste sur le respect des consignes.

Le dialogue est enfin rétabli, comme le montrent les effets d’écho entre cette réplique du Marquis et la suite, à savoir l’enchaînement de la Comtesse et la reprise de Marquis :

“Le Marquis : Eh bien! Madame, je vous aime ; qu’en pensez-vous ? et encore une fois, qu’en

pensez-vous ?

La Comtesse : Ah! ce que j'en pense ? Que je le veux bien, Monsieur ; et encore une fois, que je le veux bien (...).

Le Marquis : Ah! Vous le voulez bien ? (...)"

Il ne reste plus au Marquis et à la Comtesse qu'à exécuter le rituel corporel ("Il baise avec transport la main de la Comtesse") qui permet au personnage masculin... de reprendre la main.

(ii). la logique de la tension : *L'Épreuve*

Deux dynamiques contradictoires s'affirment dans le dénouement de *L'Épreuve*, l'une positive, conduite par un Lucidor dominateur, qui dirige la scène vers la déclaration, l'autre négative, en résistance, conduite par Angélique qui, au lieu de rechercher l'harmonie et l'unisson, met en place des stratégies de protection contre un aveu potentiellement piégé. Il faut garder en mémoire que la scène de duo dans laquelle les répliques se répondaient harmonieusement et constituaient un modèle de dialogue amoureux s'est révélée être une méprise. Dans cette scène finale, dans laquelle le quiproquo précédent est encore présent, il faut donc effectuer en permanence des mises au point et des vérifications pour éviter que ne se reproduise la situation antérieure, fort douloureuse pour Angélique.

Nous étudierons donc cette scène à la lumière de ces dynamiques divergentes.

L'aveu de Lucidor

Il se développe de façon régulière tout au long de la scène, la fait progresser et montre la puissance d'un personnage maître des événements et maître du discours ^{fn579}. Les étapes de cet aveu peuvent se définir ainsi :

Réplique 3 :

“À l’égard de votre mère, ne vous en inquiétez pas, je la calmerai ; mais me laisserez-vous la douleur de n’avoir pu vous rendre heureuse ?”

→ énoncé ambigu du fait du positionnement de Lucidor ; mode du regret
déclaration masquée = faire son bonheur

Réplique 7 :

“Quand vous auriez pensé que je vous aimais, quand vous m’auriez cru pénétré de l’amour le plus tendre, vous ne vous seriez pas trompée (...). Et pour achever de vous ouvrir mon cœur, je vous avoue que je vous adore, Angélique”

→ première partie : effet de surprise ;
deuxième partie : énoncé direct. Le couple est constitué
déclaration démasquée

Réplique 9 :

“Hélas! Angélique, sans la haine que vous m’avez déclarée, et qui m’a paru si vraie, si naturelle, j’allais me proposer moi-même. (*didascalie*) Mais qu’avez-vous donc encore à soupirer ?”

→ énoncé ambigu ; mode du regret
demande en mariage masquée

Réplique 15 :

“Et si je restais, si je vous demandais votre main, si nous ne nous quittions de la vie ?”

→ énoncé presque direct¹
demande en mariage démasquée

Réplique 17 :

“Vous m’aimez donc ?”

→ demande directe
incitation à la déclaration réciproque

Réplique 19 :

“*Se mettant à genoux.* -Vous me transportez, Angélique”

→ relâchement

Le discours de Lucidor se fait de plus en plus clair, il enlève le masque, mais à son rythme, autour de deux pôles : déclaration et demande en mariage ^{ftn580}. La scène est donc structurée par cette avancée en ligne droite qui lui sert de colonne vertébrale. Les pauses et les espacements (entre les répliques 3 et 7, 9 et 15) sont dus aux stratégies d’Angélique

La résistance d'Angélique

Angélique apporte à la scène une dynamique contraire qui procède par des évitements ou des reculs ftn581, repérables dans la grammaire et dans les ruptures dialogales.

Le premier mode d'évitement consiste en l'adoption d'une posture de refus du bonheur imposé et non désiré : il s'agit de refuser le "cadeau" de Lucidor. Le texte d'Angélique est plein de négations qui traduisent cette résistance : "je ne veux rien", "je n'en sais rien", "un portrait ne guérit de rien".

Ensuite, la résistance se manifeste par d'autres effets grammaticaux : il s'agit pour la jeune fille de mettre à distance les mots dangereux, spécialement le verbe *aimer*. Pour cela, son discours utilise deux barrières identifiables. La première est celle de la subordination, qui renvoie dans un nœud subalterne le verbe dangereux, tant avec un sujet *vous* qu'à la première personne :

"On ne m'a point entendue me vanter que vous m'aimiez" ;
"...qui m'a donné le renom que je l'aimais toute seule".

La seconde barrière de défense est l'hypothèse, qui permet de nuancer la réalité de l'interaction ftn582 :

"si jamais je viens à aimer quelqu'un...".

Ces deux emplois grammaticaux font qu'il est possible de dire dans dire, parce qu'on prononce les mots interdits à distance, par procuration en quelque sorte.

Les ruptures dialogales, quant à elles, font office de défense contre l'enchaînement des répliques. On observe deux types de stratégies.

Le premier concerne la façon de lier les répliques, en ne les ancrant pas directement sur la forme de la réplique précédente. Soit Angélique apporte un écho subtilement décalé :

"Lucidor : (...) je vous avoue que je vous adore.
Angélique : Je n'en sais rien" ftn583.

Soit elle s'appuie non pas sur la fin de la réplique, mais sur un mot du début :

"Lucidor : Hélas! Angélique, sans la haine que vous m'avez déclarée, et qui m'a paru si vraie, si naturelle, j'allais me proposer moi-même. Mais qu'avez-vous donc encore à soupirer ?
Angélique : Vous dites que je vous hais...".

Le second concerne le refus de répondre aux questions posées. Angélique se réfugie derrière des appréciations métalinguistiques ("Voilà du moins ce qu'on appelle parler, cela") ou répond à une question par une autre question, y compris quand la question est directe et essentielle :

"Lucidor : Vous m'aimez donc ?
Angélique : Ai-je jamais fait autre chose ?".

La déclaration de Lucidor n'a pas produit la contre-déclaration. C'est la demande indirecte en mariage qui la suscite et qui entraîne la demande directe. Le personnage d'Angélique, fidèle à sa stratégie, ne répond pas directement aux questions posées. Cela déclenche pourtant l'agenouille-ment et le relâchement libérateurs qui clôturent la scène XXI.

(iii). Le Préjugé vaincu ou la logique de la convergence

Angélique et Dorante suivent en quelque sorte la même direction. Ils mettent en place une dynamique positive que l'on pourrait résumer par une formule : il faut que la scène avance. En même temps, ils sont freinés par la dynamique négative de même nature qui unit deux impératifs contradictoires : il faut certes dire, mais ne pas dire trop. Il faut, avant de se déclarer, être sûr de l'accord de l'autre ; l'enjeu avant la déclaration est de vérifier que toutes les conditions sont réunies et donc d'amener l'autre à émettre des signes d'intelligence. Si Dorante se déclare le premier, il transgresse les lois sociales liées à la condition, si Angélique se déclare la première, elle transgresse les lois sociales liées au sexe ^{fn584}. Logique de convergence et logique de précautions expliquent le déroulement de la déclaration en quatre étapes.

Étape 1 (dénouage) : élimination de l'obstacle 2 (mariage avec la sœur)

Dans cette première étape les lois sociales sont réaffirmées. Dorante se place en interlocuteur inférieur : "Daignez me défendre de...", "je vous le demande en grâce...", "plaisir de vous obéir", "épargnez-moi". Angélique est, au contraire, dans une position dominatrice comme en témoigne l'emploi récurrent du verbe *vouloir*, même si elle s'abrite derrière une autre autorité, celle du père. Cela entraîne dans son discours des effets d'atténuation remarquables, comme des regrets linguistiques qui effacent l'assurance première :

"Il ne faut pas..." → "je ne le voudrais pas..." → "mon père m'imputerait..."

Étape 2 (dénouage) : élimination de l'obstacle 1 (mariage avec le Baron) et constitution du couple

Il s'agit de passer du stade du respect de la hiérarchie sociale, caractéristique de l'étape 1, à celui d'une certaine forme d'égalité qui ouvre la voie à la déclaration amoureuse. Le jeu des pronoms montre comment l'élimination du Baron permet de constituer le couple attendu d'Angélique et de Dorante :

"Eh bien! je ne l'épouserai point,	je vous <i>le</i> promets"
1	2
séparation du couple 1 par la négation	réunion du couple 2
L'anaphorique <i>l'</i> représente le Baron	L'anaphorique <i>le</i> renvoie à l'énoncé 1, et non plus au Baron, qui n'existe plus

Étape 3 : vers la déclaration

Les deux obstacles étant éliminés, on pourrait s'attendre à une déclaration rapide. Or le tâtonnement progressif renvoie au contraire au paroxysme de la rétention et de l'implicite. Le positionnement des personnages fait que le discours de Dorante ne permet jamais d'avancer. À chaque fois, il propose des énoncés en miroir ("Angélique : (...) je vous le promets. Dorante : Vous me le promettez ?") ou des énoncés clôture ("Je n'ai pas l'audace d'en demander davantage"). Il délègue à Angélique la conduite du dialogue, qui procède par avancées très timides. La jeune fille, de fait, passe de la promesse ("je ne l'épouserai point, je vous le promets") à un énoncé qui semble reprendre des énoncés antérieurs mais en y apportant des nuances décisives :

"Je ne vous retiendrais pas..."	...si je voulais l'épouser"
↕	↕
"Il ne faut pas que vous partiez..."	"je ne l'épouserai point..."

Les nuances sont de plusieurs natures :

- -le projet de mariage entre Angélique et le Baron est désormais présenté à l'irréel du présent : on s'ache—mine insensiblement vers le réel, c'est-à-dire le projet de mariage entre Angélique et Dorante ;
- -la volonté d'Angélique de retenir Dorante s'exprime cette fois plus directement : de l'interdit indéfini ("il ne faut pas..."), la jeune fille est passée à la première personne ("je ne vous retiendrais pas") : elle ne s'abrite plus derrière son père mais présente désormais la chose comme une décision personnelle ;
- -l'énoncé au conditionnel introduit un lien de cause à effet entre l'abandon du projet de mariage avec le Baron et le fait que Dorante reste. Le lien est relativement masqué par le choix syntaxique de l'irréel du présent (très modalisant) et de la négation, qui sépare le *Je* du *Vous* dans la principale. Mais la formulation induit implicitement deux énoncés sous-jacents :

1. Je vous retiens car je ne veux pas l'épouser

(l'énoncé est anodin, en tout cas peu compromettant ; mais il est semi-absurde, faute d'un vrai rapport de cause à effet entre les deux propositions)

1. Je vous retiens car je veux vous épouser

(il appartient à Dorante d'interpréter de cette manière le tour au conditionnel).

L'implicite d'Angélique répond à la réplique-miroir de Dorante (celle du "promettez enchaîné", si je puis dire) ; la réplique-clôture de Dorante ("je n'aurai pas l'audace..."), qui bloque l'avancée, oblige Angélique à une concession supplémentaire. Elle s'y résout, mais en respectant entièrement le code amoureux, qui lui interdit d'en dire plus. En disant à Dorante "Vous pouvez parler", elle perpétue le système hiérarchique qui les embarrasse : elle autorise Dorante, qui vient d'exprimer son impossibilité à être audacieux, à poursuivre, levant ainsi l'interdit social ; en même temps, la balle passe dans le camp du jeune homme, qui a obligation de se déclarer le premier.

Cette fois, la déclaration peut avoir lieu, dans le respect de tous les codes.

Étape 4 : la déclaration

Les corps parlent grâce au regard échangé ^{ftn585} et à l'agenouillement ; mais il est frappant de constater que les mots d'amour traditionnels ne sont pas échangés. Du côté de Dorante, malgré la permission accordée par Angélique, persiste une incapacité de s'exprimer franchement ; du côté d'Angélique, on a plutôt un petit bilan, dans lequel le mot *cœur* est bien isolé au milieu d'une isotopie du combat. Nous reviendrons ultérieurement sur cette déclaration surprenante qui évacue les termes standard attendus ^{ftn586}.

4. conclusion sur le dénouement dans les pièces à mariage et à blocage antérieur à la déclaration (pièces de type I)

Le dénouement marivaudien nous conduit à effectuer des niveaux d'analyse différents de la fin.

a. topographie

Il est nécessaire de distinguer l'espace textuel du dénouement et celui de la fin. Dans les trois pièces qui constituent le type I, l'espace de la fin est constitué par les deux dernières scènes. L'espace du dénouement est intégré dans l'avant-dernière scène. On peut nommer celle-ci scène de dénouement, comme on parle de scène d'exposition. Mais le dénouement lui-même est micro-textuel, c'est un ensemble de répliques autour de la déclaration.

b. la scène de dénouement

En tant que telle, elle est inscrite dans l'économie de la pièce. On peut dire qu'elle entretient avec les autres scènes deux niveaux d'inscription : l'un structurel, qui concerne son statut de scène et relève donc de la perception du lecteur-spectateur ; l'autre conjoncturel, qui relève du contenu, de l'événementiel et concerne donc plus spécifiquement le personnage ^{fn587}.

L'inscription structurelle de la scène de dénouement dans la pièce se fait à un niveau que l'on pourrait appeler formel. C'est un duo et, en tant que tel, il renvoie aux autres duos de la pièce. En outre, si l'on envisage le fonctionnement, l'organisation dramaturgique, on peut dire que la scène de dénouement renvoie aux scènes de faux dénouement antérieures. Cela crée une architecture qui facilite les renvois internes et les mises en abyme.

L'inscription conjoncturelle est la façon dont la scène est rattachée à des scènes préalables, comme si des fils invisibles en faisaient la suite directe ou différée d'autres scènes. C'est alors un lien par contextualisation. C'est le cas lorsque, pour justifier l'existence même de l'interaction, on fait référence à une demande ou à un événement déjà montré(e). Dans *L'Épreuve* ou dans *Le Préjugé vaincu*, le personnage masculin répond à une "convocation" du personnage féminin.

L'autre lien est le bilan, qu'on trouve dans chacune des trois pièces. Par un effet de condensation, la pièce est résumée par l'un des deux personnages présents ; l'ensemble des événements défile comme en vitesse rapide dans ces quelques répliques.

La scène de dénouement a une dynamique propre, faite d'avancées, de reculs, de décrochements, de commentaires apparemment détachés. Cela tient essentiellement à des problématiques liées aux personnages. Il y a dans chaque scène un personnage dominant et un personnage dominé. Le premier fait avancer le dialogue, le second utilise des stratégies d'évitement ou de clôture. Cette différence de rôle ou de compétence dans la manière de conduire et de construire le discours se complique du fait qu'il y a en quelque sorte un obstacle interne à la scène du dénouement et qui peut se traduire ainsi : "Qui a le droit de se déclarer ?", sachant que les conventions liées à la condition et au sexe peuvent se combiner. Du coup, les dynamiques de scènes sont entravées et les lignes droites qui sont censées mener à la déclaration sont brisées par des clôtures ponctuelles ou durables.

II. Les pièces à blocage avant le mariage (Type II : *Le Père prudent et équitable*, *L'École des mères*, *La Méprise*, *La Joie imprévue*, *Les Acteurs de bonne foi*)

Ce corpus a trois caractéristiques principales : il met en place des pièces complexes, en réalité composées de plusieurs pièces internes ; le parcours amoureux principal est entravé par un obstacle dont la nature et la réalité sont variables ; les personnages ont recours au travestissement ou au mensonge. Ces données de base qui définissent les points communs de ces pièces permettent d'explicitier leurs dénouements. Puisqu'il y a mensonge et dissimulation, le dénouement aura à voir avec la révélation. Il faut qu'à la fin de la pièce les masques tombent. Il faut aussi que tous les personnages en soient au même niveau informationnel, gage d'un consensus possible. La révélation est donc information.

S'il y a eu obstacle extérieur, c'est qu'il y a eu des personnages faussement ou réellement opposants.

Un des préalables du dénouement est le repositionnement actantiel de chacun. Chaque actant doit se trouver à une place acceptable.

Enfin, la nature de la composition (le phénomène des deux pièces en une) influe forcément sur le dénouement. Pour que le lecteur-spectateur ait le sentiment d'une complétude, il faut apporter une fin à chacune des deux pièces fondues en une. Deux situations se présentent alors. Soit la pièce secondaire est en miroir par rapport à

la pièce principale : elle présente elle aussi un mariage, même improbable. La fin prend alors la forme d'une crise qui pousse la situation de la deuxième pièce à une sorte de paroxysme. Le dénouage intervient pour annuler la potentialité de dénouement offerte par la pièce secondaire et conclure la pièce principale par l'achèvement du parcours amoureux vedette. Cela se produit dans *Les Acteurs de bonne foi* et dans *L'École des mères*. Dans *La Méprise*, c'est une révélation qui servira de dénouement et annulera le nœud qui s'était constitué.

Lorsque la deuxième pièce est très différente de la première, on quitte la pièce des amours pour aborder des thématiques ou des formes dramaturgiques radicalement différentes. Ainsi, dans *Le Père prudent et équitable*, on entre tout à coup dans une comédie d'intrigue orchestrée par Crispin. Il s'agit de jouer de mauvais tours à des prétendants que l'on n'avait pas vus sur scène auparavant. Dans *La Joie imprévue*, la situation est encore plus radicale. La deuxième pièce n'a pas vraiment de lien avec le parcours amoureux ^{fn588}. Il s'agit d'empêcher le Chevalier de ruiner Damon. Là encore, c'est une comédie d'intrigue qui se met en place, sous la bague de Pasquin ^{fn589}. Le dénouement de ces deux pièces doit régler, d'une façon ou d'une autre, la pièce secondaire avant de conclure le mariage principal. Cette configuration nécessite plus de temps et réclame forcément plusieurs scènes alors que les pièces en miroir n'imposaient pas ce préalable.

Nous analyserons donc les deux sous-types à la lumière de ces premières indications.

1. les pièces à redoublement ou le cauchemar évité

a. le blocage

Dans *Les Acteurs de bonne foi*, *L'École des mères*, *La Méprise*, le moment de jonction entre les pièces internes provoque une situation de blocage qui immobilise l'action constituant le nœud. C'est l'initiative d'un personnage moteur qui va permettre de sortir de l'impasse et de déclencher le processus de fin. L'intervention de ce personnage amorce un mouvement possible. Cela passe parfois par une action presque imperceptible : ainsi dans *La Méprise*, où c'est Clarice qui joue, sans le savoir, ce rôle, par l'organisation qu'elle donne à l'espace, quittant ou réinvestissant la scène ("Je ne m'écarte que pour un moment"). Madame Amelin, dans *Les Acteurs de bonne foi*, et Monsieur Damis, dans *L'École des mères*, vont plus loin, puisqu'ils mettent en scène l'action de la fin : Madame Amelin, en faisant donner une scène de comédie dans laquelle on voit des personnages acteurs qui savent qu'ils jouent, d'autres qui ne savent pas qu'ils jouent, des acteurs personnages qui ne jouent pas et un personnage non acteur (le notaire), crée les conditions d'une dynamique très complexe qui va réactiver le projet initial de mariage ; Monsieur Damis, quant à lui, entend devenir auditeur d'un duo auquel il n'avait pas été invité. Mais il n'est pas passif : metteur en scène et acteur, masqué, il convoque Madame Argante à assister à la suite de la pièce principale, c'est-à-dire à la scène d'amour qui avait été interrompue. Il joue un rôle imprévu dans cette comédie où, à la faveur de l'obscurité, il est à chaque fois pris pour un autre, en l'occurrence pour Angélique!

Le processus de fin se situe dans une crise qui, poussée à son paroxysme, fait craindre la catastrophe, c'est-à-dire la fin tragique : la réalisation du dénouement de la pièce secondaire et/ou la rupture définitive du couple de la pièce principale.

Heureusement, un coup de théâtre, qui prend la forme d'une révélation, vient renverser le tout et permet le dénouement heureux, celui de la pièce principale, dans l'apaisement. Nous allons analyser ce fonctionnement dans les trois pièces de ce type.

b. crise et dénouement de *L'École des mères*

(i). la crise

La pièce connaît un point d'apogée, dans lequel la crise est montrée, théâtralisée, orchestrée. Monsieur Damis organise un véritable piège qui permet de structurer plusieurs niveaux de personnages. Le piège reproduit le cadre général de la pièce principale : Angélique et Éraste ont la possibilité de prolonger une déclaration interrompue, Frontin et Lisette sont là en auditeurs, "participants ratifiés" selon la terminologie d'E. Goffmann. Mais à ce groupe prévu et reconnu, Monsieur Damis s'ajoute avec Madame Argante : les deux parents sont, eux, dans une situation d'*eavesdroppers*, ou "épieurs" ftn590. Ces niveaux, qui constituent le cadre participatif ftn591, vont évidemment de pair avec des niveaux informatifs différents. Les deux amoureux ne savent pas qu'ils sont épiés, Lisette n'en sait pas plus qu'eux et Madame Argante, amenée là par Monsieur Damis, ne sait pas ce qu'elle va entendre. Seuls Frontin et Monsieur Damis ont un degré d'information plus élevé.

Monsieur Damis est donc, à plusieurs titres, le personnage dominant : il surplombe la situation et il est présent tout en étant protégé par l'obscurité et par le masque ftn592.

La crise va s'effectuer dans un contexte théâtral entièrement dynamique à l'intérieur de cinq scènes. Les personnages entrent et sortent, dirigés par les valets. L'ensemble est dans le noir ftn593. Cela donne lieu à de multiples entrées et sorties. L'autre élément dynamique provient aussi des mouvements sur le plateau : "promenez-vous", "il marche en tâtonnant", "il attrape Monsieur Damis", "Monsieur Damis veut retirer sa main", "il se dégage des mains d'Éraste", "...me fuit", "ils s'écartent tous trois", "elle avance et rencontre Monsieur Damis qu'elle saisit par le domino".

Le moment de crise est donc rendu sensible par les déplacements et la gestuelle des corps. Au lieu de n'apparaître que dans le langage, il est théâtralisé.

La crise se fonde sur le gain informationnel de certains personnages par rapport à d'autres. Si l'on examine les scènes XVI, XVII et XVIII, on voit que les jeunes gens n'apprennent rien de nouveau. La présence de Monsieur Damis entraîne une situation de méprise dans la scène XVII, donc une confusion supplémentaire. En revanche, dès avant la scène XVI, Monsieur Damis obtient l'information qui lui manquait :

- Sc. XV : "Monsieur Damis, à part : Éraste!" (nom de l'amoureux) ;
- Sc. XVI : "Monsieur Damis, à part : Est-ce que je me trompe ? c'est la voix de mon fils, écoutons" (identité de l'amoureux) ;
- Sc. XVI : "Monsieur Damis, à part : C'est mon fils" (confirmation).

À la fin de la scène, Madame Argante apprend que sa fille est amoureuse, mais elle ignore le nom de son amant. Chacun des deux parents a franchi une étape vers plus d'information. Monsieur Damis, en avance sur Madame Argante, a toutes les clés en main, quand Madame Argante ignore encore l'identité du jeune homme (et son lien de parenté avec Monsieur Damis). La crise mène la pièce principale à son point extrême à la fin de la scène XVII : la menace de la prise de voile est conforme à la position de Madame Argante ftn594. La pièce se termine donc de façon dramatique ftn595, car elle se conclut sur un dénouement apparent contenu dans une phrase autoritaire à valeur presque performative ("Eh bien, jeune extravagante, un couvent, plus austère que moi, me répondra des égarements de votre cœur"). Cependant, cette fin violente est instantanément mise à distance par Marivaux grâce à un décalage entre les mots et la situation proprement comique, puisqu'à la faveur de l'obscurité, c'est Monsieur Damis que Madame Argante vient d'envoyer au couvent.

(ii). fonction de la scène de déclaration dans la crise

La déclaration, même si elle a été interrompue, a déjà eu lieu auparavant. Quel effet sa réitération produit-elle au milieu de la scène de crise ? Plusieurs hypothèses sont envisageables. Tout d'abord l'échange amoureux reprend le déroulement de la pièce 1. Il participe de la structure globale et permet la rencontre entre les deux

intrigues dans le même espace textuel. De plus, la scène, qui n'est pas une simple redite pour le lecteur-spectateur, admet la preuve de l'amour d'Angélique et joue donc son rôle dans le moment de crise, puisqu'il institue une situation de flagrant délit. Mais on y voit un autre intérêt : ce moment conclut la phase d'éducation et prépare le dénouement.

Un des thèmes de cette pièce, comme l'indique le titre même, est la question de l'éducation des filles ftn596. Or l'amour étant un grand maître, le personnage d'Angélique a suivi une évolution qui lui permet d'accéder au langage amoureux. La spécificité des scènes XVI et XVIII est de mettre en lumière qu'Éraste, jeune homme bien éduqué, est enfermé dans un langage codifié dont l'amour ne l'a pas fait sortir. C'est ce que note C. Cave :

“Dans *L'École des mères*, il y a décalage entre deux discours, l'un authentique et spontané, celui du cœur, de l'amour, de l'aveu, l'autre codé, imposé, dans lequel Angélique avance masquée” ftn597.

En allant plus loin, on peut considérer que le discours spontané ne s'oppose pas seulement au langage codé de la mère mais aussi au langage codé d'Éraste ftn598, qui, avant de connaître l'amour, a reçu, lui, l'éducation parfaite d'un père aimant. Cela explique peut-être qu'Éraste renvoie comme un boomerang à son père qu'il prend pour Angélique une tirade pleine de poncifs et de *topoi* : “me condamnerez-vous à mourir de douleur ?” (alexandrin!), “vos beaux yeux”, “cette main adorable”. Le ridicule de la situation rejoint celui du discours. La tirade d'Angélique est en contraste avec ses déclarations directes qui transgressent les règles normales de la retenue. L'aveu d'amour se répète de plus en plus précisément ftn599. Angélique oppose l'amour civilisé, qui repose sur la retenue et le non-dit, à l'amour autodidacte, en quelque sorte naturel, qui se dit sans censure, dans lequel il y a adéquation entre le sentiment et son expression. Le duo amoureux tant attendu se transforme en logorrhée libératrice devant laquelle Éraste, comblé par la métamorphose de l'être aimé, perd la parole. La déclaration permet de clore “l'école des filles”. Elle permet aussi de clore *L'École des mères* en préparant le dénouement, car cette déclaration est l'occasion d'un bilan qui prend la forme d'un procès de l'éducation manquée. Elle oppose enfin deux images parentales contradictoires qui seront mises en scène dans le dénouement proprement dit.

(iii). le dénouement

C'est l'ultime scène qui fait le dénouement et qui résout la pièce 1 et la pièce 2, ainsi que le faux dénouement de la scène XVIII. La scène XIX a deux caractéristiques : elle offre une révélation et permet un repositionnement des personnages.

la révélation

La lumière qu'exige Madame Argante dans la scène XVIII permet que les personnages se voient à nouveau les uns les autres, mais aussi, métaphoriquement, que la vérité éclate sur les intentions de chacun. Le vocabulaire de la vision est récurrent dans la scène ftn600. Le sens concret et le sens métaphorique s'amalgament dans la remarque de Monsieur Damis : “tout ce que j'ai entendu vient de m'ouvrir les yeux sur l'imprudence de mes desseins”. La vue recouvrée fait tomber les masques.

La révélation porte d'abord sur l'identité de chacun, sur la concordance entre apparence et réalité, image et identité. D'où le jeu sur les pronoms démonstratifs et le verbe *être* : “Quoi! c'est vous, Monsieur ?” ; “Ce fripon-là, c'est mon fils”.

La seconde révélation concerne la situation et la chaîne de mariages. Les références au mariage de Monsieur Damis avec Angélique sont elliptiques et périprastiques : “l'imprudence de mes desseins”, “le divertissement dont je prétendais vous amuser” : l'union du barbon avec la jeune fille (dont Éraste n'est sans doute pas complètement informé, même après la fin de la scène) reste dans l'implicite, comme une erreur passée qu'on

évoque allusivement. Mais, si Éraste reste sans doute le moins informé de tous (on suppose qu'Angélique le renseignera dans l'après-pièce), Madame Argante a rattrapé tout son retard sur Monsieur Damis : en deux scènes elle a découvert qu'Angélique était amoureuse, que le pseudo-La Ramée est en fait Éraste, qu'il est le fils de Monsieur Damis et l'amoureux de sa fille. Cette révélation complète et brutale entraîne un repositionnement des personnages sur le plan relationnel et actantiel.

repositionnement des personnages

Curieusement, ce n'est pas tant un couple d'amoureux qui est montré dans la dernière scène, mais plutôt un garçon et une fille obéissants et respectueux, cherchant à retisser le lien filial malmené tout au long de la pièce. Ainsi, les codes standard de la gestuelle et du discours amoureux sont ici détournés et déplacés de la sphère du couple amant-amante à celle du couple parent-enfant ftn601 :

“Éraste, *se jetant aux genoux de son père* : Que **je vous** ai d'obligation, mon père! Nous pardonneriez-vous, Madame tout ce qui vient de se passer ?
Angélique, *embrassant les genoux de Madame Argante* : Puis-je **espérer d'obtenir grâce** ?”.

La dernière réplique, de Monsieur Damis, associe “je” et “mon fils” ; de leur côté, Madame Argante et Angélique s'embrassent : le père et le fils sont réconciliés, comme la mère et la fille.

Le pardon des parents, réclamés par les enfants, ne s'obtient que suite à un repositionnement total de Monsieur Damis et de Madame Argante. Le père abandonne sa position de sujet pour devenir le destinataire : renonçant à son mariage, il procède à l'annulation de la pièce 2 et au dénouage de la pièce 1. Le divertissement, qu'il avait convoqué pour ses propres noces, est converti en divertissement pour son fils, devenu sujet et destinataire. Émerge la figure bienveillante du père, qui tranche avec la violence d'un pouvoir abusif que revendiquait Madame Argante à la fin de la scène XVIII. C'est Monsieur Damis qui ouvre et clôt la scène, qui profère le plus grand nombre de répliques, lesquelles sont injonctives et dictent à chacun le nouveau rôle qui est le sien, conformément à un schéma actantiel devenu idéal, dans lequel Madame Argante est invitée à se faire destinataire ou, au moins, adjuvante. La transaction se fait entre parents : la mère ne répond pas à la demande de pardon formulée par les deux jeunes gens et ne s'adresse qu'à Monsieur Damis. Elle finit par prononcer une parole de dénouement, dont la formulation, loin de l'enthousiasme pur, est une concession au bon sens et une forme de soumission à la parole paternelle :

“Allons, Monsieur, je suivrai vos conseils et me conduirai comme il vous plaira” ftn602.

Ce qui se joue là, c'est une école des pères comparée à l'école des mères ftn603. Comme le dit C. Mazouer (1992), p. 14, “c'est une mère contrainte et défaite qui accepte le mariage des jeunes gens, non une mère convertie”.

c. crise et dénouement de *La Méprise*

La scène de dénouement, placée à l'extrême fin de la pièce, regroupe la crise et le dénouement proprement dit. Il y a donc là un effort de concentration dramaturgique qui s'accompagne évidemment d'une impression de dynamisme et de rythme très vif.

(i). la crise

Elle est construite vers un point culminant, à savoir le summum de l'incompréhension pour Ergaste et Frontin face à la situation.

Le premier palier est la phase de rencontre de tous les personnages de la pièce. Chacun prend la parole en s'adressant à Ergaste, qui se trouve sans le savoir à la frontière des deux pièces en une. Ce qui est en jeu, c'est, autour du verbe *connaître*, la confrontation entre la situation actuelle et le degré d'information où se trouvait chaque personnage auparavant. Hortense celle qui en sait le plus utilise un questionnement de vérification qui conforte sa propre méprise sur le caractère d'Ergaste, qu'elle prend pour un séducteur professionnel. Le questionnement de Clarice, lui, rend compte d'une récente découverte : Ergaste et Hortense se connaissent, alors qu'Ergaste a affirmé (en toute bonne foi) le contraire dans la scène XIX. Le rythme est alerte, les répliques courtes, hachées, fortement ponctuées. Mais elles fusent sans véritablement se répondre. Ergaste est d'emblée placé entre les deux jeunes filles. Il semble répondre à Hortense, qui lui dit "êtes-vous confondu ?", comme en témoigne la contiguïté de leurs répliques, mais sans se conformer au code conversationnel, puisqu'au lieu d'une réponse "oui" ou "non" il déclare "si je la connais, Madame, je veux que la foudre m'écrase!". En réalité, c'est à la réplique de Clarice qu'il répond ("Vous vous connaissez donc ?"), en différé. Ce phénomène de reprise lexicale est accentué à la fin de la micro-séquence puisque, à l'intérieur d'une même réplique, il répond à l'une et à l'autre par un effet de balancier, bien équilibré par le emploi du vocatif "Madame".

Ce premier palier montre que la confrontation ne résout pas la méprise : Clarice est encore masquée et Ergaste la confond encore avec Hortense, masquée elle aussi. Le jeune homme reste bloqué sur un présupposé : le personnage présent scéniquement est forcément l'unique Clarice. La présence d'un double ne modifie qu'une partie du présupposé : il y a deux jeunes filles, certes, mais l'être aimé est nécessairement celle des deux qui était sur scène l'instant d'avant. Il est enfermé dans cette méprise jusqu'au serment ("Je vous jure, Madame, par tout ce que j'ai d'honneur..."), jusqu'au reniement réitéré qui, dans un autre contexte, le rendrait tragique ou pathétique.

Le deuxième palier repose sur un coup de théâtre, alors que la situation est déjà inextricable. Hortense se démasque. Ce geste n'entraîne pas encore le dénouement, mais un niveau supplémentaire d'incompréhension de la part du jeune homme : il croyait que c'était Clarice, dont il a vu le visage, et s'aperçoit que c'est une inconnue. Face à cette nouvelle donne, il se rue dans une autre impasse. Au lieu d'inverser les identités et les corps des deux jeunes filles, il conclut sottement que Clarice n'existe pas. Ni lui ni Frontin ne parviennent (dans un laps de temps, il est vrai, extrêmement ramassé) à reconstituer le puzzle. La crise aboutit donc à un nœud, dont témoigne une cascade de négations. La pièce a même rétrogradé, puisqu'on se retrouve dans la configuration de la scène précédente : Hortense parle, le maître et le valet commentent.

(ii). le dénouement

Clarice est le personnage moteur de la scène de dénouement. Elle pose les questions qui pourraient permettre un dénouement si les réponses y étaient adéquates, car elles portent sur la reconnaissance :

- "Vous vous connaissez donc ?" ;
- "Vous ne me connaissez point ?"

C'est elle qui va déclencher le dénouement, paradoxalement en imitant sa sœur. Lorsqu'Hortense se dévoile, elle accompagne ce geste d'une réplique de clôture. Cela n'engendre pas de dénouement mais solidifie le nœud. Lorsque Clarice enlève son masque et rompt le dialogue avec Éraste en invitant sa sœur à sortir, elle produit le dénouement. En effet, elle dissipe la méprise en apportant deux informations : elle dévoile qui elle est mais révèle aussi le lien qui l'unit à Hortense. Chacune se trouve dès lors occuper sa place légitime et la question des identités est résolue.

Cela provoque immédiatement un geste et une réplique d'Ergaste. La réplique clôt la question de l'identité : le verbe *reconnaître* y remplace le verbe *connaître*, récurrent dans les répliques précédentes. En outre, la déclaration et l'agenouillement, signaux habituels de la fin marivaudienne, sont ici subtilement transformés. La déclaration ne vaut de fait pas pour elle-même, comme dans les autres pièces de Marivaux, mais doit

s'interpréter en relation avec la méprise initiale. Ergaste ne dit pas "je vous adore", comme d'autres amants de notre corpus, mais "C'est vous que j'adore", sous-entendant "et non pas l'autre jeune fille, si charmante qu'elle soit". Et cette déclaration, au lieu de déclencher le dénouement comme dans les pièces du type I, n'est que la redite d'une déclaration antérieure. C'est une réaction, plutôt qu'une action déterminante : c'est la révélation même qui fait le dénouement, alors que la formule "je vous adore", qui vient après le dénouement, participe plutôt de la conclusion.

(iii). l'achèvement

Après le dénouement, vient le bilan qui permet de conclure la pièce secondaire. Ce bilan est opéré par Lisette et Frontin. Il permet d'élucider complètement la méprise et de rappeler les événements liés à Hortense. Les différentes étapes sont rappelées dans leur chronologie. (la rencontre et la méprise, le soufflet et les tablettes). Cette révélation constitue en quelque sorte un impair, puisqu'elle contredit la demande de secret préalablement formulée par Hortense (scène XXI). Le dévoilement est problématique ftn604. La fin de la deuxième pièce est apporté par une phrase de réparation : Ergaste remplace les déclarations antérieures par de la simple galanterie et Hortense achève la pièce secondaire par un repositionnement. Elle prend une posture maternelle en donnant le signal du départ et l'autorisation d'entrer dans la maison.

On peut croire que cette phase de réparation a pour fonction de permettre une fin satisfaisante. Dans ces pièces qui s'achèvent par une crise, on est dans une situation où les mots ont été trop loin : il convient donc d'en adoucir la portée.

d. crise et dénouement des *Acteurs de bonne foi*

Dans *Les Acteurs de bonne foi*, il n'y a pas deux mais trois pièces en une : la comédie du mariage entre Angélique et Éraste (pièce 1) a été remplacée par celle du mariage entre Araminte et Éraste (pièce 2) à cause de la comédie jouée par Merlin et ses acteurs improvisés (pièce 3). Le dénouement global se doit de résoudre les trois pièces internes. L'habileté du dramaturge consiste à rassembler dans la même scène la crise et le dénouement, créant tension et relâchement à l'intérieur du même espace textuel. En outre, trois moments de la scène constituent des dénouements possibles ou réels. La crise provoque un faux dénouement pour la pièce 2 avant de clore les deux autres pièces internes. La structure particulière de ces dénouements avortés ou accomplis nous amène à analyser la scène XIII en la scindant en trois étapes successives.

(i). premier temps : la menace de la catastrophe

L'arrivée du notaire est évidemment un clin d'œil au dénouement par *deus ex machina*, d'autant plus que rien dans les répliques des personnages ne la laissait prévoir ftn605. Tout au contraire, dans la scène X Madame Amelin se déclarait sur le point de partir avec Éraste et Araminte. L'arrivée intempestive du notaire, qui connote l'urgence à réaliser le mariage, a donc tout d'un véritable coup de théâtre.

Se dessine alors, en deux répliques, une fin possible :

“Le Notaire, *s'adressant à Madame Amelin* : Voilà, Madame, le contrat que vous m'avez demandé ; on y a exactement suivi vos intentions.

Madame Amelin, *à Araminte, bas* : Faites comme si c'était le vôtre. (*À Madame Argante*) Ne voulez-vous pas bien honorer ce contrat-là de votre signature, Madame ?”.

Mais l'*aparté* entre Madame Amelin et Araminte informe le lecteur-spectateur du mensonge qui porte sur les noms inscrits et, donc, sur l'impossibilité d'un tel dénouement, entaché de faux. Paradoxalement, c'est cette proposition qui va déclencher la crise. Madame Amelin se mue progressivement en tyran, passant de la demande polie (“Ne voulez-vous pas bien honorer ce contrat-là de votre signature, Madame ?”) à l'ordre réitéré puis à la menace (“je ne quitterai point que vous n'ayez signé”, “vous signerez”, “nous signerons

(ii). le dénouement

tous”). À ces injonctions, Madame Argante oppose des refus systématiques. On assiste donc à une joute verbale violente, véritable combat des mères.

On sent bien que derrière le dilemme “signer ou ne pas signer ?”, se dessine un conflit d’un autre type, une lutte territoriale pour déterminer qui est le personnage dominant. Le notaire, qui ne s’adresse qu’à Madame Amelin et ignore les ordres de Madame Argante, a sa réponse : la maîtresse des lieux n’est pas la propriétaire, mais celle qui a le pouvoir et l’argent.

Cette guerre d’influence est d’abord une bataille des corps, tension entre qui veut partir et qui veut empêcher de sortir. La fuite de Madame Argante est impossible et Madame Amelin décide elle-même des conditions de son départ. Mais malgré le mouvement et la lutte, la situation reste bloquée par l’antagonisme des positions qui se maintiennent sans faiblir. On a l’impression que les deux dernières répliques de cette première séquence sont un moment de respiration des deux lutteuses avant la reprise du combat. Cette première partie s’achève sur une catastrophe possible, un faux dénouement.

L’intervention d’Éraste vient créer un nouveau système d’antagonisme, cette fois entre Éraste et sa tante ^{ftn606} : le jeune homme devient le double de Madame Argante.

(ii). deuxième temps : le dénouement de la comédie interne

Le notaire, élément déclencheur de la crise, est aussi le moteur du dénouement de la pièce 2. Ce nouveau recommencement, en abyme ^{ftn607}, introduit néanmoins d’indéniables variations. Le contenu est en opposition :

début de la scène XIII	milieu de la scène XIII
“on y a exactement suivi vos intentions”	“ce contrat (...) n’est plus conforme à vos intentions
“il est au nom de Monsieur Éraste et de Mademoiselle Angélique”	“Faites comme si c’était le vôtre” (...) “C’est celui d’Éraste et le mien”

Le notaire apporte la révélation qui constitue la péripétie. Elle concerne à la fois la situation actuelle (le contrat est celui du mariage des deux jeunes gens), la situation récente (la scène précédente étant un leurre) et la situation globale de la pièce 2 (le mariage entre Éraste et Araminte était une comédie). On peut considérer que la révélation est une péripétie qui abolit un petit obstacle mais ne dénoue pas. Elle annule la comédie n° 2 et la catastrophe entrevue dans la première partie de la scène. Elle est un dénouage.

Le dénouement lui-même est composé d’une portion de la réplique de Madame Amelin : “il faut le signer comme il est” et de la réponse de Madame Argante : “signons donc”). Le dénouement est donc constitué par les répliques des deux personnages qui ont le pouvoir d’agir et de faire agir.

L’achèvement comporte une phrase de commentaire sur la scène elle-même émanant des trois personnages victimes. Éraste et Angélique confirment une attitude passive de spectateurs. Le commentaire de Madame Argante reprend ce qui avait été dit précédemment :

“vous vous donniez la comédie” // “Apparemment que Madame se donne la comédie”.

Cependant, ce constat devient un élément du passé et Madame Argante rajoute la prise de conscience de sa participation à cet impromptu :

“et je suis prise pour dupe (...)” ; “après la scène que je viens de vous donner...”.

La deuxième conséquence concerne les trois actrices, volontaires ou non, de la comédie 2. Les deux répliques entre Araminte et Madame Argante visent à réparer les mots prononcés à la scène XI, les mots qui tuent ftn608. La réconciliation entre Araminte et Madame Argante joue pour l'avenir. Il s'agit de revenir à la raison de la rupture, consommée scène VIII. Le théâtre, cause de cette rupture, devient le signe d'un avenir meilleur.

(iii). troisième temps : le dénouement de la pièce 3

Il reste à dénouer la pièce 3, c'est-à-dire le conflit entre Merlin et ses acteurs. Le dénouement est là encore précédé d'une révélation qui annule l'hypothèse de l'inconstance. À l'intérieur de la comédie, se jouait aussi une autre comédie, dont les maîtres de jeu, Colette et Merlin, se dévoilent. La réplique de Merlin : "Nous nous régaliions nous-mêmes dans ma parade pour jouir de toutes vos tendresses" révèle ce qui était de l'ordre du théâtre et ce qui était de l'ordre de la vie. C'est un dénouage qui permet de rétablir la situation antérieure. Le dénouement se fait sous forme d'une déclaration, directe pour Colette et Blaise, beaucoup plus ambiguë pour Lisette. On y retrouve les ingrédients habituels (déclaration, demande en mariage), mais renouvelés, transformés :

"Lisette : Pour moi, je t'aime toujours ; mais tu me le paieras, car je ne t'épouserai de six mois".

Cette menace est balayée, dans la dernière réplique, par Madame Amelin.

2. les pièces hétérogènes ou beaucoup de bruit pour rien

La Joie imprévue et *Le Père prudent et équitable* sont composées de pièces internes hétérogènes. La traditionnelle pièce d'amour est structurée par un parcours amoureux momentanément interrompu pour laisser la place à d'autres personnages engagés dans des intrigues différentes. Le dénouement est, de ce fait, forcément multiple, puisqu'il s'agit de conclure non pas une pièce matrimoniale, mais plusieurs pièces typologiquement distinctes. Les dénouements seront donc successifs, inscrits dans des scènes spécifiques. Le parcours amoureux sera alors rétabli dans l'ultime scène, qui fait à la fois le dénouement global et la conclusion.

On retrouve dans ces deux pièces le masque que l'on retire pour dévoiler là Crispin, ici Monsieur Orgon. On a donc affaire à une révélation, qui est suivie dans la scène finale d'une autre révélation qui, elle, apporte le dénouement. Pour une plus grande clarté, nous analyserons l'une après l'autre ces deux pièces complexes, dont la comparaison suivie serait difficile à mener.

a. le dénouement dans *Le Père prudent et équitable*

Le dénouement du *Père prudent et équitable* doit dénouer la pièce principale, celle des amours de Philine et de Cléandre, bloquée depuis la sortie du jeune homme à la scène IV, ainsi que la pièce d'intrigue mise en place par Crispin pour lutter contre les rivaux de Cléandre. L'arrivée successive des trois prétendants amène une triple révélation. Le Chevalier découvre à la scène XXII que Crispin s'est déguisé en femme pour lui nuire ftn609. Le financier reconnaît Crispin au début de la scène XXIII ftn610. Maître Jacques et Ariste constatent que celui qu'ils ont pris pour Démocrite est en réalité le fourbe ftn611. Cette triple reconnaissance a deux conséquences dramaturgiques : toutes les informations sont désormais disponibles pour Démocrite et Crispin, puis, ultérieurement, pour Cléandre. Or, malgré une apparence de scène finale regroupant tous les personnages de la pièce, l'avant-dernière scène ne produit aucun dénouement.

(i). un regroupement progressif

Les scènes XXIV et XXV sont des scènes de rassemblement progressif de tous les personnages. En réalité le regroupement a lieu en trois étapes : tout d'abord, les prétendants, Crispin et le père forment un premier groupe, puis sur la demande de Démocrite apparaît Philine (cf. la didascalie "Et puis à sa fille qui entre"), enfin alors que Crispin s'apprêtait à sortir "Cléandre (...) entre" achevant la constitution du groupe final. Les trois étapes sont à cheval sur deux scènes et malgré les règles de changement de scène, l'entrée ou la sortie du personnage ne détermine pas forcément une modification et n'entraîne pas forcément non plus l'apparition d'un nouveau nom dans la liste des personnages. Ainsi, Cléandre et Philine ne sont pas indiqués dans la liste des acteurs de la scène XXIV. De même, ce flou ne permet pas formellement de rendre compte du moment de l'entrée de Toinette.

(ii). la concordance des informations

Trois récits permettent à la fin de la pièce de mettre tous les personnages au même niveau d'information. Ils ont pour fonction de reconstituer l'ensemble de la fable dans son ordre chronologique et, de ce fait, de résumer la pièce principale (récit de Démocrite), la pièce secondaire (récit de Crispin), la pièce secondaire et ce qui s'est passé hors scène pendant son déroulement (récit de Cléandre). En même temps, ils font le point sur le rôle de Crispin dans la pièce secondaire.

Les trois récits, qui reconstituent la chronologie des événements ont l'intérêt de présenter le point de vue des personnages sur ces événements mais aussi le schéma actantiel qui, selon eux, a servi de structure profonde à la pièce. Ainsi, lorsque Démocrite raconte ce qui s'est passé, il présente les trois amants comme les sujets d'un objet fille, lui-même apparaissant comme un adjuvant très fortement concerné ("dans la douce espérance") face à un opposant clairement déterminé, sa fille. C'est le schéma même de la tyrannie paternelle puisque Philine est à la fois objet et opposant. Cléandre n'apparaît pas directement. En effet, il n'est même pas placé en position d'objet. Notons l'absence de complément au verbe *aimer*. Le récit du père met en place un triangle père-fille-prétendants qui rappelle par exemple la structure des contes de fée. Démocrite, enfermé dans la logique de ce schéma ne parvient pas à y intégrer Crispin ce qui explique l'asyndète entre les deux vers qui clôturent son discours : "avec un de vous trois d'entrer en alliance" et "j'ignore les raisons qui poussent ce coquin". Le lien avec Crispin ne peut donc se faire, Crispin n'a aucun rôle dramaturgique et actantiel dans le récit structuré et reconstitué par le père.

Le deuxième récit fait par Crispin dont Démocrite parlait à la fin du sien met en place un autre schéma actantiel. Cléandre y est le sujet d'une quête qui place Philine en objet. Les trois prétendants deviennent les opposants. Crispin montre deux adjuvants, lui-même dans le rôle principal et Toinette dans le rôle secondaire. Le récit est très organisé dans sa progression logique ("et", "or", "et", "enfin"). Le narrateur propose une triangulation Cléandre-Philine-Crispin, mais emporté par sa forfanterie et par le rythme du récit il en devient progressive-ment le personnage principal. En effet, si chaque élément de la triangulation occupe le premier hémistiche des trois vers successifs ("Cléandre au désespoir", "il aime votre fille", "or étant son valet"), rappelant le schéma actantiel de la comédie classique, les vers suivants placent Crispin au premier plan ("Je m'offris", "avec moi", "De tout ce qui s'est fait enfin je suis l'auteur"). Le narrateur se place donc progressivement en personnage de valet mais au-delà en metteur en scène qui dirige Toinette et en "auteur".

Le troisième récit ouvre la dernière scène et est pris en charge par Cléandre. Ce récit qui propose un point de vue sur la fable et en même temps la complète par ce qui s'est passé hors scène tout en permettant le retour à l'action présente, met en place un dernier schéma actantiel. Dans ce dernier schéma, Cléandre se place d'emblée dans une superposition entre son statut d'énonciateur et son rôle dramaturgique de sujet. Il reconstitue le couple sujet-objet et place en opposant un "on" mystérieux préparé habilement par le "on" de généralité redoublé dans le vers précédent. Il est évident que ce "on" pourrait référer aux prétendants mais qu'il est sans doute plus probablement représentatif du père. Dans cette hypothèse, Cléandre met en place un schéma actantiel dans lequel il est sujet, Philine est "objet" et le père est opposant. Cela est particulièrement

clair dans la co-présence des trois actants à l'intérieur des vers :

“De **mon** destin, **Monsieur**, **je** viens **vous** rendre maître ;
Pardonnez aux effets d'un violent amour,
Et **vous-même** dictez **notre** arrêt en ce jour.
Je me suis, il est vrai, servi de stratagème ;
Mais que ne fait-**on** pas pour avoir **ce qu'on** aime ?
Onm'enlevait l'**objet** de **mes** plus tendres feux :
Et, pour tout avouer, **nous nous** aimons **tous deux**.
Vous connaissez, **Monsieur**, **mon** sort et **ma** famille :
Mon procès est gagné, **j'**adore **votre** fille :
Prononcez ; et s'il faut embrasser **vos** genoux...”.

Il est remarquable de constater que les prétendants sont évacués de cette nouvelle triangulation, du moins dans l'hypothèse que nous formulons, et que Crispin n'apparaît plus non plus. En effet, Cléandre balaie en un vers (“Je me suis, il est vrai, servi de stratagème”) ce que son valet s'attribuait en quatre alexandrins.

Les trois récits représentent en abyme la structure de la pièce et la place de chaque personnage à l'intérieur de cette structure. Ce que rappelle Démocrite renvoie à la situation d'exposition et à sa longue tirade initiale. Le récit de Crispin résume la partie centrale et les diverses péripéties qui y sont liées. Celui de Cléandre fait une sorte de lien direct entre le début de la pièce et la fin, en intégrant le récit dans l'action : les trois vers de la fin de sa réplique répondent aux trois premiers tant par le contenu que par leur statut résolument inscrit dans le “ici et maintenant de l'action”.

Les trois récits pourraient donner l'impression d'un piétinement de l'action, une sorte d'état des lieux final qui immobilise l'événementiel pour tourner la pièce vers son passé. Ils paraissent violer une des règles évidentes du récit au théâtre, telle que la rappelle J. Scherer (1981) p. 237 :

“un récit ne doit pas, sous peine d'ennui, exposer longuement des faits déjà connus du spectateur ou du lecteur”.

En fait, on s'aperçoit que loin d'être une maladresse de dramaturge débutant, ils possèdent une dynamique et un intérêt incontestables. Comme nous l'avons dit, ils reconstituent la fable. Par ailleurs, de façon étonnante et presque romanesque, ils confrontent une pluralité de points de vue à travers la mise en place de schémas actantiels divers. Par ailleurs, ils permettent une complétude informationnelle. Il y a de ce point de vue un effet de gradation. Le premier récit est informatif uniquement pour les prétendants. Le récit de Crispin l'est pour les mêmes personnages plus le père. Quant au troisième, celui de Cléandre, il l'est partiellement pour le père et les prétendants mais en ce qui concerne l'hémistiche “mon procès est gagné” pour tous les personnages présents sur scène mais aussi pour le lecteur-spectateur puisque, contrairement aux autres événements, celui-ci s'est déroulé hors scène.

(iii). une révélation non dénouante : la ruse de Crispin

L'information repose sur une double révélation sur l'identité et les agissements de Crispin. Il s'agit de savoir d'abord qui il est et l'on peut noter la présence très forte du verbe *être* dans les formulations qui mènent au dévoilement : “c'est encore ton ouvrage”, “il est vrai”, “il était Démocrite”, “ce n'est pas lui”, “c'est notre homme”, “quel est donc ce visage”, “étant son valet”. À cette interrogation sur l'être, répond “je m'appelle Crispin”.

Parallèlement à l'être, il y a l'interrogation sur le faire, sur les actions passées : “ils ont tant fait”, “il m'a trompé de même et vous a contrefait”, “le fourbe a plus fait”, “de tout ce qui s'est fait”. L'articulation entre l'être et le faire se fait à travers des expressions comme “c'est encore ton ouvrage” et “je suis l'auteur”. Le

masque est donc tombé et grâce au récit de maître Jacques, Démocrite peut rattacher ce qu'il a vécu avec ce qu'Aryste a vécu lui aussi.

La reconnaissance n'entraîne pas un dénouement. La révélation sur l'identité et les actions de Crispin clôt la pièce des fourberies sur un échec que symbolisent à la fois le bâton et la sortie de scène de Crispin. À travers cette clôture provisoire, c'est aussi comme si Marivaux citait pour mieux la récuser la possibilité de faire de cette pièce une farce ou une comédie d'intrigue. Crispin est évacué comme personnage farcesque ("franc coquin!", "maraud", "le bâton"). Il devient un élément négligeable qui ne peut terminer sa réplique jusqu'au bout et qui doit laisser la place à une forme de résolution autre, celle qui va concerner le couple dont les entrées encadrent sa sortie. L'épisode Crispin est présenté comme un non-événement puisque par un effet de clôture provisoire la pièce retourne à son point de départ, c'est-à-dire à la même injonction paternelle :

"Vous n'épouserez pas un jeune homme sans bien.
Déterminez-vous donc"

rappelle les injonctions initiales :

"Ma fille, en voilà trois ; choisissez l'un d'entre eux,
Je le veux bien encore ; mais oubliez Cléandre",

tout en adoptant une forme chiasmatisque qui renforce l'impression de miroir et de fermeture : la pièce principale est revenue au point de départ et attend toujours son dénouement.

(iv). le dénouement

Le mariage de Philine et Cléandre était empêché par un double obstacle emboîté. L'obstacle principal est le problème financier qui produit l'opposition de Démocrite, dès le début de la pièce ftn612, et son contre-projet de mariage. Or Cléandre apporte une solution de façon un peu artificielle : "Mon procès est gagné" fait état d'une résolution hors espace et temps de la scène, hors intervention des personnages présents. Elle agit comme un dénouage qui provoque par ricochet un autre dénouage, le retrait des prétendants qui tout à coup ne se posent plus en opposants ftn613. Cependant, si ces dénouages successifs sont des préalables au dénouement, ils ne le constituent pas, car Démocrite est le seul personnage habilité à dénouer. C'est pourquoi le père devient le point de convergence de tous les discours, comme en témoigne par exemple l'impératif utilisé par Cléandre, Philine et Toinette ftn614. Ces impératifs, ainsi que la didascalie interne "s'il faut embrasser vos genoux" qui permet d'imaginer une scène d'agenouillement collectif, placent le père en situation de confesseur ftn615, de juge dont la parole est attendue comme une autorité, avec une valeur hautement performative. De fait à cette attente, le père répond par des impératifs d'ordre ftn616 et par une formulation forte, "je ne sépare plus de si tendres amants" qui correspond au dénouement. La "cérémonie" au vers suivant et la présence d'une sorte de formule rituelle "soyez heureux tous deux" laisse présager l'achèvement du mariage.

Le père peut accéder à l'image que le titre donne de lui. Il est enfin "le père prudent et équitable" ftn617. De même, Crispin, libéré des préoccupations liées au mariage des autres person-nages peut enfin être lui-même et songer à être non un heureux fourbe, comme le suggère le titre, mais un fourbe heureux.

Le dénouement que reflète cette dernière scène inscrit délibérément la pièce dans la comédie, abandonnant les traces de références à la tragédie ou à la tragi-comédie ftn618. De fait, si le début du discours de Cléandre et la réplique de Philine portent encore les traces de leurs répliques antérieures, il y a progressivement abandon de ces formes pour une accélération proche de l'univers de la comédie. Au lieu de phrases qui épousent la longueur du vers, il y a accélération par la présence de plusieurs propositions non reliées qui donnent un rythme plus enlevé aux vers ftn619. De même la tirade reste inachevée pour être remplacée par des stichomythies ou des répliques courtes. La comédie peu à peu s'installe, imposant progressive-ment le thème

amoureux. Le vocabulaire amoureux est très présent dans la tirade de Cléandre : “violent amour”, “ce qu’on aime”, “l’objet de mes plus tendres feux”, “nous nous aimons tous deux”, “j’adore votre fille”, déclarations d’amour qui viennent à chaque fois ponctuer la fin des vers.

La précipitation et la déclaration d’amour viennent en miroir dans le discours des valets. Ce contrepoint, habituel chez Molière, se retrouve ici puisque le mariage des valets accompagne celui des maîtres dans la plus pure tradition de la comédie. Cependant cet effet de miroir joue sur quelques variations. Si l’amour entre les deux jeunes gens se situait essentiellement au niveau de sentiments qui empruntaient pour s’exprimer le vocabulaire du discours précieux, ici les manifestations d’impatience et le désir d’accélérer la fin sont surtout dus à l’expression des corps ftn620. L’amour chez les valets prend une forme beaucoup plus libre dans tous les sens du terme que celui des maîtres. C’est pourquoi, si l’autorisation donnée par Cléandre est intéressante car elle crée finalement un parallèle entre lui et Démocrite en le faisant accéder lui aussi au pouvoir performatif ftn621, on a l’impression qu’elle est de peu d’utilité et de valeur dans ce dialogue entre les serviteurs qui commençait par un “marions-nous tous deux” bien indépendant. À la limite, le dialogue des deux valets pourrait tout à fait se dérouler sans cette interruption. Elle a le seul mérite, par un effet de reprise du verbe *vouloir* utilisé par Cléandre, de faire passer Crispin de l’impératif (“marions-nous”, “viens”, “prends”) à l’interrogation (“le veux-tu ?”), et de donner enfin une vraie parole à Toinette qui, jusque là cantonnée à des interrogations tournées vers Crispin (“Que fais-tu ?”, “Es-tu bien amoureux ?”), peut enfin avoir accès à une parole affranchie et libre (“J’y consens”).

C’est le choix de deux mariages contre celui des trois prétendants. Cette victoire du 2 contre le 3 se retrouve d’ailleurs dans la structure d’ensemble de la pièce. Finalement, le dénouement joue aussi avec la structure générale de l’ensemble. En même temps, il s’affirme comme un passage clairement identifiable, un espace du texte caractérisé par la clôture informationnelle, un espace privilégié de resserrement entre le passé, le présent et l’avenir, un lieu de regroupement de tous les personnages, un moment clairement identifié par les personnages présents pour cette scène de fin ftn622. C’est aussi un moment d’unité. En effet, les personnages restent tels qu’ils étaient pendant toute la pièce. Ils ne changent pas de discours ni dans la forme ni dans le fond. On retrouve le même effet comique d’un Maître Jacques porte-parole d’un Ariste qui se contente de confirmer “la chose est comme il dit”, un père qui affirmait la possibilité du mariage dès la scène IX et qui finalement n’a pas évolué. Sont réitérés aussi les effets de fanfaronnade de Crispin et des éléments de comique liés au langage du personnage, expressions imagées, langage dynamique ou effets plus subtils ftn623. Ce dénouement est donc à la fois un élément stable qui conforte le lecteur-spectateur dans un terrain connu et un élément dynamique, même si le déclencheur se révèle être du même type qu’une sorte de *deus ex machina*.

b. le(s) dénouement(s) de *La Joie imprévue*

La Joie imprévue croise trois thématiques : l’amour, l’argent, l’éducation ftn624. Le parcours amoureux est bloqué depuis la scène XI par un faux obstacle : Madame Dorville a annoncé qu’elle allait marier Constance incessamment, tout en autorisant Damon à la rencontrer. Cette double nouvelle, résolument paradoxale, est interprétée comme la confirmation d’un obstacle maternel. L’univers masculin entre alors en action : il faut empêcher le Chevalier de ruiner Damon et permettre au père de donner une leçon à son fils pour le remettre dans le droit chemin. La fin de la pièce doit donc montrer l’échec ou la réussite de trois projets parallèles : celui du Chevalier (qui souhaite plumer Damon) ; celui du père (éduquer son flambeur de fils) ; celui des parents (unir Damon et Constance).

Lisette et Pasquin, au courant des trois projets, sont à l’articulation entre l’univers féminin, celui de l’amour filial entre Constance et Madame Dorville, et l’univers masculin, avec la sphère du jeu (Damon et le Chevalier) et celle de l’éducation (Damon et son père). C’est pourquoi ce sont eux les acteurs du stratagème mis en place pour maintenir le Chevalier sur scène tandis que Damon joue avec son père déguisé ; c’est pourquoi aussi ils assistent aux deux scènes de dénouement, aux scènes XXI et XXII.

(i). le dénouement de l'intrigue du Chevalier

Selon la logique marivaudienne, le fourbe est apparemment sur le point de l'emporter. Dans la scène XX, le stratagème mis en place par Lisette (la prétendue histoire d'amour avec une veuve très riche) laisse présager au Chevalier la possibilité de gagner sur deux tableaux : l'argent du jeu et l'argent de la dot.

Le début de la scène XXI est donc le dénouement de l'intrigue menée par les valets. C'est un dénouement par double révélation. La première concerne apparemment Damon, qui s'aperçoit qu'il ne peut pas avoir joué contre le Chevalier :

“Damon : Que vois-je ? Ce n'est donc pas contre vous que j'ai joué ?”.
Implicitement, cela signale que Damon a déjà joué... et perdu.

L'autre révélation est apportée par Lisette qui, en se démasquant, révèle la fourberie. Le Chevalier, trompeur trompé en définitive, se trouve donc perdant : il n'a pas réussi à ruiner le jeune homme, il perd également son espoir de riche mariage, qui n'était qu'une feinte. Il ne pourra non plus jouer contre Monsieur Orgon, à qui il propose en fin de scène XXI une revanche au nom de son fils. Réduit à une simple posture de spectateur en attente d'être évacué, il présente un bilan nul. L'atmosphère générale est celle de la comédie italienne.

(ii). le dénouement du projet éducatif du père

Damon commence la scène XXI en ayant tout perdu ftn625. Mais il reste un joueur impénitent, double scénique du Chevalier. La tirade du père encore masqué vient lui donner une leçon, mêlant critique du jeu, portrait du père et du fils. Le discours tire du côté de la comédie sérieuse, dont il utilise le lexique : “affliger”, “vous êtes cher”, “vous m'arrachez des larmes”, “je vous demande pardon”, “corrige”, “punir”, “faute”, “reproche”, “tendresse”.

Le dénouement proprement dit est contenu en quatre répliques et procède d'une révélation sur l'identité de Monsieur Orgon, qui se démasque, et de deux actes de langage forts : la demande de pardon et son octroi ; le serment d'obéissance qui est en même temps un renoncement au jeu. Il a une forte connotation morale autour de l'isotopie de la faute. Il est notable que ce discours moralisant n'est pas premier : il n'est que la conséquence de l'attendrissement du jeune homme face à l'image que Monsieur Orgon, encore masqué, donne du père. La figure autoritaire du père repose sur la tendresse ftn626. La réconciliation entre le père et le fils reproduit, sur le mode filial, les codes de la déclaration amoureuse : agenouillement, déclaration de bonheur, serment d'éternité. Comme dans *L'École des mères*, la réconciliation entre parent(s) et enfant(s) est un préalable nécessaire à la réalisation du parcours amoureux. Avant d'être un bon mari, Damon se doit d'être un bon fils.

(iii). dénouement amoureux

L'arrivée de Madame Dorville et de Constance redonne alors sa place à l'univers féminin qui avait été évacué. Le parcours amoureux est donc à nouveau présent scéniquement, après avoir été bloqué par une disparité dans la maîtrise de l'information par les différents personnages.

Les personnages dominants sont Madame Dorville et les deux valets Pasquin et Lisette : tous trois savent que Madame Dorville veut marier Constance à Damon, que Monsieur Orgon en est d'accord, que les jeunes gens s'aiment, que Lisette et Pasquin les imitent. Ils connaissent donc l'intégralité de la situation.

De son côté, Monsieur Orgon sait que les jeunes gens s'aiment ftn627, ainsi que les valets ; il sait aussi que Madame Dorville, qu'il a mise au courant, connaît ses intentions de marier les tourte-reaux. Mais il ignore que Madame Dorville a les mêmes intentions que lui.

Constance et Damon savent qu'ils s'aiment et que Madame Dorville a un projet matrimonial pour Constance ; ils ignorent que ce projet et le leur concordent.

Le fonctionnement de la dernière scène repose sur ces dernières lacunes informationnelles de tel ou tel et joue sur les chaînons manquants. Constance ignore que Damon est le fils de Monsieur Orgon, lequel n'a pas la preuve irréfutable que Constance aime son fils. Cela entraîne une méprise du côté de Constance, car les périphrases utilisées ("père de l'époux", "son fils") ne permettent pas de réaliser l'équation fils de Monsieur Orgon = Damon ftn628. Par là même, Monsieur Orgon reçoit une fausse information : au lieu de se confirmer, l'amour de Constance pour Damon est annulé. Monsieur Orgon rompt donc le projet de mariage : c'est le nœud.

Arrive alors la révélation finale, qui prend place dans une réplique de clôture de Monsieur Orgon :

"Allons, **mon fils**, je vous croyais plus heureux. Retirons-nous (...) Suivez-moi, **Damon**".

L'inconnue qui manquait à l'équation (fils = Damon) est désormais donnée. La révélation annule le nœud et produit à la fois le dénouage et le dénouement. S'ensuit la réaction de Constance qui constitue plutôt un commentaire sur le dénouement que le dénouement lui-même :

"Je ne le savais pas. J'obéirai donc".

C'est juste avant cette révélation que la crise était à son paroxysme entre Madame Dorville et sa fille ("Madame Dorville : Il est le père de l'époux que je vous destine. / Constance : Vous me sacrifierez donc, ma mère ?") et entre Madame Dorville et Monsieur Orgon ("Madame Dorville : Plus que jamais, je vous assure que votre fils l'épousera / Monsieur Orgon : Non, certes, c'est à quoi Madame Dorville voudra bien que je ne consente jamais"). On a l'impression que Madame Dorville, qui, sachant tout, fait exprès de parler par petites énigmes, souhaite répondre au procédé de Monsieur Orgon du début de la scène XXII :

"Madame Dorville : (...) Que vois-je ? Monsieur Orgon!

Monsieur Orgon : Oui, Madame ; c'est moi-même ; et j'allais dans le moment de me faire connaître ; je m'étais fait un plaisir de vous surprendre".

À plaisir de surprendre, plaisir et demi. Du coup, pour renvoyer la balle à Monsieur Orgon, Madame Dorville est contrainte, pour quelques répliques, de faire souffrir sa fille, prenant un positionnement de mère tyrannique. Pour le lecteur-spectateur, elle occupe la position de Pasquin dans la précédente comédie du joueur, celle du prophète qui annonce sans risque d'erreur ce qui sera, car il est au courant d'une situation que son interlocuteur ignore.

Celui qui voulait surprendre est donc surpris, et c'est précisément lui, sans le savoir, qui donne, par la réplique de rupture où figure la révélation finale, le dénouement qu'il était venu apporter sciemment.

3. conclusion sur les pièces à blocage avant le mariage

Les pièces de type II sont beaucoup plus complexes que les précédentes. Très denses, articulant plusieurs intrigues, traitant plusieurs thèmes, elles aboutissent à un espace de fin forcément très perturbé.

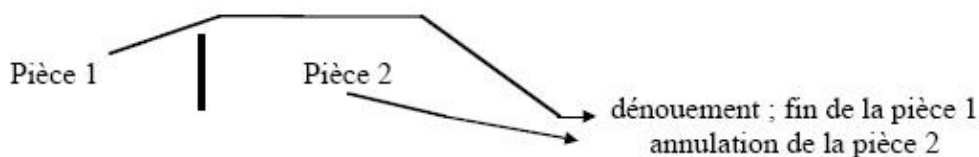
Cela explique que très souvent se pose la question des délimitations. Où commence l'espace de fin du *Père prudent et équitable* ? Faut-il le faire débiter à partir de l'échec de Crispin, lorsque le Chevalier le reconnaît (fin de la scène XXII) ? Faut-il le faire commencer lorsque se rassemblent les prétendants que le valet a tenté d'éloigner ? Faut-il le réserver à la toute dernière scène ? Même indécision dans *L'École des mères* : l'espace de fin débute-t-il avec le stratagème de Monsieur Damis ou avec la révélation ? Ce flou dans les frontières est réel dans ces pièces et contamine par là même la question du dénouement. Peut-on, de façon aussi précise que

pour les pièces de type I, parler de scène de dénouement ? Sans doute faut-il raisonner, pour les pièces à blocage avant le mariage, en termes de séquences et non en termes de scènes. *La Méprise*, *Les Acteurs de bonne foi*, *La Joie imprévue* installent dans la même scène une crise et son dénouement. Le repérage est donc malaisé et il faut tâcher de mettre en lumière l'exact moment de bascule entre les deux séquences.

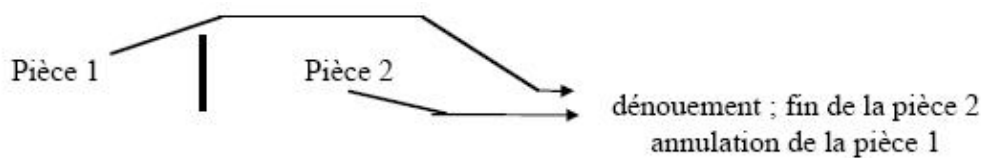
On peut constater, en tout cas, que la révélation est une constante de ces pièces de type II : il s'agit bien davantage de révélations publiques sur l'identité que de révélations intimes sur les sentiments. Il y a là quelque chose de l'ordre de la donnée objective et factuelle, qui prend sa forme la plus pure dans *Le Père prudent et équitable*, où la révélation porte sur un événement.

III. Les pièces à substitution (Type III : *Le Dénouement imprévu*, *Les Sincères*, *La Femme fidèle*)

Les pièces à substitution sont celles qui proposent un modèle en quelque sorte inversé par rapport aux pièces à blocage. Nous avons vu en effet que ces dernières pouvaient se schématiser ainsi :



Or les trois pièces de cette série, dite type III, reposent sur la structure suivante :



La situation initiale, à savoir le mariage prévu au départ, n'aboutit pas, mais c'est une autre situation présentée ultérieurement qui va à son terme. Le premier projet, certes, porte en lui-même les germes de son échec car il n'est pas fondé sur un amour réel et réciproque. Dans *Le Dénouement imprévu*, Mademoiselle Argante est lasse de Dorante qu'elle connaît depuis quatre ans. La Marquise, la femme fidèle de la pièce homonyme, a accepté d'épouser Dorante, qui l'aime, par recon-nais-sance pour sa sollicitude et pour complaire à sa mère. Quant à la Marquise des *Sincères*, son amour pour Ergaste ne survivra pas aux outrages que la sincérité fait subir à sa coquetterie.

Un événement, une rencontre, un retour de flamme balaient ce projet de mariage mal bâti et (ré)instaurent une autre histoire d'amour. On ne s'étonnera donc pas de retrouver des dénouements par déclaration, comme dans le type I, mais aussi par reconnaissance, puisque les amoureux de *La Femme fidèle* et du *Dénouement imprévu* se sont déguisés pour éprouver la solidité du projet initial. À ces formes déjà connues de dénouements, s'ajoute la gestion de leurs conséquences directes, à savoir l'annulation du projet 1.

Si ces modèles de construction et de dénouement sont facilement repérables, ils ne nuisent pas à l'originalité de chacune de ces pièces, qui sont à chaque fois des explorations thématiques et structurelles. Le fait que l'amoureux, dans *La Femme fidèle*, soit marié et ait vécu des aventures romanesques renouvelle bien sûr sensiblement la scène de dénouement. L'extrême concentration de la scène de dénouement du *Dénouement imprévu* condense en une seule scène finale l'intégralité du parcours amoureux : rencontre, surprise de l'amour, déclara-tion, demande en mariage. Dans *Les Sincères*, la conciliation entre langage amoureux et impératif de sincérité conduit à un renouvellement comique de la scène de déclaration. En outre, cette pièce,

qui met en jeu le seul quatuor du corpus, se doit de proposer un double dénouement en forme de double inconstance.

Il nous faut donc observer comment *La Femme fidèle* et *Le Dénouement imprévu* se trouvent dans une sorte d'entre-deux entre le type I et le type II analysés ci-dessus, c'est-à-dire comment ils utilisent à la fois un dénouement par révélation (type II) et par déclaration (type I). Puis nous envisagerons la façon dont le thème de la sincérité influe sur une déclaration d'un type particulier dans *Les Sincères*.

1. La Femme fidèle et Le Dénouement imprévu

La scène de duo, dans ces deux pièces, n'a pas eu lieu précédemment, car le Marquis, déguisé, n'a jamais pu rencontrer sa "veuve" seule. Le projet d'une scène d'intimité remonte à la scène V :

“Le Marquis : Remettons plutôt ce qui me reste à vous dire, Madame ; vous serez peut-être seule une autre fois, et je reviendrai”.

Dans *Le Dénouement imprévu*, c'est la première rencontre entre Éraste et Mademoiselle Argante, et Éraste a demandé l'autorisation de cette entrevue à Monsieur Argante à la scène IX.

C'est donc une situation inédite : dans les pièces qui s'achèvent par une déclaration, cette scène de dénouement est en général précédée par une ou plusieurs scènes de duo. Point commun en revanche, avec d'autres types : cette scène est, dans ces deux comédies, l'avant-dernière de la pièce.

Avant le début de chaque scène, le personnage masculin est dans une situation dominante par rapport au personnage féminin. Dans *La Femme fidèle*, le Marquis est déguisé, il a la maîtrise de la situation, connaît ses aventures et le projet de mariage entre sa femme, qui se croit veuve, et Dorante. Il sait ce qui se passe pour sa femme dans le *hic et nunc* et ce qui s'est passé pour lui dans l'*illic et tunc*. Il lui manque le *hic et tunc* (ce qui est arrivé à sa femme ici depuis qu'il est absent) : ce sera un des enjeux de cette scène. C'est, soit dit en passant, exactement la trame d'Ulysse de retour à Ithaque ^{fn629}.

Éraste (*Le Dénouement imprévu*) a obtenu avant le début de la scène un certain nombre de renseignements sur Mademoiselle Argante, de Monsieur Argante (scène IX) et surtout de son entrevue avec Maître Pierre (scène X). L'entretien avec sa promise a pour enjeu de vérifier ces informations préalables. La question du positionnement des personnages va donc être essentielle dans la scène et son évolution va expliquer en partie un des fonctionnements que nous analyserons séparément.

a. le fonctionnement de la scène de dénouement de *La Femme fidèle*

La scène de dénouement est très longue et repose sur un contrat initial :

“Eh bien, Monsieur, nous voici seuls et vous pouvez en liberté me parler de mon mari”.

Ce postulat de départ rattache cette scène XVII à la scène V et révèle l'enjeu de cette confrontation : il s'agit de “parler”, comme dans les scènes de déclaration, mais de parler de quelqu'un d'autre. Il faut transmettre une information. Le Marquis répond à cette demande par une rupture du contrat (“dispensez-moi de parler”). La demande d'information est de ce fait renversée et centrée dès lors autour de la Marquise. Il y a donc, dans la scène, négociation autour de la connaissance des événements passés.

(i). information sur la Marquise

À partir du présent et du projet de mariage avec Dorante, c'est une plongée dans le passé qui est faite, situation suffisamment rare pour être soulignée ^{fn630}. Au lieu que la scène de dénouement soit l'occasion

d'un bilan où la pièce se referme sur elle-même, ici le temps convoqué est celui d'avant la pièce, les dix ans qui ont séparé les deux époux. Marivaux utilise le procédé proprement romanesque de la mise en scène du passé sous forme d'un double récit, celui de la Marquise dans sa relation avec Dorante d'une part, avec sa mère d'autre part. Au-delà, ce sont des systèmes de valeur qui sont en jeu à chaque fois : opposition entre amour et reconnaissance, amour et piété filiale. Ce système de récits développés dans de longues tirades, procédé peu marivaudien ftn631, a une double fonction.

Tout d'abord, il vise à mettre en place une justification du présent par le passé. De fait, c'est une argumentation de défense que développe la Marquise pour répondre à l'accusation initiale formulée par le Marquis, selon laquelle la Marquise n'éprouverait plus d'amour pour son époux défunt. La rhétorique argumentative est à l'œuvre : appuis, formulation de questions et de réponses, reprises, répétitions, utilisations de généralités ou d'aphorismes. Les récits dépassent leur fonction dénotative et informative pour se muer en armes de persuasion à destination du Marquis et aussi du lecteur-spectateur. Ils donnent au personnage de la Marquise une stature d'héroïne pathétique, victime des désirs d'autrui, avec en arrière-plan toute l'isotopie de la mort qui colore tragiquement la situation : "ma santé qui est considérablement altérée", "me voir mourir", "elle tomba malade", "elle mourait", "la tuait". La mort évoquée n'est pas seulement celle du mari : elle rôde aussi autour de la Marquise.

(ii). information sur le Marquis

L'information sur le Marquis est donnée de telle façon que le personnage réputé absent s'impose peu à peu pour ne plus faire qu'un avec le personnage présent. Progressivement, le personnage de l'ami vivant (personnage 1) du Marquis et celui du Marquis mort (personnage 2) fusionnent.

Dans un premier temps, la séparation entre les personnages 1 et 2 est absolue. Le personnage 1 décide de parler ou de se taire. Il évalue les conditions qui font que la parole du Marquis puisse ou non être rapportée. Dans un deuxième temps, il rapporte directement les propos du personnage 2. Dans cette situation, c'est un dialogue entre 1 et 2, où 1 tient les deux rôles, qui est montré sur scène. La Marquise, objet du discours du Marquis, est à la fois interlocutrice du faux vieillard et, par représentation, auditrice additionnelle d'une conversation décalée dans le temps et dans l'espace. Dans un troisième temps, est introduite la lettre, qui est un système de communication encore plus direct. La lectrice de la lettre est cette fois l'interlocutrice d'un message qui rapproche le temps et l'espace puisqu'elle transporte les auditeurs dans le passé du temps de l'écriture. En même temps, on sent bien que cela rapproche les deux personnages en scène de l'instant de la crise. Dans un dernier temps, le vieillard cesse d'être le porte-parole du Marquis : il donne directement des renseignements qui rapprochent encore le temps et l'espace tout en contredisant la version donnée par le certificat de décès qu'évoque la Marquise. La fin de la scène opère un rapprochement entre *il* et *je* ; *je* accompagne *il*, puis il se substitue à lui, puis il se superpose à lui ftn632.

Les deux systèmes d'information visent donc à créer une passerelle entre le passé et le présent tant pour la Marquise que pour le Marquis. Les dix ans de séparation, qui constituent la plus longue interruption du parcours de tout le corpus marivaudien, sont reconstitués. La dramatisation provient du gros plan effectué sur les derniers moments du Marquis et son arrivée possible dans le *hic et nunc*. Le Marquis, qui se mue insensiblement de prosopopée en être de chair, rend possible un dénouage du projet de mariage avec Dorante et un dénouement par révélation et par déclaration ftn633.

(iii). annulation du projet 1 (dénouage)

La scène est rythmée par la montée en puissance de la présence du Marquis et, parallèlement, par le renoncement progressif au mariage :

“la moindre lueur de cette espérance arrêterait tout” ;
“ (...) déjà je romps tout : plus de mariage!”.

Cette montée vers la déclaration va de pair avec un découpage de la scène en unités de plus en plus courtes. Elle se laisse percevoir aussi dans les réactions de plus en plus violentes de la Marquise. La dramatisation se fait autour de la dualité vie-mort, qui donne à la scène une tension limite :

“Il y a dix ans que je ne vis pas, et je vivrais” ;

“j’en mourrais” ;

“je me meurs de joie”.

Elle va de pair avec l’exacerbation de l’expression des sentiments, qui se remarque dans les didascalies ftn634 et dans le texte ftn635, fortement ponctué d’exclamations et d’interrogations. La montée vers la déclaration libératrice est dans une crise qui ne repose pas sur des antagonismes ou sur des actions vives mais sur la violence des réactions du personnage à la situation et aux mots qui lui sont proposés.

(iv). le dénouement

Il est préparé par le renoncement de la Marquise, qui abandonne le malheureux Dorante au bord du chemin, et par une double déclaration d’amour qui peut se faire parce que le destinataire est absent :

“Tout mon cœur est à lui” (...) ; “Vous êtes après lui ce qui me sera le plus cher”.

Le renoncement au projet 1 est une sorte de péripétie qui fait tomber l’obstacle. C’est le dénouage. Le dénouement lui-même prend deux formes : reconnaissance et déclaration. Il se matérialise dans un espace de deux répliques, dans le dialogue et dans les didascalies, créant une unité d’action et de réaction :

	didascalie Marquis	didascalie Marquise	réplique Marquis	réplique Marquise
Reconnaissance	<i>ôtant sa barbe</i>	<i>se reculant</i>	“je vous suis <cher>” = “il vous est <cher>”	“Qui êtes-vous ?”
Déclaration	<i>se jetant à ses genoux</i>	<i>se jetant dans ses bras</i>	“cher”	“Ah! cher Marquis!”

La gestuelle qui accompagne le dénouement par déclaration, à savoir l’agenouillement, est ici complétée par l’embrassade, rarissime dans les fins marivaudiennes : on en voit un autre cas dans *L’École des mères*, lorsque mère et fille tombent dans les bras l’une de l’autre. Mais c’est le seul exemple d’un couple d’amoureux se tenant embrassés sur scène : ce geste exceptionnel vient donc souligner l’intimité entre époux. L’agenouillement est pour la déclaration renouvelée, l’embrassement pour la conjugalité.

La relation de cause à effet entre la suppression de l’obstacle et le dénouement est problématique. La scène semble prouver que c’est le renoncement au mariage qui permet l’émergence du dénouement. L’annulation de l’obstacle, le dénouage donc, est un préalable. En même temps, le dénouement annule de fait le mariage prévu avec Dorante, puisque la Marquise n’est plus veuve dès lors que son mari est vivant.

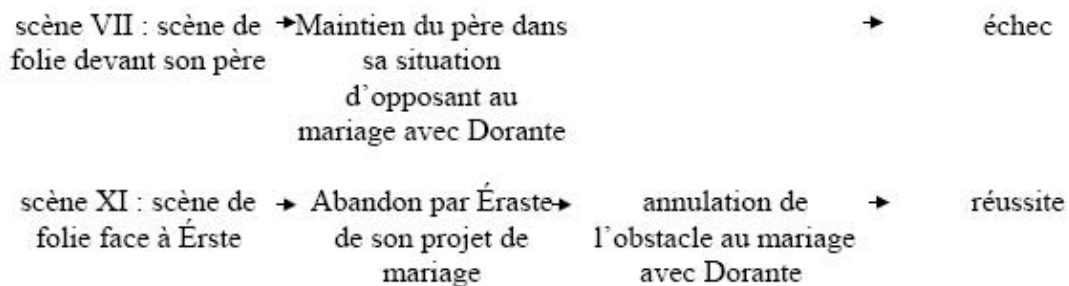
b. fonctionnement de la scène de dénouement du *Déroulement imprévu*

La scène XI peut apparaître comme un dénouement possible de la pièce n° 1 : le projet initié par Dorante dès la scène I était de faire en sorte que Mademoiselle Argante simule la folie pour écarter son prétendant inconnu mais officiel, Éraste. On a donc dans cette scène XI la réalisation du plan annoncé dès le début de la pièce et expérimenté à la scène VII par la jeune fille face à son père. Après une répétition de sa scène de folie, Mademoiselle Argante la joue devant Éraste.

Derrière l'apparence d'aliénation, qui se retrouve dans la précipitation du discours ou son incohérence, tout comme dans la scène avec Monsieur Argante, se dévoile un enjeu qui est de retarder l'action et la décision et d'immobiliser le temps. Le crescendo "deux ans", "quatre ans", "un siècle", est particulièrement clair ainsi que la référence au repos qui est une particularité du discours de la jeune fille ou du discours tenu sur elle ftn636. La permanence de cette demande de repos est comme un symptôme supplémentaire de la folie.

Comme dans la scène avec le père, la scène de folie s'achève sur une réplique du personnage masculin qui porte un jugement sur ce qui vient d'être dit. Dans les deux cas, la folie est dévoilée comme une comédie. Le père parlait d'"artifices" dont il n'était pas dupe, Éraste parle "du désordre d'esprit que vous affectez". En revanche, en réponse à ce jeu de théâtre le père menaçait sa fille de punitions : "Vous mériteriez que je vous misse dans un couvent", "vous vous en repentirez toute votre vie". L'autorité du père est rappelée par Éraste, mais cette fois comme une excuse, une cause aux débordements de Mademoiselle Argante et non comme une conséquence. Il y a donc inversion du système de valeur. La faute est du côté des hommes, le père et l'amant. Du coup, la punition n'est plus à donner à la fille mais à l'amant ftn637. Éraste met en place une double logique du gain et de la perte ("livrez-vous" / "il perd"), de la faute et du châtement ("pardonnez" / "punir").

Nous nous retrouvons donc dans une situation à la fois parallèle et inversée par rapport à la scène VII. Dans les deux situations, la jeune fille simule la folie devant un personnage masculin, mais la première fois elle se heurte à un échec, la seconde à un succès, du moins dans l'optique du plan fixé par Dorante, donc dans le cadre du parcours amoureux qu'elle mène avec lui :



L'abandon d'Éraste ftn638 n'a pas valeur de dénouement. Sa parole sert à supprimer l'obstacle, levée nécessaire pour ouvrir la voie au dénouement de la pièce n° 1. C'est une parole de dénouage, d'autant plus efficace qu'Éraste s'auto-élimine et menace de s'en aller. La pièce 2 est annulée de ce fait et il resterait à conclure la pièce 1 qui est ramenée à son commencement. Mais pour qu'il y ait dénouement, encore faudrait-il que Monsieur Argante consente au mariage de Dorante avec sa fille : c'est ce changement d'avis qui constituerait le dénouement (imprévu).

Mais la complexité de cette scène provient du fait qu'elle est aussi une première rencontre efficace, dont les effets vont venir parasiter la route du dénouement de la pièce n° 1. Dans l'impasse apparente que constituent la folie feinte de la jeune fille, la fausse identité d'Éraste et son renoncement à son propre parcours amoureux, c'est une surprise de l'amour qui se produit, avec des ingrédients bien repérables.

La scène XI commence par un double aparté qui permet de mettre en lumière l'effet du regard, si instantanément efficace dans le théâtre de Marivaux ftn639. Comme souvent, la vue ("l'ai-je vue", "voilà") entraîne le jugement esthétique ("Ah! l'aimable personne!", "joli homme", "Si Éraste lui ressemblait") qui aboutit au sentiment amoureux. L'utilisation de l'aparté permet au lecteur-spectateur d'attendre tranquillement et non anxieusement la fin en goûtant les chemins de traverse ; malgré cette surprise révélée mais non encore partagée, les deux personnages restent en effet cohérents par rapport au projet initial : Éraste reformule ce qu'il avait dit au père et oppose l'autorité abusive de ce dernier ftn640 à la liberté de décision de la jeune femme ftn641. Il y a donc cohérence du discours même si c'est une parole qui s'abrite derrière une identité usurpée. Mademoiselle Argante feint la folie, mais sous l'incohérence de son discours les questions fusent à la fois sur le caractère du prétendant ("sait-il aimer ? A-t-il des sentiments ?") et surtout sur son aspect physique

(“est-il grand, est-il petit ?”, “me ferez-vous son portrait ?”). On sent que pointe un autre enjeu, une autre fin possible, préparée dès l’aparté initial. En effet, en précisant :

“Si Éraste lui ressemblait, je ne ferais pas la folle”,
elle induit comme implicite “je n’épouserais pas Dorante”.

L’enjeu masqué va donc se déplacer vers l’interrogation sur la ressemblance :

“Si Éraste lui ressemblait” ;

“me ferez-vous son portrait ?” ;

“il me ressemble trait pour trait” ;

“Il vous ressemble ! Bon cela, Monsieur”.

De fait, à partir de ce constat, Mademoiselle Argante cesse de simuler la folie.

La première partie de la scène obéit donc à des logiques différentes. En tant qu’aboutissement de la pièce n° 1, la scène de folie, la fausse identité d’Éraste, la confirmation des propos de Maître Pierre, celle du positionnement d’Éraste ^{ftn642}, respectueux avant tout des sentiments de Mademoiselle Argante, mènent au renoncement du jeune homme : c’est un **dénouage**, qui laisse le champ libre à Dorante ; en tant que début d’une pièce n° 2, il s’agit d’une surprise de l’amour : le renoncement d’Éraste est, dès lors, un **dénouement déceptif**.

L’enjeu de la deuxième partie de la scène va donc être de parvenir au dénouement heureux de cette pièce n° 2, c’est-à-dire à la déclaration réciproque. Mais le rapport de force est inversé : Éraste était en position dominante au début de la scène (car il sait que la jeune fille simule la folie, alors qu’elle ne sait pas qu’il sait) ; mais c’est désormais Mademoiselle Argante qui va dominer la fin de scène, car elle sait que ce jeune homme est Éraste, alors qu’il ne sait pas qu’elle l’a deviné ^{ftn643}. Cela explique un fonctionnement particulier du dialogue qui rappelle ce que nous avons montré des scènes de dénouement par déclaration (comme *Le Legs*). On retrouve des systèmes de mini-bouclages qui vont entraîner autant de possibilités d’échanges que de ruptures conversationnelles. Le dialogue est toujours menacé de silence et donc de départ physique du personnage masculin. Les protagonistes mettent donc en place, comme toujours, des systèmes de protection.

La première étape ^{ftn644} exhibe les tâtonnements qui permettent à la conversation de reprendre et l’en empêchent en même temps. C’est comme un nouveau départ. La discussion porte sur le fait de dire et sur qui doit dire ^{ftn645}. En même temps, l’interrogation répond à l’interrogation. Mademoiselle Argante s’attribue d’emblée un rôle passif d’interlocuteur qu’Éraste refuse : “je vous écouterai volontiers” / “Je n’ai plus rien à dire après ce que je viens d’entendre” ^{ftn646}. Ce court préambule montre donc une sorte de lutte entre les personnages pour savoir qui prendra l’initiative d’une parole vraie. Chacun pousse l’autre à cette position de locuteur et, dans ce combat amoureux, c’est Éraste qui gagne, car d’une certaine façon il a tout dit. Mademoiselle Argante ne peut prendre cette position de locutrice qu’en revenant à la conversation précédente et en niant ce qu’elle y a dit. Après les tâtonnements initiaux traduits par la répétition ou la négation ^{ftn647}, la réponse de Mademoiselle Argante commençait par “Dites-lui qu’il ait la bonté d’attendre : dans deux ans je lui rendrai réponse...”. Elle reprend l’idée de cette formulation initiale (“je ne devais dire ce que je pense sur Éraste que dans un certain temps”) avant de nier cette décision “et si vous voulez, j’abrègerai le terme”. Il est très net que, dans cette deuxième étape ^{ftn648}, l’enjeu, une fois acquis le principe de l’effacement de la conversation initiale au profit d’une nouvelle, va résider dans le fait de parvenir à une adéquation entre “vous” et “lui” qui permettra à chacun de pouvoir faire sa déclaration. Cependant chaque personnage est dans une logique différente : pour Éraste, il s’agit de reculer l’adéquation pour avoir d’abord une déclaration, pour Mademoiselle Argante, il s’agit d’abord d’avoir confirmation de l’adéquation pour parvenir à la déclaration. Le jeu des pronoms personnels est de ce fait remarquable. Mademoiselle Argante remplace immédiatement

“Éraste” par “vous” ftn649 et fait l’effort constant d’essayer de remplacer “il” par “vous” ou du moins de les superposer. L’effort d’Éraste est exactement inverse, il s’agit en permanence de se protéger derrière le “il”, soit le “il” personnel ou ses diverses occurrences (“vous le haïssez trop”), soit le “il” impersonnel, (“il n’est que trop vrai”). C’est uniquement lorsque Mademoiselle Argante abandonne le terrain de l’interrogation pour celui de l’impératif (“consolez-vous donc”) que le “il” disparaît au profit du “je”. Mais une fois encore, la clôture de cette étape ne se fait pas sur une déclaration.

Éraste se place dans une position de repli, dans la situation de celui qui attend que l’autre parle et se déclare ftn650. La troisième étape est donc celle de la déclaration d’amour. Mais évidemment celle-ci ne vient pas immédiatement et se fait par tâtonnements ; “comment vous l’expliquer ?” est riche au niveau de l’implicite ; il signifie : “comment vous l’expliquer pour être comprise ?” mais aussi “comment le dire sans être dans une position de déclaration impropre aux jeunes filles ?” c’est-à-dire “comment dire sans dire ?”. Éraste est convoqué pour un dernier détour qui est en même temps une dernière vérification de l’adéquation des deux identités ftn651. La déclaration ne peut avoir lieu que si chacun voit ses conditions préalables remplies. Nous avons vu que pour Mademoiselle Argante il fallait que “il” soit égal à “vous”. Cette condition apparaît sous une forme explicite : “si vous n’avez pas besoin de sortir pour cela”. Il est évident que cette condition est impossible à remplir si Éraste n’est pas l’homme qui est sur scène.

De même nous avons vu que pour Éraste la déclaration d’amour était un préalable à la révélation totale. De ce fait, il y a là aussi une condition énoncée, “s’il ose se flatter d’être reçu” où le pronom “il” est un dernier rempart de protection. Il est tout à fait intéressant de voir que pour arriver au “je” et au “vous”, le parcours est à peu près le même dans les deux cas : l’utilisation première d’un pronom qui a pour référent Éraste, puis un pronom dont le référent est métalinguistique ou co-textuel :

“Mademoiselle Argante :

(...) Dites à Éraste que je l’attends.

Éraste : (glissement progressif vers le co-textuel)

Il n’est pas bien loin.

Mademoiselle Argante :

Je **le** crois de même.

Éraste :

Que d’amour **il** aura pour vous, Madame, s’**il** ose se flatter d’être bien reçu!

Mademoiselle Argante :

Ne tardez pas plus longtemps à voir ce qu’**il** en sera” (*il* : co-textuel) ftn652.

C’est paradoxalement ce glissement vers le co-textuel qui permet le retour à la situation d’énonciation et l’emploi des déictiques ; le “je” et le “vous” se rejoignent finalement en éliminant le “il” ftn653. Et, comme Éraste le souhaitait, c’est Mademoiselle Argante qui fait la déclaration d’amour en prononçant à son tour une formule performative qui a valeur de dénouement (“vous serez mon époux”). Il est immédiatement suivi d’une sorte de commentaire sur l’action ; les temps du passé sont employés : passé composé et imparfait servent à faire un bilan du passé où chacun mesure le chemin parcouru. Un deuxième “il” est réintroduit pour mieux être éliminé, c’est Dorante ; le récit fait sur Dorante n’apporte rien de nouveau au spectateur et rappelle la scène avec Lisette ftn654. Il permet selon les modalités habituelles à Marivaux à tous les personnages d’être au même degré de connaissance au moment où le rideau tombe. Le double obstacle de la campagne et de Dorante est éliminé d’un “voilà tout” expéditif. La scène peut s’achever sur la déclaration physique et verbale d’Éraste, qui constitue la deuxième phase du dénouement.

Le modèle de dénouement se trouve formalisé ainsi :

reconnaissance → dénouement par déclaration → annulation du mariage avec Dorante (pièce n° 1) : conséquence automatique du dénouement

Il n'y a plus besoin, cette fois, d'un dénouage, puisque l'autorisation paternelle est préalablement donnée. La déclaration d'amour, entérinée par Monsieur Argante et Maître Pierre dans l'ultime scène, est auto-suffisante.

2. fonctionnement des scènes de dénouement dans *Les Sincères*

Les Sincères met en scène une substitution qui constitue un retour à une histoire d'amour antérieure. La Marquise va cesser d'aimer Ergaste pour revenir à sa passion pour Dorante. L'échec de Dorante dans la première partie venait du fait que son discours amoureux hypertrophié, attaché à des codes repérables, semble incompatible avec l'expression de la sincérité. L'erreur d'Ergaste vient au contraire de son omission de la clause du respect de l'amour-propre, au nom de l'illusion du double : contrairement à l'homme, la femme ne peut faire abstraction de sa coquetterie, ce qui fausse son rapport à la sincérité.

Les éléments que nous venons de dégager expliquent le nombre important de dénouements de la pièce.

La scène XII montre un faux dénouement par déclaration, d'une brutalité comique :

“Ergaste : Que je vous aime.
 La Marquise, *riant* : Je le savais, je m'en étais aperçue. (...)
 Ergaste : Je lui marque encore une chose.
 La Marquise : Qui est ?
 Ergaste : Que je croyais ne vous pas déplaire”.

Cette déclaration qui transgresse les codes marivaudiens conduit à la demande en mariage. Or la scène bascule à partir du moment où l'on passe de l'amour à l'amour-propre. Le “M'aimez-vous ?” se transforme en “M'aimez-vous le plus ?” et “Suis-je la plus belle ?”. L'amour-propre exige la primauté et se heurte à la sincérité. Cela aboutit à une remise en question du mariage à la scène XIV qui constitue le dénouage.

La fin de la pièce n° 2 procède de façon chiasmatisque par rapport à celle de la pièce n° 1. Il s'agit en effet, d'abord pour la Marquise, d'avoir une réponse à la question “Suis-je aimable ?”. Apparemment, cela n'a pas de lien avec le dénouement. En réalité, une série de chaînons associatifs conduit aux conditions du dénouement :

si je suis jolie → Dorante a raison de dire qu'il m'aime → Dorante est sincère → on peut l'épouser

La première partie de la scène XVI va donc répondre à la question sur la beauté de la Marquise. En ce sens, elle suit la scène XV où la même question avait été posée à Lisette. Dans la scène XV, l'argument retenu étant celui du nombre de locuteurs du même avis. La scène XVI s'intéresse à la qualité des locuteurs. Ergaste est un “extravagant” dont la parole n'a pas de poids. Une fois cette question réglée, Dorante montre des talents de sincère, mêlant compliments (“une figure aussi distinguée que la vôtre, et faite au tour”, “avec la plus belle taille du monde”) et critiques (“est-il permis de vous négliger quelquefois autant que vous le faites ?”, “vous marchiez toute courbée” ftn655). Cette voltige permet à Dorante d'inventer un nouveau discours amoureux, que son incongruité rend désopilant et qui respecte les trois impératifs incompatibles signalés plus haut. Le dénouement de la pièce 2 est constitué d'un ensemble de micro-séquences qui, dans le registre direct, règle la question du mariage :

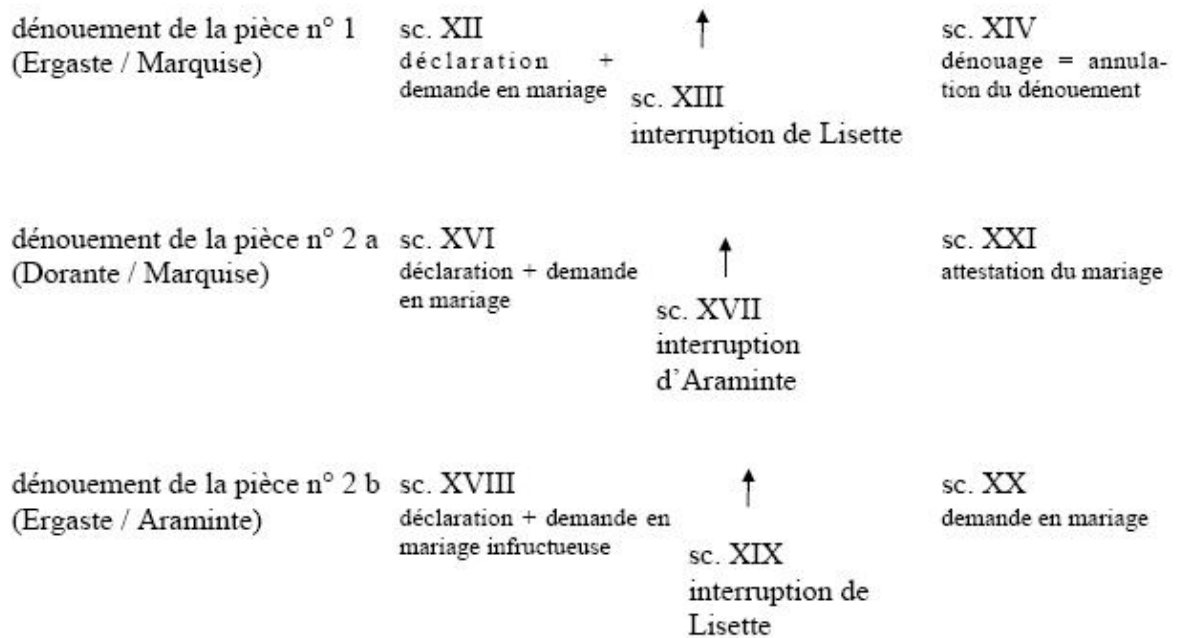
“La Marquise : Voulez-vous bien qu’il le remplisse de votre nom et du mien, Dorante ?
Dorante, *lui baisant la main* : Vous me transportez, Madame!”.

La sincérité bouscule donc les codes habituels de la déclaration. Elle est ici absolument comique, tant les compliments sont assaisonnés de vilenies. C’est en outre la Marquise qui fait la demande. Enfin, au lieu d’être cantonnée au duo habituel, cette déclaration se fait devant Lisette, ce qui est singulier.

Il reste à régler la substitution qui permet à la pièce de se conclure par un double mariage. Il nous est donc donné d’assister à une deuxième parodie de déclaration. Araminte condense les mêmes systèmes que ceux que nous avons distingués dans la scène XVI, utilise la même stratégie que Dorante, puisqu’elle fait à Ergaste, sous couleur de sincérité, un portrait de lui peu flatteur ftn656, et, comme la Marquise, n’hésite pas à parler d’amour :

“Et qui plus est, c’est que vous m’aimez encore ; c’est que vous n’avez pas cessé d’un instant (...), d’une minute”.

La transgression des codes est à l’œuvre, et les amoureux évincés, au lieu de donner une leçon d’amour à leurs interlocuteurs, s’intègrent au système qui leur est propre. La demande en mariage est formulée à la scène XX. L’aspect très chaotique de ces deux scènes de déclaration et l’aspect pour le moins inattendu des répliques de dénouement est accentué par les phénomènes de rupture qui empêchent les scènes d’intimité de se développer normalement :



C’est à chaque fois comme si le personnage qui intervient venait semer la discorde dans le couple potentiel en étant le représentant du personnage absent avec lequel un autre couple serait possible. À la scène XIII, Lisette évoque Dorante devant Ergaste et la Marquise ; scène XVII, Araminte vient parler du même épisode, mais en faisant cette fois référence à Ergaste ; scène XIX, c’est Lisette qui apporte un mot de rupture de la Marquise, alors qu’Araminte et Ergaste sont en pleine discussion amoureuse. De ce fait, on a le sentiment d’un entrelacement, d’une interaction de trois systèmes de couples potentiels.

3. conclusion sur les pièces à substitution (type III)

Les pièces relevant de la substitution s'achèvent sur un projet qui remplace le projet initial. C'est la raison pour laquelle il faut supprimer un dénouement pour pouvoir en installer un autre. C'est donc le lien entre un faux dénouement, prévu ou abouti, et le vrai dénouement qui se trouve exploré dans ces pièces. L'annulation du projet initial est un préalable dans *La Femme fidèle* et dans *Les Sincères*, où elle fonctionne comme le dénouage, elle est contenue dans la réalisation du dénouement dans *Le Déroulement imprévu*. Le moteur du dénouement est la révélation des identités et des sentiments à la fois, sauf dans *Les Sincères* où c'est la révélation des caractères, et en particulier le rapport de chacun à la sincérité, qui enclenche les processus dynamiques. La gestion de l'espace de fin induit ici encore une séparation du corpus. La scène de dénouement, qui est en même temps la première scène d'intimité, est l'avant-dernière scène dans *Le Déroulement imprévu* et dans *La Femme fidèle*. Elle est suivie d'une scène de déclaration publique. En revanche, l'espace de fin est très éclaté dans *Les Sincères*, car il faut y développer deux parcours amoureux parallèles, ce qui nécessite le temps de la réalisation de cette double inconstance.

IV. Conclusion du chapitre

Les pièces qui s'achèvent sur un mariage offrent un panorama de variations à partir d'un schéma identique qui contient la déclaration, la demande en mariage et la publicité de l'amour. Si l'on s'en tient aux types de dramaturgie que nous avons dégagés dans la deuxième partie, nous nous apercevons que la conduite des parcours induit un fonctionnement homogène de l'espace de fin, avec, tout de même, des spécificités qui représentent la carte de visite de chaque pièce. En voici le panorama.

Types de pièces	Délimitation de l'espace de fin	Quantité de l'espace de fin	Fonctionnement général caractéristique du groupe
-----------------	---------------------------------	-----------------------------	--

I Pièces à blocage avant la déclaration

<i>Le Legs</i> (1736)	précise	scène de dénouement et scène d'achèvement	invariants : scène de dénouement = duo amoureux ; construction = contrat+ bilan+ déclaration
<i>L'Épreuve</i> (1740)			
<i>Le Préjugé vaincu</i> (1746)			

II Pièces à blocage avant le mariage

1 Pièces à redoublement

<i>L'École des mères</i> (1732)	imprécise	plusieurs scènes	invariants : crise = menace d'un autre dénouement ; suppression d'un mariage obstacle liée à une révélation d'identité
<i>La Méprise</i> (1734)	précise	dernière scène	
<i>Les Acteurs de bonne foi</i> (1757)	précise	dernière scène	

2 Pièces hétérogènes

<i>Le Père prudent et équitable</i> (s.d.)	imprécise	plusieurs scènes	invariants : révélation comme dénouage
<i>La Joie imprévue</i> (1738)	précise		

III Pièces à substitution

<i>Le Dénoûement imprévu</i> (1724)	précise	scène de dénouement + scène d'achèvement	invariants : révélation liée à identité ou au caractère ; dénouage puis dénouement
<i>Les Sincères</i> (1739)	imprécise	scènes de dénouement	
<i>La Femme fidèle</i> (1755)	précise	scène de faux dénouement + scène de dénouement	

CHAPITRE 2 : Les pièces qui ne se terminent pas par un mariage ou l'amour et la vérité

Les pièces qui ne se terminent pas par un mariage frôlent les marges du genre et jouent avec la convention. Il leur faut résoudre des problèmes spécifiques et surtout proposer des solutions qui s'accordent avec l'image de la fin de comédie. Comment ces pièces s'interrompent-elles dès lors qu'elles ne peuvent s'abriter derrière le paravent commode du mariage ? Se montrent-elles comme un échec du mariage ? S'exhibent-elles comme un modèle en creux ? Ou proposent-elles d'autres pistes de clôture ?

I. Pièces à blocage définitif avant le mariage (*Arlequin poli par l'amour*, *La Colonie*, *La Commère*)

Les trois pièces de cet ensemble sont bâties de façon comparable : une fin est prévisible et proche de sa

réalisation. Le lecteur-spectateur se trouve conduit naturellement vers une voie. À ce moment-là, un personnage, jusqu' alors en retrait, joue un rôle de déclencheur direct ou indirect et entraîne un renversement de situation consécutif à une crise. Ces trois pièces s'achèvent donc sur un coup de théâtre qui annule le dénouement prévisible. Reste à examiner si ce coup de théâtre aboutit à un dénouement.

1. la fin prévisible

Pour *La Colonie*, la fin prévisible est l'aporie liée à un nœud inextricable. La structure même de la pièce laisse présager qu' aucune solution ne peut être trouvée. Deux grandes parties se dégagent ainsi, bâties selon le même principe :

1. les femmes :	tyrannie des décisions + VII-VIII	sortie du public féminin + IX	commentaire X-XI
2. les hommes :	arrivée des hommes + XII	échec de la négociation + XIII-XIV	sortie des femmes + XV commentaire XVI

Chaque partie exprime un échec : celui de la capacité à légiférer, celui de la conciliation entre hommes et femmes. La seule issue, dans les deux situations, est la sortie de scène. La pièce est menacée d'aporie, car le seul dénouement proposé à Persinet, et qui consisterait à accepter les revendications féminines, ne trouve pas d'écho. La situation est donc bloquée.

Il n'en est pas de même dans *Arlequin poli par l'amour*, où l'on se trouve face à une menace de dénouement tragique : la Fée possède toutes les clés pour assouvir sa vengeance : elle maîtrise l'intégralité de l'information, le pouvoir de la force et celui de la ruse. Trivelin, son substitut scénique, qui lui permet d'être là sans trahir le serment qu'elle a fait sur le Styx de ne pas être présente, est censé surveiller Arlequin et Silvia. Tout est donc fait pour que la rupture soit consommée entre les deux amants et que la vengeance de la Fée s'accomplisse. La pièce est ramenée à une tentation du tragique : d'ailleurs, l'organisation même de la scène, notamment sa dimension de voyeurisme, n'est pas sans rappeler *Britannicus*. Cependant, même si la pente qui mène à ces deux fins a quelque chose d'irréversible, elle est difficilement compatible avec les codes comiques.

En revanche, paradoxalement, *La Commère* est susceptible de s'achever par un mariage. Les différents blocages qui viennent contrarier l'union pressentie s'éliminent peu à peu. L'obstacle du neveu, un temps efficace jusqu'à continuer un faux dénouement, disparaît à la scène XXIII ; Agathe tente des révélations qui restent sans effet sur sa mère ; l'opposition entre Rémy et Thibaut est neutralisée par une contre-révélation et une négociation. Le seul blocage, apparemment transitoire, est l'attente de Monsieur Lefort, présentée comme un retardement. Le lecteur-spectateur s'attend donc à une fin de comédie canonique après les annulations d'obstacles qui se présentent comme autant de dénouages.

2. le personnage déclencheur

C'est un personnage qui modifie brutalement son positionnement et se retrouve au premier plan après avoir été plutôt en retrait. Ainsi, Trivelin (*Arlequin poli par l'amour*) change soudain de camp et de rôle actantiel. Dans une situation ambiguë depuis le début de la pièce, serviteur de Merlin dont il défend les intérêts et, néanmoins, confident de la Fée, il reçoit d'elle des ordres : "faites venir cette bergère", "prenez cette bague", "vous avertirez", vous le suivrez", "vous me redirez", "soyez exact, je vous prie". Dans la scène où il espionne les deux amoureux, il est le substitut de la Fée, que son serment empêche d'être elle-même présente, et se trouve donc là pour leur nuire. Avant la scène XVIII, malgré une certaine dualité, on le met plutôt du côté des opposants. On s'achemine vers un faux dénouement. Brutalement, dans cette scène, il adopte le parti des amoureux et s'en justifie pour tâcher de rendre ce renversement, ce dénouage, moins artificiel. On sent

que Marivaux éprouve le besoin d'expliquer ce revirement et de le rendre cohérent ; pour ce faire, il a recours à une tirade surdimensionnée, procédé inhabituel chez lui. Trivelin y développe trois arguments : le plaisir qu'on prend à regarder les vrais amoureux, plaisir qui fait de lui un double du lecteur-spectateur ; sa réprobation devant l'attitude de la Fée ^{fn657} ; son attachement à Merlin, ce qui crée l'unité avec la première scène. Au-delà cette portée argumentative, la tirade développe aussi un récit prospectif qui donne à Arlequin et à Silvia le moyen de finir la pièce à leur avantage. Ce faisant, Trivelin annonce exactement tout ce qui va se passer, gommant par là même tout effet de surprise pour le lecteur-spectateur. La tirade de Trivelin est donc au centre de deux bouleversements : l'un transforme la position actantielle du personnage ; l'autre amène une fin possible. Absence de surprise, fin prévisible, nous sommes dans une esthétique du rassérèment, d'une attente tranquille de la fin.

Les deux autres pièces, au contraire, ont un personnage déclencheur inattendu et amènent une fin surprenante.

Dans *La Colonie*, c'est Hermocrate qui tient le rôle du déclencheur. Certes, Hermocrate était présent dans les scènes de groupe précédentes (XII, XIII, XIV). Sa fonction principale y était de commenter en spectateur privilégié les actions ou les mots des uns et des autres. Son autre fonction, plus surprenante, consistait à distribuer la parole : "Retirez-vous, jeune homme" (XII), "Seigneur Timagène, donnez vos ordres, et délivrez-nous de ces criailleries" (XIII), "Répondez-lui donc" (XIV).

Dans la micro-société mise en place par les hommes, il est le garant du système et il veille à ce que ceux qui sont investis du pouvoir exécutif l'exercent correctement. Il s'assied, pour ce faire, sur le pouvoir législatif. C'est donc un personnage en surplomb, qui donne des avis sans prétendre se mettre à la place de ceux qui gouvernent.

Or la scène XVI montre comment s'opère le transfert d'autorité. Face à une certaine aporie, à laquelle ont mené le refus de la force et le déni de légitimité des femmes dans le système de décision, Hermocrate se trouve investi du pouvoir de donner des ordres qui ont rapport à l'action : "courez", "rappelez-les", "hâtez-vous", "ne manquez pas aussi de m'apporter...". L'autorité est transférée d'un binôme constitué d'un noble et d'un artisan à un personnage unique dont on ne sait trop bien quel est son statut social ^{fn658}. Quelle qu'en soit la légitimité, la prise de pouvoir par Hermocrate transforme la situation : d'une logique de la déploration, on passe à une logique de l'action. Hermocrate se mue en organisateur, échafaude une ruse contre les femmes et se met, en véritable meneur de jeu, à répartir la place des corps dans l'espace : "Courez, Persinet, rappelez-les", "Voulez-vous que nous nous retirions ? Oui, mais (...) revenez". Cela s'accompagne d'indications sur les objets ("une petite table et de quoi écrire", "des armes"), sur les figurants ("vous pouvez aussi amener avec vous quelques hommes"). Enfin, il souffle leur texte aux futurs acteurs : "nous dire qu'on les voit descendre de leur montagne et qu'ils viennent nous attaquer, rien que cela". Le stratagème élaboré repose sur le mensonge et sur le non-dit. En effet, si les moyens de la ruse et son contexte général sont explicités, ses buts et ses contenus ne sont pas donnés. Il y a donc rétention d'information, à la fois pour les complices d'Hermocrate et pour le lecteur-spectateur. Nous sommes donc dans une esthétique de la surprise finale.

Cette esthétique est encore plus marquée dans le cas de *La Commère*. Le mystère reste en effet entier jusqu'à la scène dernière. Y a-t-il un ou deux personnages déclencheurs ? Le personnage qui joue manifestement ce rôle est Javotte. Réduite jusque-là aux utilités, essentiellement comiques, elle assume soudain deux fonctions : transgression et information. Témoin des origines de La Vallée, elle est l'outil de la révélation, qu'elle fait avec cette naïveté qui authentifie le propos. Mais en même temps qu'elle est ce personnage déclencheur, on la sent manipulée, destinée à concrétiser la vengeance d'Agathe. Les tentatives d'Agathe pour informer sa mère n'ont pas abouti. Elle est donc contrainte de déléguer à Javotte la fonction de déclencheur et entérine ainsi par procuration son repositionnement d'objet en opposante. Javotte se trouve donc personnage déclencheur par procuration, mais les personnages présents comme le lecteur-spectateur ne le découvrent conjointement qu'à la fin de la pièce.

Dans les trois pièces, le personnage déclencheur ne réalise pas le dénouement mais en établit les conditions. C'est à des personnages principaux qu'il incombera de dénouer.

3. le dénouement

a. une fin annoncée : Arlequin poli par l'amour

Le récit prospectif fait par Trivelin à la scène XVIII est l'exact reflet des événements montrés sur le plateau dans les scènes suivantes.

“Il faut qu'Arlequin paraisse mécontent de vous, Silvia” = scènes XIX et XX ; précisément : “et que de votre côté vous feigniez de le quitter en le raillant” // scène XX : “Adieu, adieu, je m'en vais épouser mon amant : une autre fois ne croyez pas tout ce qu'on vous dit, petit garçon” ;
“je vais chercher la Fée qui m'attend, à qui je dirai que vous vous êtes parfaitement acquittée de ce qu'elle vous avait ordonné” // scène XX : “je crois, Madame, que vous aurez lieu d'être contente” ;
“elle sera témoin de votre retraite” // scène XX : “Silvia : Madame, voulez-vous que je m'en aille ? La Fée : Faites-la sortir, Trivelin” ;
“Pour vous, Arlequin, quand Silvia sera sortie, vous resterez avec la Fée, et en l'assurant que vous ne songez plus à Silvia infidèle, vous jurerez de vous attacher à elle” // scène XXI :
“c'est une petite laide qui ne vous vaut pas. Allez, allez, à présent je vois bien que vous êtes une bonne personne” ;
“et tâchez par quelque tour d'adresse et comme en badinant, de lui prendre sa baguette” // scène XXI, la didascalie : “*Là-dessus, en badinant, il lui met son épée au côté, et dit en lui prenant sa baguette*” ;
“je vous avertis que dès qu'elle sera dans vos mains, la Fée n'aura plus aucun pouvoir sur vous deux ; et qu'en la touchant elle-même d'un coup de baguette, vous en serez absolument le maître” // Scène XX : “Arlequin, *alors la touche de la baguette adroitement et lui dit* : Tout beau, asseyez-vous là ; et soyez sage” ; de même dans la scène finale “je suis le maître”.

Il y a donc une exacte correspondance, terme à terme, entre le récit prospectif et le dialogue ou les didascalies des scènes ultérieures. Trivelin devient le maître du jeu, mais aussi une sorte de prophète capable de lire dans un avenir qu'il dévoile. La fin de la tirade annonce la fin de la pièce c'est-à-dire la sortie de scène des personnages, la destinée des personnages étant rendue à elle-même lorsque la pièce s'arrête.

La fin est donc intégralement prévue, comme une scène de théâtre dont le canevas et les dialogues ont été rapidement situés et qu'il ne reste plus qu'à interpréter au mieux. De fait, dans la scène XVIII, Trivelin achève le dialogue en demandant à Arlequin et à Silvia de se préparer, comme avant une entrée en scène. La scène XIX est une scène de répétition en coulisse, avant l'arrivée de la Fée, qui déclenche la représentation proprement dite. La scène XX, très courte, est une scène de comédie entre Arlequin et Silvia, une scène de ménage à laquelle la Fée et Trivelin assistent comme spectateurs. En même temps, l'enjeu est de faire sortir Silvia, ce sur quoi tout le monde semble d'accord, d'où la redondance : “sortez d'ici, friponne”, “sortez d'ici, mort de ma vie”, “Adieu, adieu, je m'en vais...”, “voulez-vous que je m'en aille ?”, “Faites-la sortir”, “Elle sort avec Trivelin”.

Le phénomène de théâtre dans le théâtre, dont témoigne la récurrence du verbe *sortir*, éminemment métathéâtral, est accentué par deux procédés : la scène de ménage est encadrée de répliques de la Fée et de Trivelin, tous deux en position de spectateurs, ce qui contribue à isoler la saynète des deux jeunes gens. En outre, s'il est admis que les acteurs cassent le quatrième mur, il n'est pas prévu que les spectateurs le fassent. Or, dans cette scène XX, les “acteurs” parlent entre eux (Arlequin à Silvia, Silvia à Arlequin), les “spectateurs” parlent entre eux. Les échanges entre les deux mondes ne se font pas, sauf occasionnellement, à

sens unique :

“Silvia, ...à la Fée : Madame, voulez-vous que je sorte ?
La Fée, à Trivelin : Faites-la sortir, Trivelin”.

C'est bien l'actrice qui brise le quatrième mur, dans cette adresse à la spectatrice. Mais la Fée, elle, ne parle qu'à Trivelin.

En tout cas, cette scène, mise en voix et en jeu par Trivelin et comme répétée en coulisse, va avoir de l'efficacité et connaître le plein succès par rapport au plan établi.

La scène XXI, après la “sortie” si commentée de Silvia, correspond au paroxysme du stratagème. Elle décalque les scènes de dénouement amoureux, dont on a là les caractéristiques principales : un bilan renvoie le reste de la pièce au passé (cf. “Je vous avais dit...”, “J'avais assurément la vue trouble. Tenez, cela m'avait fâché...”, “...j'ai été si bête”) ; une déclaration d'amour, ou un ersatz dans la mesure où Arlequin ne prononce pas les énoncés qui engagent, mais se contente de formulations allusives (“vous êtes une bonne personne”, qui, vu la situation paraît particulièrement ironique) ou indirectes (à la question “vous m'aimerez donc ?”, Arlequin répond “Eh! qui donc ?”). Sans mentir réellement, il adopte des stratégies qui conduisent la Fée à se déclarer en toute confiance, jusqu'à proférer des énoncés performatifs qui, pour la magicienne qu'elle est, qui connaît le poids des mots, ne sauraient être sans valeur : “...je te fais mon maître, mon mari ; oui, je t'épouse”.

La parodie de dénouement est donc réalisée. L'allusion aux dénouements par mariage est poussée jusqu'au détail, et l'adjectif *content*, récurrent dans ces situations, ne manque pas de figurer dans la phraséologie de la Fée, pas plus que l'échange des regards et des mains dans la gestuelle des deux promis.

Mais, et c'est une incongruité remarquable, c'est la Fée qui se déclare la première et qui détourne le code (“je t'épouse” est surprenant dans la bouche d'une femme) : Arlequin n'est jamais, dans ces énoncés, qu'un objet grammatical. Le tutoiement qu'elle pratique, qui s'oppose au *vous* qu'utilise Arlequin, accentue le caractère inégal de cette union.

La scène, cependant, bascule grâce à une inversion comique. Arlequin s'appuie sur le triple don de la Fée (“mon cœur”, “mes richesses”, “ma puissance”) pour proposer une triade de contre-dons, qui répond à la Fée point par point :

“...ma personne, et puis cela encore. (*C'est son chapeau*) Et puis encore cela (*C'est son épée*)”.

Il fait aussi, “en badinant”, un autre échange : celui des puissances, l'épée contre la baguette magique, qu'il lui subtilise sous couleur de lui mettre son épée au côté. L'équilibre n'est donc qu'apparent, puisqu'à l'échange officiel et verbal cœur / richesses / puissance contre personne / chapeau / épée s'ajoute l'échange tout à fait réel de l'épée de bois contre la baguette. On note que le langage ne rend pas explicitement compte des dons d'Arlequin, qui dit “cela” pour représenter le chapeau et l'épée. Il dit aussi “bâton” pour caractériser la baguette. Ce glissement sémantique a pour fonction de rendre équivalents les deux objets échangés : donner une épée de bois pour une baguette magique, c'est toujours bien donner un bâton pour un autre. La similitude des gestes, renforcée par le parallélisme entre la didascalie et le texte :

“Là-dessus, en badinant, il lui **met** son épée **au côté**, et dit en lui prenant sa baguette :
Et je m'en vais **mettre** ce bâton **à mon côté**”.

ainsi que l'emploi dépréciatif du terme *bâton*, qui participe bien de la phraséologie d'Arlequin, semblent accréditer l'idée que cela n'est qu'un jeu. La Fée, d'abord “inquiète”, puis “de plus en plus alarmée”, ne tarde

pas à s'apercevoir que le jeu était en réalité l'enjeu, et que les badineries d'Arlequin ont bel et bien trompé sa vigilance.

La fin de la scène insiste sur l'annulation du dénouement par déclaration. Le rapport de force est inversé et la Fée réduite à néant. Est-ce le dénouement de la pièce ? Le transfert de puissance de la Fée sur Arlequin a plusieurs conséquences : il annule le faux dénouement, il réduit l'obstacle mis en place par la Fée pour contrecarrer les amours d'Arlequin et de Silvia. Il s'agit donc d'un dénouage plutôt qu'un dénouement. Quel serait alors le dénouement ? Est-il à trouver du côté du parcours amoureux ? La dernière scène ne montre aucune évolution à cet égard. On n'y voit pas, d'ailleurs, de déclaration, sauf, indirectement, par le biais de vocatifs ("ma chère amie", "mon amant", "mon ami"). Le dénouement, si c'en est un, n'affecte donc pas le couple directement. Il est lié à l'évolution du personnage d'Arlequin qui, après avoir découvert les subtilités du langage amoureux, a connu le mensonge et fait l'expérience du pouvoir et de la force. Il sait désormais également menacer : "j'ordonne", "je commande", "je suis sorcier", et a le goût de la tyrannie. Le personnage exerce sa force physique sur tous, y compris sur son allié final Trivelin, sans respect pour l'aide apportée ni la promesse d'un "plein chapeau de liards". L'exploration de l'abus de pouvoir conduit Arlequin au bout d'un processus de transformation qui, d'adversaire de la Fée, en fait finalement le double scénique. Or l'éducation que parachève Silvia fait de lui un être moral. On peut faire l'hypothèse, alors, que le dénouement occupe la dernière réplique :

"Arlequin : Je lui pardonne, mais je veux qu'on chante, qu'on danse, et puis après nous irons nous faire roi quelque part".

Arlequin quitte sa posture de tyran, se fait paternel, donnant le pardon et le signal du divertissement. Il prépare aussi une suite, qui prendra place dans un ailleurs et sous un autre statut ftn659.

Le dénouement est donc déplacé à l'extrême fin de la pièce, après une scène caractérisée par un grand nombre de verbes d'action dans les didascalies ("courant", "lui montrant", "sautant d'aise", "quelques esprits s'avancent", "il prend la baguette et ensuite bat les esprits"). Les mêmes verbes sont utilisés dans le dialogue : "tenez, prenez, prenez", "donnez-moi ce bâton afin que je les rosse". Il s'agit d'une scène de comédie avec variété d'effets et d'intentions (joie, menace, peur...), permettant de jouer sur tout le potentiel expressif des personnages. Il y a donc, dans ces ultimes répliques, un plaisir du théâtre, du mouvement, de la gratuité, du jeu. Les références métathéâtrales y sont nombreuses : la baguette de la Fée est une "machine" qui immobilise les personnages (et qui indéniablement évoque le fameux "dénouement par machine" des théoriciens) ; Arlequin se définit comme un acteur, devenu avec Silvia un spectacle pour les autres personnages. Personnage passif au début, spectateur peu attentif des danses et chants offerts à lui par la Fée, il se mue à la fin en organisateur. Son "polissage" est terminé, il lui appartient dès lors de clore la pièce et de la ramener au silence.

b. une demi-annonce : le dénouement de *La Colonie*

Le plan d'Hermocrate, seulement à moitié révélé, se déroule en deux temps qui correspondent aux deux dernières scènes. L'enjeu consiste à faire en sorte que les femmes abandonnent leur projet. Il s'agit, pour cela, de les amener à renoncer à l'union contre les hommes.

Dans la scène XVII, Hermocrate met en application un précepte essentiel : diviser pour régner. Grâce à un mensonge, il sème la zizanie dans le groupe des femmes, institue la discorde entre Arthénice et Madame Sorbin, le couple qui gère l'exécutif chez les femmes sur les bases d'une union sociale jusqu'ici harmonieuse. Pour ce faire, Hermocrate feint d'entériner la victoire du camp féminin : "vous l'emportez", "vous triomphez", "vous aurez part à tous les emplois" ftn660. Cette fausse abdication des hommes désamorce le sentiment d'union qui faisait la force des femmes contre un ennemi commun, désormais abattu : cela les affaiblit donc. Un deuxième mensonge concerne le positionnement d'Hermocrate : au lieu de se présenter comme le chef unique qu'il est devenu, il cherche à apparaître comme le porte-parole d'un discours qu'il

n'assume pas forcément. Il peut ainsi prendre la précaution de se distinguer des autres personnages masculins : “disent-ils”, “je m'en tiens à vous dire de la part de ces messieurs...”, “ce n'est pas moi qui parle, je vous dis ce qu'on a pensé”. Ce positionnement de protection offre l'avantage de permettre de dire ce qu'on ne pourrait dire directement. La parole collective rend possible l'indicible. La parole individuelle reste sans poids, puisque le locuteur n'est qu'un exécutant ftn661.

Hermocrate utilise aussi une autre ruse langagière, qui concerne l'interlocution. Au lieu de s'adresser au groupe constitué des deux têtes de l'exécutif, Hermocrate adresse la première réplique à Arthénice exclusivement ftn662, comme si Madame Sorbin était absente, alors même que le contenu du discours la concerne directement. Ce trope communicationnel va au-delà des situations habituelles de cette figure énonciative, puisqu'elle s'accompagne d'une forme de négation de la présence de Madame Sorbin. La transgression aux maximes conversationnelles et aux lois de la politesse est flagrante. Puis, par inversion, il s'adresse à Madame Sorbin seule. Mais il n'y a pas le même traitement, car, en définitive, les deux discours successifs ont le même contenu sociologique ; aux considérations sur la personne d'Arthénice dans le premier discours (“raison”, “politesse”, “grâce”, “caractère”) s'ajoutent des références à la condition dans le second (“noble”, “naissance”, “condition”). L'ensemble est censé renvoyer Madame Sorbin à la disparité des naissances et au bien-fondé du régime aristocratique ftn663.

Une fois que sont posés les indicateurs de l'énonciation (qui parle ? à qui ? dans quel contexte général ?), Hermocrate formule une demande qui est adressée cette fois aux deux femmes, dans un *vous* pluriel sans ambiguïté. Or à cette injonction collective de faire des propositions aux hommes, les deux femmes répondent en ordre dispersé et en leur nom personnel :

“Arthénice : Je n'insisterai plus que sur un article.

Madame Sorbin : Et moi de même...”.

La stratégie de désunion a donc bien fonctionné. D'autant mieux que ces deux répliques mettent en lumière une transgression particulière. Implicitement, il semblait convenu entre les deux femmes, depuis le début de la pièce, qu'Arthénice avait le premier mot. Or ici, si Arthénice parle bien la première, c'est Madame Sorbin qui développe d'abord l'“article” qui mérite négociation. Madame Sorbin a, de fait, interrompu Arthénice. Cette transgression est d'une nature très profonde et le contenu du message de Madame Sorbin atteste la réalité de la rupture entre les femmes : sa revendication (“<ce> que je retranche, c'est la gentilhomme, je la casse pour ôter les petites conditions, plus de cette baliverne-là”) n'a plus rien de féministe, elle est exclusivement sociale. La lutte des classes est alors entamée sur scène entre la “camarade” Arthénice et “la Sorbin (...) cette harengère”.

La demande féministe exprimée par Arthénice, après un premier état de rivalité féminine, concerne la morale matrimoniale et le droit, pour les deux conjoints, à l'égalité face à l'infidélité. C'est Madame Sorbin, contre toute attente, qui s'en fait l'opposante acharnée, pendant qu'Hermocrate, doucereusement, jette de l'huile sur le feu ftn664.

La scène finit par un dénouage : la complicité entre classes sociales sur laquelle s'appuyait la guerre des sexes s'achève dans l'injure. Tout ce qui constituait le ciment de l'assemblée des femmes, donc l'obstacle à la paix, est annulé. Mais l'aporie finale atteste l'impossibilité de dénouer réellement.

La dernière scène apporte la solution en mettant en scène l'autre facette de la ruse prévue par Hermocrate. La première phrase de Timagène rappelle les instructions données par le nouveau chef à la scène XVI :

Sc. XVI :

“revenez tous deux dans quelques moments nous dire qu'on les voit descendre en grand nombre de leurs montagnes et qu'ils viennent nous attaquer...”

Sc. XVIII :

“Madame, on vient d'apercevoir une foule innombrable de sauvages qui descendent dans la plaine pour nous attaquer...”

Timagène reprend presque au mot près les termes d’Hermocrate, insistant sur l’urgence de la (fausse) situation et la nécessité de rassembler à nouveau les forces autour de valeurs communes, celles de la civilisation contre la sauvagerie. Le parallélisme entre les hommes et les femmes est entériné par Timagène :

“nous avons déjà assemblé les hommes ; hâtez-vous de votre côté d’assembler les femmes”.

L’urgence factice de la situation a pour effet le retour immédiat au *statu quo* antérieur :

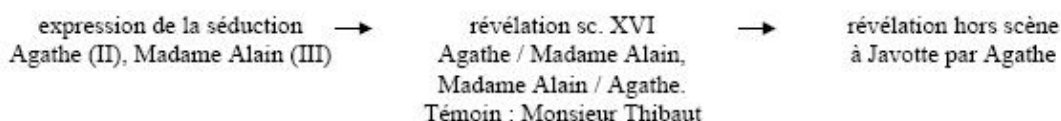
“Arthénice : La brutalité de cette femme-là me dégoûte de tout, et je renonce à un projet impraticable avec elle.

Madame Sorbin : Sa sottise gloire me raccommode avec vous autres. Viens, mon mari, je te pardonne ; va te battre, je vais à notre ménage”.

Ce dénouement s’appuie sur le dénouage précédent ftn665 pour annuler toute la pièce : pour ainsi dire, il ne s’est rien passé. Un léger mieux, cependant, est à prévoir dans la condition des femmes, dont les droits sortent légèrement grandis. Mais les hommes ont le dernier mot, Timagène la dernière réplique, où il souligne que “l’affaire” est “terminée”. Chacun retourne à sa fonction ftn666.

c. un dénouement surprise : *La Commère*

La scène finale de *La Commère* semble, dans un premier temps, s’ancrer sur les scènes précédentes. Agathe évoque un délai avant l’arrivée de Monsieur Lefort, ce qui constitue en quelque sorte la réponse à la lettre qu’avait écrite Madame Alain à la scène XXV. Rien ne semble bouleversé. Le dénouement attendu, le mariage, est donc en apparence simplement retardé, en suspens, et Agathe joue ici le rôle qu’elle a joué pendant toute la pièce : elle sert de relais entre l’intérieur et l’extérieur. Cependant, elle va être aussi l’instrument d’un coup de théâtre. La révélation sur le lien familial entre Javotte et La Vallée est surprenante pour tous les personnages présents et pour le lecteur-spectateur ftn667. Elle repose sur la propagation de l’information donnée par le neveu à Madame Alain : la maison de la commère est une caisse de résonance par laquelle les confidences du trilogue deviennent domaine public en quelques minutes. En outre, elle amène par ricochets d’autres informations. De fait, la dénégation de La Vallée entraîne d’autres révélations, mais de statut différent de la toute première, car rien n’est dit que le lecteur-spectateur ne sache déjà. Elles n’opèrent qu’au niveau des personnages spectateurs. Le secret a suivi un long chemin :



Javotte, une fois encore, se trouve destinataire indirecte d’une révélation dont elle devient ensuite le médiateur. La parole de Javotte, une fois déclenchée, donne le sentiment de ne pouvoir se tarir. Elle révèle donc tout ce qui a été dit dans la scène XVI comme si elle y avait assisté en personne, et tout en assurant, comme les enfants, qu’elle ne va pas le dire. Cette parole, comme celle de la commère, agit comme un cataclysme et déclenche les effets suivants :

- réaction de Mademoiselle Habert ;
- commentaire sur le circuit de l’information ;
- adresse directe de Mademoiselle Habert à La Vallée.

Les commentaires sur le circuit mettent en valeur la responsabilité de Madame Alain dans ces commérages et le désir de vengeance d’Agathe. Le circuit est clairement analysé comme une chaîne qui va, dans l’ordre, de Madame Alain à Agathe, d’Agathe à Javotte, de Javotte à Mademoiselle Habert, et Javotte y est une simple courroie de transmission. Alors que chaque locutrice a l’illusion que le secret qu’elle livre a pour terme

l'interlocutrice choisie, la confiance finit dans l'escarcelle de Mademoiselle Habert, sur qui elle a un impact négatif définitif : Mademoiselle Habert rompt sa relation avec La Vallée et quitte la scène ; le mariage est *de facto* annulé.

Tous les ingrédients qui aboutissent traditionnellement au mariage de comédie échouent. Le départ précipité de Mademoiselle Habert et de La Vallée, ainsi que l'anti-déclaration d'amour de Mademoiselle Habert ("je te déteste"), conduisent à l'aporie. Nous assistons donc, en une réplique, à un dénouement par annulation :

"Mademoiselle Habert : Messieurs, il n'y a plus de contrat (*À La Vallée*). Va, je ne veux te voir de ma vie".

La Vallée étant incapable de proposer une réparation, l'échec est définitif. Tout juste peut-il tenter une compensation verbale ("Ma mie, écoutez l'histoire! C'est un quiproquo qui vous brouille" (...) "je vous dis qu'il faut que nous raisonnions"), qui n'est manifestement qu'une manœuvre dilatoire sans efficace. La pièce structurée autour du parcours amoureux se termine sur une interruption.

Reste la phase d'achèvement. Celle-ci permet de faire un bilan sur le dévoilement des divers secrets : qui a colporté telle ou telle confidence ? C'est donc la gestion de la parole qui est au centre de cette scène, et on n'est pas étonné de constater la forte récurrence de ce champ lexical dans chaque réplique : "parlez", "reproches", "commère", "muette", "compliment", "se taire"... Le titre, qui sert évidemment à caractériser Madame Alain, est comiquement appliqué par cette dernière à Monsieur Thibaut :

"Pardi, Monsieur Thibaut, vous êtes une franche commère...".

Ce déni venant de la principale source d'information de tout le voisinage crée un effet comique. Comme toutes les comédies de caractère, la pièce s'achève sur une absence d'évolution du personnage. La seule issue possible est alors la rupture : isolée dans son système, Madame Alain se retrouve seule contre tous.

4. petite conclusion sur les pièces à blocage définitif avant le mariage

Les trois pièces qui forment ce petit sous-ensemble ont des concordances. De fait, la dernière scène est cruciale pour montrer un dénouement de dernière minute qui bouscule projets et rapports de force dans une volte-face finale. C'est la ruse qui est à l'origine du dénouement : celle d'Arlequin conseillé par Trivelin, de Javotte envoyée par Agathe, des hommes dirigés par Hermocrate.

Les effets ne sont évidemment pas semblables. S'ils sont positifs pour Arlequin, ils laissent un univers dévasté dans *La Commère* et imprécis dans *La Colonie*.

De même, la gestion de l'effet de surprise contenu dans ces choix est de nature différente. Il y a bien loin entre la fin programmée d'*Arlequin poli par l'amour*, celle à demi-révoilée de *La Colonie* et la surprise absolue de *La Commère*. Cela explique sûrement le nombre de scènes octroyées à l'espace de fin : plus la surprise est grande, plus l'espace de fin est réduit.

II. Dramaturgie de destruction : pièces à parcours fantômes dominants (*Le Tri-omphe de Plutus*, *L'Héritier de village*, *La Provinciale*, *Félicie*)

Les quatre pièces de ce sous-type ont le même fonctionnement. Elles mettent en scène un faux dénouement très près de la fin de la pièce, dans lequel la victoire revient au fourbe, donc au personnage qui avait construit un parcours amoureux fallacieux. Intervient alors un personnage révélateur, ou un personnage décideur, qui dévoile la réalité. Le dénouement consiste à ce moment en la disparition du parcours fantôme, mais celui-ci entraîne avec lui l'éventuel parcours amoureux réel qui aurait pu s'épanouir ftn668.

Le bilan, dans ces pièces, est lié à ce à quoi l'on a failli se laisser prendre. Se pose, inévitablement, la question du statut générique d'une telle comédie : est-ce toujours une comédie, dès lors que le personnage victime du fourbe ne sort pas victorieux mais a seulement échappé au pire ? On se demande aussi quel type de relation il y a entre le début et la fin de la pièce : quels effets l'annulation totale du parcours amoureux a-t-elle sur la structure globale ? Y a-t-il simple retour à la situation initiale, comme dans un mauvais rêve suivi d'un réveil plus ou moins douloureux ?

1. le faux dénouement ou la fausse victoire du traître

Dans nos quatre pièces, un ou plusieurs personnages négatifs sont susceptibles de remporter une victoire sur une victime que son stratagème a piégée. La figure du traître prend des aspects plus ou moins rebutants selon les œuvres.

Par exemple, il est certain que le personnage de Plutus fait profiter la famille d'Aminte de ses largesses, ce qui, par la force des choses, le rend moins antipathique que les autres fourbes qui, loin de se montrer généreux avec leurs victimes, visent au contraire à les dépouiller de leur argent ou de leur vertu : ainsi le Chevalier et Madame Damis, dans *L'Héritier de village*, les trois complices de *La Provinciale* et le Lucidor de *Félicie*.

Quoi qu'il en soit, le faux dénouement est poussé jusqu'à l'extrême, presque mené à sa réalisation. Il n'est pas surprenant, du coup, qu'il occupe une place importante dans la pièce. Il est nécessaire de montrer son accomplissement pour en révéler plus soigneusement le danger. Ainsi *Le Triomphe de Plutus* et *L'Héritier de village* vont presque jusqu'à l'aboutissement du mariage, même s'il s'agit d'un mariage rendu comique par la situation, les caractères et surtout la caricature qui est faite du sentiment amoureux qui le sous-tend.

Afin de mettre en valeur le point extrême de la menace, les deux pièces utilisent des modalités très différentes. Dans *L'Héritier de village*, comme dans toutes les pièces à mariage, le dénouement est constitué par la déclaration. Celle-ci est représentée deux fois : la scène XII met en scène les "amours" de Colette avec le Chevalier et, après une scène de sas, la scène XIV montre celles de Colin et de Madame Damis. Ces deux scènes sont des parodies de la déclaration marivaudienne. Contribuent à la dimension comique de ces scènes la superposition entre les conseils de séduction délivrés précédemment par Arlequin et la mise en pratique qu'en fait Colette ainsi que le décalage entre le langage des paysans et celui des citadins très policés, et, naturellement, le souvenir que ces scènes réactivent d'autres scènes de séduction sérieuses du théâtre de Marivaux. Le dénouement strict est classiquement placé à la fin. Il est dans les trois répliques suivantes :

“Le Chevalier : Le papa vous donne à moi ; signez, paraphez la donation, dites que je vous plais.

Colette : Oh! pour ça, oui, vous me plaisez ; n'y a que faire de patarafe à ça.

Le Chevalier : Vous me ravissez sans me surprendre ; mais voici Madame Damis et le beau-frère ; nos affaires sont faites, ils viennent convenir des leurs. Retirons-nous”.

Au sens strict, le dénouement est contenu dans la réplique de Colette “Oh! pour ça, oui, vous me plaisez”, qui correspond à la déclaration libératrice. Suit le commentaire, classique lui aussi, au moins dans l'esprit : “vous me ravissez”, et le bilan : “nos affaires sont faites”. En revanche, derrière l'apparence de respect formel, apparaissent des contraventions aux règles. La première transgression est l'ordre des étapes : dans cette pièce, la dimension sociale précède le discours amoureux, l'autorisation d'épouser est donnée préalablement. La deuxième transgression concerne le locuteur. L'usage, on l'a dit, est que le personnage masculin se découvre le premier. Mais ici, le Chevalier se contente de dicter à Colette le texte qu'elle doit prononcer pour elle-même et se garde bien de se mettre en position de déclarant. Le troisième écart à la norme est l'hypertrophie de la question financière dans la relation : l'injonction à signer la donation précède même la déclaration, et le terme “affaires” qui conclut l'échange est fâcheusement entaché d'intéressement. Enfin, le ton est d'un comique inadapté à une scène de révélation réciproque de tendresse. L'expression du Chevalier “votre papa vous donne à moi” ou l'incapacité de Colette à dire le mot *paraphe* provoquent des dérapages

stylistiques incompatibles avec la gravité sentimentale de la situation.

Le dénouement est ainsi faux par nature. La tentative d'escroquerie est par trop visible et le vrai caractère du traître apparaît en transparence derrière l'air affable de l'amoureux respectueux des codes.

La deuxième déclaration, destinée à entériner le couple de Colin avec Madame Damis, a du mal à se faire parce que Colin ne maîtrise pas les codes et place la demande en mariage en préalable à l'aveu. Chaque fin de réplique est ensuite une variation comique sur le thème de la déclaration. En même temps, on retrouve les poncifs du genre, comme l'expression des sentiments et le baiser sur la main. Les efforts de Colin pour enclencher le dialogue, guetter une réponse de son interlocutrice, le contraste entre le contrôle de son langage et le résultat produit donnent à l'ensemble de la scène une tonalité comique. Le dénouement est contenu dans le constat initial :

“J'allons être mariés ensemble”.

Il existe donc, sous cette forme assertive, avant toute demande.

Le dénouement s'effectue là aussi sous la forme d'une déclaration, mais celle-ci est un passage obligé, formel, inévitable. Le caractère comique et les écarts à la norme sont ici encore le gage du faux dénouement. Néanmoins, conformément à l'usage dramaturgique, ces scènes de dénouement parodiques sont suivies d'une phase d'achèvement qui correspond à l'étape de publicité de l'amour dans les pièces à mariage. Seuls les hommes, le Chevalier, Colin et Blaise, s'expriment. On a alors un condensé de la scène précédente. Seule l'absence du notaire entraîne un retardement. En revanche, le divertissement est prêt, il est même montré sur scène au lieu d'être, comme d'ordinaire, intégré au hors-scène. La fausse séquence de fin est filée jusqu'à son terme puisqu'aux faux dénouements succèdent un faux achèvement, une fausse conclusion sous la forme de l'invitation à la fête villageoise, et même un faux vaudeville, constitué par ce divertissement mis sur scène. N'était l'absence du notaire et, partant, de la cérémonie, nous aurions là tous les ingrédients de la séquence de fin standard des pièces à mariage. Tout cet ensemble est donc fortement clôturé. Seul le “il va venir” laisse augurer quelque attente d'une fin après cette fin ; par ailleurs la forte ressemblance formelle de cet espace de fin (provisoire) avec les espaces de fin des pièces à dénouement de type I accentue, comme la citation déformée d'un texte très célèbre, les discordances avec l'original : il ne peut donc s'agir complètement d'une fin.

La même situation se repère dans *Le Triomphe de Plutus*. La pièce, bâtie elle aussi autour d'un faux dénouement, est conduite jusqu'au mariage censé unir Plutus à Aminte. La scène de déclaration amène le faux dénouement. Comme précédemment, on y trouve des écarts sensibles à la norme, qui entraînent le comique. Contrairement à ce qui se passe d'ordinaire, la déclaration n'est pas une scène d'intimité mais se fait en public, condensant ainsi plusieurs étapes du parcours en une. Le rôle d'Armidas et de Spinette va d'ailleurs plus loin que celui de la simple observation : ils interviennent comme relais de la parole de Plutus pour vaincre les résistances d'Aminte. Les intrusions dialogales sont en effet nombreuses et viennent émailler le duo Plutus / Aminte de commentaires et d'injonctions :

Plutus

Spinette

Plutus

Aminte

Plutus

Aminte

Armidas

Plutus

Spinette

Aminte

Plutus

Aminte

Plutus

Armidas

Spinette

Plutus

Spinette

Aminte

Plutus

Armidas

Spinette

Armidas

Le système d'interruption participe du harcèlement que tous les autres personnages font subir à Aminte pour qu'elle cède. Il montre aussi le rôle plutôt en retrait de la jeune fille dans ce qui devrait être sa scène. En outre, le langage amoureux est partout contaminé par le vocabulaire de l'argent. Le mode de séduction de Plutus repose sur une accumulation de dons, et les verbes de la sphère de *donner* et de *prendre* y sont nombreux : métaphoriques, comme à l'ordinaire ("voilà la mienne", "tenez, j'ai donné mon cœur..."), mais aussi au sens propre : "prenez-le, ma charmante", "placez ce petit bracelet...", "je vous en conjure avec ces cent mille écus que j'ai portés avec moi pour échantillon de ma cassette. Tenez, prenez-les, vous les examinerez vous-même", "je lui paierai son voyage". Les dons, en s'accumulant, se substituent progressivement aux mots du discours amoureux. Aminte se laisse corrompre, même si son discours garde trace de son peu d'enthousiasme et ne se laisse pas aller jusqu'à l'abandon de l'aveu :

"Mais je vous trouve bien".

La déclaration codifiée se trouve donc modifiée par l'intrusion de l'argent. Quelques signaux normaux figurent néanmoins à leur place :

- La déclaration : "je vous aime" ;
- la demande de la réciprocité : "m'aimeriez-vous aussi ?" ;

- la demande en mariage : “Vous serez si heureuse, vous aurez tant de bon temps, que vous n’en saurez que faire” ;
- l’agenouillement : “Mettons-nous à genoux devant elle”.

Malgré les discordances et les incongruités, les principales étapes de la scène de déclaration sont donc respectées. Le (faux) dénouement est sans doute dans l’étrange formula-tion d’Aminte :

“Il est plusieurs sortes de mérites, et vous avez le vôtre, Monsieur”.

Cette formule, à valeur d’acceptation, est suivie du retour d’Apollon, qui donne lieu à une joute entre les deux dieux pour savoir qui donnera le meilleur divertissement.

La scène XIII sert d’achèvement au faux dénouement. Arlequin entre et précède le groupe des musiciens. Plutus s’adresse à Aminte comme à sa promise officielle. La scène montre l’élimination progressive d’Apollon dans le polylogue qui rassemble en outre Plutus, Arlequin, Armidas et Spinette. Plutus est le pivot du système d’échanges verbaux et donne au langage son propre domaine de référence, au point que, même si le terme appartient au vocabulaire de la musique, son référent réel est toujours l’argent. La scène s’achève par une micro-séquence de conclusion. Les personnages sortent progressivement de scène ftn669. Plutus, personnage principal, peut donner le mot de la fin sous forme d’aphorismes ftn670 et de formules conclusives ftn671.

La scène XIII est donc une fausse scène d’achèvement et s’intègre dans une macro-séquence de fin qui contient tous les ingrédients attendus : demande en mariage, scène de regroupement, divertissement inclus ou annoncé, aphorismes, sortie de scène des personnages. La forme est respectée, malgré de nombreux écarts. En outre, cette séquence de fin est conforme au programme annoncé par le titre. La fausse fin a tout d’une vraie.

Dans *Le Triomphe de Plutus* et dans *L’Héritier de village*, une forme canonique est apparemment respectée, celle de la séquence de fin des pièces qui se terminent par un mariage, quand bien même écarts et distorsions comiques dues à la parodie invitent à un peu de circonspection. *La Provinciale* et *Félicie*, elles, sont bâties sur un autre modèle, beaucoup plus nettement transgressif. La victoire du fourbe se dessine hors des sentiers battus et prend des formes innovantes de fausses fins.

Ainsi *Félicie* met en scène une déclaration qui tourne mal. Au début de la scène IX, les normes semblent respectées. Il ne faut pas moins de quatorze répliques à Félicie pour répondre un “je vous aime” aux multiples déclarations et sollicitations de Lucidor. Nous sommes dans les usages. Mais la deuxième phase du processus est entièrement décalée. Le mariage auquel Lucidor convie Félicie est le mariage “naturel”, dépourvu de toute publicité sociale et familiale, et même de cérémonie officielle... Du coup, les termes “mariage” et “époux” n’ont pas les référents habituels ftn672. La dimension sexuelle est à peine voilée :

“Lucidor : Quand nous serons époux, il faudra bien qu’ils y consentent”.

L’agenouillement courtois, qui vient ordinairement après l’acceptation de la jeune fille, est ici, associé à la supplique de Lucidor, un instrument de persuasion. L’accumulation d’interrogatives, le vocabulaire tragique (“je mourrai donc, puisque vous me condamnez à mourir”, “Ah! je suis perdu”), le rythme des stichomythies participent du système d’un séducteur professionnel, hâbleur et prêt à tout. Deux scènes d’interruption de ce processus de dévoilement (scènes X et XI), montrent la perfidie de Lucidor. La Modestie est une sorte de baromètre du rapport de Félicie à la vertu. Plus la jeune fille succombe à la tentation, plus la jeune fée s’éloigne d’elle. Elle est donc un double scénique de Félicie, mais un double qui aurait à voir avec un bilan interne. En l’absence d’un personnage confident, en l’absence d’un monologue éclairant, ce sont les mouvements de la Modestie qui rendent compte de l’état d’esprit de Félicie et de son évolution. Or, l’éloignement de sa compagne, sensible dans la didascalie (“elles se retirent”, scène XI), atteste le désir de

débauche de Félicie et rend toute proche la victoire de Lucidor. Le court échange avec Diane (scène XI) est d'un autre ordre : la déesse tente de dévoiler à l'ingénue la vraie nature de Lucidor :

“Diane : L'infortunée n'a pas moins résolu de se perdre. (...) Fille infortunée, croyez en nos conseils et nos alarmes”.

Ces deux scènes donnent un éclairage sur les mensonges de Lucidor.

La scène XII confirme les inquiétudes des deux déesses. Le mariage de Lucidor se révèle sous son vrai jour, celui de l'enlèvement. La prise de la main, comme l'agenouillement de la scène IX, est un nouveau détournement de la gestuelle normale de la déclaration, et devient le signe d'un “passage en force”. La sortie de scène laisse entrevoir le risque du viol. Il n'est pas surprenant, du coup, que cette sortie soit l'enjeu de la scène : “venez, vous dis-je”, “partons”, “vous m'entraînez”, “Il l'entraîne un peu”.

C'est sur cette image du rapt que s'achève la scène ; on suppose un dénouement par sortie de scène, et un drame hors scène.

La Provinciale menace de s'achever sur la réussite de l'escroquerie des trois complices qui entendent profiter de la naïveté de Madame La Thibaudière. La macro-séquence de fin sépare trois moments forts : une parodie de déclaration, une menace de dénouement par victoire des traîtres, l'échec du complot.

Les deux premiers moments achèvent de tirer les fils tissés à l'intérieur de la pièce et dont Madame La Thibaudière et sa suivante Cathos n'ont pas conscience. Les “amours” entre le Chevalier et la jeune femme ignorante des usages parisiens, qui la fascinent, servent de fil rouge à la pièce qui est rythmée par leurs rencontres et les progrès du processus fallacieux de séduction : scène II, première entrevue ménagée par Madame Lépine avec remise d'un billet ; scène XIII : faux dépit amoureux, engageant de la part de Madame La Thibaudière la promesse d'une réponse au billet ; scène XXI : fausse scène de déclaration ; scène XXII : fausse scène de jalousie.

La scène XXI est un aboutissement dans ce processus. Parallèlement, la problématique de l'argent, présente dès la première scène, reste masquée aux deux victimes jusqu'aux dernières scènes. Elle est évoquée à la scène XVI devant Cathos ; reparait dans la scène XVII, quand Madame Lépine en parle à Madame La Thibaudière directement, mais au second degré. Elle trouve son aboutissement dans la scène XXII, où la jeune provinciale est mise en demeure, par ce qu'on lui dit être le fin des usages, d'avancer l'argent d'un régime à son Chevalier avant qu'une autre rivale ne le fasse.

C'est donc dans cette scène XXII, paroxystique, que se croisent la thématique amoureuse et la thématique financière. Juste avant, dans la scène XXI, la déclaration, tout aussi parodique que dans les trois autres pièces, reproduit les ingrédients ordinaires : demande de mots d'amour ^{ftn673}, réaction enthousiaste ^{ftn674}, baiser sur la main ^{ftn675}. En même temps, il y a des intrus transgressifs dans cette scène standard. Tout d'abord, ce qui devait être un dialogue se révèle polylogue. Le personnage qui centralise et organise les discours est Madame Lépine. Elle se substitue aux interlocuteurs naturels et se place au centre :

Madame La Thibaudière → le Chevalier

le Chevalier → Madame La Thibaudière

Madame Lépine → le Chevalier

Madame Lépine → Madame La Thibaudière

le Chevalier → Madame La Thibaudière

Madame La Thibaudière → le Chevalier

le Chevalier → Madame La Thibaudière

Autre écart : loin de s'accommoder de la discrétion normale, le sentiment amoureux s'étale ici avec jactance, car, passée par l'école de Madame Lépine, Madame La Thibaudière croit que telle est l'habitude parisienne :

“Le Chevalier : (...) Quel feu d'expressions! Je veux les apprendre à tout l'univers, afin que tout l'univers me porte envie” (scène XXI).

En outre, la déclaration est teintée d'une certaine dose de comique : Madame La Thibaudière a reçu de Madame Lépine une leçon sur la manière de recevoir les galanteries parisiennes, et, s'appliquant à les mettre en pratique ^{ftn676} sans y adhérer vraiment, place sa main comme on le lui a appris.

Enfin, signalant l'imposture d'une telle déclaration et l'impossibilité de conclure cette séquence normalement, par une démonstration publique qui en signe la légitimité, la scène s'achève sur l'affirmation d'un érotisme centré sur le plaisir masculin :

“Le Chevalier : Donnez! que mille baisers lui marquent mes transports!”.

Ce parcours fantôme suit son déroulement jusqu'au bout. Du point de vue de Madame La Thibaudière, la pièce est achevée, puisque toute l'action qui la concernait lui paraissait centrée sur cette aventure amoureuse.

La dimension sociale, achèvement régulier des dénouements par déclaration, va paradoxalement regrouper dans un même espace les personnages de l'action et deux nouveaux personnages. La scène XXII introduit un coup de théâtre préparé et annoncé dans la scène XX ^{ftn677}. La première partie de la scène place le débat sur le plan de la concurrence amoureuse. L'arrivée d'une prétendue rivale (en réalité complice du trio d'escrocs) permet à Madame La Thibaudière d'appliquer là encore les recettes que lui a données en ce domaine son mentor féminin dans la scène VII :

“Madame La Thibaudière : Mais si on voulait m'enlever le Chevalier, et qu'il chancelât, je ne serais donc pas jalouse ?

Madame Lépine : Comme un démon! jalouse avec éclat ; jusqu'à faire des scènes”.

Le moment est donc venu de “faire des scènes”, puisqu'une rivale se présente. La longue tirade de l'inconnue fait basculer la pièce de la thématique de l'amour vers celle de l'argent. La naïve Madame La Thibaudière, dans une surenchère piégée, est d'avis que pour prouver qu'on est la plus ardente amoureuse des deux, il faut prêter séance tenante dix mille écus au Chevalier ^{ftn678}. La compétition s'est donc déplacée sur le terrain de l'argent, et le piège longuement préparé se referme autour de la provinciale. Une note comique est donnée par les réticences de la jeune femme, qui n'a pas réussi à complètement étouffer sa pingrerie native et se livre donc à un amusant marchandage ^{ftn679} :

“Vous avez besoin de dix mille écus, m'a-t-on dit, et non pas de douze, comme elle le prétend” ;

“Si on avait le temps de marchander et qu'on ne fût pas prise comme cela au pied levé”.

Dans cette perversion des usages et des bons offices, un autre trait comique est donné par l'attitude du Chevalier, qui passe du refus outré (“Je n'en veux point, ma somme est trouvée”) à l'acceptation prétendument motivée par l'amour (“je l'aime, et c'est son argent que j'accepte”). Comme dans la scène de déclaration, on retrouve l'impératif “donnez”, coloré différemment :

“Donnez, Marquise, donnez tout à l'heure, afin que la préférence soit éclatante”.

Madame La Thibaudière se trouve donc condamnée à donner sans rien recevoir. Le dénouement est en suspens, lié à un geste : il ne manque plus que le don des billets pour que le complot ait réussi. Or ce geste dénouant est différé, comme en témoignent les didascalies (“En ouvrant le portefeuille”, “pendant que

Madame La Thibaudière cherche”) et le texte (“Attendez que je les tire”). Toute la pièce est suspendue à cette attente. La grande agitation physique qui précédait ftn680 fait place à une immobilisation, une cristallisation des regards sur le portefeuille de Madame La Thibaudière, sur ses mains qui cherchent. Le dénouement est imminent.

Dans ces quatre pièces, il y a donc parodie de déclaration, variation autour du modèle théorique de construction des pièces à mariage. Le dénouement malheureux serait possible s’il n’y avait un retardement : absence du notaire, geste suspendu, action interrompue. L’appel de Félicie, la recherche du billet dans le portefeuille, créent subitement comme un effet cinématographique de ralenti au moment précis du paroxysme. On constate d’ailleurs, dans ces séquences, la récurrence du verbe *attendre* ou de ses synonymes. Mais Félicie demande un délai d’un quart d’heure, puis supplie de rappeler Diane et la Modestie ; Blaise, l’héritier de village, annonce le retard du notaire et le laisse présager : “il va venir”. On voit que le faux dénouement doit aller assez loin pour être crédible (à cet égard, celui de *La Provinciale* est sans doute le plus proche de son terme), sans toutefois aller trop loin pour ne pas risquer de faire basculer la pièce dans un autre registre.

2. le vrai dénouement

a. l’interruption

Le faux dénouement s’annonçait par une réalisation presque complète du projet fantôme. Or une brutale interruption va permettre de bloquer puis d’annuler le processus enclenché. Les personnages qui ont pour fonction de provoquer cette interruption n’avaient pas eu jusque là d’importance particulière. Dans *L’Héritier de village*, on attend le notaire et c’est le clerc qui survient. Ce personnage, en attente, fait figure de *deus ex machina* car il est porteur d’une information qui va déclencher le dénouage. À la fin de *Félicie*, alors que la Modestie et Diane sont appelées par la jeune fille, c’est un trio conduit par la Fée qui surgit. Or la Fée n’était plus sur scène depuis le début de la pièce et rien ne laissait présager sa venue. Son retour signe la fin. Dans *La Provinciale*, la situation est intermédiaire. Le retour de Monsieur Derval et de Monsieur Lormeau n’étonne pas spécialement, étant donné leur rôle préalable. En revanche, les deux dames sont une intrusion du monde extérieur. Personnages non préparés, non rattachés à l’intrigue, elles font irruption à la fin comme une énigme à éclaircir plus tard. À l’inverse, le personnage déclencheur de fin dans *Le Triomphe de Plutus* est Apollon, personnage qui a subi toutes les humiliations dans le faux dénouement ftn681. Apollon interrompt la sortie de scène de tous les personnages, qui marquait la fausse fin. L’impératif “Arrêtez” a ici une valeur presque métathéâtrale : il faut, certes, prévenir la sortie de scène d’Armidas, mais aussi bloquer le faux dénouement. À partir de là, Apollon va être le personnage-pivot de l’ensemble de la macro-séquence de fin, en particulier de ce qui apparaît comme une séquence d’achèvement très développée. Il est présent dans chacune des scènes qui tracent un bilan de ses relations avec Armidas, Spinette et Arlequin. Or ces trois scènes marquent la rupture avec Apollon, déclenchant des adieux successifs, des fuites qui renversent le rapport scénique habituel. Ce qui est supposé être intéressant se déroule non pas sur le plateau mais hors scène. L’urgence de son accomplissement se traduit par la référence récurrente au temps (“nous aurons le temps de nous revoir”, “Hé! vous me faites perdre ici mon temps”) et au thème de l’attente (“on vous attend”, “attendez, attendez”). Richard, l’incarnation humaine de Plutus, est l’aimant qui attire chacun hors de la scène. Parallèlement, ce qui est renvoyé à Apollon, c’est le déni du passé ftn682 et la contestation de ce qu’il dit sur le présent ftn683. Apollon est ainsi nettement en plein recul jusqu’à la scène XVII, qui aboutit à un constat d’échec :

“Il ne manquait plus que ce trait pour achever ma défaite ; et me voilà pleinement convaincu que l’or est l’unique divinité à qui les hommes sacrifient”.

La première partie de la phrase est une attestation du faux dénouement de la pièce interne ; la deuxième partie, plus générale, est une conclusion qui renvoie au début de la scène II. C’est la réponse à la dispute initiale : si la défaite d’Apollon se situe au niveau de la fable, elle est plus largement symptomatique des défauts de l’humanité. La fin se fait leçon. Ce qui s’est passé dans la pièce est un exemple particulièrement édifiant d’une problématique plus générale. Partant, la pièce fonctionne *mutatis mutandis* comme une fable de La Fontaine,

avec une partie narrative et une morale englobante. Il reste à annuler le faux dénouement de la partie centrale, celle qui concerne les amours entre Plutus et Aminte. Pour ce faire, c'est Apollon qui va faire le lien entre la pièce cadre et la pièce interne.

Dans les quatre pièces, le dénouement se situe dans la dernière scène grâce à l'arrivée de ces personnages déclencheurs. La scène ultime doit donc concilier les caractéristiques habituelles de la scène de fin et les contraintes liées au dénouement par annulation. Les pièces présentent des situations différentes. La plus radicale est à l'œuvre dans *Félicie*.

b. le dénouement de *Félicie*

La révélation, pour Félicie, naît de l'expérience vécue de l'enlèvement ^{ftn684}. Son appel au secours constitue le dénouage. La Fée n'a plus qu'à procéder à l'annulation du parcours fantôme. La dernière scène commence donc par une formule magique, dont les derniers mots "effacez-vous de son cœur, et disparaissez" rendent compte de cette annulation confirmée par la longue didascalie. La pièce interne s'accomplit dans l'annulation : Lucidor fuit, le danger est écarté.

Le dénouement au sens strict est dans l'injonction magique de la Fée. La micro-séquence d'achèvement permet à la pièce de revenir au point de départ. C'est comme si l'annulation produisait une soudure entre le début et la fin de la pièce, comme si l'aventure de Félicie n'était au fond qu'un cauchemar sans réalité. L'emploi du préfixe *re* ("je vous retrouve", "qu'il est bon de me revoir entre vos bras") insiste sur la reproduction du même. Il ne s'agit pas pour autant d'un retour au point de départ, mais d'une épreuve qui conduit la pièce sur la thématique de l'éducation. La Fée devient une figure maternante, alliant protection et confiance, qui a laissé sa protégée mener une expérience dangereuse sans jamais la laisser totalement livrée à elle-même. Par une sorte d'auto-citation, Marivaux donne l'image paradoxale d'un mariage final (mais sans homme) : la réconciliation générale entre Félicie et les fées passe par des attouchements proches de ceux des amoureux de la fin des pièces à mariage ("embrasse", "caresse", "...me revoir entre vos bras"). Grandie par cette épreuve initiatique, désormais pleinement en accord avec les valeurs inculquées, dont la Modestie et Diane sont des représentantes allégoriques majeures, Félicie se trouve dotée des qualités qui la préparent à l'âge adulte. La Fée annule l'ensemble de la pièce interne avec une rapidité et une instantanéité que justifie le recours à la magie. Mais on verra que cette fin éclair est aussi l'apanage des autres pièces, pourtant sans magie.

c. *L'Héritier de village* ou le coup de théâtre

L'arrivée de Monsieur Griffet amène le coup de théâtre. Comme Blaise est illettré, la révélation se fait par locuteurs interposés. La lettre émane du procureur et a pour destinataire Blaise ; c'est Griffet qui fait office de messager. Or Blaise, en faisant passer la lettre au Chevalier, pour qu'il la lui lise, va provoquer une série de glissements. Le Chevalier devient le transmetteur de l'information, dont il n'est pas responsable ^{ftn685} ; cette information est, du fait de la lecture à haute voix, élargie au cercle de tous les personnages présents sur scène, qui deviennent tous destinataires additionnels, en même temps que le lecteur-spectateur. La nouvelle de la fuite de Monsieur Rapin avec le montant du legs de Blaise annule tout le projet déclencheur de la pièce, et l'enjeu autour de la fortune de Blaise et de sa femme. Le dénouage vient non de la volonté des personnages, mais d'un événement extérieur ^{ftn686}. Le Chevalier, déconfit, choisit de reprendre en se les appropriant les mots du procureur, redevenant ainsi locuteur de son propre discours et opérant un glissement entre le dénouage et le dénouement.

Pour ce faire, il superpose la situation de Monsieur Rapin et la sienne, grâce à un jeu sur le sujet du verbe :

"il passe en pays étranger" // "les articles de notre contrat sont passés en pays étranger".

Le lien de cause à effet entre l'argent et le mariage est ainsi rendu explicite. Le dénouement par annulation se situe dans la formule "Adieu, Colette, je vous quitte avec douleur", qui expédie dans le nul et non avenu le projet antérieur. À cette annulation, répond évidemment celle de l'autre noce prévue entre Madame Damis et Colin. La sortie de scène de la jeune femme s'accompagne d'une négation de l'interaction avec tous les personnages présents sur scène : Madame Damis ne s'adresse plus qu'au Chevalier, seul interlocuteur valable. Ces deux dénouements déceptifs sont commentés par les autres protagonistes, en particulier par Arlequin, qui révèle la réalité des projets amoureux ftn687. La réplique de Colin :

"Pardi! c'est une accordée de pardue ; tu me quittes, je te quitte, et vive la joie! Dansons, papa"

pourrait être une ultime réplique possible, rappelant le début de la scène et l'appel à la fête villageoise. Cependant, une phase d'achèvement se développe, laissant apparaître un bilan comptable : quels sont les gains et pertes de chacun ? Colette et Colin ont perdu une occasion de se marier ; le Chevalier et Madame Damis doivent renoncer à leur espoir de fortune ; Arlequin fait le compte de ce qui lui revient. Blaise perd un valet, un gendre et une bru potentiels en même temps que la somme d'argent promise par legs ; Claudine abandonne les illusions que cette somme d'argent avait suscitées chez elle à la scène I. L'annulation concerne donc l'élément déclencheur et les parcours fantômes qui en dépendaient. On retourne à l'exacte situation d'avant l'annonce du legs, mais empirée par les vains espoirs envolés ftn688.

d. Le Triomphe de Plutus

Apollon change de positionnement par rapport au premier dénouement, dans la mesure où, au lieu de subir la morale imposée par Plutus, il apparaît comme celui qui délivre une morale collective. Le personnage sort de l'action pour devenir une sorte de personnage supérieur, pour retrouver la fonction des dieux de tragédie grecque qui commentent ce qui se passe.

La scène XVIII est donc la scène finale. Elle est ouverte par Apollon qui prend d'emblée ce rôle supérieur. On peut remarquer que l'on se trouve dans la même situation qu'à la scène II : les dieux se parlent. Apollon commence par dévoiler les identités ftn689. Ce discours sur les identités sera développé par Apollon dans une sorte de définition de chaque dieu, "le dieu du mérite", "le dieu des vices", puis par le dévoilement du rapport entre déguisement et identité ftn690. Au-delà de ce dévoilement d'identité, cette scène sert de bilan au passé puisque l'intrigue est grossièrement rappelée ftn691. Par ce rappel, le bilan peut être fait entre ce qui se gagne et ce qui se perd, comme ordinairement chez Marivaux. C'est Plutus qui est perdu ("vous vous passerez bien de moi" et au-delà de cette formulation, on se rend bien compte que ce qui est perdu c'est le dénouement par mariage). Ce que l'on gagne, c'est de l'argent ("je vous laisse les présents que je vous ai faits", "les musiciens sont payés"). Plutus sort lui aussi de l'action pour se placer en spectateur de la comédie et en futur narrateur d'un spectacle donné aux dieux. Cette fin est donc rattachée au théâtre, elle fait disparaître les humains, comédiens malgré eux, au profit d'un combat des dieux fait pour les dieux. Il y a emboîtement de l'intrigue centrale au profit d'une intrigue supérieure donnée à d'autres spectateurs. Le lecteur-spectateur se trouve de ce fait amené à ce statut de dieu et de juge de la condition humaine à laquelle paradoxalement il appartient. Le "allons" est faussement réconciliatif : Plutus se dissocie du groupe puisque l'on a "divertissez-vous" et non "divertissons-nous". Son "Adieu" sert de dénouement.

Le groupe est à nouveau scindé, non dans une opposition entre Apollon et tous les autres personnages mais dans une opposition entre les dieux et les autres. La structure de la pièce se referme donc dans un cercle puisque seuls les dieux s'expriment comme au début, Armidas, représentant des humains, ne parlant que pour traduire au nom de tous une incompréhension collective. Les dieux ont le dernier mot et les sentiments sont balayés au profit de l'argent.

Il y a donc une pièce thématiquement fort différente de la plupart des pièces de Marivaux, la problématique amoureuse étant comme caricaturée, réduite à peu de chose, se montrant comme une forme vide pour mieux

souligner le pessimisme de la nature humaine par rapport à l'argent. Le silence du personnage féminin est de ce point de vue éloquent : Aminte a été le jouet des hommes comme les hommes ont été les jouets des dieux.

La rapidité de la scène finale souligne cet effet de silence. Tout est montré, il n'y a plus rien à dire.

e. La Provinciale

L'arrivée de Monsieur Lormeau, de Monsieur Derval et de ses deux sœurs crée l'interruption décrite ci-dessus. Dans ce contexte, Monsieur Lormeau a une double fonction. Personnage organisateur de ce début de scène, il procède à des présentations qui excluent les personnages présents. Son discours concerne les personnages importants de son point de vue, dans un réseau réduit que résume la didascalie *Monsieur Lormeau, à la Marquise* et sa brève formule : "voici les sœurs de Monsieur Derval, qu'il vous amène...". Prescripteur et spectateur de ce qui se passe sur scène, Monsieur Lormeau pose deux questions sur ce qu'il voit et qui constitue la matière de la scène paroxystique qui précède : l'une porte sur les raisons de la colère de la dame inconnue, l'autre sur le geste de Madame La Thibaudière, suspendu. Cette intrusion de Monsieur Lormeau impose de ce fait une partition, une frontière, entre les personnages-acteurs et les personnages-spectateurs.

Madame La Thibaudière, toujours constante dans les principes déviants qu'elle prend pour de l'extrême politesse parisienne, résume pour les arrivants tout l'enjeu de la scène précédente, bien qu'il soit indicible. Cela conduit Monsieur Derval à faire une révélation sur l'identité du pseudo-Chevalier, qui est nouvelle y compris pour le lecteur-spectateur : le jeune homme est en réalité le fils du procureur de Monsieur Derval. À ce moment, chacun a le même degré d'information : le Chevalier est un escroc ; il agit sous une fausse identité. Mais pour Madame La Thibaudière, les deux informations se chevauchent. Elle admet, dans un constat, sa naïveté :

"J'ai été jouée".

Cette réplique, qui entérine le retour à résipiscence de Madame La Thibaudière, est en même temps l'annulation du parcours fantôme : c'est le dénouage.

Chacun fait le bilan de ses gains et de ses pertes :

Cathos pensait gagner l'amour de La Ramée ; elle a perdu l'amour ; elle a failli perdre de l'argent ; elle a récupéré sa bague.

La Ramée espérait de l'argent et la bague de Cathos ; il perd la bague et ne gagne rien.

Le "Chevalier" espérait de l'argent ; il ne le gagne pas.

Madame La Thibaudière voulait une réputation de Parisienne ; elle perd sa réputation et la possibilité d'un mariage à Paris, mais garde son argent.

La Ramée dévoile le pervers système d'échanges que le caractère de la provinciale en quête de reconnaissance dans la capitale rendait possible :

"dix mille écus" ⇌ "donner de belles manières" // "aventure manquée" ⇌ "réputation y perd"

Le bilan de Madame La Thibaudière est donc cruel. Il n'est pas surprenant, néanmoins, que Marivaux insiste sur la conservation de l'argent, qui était une préoccupation essentielle du personnage pendant cette fin de pièce. Finalement, un des sens de la pièce ne réside-t-il pas là dans la punition de celle qui n'est pas assez

généreuse ou désintéressée ftn692 ?

Deux dénouements et deux conclusions se succèdent. Monsieur Lormeau se pose comme la figure paternelle qui distribue les ordres et induit les actions. Sa réplique contient le premier dénouement : “renvoyons ce maraud-là”, ainsi qu’une conclusion, “qu’il ne soit plus parlé de cette malheureuse affaire”. Il est le double, en positif, de Madame Lépine : lui appelle au silence et à la discrétion, garants de la réputation, quand la perfide entre-metteuse présentait la parole comme le vecteur de la position sociale. Le silence que prône Monsieur Lormeau conduit au silence final.

Une autre conclusion appartient à la victime, qui elle aussi manie l’impératif. Elle renvoie Monsieur Derval à sa responsabilité pour le procès qui les oppose ftn693. Ce faisant, elle coupe avec lui toute relation pouvant aboutir à un mariage légitime et assorti. L’emploi des points de suspension signale une rupture du dialogue, du projet de mariage tel qu’il a été conçu par Monsieur Lormeau ; un dénouement possible, voire attendu, est éliminé. De même, il y a rupture spatiale. La fuite de Madame La Thibaudière, second dénouement, laisse sur scène les personnages parisiens garants des vraies valeurs. La province (c’est le dernier mot de la pièce) devient pour la première fois dans la bouche de Madame La Thibaudière un refuge et non un lieu à fuir. La leçon de la pièce est implicite mais claire : l’éducation a joué non pas sur le mode positif, mais sur le mode négatif. C’est une pièce sur l’échec, échec de l’intrigue de Madame Lépine et de ses complices, échec aussi de la tentative de promotion sociale de la provinciale.

3. conclusion sur les pièces à parcours fantômes dominants

Les quatre pièces de cette catégorie s’achèvent sur la mise en scène de la victoire du traître. Lorsque celle-ci s’effectue dans l’atmosphère de la féerie, rien n’est trop grave, et *Félicie* se termine sur le soulagement d’un cauchemar évité. En revanche, dans un contexte plus réaliste, la victoire sur le traître, obtenue *in extremis* après son apparent succès, laisse un goût amer. Il faut alors recourir à des thèmes (le vin) ou à des codes (le divertissement) de la comédie pour éviter le recours extrême, la fuite de l’héroïne, qui se réalise dans *La Provinciale*.

Ce groupement de pièces attribue à la ruse un rôle différent du précédent : la ruse n’est plus l’élément enclencheur du processus de dénouement mais le moyen, pour la figure du traître, d’enclencher l’intrigue. C’est la révélation de la ruse qui amène, au tout dernier moment, le dénouement.

III. Pièces au parcours principal incomplet (*La Dispute*, *La Réunion des amours*, *L’Île des esclaves*)

La Dispute, *La Réunion des amours* et *L’Île des esclaves* ftn694 se dénouent grâce à l’irruption de personnages dotés d’une autorité incontestable, d’un pouvoir sur les autres personnages qui vont de pair avec une forme d’efficacité dramaturgique. Sans ces personnages, un dénouement serait-il possible ?

Dans *La Réunion des amours*, la règle du jeu est clairement annoncée très tôt. La décision que doit prendre Minerve, le choix qu’elle effectuera entre Cupidon et l’Amour est l’enjeu d’une pièce qui n’est pas construite classiquement mais hésite entre le débat et la succession de courts tableaux. Le lecteur-spectateur sait donc d’emblée que l’issue sera apportée par la déesse. Le seul risque est celui du double échec. Or, après l’épreuve imposée de la déclaration à la Vertu, l’Amour reste trop convenu et trop respectueux. Cupidon, au contraire, est trop entreprenant, et son succès, qui a presque fait succomber la Vertu, laisse présager une décision défavorable de Minerve. La pièce est donc menacée d’un échec que le départ prématuré de l’Amour semble annoncer et qui est prophétisé par l’évaluation de Mercure :

“oh! on ne vous choisira pas pour la cérémonie présente (...) Je suis sûr que c’est Minerve qui va venir vous donner votre congé”.

La pièce est suspendue à la décision de la déesse, personnage-juge, seul habilité à dénouer et à achever l'ensemble en annonçant son verdict, que chacun, sur scène, attend.

La situation de *La Dispute* est différente. Du fait de sa structure par cadre, la pièce pose la question de la potentialité de dénouement inhérente à la pièce interne. Or cette dernière est en quelque sorte structurellement indénuable. Les couples des jeunes sauvages se forment, se transforment, se défont selon des variations qui relèvent de l'aléa. Comme ces amours ont lieu en dehors de tout cadrage social, aucun mariage ne peut venir achever ce cycle d'inconstances. Le dénouement est donc impossible. De fait, la scène de regroupement final qui devrait achever la pièce témoigne d'une incapacité à faire autre chose que de nouvelles variations sentimentales. Les personnages présents en sont à demander encore un échange ("venez, que je vous parle", "passez ici"). Rien, dans ce cycle, ne permet d'espérer un achèvement.

La situation est plus complexe dans *L'Île des esclaves*. Certes, du fait de sa posture d'autorité, Trivelin est le seul qui paraît en mesure de dénouer la pièce. De fait, on aurait pu penser que ce dénouement viendrait assez vite puisque les deux personnages de maîtres ont fait ce qui leur était demandé sur le chemin de la contrition. Ensuite, curieusement, la pièce est conduite sur une autre piste, structurée par les projets des valets, qui est une sorte de caricature des pièces d'amour de Marivaux. Cette piste conduit à une double aporie, celle de l'amour puisque les deux séductions mises en scène par Arlequin et Cléanthis aboutissent à un échec, et celle de la comédie, puisque la pièce frôle la tragédie. Dans la scène VIII, en effet, la situation se trouve tout à coup au bord d'un gouffre. Au lieu d'employer un discours de rejet méprisant que sa position de fait l'empêche d'utiliser, Euphrosine se réfugie derrière un discours pathétique qu'elle n'a pu employer avec Cléanthis dans la scène précédente mais qu'elle emploie avec Arlequin car l'écoute est différente. On peut noter l'éloquence d'Euphrosine qui utilise un vocabulaire tragique comme "infortunée", "persécuter", "mes disgrâces", "mon esclavage", "douleur", "désespoir", "compassion". Elle emploie aussi le rythme ternaire, les questions rhétoriques et se présente avant tout comme une victime sans défense. Il y a là une image douloureuse de femme qui contraste à la fois avec le mépris dont elle faisait état avec sa servante et avec l'image de la femme conquérante et manipulatrice qui avait été présentée par Cléanthis précédemment. La mutation de la coquette en personnage tragique montre la métamorphose du personnage et en même temps met en valeur la situation violente de pouvoir tyrannique que la transformation sociale d'Arlequin et de Cléanthis a engendrée. C'est peut-être cette double transformation qui amène au silence final d'Arlequin ^{ftn695}.

La scène avec le maître est un pendant de la scène entre les deux femmes puisqu'il s'agit de convaincre l'ancien maître d'aimer Cléanthis. La scène, cependant, est radicalement différente dans la mesure où Arlequin ne développe pas l'argumentation passionnée que Cléanthis faisait à Euphrosine. La phrase concernant l'injonction amoureuse est très réduite et introduite par un verbe au passé comme si le projet n'existait déjà plus :

"Je n'ai rien à te dire, mon ami, sinon que je voulais te faire commandement d'aimer la nouvelle Euphrosine".

Le début de la phrase nie même la nécessité de faire cette commission. Cette question, qui ne semble plus intéresser Arlequin depuis la scène précédente est remplacée par un autre enjeu, à savoir la réconciliation sociale. Le vocabulaire amoureux dont nous avons montré l'échec ou du moins le caractère inapproprié ou inefficace est remplacé ici par le vocabulaire de l'amitié sous la forme d'une déclaration d'amour partagé. Le vocabulaire est de ce point de vue éloquent : "un sentiment d'amitié", "je croyais que tu m'aimais", "cela m'attachait à toi", "qui est-ce qui te dit que je ne t'aime plus ?", "Tu m'aimes", "cela empêche-t-il que je t'aime ?", "tu n'es qu'un ingrat", "attachement"... La déclaration d'amour partagé permet aussi l'autocritique à la fois du maître et d'Arlequin, qui se trouvent tous deux dans une situation d'égalité, ce qui rend la comparaison possible : "tu me montres bien mon devoir ici pour toi ; mais tu n'as jamais su le tien pour moi" ; "tu veux que je partage ton affliction et jamais tu n'as partagé la mienne" ; "je dois avoir le cœur meilleur que toi". Les systèmes de construction de phrase qui jouent sur les symétries et les parallélismes renforcent cette impression ; une fois que la situation sociale est effacée dans sa particularité, on peut enfin montrer ce que

sont les hommes et les comparer de façon équitable. C'est donc sur une note de réconciliation générale et de progrès personnel que s'achève cette scène ftn696. On s'aperçoit que l'élément moteur en est Arlequin. C'est lui qui pèse le pour et le contre mais c'est lui aussi qui est capable de l'auto-critique la plus forte, de la décision de reprendre son vêtement, de rendre le sien à Iphicrate et donc d'annuler le décret de Trivelin.

Dans la même situation qu'Arlequin, Cléanthis continue à avoir un discours de tyrannie et de vengeance. Elle a donc toujours dans son évolution un temps de retard sur les autres personnages. C'est de fait ce que va montrer le début de la scène X. La longue tirade de Cléanthis est celle d'un personnage qui polémique en opposant les avantages liés à la condition et les mérites personnels ; la comparaison que Cléanthis fait entre les maîtres dans la situation passée et les valets dans la situation présente rappelle celle qu'Arlequin a faite précédemment mais elle a une portée beaucoup plus générale ftn697. Il ne s'agit plus de comparer un individu et un autre mais un groupe à un autre groupe. C'est donc un discours avec une portée beaucoup plus politique que ne l'était celui d'Arlequin et l'on peut se demander si la tirade de Cléanthis ne s'adresse pas à des interlocuteurs beaucoup plus nombreux que les trois personnages qui sont sur scène. En témoignerait l'expression "Messieurs les honnêtes gens du monde", qui, adressée à Iphicrate et Euphrosine, est curieuse. Quoi qu'il en soit, Arlequin, personnage-pivot donne le signal d'un repentir collectif qui passe par des auto-critiques cette fois-ci formulées publiquement et des demandes de pardon qui peuvent être considérées comme la dernière étape du parcours individuel de chaque personnage ftn698. On se rend compte alors que l'aveu d'Euphrosine et d'Iphicrate, après les scènes de portrait ne suffisait pas. Il était important que les deux nobles expriment le repentir de leurs fautes passées. Il est également essentiel que les valets aient fait sur scène l'expérimentation théâtrale de la tyrannie, pour servir de miroir déformant aux maîtres. La violence révèle aussi aux valets la part qui peut être attribuée au statut social dans la cruauté des maîtres. Enfin, elle leur donne l'occasion d'effectuer eux aussi leur repentir. Ce dernier aspect explique la récurrence forte du champ lexical de la faute et de la réconciliation : "il semble que vous lui demandiez pardon", "c'est pour me châtier", "je me repens de mes sottises, lui des siennes ; repentez-vous des vôtres, Madame Euphrosine se repentira aussi", "quatre beaux repentirs", "il s'agit de vous pardonner", "des pauvres gens que vous avez toujours offensés", "ils sont contrits d'avoir été méchants", "quand on se repent, on est bon", "elle vous pardonne".

La réconciliation générale place tous les personnages au même degré d'évolution. Comme dans les pièces d'amour de Marivaux, il faut que tous puissent en être au même point et que les choses aient été dites. La déclaration d'amour a lieu de la même façon mais c'est une déclaration d'amour social. L'agenouillement se retrouve mais évidemment avec une autre signification. Quant à l'annonce du mariage, elle est ici remplacée par la suppression du lien de l'esclavage tant par Iphicrate que par Euphrosine ftn699. Il est intéressant de constater que les personnages annulent le passé comme le présent. Arlequin prend lui-même les décisions, indique à chacun ce qu'il doit faire ou dire. Il est de ce fait à la fois acteur pour son propre compte, metteur en scène et spectateur de ce qui se passe et, surtout, il procède au dénouage.

1. les personnages dénoueurs

Les personnages dénoueurs des trois pièces ont l'autorité, le pouvoir à la fois social et dramaturgique. Ils sont en situation de supériorité hiérarchique par rapport aux personnages qui attendent leur décision. Dans *La Réunion des amours*, c'est Minerve qui est investie par Jupiter de la responsabilité de diriger l'assemblée, comme le précise Mercure dans la scène III. La déesse a, en outre, une fonction judiciaire par rapport à l'Amour et à Cupidon. Ainsi, lorsque Cupidon demande à Apollon ce que Minerve veut faire en amenant l'Amour, le dieu répond :

"Vous entendre raisonner tous les deux sur la nature de vos feux, pour juger lequel de vos dons on doit préférer dans cette occasion ici" (scène IV).

Minerve est posée comme celle qui a mission d'évaluer et de statuer.

De ce point de vue, à la Minerve de la pièce allégorique, on peut comparer le Trivelin de l'utopie. Ce dernier, en effet, dans *L'Île des esclaves*, se présente comme un juge lorsqu'il décrit le fonctionnement de l'île aux naufragés :

“...ce sont là nos lois, et ma charge dans la république est de les faire observer dans ce canton-ci”.

Il garantit un système judiciaire qui comporte sa part de récompenses et de châtement.

Cette posture de juge induit de fait la fonction de personnage dénoueur. Le lecteur-spectateur attend raisonnablement que la décision de Minerve et celle de Trivelin aient vocation à dénouer la pièce.

Il n'en est apparemment pas de même dans *La Dispute*. Certes, le Prince a bien la supériorité hiérarchique sur la “suite”, à la “cour”, et, sans doute aussi, sur le personnage d'Hermiane. Mais, dans la dispute qui agite ses sujets, étant en quelque sorte à la fois juge et partie, il délègue la décision finale à la Nature et précise :

“Oui, c'est la nature elle-même que nous allons interroger, il n'y a qu'elle qui puisse décider la question sans réplique, et sûrement elle prononcera en votre faveur” (scène I).

Le Prince prétend donc abandonner son statut de juge légitime au profit d'une expérimentation naturelle censée administrer non un argumentaire mais une preuve irréfutable. Sa position de juge est donc masquée jusqu'à la fin.

a. importance dramaturgique des personnages dénoueurs

Les personnages dénoueurs sont peu présents sur scène, dans chacune des pièces. L'exemple le plus radical est celui de *La Dispute* : le Prince et Hermiane n'apparaissent que dans la structure-cadre, aux scènes I, II et XX. Pour le reste, ils ne sont que spectateurs de la pièce interne. Le modèle structurel de *L'Île des esclaves* est à peu près identique. Trivelin fait son entrée dans la scène II et reste avec les naufragés jusqu'à la scène V, puis disparaît pour ne réapparaître qu'à la scène XI. Il a prévenu à la scène V qu'il s'éloignait peu de temps, et signalait son retour comme imminent. En revenant, à la scène XI, il ne s'explique pas sur ce délai plutôt plus long que celui annoncé. Est-il resté en observation, comme le Prince et Hermiane dans *La Dispute* ? En tout cas, sa présence en pointillé s'apparente à la structure-cadre : sur scène au début et à la fin de la pièce, il laisse se dérouler en son absence une pièce interne.

La situation est différente dans *La Réunion des amours*, qui repose plutôt sur l'attente de la venue de Minerve, dont tout le monde parle, et qui est différée. La déesse ne fait son entrée qu'à la scène IX pour annoncer l'ouverture du procès des amours qui a lieu à la scène X. Cependant, ce qui devrait constituer la fin de la pièce s'achève par une pirouette, par un refus de trancher et par une délégation à autrui de cette décision (en l'occurrence, la Vertu, chargée d'expérimenter le mode de séduction des deux amours). Cette fausse fin, bien artificielle, conduit à une sortie de scène avant le retour de Minerve dans la scène dernière.

b. rôle des personnages dénoueurs dans la dernière scène

Dans les trois pièces, le personnage dénoueur revient dans la dernière scène. Son importance est quantifiable par le statut de son discours dans l'économie de la scène. Par un effet de mise en abyme, les répliques d'Hermiane et du Prince encadrent le reste de la scène. Ils poursuivent, dans ces répliques, l'échange qu'ils ont entamé précédemment et excluent de cette interaction les autres personnages. Hermiane a le premier et le dernier mot de la scène, comme elle avait le premier mot de la pièce. Cette dernière scène met donc en abyme la structure globale de la pièce.

L'Île des esclaves et *La Réunion des amours* utilisent le même procédé pour rendre compte de l'importance du personnage dénoueur, avec un discours hypertrophié, une véritable tirade qui ouvre ou ferme une scène plutôt courte en lui donnant tout son poids.

Le personnage dénoueur investi d'un pouvoir, organisant son discours comme un juge, est l'élément essentiel de ces fins de pièce. Il agit comme une sorte de *deus ex machina* interne à la pièce, comme le seul personnage susceptible de trouver une solution à une impossible clôture.

2. analyse des scènes de dénouement

a. L'Île des esclaves

La dernière scène de *L'Île des esclaves* joue sur un paradoxe. Elle commence comme une scène d'achèvement. Trivelin, comme un père dans une pièce à mariage, est en position d'observateur d'un spectacle qu'il décrit et commente. La comparaison avec des scènes d'achèvement des pièces du premier type est éclairante :

L'Épreuve :

"Eh bien! Monsieur ; mais que vois-je ? vous êtes aux genoux de ma fille, je pense".

L'Île des esclaves :

"Que vois-je ? vous pleurez, mes enfants, vous vous embrassez!".

Le Dénouement imprévu :

"Eh bien! ma fille, connais-tu Monsieur ?".

L'Île des esclaves :

"Et vous, Cléanthis, êtes-vous du même sentiment ?".

Ce positionnement de Trivelin induit que nous sommes face à une sorte de mariage, mais un mariage inter-social qui accorde les personnages par sexe, dans une relation maître / valet et maîtresse / servante. En même temps, l'affirmation de cette union des classes ne va pas sans rappeler le code amoureux de certaines scènes régulières, comme le montre la comparaison fructueuse avec *Les Sincères* :

Les Sincères :

"Araminte, donnant la main à Ergaste : -Tenez ; voilà de quoi répondre.
Ergaste, lui baisant la main : -Ceci vous l'apprend, Marquise".

L'Île des esclaves :

"Cléanthis, baisant la main de sa maîtresse : -Je n'ai que faire de vous en dire davantage, vous voyez ce qu'il en est.
Arlequin, prenant aussi la main de son maître pour la baiser : -Voilà aussi mon dernier mot, qui vaut bien des paroles".

La réaction de Trivelin ("Vous me charmez") est comparable à celle des pères marivaudiens dans de telles circonstances. Ainsi Monsieur Argante, dans la scène de fin du *Dénouement imprévu*, prononçait des paroles du même acabit ("j'en suis charmé"). De même, Trivelin, en annonçant le divertissement à venir, est dans cette position de destinataire qui appartient aux pères marivaudiens.

Dans cette phase de pseudo-achèvement, le personnage dominant est Arlequin, auteur du dénouage. Il dresse le bilan, accentué, dans sa phraséologie, par le pléonasma "en fin finale", et accompagné de ces formules qui rendent compte d'un état accompli, d'un nouvel équilibre : "la paix est conclue", "la vertu a arrangé tout cela".

Ce bilan porte aussi sur l'être, c'est-à-dire sur la transformation qui s'est opérée dans les personnages pendant toute la pièce : "nous sommes admirables", "nous sommes des rois et des reines".

Au-delà de ce bilan, Arlequin donne les clés d'une fin possible, d'un départ de tout le quatuor des naufragés. Mais, responsable du dénouage, Arlequin ne peut pas être le moteur du dénouement, lequel est apporté, dans la deuxième partie de la scène, par Trivelin, comme le prévoyait d'emblée son statut privilégié de décideur "dans ce canton-ci". La formule du dénouement est un substitut de l'impératif, à valeur semi-performative (ou, si l'on peut dire, à valeur performative sans la formule performative) :

“Vous partirez dans deux jours ftn700, et vous reverrez Athènes”.

Le futur de certitude, qui vaut décret, offre un dénouement par autorisation. Le discours qui précède ce dénouement pose problème par l'alternance qu'il offre entre le dit et le non-dit. Certes, Trivelin dresse à son tour un bilan des événements passés :

“Vous avez été leurs maîtres, et vous en avez mal agi ; ils sont devenus les vôtres, et ils vous pardonnent”.

Mais la formulation est curieuse. En effet, elle omet une phase importante qui pourrait se dire ainsi : “ils sont devenus les vôtres, et ils ont mal agi”. La faute des valets devenus maîtres, à savoir l'exercice gratuit de la tyrannie, est comme oubliée et toute l'action est recentrée sur les maîtres statutaires. L'ellipse argumentative est appuyée par des remarques de Trivelin qui laissent entendre qu'il fait de la rétention d'information : “je n'ai rien à ajouter”, “je ne vous en dis pas davantage”. La fin, ce faisant, insiste moins sur la portée sociale ou politique possible que sur une fatalité intangible, qui fait des uns et des autres des maîtres ou des valets. La leçon explicite replace le débat sur le plan moral (il faut être de bons maîtres et de bons serviteurs), voire religieux ftn701. La justification de la décision qui constitue le dénouement (tout recommence comme avant) réintègre l'expérimentation vécue dans ce hors-cadre qu'est l'île dans l'Athènes dont les personnages sont issus. Il n'est absolument pas question de changer les règles sociales en dehors de cette utopie, sorte de fête des fous d'un jour que l'isolement seul peut autoriser ftn702.

b. La Réunion des amours

Le discours de Minerve est supposé répondre à la question posée depuis le début : qui de Cupidon ou de l'Amour sera présent à l'assemblée des dieux ? Avant de se prononcer, Minerve affirme le caractère final de la scène en la rattachant aux scènes antérieures (scène XII, avec la Vertu, scène X du procès). On retrouve le même système de lien avec ce qui précède que dans les pièces à mariage. La conclusion qui naît de ces deux scènes, à savoir le verdict attendu, est défavorable à Cupidon :

“Minerve : Cupidon, la Vertu décidait contre vous ; et moi-même j'allais être de son sentiment, si Jupiter n'avait pas jugé à propos de vous réunir, en vous corrigeant, pour former le cœur du Prince. Avec votre confrère, l'âme est trop tendre, il est vrai ; mais avec vous elle est trop libertine. Il fait souvent des cœurs ridicules ; vous n'en faites que de méprisables. Il égare l'esprit ; mais vous ruinez les mœurs. Il n'a que des défauts, vous n'avez que des vices. Unissez-vous tous deux : rendez-le plus vif et plus passionné ; et qu'il vous rende plus tendre et plus raisonnable : et vous serez sans reproche. Au reste, ce n'est pas un conseil que je vous donne ; c'est un ordre de Jupiter que je vous annonce”.

En même temps, le fait même de rendre compte de ce verdict à l'imparfait, dans la partie initiale du discours, laisse immédiatement présager une autre issue. De fait, surgit au sens propre le *deus ex machina* suprême, Jupiter, qui balaie la décision conjointe de Minerve et de la Vertu.

La situation devient alors complexe. Minerve, qui était personnage dénoueur, avec délégation spéciale de Jupiter pour arbitrer le litige, est subitement désavouée par Jupiter et se fait, dès lors, le porte-parole d'un personnage dénoueur supérieur à elle, et le seul légitime, probablement, pour régler l'intérêt du Prince. L'autorité incontestable dont disposait jusqu'ici Minerve est brutalement transférée sur un personnage absent

qui donne ses ordres par procuration. Le verdict tombe : “unissez-vous” ; et le statut de cet impératif est précisé : il ne s’agit pas d’un “conseil”, mais bien d’un “ordre”. La performativité directe (“j’annonce”) est seulement celle d’un porte-parole ; mais le verdict même se fait par performativité indirecte (“unissez-vous (...) c’est un ordre de Jupiter”).

C’est cette décision du roi des dieux qui constitue le dénouement. L’arbitraire régalien très net de ce verdict, qui s’appuie sur le désaveu préalable du juge mandaté, est tempéré par la leçon de droit qui le précède (les attendus) et la leçon de morale qui le suit. Ainsi, cette décision, plutôt cette absence de décision, ce choix d’un juste milieu, est justifié par le bon sens et la pratique même de la séduction.

Le choix du verbe “unissez-vous” n’est pas anodin. Tout en faisant une boucle avec le titre de la pièce, il rappelle aussi le vocabulaire du mariage qui marque les fins de comédie. La réplique finale, qui succède directement à la tirade de Minerve citée, file ce parallélisme décalé :

“Cupidon, *embrassant l’Amour* : Allons, mon camarade, je le veux bien. Embrassons-nous. Je vous apprendrai à n’être plus si sot ; et vous m’apprendrez à être plus sage”.

L’embrassade pléonastique, lue à la fois dans la didascalie et dans le texte, rappelle ces embrassades viriles, ou les embrassements entre parents et enfants, voire celui entre les époux de *La Femme fidèle*, dont les fins de pièces marivaudiennes ne sont pas ingrates. Le “je le veux bien” rappelle ces formules d’adhésion, comme par exemple celle de la Comtesse dans *Le Legs*. Par le vocabulaire et par la gestuelle, la micro-séquence de dénouement s’inscrit parodiquement dans ce système de fin “classique”, où des jeunes gens naturellement promis l’un à l’autre sont officiellement fiancés, voire mariés.

La pièce se finit donc sur un compromis, que le titre laissait deviner mais que l’enjeu initial du choix à opérer dans une alternative rendait assez improbable.

c. La Dispute

Pièce sans dénouage, *La Dispute* ne peut trouver de dénouement qu’en présence des personnages de la pièce-cadre. Or la pièce est menacée par une double rupture : l’entrée d’Hermiane s’accompagne d’un refus (“Non, laissez-moi, Prince”) et tous les personnages menacent de s’enfuir. Pièce-cadre et pièce interne sont donc apparemment destinées à s’achever brutalement. C’est l’apparition de personnages nouveaux pour tous, sauf pour le Prince, pour Carise et pour Mesrou, qui sauve la fin. Dina et Meslis, deux jeunes sauvages dont on n’a pas entendu parler jusque-là, ont, eux aussi, comme les deux autres couples d’enfants sauvages élevés dans le cadre de cette expérimentation de l’état de nature, fait l’épreuve de l’altérité, de la différence des sexes et de la surprise de l’amour. Mais tout s’est fait hors scène. On doit donc supposer, par analogie avec le début de la pièce interne, que leur rencontre provoquée a suscité l’émoi amoureux chez eux aussi, comme chez Églé et Azor ou Adine et Mesrin ; de fait, leurs réactions et leur lexique sont vraiment superposables à ceux des deux autres couples au début de l’expérience.

Mais le nouveau couple, lui, invité à l’inconstance par Églé, se révèle fidèle et inébranlable ftn703.

Un couple constant, deux inconstants, tel est le bilan humain de cette expérience contrastée ftn704. Le spectacle de la pièce interne se poursuit donc dans la pièce-cadre, dans la dernière scène qui dévoile la situation de dispute aux yeux de tous.

Le dénouement, apporté par le Prince, doit clore la pièce interne, clore aussi l’épisode ajouté de Dina et Meslis, le troisième couple sorti de nulle part, donner enfin réponse à la dispute initiale sur l’origine de l’inconstance. Ces trois niveaux sont tour à tour réglés, mais dans l’ordre inverse. D’abord est traité le cas du dernier couple montré. Le dénouement est apporté conjointement par le Prince et par Hermiane, qui décident favorablement pour le bonheur de Dina et Meslis. La formule “On ne vous séparera pas” est un clin d’œil aux

accomplissements. Ou bien la pièce s'achève sur un retour à son début. C'est parfois une spirale vers le mieux, comme dans *Félicie*. Mais c'est le plus souvent une situation pire, rendue plus pessimiste par le déroulement des événements. Se pose alors la question du statut générique de l'œuvre : de quel genre de comédie s'agit-il si la situation finale est pire que la situation initiale ?

Types de pièces	Délimitation de l'espace de fin	Quantité de l'espace de fin	Fonctionnement général caractéristique du groupe
Pièces par blocage définitif avant le mariage			
<i>Arléquin poli...</i> (1720)	précise	plusieurs scènes ; sc. de dénouement = dernière	Personnage déclencheur d'un retournement ; dénouement = annulation du dénouement prévisible ; ruse = déclencheur du dénouement
<i>La Commère</i> (1741)		sc. de dénouement = dernière	
<i>La Colonie</i> (1750)		sc. de dénouement = dernière	
Pièces à parcours fantôme dominant			
<i>L'Héritier de village</i> (1725)	précise	plusieurs scènes	Parodie de déclaration ; variation autour du modèle de la pièce à mariage ; dénouement public = annulation du dénouement presque réalisé ; ruse = enclencheur de l'intrigue ; intrusion finale de l'extérieur
<i>Le Triomphe de Plutus</i> (1728)		dernière scène	
<i>Félicie</i> (1757)		dernière scène	
<i>La Provinciale</i> (s.d.)		dénouements intermédiaires puis véritable dénouement = dernière scène	
Pièces à parcours amoureux principal incomplet			
<i>L'Île des esclaves</i> (1725)	précise	dernière scène	Personnage dénoueur = position hiérarchique ; caractère performatif du dénouement
<i>La Réunion des amours</i> (1731)			
<i>La Dispute</i> (1744)			

CHAPITRE 3 : Gros plan sur la séquence de fin ou le dénouement imprévu ?

Quittons à présent les modalités de fonctionnement de l'espace de fin pour tenter de définir de façon plus structurale la description de ce qui constituerait une séquence de fin. Le terme de *séquence* nous conduit à déterminer le rapport entre l'espace fonctionnel et l'espace textuel en partant de la notion de micro-séquence. Il nous invite aussi à tenter d'approcher plus attentivement le concept de dénouement en le confrontant à celui de dénouage par exemple. Afin de rendre compte précisément de cette recherche qui vise à prendre un peu de hauteur, nous effectuerons une série de gros plans.

I. Constitution de la séquence de fin

1. séquence de fin et nombre de scènes : espace fonctionnel - espace textuel

a. dans les pièces à mariage

L'étude des pièces qui s'achèvent par un mariage a permis de mettre en évidence qu'il y avait une corrélation entre le type de structure et la dimension octroyée à l'espace de fin. Dans les pièces où le parcours amoureux principal s'interrompt avant la déclaration, l'espace de fin est constitué d'une scène de dénouement suivie d'une scène de conclusion. Cela tient au fait que les systèmes de blocage et de contre-blocage sont mis en place par les amoureux eux-mêmes et qu'ils contribuent à une intrigue unique. Jamais on n'a l'impression de quitter la pièce principale pour passer à autre chose. Il est, du coup, logique que la scène de dénouement consiste en une mise au point entre les amoureux, avant que les autres personnages en soient les spectateurs, devenant les témoins d'un couple constitué.

Parmi les pièces à substitution, *Le Dénouement imprévu* et *La Femme fidèle* ont, elles aussi, une scène d'intimité qui précède la scène de conclusion. L'enjeu principal n'y est pas, en effet, d'effacer préalablement la pièce n° 1, mais bien d'instituer comme principal le couple de la pièce n° 2. Il est notable que dès que cela est terminé, il n'y a plus de problème. La substitution s'effectue et la pièce n° 1 s'efface d'elle-même comme par magie. De ce fait, ces deux comédies sont tout à fait comparables à celles du type I qui sont tout entières résolues par la déclaration libératrice.

L'espace de fin est très réduit dans *La Méprise* et dans *Les Acteurs de bonne foi* : une seule scène suffit à condenser dénouement et conclusion. Cela tient sans doute au fait que les personnages de la pièce n° 1 et de la pièce n° 2 ne sont pas différents. L'espace de fin est logiquement un moment de concentration, puisque le dénouement concerne tous les personnages. En outre, il n'y a pas de nécessité à séparer formellement dénouement et conclusion, puisque ce sont les mêmes personnages qui se retrouvent acteurs et spectateurs.

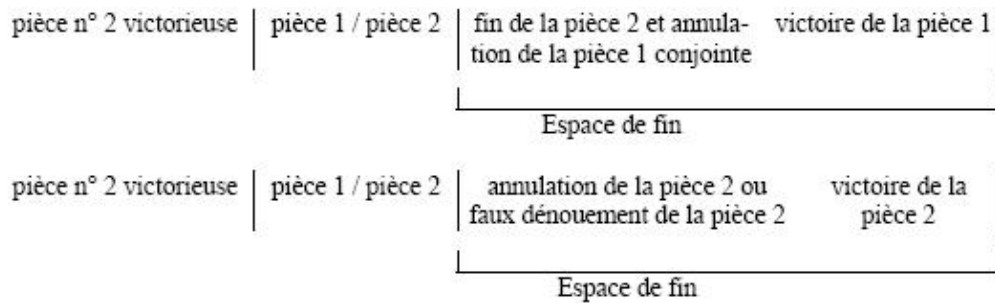
Lorsque les personnages des pièces internes sont différents de ceux de la pièce-cadre, l'espace de fin s'étend considérablement. Cela permet alors d'attribuer une place spécifique à chaque intrigue interne, de régler le sort de chaque personnage de la pièce secondaire avant de dénouer et de conclure dans la dernière scène. C'est le fonctionnement repérable dans *La Joie imprévue*, *L'École des mères*, *Le Père prudent et équitable*. Ces pièces offrent un dénouement provisoire ou définitif à la pièce secondaire avant de sceller la pièce principale. L'espace de fin des trois pièces peut se schématiser ainsi :

<i>La Joie imprévue</i>	Sc. XX Dénouement de l'intrigue du Chevalier	Sc. XXI Dénouement de la pièce d'éducation	Sc. XXII Dénouement de la pièce principale
<i>L'École des mères</i>	Sc. XIV-XV Préparation de la conjonction des deux comédies	Sc. XV, XVII, XVIII Dénouement de la pièce d'éducation et de la pièce n° 2	Sc. XIX Dénouement de la pièce principale
<i>Le Père prudent...</i>	Sc. XXII-XXIV Révélation de l'identité de Crispin → dénouement de la pièce interne	Sc. XXV Dénouement de la pièce cadre	

L'espace de fin des *Sincères* est, lui aussi, extrêmement étendu, car il faut laisser le temps à la double inconstance de se réaliser. Il faut, en effet, que la Marquise et Dorante se déclarent et se demandent en mariage, qu'Araminte et Ergaste en fassent de même et que la rupture entre Ergaste et la Marquise soit

définitivement consommée. On voit alors pourquoi six scènes sont nécessaires pour la réalisation de ces trois étapes.

La nature et la longueur de l'espace de fin sont donc liées à plusieurs facteurs déterminants. Elles dépendent du nombre de "pièces" constitutives de l'ensemble, et de leur nature : pièce d'amour, d'intrigue, etc., mais aussi de la chronologie ou de la hiérarchie entre les pièces. Si la deuxième pièce d'amour s'avère gagnante, la résolution est plus rapide que si c'est la première, car une étape devient superflue, celle de l'annulation de la pièce n° 1. Cela se schématise ainsi :



Lorsque la deuxième pièce est de nature radicalement différente, il faut la dénouer préalablement à la pièce principale. L'exemple le plus frappant de cette configuration est celui de *La Joie imprévue* dans laquelle les trois comédies (comédie d'intrigue, comédie sérieuse et comédie d'amour) nécessitent chacune un dénouement spécifique.

Les pièces qui ont mis en scène des personnages différents impliquent d'autres impératifs concernant l'espace de fin. Il faut préparer la jointure entre les deux pièces et le rassemblement progressif de tous les personnages. On y voit donc, en quelque sorte, des phases d'introduction qui fonctionnent comme autant d'étapes préliminaires. Il faut trois scènes pour que les trois prétendants soient réunis en même temps que Crispin et Démocrite, dans *Le Père prudent et équitable*. Les scènes XIV et XV de *L'École des mères* servent de sas à l'entrée successive des prétendants principaux de chacune des deux pièces, Monsieur Damis d'abord et Éraste ensuite. Il pourrait paraître brutal de faire se confronter les deux univers sans aucune préparation dans les pièces qui doivent se finir bien ^{ftn706}.

b. dans les pièces sans mariage

Dans toutes les pièces qui ne s'achèvent pas par un mariage, le dénouement est situé dans la dernière scène qui est consacrée de ce fait comme la scène la plus importante. Dans *L'Héritier de village*, *Le Triomphe de Plutus*, *Félicie* ou *La Colonie*, un personnage fait irruption dans la dernière scène, dévoile le réel et fait tomber les masques. L'effet de surprise est d'autant plus efficace qu'il est plus tardif et qu'il intervient dans un contexte de fausse fin scénique ou de fin presque certaine, du fait de la levée des obstacles.

Lorsque la pièce est menacée d'aporie, comme *La Dispute* ou *La Réunion des amours*, un personnage extérieur, c'est-à-dire issu de la pièce-cadre ou un *deus ex machina*, en l'occurrence sans métaphore (Jupiter dans la pièce mythologique), apporte une solution de dernier recours qui, faisant d'une pierre deux coups, achève l'ensemble.

Un troisième ensemble regroupe des pièces qui, avant la scène de dénouement proprement dite, ont une scène de dénouage. C'est la structure représentative de *L'Île des esclaves*. Dans *Arlequin poli par l'amour* ou dans *La Colonie*, la scène de dénouage est précédée de quelques scènes qui rendent compte de façon programmatique d'un projet lié au binôme dénouage-dénouement. L'espace de fin se trouve alors annoncé, révélé, prophétisé avant de trouver sa réalisation scénique.

Les pièces qui ne s'achèvent pas par un mariage retardent donc le dénouement et le placent le plus loin possible dans l'économie de la pièce. Reposant sur une esthétique de la surprise, de la rupture, ou encore sur une préparation longue et précise, ces pièces donnent à la dernière scène un statut spécial et une importance particulière.

2. le repérage de l'espace de fin

Dans les pièces de notre corpus, l'espace de fin est en général délimité par un début de scène. Néanmoins, ce n'est pas toujours le cas. Dans *Le Père prudent et équitable*, l'espace de fin commence au moment où le Chevalier reconnaît Crispin sous son déguisement de femme :

“Mais je crois la connaître. Ah ! parbleu, c'est Crispin,
Lui-même” (sc. XXII).

Cette première reconnaissance, qui intervient en cours de scène, inaugure la série des trois révélations successives lors desquelles chaque prétendant à la main de Philine remet Crispin, consacrant l'un après l'autre l'échec de la comédie d'intrigue.

C'est au milieu de la scène XXII que le Chevalier a la révélation sur l'identité de Crispin ; c'est dans ce milieu de scène qu'intervient donc le retournement de situation qui marque le début de l'espace de fin.

C'est le même cas de figure dans *Arlequin poli par l'amour* : l'apparition de Trivelin et la façon dont le personnage donne les clefs du dénouement enclenche le processus de fin au milieu d'une scène.

Cependant, le plus souvent, l'espace de fin se superpose à un début de scène. À ce moment-là, des signes clairs permettent de reconnaître le commencement de la fin. Parmi ces symptômes, quelques-uns sont récurrents et emblématiques.

a. l'irruption d'un nouveau personnage

Les exemples les plus représentatifs de ces personnages qui, *mutatis mutandis*, sont les équivalents pour la fin des “personnages protatiques” des doctes ftn707, se remarquent dans *Les Acteurs de bonne foi* et dans *La Provinciale*. Alors que tous les personnages sont déjà réunis pour assister à la pièce de Merlin, le notaire fait irruption : personnage de l'extérieur, il vient apporter une rupture déterminante. Cette fonction est en l'occurrence accentuée par son état de notaire, qui fait de lui une métonymie du mariage autour duquel se cristallise le conflit et, d'un point de vue métathéâtral, un signe de fin de comédie en soi. Il incarne une réalisation possible et donc l'imminence d'une conclusion.

De même dans *La Provinciale*, le faux comme le vrai dénouement s'ouvrent par l'arrivée scénique d'un nouveau personnage. Dans *La Réunion des amours*, le nouveau personnage n'est pas présent scéniquement : il est représenté par Minerve, son porte-parole. Mais même absent, ce personnage par procuration (il s'agit de Jupiter) a tout pouvoir sur la solution de l'intrigue.

b. le retour d'un personnage absent depuis longtemps

Au commencement d'un espace cohérent de fin, le retour d'un personnage qu'on avait perdu de vue sur scène est un signe fort. L'arrivée d'Apollon dans *Le Triomphe de Plutus* atteste une mutation décisive. De même, dans les pièces-cadres, l'entrée de personnages absents depuis les scènes initiales, par le lien qui se fait entre pièce-cadre et pièce interne, laisse clairement deviner que cette conjonction marque le début de la fin.

c. l'attente de la scène à faire

Parfois, c'est le caractère inédit de la scène à faire qui en signe l'importance. Ainsi, après une première partie de pièce qui se solde par un échec, suivi de trois scènes de préparation, le lecteur-spectateur est impatient d'assister à la rencontre entre Éraste et Mademoiselle Argante, qu'il perçoit comme décisive et, étant donné l'économie de la pièce, inaugurale de l'espace de fin (*Le Dénouement imprévu*). Toute la préparation et l'esthétique du retardement concourent à rendre incontournable cette scène de surprise de l'amour subtilement placée à la fin de la pièce.

Parfois, c'est une réédition, longtemps attendue, qui a la même fonction. Les pièces qui s'achèvent par un mariage sont souvent rythmées par les scènes de duo. Marivaux place en général le premier duo assez tôt dans la pièce et met entre celui-ci et le ou les suivant(s) des scènes intermédiaires qui donnent l'illusion du temps écoulé. Le sentiment de l'importance peut être accentué par une scène programmatique antérieure. Celle-ci dévoile à l'avance le rôle joué par la scène de duo dans l'économie finale. Ainsi, dans *Le Legs*, la scène entre la Comtesse et Lisette permet d'anticiper l'équipollence entre scène de duo et scène de dénouement⁷⁰⁸. Au-delà du duo amoureux, la scène à faire relève de toutes les formes de confrontation entre des personnages qui peuvent ensemble faire avancer l'action ou se présentent au contraire comme des forces antagonistes. Dans *L'École des mères*, on entre dans l'espace de fin lorsque Monsieur Damis, informé par Frontin, décide de s'inviter à la rencontre amoureuse entre Angélique et Éraste. La conjonction entre les deux intrigues dans le même espace-temps est structurellement symptomatique de la fin.

II. Dénouement ou dénouements ?

Y a-t-il un ou des dénouements ? La question mérite d'être posée car à l'intérieur de pièces extrêmement courtes, Marivaux propose une multiplicité de dénouements, vrais ou faux, transitoires ou définitifs, avant l'espace de fin ou à l'intérieur de cet espace. Cela contribue à rendre ces pièces extrêmement dynamiques puisque, à tout moment, on pourrait voir surgir un dénouement imprévu qui aille à l'encontre du projet principal ou même qui remette complètement en cause le statut générique de la comédie.

Nous analyserons successivement les faux dénouements intermédiaires avant de porter une attention particulière aux faux dénouements inscrits dans l'espace de fin.

1. les faux dénouements intermédiaires

Le faux dénouement intermédiaire prend toutes les apparences de la réalité pour le lecteur-spectateur comme pour les personnages. Il se situe relativement tôt dans l'économie de la pièce et en tout état de cause n'appartient pas à l'espace de fin. Parmi les faux dénouements, certains se trouvent être dans la logique de l'œuvre, ils semblent donc la conclure naturellement. D'autres jouent, au contraire, contre le déroulement attendu, sont de fait contre nature.

Le point commun de ces dénouements intermédiaires est qu'ils ont tout à fait l'apparence du vrai.

a. le faux dénouement logique

(i). avec annulation tardive

C'est celui qui est montré dans *Le Triomphe de Plutus*. Le titre, l'organisation des scènes, la présence constante du personnage de Plutus et l'absence d'Apollon, les progrès du dieu des richesses dans le cœur et l'esprit des personnages secondaires, tout concourt à préparer un dénouement qui consacre sa victoire, c'est-à-dire son mariage avec Aminte. La scène X atteste, en effet, une réussite incontestable et les scènes XI, XII, et XIII semblent même rajouter des divertissements qui sont autant de marques d'une joie pré-nuptiale. Le

lecteur-spectateur n'a aucune raison d'attendre un autre dénouement. En revanche, comme nous l'avons montré, Marivaux prend soin d'émailler ce faux dénouement de signes qui en révèlent le statut problématique. Ces écarts par rapport aux normes habituelles de la scène de déclaration comme de la scène de regroupement permettent de comprendre qu'il ne s'agit là que d'une étape dans le déroulement normal de la pièce. Ce faux dénouement sera annoncé à la fin de la pièce.

(ii). avec annulation précoce

Dans *Les Sincères*, le parcours amoureux entre Ergaste et la Marquise a été conduit jusqu'au bout. Le faux dénouement consiste donc en un ensemble de répliques qui signent la déclaration d'amour et la demande en mariage. Le début de la scène XII présente ce dénouement expéditif rendu comique par son système d'énonciation : Ergaste raconte à la Marquise ce qu'il a écrit à son frère et lui annonce ce qu'il lui écrira. Le récit du contenu de la lettre atteint un double objectif. C'est un système efficace de protection pour dire ce que l'on n'a pas encore dit et, selon une stratégie déjà notée, pour faire passer les mots dangereux dans la subordination ^{ftn709}.

En même temps, puisque ces mots sont la révélation de ce qui a été écrit, ils apparaissent comme le comble de la sincérité. La déclaration a l'air d'une confidence.

Or, le débat sur les mérites de la Marquise, fondé sur des règles du jeu qu'Ergaste ne maîtrise pas, entraîne une annulation du projet de mariage qui sert de clôture à la scène XIV :

“La Marquise : -Allez, Monsieur... À propos, quand vous écrirez à votre frère, n'allez pas si vite sur les nouvelles de notre mariage.

Ergaste : Madame, je ne lui en dirai plus rien”.

Le dénouement qui instituait la fin du parcours amoureux entre la Marquise et Ergaste est annulé. Deux remarques peuvent être faites à ce propos : la déclaration d'amour n'est pas encore reniée. L'annulation concerne exclusivement le mariage. En outre, elle produit le même effet de tension et de relâchement que le dénouement ^{ftn710}.

Le dénouement supprimé, la pièce reste dans une phase de flottement. Le parcours abandonné ne sera pas repris. Comment conclure ? Flottement, entre-deux, coupure d'un fil dramaturgique qui structurait la pièce, on se trouve là dans une situation d'instabilité tout à fait particulière.

b. le faux dénouement illogique

Le Legs présente un dénouement intermédiaire dans la scène XI. Un groupe de répliques institue le projet de mariage entre le Marquis et Hortense :

“Hortense : Ma main est à vous si vous la demandez.

Le Marquis : Vous me faites bien de la grâce, je la prends, Mademoiselle”.

Après un groupe de scènes dans lesquelles les divers personnages (Lépine, la Comtesse) tentent d'annuler cette décision, le dénouement est rappelé sous une autre forme :

“Hortense : Oui, finissons. Je vous épouserai, Monsieur ; il n'y a que cela à dire.

Le Marquis : Eh bien ! et moi aussi, Madame, et moi aussi.

Hortense : Épousez donc.

Le Marquis : Oui, parbleu ! j'en aurai le plaisir” (sc. XVII).

Ce faux dénouement ne résout en fait que le choix posé par le legs entre le don d'argent et le mariage. Il n'apporte pas de fin au parcours amoureux principal puisqu'il empêche au contraire sa réalisation.

C'est donc un dénouement déceptif pour les personnages et pour le lecteur-spectateur. Marivaux, cependant, prend garde de signifier clairement qu'il ne peut s'agir que d'un faux dénouement. Par rapport aux codes du mariage marivaudien, il est notable qu'il n'y a pas d'amour. Le Marquis évacue la question dans la scène XI :

“Hortense : Est-ce votre cœur qui me choisit, Monsieur le Marquis ?

Le Marquis : N'êtes-vous pas assez aimable pour cela ?

Hortense : Et vous m'aimez ?

Le Marquis : Qui est-ce qui vous dit le contraire ?”.

Dans la scène de réédition de ce dénouement, le Marquis ajoute à son acceptation du mariage, “il faudra bien que l'amour vous vienne”, ce qui atteste évidemment son absence actuelle.

Un autre signe de rupture des codes amoureux réside dans le fait que c'est Hortense qui fait la proposition de mariage la première. Il ne s'agit pas d'une demande mais d'une injonction. Le Marquis n'a aucune initiative dans tout cela. Au contraire, il est passif, victime d'Hortense, mais aussi de son incapacité à renoncer à l'argent. Le faux dénouement ne répond donc pas aux codes amoureux habituels.

Cela est renforcé par des signes théâtraux, cette fois. La scène de dénouement doit être constituée ou suivie par une phase de conclusion. Or la scène XVI, au lieu d'un accord final en point d'orgue, propose une fin dans laquelle chaque personnage part de son côté⁷¹¹. L'aparté final du Chevalier, “À tout ce que je vois, mon espérance renaît un peu”, va dans le sens d'un apaisement de l'inquiétude éventuelle du lecteur-spectateur car il signifie que tout ce qui semblait achevé, décidé, ne l'est pas en réalité.

La présence de ce faux dénouement est néanmoins importante pour le dénouement final qui se devra de l'annuler. Le vrai dénouement n'est pas seulement la résolution du parcours amoureux principal. Il est aussi l'effacement de ce qui a été fixé préalablement comme une clôture.

Dans *Le Legs*, le manque de logique se détermine par rapport au code du dénouement en tant que scène obéissant à un certain nombre de critères formels. Parfois c'est une tension générique qui est à l'œuvre. *Arlequin poli par l'amour* menace de s'achever à la scène XVIII de façon tragique, puisque Silvia, trahissant sa promesse à la Fée, a révélé à Arlequin qu'elle lui mentait sous la menace. La logique laisse attendre leur punition. Le faux dénouement tragique est en quelque sorte suspendu à la réponse de l'adresse que Silvia fait à la Fée.

c. conclusion sur les faux dénouements intermédiaires

Le faux dénouement fait qu'à un moment la pièce est susceptible de se terminer autrement que selon les vœux du lecteur-spectateur. Il agit comme l'affirmation d'une liberté par rapport au chemin tout tracé et fait glisser la pièce vers la possibilité d'une fin malheureuse pour quelques personnages dont on a pourtant le sentiment qu'ils sont les principaux de la pièce, ou pire vers une aporie, une fin sans fin. Après tout, le centrage sur le thème des *Sincères* aurait pu permettre un arrêt sur l'échec et la solitude de la Marquise enfermée dans un paradoxe insoluble entre les exigences de l'amour-propre et celles de la sincérité.

Les dénouements intermédiaires sont représentatifs de la complexité de la structure marivaudienne. Ils montrent, en outre, que ce théâtre est en *borderline* permanent car tout pourrait s'arrêter ou basculer très tôt et très vite. En même temps Marivaux ne laisse jamais le lecteur-spectateur dans l'inquiétude. Outre la précocité de l'événement dans l'économie de la pièce, qui constitue un signe, il construit des repères structuraux ou génériques qui alertent sur le caractère factice du dénouement intermédiaire. Ce dernier doit être annulé immédiatement, par dénouage, ou à la fin de la pièce, par dénouage ou dénouement.

2. le faux dénouement de fin de pièce

Le même phénomène contamine l'espace de fin. La menace d'un autre dénouement est toujours possible, jusqu'au dernier moment. Ce faux dénouement prend des formes diverses. Le dénouement-leurre montre l'impact d'une parole qui vient interrompre ou annuler le projet principal. Au contraire, le faux dénouement par aboutissement réalise scéniquement le projet du traître. Quant au dénouement-impasse, il est montré avant d'être suspendu, interrompu. Le gouffre s'ouvre l'espace d'un instant, menaçant les personnages et la pièce d'une issue impossible.

a. le dénouement-leurre

Il est relié fortement au dénouement principal et il doit donc être annulé pour laisser place au véritable dénouement. À chaque fois qu'il se produit, il pose la question de son authenticité, de son degré de vérité. Soit, il prend l'aspect de la réalité pour les personnages et pour le lecteur-spectateur, comme dans *L'École des mères* ; soit il n'exerce son pouvoir que sur les personnages : c'est le cas dans *Les Acteurs de bonne foi* à partir du moment où Madame Amelin, dans un aparté, sollicite la complicité d'Araminte pour mentir sur le nom des bénéficiaires du contrat.

(i). leurre pour les personnages et pour les lecteurs-spectateurs

La présence de ce dénouement-leurre dans les pièces qui contiennent deux pièces internes a pour effet immédiat la disparition radicale d'une ou de plusieurs intrigues en concurrence. L'annulation la plus radicale est à l'œuvre dans *L'École des mères*. La fin de la scène XVIII s'achève par une sentence maternelle :

“...un couvent, plus austère que moi, me répondra des égarements de votre cœur”.

Par cette sentence, Madame Argante procède à un brutal dénouement de la pièce des deux jeunes amoureux mais aussi du parcours amoureux qu'elle avait elle-même construit avec Monsieur Damis. La tyrannie maternelle a une puissance dénouante tout à fait dévastatrice. Le dénouement-leurre apporte une fin surprenante à la pièce n°1 comme à la pièce n°2.

Le dénouement-leurre du *Dénouement imprévu* est beaucoup moins dramatique mais il renferme une potentialité d'annulation comparable, quoique moins radicale. Éraste dévoile à Mademoiselle Argante qu'il sait qu'elle simule la folie. Il agit donc comme un révélateur. En affirmant “mais c'est fait ; livrez-vous au penchant qui vous est cher”, il prononce des paroles qui ont pour fonction de clore la pièce interne dont il était le moteur. La didascalie entérine une conclusion possible, celle du départ d'Éraste qui aurait pour effet d'annuler complètement la pièce n°2 : si Éraste s'en va, il n'y aura plus de mariage entre lui et Mademoiselle Argante. Quel est l'impact de ce dénouement sur l'autre pièce ? Est-il aussi automatique que le laisse entendre l'énoncé “livrez-vous au penchant qui vous est cher” ? En fait, Éraste a la faculté de faire disparaître l'obstacle au mariage entre Dorante et Mademoiselle Argante car il est lui-même cet obstacle. En revanche, il ne peut apporter le dénouement de la pièce n°1 car ce dernier ne dépend pas de lui mais d'une parole paternelle. Le dénouement de la pièce n°2 se révèle donc au mieux le dénouement de la pièce n°1.

Dans les cas que nous avons cités, le lecteur-spectateur n'a aucune vision dominante par rapport aux événements qui se déroulent. Il vit ce dénouement comme le vivent les personnages, avec un degré d'information comparable.

Le dénouement-leurre produit donc des degrés divers d'inquiétude selon son potentiel d'annulation :

L'École des mères : sentence maternelle = dénouement par annulation des pièces 1 et 2
= dénouement de comédie impossible
= inquiétude de tous les personnages et du lecteur-spectateur

Le Dénouement imprévu : dénouement par annulation de la pièce n°2
= dénouage de la pièce n°1
= inquiétude d'Éraste
= position du lecteur-spectateur ?

(ii). leurre pour les personnages et non pour les spectateurs

C'est un dénouement-leurre qui ne produit pas d'inquiétude pour les lecteurs-spectateurs, lesquels savent que, dès que la méprise à l'origine de ce dénouement-leurre se révélera, elle entraînera normalement l'annulation du dénouement-leurre et l'émergence tout aussi rapide du véritable dénouement. Cela explique que le dénouement-leurre de ce type, que l'on trouve dans *Les Acteurs de bonne foi*, soit comme suspendu dans une crise avant d'être arrêté par ce qui pourrait apparaître comme un palier de décompression, une pause avant le dénouement réel. Le dénouement-leurre serait la signature du contrat entre Araminte et Éraste. Ce dénouement est maintes fois rappelé dans la première partie de la scène : "signature", "signer votre contrat", "que vous n'ayez signé", "vous signerez", "plutôt que de signer", "vous signerez", "nous signerons". Ce qui apparaît comme un leitmotiv est interrompu par une sorte de pause, un décrochement pendant lequel les deux combattantes commentent la scène et la mettent à distance. Le dénouement-leurre agit comme un puissant brouillard qui empêche que le dénouement de la pièce principale soit possible.

Lorsque le dénouement-leurre est révélé au lecteur-spectateur, cela produit un effet comique incontestable qui n'existe pas quand le lecteur-spectateur est piégé en même temps que les personnages. Dans le premier cas, on ne peut que sourire de ce qui n'opère pas comme une potentialité tragique mais comme un simple retardement vers une issue heureuse.

b. le faux dénouement par aboutissement

Ce faux dénouement final est la représentation scénique d'une potentialité de victoire finale du traître. Avant d'être heureusement mise en échec, la menace s'exerce jusqu'au bout de ce qu'il est possible de montrer avant que la pièce ne sombre dans le tragique pour les personnages victimes. *La Provinciale*, *Félicie*, *Arlequin poli par l'amour*, sont construites selon ce modèle.

La Provinciale et *Félicie* retardent à l'avant-dernière scène ce dénouement-leurre qui met en scène l'aboutissement des ruses, l'accomplissement du projet des traîtres. De fait, dans *La Provinciale*, Madame La Thibaudière se trouve presque contrainte de donner l'argent que convoitaient Madame Lépine et ses complices. De même, *Félicie* est physiquement, scéniquement entraînée par Lucidor. L'action est suspendue, ralentie ou figée par l'arrivée d'autres personnages. C'est comme si la spirale était brutalement interrompue. Le passage d'une scène à l'autre construit un espace de transition marqué entre le faux dénouement par aboutissement et le dénouement définitif.

Le faux dénouement par aboutissement est représentatif de la fragilité de la fin marivaudienne, dont l'issue heureuse n'est jamais gagnée d'avance.

c. le dénouement-impasse

Le dénouement-impasse empêcherait *in fine* tout dénouement de survenir car il consiste à faire partir un des personnages essentiels à la résolution. Un grand nombre de pièces contiennent en germe l'aporie. Sortir de scène avant un accord préalable, ce n'est certes pas mourir, mais c'est faire mourir dans l'œuf le dénouement. La menace apparaît dans les didascalies (cf. "Il veut s'en aller", *Le Dénouement imprévu*). Elle est aussi présente dans le discours des divers personnages, qu'ils appartiennent au groupe des parents ftn712 ou à celui des amoureux ftn713.

Partir, c'est s'abstenir de parler, c'est quitter l'espace scénique, mais aussi, au-delà, le dialogue théâtral.

Le dénouement-impasse met en place très rapidement une potentialité de fin par rupture que l'on verra réalisée dans d'autres comédies de Marivaux mais qui est latente même dans les pièces qui se terminent par un mariage.

L'aporie prend une autre forme dans *La Femme fidèle*. Ce qui menace le dénouement de cette pièce, c'est le silence ; ce dénouement-impasse est évoqué au début de la scène XVI :

“Non, Madame, j'ai changé d'avis, dispensez-moi de parler...”.

Le silence, l'absence sont évidemment des modes d'effacement du personnage qui nuisent au surgissement de la parole libératrice.

d. une solution mixte

L'Épreuve révèle sa complexité dans la succession de deux faux dénouements de fin. Tout d'abord se produit un dénouement-leurre. Angélique, par protection contre le danger du dévoilement de son amour pour Lucidor, désigne comme son amoureux le premier homme présent, à savoir Blaise. De ce fait, elle rejoint le projet, le piège mis en place par Lucidor. La déclaration prend donc un tour curieux puisque c'est Angélique qui la profère par trois fois mais mêlée d'insultes diverses :

“C'est justement lui qui parle, cet indigne” ;
“Oui, c'est lui, je vous dis que c'est lui !” ;
“Oui, c'est vous, malhonnête que vous êtes !” fn714.

Cette déclaration est un dénouement-leurre. Lucidor, en se chargeant d'aller convaincre Madame Argante du bien-fondé de l'union d'Angélique et de Blaise, semble entériner le caractère performatif de la déclaration, quoi qu'elle vaille. Mais ce dénouement-leurre est aussitôt annulé par un obstacle que suscite Angélique : pendant l'absence de Lucidor, elle somme Blaise de choisir entre elle et l'argent que lui a promis le jeune homme. Puis elle se réfugie dans une impasse :

“Et moi je ne veux plus de qui que ce soit au monde”.

Cette assertion s'accompagne d'un mouvement de départ.

La réaction d'Angélique a trois fonctions :

- elle annule le dénouement-leurre ;
- elle annule l'obstacle qui empêchait son parcours de se développer
- elle suscite une dénouement-impasse.

} dénouage

La complexité est donc tout à fait remarquable dans *L'Épreuve*.

3. le dénouage

C'est une phase de déblocage qui suscite un moment de suspension pendant lequel la voie vers le dénouement n'est plus barrée mais qui n'entraîne pas encore la dynamique finale. C'est un peu comme si la pièce était placée sur une sorte de fil de crête, comme si l'annulation de l'obstacle à cet instant produisait une annulation de l'énergie, l'attente de la reprise d'une dynamique. La pièce reprend son souffle. Le déblocage en tant qu'action d'annulation ne produit alors pas d'élan mais un effet d'aller-retour. La pièce effectue un mouvement de spirale. Les personnages reviennent au temps d'avant le blocage, mais forts de l'expérience de ce blocage.

a. le dénouage des pièces qui s'achèvent par un mariage

Le dénouage est particulièrement manifeste dans les pièces qui s'achèvent par un mariage.

Ce dénouage prend plusieurs visages.

(i). l'événement extérieur

Une seule configuration de ce type est présente dans notre corpus ^{fn715}. Ce n'est probablement pas un hasard s'il s'agit de la pièce la plus ancienne de Marivaux, à savoir *Le Père prudent et équitable*.

L'obstacle affiché pour justifier l'opposition contre Cléandre était le manque de biens de ce dernier :

“C'est un colifichet qui voudrait nous surprendre,
Dont les biens, embrouillés dans de très grands procès,
Peut-être ne viendront qu'après votre décès” (scène I).

Or, l'obstacle est levé à la scène XXV par l'annonce d'un événement heureux : “Mon procès est gagné”. L'obstacle qui était encore rappelé à la scène précédente ^{fn716} disparaît ici.

(ii). le changement d'avis simple

Dans *Le Préjugé vaincu*, Angélique et Dorante signent ce que l'on pourrait nommer un pacte de dénouage. Il s'agit d'annuler tous les mariages fantômes qui sont autant d'obstacles encombrants à la réalisation du mariage entre les deux amoureux. C'est donc là le dénouage qui va permettre à la déclaration de se réaliser enfin.

(iii). la révélation simple

Dans *Les Acteurs de bonne foi*, le notaire révèle dans la seconde partie de la scène les noms qui sont inscrits dans le contrat, et, par voie de conséquence, supprime la menace de la signature effectuée au profit d'Éraste et d'Araminte. Le danger représenté dans la crise de la première partie est donc annulé. Cette révélation efface l'obstacle, mais ne dénoue pas. Il suffirait que Madame Amelin impose que les noms soient changés pour que l'obstacle réapparaisse.

C'est une révélation qui fait tomber l'obstacle de *La Femme fidèle*. Lorsque le faux vieillard annonce que le Marquis est encore vivant, il y a un renversement brutal de hiérarchie. Jusqu'alors le mariage avec Dorante était présenté comme le parcours principal pour lequel le souvenir du Marquis était un obstacle ou du moins un retardateur. Or, l'annonce de la survie possible du Marquis renvoie le mariage prévu au rang d'obstacle, mais d'un obstacle d'un type un peu particulier. Le projet de mariage avec Dorante n'entrave pas, comme dans d'autres comédies, un autre projet de mariage, mais il bloque le retour éventuel du Marquis, que le “vieillard” met en balance avec la décision de la Marquise : si elle épouse Dorante, le Marquis, même s'il est

vivant, ne reviendra pas. Nous sommes donc dans une configuration spéciale de l'obstacle. Le mariage ne peut de toute façon pas se faire, puisque la Marquise n'est pas veuve. Mais le Marquis déguisé en vieillard impose une épreuve à son épouse, obligée, en guise de préalable, de renoncer à Dorante sans aucune garantie sur le retour de son époux défunt.

La Marquise procède de façon performative à son annulation en déclarant : "...je romps tout : plus de mariage !". Il se produit alors une situation étrange : pour la Marquise, le renoncement au mariage avec Dorante a pour effet magique de ressusciter le Marquis, alors qu'en réalité, c'est le fait que ce dernier soit vivant qui efface de façon immédiate les noces prévues. Il y a donc dans cette pièce un dénouage tout à fait original.

(iv). la révélation et le changement d'avis

Il s'agit des cas dans lesquels, si la révélation est une donnée essentielle pour le changement d'avis, elle ne produit pas le dénouage. C'est la décision elle-même qui a cette fonction. La révélation est donc nécessaire mais non suffisante et il se produit en réalité deux étapes bien distinctes. Dans *Le Dénouement imprévu*, les étapes sont clairement séparées. La révélation que son interlocuteur est Éraste entraîne un changement d'avis de Mademoiselle Argante ^{ftn717}.

Parfois, Marivaux laisse planer un doute quant à l'étape intermédiaire entre la révélation et le changement d'avis. Ainsi, le mystère n'est pas explicité en ce qui concerne le revirement de Monsieur Damis dans *L'École des mères*. Quel est l'élément qui a le plus d'incidence ? Est-ce le fait d'avoir assisté à la déclaration d'amour d'Angélique et la découverte de la force de cet amour ^{ftn718} ? Est-ce la révélation concernant l'identité de l'amoureux d'Angélique ? Cela n'est pas dit explicitement ^{ftn719}.

b. le dénouage des pièces qui ne s'achèvent pas par un mariage

Plusieurs pièces sont concernées par cette situation. Il s'agit par exemple des pièces qui semblent s'achever par la victoire du traître. *La Provinciale* ou *Félicie* s'apparentent à ce type. La première trouve un dénouage dans la révélation de la véritable identité du Chevalier ; pour la seconde, le dénouage réside dans l'appel au secours de Félicie qui est le signe visible d'un changement d'avis même si le dénouement ne peut être apporté que par la Fée, seule habilitée à faire disparaître le traître.

Le dénouage est dans tous les cas une annulation qui remet en cause *a posteriori* l'existence même de ce qui s'est passé précédemment. C'est le réveil du cauchemar dont nous avons déjà parlé. Il ne peut être considéré comme un dénouement car il laisse le personnage dans une position flottante, tel qu'il était au début de la pièce mais avec le poids du cauchemar en plus.

L'Île des esclaves et *La Colonie* donnent au dénouage une autre place qui a rapport avec la hiérarchie des personnages : le dénouage concerne les personnages manipulés et le dénouement relève des personnages manipulateurs. Dans les deux cas, il faut que certains, Arlequin et Euphrosine d'une part, Madame Sorbin et Arthénice d'autre part, renoncent au pouvoir, pour que d'autres l'exercent pleinement. Le dénouage est donc dans les deux cas la condition préalable à l'acceptation d'une autorité supérieure. Il annule aussi ce qui a été une fête des fous. Cependant, contrairement au premier type répertorié, l'annulation ne relève pas du cauchemar mais plutôt d'un rêve dans lequel on a eu à portée de main, l'espace d'un moment, l'inaccessibles.

Le rapport entre dénouement et dénouage est très complexe dans *Arlequin poli par l'amour* car il est lié à un problème de point de vue. Selon que l'on se place du côté de la Fée ou de celui d'Arlequin, on n'est pas dans la même perception du fonctionnement des événements :

Point de vue de la Fée :
séparation des amants = dénouage :

Point de vue d'Arlequin :
séparation = dénouement par annulation : XVIII

XVIII-XX	intervention de Trivelin = suppression du dénouement par
déclaration d'Arlequin = dénouement :	annulation : XXI
XXI	vol de la baguette = dénouage : XXI
	départ = dénouement : XXII

La superposition des deux systèmes pendant un temps engendre un brouillage entre dénouages et dénouements ^{ftn720}. Dans les pièces courtes de Marivaux, le dénouage a donc trois fonctions possibles : soit il annule l'obstacle qui empêchait le dénouement de se produire (type *Le Père prudent et équitable*), soit il supprime le projet enclencheur (*La Provinciale*), soit, enfin, il efface le faux dénouement qui s'était établi précocément (*Les Sincères*) ou tardivement (*L'Épreuve*).

4. gros plan sur le dénouement

a. la mise en scène du dénouement

Dans les pièces qui s'achèvent par un mariage, les répliques qui constituent le dénouement se trouvent encadrées par des répliques qui le préparent, le font attendre. Une fois qu'il est réalisé, une autre phrase le signale comme achevé. La micro-séquence de dénouement est donc fortement mise en valeur ; des processus d'alerte signalent que le dénouement est proche. On peut les classer en deux modalités : la mise en scène d'une suspension et la menace de la clôture définitive.

(i).la mise en scène de la suspension

Il y a dans tous les cas un mouvement suivi d'un temps de suspension qui fait que le lecteur-spectateur a l'impression qu'il se prépare quelque chose. Le tempo est en quelque sorte une accélération suivie d'une pause qui arrête le temps. Dans *Le Père prudent et équitable*, en disant à l'assistance "Levez-vous, finissez tous vos remerciements", Démocrite organise la réception de son discours. Il place les corps des auditeurs dans l'espace et exige un silence propice à l'accueil d'une parole-spectacle. De même, dans *L'École des mères*, Monsieur Damis met en scène les conditions pour qu'émerge la parole-dénouement de Madame Argante. En donnant l'injonction initiale, "conjurez Madame de vous être favorable", il suscite un agenouillement qui bloque les corps et provoque une convergence des répliques vers Madame Argante. Celle-ci, sollicitée de toutes part, conseillée sur les réponses à apporter, est en quelque sorte cernée. Cela crée un moment de suspension, d'arrêt qui met en scène la parole de dénouement.

Les choses sont, en revanche plus directes, dans *Le Dénouement imprévu*, puisque la signalisation du dénouement joue sur l'accélération du rythme. En prononçant l'encouragement "ne tardez pas plus longtemps à voir ce qu'il en sera", Mademoiselle Argante évoque clairement l'imminence d'un dénouement attendu.

La suspension, l'expression d'une préparation ou d'une attente désigne la micro-séquence à venir comme essentielle dans l'économie de la pièce.

L'autre technique utilisée par Marivaux pour attirer l'attention du lecteur est la menace de la clôture.

(ii).la menace de la clôture

Nous avons déjà évoqué le cas du dénouement-impasse qui fait peser sur la scène la menace du départ d'un des personnages principaux. Parfois, ce dénouement-impasse précède immédiatement le véritable dénouement. Le dénouement est donc une réponse à une menace stimulus qui est aussi une menace pour l'économie de la pièce. Il permet de répondre à ce qui serait ressenti comme déceptif par le lecteur-spectateur. La sortie de scène, dans *La Femme fidèle*, est plus qu'une fuite, une quête. La Marquise enjoint le vieillard de l'aider à aller chercher son mari ^{ftn721}. Le dénouement vient empêcher cette sortie de scène prématurée.

L'autre clôture menaçante est l'aporie. Lorsque, dans *Le Préjugé vaincu*, Dorante dit à Angélique : "Je n'ai pas l'audace d'en demander davantage", on se trouve dans une situation complexe où le silence définitif menace. Le dénouement vient donc donner une fin à ce qui paraissait s'achever par aporie. C'est le cas aussi, mais pour une autre raison, dans *La Méprise*, où le dévoilement d'Hortense aboutit à une incompréhension de Frontin et de son maître qui pourrait apparaître comme une impasse. Sortie, aporie sont des menaces qui suscitent une attente de résolution immédiate, elles imposent une solution d'urgence. Contrairement au modèle précédent qui prenait le temps d'une forme d'installation, de préparation à l'émergence de la parole, ici c'est le sentiment d'un déséqui-libre, le risque d'un malentendu définitif, d'un mouvement fatal qui indique que le dénouement est proche.

b. la micro-séquence de dénouement

Dans le théâtre de Marivaux, le dénouement est repérable dans des micro-séquences très restreintes : un couple de répliques, une réplique, une phrase à l'intérieur de ces répliques. Il y a donc un poids extrêmement important attribué à un nombre de mots très court ; du coup, ce ne sont pas n'importe quels mots, n'importe quels personnages qui dénouent. Et les mots prononcés ont des effets absolument immédiats. Le dénouement marivaudien met en valeur la dimension performative du langage. Les mots sont des actes ou bien ils engagent des actes forts qui signifient en eux-mêmes le franchissement d'une étape de fin. De ce fait, il est évident qu'ils sont prononcés par des personnages qui, d'une façon ou d'une autre, ont le pouvoir ou l'autorité.

(i). le dénouement-autorisation

Il est évidemment lié à la réplique d'un parent lorsque les jeunes gens ne sont pas libres de leur choix. Même si l'obstacle est tombé, il faut qu'une parole performative atteste un accord qui vient de l'autorité. Dans les pièces concernées, *Le Père prudent et équitable*, *L'École des mères*, *Les Acteurs de bonne foi*, le père, la mère ou la tante dénouent en quelques mots. La décision de Démocrite est attendue de tous et l'autorité du père est rappelée par ceux qui la subissent, par les amants eux-mêmes⁷²². La réplique du père est mise en scène. Elle commence par un "C'en est fait" qui semble déjà présager une décision, mais qui est sans doute une réponse à l'injonction de Toinette, "Monsieur, soyez sensible". Après une étape de préparation, Démocrite prononce ensuite la phrase qui constitue le dénouement : "Je ne sépare plus de si tendres amants".

L'autorité du père s'affirme dans la place du pronom personnel initial. En même temps qu'elle permet le mariage, elle efface le début de la pièce. Il y a donc à la fois un acte accompli et en même temps l'annulation de tout ce qui précède. On peut constater que la motivation du changement d'avis est interne à la phrase de dénouement. Démocrite ne fait pas référence à la disparition de l'obstacle réel, le procès gagné, ou à l'auto-élimination des prétendants, qui concourent au revirement. Il y a nécessité à donner une image positive d'un père devenu "prudent et équitable". La décision du père annule le début de la pièce et en même temps efface l'image du père tyrannique.

Les deux autres pièces présentent des variations sur ce modèle. La tyrannie de la mère ou de la tante s'est exprimée plus violemment que celle d'un père qui laissait au moins à sa fille le choix entre les prétendants. Ici, le dénouement est imposé et presque réalisé. La mère d'Angélique a déjà prononcé une parole performative qui envoie la jeune fille au couvent. Le dénouement impose donc à Madame Argante un revirement de sa propre parole en même temps qu'une autorisation déterminante. Cela entraîne dans la scène un jeu extrêmement complexe. Monsieur Damis a l'autorité du dénouage, il peut faire tomber l'obstacle qu'il a construit. En revanche, il n'a pas celle de donner Angélique à Éraste, et donc par là même de provoquer le dénouement. Il se présente comme un conseiller qui donne à Madame Argante, le mode d'emploi du dénouement en se substituant à elle dans le cadre strict de l'hypothèse : "à votre place je croirais devoir oublier tout, et me rendre".

On ne saurait désigner mieux les deux fonctions que devrait avoir la parole maternelle, pardon de la faute et autorisation du mariage. Or, Madame Argante prononce une phrase-dénouement bien étrange :

(ii). la menace de la clôture

“Allons, Monsieur, je suivrai vos conseils et me conduirai comme il vous plaira”.

Elle ne reprend pas l'énoncé prononcé par Monsieur Damis. Elle évite de prononcer le nom des jeunes gens. Elle attribue la responsabilité de la décision au père et se place donc en situation d'obéissance. Cela a une conséquence directe, celle de rendre rétroactivement l'énoncé du père performatif ; c'est l'acceptation d'un transfert de performativité à Monsieur Damis. Ainsi, Madame Argante obéit sans se renier ftn723.

Le contexte est moins dramatique dans *Les Acteurs de bonne foi* puisque l'on sait que Madame Amelin ment et que de fait elle ne change pas vraiment d'avis. La preuve en est que la même phrase, “Signez”, est censée dénouer la première et la deuxième pièces. Cependant, on s'aperçoit ici que ce n'est finalement pas cette injonction qui constitue à elle seule le dénouement. De fait, la première partie montrait que ce verbe seul n'avait pas valeur performative. Pour qu'il le devienne rétroactivement il faut qu'il entre en binôme avec un autre impératif, “Signons”, qui représente l'autorisation de Madame Argante et au-delà le consensus général. Cela n'est pas anodin car cela montre que Madame Amelin à elle seule ne peut avoir une parole performative. Si elle peut faire obéir un notaire, elle n'a pas le poids des actes sur les membres de la maisonnée y compris sur son propre neveu. Il y a là une réhabilitation de l'autorité de Madame Argante dont la parole, en miroir, détient le pouvoir de transformer les mots en action. Nous pouvons constater que le dénouement-autorisation pose donc un certain nombre de problèmes. Il ne repose pas forcément sur un changement de volonté. En outre, il interroge sur le rapport des divers personnages à l'autorité et pose par-dessus tout la question suivante : « qui a le pouvoir ? ».

(ii). le dénouement-déclaration

La déclaration d'amour a dans le théâtre de Marivaux valeur performative dans la mesure où elle fait franchir une étape déterminante du parcours amoureux et annule toutes les tensions en jeu ftn724. Il faut, pour qu'elle ait ce pouvoir, que les personnages soient libres de leur choix ou qu'il soit évident que la déclaration s'intègre dans le cadre d'un accord parental préalable, défini antérieurement et connu de tous.

Cette condition étant remplie, la déclaration elle-même subit dans les pièces en un acte des variations selon l'identité du personnage qui la prononce, la nature de l'énoncé et son lien avec la demande en mariage. On a le sentiment qu'en même temps que s'établit un code, il est subverti ou transformé par les données particulières de chaque pièce.

Nous avons montré que le dénouement-déclaration ne pouvait s'effectuer que lorsque les conditions préalables étaient réalisées. Il faut, en effet, être sûr de l'identité de l'autre comme dans *Le Dénouement imprévu*, de l'accord de l'autre ftn725 qui permettra à la parole donnée d'être reçue favorablement et même de susciter une réaction en miroir. Cela explique toutes les stratégies de protection qui retardent le moment de la déclaration. Cependant, *Le Legs* et *L'Épreuve* présentent de façon claire une règle qui dans les autres pièces reste à un niveau implicite. Dire “je vous aime” ne suffit pas. Les déclarations de Lucidor dans *L'Épreuve* et du Marquis dans *Le Legs* interviennent très tôt dans la scène, elles ont le mérite de la clarté mais pourtant elles n'amènent pas le dénouement. Celui-ci se produit dans un ensemble de répliques qui composent une action et une réaction. Pour ce faire, il faut que le personnage à qui l'on fait la déclaration soit institué comme partenaire respectable à qui l'on demande son avis. C'est toute la leçon donnée par la Comtesse au Marquis dans *Le Legs* :

“Apprenez donc, lorsque l'on dit aux gens qu'on les aime, qu'il faut du moins leur demander ce qu'ils en pensent”.

Le dénouement se produit dans cet échange entre une déclaration accompagnée d'une demande et une déclaration miroir. Les deux répliques du *Legs* sont bâties sur ce modèle :

“ Le Marquis : Eh bien ! Madame, je vous aime ; qu'en pensez-vous ? Et, encore une fois,

qu'en pensez-vous ?

La Comtesse : Ah ! ce que j'en pense ? Que je le veux bien, Monsieur ; et encore une fois, que je le veux bien”.

La pratique respecte à la lettre la théorie. Le même problème peut être repéré dans *L'Épreuve*, même s'il prend des détours plus subtils. Tant que Lucidor part de lui-même et qu'il place Angélique en position d'objet, cela ne produit pas le dénouement. Le jeu des pronoms à cet égard est éloquent. Tout le temps que Lucidor ne met pas Angélique en situation de sujet grammatical, ses questions ne trouvent pas de réponse ^{ftn726}. Ce qui provoque le dénouement, c'est la constitution d'Angélique en interlocutrice à part entière :

“Lucidor : -**Vous** m'aimez donc ?

Angélique : Ai-**je** jamais fait autre chose ?”.

Les différents tâtonnements qui mènent à ce choix linguistique structurent la scène, lui donnent son axe, sa direction ; *Le Dénouement imprévu* et *Le Préjugé vaincu* proposent des variations sur ce modèle de dénouement. Les mêmes étapes peuvent être retrouvées, complètement ou partiellement, avec une nuance néanmoins : la déclaration du personnage masculin n'est plus un préalable. Au contraire, elle suit la demande faite à la jeune femme et la déclaration de cette dernière. Cela tient évidemment à la particularité de la posture des deux héros : Éraste et Dorante expriment tous deux la crainte de se voir rejetés. C'est donc la situation du personnage qui génère l'inversion des étapes.

Dénouement imprévu : Demande : “Puis-je espérer que vous me ferez grâce”

Déclaration féminine : “mais vous serez mon époux ”

Déclaration masculine : “je vous adore”

Préjugé vaincu : Demande : “qu'entends-je ? oserai-je croire qu'en ma faveur (...) ?”

Déclaration féminine : “mon cœur vous en venge...”

Déclaration masculine ? ^{ftn727}

Le dénouement par déclaration met donc en jeu plusieurs répliques, conjointes ou disjointes qui constituent une micro-séquence. Si le personnage marivaudien découvre qu'il aime en le disant à un autre, souvent à un serviteur, il découvre qu'il est aimé dans ce moment d'intimité que constitue la scène de dénouement. Le dénouement proprement dit, dans l'écrin de sa micro-séquence, est toujours constitué par une phrase qui est très articulée à ce qui précède.

Les Sincères reproduisent plusieurs fois l'entrecroisement étroit de la micro-séquence de déclaration dans un entrelacement subtil de dénouements, vrais et faux :

- Dénouement n°1 (Ergaste / La Marquise) : faux dénouement intermédiaire = déclaration + demande en mariage

Annulation de la demande en mariage du dénouement n°1 = changement d'avis

- Dénouement n°2 : vrai dénouement (Dorante / La Marquise) = demande en mariage

Préparation du dénouement n°2 bis (Ergaste / Araminte) = déclaration

Annulation de la demande en mariage du dénouement n°1 = changement d'avis

- Dénouement n°2bis complet (Ergaste / Araminte) = demande en mariage.

L'univers amoureux des *Sincères* est perturbé par la question de la sincérité. Par conséquent, le lien se fait directement et de façon incongrue entre les compliments étranges de Dorante, qui soulignent à l'envi les défauts de la Marquise, et la proposition de mariage que fait la jeune femme à son prétendant. De même,

Araminte fait une curieuse déclaration d'amour à Ergaste en ne ménageant pas les critiques sur son comportement et sur son caractère. Structurellement, ce bouleversement est visible par l'absence d'une étape essentielle ou par la dislocation, en plusieurs scènes, d'étapes qui traditionnellement sont rassemblées à l'intérieur du même espace textuel. Ainsi, la déclaration et l'acceptation du mariage pour le deuxième couple se trouvent dans deux scènes différentes. En outre, le comique portant essentiellement sur la déclaration, on a le sentiment dans cette pièce qu'il y a un déplacement du dénouement lui-même. Au lieu d'être tout entier contenu dans la déclaration, il n'existe en réalité que dans la demande en mariage. Il s'agit là d'un des nombreux écarts de cette pièce décidément étrange.

Le couple Ergaste / Araminte présente une version ralentie de l'évolution du couple Dorante / La Marquise. Ils franchissent les mêmes étapes mais de façon différée et ralentie. Le changement d'avis d'Ergaste est très peu préparé et peut-être y-a-t-il dans le choix de ce ralentissement la possibilité de réintroduire une dimension temporelle indispensable à la cohérence du personnage.

(iii). le dénouement-révélation

C'est un dénouement qui se produit dans une situation très particulière : il faut qu'il n'y ait aucune ambiguïté amoureuse entre les personnages, qu'il soit clair que les deux jeunes gens s'aiment. Le dénouement ne repose pas alors sur la déclaration ou la demande en mariage, ces deux étapes étant acquises très tôt dans la pièce. Il réside dans la dissipation d'une méprise qui empêche momentanément le parcours d'aller jusqu'au bout. Il y a donc condensation entre le dénouage et le dénouement puisque l'annulation de l'obstacle, qui relève du dénouage, entraîne automatiquement le dénouement.

Dans *La Méprise*, la révélation est inscrite dans le dévoilement du visage de Clarice, le dénouement se trouve donc dans l'espace entre deux répliques :

“Clarice, *en se démasquant* : Retournons-nous-en, ma sœur, et soyons discrète.

Ergaste, *se jetant aux genoux de Clarice* : Ah ! Madame, je vous reconnais ; c'est vous que j'adore”.

La réplique d'Ergaste est la prise en compte de ce dénouement qui a eu lieu. Elle ne constitue pas une déclaration au sens où nous l'avons déjà vu, mais le constat et en même temps la dissipation de la méprise. Ergaste ne dit pas “Je vous adore”, ce qui relèverait uniquement de la déclaration, il affirme “C'est vous que j'adore”, entérinant surtout l'attribution de son amour à la bonne interlocutrice. Le dénouement dans l'entre-deux des répliques relève exclusivement de la révélation.

Le dénouement de *La Femme fidèle*, comme celui de *La Méprise*, semble croiser une révélation et une déclaration. En réalité, la déclaration est, comme dans *la Méprise*, une attestation de la révélation :

“Le Marquis, *ôtant sa barbe et se jetant à ses genoux* : Non, je vous suis aussi cher qu'il vous l'est lui-même.

La Marquise, *se reculant* : Qu'est-ce que c'est donc ? Qui êtes-vous ? (*se jetant dans ses bras*) Ah ! cher Marquis !”.

La révélation se fait grâce à un geste de dévoilement. Elle est confirmée par la réplique du Marquis. La Marquise prend en compte cette révélation. Il y a une dramatisation cohérente par rapport à la scène et un effet d'attente avant la reconnaissance qui se joue d'abord corporellement avant de s'exprimer dans l'affirmation d'une identité reconnue.

Dans *La Joie imprévue*, la méprise porte sur l'identité du fils de Monsieur Orgon que Constance n'identifie pas comme étant Damon. Lorsque Monsieur Orgon dit à son fils : “Suivez-moi, Damon”, la révélation réalise immédiatement le dénouement puisque du fait de tous les présupposés, le mariage est acquis ainsi que toutes

les conditions de son accomplissement. À la limite, on pourrait se passer du commentaire de Constance, “J’obéirai donc”, qui n’apporte pas d’information supplémentaire. Peut-être l’emploi de ce verbe sert-il simplement à réparer le conflit qui a éclaté avec Madame Dorville dans le début de la scène. La réplique de Constance n’est donc pas une réplique de dénouement mais elle a plutôt le statut de réparation (cf. *infra*, p. 510) par rapport à la révolte occasionnée par la méprise.

(iv). le dénouement-réconciliation

C’est un dénouement qui vise à apporter une fin apaisée après des turbulences et permet donc à une comédie qui a mis en scène des conflits de s’achever calmement. Le dénouement est alors inscrit dans une formule qui a fortement une valeur performative. Il n’est donc pas étonnant qu’elle soit prononcée par un personnage doté d’une autorité comme Minerve dans *La Réunion des amours*. De fait, en prononçant l’injonction : “Unissez-vous tous deux”, la déesse ne laisse pas un autre choix que l’obéissance. L’union entre les dieux est une donnée obligatoire, la pièce se doit de s’achever ainsi, comme le titre l’atteste d’ailleurs.

Le dénouement-réconciliation prend très souvent le visage du pardon, thématique qui traverse le théâtre de Marivaux, dans le dénouement ^{ftn728} parfois, mais aussi dans le dénouement.

Dans les derniers mots d’Arlequin, la formule “Je lui pardonne” (*Arlequin poli par l’amour*) apparaît nettement. Elle est aussi présente pour accompagner le renoncement de Madame Sorbin au combat féministe ^{ftn729}. L’acte de langage vise à l’apaisement final et à la suppression des conflits. Mais au-delà, il annule une situation, un positionnement des personnages, en l’occurrence il marque un renoncement à la tyrannie dans un cas, à la révolte dans l’autre. Ce renoncement a des effets immédiats dans *La Colonie* puisqu’il s’accompagne d’une nouvelle donne dans la répartition sociale et spatiale des uns et des autres. Il est moins évident dans *Arlequin poli par l’amour* car on a du mal à imaginer une acceptation facile par la Fée d’une situation qu’elle a refusée jusque-là. La cohérence liée au personnage n’est pas forcément respectée jusqu’au bout et son éventuel changement d’avis ne trouve pas ici de démonstration ni de justification.

(v). le dénouement-départ ou dénouement-rupture

Le dénouement-départ est caractéristique des pièces qui s’achèvent par l’annonce ou la mise en scène d’un départ, d’une sortie de scène qui correspond en même temps à la sortie de l’univers fictionnel ^{ftn730}.

Ce départ peut être heureux. Lorsque le pardon d’Arlequin envers la Fée s’accompagne de l’énoncé d’un projet de départ pour un ailleurs indéterminé, un “quelque part”, il est évident qu’il traduit la fuite du domaine de la Fée, c’est-à-dire de l’espace emprisonnant. Le dénouement de *L’Île des esclaves* a le même effet. Trivelin prononce une parole d’autorité qui vise à renvoyer les quatre Athéniens dans leur cité :

“Vous partirez dans deux jours, et vous reverrez Athènes”.

Le départ est signe d’une fin heureuse puisqu’il est conforme à l’attente des quatre personnages.

Il est parfois aussi un soulagement lorsqu’il concerne un personnage dont la présence était nuisible. À la fin de *Félicie*, le renvoi de Lucidor par la Fée ^{ftn731} marque très clairement la fin du cauchemar.

Le départ peut aussi relever d’une fin décevante. Il est alors le reflet d’une rupture spatiale, fictionnelle et conversationnelle à la fois. La pièce s’achève sur un constat d’échec pour les personnages que le lecteur-spectateur est en droit de considérer comme les principaux de la pièce. Le départ a toutes les chances d’être définitif. “Adieu, je vais me cacher dans le fond de ma province” est bien le signe que la provinciale qui souhaitait échapper à sa condition l’assumera toute sa vie et qu’elle renonce aux mirages parisiens. Le départ de Mademoiselle Habert est la marque d’une rupture définitive, d’une annulation du mariage prévu ^{ftn732}. Le “Partons” qui clôt *La Dispute* entérine une rupture de l’espace de la scène qui est en même temps une rupture

du champ de l'expérimentation et sans doute du débat ; et au-delà ?

Entre le départ joyeux, le départ libérateur, le départ significatif de l'échec, il y a encore place pour le départ de Plutus à la fin de son triomphe. "Adieu, la compagnie" déclare-t-il en effet. Ce départ est sans doute la seule façon d'achever la pièce. Il est en quelque sorte décevant pour les personnages de la pièce interne mais il renvoie à une incapacité de terminer autrement. Plutus ne peut épouser la jeune femme, il est allé jusqu'au bout d'une expérience. À présent, il ne reste plus pour lui qu'à rejoindre l'univers des dieux. *Mutatis mutandis*, il y a là la même situation que dans *La Dispute*. Deux univers se côtoient le temps d'une expérience, la fin de la pièce les fait se rejoindre un moment pour mieux les dissocier ensuite. La rupture est consommée à la fin car il n'y a pas de possibilité de concilier l'inconciliable.

Le dénouement-départ est une façon radicale de terminer la pièce. Parmi toutes les situations que nous avons évoquées, certaines relèvent du plateau abandonné. *La Dispute* laisse imaginer, en effet, que les personnages de la pièce interne sont partis et que le Prince et

Hermiane sortent sur l'impératif final "Partons". D'autres laissent sur le plateau un groupe de personnages abandonnés, dégagés de leur statut de témoin. D'autres, enfin, renvoient le départ au hors-temps et au hors-scène, laissant au baisser de rideau l'image d'un groupe encore constitué.

c. l'attestation du dénouement

Une fois le dénouement fait, Marivaux met en place une ou deux répliques qui le signalent rétrospectivement. Il y a comme une signalisation textuelle qui utilise plusieurs moyens.

(i). le relâchement

Le dénouement est le moment exact où la tension culmine et s'annule en même temps. Il est donc suivi d'une phase de relâchement, qui est d'abord celui des corps. La manifestation physique principalement indiquée par le texte est la reprise de souffle, marquée par l'interjection et/ou la récurrence du verbe *respirer* : "Ah ! Je respire" est ainsi l'expression symptomatique de ce soulagement (cf. le Marquis dans *Le Legs* et Éraste dans *Les Acteurs de bonne foi*).

Il est amusant de constater que Marivaux utilise parfois ce code pour le détourner. Ainsi dans *Les Sincères*, où ce relâchement se manifeste non pas dans le dénouement principal mais dans le dénouement-palier et son contre-dénouement. Au moment où Ergaste lui parle de mariage, la Marquise répond :

"Attendez ; laissez-moi **respirer** : en vérité, vous allez si vite que je me suis crue mariée".

Et c'est, paradoxalement, lorsqu'elle rompt ce mariage, qu'elle s'exprime :

"Ah ! je respire".

Le soulagement, exprimé par autocitation (le personnage de Marivaux cite du Marivaux, pour ainsi dire), provient ici non d'un dénouement mais de son annulation, ce qui rend la situation d'autant plus cocasse pour le lecteur-spectateur susceptible de saisir la référence intertextuelle.

Une autre marque, didascalique cette fois, caractérise le relâchement des corps après la tension : c'est l'agenouillement. Il s'agit principalement d'un élément codifié de la gestuelle courtoise, qui accompagne canoniquement la déclaration et les vœux d'allégeance de l'amoureux ^{fn733}. Cependant, lorsqu'il a lieu après le dénouement, on a plutôt l'impression qu'il participe de la phase de soulagement qui fait suite au combat qui vient de s'achever. Cela explique peut-être l'incohérence apparente du *Préjugé vaincu*. Dorante se jette à genoux pour déclarer sa flamme, après quoi Angélique lui ordonne de se relever. Mais dans le début de la

scène suivante (sc. XVI), le Marquis, entrant, s'exclame :

“Que signifie ce que je vois ? Dorante à vos genoux, ma fille ?”.

De deux choses l'une : ou bien Dorante n'a pas obéi à l'injonction d'Angélique, ou bien il s'est relevé puis, épuisé par cette bataille qui l'a mené à la déclaration, s'est laissé retomber : l'excès de bonheur lui a coupé la parole... et les jambes !

D'autres agenouillements réactionnels ponctuent le corpus. On voit un Lucidor “se mettant tout à fait à genoux” (*L'Épreuve*), un Éraste “à genoux” (*Le Dénouement imprévu*). Un des plus jolis agenouillements, est celui, inversé, de *La Femme fidèle*. Le Marquis, ôtant sa fausse barbe et révélant son identité, se jette à terre en prononçant des mots de tendresse. La Marquise, effarée face à son époux revenu d'entre les morts, commence par se reculer (didascalie) puis “se jet<te> dans ses bras”. Or elle ne l'a pas encore relevé (c'est l'objet de la didascalie suivante “Elle le relève”). Il y a donc lieu de croire que le premier embrassement se fait à genoux. Nous avons là implicitement (et par reconstitution didascalique) le témoignage d'une femme à genoux face à un homme, ce qui est unique. Puis les deux époux se relèvent, à l'initiative de la Marquise, et s'étreignent à nouveau ^{fn734}.

L'agenouillement s'observe aussi de la part d'enfants face à leurs parents. Il précède alors le dénouement proprement dit ; du registre de la supplication, puisqu'il reste encore à inflé-chir le parent qui n'a pas officiellement entériné la future union, il est *a priori* plutôt dans la tension que dans le relâchement (cf. *La Joie imprévue*). Mais en fait, au moment où il se fait, la décision est presque déjà emportée, tant le parent récalcitrant, cerné de tous côtés par les sollicitations de chacun, est empêché de refuser. On est donc assez proche de la phase de soulagement et de laisser-aller émotionnel (cf. *Le Père prudent et équitable* et *L'École des mères*).

Le troisième mode de relâchement corporel se reconnaît à l'aphasie du personnage, qui remplace le langage par la gestuelle. Après le dénouement, se met en place une possibilité de corps à corps de nature diverse selon l'intimité des personnages. Les amoureux nouvellement déclarés se contentent d'un rituel baiser sur la main :

“Le Marquis : Ah ! je respire ! Comtesse, donnez-moi votre main que je la baise” (*Le Legs*) ;

“Dorante, lui baisant la main...” (*Les Sincères*).

Ce baisemain, marque d'intimité nouvelle entre des personnages qui ne sont plus des enfants (ou viennent de cesser de l'être) est aussi la marque de ce relâchement de la tension précédente ^{fn735}. Une plus grande intimité conduit à l'embrassement, comme entre les époux recom-posés de *La Femme fidèle* ou entre mère et fille (*L'École des mères*).

(ii). l'expression du sentiment

Elle agit comme un soulagement après le dénouement. C'est en quelque sorte le relâchement de l'âme. L'expression favorite des personnages masculins est celle de la félicité :

“Dorante : Vous me transportez, Madame” (*Les Sincères*) ;

“Lucidor : Vous me transportez, Angélique” (*L'Épreuve*) ;

exprimée parfois dans un alexandrin spontané :

“Dorante : L'excès de mon bonheur me coupe la parole” (*Le Préjugé vaincu*).

Ce moment de soulagement est comme un retour du personnage sur soi-même, une expression absolue du

bonheur d'aimer et d'être aimé, et qui contraste heureusement avec l'inquiétude des répliques immédiatement antérieures.

(iii). le commentaire

Le commentaire permet de montrer que l'on est passé de la plénitude du moment du dénouement à une mise à distance immédiate. La résolution de la crise est aussitôt entérinée ; après l'avoir vécue, on commence à en dire quelque chose. Le personnage quitte la situation immédiate, s'en fait le spectateur averti. Lorsque, dans *Les Acteurs de bonne foi*, Angélique affirme : "Qui l'aurait cru ? Il n'y a plus qu'à rire", elle apporte sa caution au dénouement heureux qu'elle vient de vivre. De la même façon, Madame Dorville (*La Joie imprévue*), déclarant : "Vous voyez bien qu'ils sont assez d'accord", entérine le changement d'avis d'Angélique et se signale comme une adjuvante de longue date du projet de mariage. Le constat est établi de ce nouvel (et tout récent) équilibre né du dénouement, issue heureuse après la tempête.

Le commentaire articule parfois le dénouement au reste de la pièce. Il en dresse un petit bilan sommaire. Il est frappant de constater comment Mademoiselle Argante (*Le Dénoement imprévu*) passe du dénouement à une interrogation plus globale :

"Mais vous serez mon époux. Que ne vous ai-je connu plus tôt ?".

C'est comme si, le dénouement à peine conclu, on pouvait passer à autre chose. De même la réplique de Clarice, "Sur ce pied-là, tout est éclairci", crée une passerelle entre le dénouement et la méprise de la pièce homonyme, comme s'il y avait un énoncé implicite tel que : "la méprise est éclaircie par le dénouement". La Marquise des *Sincères*, elle aussi, projette ce qui vient de se produire dans l'économie générale de la pièce. En disant : "Il y a longtemps que cela devrait être fait", elle met à distance l'instant présent et le commente en dehors de tout affect.

Le commentaire peut être encore plus métathéâtral que dans les exemples précédents et concerner le dénouement en tant qu'élément de la pièce de théâtre. La mise à distance, la visée exprimée là, est alors toute proche de celle du lecteur-spectateur. C'est ce qu'on voit par exemple dans *Le Legs*. La Comtesse, dans toute la pièce, manifeste plusieurs fois sa compétence métalinguistique. Rien d'étonnant à ce qu'elle montre aussi une capacité au commentaire métathéâtral : aussitôt après le dénouement, elle relaie l'événement actuel aux nécessités dramaturgiques :

"Car, si je ne m'y prenais pas de cette façon, nous ne **finirions** jamais".

Le *nous* concerne aussi bien les personnages de la scène que le dramaturge, qui doit trouver, lui aussi, le moyen d'en finir avec son intrigue, et que les lecteurs-spectateurs, qui sont dans l'attente urgente d'une solution. Il y a donc là une forme d'ironie par laquelle le stratagème du personnage ("si je ne m'y prenais de cette façon") est renvoyé aux modalités d'écriture. Dans *Les Acteurs de bonne foi*, pièce évidemment métathéâtrale au plus haut degré, le commentaire, sans surprise, est lui aussi métathéâtral. Angélique (réplique citée plus haut), signalant qu' "il n'y a plus qu'à en rire", découvre qu'elle a été spectatrice d'une comédie, alors qu'elle croyait assister au drame de sa vie. Sa remarque permet de recadrer la pièce génériquement : c'est une comédie, non un drame, malgré les apparences ("qui l'aurait cru ?"). Madame Argante, elle-même, dans la même scène, éclaire le rapport entre le dénouement et ce qui le précède en utilisant des termes de théâtre :

"Vous vous donniez la comédie, et je suis prise pour dupe" ;
"après la scène que je viens de vous donner".

Après le dénouement, l'écart consiste ici à sortir de la situation immédiate pour la rapporter au théâtre. Dans tous les cas, le commentaire déplace le personnage du dedans vers le dehors du *hic et nunc*.

(iv). le passage du présent à l'avenir

Le décrochement peut se faire non pas, comme dans le cas du commentaire, du présent vers le passé, mais du présent vers le futur. Le personnage locuteur rattache le dénouement à ce qui va se passer plus tard. Ainsi Démocrite, dans *Le Père prudent et équitable*, quand, tout de suite après la formule dénouante, il déclare :

“Ces messieurs resteront pour la cérémonie”.

Le futur de certitude donne du poids à cette invitation qui, tout à coup, présente ce mariage comme inéluctable dans le hors-scène et dans le hors-temps. Le dénouement est prolongé par cette phrase, dans laquelle “la cérémonie” représente les conséquences de la formulation performative précédente qui constituait le dénouement.

Dans *L'École des mères*, le phénomène va plus loin. En effet, la phrase de dénouement est suivie de la phrase de conclusion ; le dénouement est résumé par “sur ce pied-là”, expression qu'on retrouve dans *La Méprise*. En même temps, il articule le projet passé révolu (le mariage de Monsieur Damis avec Angélique) à l'avenir (le mariage d'Éraste avec Angélique) par le biais du divertissement annoncé, qui devait clôturer le premier mariage prévu. Statutairement, le divertissement est intégré au spectacle, mais il est un autre spectacle que la pièce, dont il fait partie sans en faire partie. Son intégration au texte de la pièce invite à voir en lui le prolongement direct de la pièce. Le dénouement est donc à l'articulation entre la comédie qui se termine et l'après-pièce (cf. le chapitre suivant).

Tous les procédés signalés montrent l'importance qu'il semble y avoir à matérialiser la micro-séquence de dénouement. Elle agit comme une clôture. En outre, elle amorce parfois un lien avec le temps et l'espace futurs. Le dénouement marivaudien est donc inscrit dans un espace textuel clairement repéré, affirmé, identifié.

III. Achèvement et conclusion

Une fois le dénouement effectué, comment les pièces s'achèvent-elles ? Nous avons proposé l'hypothèse, dans le chapitre 3 de la première partie, que la séquence de dénouement pouvait constituer à elle seule l'espace de fin. Mais elle peut aussi être suivie de séquences d'achèvement ou de conclusion (cf. ci-dessus, p. 144) qui s'inscrivent dans ce qu'on peut appeler l'espace dénoué. C'est l'objet des lignes qui suivent.

1. place octroyée à l'espace dénoué

a. dans les pièces qui s'achèvent par un mariage

Dans notre corpus, la répartition est harmonieuse entre les pièces qui séparent espace de dénouement et espace dénoué dans deux scènes autonomes ^{fn736} et celles qui les intègrent dans une même scène.

(i). deux espaces, deux scènes : une proportion déséquilibrée

Le principe même de la déclaration impose à la scène de dénouement la forme du duo amoureux. Il reste alors à montrer le franchissement de la dernière étape nécessaire à la réussite complète d'un parcours amoureux : le passage de la sphère privée à la sphère publique. Néanmoins, on a le sentiment que ce franchissement ultime est de moindre importance et qu'il est traité rapidement. Si l'on observe le rapport du nombre de répliques entre la scène d'achèvement et la scène de dénouement, on voit que la phase d'achèvement est sensiblement plus courte, comme le montre le tableau ci-dessous.

Nombre de répliques

Rapport A / D

	sc. de dénouement	sc. d'achèvement	
<i>Le Dénouement imprévu</i>	37	13	35, 14%
<i>Le Legs</i>	25	7	28%
<i>Les Sincères</i>	43	18	41, 86%
<i>L'Épreuve</i>	18	8	44, 44%
<i>Le Préjugé vaincu</i>	21	5	23, 81%
<i>La Femmefidèle</i>	32	10	31, 25%

On peut avoir le sentiment que Marivaux se conforme à des habitudes sur la manière de régler une fin de pièce, mais qu'en même temps il se hâte de conclure ce qui est déjà dénoué : dans l'impossible conciliation à faire entre la complétude du dénouement et sa rapidité (cf. ci-dessus p. 37), il a une préférence sensible pour la rapidité.

(ii). deux séquences, une seule scène

Dans ce cas, la scène unique rassemble la séquence de dénouement proprement dite et celle de ses suites immédiates. Le nombre de répliques de la séquence d'après le dénouement est tout à fait variable. Cet espace dénoué est en général d'autant plus réduit que la séquence de dénouement s'est fait attendre plus longtemps. Dans *L'École des mères*, une seule réplique suffit, dans une scène qui n'en contient que dix ; trois répliques (sur seize au total) constituent la séquence qui suit celle du dénouement dans *La Joie imprévue*. Lorsque le dénouement est précoce dans la scène, ou que sa complexité nécessite un surcroît d'information et d'explicitation, l'espace dénoué est plus important : neuf répliques sur dix-sept dans *Le Père prudent et équitable*, dix sur vingt-trois dans *La Méprise*, onze sur trente-et-une dans *Les Acteurs de bonne foi*. Proportionnellement, la part de la séquence d'espace dénoué est plus importante dans la configuration où une seule scène finale condense le dénouement et ses conséquences.

b. dans les pièces qui ne s'achèvent pas par un mariage

Le corpus est beaucoup plus homogène que le précédent, sur ce critère. Car dans les pièces sans mariage, le dénouement survient toujours à la dernière scène et les conséquences du dénouement sont forcément traitées dans la même unité scénique.

En revanche, deux situations contrastées se remarquent, selon que le dénouement est tardif ou un peu moins.

(i). le cas du dénouement tardif

Plus le dénouement est tardif, plus ses conséquences doivent être expédiées. Lorsque le dénouement est contenu dans la dernière réplique, comme dans *La Provinciale*, *La Dispute*, *L'Île des esclaves*, *Arlequin poli par l'amour* et *Le Triomphe de Plutus*, il offre un poids incontestable à ladite réplique, à la scène, à l'espace de fin en général, qui semble entièrement tendu vers ces derniers mots. C'est donc dans cette réplique unique qu'il faut chercher la part (fort réduite) de l'espace dénoué.

Dans d'autres pièces, une réplique succède à celle où se fait le dénouement. L'espace dénoué est alors nettement délimité par une unité textuelle repérable. Ainsi dans *La Réunion des amours* et *La Colonie*. La question porte alors sur l'identité de celui qui prononce cette réplique d'achèvement ou de clôture et sur le statut de ce discours.

(ii). le cas du dénouement plus précoce

Dans *La Commère* et *L'Héritier de village*, le dénouement est nettement distingué de ses suites. La frontière entre les deux micro-séquences est déterminée par la sortie de scène d'un des membres du couple principal, sans que cela entraîne d'ailleurs un changement de scène ^{fn737}. Cette rupture, qui consacre un dénouement en aporie, oblige les personnages encore sur scène à accomplir ce qui leur reste à faire.

Dans ces deux pièces, une fois enterré le projet matrimonial, la place est laissée aux personnages éponymes. Madame Alain, la commère, et Blaise, l'héritier de village, tous deux plutôt occultés par le parcours amoureux antérieur, reprennent la parole et occupent le terrain : il leur appartient de conclure la comédie de caractère qu'implique le titre, ce qui nécessite un espace textuel réel dans *La Commère* (sept répliques sur trente-quatre), important dans *L'Héritier de village* (onze sur vingt).

Ce glissement de plans explique la différence de fonctionnement de *La Provinciale*, comédie de caractère elle aussi mais qui, comme on l'a vu, associe dans la même réplique finale les deux micro-séquences. C'est que, dans ce cas particulier, le personnage éponyme est lui-même concerné par l'échec du projet matrimonial, en sorte qu'il n'y a pas lieu de dissocier dénouement et conséquences du dénouement : Madame La Thibaudière tire, en tant que provinciale, les leçons de l'échec cuisant de son aventure amoureuse et les deux opérations (dénouement du projet de mariage par aporie et achèvement de la pièce de caractère) sont ici indissolublement rapportées l'une à l'autre.

c. tableau récapitulatif

type	titre	Espace de fin réparti sur 2 scènes					Espace de fin sur réparti sur une seule scène			
		sc. de dén.	scène d'achèvement					P	V	Ach.
		P	C//	V	Ach.	Conc.				
I	<i>L'Épreuve</i>	x	-	x	x	x				
	<i>Le Préjugé vaincu</i>	x	-	x	x	x				
	<i>Le Legs</i>	x	x	x	x	x				
II a	<i>L'École des mères</i>						x	-	-	x
	<i>La Méprise</i>						x	x	x	x
	<i>Acteurs de bonne foi</i>						x	x	x	x
II b	<i>La Joie imprévue</i>						x	x	x	x
	<i>Le Père prudent...</i>						x	x	x	x
III	<i>La Femme fidèle</i>	x	-	-	x	x				
	<i>Les Sincères</i>	x	x	-	x	x				
	<i>Dénouement imprévu</i>	x	-	-	x	x				
IV	<i>La Colonie</i>						x	-	-	x
	<i>Arlequin poli...</i>						x	-	x	x
	<i>La Commère</i>						x	-	x	x
V	<i>Félicie</i>						x	-	x	x
	<i>La Provinciale</i>						x	-	x ?	x
	<i>L'Héritier de village</i>						x	-	x	x
	<i>Le Triomphe de Plutus</i>						x	-	x	x
VI	<i>La Réunion des amours</i>						x	-	x	x
	<i>L'Île des esclaves</i>						x	-	x	x
	<i>La Dispute</i>						x	-	x	x

Légende : P = couple principal ; C// = couple parallèle ; V = couple de valets ; Ach. = séquence d'achèvement ;
Conc. = séquence de conclusion

2. une contrainte : le rassemblement des personnages

Une contrainte dramaturgique liée à la conclusion est le devoir de rassembler les personnages pour la scène dernière. Ce code, qui offre au spectateur une vue d'ensemble de tous les acteurs avant le silence final, est-il respecté par Marivaux ?

a. examen des pièces qui ont deux scènes distinctes pour la séquence de fin

Le Legs, *Les Sincères*, *Le Préjugé vaincu* et *L'Épreuve* respectent scrupuleusement cette contrainte. Il arrive que l'indication de début de scène insiste sur ce regroupement : ainsi la didascalie inaugurale de la scène dernière de *L'Épreuve* précise : "Tous les acteurs, qui arrivent avec Madame Argante".

Quelques pièces, en revanche, sont plus elliptiques et nous laissent assez libres d'interprétation. Pour *La Femme fidèle*, la didascalie rajoutée par les éditeurs donne la liste suivante : "Le Marquis, la Marquise, Madame Argante, Dorante, Colas, Frontin, Lisette". Pourquoi pas aussi Jeannot, l'amant de Lisette ? Bien sûr, dans cette pièce fragmentaire, ce personnage est quasi-muet. Mais la reconstitution du texte le suppose présent dans les scènes VIII, IX et XI. On l'attend donc assez naturellement également dans cette scène de reconnaissance finale, dans laquelle il est intéressé. Supposons donc qu'il s'y trouve lui aussi.

La dernière scène du *Dénouement imprévu* se caractérise, elle, par de nombreuses absences. Manquent en effet à l'appel Dorante, Crispin, valet d'Éraste, Lisette et le domestique de Monsieur Argante. Seuls sont indiqués présents en scène Monsieur Argante, Mademoiselle Argante, Éraste et Maître Pierre. Quatre en scène, quatre en coulisses, nous sommes loin du compte théorique. Bien sûr, l'absence du domestique n'est pas déterminante : simple utilité, son rôle unique consistait à annoncer l'arrivée de Crispin. Mais les autres absents ont un lien plus serré avec l'intrigue. Dorante, l'amoureux éconduit, appartient exclusivement à la première pièce et se trouve éliminé dès que commence la seconde. Mais on parle encore de lui dans la dernière scène, et sa présence physique n'aurait pas été inconvenante. Lisette était une adjuvante rattachée au premier schéma actantiel, avec lequel elle a été engloutie. Quant à Crispin, qui ne sert qu'à annoncer son maître, il se réduit à une utilité. Une piste possible, les amours entre Crispin et Lisette, n'est même pas esquissée. Pourtant Crispin avait recommandé son cœur à Monsieur Argante à la scène VIII, mais le caractère très ramassé de la deuxième partie de la pièce ne laisse pas de place à l'élaboration d'une intrigue secondaire. Se trouvent donc sur scène seulement les amoureux (inévitables) et les deux seuls personnages qui traversent les deux pièces, Monsieur Argante et Maître Pierre. Ceux qui sont irrémédiablement ancrés dans la première intrigue ne viennent pas rejoindre le groupe final. La contrainte du rassemblement, on le voit, est annulée par la structure de la pièce. Marivaux respecte en général assez scrupuleusement l'usage du rassemblement, sauf si ce respect entre en contradiction avec le sens ou la structure.

b. examen des pièces qui condensent la séquence de fin

(i). usage respecté

Les personnages se rassemblent dans la dernière scène, qui sert à la fois à dénouer et à achever. La didascalie inaugurale atteste cette réunion grâce à trois procédés. Dans *La Méprise*, la liste des personnages est donnée dans son intégralité : sont donc présents Hortense, Clarice, Lisette, Ergaste, Frontin et Arlequin ^{ftn738}. C'est la duplication stricte de la liste de personnages. Une autre formulation, plus économique mais encore plus claire, est celle de *La Réunion des amours* : "Tous les acteurs de la pièce". De même dans *Félicie* : "tous les acteurs précédents" ^{ftn739}. Elle rend l'énumération inutile et en appelle, elle aussi, à la liste inaugurale. Enfin, troisième formulation, on peut référer à ceux qui font la liaison de scène et préciser qui rentre : "Trivelin et les acteurs précédents" (*L'Île des esclaves*). Un effet de gros plan est ainsi effectué, à destination du lecteur, sur le personnage entrant, comme l'œil du spectateur est naturellement attiré par le mouvement du nouvel arrivant.

(ii). des personnages en moins

Dans plusieurs pièces, Marivaux laisse quelques personnages s'absenter du plateau dans ces circonstances de rassemblement final.

Il s'agit parfois d'omissions didascaliques ou dramaturgiques : ainsi, les utilités ne reviennent pas systématiquement sur scène. Dans *Le Triomphe de Plutus*, il ne garde sur scène qu'un seul musicien qui se trouve chargé de représenter les porte-balles de la scène XIII ftn740, les chanteurs et les chanteuses de la scène XII ftn741. De même, dans *Le Père prudent et équitable*, il manque Frontin, le complice de Crispin dans l'une de ses fourberies, et qui a joué le rôle du Financier, l'espace d'une scène, face à Démocrite ftn742. Cette légère entorse aux usages de la fin n'est *a priori* pas étonnante ftn743.

Elle l'est davantage quand ce sont des personnages plus importants qui ne sont pas indiqués. Ceux qui ont joué un rôle précoce dans l'économie de la pièce et sont sortis ne reparaisent pas. Ils appartiennent au passé de l'œuvre. C'est le cas du berger et de la bergère dans *Arlequin poli par l'amour*, qui servaient surtout à ancrer la Silvia du début dans la pastorale ; leur mission accomplie, ils disparaissent ftn744. C'est le cas aussi dans *La Commère* : le neveu de Mademoiselle Habert vient interrompre le mariage de sa tante en donnant des informations essentielles sur l'identité de La Vallée... puis il disparaît. Ce sont là des personnages à usage unique. Dans *La Joie imprévue*, l'intrigue du Chevalier est terminée à l'avant-dernière scène. Chassé par Monsieur Orgon, il n'a aucune raison de se trouver présent dans la scène finale. L'absence peut donc être justifiée par des raisons hiérarchiques (les utilités qui ne reviennent pas sont sans doute sur scène sous une autre livrée...) ou dramaturgiques (fuite).

Les absences de la scène finale de *La Colonie* sont plus surprenantes. On constate d'abord des discordances entre la didascalie de scène et la liste initiale : les hommes en armes qui surgissent conformément aux instructions d'Hermocrate ne sont pas indiqués dans la liste des personnages. Inversement la "Troupe de femmes, tant nobles que du peuple" ne se montre pas. Madame Sorbin et Arthénice sont donc cernées par les hommes, ce qui augure bien de la réussite du stratagème du philosophe. Mais où sont donc passés Lina et Persinet, dont les amours avaient un temps semblé un enjeu important ?

La manière de régler la question du rassemblement final est liée à des choix. L'un relève d'une sorte de principe d'économie et de sobriété. L'autre obéit à une conformité de structure, à une hiérarchie des plans ou des intrigues tout à fait significative.

(iii). des personnages en plus

Dans les cas où dénouement et espace de fin se trouvent rassemblés dans une scène unique, il arrive fréquemment un personnage supplémentaire que rien n'annonçait : ce sont les "deux dames" de *La Provinciale*, Meslis et Dina dans *La Dispute*, le notaire dans *Les Acteurs de bonne foi*, Griffet dans *L'Héritier de village* ftn745. L'arrivée inopinée du notaire et de Griffet s'explique parfaitement, dans chacune des deux pièces, par le contexte général de la pièce. Ils apportent tous deux une information essentielle et sont les vecteurs d'une résolution. En revanche, la présence des deux dames et celle du troisième couple d'enfants sauvages, Meslis et Dina, sortis de nulle part dans les deux cas, donne à ces dernières scènes un parfum d'énigme et de mystère qui ouvre la question du sens.

c. conclusion

Alors que la norme prescrit le rassemblement des personnages dans la scène finale de la comédie, Marivaux ne s'emploie pas systématiquement à la respecter dans les pièces en un acte. De fait, les situations sont variables.

pers. = pers. en + pers. en -

Pièces à deux scènes finales	<i>Le Legs</i> Les Sincères Le Préjugé vaincu L'Épreuve	<i>La Femme fidèle</i> Le Dénouement imprévu
------------------------------	--	---

	Pers. =	Pers. en +	Pers. en -
Pièces à une seule scène finale	<i>La Méprise</i> Félicie Réunion des amours L'Île des esclaves	<i>La Provinciale</i> Acteurs de bonne foi La Dispute L'Héritier de village	<i>Le Père prudent...</i> Le Triomphe de Plutus Arlequin poli par l'amour La Commère La Joie imprévue La Colonie L'École des mères

On voit ici encore que les pièces en un acte sont sans doute un champ d'expérimentation de nouveaux codes dans l'œuvre marivaudienne.

3. lien entre espace de dénouement et espace dénoué

Quand il y a deux scènes séparées, il est facile de distinguer la frontière entre ce qui ressortit au dénouement et ce qui lui est consécutif. À l'inverse, dans le cas des scènes finales condensées, il devient nécessaire de montrer la part propre du dénouement, clôture dramaturgique, et celle de l'achèvement et/ou de la conclusion (selon la composition de l'espace de fin), clôtures de la pièce elle-même.

a. passage du dénouement à l'achèvement

Plusieurs procédés à l'œuvre peuvent signaler une clôture et une transition vers la suite.

(i). prise en compte du dénouement en tant qu'énoncé

La réplique-frontière s'appuie sur la réplique dénouante en entérinant son contenu. C'est une manière de prendre acte de ce qui a été dit (et donc de ce qui a été fait).

reprise lexicale

Un personnage s'approprie, le cas échéant avec quelques modifications, la formule qui a servi à dénouer ou celle qui a accompagné le dénouement.

Par exemple, dans *Le Père prudent et équitable*, Crispin rebondit sur un adjectif utilisé par Démocrite, et dont il fait un verbe :

“Démocrite : Soyez contents tous deux, votre peine est **finie**.
Crispin, à *Toinette* : **Finis** la mienne aussi, marions-nous tous deux”.

reprise syntaxique

On voit aussi des énoncés repris avec des variantes. Il ne s'agit plus du même lexique mais du même genre de structure. Ainsi la réplique finale de Cupidon dans *La Réunion des amours* décalque l'énoncé dénouant de Minerve, dans la réplique précédente, en le démarquant par l'emploi de synonymes :

“Minerve : (...) Unissez-vous tous deux : [énoncé 1] rendez-le plus vif et plus passionné [énoncé 2] ; et qu'il vous rende plus tendre et plus raisonnable [énoncé 3] (...).

Cupidon, *embrassant l'Amour* : (...) Embrassons-nous [= énoncé 1]. Je vous apprendrai à n'être plus si sot [= énoncé 2] ; et vous m'apprendrez à être plus sage [= énoncé 3]".

Cette prise en compte de l'énoncé à valeur performative qui sert à dénouer émane de personnages jusque là plutôt discrets et qui gagnent en importance. Les personnages principaux ont joué leur partition, les petits pupitres prennent le relais. C'est aussi la fonction de l'achèvement que de donner la parole pour un petit solo à un personnage subalterne.

(ii). prise en compte de l'énoncé dénouant en tant que contenu

Un personnage prend acte du dénouement qui vient de se dire et de se faire en un mot ou groupe de mots avant de passer à autre chose, en tirant la situation vers sa zone de compétence.

Dans *Les Acteurs de bonne foi*, Lisette fait ainsi un constat-bilan, "Vous voilà bien raccommodés", qui entérine bien le dénouement, avant d'ajouter "mais nous...". L'emploi de la conjonction adversative, le passage du *vous* au *nous* prouve que, du point de vue de Lisette, l'intrigue des maîtres est terminée, mais qu'il reste à achever celle des valets, englués dans la comédie de Merlin et dans ce que cet impromptu leur a fait comprendre sur eux-mêmes.

De la même façon, il y a, dans *La Méprise*, deux prises en compte successives du dénouement, que l'agenouillement et la réplique d'Ergaste viennent de révéler. Clarice, d'abord, dit :

"Sur ce pied-là, tout est éclairci".

La première partie de sa phrase renvoie au dénouement qui vient de se produire. Cela passe, sur le plan grammatical, par l'emploi d'un démonstratif qui a valeur d'anaphore situationnelle. La fin de l'énoncé entérine la fin de la méprise fondatrice. Clarice, personnage au plus haut point concerné par le dénouement, en atteste la prise en compte mais elle le fait d'une manière curieuse, très en retrait, sans aucune modalisation. C'est Lisette qui, avec un petit temps de retard, va s'approprier l'énoncé et la situation :

"Oui, je suis au fait".

Le dénouement est une deuxième fois entériné, commenté dans son rapport à la situation précédente, mais modalisé par un personnage non concerné directement, qui apporte sa touche personnelle.

L'Héritier de village propose une autre façon de prendre le dénouement en tant que contenu. Il s'agit de le mettre à distance par un bilan. C'est ce que fait Colette dès que le Chevalier a, par son adieu, annulé le dénouement prévu :

"Velà donc cet homme qui me voulait bailler tout un régiment de cœurs !".

Les déictiques du début réfèrent au Chevalier et le passage au passé atteste que la déclaration n'est plus qu'un souvenir eu égard au dénouement présent. Le présent est lu à travers le passé et réciproquement.

(iii). déni

Madame Alain, la commère, ne prend pour ainsi dire pas acte du dénouement. Elle articule sa réplique au thème qui la définit, la parole. Elle réfère à ce que vient de lui dire La Vallée :

"La Vallée : Oh ! **langue** qui me poignarde !

Madame Alain : **Parlez** de la **vôtre**, mon ami Giroux, et non de la mienne".

En même temps, ce n'est pas le dénouement même qu'elle regrette, mais ce qui en a été la cause. Le déplacement est très clair entre une intrigue qui a finalement peu d'importance pour elle et le commérage qui sert de thématique à l'achèvement. Ce déni produit un glissement essentiel, qui marque la frontière entre les deux espaces aussi clairement qu'une reprise lexicale.

4. les fonctions de l'achèvement

Quelles sont les fonctions des scènes et séquences d'achèvement ? Ce sont principalement celles de clore les aventures des personnages et de clore la pièce.

a. clore l'aventure

Parmi les injonctions qui concernent le dénouement, celle de la complétude entre en contradiction ouverte avec l'obligation d'en finir au plus vite pour ne pas ennuyer le lecteur-spectateur⁷⁴⁶. Dans le corpus des pièces courtes, Marivaux a le souci, après l'avoir dénouée, d'ache-ver la pièce. Pour les personnages, l'achèvement consiste par exemple à faire franchir des étapes supplémentaires à ceux d'entre eux qui accomplissent un parcours amoureux principal, parallèle ou secondaire, ou à mettre chacun au même niveau d'information, ou à effacer ce qui a posé problème dans un état antérieur de l'action.

(i). franchissement d'étapes

En général, le parcours amoureux est bloqué à un palier déterminant qui suffit à désigner la fin. L'achèvement ne rajoute rien. La demande en mariage que Lucidor formule à Madame Argante ("Oui, Madame ; et je l'épouse dès aujourd'hui, si vous y consentez", *L'Épreuve*) est en réalité une simple politesse : l'accord d'Angélique était déjà acquis et la condition supérieure de Lucidor pouvait le dispenser d'obtenir l'autorisation de sa future belle-mère. En revanche, pour des parcours subalternes, la séquence d'achèvement opère des avancées décisives. C'est dans cet espace textuel que s'organisent les unions secondaires qui permettent au duo de devenir quatuor ou aux valets d'imiter leurs maîtres.

du duo au quatuor

La scène d'achèvement des *Sincères* et du *Legs* permet de passer du duo au quatuor et de lever les derniers obstacles résiduels. Le dénouement du *Legs* a une conséquence explicite : le désengagement du Marquis auprès d'Hortense et son acceptation du manque à gagner qui en résulte libère par la même occasion une possibilité d'avancer au couple d'Hortense avec le Chevalier. Une cascade de conséquences inverse l'orientation générale que prenait la pièce. Et ce n'est pas le problème financier qui résout la pièce, mais bien le choix du Marquis de privi-lé-gier son parcours amoureux. La bonne échelle des valeurs ne s'établit qu'à la fin, et elle enclenche la fin de l'autre parcours.

Dans *Les Sincères*, la scène d'achèvement rend compte d'une étape supplémentaire franchie par le couple principal : on apprend que le contrat a été signé hors scène. Mais, plus important sans doute, elle montre l'accomplissement de l'étape du projet de mariage entre Ergaste et Araminte. Le parcours de ce couple était en décalage par rapport à celui de Dorante et de la Marquise. Dans la scène d'achèvement figure donc un dénouement secondaire qui prolonge et termine la scène XX dans un jeu de question-réponse tout à fait traditionnel de ce genre de situation :

"Ergaste : (...) Madame, dirai-je aussi que je me marie ?
(...)
Araminte, *donnant la main à Ergaste* : Tenez; voilà de quoi répondre".

Une fois dénouée, dans cette séquence d'achèvement, l'aventure parallèle du couple secondaire rejoint celle du couple principal.

le couple des valets

La scène d'achèvement est aussi l'occasion de réaliser le mariage des valets, posé comme la conséquence naturelle de celui des maîtres. Sauf exception ^{fn747}, le dénouement favorable aux maîtres a pour conséquence presque automatique le bonheur des serviteurs. De fait, le couple des valets aboutit en parallèle dans *La Méprise*, *L'Épreuve*, *Le Préjugé vaincu*, *Le Legs*, *Le Père prudent et équitable*.

Pour ce faire, les mêmes codes sont utilisés. Ainsi, l'abandon de la main, qui signifiait l'engagement au mariage dans *Les Sincères*, est repris dans le dialogue des valets du *Préjugé vaincu* :

“Lisette, à *Lépine* : Tiens, prends ma main, je te la donne.

Lépine : Je ne reçois point de présent que je n'en donne. Prends la mienne”.

Mais le plus souvent, l'aboutissement du projet des valets est l'occasion d'un épisode comique, car il présente la même situation que pour les maîtres mais avec le point de vue de “l'étage en dessous” ^{fn748}, ce qui crée un décalage amusant. Ainsi Lisette (*Le Legs*), avant de déclarer “je crois en effet qu'il faudra que je t'épouse”, a lâché à *Lépine* un “Maraud” qui, ajouté à la modalisation évidente de sa déclaration, fait d'elle, au moins en parole, une victime non consentante de cette union. De son côté, Pasquin rapporte son mariage avec Lisette à son caractère de soiffard :

“Pasquin, à *Lisette* : Je demandais tantôt si votre vin était bon ; c'est moi qui vais t'en dire des nouvelles” (*La Joie imprévue*, sc. XXI).

Le mariage des valets est donc une occasion de caricaturer le marivaudage des maîtres et de donner de la continuité aux personnages de serviteurs.

Enfin, le dénouement qui concerne les valets permet un jeu sur la structure de la scène ou de la pièce. Ainsi *La Méprise* s'achève sur une triangulation entre Lisette, Arlequin et Frontin : comme Ergaste devait choisir (à son insu) entre deux sœurs, Lisette, dans une inversion des sexes et des conditions, se trouve sommée de choisir entre les deux valets. C'est la construction globale de la pièce qui est finement revisitée dans cette séquence d'achèvement.

Le procédé est encore plus net dans *Le Père prudent et équitable* et dans *les Acteurs de bonne foi*, où c'est la scène elle-même qui est reflétée par le jeu des valets.

Crispin, dans *Le Père prudent et équitable*, se contenterait bien d'un mariage “naturel” : à la demande officielle (“marions-nous tous deux”), il ajoute des gauloiseries qui font supposer qu'il donne au verbe *épouser* des connotations officieuses (cf. p. [430](#) note 672). Son impatience d'abord verbale et de plus en plus dirigée :

“Finis la mienne aussi, marions-nous tous deux.

Je suis pressé, Toinette”.

(...)

Ha! l'on ne vit jamais pareille impatience,

(...)

Viens, ne retarde point l'instant de nos plaisirs”

ne tarde pas à être gestuelle :

“Prends ce baiser pour gage, objet de mes désirs,

Un seul ne suffit pas.

(...)

Je pelote en attendant partie”.

On a là une réduction avec effet comique du mariage de Cléandre et de Philine : on se souvient en effet que le jeune homme avait un temps failli céder à la tentation de l’enlèvement, qui n’est que le démarquage, à une autre échelle, de l’avant-goût sexuel que propose Crispin à Toinette. L’interruption de Cléandre remet de la moralité dans cet épisode :

“Cléandre : Puisque vous vous aimez, je veux vous marier”.

Mais cette parole performative est de même type que celle que Démocrite avait proférée, dénouant le parcours principal des maîtres. Cléandre reproduit l’image du père, Crispin (en la grossissant) l’image du jeune fougueux qui était à deux doigts, lui aussi, de commettre un acte illégal et immoral. Cela donne d’un coup à Crispin une attitude toute différente : au lieu d’inciter par l’emploi d’impératifs, il demande un consentement par question-réponse. C’est, après Cléandre poli par l’usage, Crispin poli par son maître.

La mise en abyme est tout aussi claire dans *Les Acteurs de bonne foi*. L’achèvement laisse place à la comédie des valets, une fois que la comédie des maîtres est dénouée. Or la séquence se présente comme structurellement décalquée sur la précédente. Elle repose elle aussi sur une reconnaissance, celle, en l’occurrence, du stratagème de Merlin. De fait, Merlin définit son rôle et celui de Colette, sa complice, d’une manière qu’on peut comparer à ce que disait Madame Argante de l’impromptu de Madame Amelin et d’Araminte :

“Merlin : Nous nous régaliions nous-mêmes dans ma parade” //

“Madame Argante : Vous vous donniez la comédie”.

La révélation de Merlin définit l’articulation entre la fiction et la réalité, entre le théâtre et la vie. Cela produit un dénouement heureux pour Blaise et Colette, plus problématique pour Lisette et Merlin puisque la jeune femme affirme avoir l’intention de repousser la date du mariage à six mois ^{ftn749}.

Ce délai mis au dénouement n’est pas sans poser question.

Le dénouement lié aux valets est donc plus qu’un simple effet de contrepoint. Il est l’occasion de jeux de miroir qui mettent en valeur le statut comique de la pièce ou la structure de la scène. Ce n’est pas qu’une concession faite à la tradition des mariages multiples.

b. informer, compter, réparer

(i). informer

Une autre fonction de la scène ou de la séquence d’achèvement consiste à mettre tous les personnages au même degré d’information ^{ftn750}. La pièce peut (et doit) s’achever au moment où tous les personnages ont entériné le dénouement mais ont également les outils pour reconstituer la fable complète.

Un cas fréquent est celui dans lequel une information est donnée à un parent absent lors d’un dénouement-déclaration dont il constate les effets ; un père ou une mère surprend le jeune homme agenouillé aux pieds de la jeune fille et sollicite quelques éclaircissements :

“Monsieur Argante : Eh bien! ma fille, connais-tu Monsieur ?

Mademoiselle Argante : Oui, mon père.

Monsieur Argante : Et tu es contente ?

Mademoiselle Argante : Oui, mon père.

Monsieur Argante : J’en suis charmé” (*Le Dénoement imprévu*, sc. XII).

Les questions ont juste pour but de vérifier que tout est conforme à ce qu'il avait prévu. La soudaine docilité de sa fille tranche évidemment avec sa désobéissance de la scène VII.

De même, comme on l'a vu, Lucidor informe Madame Argante de sa décision d'épouser Angélique (*L'Épreuve*). L'Angélique du *Préjugé vaincu* donne à son père les raisons de l'agenouillement de Dorante. Après ces quelques mots, dans chacune de ces pièces, chacun est à égalité.

Cette quête de l'égalité informationnelle est dramatisée de belle manière dans *La Femme fidèle*. Le constat du dénouement est fait par Madame Argante, mais il s'accompagne d'une reconnaissance : son "Que vois-je ?" est à double niveau (cf. *infra* p. 573). L'information qu'elle reçoit, et que reçoit le malheureux Dorante également, a pour effet immédiat d'annuler ce qui pouvait passer pour le parcours principal.

Cette fonction informative peut s'exercer sous forme d'un bilan. L'exemple des *Sincères* est tout à fait éloquent. Grâce à de subtils effets de parallélisme, la Marquise et Ergaste, qui devaient se marier, s'informent mutuellement de leur projet de mariage. Les micro-séquences d'information se succèdent et se répondent :

“La Marquise : Ergaste, ce que je vais vous dire vous surprendra peut-être ; c'est que je me marie, n'en serez-vous point fâché ? [1]

Ergaste : Eh! non, Madame, mais à qui ? [2]

La Marquise, *donnant la main à Dorante, qui la baise* : Ce que vous voyez vous le dit. [3]

Ergaste : Ah! Dorante, que j'en ai de joie! [4]

La Marquise : Notre contrat de mariage est passé. [5]

Ergaste : C'est fort bien fait. [6] (*A Araminte.*) Madame, dirai-je aussi que je me marie ? [7]

La Marquise : Vous vous mariez! à qui donc ? [8]

Araminte, *donnant la main à Ergaste* : Tenez ; voilà de quoi répondre. [9]

Ergaste, *lui baisant la main* : Ceci vous l'apprend, Marquise. On me fait grâce, tout fluet que je suis. [10]

La Marquise, *avec joie* : Quoi! c'est Araminte que vous épousez ? [11]

Araminte : Notre contrat était presque passé avant le vôtre” [12] (*Les Sincères*, sc. XXI).

répl.	locuteur	adresse	statut du discours	Informations
1	M	E	Information sur son mariage	
2	E	M	Question sur l'identité de l'heureux élu	
3	M	E	Réponse verbale et gestuelle	
4	E	D	Commentaire	
5	M	?	Information sur le franchissement hors scène d'une étape supplémentaire	
6	E	tous	Commentaire-relais	
7	E	A	Information sur son mariage + dénouement	Informations parallèles et annonce du dénouement 1
8	M	E	Question sur l'identité de l'heureuse élue	
9	A	E	Réponse verbale et gestuelle + dénouement	
10	E	M	Réponse verbale et gestuelle	
11	M	E	Commentaire	
12	A	M	Franchissement	

Après cette phase d'informations réciproques, dont le parallélisme est net, se développe la phase de bilan censée répondre à la question : “qui aime qui ?” :

“Ergaste : Oui, c’est Madame que j’aime, que j’aimais, et que j’ai toujours aimée, qui plus est.

La Marquise : Ah! la comique aventure! je ne vous aimais pas non plus, Ergaste, je ne vous aimais pas ; je me trompais, tout mon penchant était pour Dorante.

Dorante, *lui prenant la main* : Et tout mon coeur ne sera jamais qu’à vous.

Ergaste, *reprenant la main d’Araminte* : Et jamais vous ne sortirez du mien.

La Marquise, *riant* : Ah! ah! ah! nous avons pris un plaisant détour pour arriver là. Allons, belle Araminte, passons dans mon cabinet pour signer, et ne songeons qu’à nous réjouir”.

Ergaste constate la situation présente et la relie au passé. Ce faisant, il reprend le bilan que dressait Araminte à la fin de la scène XVIII, presque au mot près (notons le “qui plus est”) :

“Araminte : (...) je gage que vous m’aimiez, quand vous m’avez quittée ?

(...)

Araminte : Et qui plus est, c’est que vous m’aimez encore, c’est que vous n’avez pas cessé d’un instant”.

Son énoncé de la séquence d’achèvement, par le présentatif “C’est Madame...”, ancre le discours dans la réalité. En même temps il porte un message implicite : “et non pas vous”.

Or c’est sur cet implicite que s’appuie la Marquise dans sa réponse : elle dit à la fois qui elle n’aime pas et qui elle aime. Ce bilan amoureux sert à justifier les erreurs passées, les faux projets de mariage antérieurs. Il permet d’articuler les trois chronologies (avant, maintenant, après) en rétablissant l’effet de parallélisme repéré dans la phase informative. Le bilan affectif justifie une certaine insistance qui est la conséquence de causes cachées : la réflexion du Marquis (“tout fluet que je suis”) et l’ancrage de la Marquise sur l’implicite d’Ergaste attestent sans doute que les blessures d’amour-propre ne sont pas cicatrisées et que le décompte final indique peut-être un déficit.

(ii). compter

Le bilan n’est pas qu’affectif, dans ces fins de pièces ; il est souvent comptable. La micro-séquence d’achèvement engage la question des gains et des pertes, que chacun énumère pour son compte. À ce moment des pièces, d’ailleurs, la métaphore financière est fréquente :

“Prends ce baiser pour gage” (Crispin, *Le Père prudent et équitable*) ;

“Je n’y avons ni part ni portion” (Maître Pierre, *Le Dénouement imprévu*) ;

“Le soufflet et les tablettes sont sûrement sur votre compte, Madame” (Frontin, *La Méprise*) ;

“Tu me le paieras” (Lisette, *Les Acteurs de bonne foi*).

Par-delà ce signe stylistique, on peut dire que chaque personnage se trouve susceptible de dresser son bilan personnel. Il y a ceux qui, comme le Chevalier de *La Joie imprévue*, ont tout perdu en croyant tout gagner ; cela rend comique l’usage que ce dernier fait du verbe *donner* (“j’allais lui donner sa revanche, j’offre de la donner à vous-même”), qui signifie en l’espèce “gagner”, comparativement à la situation ultérieure : il perd tout, jusqu’à son droit de paraître sur le plateau à la dernière scène. Le bilan de ces personnages est franchement passif. Il y a ceux qui, comme Madame Argante dans *L’École des mères*, ont pour unique fonction de donner leur fille contre de la reconnaissance. Leur bilan est plutôt passif. Il y a ceux qui équilibrent les gains et les pertes. L’équilibre peut être homogène : une somme d’argent en compense une autre. Ainsi Maître Pierre, dans *Le Dénouement imprévu*, a perdu les cinquante pistoles que devait lui rapporter le mariage de Dorante. Mais il en gagne davantage dans la situation nouvelle :

“Maître Pierre : Il m’avait pourmis cinquante pistoles, si vous deveniez sa femme : baillez-m’en tant seulement soixante, et je li ferai vos excuses. Je ne vous surfais pas.

Éraste : Je te les donne de bon coeur, moi”.

L'échange homogène peut se faire aussi sur le plan affectif, comme le montre le jeu de mains qui achève *Le Préjugé vaincu* ou la compensation amoureuse que réclame Blaise à Colette dans *Les Acteurs de bonne foi* :

“Lisette, à *Lépine* : Tiens, prends ma main, je te la donne.

Lépine : Je ne reçois point de présent que je n'en donne. Prends la mienne” (*Le Préjugé vaincu*) ;

“Blaise : Baille-moi donc une petite franchise pour ma peine” (*Les Acteurs de bonne foi*).

Fait plus surprenant, la balance des crédits et des débits se mesure parfois dans un domaine inattendu. Par exemple celui du théâtre dans *Les Acteurs de bonne foi* :

Madame Argante : “Je vous en aurais donné cent <id est : cent ans>” ; “la scène que je viens de vous donner” ; “vous vous donniez la comédie”.

Le bilan est ici disproportionné. C'est Madame Argante qui gagne le plus, malgré la leçon humiliante qu'elle a reçue, et c'est Araminte la grande perdante.

Le bilan, en revanche, est bien équilibré à la fin du *Legs*. Certes, le Marquis insiste sur sa perte (“deux cent mille francs que je vous donne”), mais il le fait en même temps qu'il baise la main de la Comtesse. C'est ce qu'on peut appeler un bilan hétérogène : perte d'argent d'un côté, gain d'amour de l'autre ftn751.

Chacun peut donc faire son bilan personnel autour de la question de l'avoir : certains ont plus d'argent ou plus d'amour à la fin, d'autres en ont moins. On peut constater que cette séquence de bilan est plus développée dans les pièces qui ne s'achèvent pas par un mariage. En outre, la question du bilan va au-delà du rapport informatif : c'est un moment plein d'affect, où l'on recompte sa part et où, éventuellement, on la compare à celle d'autrui.

Ce bilan se rapporte aussi à la question de l'être. Une des caractéristiques de l'achèvement est de permettre à un ou plusieurs personnages d'exprimer un sentiment de satisfaction. C'est un indéniable signal de fin : tout est bien qui finit bien et la pièce peut s'achever dans ce moment d'apogée de la félicité.

Les mots les plus souvent utilisés pour exprimer cette joie ont été étudiés par C. Dabbah El-Jamal (1995). Mais si l'auteur donne des indications précieuses sur la fréquence des termes, il n'exploite pas les informations que donne la place des mots dans l'économie générale de la pièce. Ce qui est remarquable, c'est la forte concentration du lexique du contentement dans les micro-séquences d'achèvement. Quelques exemples le montreront.

L' adjectif *content* est particulièrement récurrent ftn752 :

“Démocrite : Soyez contents tous deux ; votre peine est finie” (*Le Père prudent et équitable*, sc. dernière) ;

“Monsieur Argante : Es-tu contente ? (...)

Maître Pierre : Ous êtes contente (...) tout ça est content” (*Le Dénouement imprévu*, sc. XII) ;

“Le Chevalier : Nous voilà donc contents” (*Le Legs*, sc. XXV) ;

“Le Marquis : (...) je suis content” (*Le Préjugé vaincu*, sc. XVI) ;

“Colette : J'en suis bien contente” (*Les Acteurs de bonne foi*, sc. XIII).

De même le mot *joie*, présent dans des didascalies ftn753 et dans des répliques :

“Monsieur Argante : (...) que, pour marquer notre joie, nos musiciens viennent ici commencer la fête” (*Le Dénouement imprévu*, sc. XII) ;
“Ergaste : Ah ! Dorante, que j’en ai de joie !” ;
(...)
“Frontin : (...) j’ai envie de t’embrasser de joie” (*Les Sincères*) ;
“Madame Argante : (...) et il ne manque rien à la joie où je suis” (*L’Épreuve*).

Le terme a une valeur forte. C. Dabbah El-Jamal (1995) précise, p. 303 :

“Chez Marivaux, cette émotion dynamique prend toute sa valeur dans des situations capitales de la vie de ses personnages ; elle trouve souvent sa source et son origine dans un état de satisfaction complète des désirs”.

Plus épisodiquement, la satisfaction du bilan final s’exprime au moyen de l’adjectif *charmé* ^{ftn754} : on le lit à la fin du *Dénouement imprévu* ^{ftn755}, du *Préjugé vaincu* ^{ftn756}, dans une didascalie de *L’Épreuve* ^{ftn757}. On a aussi le mot *ravissement* ^{ftn758}, qui est rare dans le théâtre marivaudien, selon C. Dabbah El-Jamal (1995), p. 309-310, qui note quatre occurrences dans notre corpus (dans *La Commère*, *La Dispute*, *La Femme fidèle* et *Félicie*). Le terme appartient plutôt au lexique de la séduction (ainsi dans *Félicie* et *La Dispute*, où il n’est pas dans l’espace de fin), mais renvoie aussi à l’expression “être ravi”, assez fréquente dans les fins des grandes pièces, avec le sens de “être comblé de satisfaction” (C. Dabbah El-Jamal (1995), *ibid.*).

Le bilan affectif accompagne donc fréquemment la séquence d’achèvement et il est caractérisé par des récurrences lexicales (surtout celle de l’adjectif *content*) qui donnent des effets d’écho intertextuels à ces phases de fin dont elles sont par là même un signal pour le lecteur-spectateur.

(iii). réparer

Autre modalité typique de l’achèvement, la réparation intervient dès qu’une situation est trop cruelle pour l’un des personnages ^{ftn759}. C’est en quelque sorte l’incitation à l’oubli que prônait Monsieur Damis auprès de Madame Argante dans *L’École des mères* :

“à votre place, je croirais devoir oublier tout et me rendre”.

L’oubli est un préalable au dénouement, la réparation un préambule.

Dans *Le Dénouement imprévu* et dans *Le Préjugé vaincu*, la réparation est faite par le père auprès des amoureux éconduits ; elle aura lieu hors scène. Dans d’autres pièces, la réparation vient après le dénouement et appartient à l’achèvement. Son rôle est de clarifier et d’apaiser les tensions entre personnages. Elle évite, en principe, qu’il n’y ait des victimes. C’est tout le sens de la réplique d’Ergaste à Hortense :

“Ergaste, à *Hortense* : Je vous demande mille pardons de ma méprise, Madame ; je ne suis pas capable de changer, mais personne ne rendrait l’infidélité plus pardonnable que vous” (*La Méprise*) ^{ftn760}.

La réparation que donne dans cette séquence d’achèvement le jeune Ergaste a pour effet de compenser par une galanterie la possible blessure d’amour-propre d’Hortense, qui, une fois les deux sœurs démasquées, se voit préférer Clarice sans aucune hésitation. La phrase de réparation doit empêcher l’interprétation implicite “je ne vous aime pas parce que vous n’êtes pas aimable”. Hortense ne peut plus entendre que : “je ne vous aime pas bien que vous soyez aimable”. Utilisant le terrain de la galanterie, qu’Hortense goûte peu, la réparation prétend guérir le mal par le mal.

C’est Araminte, le personnage victime, qui demande réparation, dans *Les Acteurs de bonne foi*, pour l’injure

faite à la scène XI par Madame Argante, à savoir l'allusion à son âge. Dans ce cas, ce n'est pas une situation qui doit être réparée, mais des paroles ; il faut retirer des mots qui tuent.

Information, bilan, réparation sont donc les modalités par lesquelles la scène d'achèvement synthétise les événements récents. Une fois la chose faite, chacun dispose des mêmes clés et peut, en conscience, pardonner, renoncer, accepter une perte. Si le dénouement est centré sur les personnages principaux, la phase d'achèvement permet de dénouer les aventures des personnages secondaires.

Cela étant dit, quittons les personnages pour nous intéresser à la facture de la pièce, c'est-à-dire aux modalités qui font que la pièce s'achève.

c. la proximité de la fin

Le lecteur-spectateur, dans la dramaturgie classique, sent arriver la fin. Un certain nombre de signes lui permettent en effet de se situer dans le déroulement du texte ou du spectacle. En nous centrant sur l'espace textuel, retenons comme signaux les critères suivants : change-ments des temps verbaux ; métathéâtralité.

(i). les temps verbaux : l'ailleurs chronologique et spatial

Le temps théâtral est tout entier contenu dans le présent de l'action. Parfois il entre en résonance avec le passé qui le nourrit et lui donne l'épaisseur diachronique nécessaire à sa crédibilité ou à sa réalisation. Le théâtre laisse peu de place au futur. Or c'est justement dans l'espace de fin que le temps présent s'ancre le plus dans la temporalité^{fn761}. Synthèse entre le passé, qu'on s'approprie en se l'expliquant, et l'avenir, dont le dénouement augure bien ou mal, l'espace d'achèvement est à la croisée des temps grammaticaux, y compris le futur, qui donne l'illusion d'un temps à venir qui n'est plus le temps représenté mais celui des personnages, dans un *illic et postea* qui reste un temps de l'intime. D'où le nombre important de futurs de certitude, les uns portant sur un avenir ponctuel proche : "Ces messieurs resteront pour la cérémonie" (*Le Père prudent et équitable*), "je vous l'expliquerai tout à l'heure" (*L'Épreuve*), ou indéfini : "il faudra que je t'épouse" (*Le Legs*), "je lui ferai vos excuses" (*Le Dénouement imprévu*), ou daté : "je ne t'épouserai de six mois" (*Les Acteurs de bonne foi*), d'autres sur un avenir plus épais et *ad libitum* : "je crois que vous n'en serez pas fâché" (*Le Préjugé vaincu*), "et tout mon cœur ne sera jamais qu'à vous" (*Les Sincères*)... Seule *La Méprise* échappe à cette projection.

La référence au temps à venir s'accompagne souvent de celle d'un lieu autre que celui de la représentation, d'un ailleurs qui participe de l'intime lui aussi : le "logis" de *La Méprise*, le "chez moi" de Madame Dorville (*La Joie imprévue*), le "cabinet" de la Marquise (*Les Sincères*).

Le futur de la séquence d'achèvement décrit des activités immédiatement en rapport avec la situation du mariage : il sert à évoquer la cérémonie (*Le Père prudent et équitable*), le contrat (*Les Sincères*), le prochain souper (*La Joie imprévue*).

Le Dénouement imprévu, *L'Épreuve* et *L'École des mères* font clairement allusion à une fête prévue pour le soir même. Lucidor évoque "les violons du village et les danses", *Le Dénouement imprévu* parle de la fête et des musiciens. Monsieur Damis promet à la fin de *L'École des mères* un divertissement. Or pour cette pièce comme pour *L'Épreuve*, nous avons le texte d'un divertissement. Cela induit une conséquence évidente : le futur proche des personnages recoupe celui du lecteur-spectateur. Le temps de la fiction rejoint celui de la représentation, comme si le lecteur-spectateur était lui aussi convié à cette fête à laquelle il va assister.

(ii). métathéâtralité

De même que la signalétique de la fin passe par une rencontre forcée entre le temps du personnage et celui du lecteur-spectateur, de même elle peut passer par des indications réflexives sur la fin et des indications

métathéâtrales.

la fin est proche

Dans la phase d'achèvement, les références réflexives à la fin sont nombreuses. Ce phénomène frappant s'apparente à un clin d'œil de l'auteur qui donne à son lecteur-spectateur un signal très sûr de l'imminence de l'issue.

Certes, l'indication peut sembler se référer à la fiction. Quand Démocrite affirme "votre peine est finie" et que Crispin reprend "Finis la mienne aussi", ils ne sortent pas de l'univers des personnages ftn762.

Mais souvent le mot *fin* ou l'un de ses dérivés est utilisé dans un contexte où un personnage paraît prendre du recul en commentant l'action ftn763.

On trouve ainsi le jugement de Lisette sur le dénouement de *La Méprise* :

"Lisette, à *Ergaste* : L'aventure a bien fait de finir, j'allais vous croire échappés des Petites-Maisons".

On voit bien que ce n'est pas seulement l'épisode vécu qui est commenté, mais presque l'intrigue elle-même.

De même la Comtesse, à la fin de sa scène de dénouement dans *Le Legs*, prend un moment de recul par rapport à l'action et justifie auprès du Marquis la méthode employée :

"Si je ne m'y prenais pas de cette façon, nous ne finirions jamais".

À quelle instance se réfère ce *nous* ? S'agit-il de désigner elle-même et le Marquis ? Elle, le Marquis... et le lecteur-spectateur, rejoint par le personnage le temps d'un commentaire ?

On trouve aussi le mot *terme* ou ses dérivés. Deux formules ont l'air de se répondre d'une pièce à l'autre :

"J'abrègerai le terme" (Mademoiselle Argante, *Le Dénoûement imprévu*, scène XI) // "Abrège le terme" (Madame Argante, *Les Acteurs de bonne foi*).

On a même le mot *dénoûement* à la fin du *Legs* ftn764, lorsque le Chevalier déclare :

"Comtesse, voilà le dénoûement que nous attendions".

L'emploi d'un terme technique rend encore plus palpable que dans le cas précédent l'ambiguïté du référent de *nous* : qui, sinon le lecteur-spectateur, attend le dénoûement ? De ces termes désignant la fin, parfois de manière très technique, on peut glisser jusqu'à ces moments où la comédie s'affiche comme telle.

autoréférence au théâtre

Cette forme de métathéâtralité est un trait habituel de la griffe marivaudienne. La référence au théâtre est très souvent générique : on évoque la comédie dans la comédie. L'espace de fin n'échappe pas au procédé. Cependant, l'allusion s'y rapporte souvent au bilan. On se souvient bien sûr du "vous vous donniez la comédie" de Madame Argante dans *Les Acteurs de bonne foi*. On trouve aussi des expressions approchantes, notamment dans la toute dernière réplique : cf. ci-dessous, p. 525.

5. l'espace de conclusion

La conclusion de la pièce peut se raccorder directement au dénouement ou suivre la séquence d'achèvement. Cela induit des différences sensibles de locuteurs, de liens logiques et de frontière avec la séquence précédente.

a. le raccord de la conclusion au dénouement

Plusieurs procédés sont possibles. Il peut par exemple y avoir prise en compte du dénouement grâce à une formulation qui rebondit sur la réplique précédente. Ainsi dans *L'École des mères*, quand Monsieur Damis prend acte du dénouement en utilisant l'expression "sur ce pied-là" ^{ftn765}, qui, par le démonstratif, représente la situation dénouée. De même Timagène, dans *La Colonie*, commence sa réplique par le constat du dénouement :

"Je me réjouis de voir l'affaire terminée".

Dans ce cas, le dénouement, bien que tardif, ne suffit pas à clore la pièce. Il faut encore qu'un personnage autorisé l'entérine pour ouvrir l'espace de conclusion.

Parfois c'est le même personnage qui est source du dénouement et de la conclusion. Cela implique alors qu'apparaisse entre les deux phases un lien (chrono)logique net. Il est explicite dans *Arlequin poli par l'amour*, grâce au système de coordination :

"Arlequin : Je lui pardonne, **mais** je veux qu'on chante, qu'on danse, **et puis** nous irons nous faire roi quelque part" ^{ftn766}.

Il est parfois plus implicite. Dans *L'Île des esclaves*, la longue tirade de Trivelin fait passer insensiblement du dénouement à la conclusion en deux phrases distinctes :

"Vous partirez dans deux jours, et vous reverrez Athènes" [dénouement] // "Que la joie à présent, et que les plaisirs succèdent aux chagrins que vous avez subis, et célèbrent le jour de votre vie le plus profitable" [conclusion].

Le lien implicite entre les deux propositions est une liaison consécutive qui repose sur une confrontation temporelle entre le départ à venir et la fête présente. Il est implicite mais repérable.

Il en est de même dans *Le Triomphe de Plutus*, quoique le système soit complexe. Le dénouement s'inscrit dans une longue tirade de Plutus, qui indique, comme Trivelin ci-dessus, un départ ("Adieu la compagnie"). Le lien logique avec la conclusion doit être retissé à partir d'un matériau asyndétique. Nous indiquons entre crochets et en gras les liaisons restituées :

"Plutus : (...) Adieu, la compagnie. [**Mais puisque**] Vous êtes de bonnes gens ; [**et que**] vous m'avez fait gagner la gageure, et [**que**] je vais bien faire rire l'Olympe de cette aventure. [**Alors**] Allons, divertissez-vous ; les musiciens sont payés, la fête est prête, qu'on l'exécute!".

L'articulation repose donc sur la mise en place d'un système d'opposition et d'un rapport cause / conséquence qui place la conclusion dans un rapport étroit avec le dénouement.

b. le raccord de la conclusion à la séquence d'achèvement

C'est la situation la plus représentée dans notre corpus. La conclusion suit l'achèvement, ce qui rend le dispositif de fin plus lourd et plus complexe. Quelle est la relation avec ce qui précède ? La conclusion se définit-elle par la clôture qui la précède, ou bien contient-elle son propre système de repérage ?

(i). clôture au niveau de l'achèvement

Dans cette configuration, la séquence de conclusion se repère à la capacité qu'a la séquence d'achèvement de proposer sa propre clôture. La technique la plus fréquente consiste à faire sortir un (ou plusieurs) personnage(s) qui, ce faisant, ferme(nt) la séquence d'achèvement. Un discours, ou une didascalie, indique ce départ :

“Le Marquis : (...) Sortons, je me charge de faire entendre raison au baron” (*Le Préjugé vaincu*) ;

“Madame Dorville : (...) allons souper chez moi” (*La Joie imprévue*) ;

“La Marquise : Allons, belle Araminte, passons dans mon cabinet pour signer, et ne songeons qu'à nous réjouir” (*Les Sincères*).

La sortie de scène de ces personnages pour un lieu de l'univers fictionnel, précis ou non, clôt radicalement l'achèvement. Elle vide de l'espace les personnages concernés directement par le dénouement pour laisser la scène et l'espace conclusif libres pour les personnages secondaires.

(ii). prise en compte dès le début de la séquence conclusive de la micro-séquence antérieure

Le début de la conclusion consiste éventuellement à s'appuyer sur la séquence d'achèvement qui précède ou directement sur la séquence de dénouement.

appui sur l'achèvement

Dans *La Commère* ou *Le Père prudent et équitable* un appui linguistique relie la séquence de conclusion à celle de l'achèvement. C'est la reprise d'un mot ou d'un thème qui favorise le passage de l'une à l'autre.

Dans *Le Père prudent et équitable*, l'appui est presque immédiat. Cléandre, dans la phase d'achèvement, avait prononcé un énoncé proche du performatif et qui servait de formule dénouante au parcours des valets :

“Puisque vous vous aimez, je veux vous marier”.

Crispin inaugure la séquence de conclusion en reprenant le verbe utilisé par son maître :

“Le veux-tu ?”.

En l'intégrant dans une question et en changeant la personne, il en change aussi la portée. Ce qui s'apparentait à un ordre supérieur devient une demande en mariage. La question de Crispin met Toinette en position de personnage responsable et estimable. L'anaphorique *le* oblige à interpréter la question de Crispin de la sorte : “veux-tu qu'il veuille nous marier ?”. Libre à elle de refuser, malgré l'énoncé contraignant de Cléandre. En dernière instance, la décision appartient à Toinette. Ainsi, s'il y a évidente reprise lexicale, on voit que la nature de l'énonciation transforme assez sensiblement l'orientation du message.

Dans *La Commère*, le changement de micro-séquence se remarque par une anaphore qui représente l'achèvement dont la conclusion marque le bilan :

“C’est fort bien fait, Messieurs”.

appui direct sur le dénouement

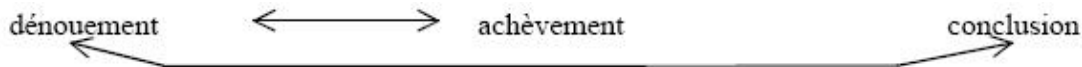
La Méprise et *Félicie* séparent achèvement et conclusion par un renvoi au dénouement. La première phrase de la conclusion dresse alors un bilan du dénouement et, au-delà, un commentaire sur toute la pièce. C’est évident dans *Félicie*. La réplique de la Fée qui ouvre la conclusion commence par un constat :

“Félicie, vous êtes instruite...”.

Cette assertion renvoie explicitement à la leçon du dénouement. Il n’y a aucune reprise repérable de la séquence intermédiaire d’achèvement : la conclusion s’articule directement au dénouement. Dans *La Méprise*, le début de la conclusion est marqué par une réplique de Lisette qui revient explicitement sur le dénouement ftn767 :

“L’aventure a bien fait de finir...”.

Le constat se raccroche non à la micro-séquence d’achèvement antérieure mais à l’“aventure” générale (le mot, on l’a dit p. 108, est un substitut possible du terme *péripétie*). La boucle est bouclée mais l’articulation directe entre achèvement et conclusion est rompue :



(iii) interruption de la séquence d’achèvement

Un autre mode d’autonomisation de la séquence de conclusion est l’interruption de la séquence d’achèvement, qui ne va pas à son terme. Dans *L’Épreuve*, Lucidor interrompt lui-même une séquence d’achèvement très lacunaire pour renvoyer à un ailleurs les explications qu’il lui reste à fournir. Il brise ainsi le processus d’information par lequel tous les person-nages intéressés devraient pouvoir reconstituer le fil général de l’action. Il clôt l’achèvement sur une fuite :

“Je vous l’expliquerai tout à l’heure”.

Cette phrase, qui ferme l’espace d’achèvement en même temps qu’elle ouvre l’espace de conclusion, apparaît alors comme un moyen d’échapper pour Lucidor à la nécessaire complétude de l’information, évoquée ci-dessus.

Des similitudes peuvent être trouvées avec *Les Acteurs de bonne foi*, mais l’effet y est différent.

“Lisette : Pour moi, je t’aime toujours ; mais tu me le paieras, car je ne t’épouserai de six mois.

Merlin : Oh ! je me fâcherai aussi, moi”.

Ces paroles ne sont manifestement pas conclusives : elles ouvrent plutôt un espace de dispute ou de débat. C’est alors que Madame Argante s’immisce dans cette scène d’achèvement inachevée, qui ne la concernait pas :

“Madame Argante : Va, va, abrège le terme et le réduis à deux heures de temps”.

Cette conclusion vient dénier à Merlin et à Lisette toute capacité à terminer leur séquence d’achèvement. La conclusion, en interrompant la séquence précédente, se substitue comme clôture possible à deux niveaux : elle

clôt l'achèvement par interruption, puis elle clôt la pièce par les derniers mots ("Allons terminer").

(iv). modification par rapport à la séquence d'achèvement

La frontière entre séquences se repère parfois à l'interlocution : un nouveau locuteur, silencieux jusqu'alors, fait soudain irruption et ouvre l'ultime micro-séquence. Dans *Le Dénouement imprévu*, l'augmentation du nombre d'interlocuteurs de Maître Pierre désigne la séquence de conclusion. Parfois, la réplique finale n'est pas séparée du polylogue antérieur par une rupture énonciative. C'est alors le contenu qui caractérise la réplique de conclusion (*L'École des mères*, *L'Épreuve*).

c. raccordements problématiques

La Provinciale, *La Dispute*, *Le Dénouement imprévu* présentent toutes trois des conclusions problématiques en ce qui concerne la question du raccordement. La multiplicité des intrigues, les systèmes d'emboîtement ou de substitution ne sont bien sûr pas étrangers à la difficulté de donner à la conclusion un espace clairement identifié.

(i). raccordement inversé

La Dispute et *La Provinciale*, paradoxalement, inversent l'ordre entre la conclusion et le dénouement.

Dans *La Dispute*, le jeu se fait entre dénouement de la pièce interne et dénouement de la pièce-cadre. De fait, le Prince prononce d'abord le dénouement qui règle le sort des jeunes gens (dénouement de la pièce interne). Puis il tente d'accrocher à ce premier dénouement un second, qui règle la pièce-cadre (la dispute). De fait, son énoncé très généralisant ("les deux sexes n'ont rien à se reprocher, Madame : vices et vertus, tout est égal entre eux") se veut l'asser-tion dont la pièce interne a été l'exemplification. Mais la réponse d'Hermiane transforme cet essai de dénouement en bric de séquence d'achèvement, qui trouve une conclusion non pas dans le contenu de la dispute, mais dans le rapport qu'il convient d'avoir avec elle :

"Croyez-moi, nous n'avons pas lieu de plaisanter".

Le dénouement, c'est-à-dire le signal du départ, suit étrangement la conclusion au lieu de la précéder. Un rapport de conséquence s'instaure entre conclusion et dénouement, que l'on pourrait aisément inverser en cause.

Le même principe vaut pour *La Provinciale*. Un premier niveau de dénouement et de conclusion est établi par Monsieur Lormeau :

"**Renvoyons** ce maraud-là et qu'il ne soit plus parlé de cette malheureuse affaire"

dénouement de l'intrigue conclusion

Cette parole d'autorité s'affirme dans sa dimension publique.

Le deuxième niveau de dénouement clôt, avec la réplique de Madame La Thibaudière, la pièce d'éducation. Elle procède d'une inversion :

"Soyez vous-même notre arbitre dans les discussions que nous avons ensemble, Monsieur..."

conclusion

Adieu, je vais me cacher dans le fond de ma province"

dénouement

Le rapport de cause, ici implicite, relie les deux phrases. Cette inversion caractérise le dérèglement opéré dans la pièce par son développement.

(ii). le redoublement de conclusion

C'est le modèle à l'œuvre dans *Le Dénouement imprévu*, dont nous avons analysé en détail le fonctionnement (cf. p. 399). La structure dédoublée impose une double fin et une double conclusion. Chaque conclusion est raccordée à une séquence d'achèvement, prise en compte directement ou indirectement. Le père dit "J'en suis charmé", réfère au dénouement, qui se conforme à ce qu'il avait préparé ; "C'est marché fait", constate Maître Pierre devant un achèvement qui le satisfait. La conclusion paraît donc redoublée et pose la question de la lutte de pouvoir entre les personnages qui ont été adjuvants de schémas actantiels contradictoires.

d. espace de conclusion et raccordement : récapitulatif

	Type de raccord	Locuteurs	Nombre de répliques
<i>L'École des mères</i>	conc/dén.	Monsieur Damis	1 (1 phrase)
<i>La Colonie</i>	conc/dén.	Timagène	1 (1 phrase raccord + 1 phrase conc.)
<i>Arlequin polipar l'amour</i>	conc/dén.	Arlequin	1 (1 phrase : dén. + conc.)
<i>L'Île des esclaves</i>	conc/dén.	Trivelin	1 (1 phrase dén. + 1 phrase conc.)
<i>Le Triomphe de Plutus</i>	conc/dén.	Plutus	1 (1 phrase dén. + 2 phrases conc.)
<i>La Réunion des amours</i>	conc/dén.	Cupidon	1 (3 phrases conc.)
<i>Le Legs</i>	conc/ach. clos	Lisette/Lépine	2 (1 phrase conc. + 1 phrase conc.)
<i>Le Préjugé vaincu</i>	conc/ach. clos	Lisette/Lépine	2 (1 phrase conc. + 2 phrases conc.)
<i>La Joie imprévue</i>	conc/ach. clos	Pasquin	1 (1 phrase conc.)
<i>Les Sincères</i>	conc/ach. clos	Frontin/Lisette	3 (1 phrase conc. par réplique)
<i>L'Héritier de village</i>	conc/ach. clos	Blaise/Claudine	3 (1 phrase conc. + 1 + 3)
<i>La Commère</i>	conc/ach.	Madame Alain	1 (2 phrases)
<i>Le Père prudent et équitable</i>	conc/ach.	Lisette/Crispin	3 (3 phrases)
<i>Félicie</i>	conc/ach.	La Fée	1 (1 phrase)
<i>La Femme fidèle</i>	conc/ach.	Lisette/Colas	3
<i>La Méprise</i>	conc/ach.	Lisette/Frontin/Arl.	3
<i>L'Épreuve</i>	ach. interrompu	Lucidor	1 (1 phrase, deux propositions)
<i>Les Acteurs de bonne foi</i>	ach. interrompu	Madame Argante	1 (2 phrases)
<i>La Provinciale</i>	dén./conc.	Madame La Thibaudière	1 (2 phrases)
<i>La Dispute</i>	dén./conc.	Hermiane	1 (2 phrases)
<i>Le Dénouement imprévu</i>	ach./conc.	Monsieur Ergaste	1 (2 phrases)
	+ ach./conc.	Maître Pierre	1 (1 phrase)

e. espace de conclusion et unité

Quand plusieurs répliques composent la micro-séquence de conclusion, celles-ci forment une unité très structurée. Cela se traduit, dans *Le Père prudent et équitable*, par un jeu de questions-réponses :

“Crispin : Le veux-tu ?
Toinette : J’y consens”.

La cohésion de l’unité se traduit aussi par le jeu des pronominalisations qui signalent l’intégration d’une réplique dans une autre :

“Lisette : -Je crois en effet qu’il faudra **que je t’épouse**.
Lépine : -Je l’ avais entrepris” (*Le Legs*) ;

“Arlequin, à Lisette: -Et **toi, l’** aimes-tu ? Comment va **le cœur** ?

Lisette: -Demande-**l ui** **en** des nouvelles ; c’est lui qui **me le** garde” (*La Méprise*).

Parfois, l’unité séquentielle est assurée par des effets de glissement successifs. C’est le fonctionnement de la conclusion des *Sincères* : les reprises enchaînées atténuent à chaque fois le sens général, dans un *decrecendo* surprenant :

“Frontin : Enfin nous voilà délivrés de l’un de l’autre ; j’ai envie de **t’embrasser** de joie.
Lisette : Non cela serait trop fort pour moi ; mais je te permets de **baiser ma main**, pendant que je *détourne la tête*.
Frontin : Non, voilà mon transport passé, et **je te salue** *en détournant la mienne*”.

L’accumulation de négations accentue la spécificité de cette anti-déclaration.

6. les mots de la fin

Dans un chapitre intitulé “L’Accentuation de la fin”, G. Larroux (1995) s’intéresse à ce qu’il nomme les mots de la fin :

“Il y a une accentuation ‘naturelle’ du mot de la fin qui tient au fait qu’il est le dernier et qu’il occupe de ce fait une position stratégique, d’ultime contact et de rupture avec le lecteur” (p. 85).

On peut penser en effet que le lecteur entrevoit le blanc de page final en même temps qu’il lit les dernières phrases et qu’il accorde de fait aux derniers mots de l’œuvre une attention toute spéciale.

Qu’en est-il au théâtre ? Le problème essentiel de transposition du modèle romanesque, sur lequel a réfléchi G. Larroux, au genre dramatique réside dans la délimitation du matériau textuel. Comment circonscrire les mots de la fin d’une pièce de théâtre ? Lorsqu’on a affaire à une tirade, c’est sans doute la dernière phrase qui attire plus particulièrement l’attention. C’est l’aboutissement du discours, la montée paroxystique vers le silence, qui suppose l’investissement du personnage et, évidemment, celui de l’auteur. Lorsqu’il y a réplique courte, est-ce la dernière phrase ou la réplique entière qu’il faut considérer comme le corpus des mots de la fin ⁷⁶⁸ ? La question est ardue car elle rappelle qu’au théâtre un énoncé n’existe pas en tant que tel. Il est rattaché très fortement à son système d’énonciation. Il y a certes des traits qui le rapprochent de la dernière phrase de roman, mais il doit spécifiquement conserver une efficacité dramatique. En outre, il est proféré par un personnage précis et, tout en se disant, il dit encore quelque chose de ce locuteur ultime.

a. le locuteur des mots de la fin

La dernière réplique est prononcée par un valet ou par un personnage principal, catégorie englobante qu’il conviendra d’affiner.

(i). un valet

Dans sept pièces sur vingt-et-une, c'est le valet qui a le dernier mot. Dans *Le Père prudent et équitable*, il a appartenu à Démocrite de dénouer ; mais c'est à Crispin qu'est dévolue la conclusion. La structure globale de la pièce, révélée par son titre et son sous-titre, est donc mise en abyme.

Dans les autres pièces, la partition des rôles est beaucoup moins motivée. Globalement, les valets sont à l'honneur. Lépine conclut *Le Legs*, Pasquin la *Joie imprévue*, Frontin *Les Sincères*, Lépine *Le Préjugé vaincu*, Colas *La Femme fidèle*. Dans *La Méprise*, c'est une réplique de Lisette qui clôt la pièce. Dans tous ces cas, on a le sentiment qu'il y a respect d'un code en dehors de toute justification structurelle. La parole donnée aux valets crée une cadence mineure après la cadence majeure jouée par les maîtres.

C'est sans doute aussi un moyen de rappeler à la toute fin le genre de la comédie, défini entre autres choses par la présence de valets qui en sont les représentants habituels.

Les répliques des valets ramènent le bilan et les projets au niveau de langage de person-nage secondaire. Et parfois, dans une très grande labilité, le bilan réfère à ce qui vient juste de se passer, comme si pour les valets la pièce était encore en mouvement. Ainsi Frontin déclare à Lisette :

“Voilà mon transport passé” (*Les Sincères*),

alors que deux répliques plus tôt, il établissait un autre bilan :

“Enfin nous voilà débarrassés l'un de l'autre. J'ai envie de t'embrasser de joie”.

Quand les valets envisagent le futur, celui-ci concerne des activités susceptibles de les intéresser. Parmi elles, on trouve le mariage (*Le Père prudent et équitable*, *La Méprise*, *Le Legs*, *Le Préjugé vaincu*) ou le vin (*La Femme fidèle*, *La Joie imprévue*), qui renvoie à un autre trait caractéristique du valet marivaudien. C'est donc un recentrage qui s'opère autour des personnages censés définir en eux-mêmes la qualification générique de la comédie.

Le personnage secondaire n'est pas détenteur d'une force performative. Il n'est pas non plus en charge de la responsabilité de la structure. En revanche, sa réplique peut comporter des termes qui font référence indirectement à cette structure. Ainsi s'affirme l'allusion à un début : “Commençons” (*La Femme fidèle*), “dire des nouvelles” (*La Joie imprévue*), “des nouvelles” (*La Méprise*). Mais, étrangement, les valets sont en revanche exclus, malgré la place finale qui est laissée à leur discours, du fonctionnement de la fin. L'exception réside une fois encore dans *Les Sincères*, puisque le salut de Frontin à Lisette rappelle le salut final de toute la troupe au public.

(ii). un personnage principal

Deux situations se produisent. Soit c'est un personnage doté d'un pouvoir social ou dramaturgique, soit c'est le personnage éponyme qui clôt la pièce.

personnage de pouvoir

Dans *L'Épreuve*, *Les Acteurs de bonne foi* et *L'École des mères*, Lucidor, Madame Argante et Monsieur Damis ont respectivement le dernier mot. En réalité, dans ces trois pièces, cela constitue une véritable prise de pouvoir. En ce qui concerne Monsieur Damis et Lucidor, c'est le signe d'une occupation du territoire. Lucidor a beau demander avec une humilité feinte la main d'Angélique, sa supériorité sociale le place en position dominante. De fait, Madame Argante affirme sa soumission :

“C’est bien de l’honneur à nous tous”.

De même, Monsieur Damis ayant remporté une victoire sur Madame Argante, dont la dernière réplique est elle aussi un aveu d’allégeance, il s’affirme comme le maître des lieux.

C’est le rôle que retrouve la troisième Madame Argante en s’emparant de la dernière réplique des *Acteurs de bonne foi*. Dans la première partie de la scène, l’enjeu était tout entier contenu dans la question : “Ne suis-je pas chez moi ?”. Le fait de conclure la pièce redonne à la maîtresse de maison la place qu’elle avait perdue. Prononcer la dernière réplique est donc symptomatique, pour tous ces personnages, de l’affirmation d’une posture de pouvoir trouvée ou retrouvée à la fin de la pièce.

On y notera par exemple l’emploi de l’impératif ou du futur de certitude, ce qui donne à ces dernières répliques une valeur proche du performatif : elles indiquent la fin en même temps qu’elles sont prononcées. De fait, elles font souvent explicitement référence à la fin : “finisse” (*L’Épreuve*), “Abrège le terme (...) Allons terminer” (*Les Acteurs de bonne foi*). Au-delà de la fiction, ces répliques dévoilent le théâtre en train de se faire. Par exemple, la référence directe ou indirecte au divertissement décrit les codes théâtraux de l’époque. De même, la réflexion de Lucidor sur la journée qui se finit est une allusion à peine voilée à l’unité de temps. Sans doute les “deux heures de temps” que réclame Madame Argante dans *Les Acteurs de bonne foi* sont-elles descriptives de la durée d’une pièce de théâtre.

La prise de pouvoir va au-delà de la fiction. Le personnage de maître qui achève ces pièces est chargé aussi de représenter l’auteur et de participer à l’écriture de la pièce. C’est à un vaudeville que nous convient les personnages masculins, à la pièce de Merlin, débarrassée de ses ambiguïtés et de la confusion entre réel et fiction, que nous invite Madame Argante.

personnage éponyme

Le dernier cas envisagé est celui des personnages qui donnent leur nom à la pièce. Certains sont investis d’une vraie autorité dramaturgique : leur statut les engage tout naturellement à être les locuteurs ultimes. C’est Arlequin qui donne les derniers mots d’*Arlequin poli par l’amour* : à l’issue du processus amoureux qui l’a dégrossi et a fait de lui un locuteur au sens plein et fort du pouvoir octroyé par la baguette magique, il impose son rôle comme principal en fixant les règles de la fin du spectacle et du divertissement. Les autres cas sont plus complexes. Maître Blaise, l’héritier de village, Madame Alain, la commère, et Madame La Thibaudière, la provinciale, achèvent la pièce alors qu’ils en sortent battus ou sans pouvoir dramaturgique. Ce sont les seuls exemples dans le théâtre marivaudien. Cela est d’autant plus manifeste dans *La Provinciale*, où l’intervention autoritaire de Monsieur Lormeau avait toutes les apparences des mots de la fin. Il s’agit donc ici du signe visible d’un échec dramaturgique, celui de la comédie d’intrigue au profit de la comédie de caractère. La pièce de caractère l’emporte à la fin, mais, paradoxalement, c’est sur un échec du personnage qui l’habite qu’elle se termine ^{fn769}.

(iii). maître ou valet ? Le Dénouement imprévu

Le Dénouement imprévu est l’exemple le plus frappant de l’extraordinaire capacité de Mari-vaux à anticiper des structures, à jouer avec les codes qu’il s’invente.

La dernière scène présente deux scènes de fin, une fausse et une vraie, qui s’achèvent toutes deux par une réplique de fin correspondant aux deux modèles décrits ci-dessus.

La réplique de Monsieur Argante, au centre de la scène (septième sur treize), a toutes les caractéristiques d’une clôture effectuée par un personnage doté de pouvoir : annonce du divertissement, ordre donné. Cette réplique possède en outre l’autorité de la clôture ^{fn770}. Or l’intervention de Maître Pierre marque l’irruption de la pièce n° 1 dans l’espace de fin, avec un bilan négatif pour les personnages de cette pièce, un processus

de réparation par des mots pour Dorante et par de l'argent pour Maître Pierre. Ce dernier s'arrogé le droit de la clôture. Cependant, il ne s'agit pas ici d'une prise de pouvoir mais plutôt d'une imitation de la parole paternelle : Maître Pierre donne un ordre, "Chantez et dansez", qui reprend l'énoncé de Monsieur Argante. Mais il n'a pas les prérogatives pour exercer cette autorité. Il s'agit donc là d'une mise en abyme qui a essentiellement une fonction comique.

b. la poésie des mots de la fin

(i). frontière

Les mots de la fin sont-ils ceux de la dernière phrase ? Dans cette situation, cette dernière est intégrée dans des systèmes divers : dernière phrase d'une tirade, d'une réplique, dernière phrase-réplique. Parfois, les mots de la fin ne sont qu'une partie de la dernière phrase, dont ils constituent un segment. Se posent alors, comme toujours, des problèmes de délimitation et de frontière.

le mot de la fin comme prolongement

Ce sont les cas dans lesquels les mots de la fin s'intègrent à la séquence de conclusion dont ils constituent la dernière étape. Ils se réfèrent sémantiquement ou grammaticalement à ce qui précède. Ainsi, *Le Père prudent et équitable* s'achève par un constat de Crispin, "Tu te fais bien prier", qui est un commentaire de la réplique de Lisette qui précède. Le dialogue se poursuit jusqu'au bout de la pièce dans l'atmosphère de badinage qui règne de façon comique entre le valet et la soubrette.

Dans *La Méprise*, *Le Legs*, *Le Préjugé vaincu*, le lien entre la dernière réplique et l'espace de conclusion qui la précède est d'ordre grammatical. Les pronoms renvoient à la réplique précédente, comme pour mettre en valeur l'unité de la micro-séquence. Par exemple, *Le Préjugé vaincu* s'achève par "Prends la mienne", qui ne peut se comprendre que par sa relation avec "Tiens, prends ma main". Même phénomène dans *Les Sincères* : "je te salue en détournant la mienne", c'est-à-dire la tête dont a parlé précédemment Lisette.

Dans tous ces cas, les mots de la fin constituent à la fois une réplique et une phrase. Ils représentent une clôture de la séquence de conclusion plus qu'une clôture de la pièce. La conclusion, très nettement clôturée, est assez peu clôturante.

le mot de la fin comme rupture

Il s'agit des cas dans lesquels les mots de la fin apparaissent comme en rupture avec ce qui précède. Ils constituent un espace textuel repérable spécifique. Ce peut être une phrase entière. Parfois, au contraire, ce n'est qu'une portion de phrase. Mais dans tous les cas, on peut constater la présence d'indices grammaticaux qui marquent la rupture.

Les mots de la fin sont souvent ainsi l'occasion d'imposer un subjonctif qui traduit l'affirmation d'une volonté. Ainsi dans *L'Île des esclaves*, la dernière phrase de la tirade de Trivelin :

"Que la joie à présent, et que les plaisirs succèdent aux chagrins que vous avez sentis, et célèbrent le jour le plus profitable de votre vie".

Même procédé dans *Le Triomphe de Plutus*, *L'Épreuve* et, sous forme indirecte, dans *Arlequin poli par l'amour* :

"Arlequin : (...) je veux qu'on chante, qu'on danse".

L'impératif, de même fonction, est un marqueur de rupture assez fréquent lui aussi. On le voit dans *La Colonie*, *Le Triomphe de Plutus*, *La Méprise*, *Les Acteurs de bonne foi*, *La Dispute*, *Le Dénouement imprévu*. Ces subjonctifs et impératifs, modes de la volonté, ont un pouvoir de conclusion comme certains énoncés particuliers avaient eu précédemment pouvoir de dénouement.

Les ruptures temporelles sont également des marqueurs fiables des mots de la fin. Le passage au futur est l'indice clair que l'on quitte le *hic et nunc* de la fable pour élargir à un après et à un ailleurs :

“Sur ce pied-là [raccord au dénouement], le divertissement dont je prétendais vous amuser [raccord au nœud] servira pour mon fils [conclusion]” (*L'École des mères*).

Le présent est, dans cette dernière phrase, évacué ; le passé d'avant le dénouement est directement raccroché au futur proche. Même situation avec la dernière phrase de Pasquin, dans *La Joie imprévue*, où le futur proche remplace le futur grammatical (“c'est moi qui vais t'en dire des nouvelles”), juste après un segment à l'imparfait qui réfère au nœud (“Je demandais tantôt si votre vin était bon”) ^{ftn771}. La délimitation est dans tous les cas gram-matica-le-ment repérable.

(ii). fonctions des mots de la fin

Elles sont multiples mais ont toutes quelque chose à voir avec la théâtralité. En effet, il s'agit de clore le dialogue, le discours, la pièce, la comédie, tous ces niveaux s'entrelaçant.

projection de la fable dans un ailleurs

La crédibilité de la fin au théâtre réside dans le fait que le lecteur-spectateur puisse imaginer que quelque chose se poursuit pour les personnages, que l'univers fictionnel n'est que provisoirement interrompu. Ainsi *La Colonie* laisse présager que les lois annoncées seront effectivement rédigées par les hommes :

“Timagène : (...) on aura soin de vos droits dans les usages qu'on va établir”.

La Méprise se termine même sur une invitation à continuer le dialogue :

“Demande-lui-en des nouvelles...”.

Le dialogue n'est donc pas clos : il est seulement interrompu.

Finir la pièce, c'est quitter la scène. C'est la raison pour laquelle les mots de la fin évoquent un départ, vers un ailleurs précis et concret (*La Provinciale*, *La Colonie*), ou plus énigmatique (le “voyage” d'Arlequin dans *L'Héritier de village*, le “quelque part” d'Arlequin dans la pièce homonyme). Parfois, le déplacement indiqué reste sans destination : il s'agit seulement de “partir” (*La Dispute*), d’“aller” (*Les Acteurs de bonne foi*) : on est, à cet égard, plutôt dans la fuite que dans l'intention. Le mot “Adieu” a également pour fonction d'engager ce déplacement qui superpose l'univers fictionnel et les nécessités dramaturgiques ^{ftn772}.

métathéâtralité

Les derniers mots, en outre, imposent volontiers l'image du théâtre qui permet au spectateur de réintégrer pour ainsi dire le monde réel.

L'élément le plus net est le rappel générique. Quelle que soit la dureté des épreuves subies par les personnages, la pièce est une comédie. Les mots de la fin le rappellent. L'allusion fréquente au vin, faite par des valets, fixe la fin de pièce dans un univers proche de la commedia dell'arte. Les soiffards se montrent dans les dernières répliques : Blaise (*L'Héritier de village*), Colas (*La Femme fidèle*), Pasquin (*La Joie imprévue*).

Dans *L'Héritier de village*, les derniers mots, par leur dimension comique, sauvent une fin de pièce qui s'apparente à un champ de bataille dévasté. Ils gomment le bilan négatif de la fin (disparition du legs et des projets de mariage) et instaurent un rapport amical entre le quatuor campagnard et un Arlequin qui n'a pas oublié de faire ses comptes. C'est la comédie qui s'impose à travers une thématique bien reconnaissable.

Les derniers mots engagent aussi vers le divertissement, qui se trouve ainsi attaché à l'univers fictionnel alors qu'il appartient à l'après-pièce. La référence au vaudeville est souvent vague ("chante", "danse", "joie" ftn773, "plaisirs" ftn774, fête", "musiciens" ftn775, "violons", "danse" ftn776, "chantez", "dansez" ftn777). Parfois c'est un mot de la famille de *divertissement* qui se charge de cette annonce ftn778. Les mots de la fin servent donc de liant métathéâtral entre les deux spectacles.

Plus sporadiquement, et en abyme, les mots de la fin symbolisent la fin elle-même : le dernier mot des *Acteurs de bonne foi* est le verbe *terminer* ; *Arlequin poli par l'amour* s'achève par une allusion à une autre pièce, où Arlequin devient effectivement roi ftn779. La pièce s'achève ainsi sur une sorte de rendez-vous théâtral.

(iii). stylistique du mot de la fin

G. Larroux (1995) caractérise des dernières phrases qui sont ce qu'il appelle un "authentique mot de la fin", qu'il définit ainsi :

"Il (...) possède la brièveté, l'éminence et la généralité. Il n'appelle aucune suite. Il peut se lire comme une véritable péroraison, comme la conclusion d'un discours oral (...). L'énoncé (...) renferme des sèmes et des notions universels et 'naturellement' emphatiques. Le mot de la fin s'écrit au présent intemporel des vérités générales" (p. 89).

Le mot de la fin marivaudien ne correspond pas à cette critérisation. Il ne peut guère être posé comme une entité remarquable susceptible d'être extraite de l'univers fictionnel.

Quelques effets, néanmoins, peuvent construire une stylistique du mot de la fin dans notre corpus. Ces effets sont rarement très appuyés. Ponctuellement, Marivaux donne à sa dernière phrase une certaine solennité, comme dans *L'Île des esclaves*. Il joue aussi parfois sur la dimension comique. Ainsi avec le paradoxe final qui ferme *La Femme fidèle* :

"Mon ami le défunt, commençons par aller boire sur votre testament".

Le reste du temps, le comique n'émane pas de l'énoncé. Il peut émerger de la confrontation entre les mots prononcés et le personnage qui les profère. Il est ainsi surprenant que Madame Alain, la commère, conclue la pièce par un bilan général qu'elle ne semble pas assumer pour elle-même et qui pourtant caractérise tout son personnage :

"Voilà ce qui arrive quand on ne sait pas se taire".

La maxime générale ftn780, caractéristique des mots de la fin selon G. Larroux (1995) cité ci-dessus, est en même temps une maxime particulière, manière de boucler la boucle textuelle : la pièce inaugurée par le titre *La Commère* se clôt emblématiquement sur l'expression "ne sait pas se taire". C'est un raccourci saisissant, tautologique et rimé qui est fait de la pièce : "La commère / Ne sait pas se taire".

Cet effet de boucle, sans la rime intérieure, mais avec une solidarité lexicale accentuée, se repère aussi dans *La Provinciale*, dont le dernier mot est "province" ftn781.

S'affirment aussi des effets rythmiques particuliers. Dans *Le Père prudent et équitable*, seule pièce en vers de notre corpus, on constate une accélération du rythme : l'alexandrin final est réparti sur trois répliques. Après

un vers de Cléandre régulier 2/4/4/2, s'impose un rythme ternaire haché.

Un effet comparable se remarque dans la dernière phrase de Monsieur Damis. Le decrescendo de la phrase de clôture est perceptible, si l'on met à part le premier segment, qui concerne plus particulièrement le bilan :

“Le divertissement [6] dont je prétendais [5] vous amuser [4] servira [3] pour mon fils [3]”
(*L'École des mères*).

Les trois derniers mots sont des monosyllabes.

Un effet inverse se rencontre aussi : l'amplification. On peut observer ainsi une gradation rythmique, accentuée par des parallélismes de sens et de syntaxe :

“Chantez et dansez [2+1+2] à votre aise, à cette heure [3+3] ; je n'y mets plus d'empêchement [4+4]” (*Le Dénouement imprévu*).

Le long mot final est mis en valeur par le grand nombre de monosyllabes qui le précèdent.

Enfin, autre effet notable, la dernière phrase brille par son équilibre. La dernière réplique de Lucidor peut se décomposer en deux hendécasyllabes (2/3/3/3). Cette balance donne de la solennité aux propos du jeune homme :

“Qu'on fasse venir les violons du village / et que la journée finisse par des danses”
(*L'Épreuve*).

On notera en outre l'allitération en v, celle en s et l'assonance en i, qui témoignent d'un vrai travail d'écriture.

Il faudrait ajouter à cette réflexion sur les mots de la fin le constat de H. Coulet (1992) sur le mot “Fin” qu'on trouve après le texte de la pièce et, éventuellement, avant le divertissement. Il donne deux explications à cette présence : l'une technique, l'autre plus significative :

“Et pour finir, il nous faut parler de la fin, du mot *Fin* qui figure dans toutes les éditions anciennes, parfois aussi *Fin du premier Acte*, *Fin du second Acte*, et, dans les copies manuscrites, *Fin de la Comédie* (...). <Les indications> servaient peut-être à assurer au censeur du théâtre qu'on n'allait pas jouer une scène soustraite du manuscrit, au censeur de la librairie qu'il avait bien contrôlé le texte complet, au lecteur qu'on ne lui avait pas vendu une édition amputée. Mais peut-être aussi le mot *Fin*, dans l'esprit de Marivaux, de qui il ne faut rien prendre à la légère, signifiait-il que tout était bien achevé” (p. 269-270).

IV. Tableaux récapitulatifs

1. les pièces à mariage bloquées avant la déclaration (type I : *L'Épreuve*, *Le Préjugé vaincu*, *Le Legs*)

scènes		micro-séquences				texte	
N°	type	type	nb de répliques	délimitation	fonction	Répliques fonctionnelles	Locuteur
XXI	dénouement	sas	2			“-Vous m’aimez donc ? -Ai-je jamais fait autre chose ?”	Lucidor /
		élucidation du passé	12				
		demande en mariage	2				
		dénouement par déclaration	2				
		commentaire / clôture / relâchement	1				Angélique
XXII	achèvement	constat	1		identité révélée de Frontin		Lucidor
		demande en mariage	2				
		reconnaissance	0, 5				
		information sur le dénouement secondaire	3, 5				
		conclusion	1				

scènes		micro-séquences				texte	
N°	type	type	nb de répliques	délimitation	fonction	Répliques fonctionnelles	Locuteur
XV	dénouement	sas	5		dénouement secondaire : mariage de Lisette	“-J’ avais à vous apprendre que je consentais à son mariage avec Lisette”	Angélique
		bilan	3				
		dénouage	9		supprimer les mariages obstacles (sœur, Baron)	“Ah ! Madame, qu’ entends-je ? Oserai-je croire qu’ en ma faveur...” “Levez-vous, Dorante. Vous avez triomphé d’ une fierté que je désavoue, et mon cœur vous en venge”	Dorante
		préparation du dénouement	1				
		dénouement	2				
		prolongement / commentaire / relâchement	1				
XVI	achèvement	constat	1		mariage des valets, réplique de fin, phrase de fin	“-Prends la mienne”	Lépine
		confirmation	1				
		clôture	1				
		dénouement secondaire	2				

scènes		micro-séquences				texte	
N°	type	type	nb de répliques	délimitation	fonction	Répliques fonctionnelles	Locuteur
XXIV	dénouement	sas	2	menace de sortie de scène	préparation / justification	“...je vous aime, qu'en pensez-vous ? -...que je le veux bien”	Le Marquis La Comtesse
		crise	20				
		déclaration	2				
		commentaire	1				
XXV	achèvement	constat dénouement n° 1	1	nouvelle scène	explicite : règlement du pb financier; implicite: mariage Hortense-Marquis annulé	“...deux cent mille francs que je vous donne”	Le Marquis
		commentaire	4				
		dénouement secondaire	2				

2. les pièces à mariage bloquées avant le mariage (type II a : pièces homogènes : *L'École des mères*, *La Méprise*, *Les Acteurs de bonne foi* ; II b : pièces hétérogènes : *La Joie imprévue*, *Le Père prudent et équitable*)

scènes		micro-séquences				texte	
N°	type	type	nb de répliques	délimitation	fonction	Répliques fonctionnelles	Locuteur
XVIII	faux dénouement	déclaration	9	début	Renouvellement de la déclaration et critique de l'éducation		Madame Argante
		révélation / crise	2	nouveau locuteur			
		faux dénouement	1				
XIX	dénouement	reconnaissance	4		changement d'avis et autorisation implicite	“Allons, Monsieur, je suivrai vos conseils...”	Madame Argante
		dénouage	4				
		dénouement	1				
		conclusion	1				

scènes		micro-séquences				texte	
N°	type	type	nb de répliques	délimitation	fonction	Répliques fonctionnelles	Locuteur
XXII	crise	crise	7	début	paroxysme de la méprise	<p>“Clarice, <i>se démasquant</i> : -Retournons-nous-en, ma sœur, et soyons discrètes. Ergaste, <i>se jetant aux genoux de Clarice</i> : -Ah ! Madame, je vous reconnais, c’est vous que j’adore”</p>	Clarice, Ergaste
		reconnaissance	3	action : se démasquer	blocage absolu : nœud		
	dénouement	dénouement : reconnaissance	2	action : se démasquer	reconnaissance = dénouement : action/réaction		
		clôture-bilan	1				
	achèvement	explicitation	4		méprise explicitée		
		réparation	1		centrage sur Hortense		
		clôture	1				
		achèvement,	1	changement d’interlocuteur	commentaire		
		dénouement secondaire	3		amour des valets, dernière réplique		

scènes		micro-séquences				texte			
N°	type	type	nb de répliques	délimitation	fonction	Répliques fonctionnelles	Locuteur		
XIII	dénouement + achèvement + conclusion	faux dénouement / crise	14						
		révélation : dénouage	1			“il est au nom de Monsieur Éraсте et de Mademoi- selle Angélique”		Notaire	
		accord : dénouement phase 1	1			“il faut le signer comme il est”		Madame Amelin	
		commentaire	1			“Signons donc”		Madame Argante	
		achève- ment 1	réactions			2			
			réparation			4			
		achève- ment 2	commentaire			1			
			révélation = dénouage			2			
			dénouement se- condaire			3			
			conclusion			1			

scènes		micro-séquences				texte	
N°	type	type	nb de répliques	délimitation	fonction	Répliques fonctionnelles	Locuteur
XXII		reconnaissance de Crispin par le Chevalier	17	sémantique : annonce de rupture	révélation : identité de Crispin, son rôle	“-Je vais tout avouer : je m'appelle Crispin” “Vous allez le savoir (...) sans cela”	Crispin
XXIII		reconnaissance de Crispin par le Financier	12				
XXIV	dénouement suspendu de la pièce interne	reconnaissance de Crispin par Jacques	16				
		révélation	3				
		retour au début	2	changement d'interlocuteur	aporie : pas de dénouement pour la pièce-cadre	“Déterminez-vous donc”	Démocrite
		annulation de la pièce interne	2			“Toi, sors d'ici, maraud et n'y parais jamais”	Démocrite
XXV	dénouement pièce-cadre	révélation + annulation d'obstacles = dénouages	1 3		levée d'obstacles : procès, évacuation des prétendants = dénouage	“mon procès est gagné” “De vos liens pour moi je ne suis point jaloux” “À vos désirs aussi je suis prêt à souscrire” “Je me dépars de tout, je ne puis pas plus dire”	Cléandre Ariste Chevalier Financier
		préparation et dénouement	3 1	Sémantique : “c'en est fait”	dénouement = autorisation	“Je ne sépare plus de si tendres amants”	Démocrite
	achèvement = dénouement secondaire	déclaration	5	changement de locuteur / interlocuteur	déclaration comique (grivoiserie)		
		dénouement secondaire	1	changement de locuteur	dénouement = autorisation	“Puisque vous vous aimez, je veux vous marier”	Démocrite
		conclusion	3	changement de locuteur / interlocuteur	modification de la demande amoureuse ; effet comique ; dernière phrase	“Tu te fais bien prier”	Crispin

3. les pièces à mariage avec substitution (type III : *La Femme fidèle*, *Les Sincères*, *Le Dénouement imprévu*)

scènes		micro-séquences				texte	
N°	type	type	nb de répliques	délimitation	fonction	Répliques fonctionnelles	Locuteur
XVI	crise et dénouement	bilan revisité	13		annulation de l'obstacle (mariage avec Dorante)	<p>“Le Marquis, <i>ôtant sa barbe et se jetant à ses genoux</i> : -Non, je vous suis aussi cher qu’il vous l’est lui-même. // La Marquise, <i>se reculant</i> : -Qu’est-ce que c’est donc ? Qui êtes-vous ? (<i>se jetant dans ses bras</i>) Ah ! cher Marquis ! (<i>Elle le relève et ils s’embrassent encore</i>) Que je suis heureuse !”</p>	
		révélation	8				
		dénouage	1				
		révélation	6				
		reconnaissance = dénouement	3				
	lien de scènes	1					
XVII	achèvement	pas de lien avec scène XIV	1	/			
		révélation = reconnaissance	5				
		commentaire / clôture	1				
		conclusion	3				
					<p>“Mon ami le défunt, commençons par aller boire sur votre testament”</p>	Colas	

scènes		micro-séquences				texte		
N°	type	type	nb de répliques	délimitation	fonction	Répliques fonctionnelles	Locuteur	
XVI	sas	élimination d'Ergaste	10		déclaration comique			
		débat sur la beauté de la Marquise	8					
		élimination d'Araminte	10					
	déclaration + dénouement 1 : demande en mariage	déclaration renouvelée par sincérité	8					action / réaction : questions / réponses
		commentaire / bilan	2					
		demande en mariage = dénouement	2					
		achèvement	2					
liaison avec scène suivante	1							
XVII	sas		12		bilan féminin d'une scène antérieure			
XVIII	dénouement 2, phase 1	déclaration comique	17			"Et qui plus est, c'est que vous m'aimez encore, c'est que vous n'avez pas cessé d'un instant"	Araminte	
XIX	sas	annulation de l'obstacle	10		annulation de l'obstacle au dénouement 2 = dénouage	"... Quittons-nous, Monsisuer..."	lettre de la Marquise lue par Ergaste	
XX	sas	dénouement 2 suspendu : phase 2 non réalisée	6		demande en mariage sans réponse			
XXI	dénouement	information sur le dénouement 1	5	change-ment de temps	réponse à la demande en mariage	"Tenez, voilà de quoi répondre"	Araminte	
		réalisation du dénouement 2	4					
		information sur le dénouement 2	2					
	achèvement	bilan	3					
		clôture	1					
rupture : dénouement secondaire	3	change-ment de locuteur	non-demande en mariage explicite; dénouement par mariage possible hors scène	"Non ; voilà mon transport passé, et je te salue en détournant la mienne"	Frontin			

scènes		micro-séquences					texte			
N°	type	type		nb de répliques	délimitation	fonction		Répliques fonctionnelles	Locuteur	
XI	dénouement	pièce 2	surprise de l'a.	2	apartés	Fin prévisible	nœud pièce 2			
			stratagème	8		reprise du stratagème				
		dénouage de la pièce 1	1	bilan : "ma commission est faite" aparté	annulation de l'obstacle qui empêche le dénouement de la pièce 1		"Livrez-vous au penchant qui vous est cher"			Éraste
		révélation	17		révélation sur l'identité d'Éraste		"Ne tardez pas plus longtemps à voir ce qu'il en sera"			Mademoiselle Argante
		dénouement pièce 2	2	adresse directe "je vous" passage au passé réitération	dénouement : phase 1 (demande en mariage)		"vous serez mon époux"			Mademoiselle Argante
		bilan	6		annulation de la pièce 1					
		dénouement pièce 2	1		dénouement : phase 2 (déclaration) + annulation obstacle secondaire (la campagne)		"je vous adore"			Éraste
XII	achèvement	constat		2	changement de scène	ouverture sur la suite + fête				
		vérification		4						adresse directe
		conclusion		1	bilan affectif + fête					
		constat / bilan		2						bilan constat :
		réparation		3	bilan et fête					
		clôture		1						ouverture sur la suite + fête + dernière phrase

4. les pièces à blocage définitif avant le mariage (Type IV : *La Colonie, Arlequin poli par l'amour, La Commère*)

scènes		micro-séquences				texte	
N°	type	type	nb de répliques	délimitation	fonction	Répliques fonctionnelles	Locuteur
XVI	renversement : dénouement possible	préparation du stratagème	20	/	/		
XVII	dénouage	stratagème	28	/	/	"Et le moyen de rien statuer avec cette harengère ?"	Arthénice
		dénouage	1				
XVIII	dénouement	stratagème	3	/	/	"je renonce à un projet impraticable" "Viens, mon mari, je te pardonne"	Arthénice Madame Sorbin
		dénouement à deux voix	2				
		clôture/conclusion	1				

scènes		micro-séquences				texte	
N°	type	type	nb de répliques	délimitation	fonction	Répliques fonctionnelles	Locuteur
XVIII	faux dénouement selon le parcours de la Fée		14	/	/	"Pour lors, vous pourrez sortir d'ici et vous faire telle destinée qu'il vous plaira"	Trivelin
	dénouage	rupture coup de théâtre, dénouement programmatique	1				
		commentaire et liaison de scène	3				
XIX	sas		3	/	/		
XX	sas	sortie de Silvia	5	/	/	"Faites-la sortir, Trivelin"	La Fée
XXI	faux dénouement, vrai dénouage du parcours d'Arlequin	lien	2	/	/	"...oui, je t'épouse"	La Fée
		fausse déclaration : faux dénouement	4, 5				
		vol de la baguette et renversement de situation: dénouage du parcours d'A. par annulation du faux dénouement	6, 5				
XXII	dénouement	conséquences du dénouage	8	/	/	"je lui pardonne... et puis après nous irons nous faire roi quelque part"	Arlequin
		dénouement / conclusion	2				

scènes		micro-séquences				texte	
N°	type	type	nb de répliques	délimitation	fonction	Répliques fonctionnelles	Locuteur
XXIX	dénouement	transition, lien	2	/	/	"Messieurs, il n'y a plus de contrat. Va, je ne veux te voir de ma vie"	Mademoiselle Habert
		arrivée de Javotte	1				
		révélation + commentaires sur la révélation	6				
		révélation secondaires	14				
		rupture : dénouement par annulation	4				
		commentaires et ruptures secondaires	7				
conclusion	1						

5. les pièces à parcours fantôme dominant (Type V : *La Provinciale, Félicie, L'Héritier de village, Le Triomphe de Plutus*)

scènes		micro-séquences				texte	
N°	type	type	nb de répliques	délimitation	fonction	Répliques fonctionnelles	Locuteur
XXII	faux dénouement possible	scène de crise		/	/	"Donnez, Marquise, donnez tout à l'heure..."	Chevalier
XXIII	dénouement	lien avec scène précédente	3	/	/	"je suis jouée"	Madame La Thibaudière
		révélation : dénouage	4				
		effets de la révélation / commentaires	10				
		dénouement 1, conclusion 1 : Monsieur Lormeau	1				
		achèvement / dénouement 2 : M ^{me} La Thib.	1			"Adieu, je vais me cacher dans le fond de ma province"	Madame La Thibaudière

scènes		micro-séquences				texte	
N°	type	type	nb de répliques	délimitation	fonction	Répliques fonctionnelles	Locuteur
XII	faux dénouement possible	faux dénouement	7			"Partons"	Lucidor
		commentaire, dénouage	1			"Ah ! chère Modestie, chère compagne, où êtes-vous ? où sont-elles ?"	Félicie
XIII	dénouement	dénouement	1			"disparaissez"	La Fée
		bilan	1				
		conclusion	1				

scènes		micro-séquences				texte		
N°	type	type	nb de répliques	délimitation	fonction	Répliques fonctionnelles	Locuteur	
XII	fausse scène de dénouement par déclaration	transition	0, 5					
		marivaudage comique	27, 5					
		parodie de déclaration	6					
		bilan	1					
XIII	sas		3			"Marions-nous"	Colin	
XIV	fausse scène de dénouement par déclaration		15					
XV	dénouement	séquence de faux achèvement	4, 5				"Adieu, Colette, je vous quitte avec douleur"	Chevalier
		coup de théâtre	1, 5					
		annulation de l'héritage = dénouage	2					
		annulation du faux dénouement 1	1					
		commentaire	4					
		annulation du faux dénouement 2	1					
		commentaire	1					
		achèvement	4					
conclusion	1							

scènes		micro-séquences				texte	
N°	type	type	nb de répliques	délimitation	fonction	Répliques fonctionnelles	Locuteur
X	faux dénouement		22	/	/	"Je veux mourir si je suis la maîtresse de dire non"	Aminte
XI	sas		8	/	/		
XII	faux divertissement	divertissement	1	/	/		
		commentaire	9				
XIII	faux achèvement		24	/	/		
XIV-XVI	éviction d'Apollon par ses alliés : faux ach ^t	éviction par Armidas	6	/	/		
		éviction par Spinette	15				
		éviction par Apollon	15				
XVII	sas		8	/	/		
XVIII	dénouement	bilan de la pièce-cadre	2	/	/	"Adieu, la compagnie"	Plutus
		révélation, dénouement, bilan, conclusion	2				

6. les pièces à parcours amoureux principal incomplet (Type VI : *La Réunion des amours*, *L'Île des esclaves*, *La Dispute*)

scènes		micro-séquences				texte	
N°	type	type	nb de répliques	délimitation	fonction	Répliques fonctionnelles	Locuteur
XIII		commentaire	7	/	/		
		prédiction de dénouement	1				
XIV	dénouement	dénouement	1	/	/	"unissez-vous tous deux"	Minerve (= Jupiter)
		conclusion	1				

scènes		micro-séquences				texte	
N°	type	type	nb de répliques	délimitation	fonction	Répliques fonctionnelles	Locuteur
X	dénouage		18	/	/	“Je me repens de mes sottises, lui des siennes”	Arlequin
						“J’ai abusé de l’autorité que j’avais sur toi, je l’avoue”	Cléanthis
						“Je vous rends la liberté”	Euphrasine
XI	dénouement	attestation du dénouage	5	/	/		
		dénouement	1			“Vous partirez dans deux jours et vous reverrez Athènes”	Trivelin

Scènes		micro-séquences				texte	
N°	type	type	nb de répliques	délimitation	fonction	Répliques fonctionnelles	Locuteur
XIX	dénouement impossible		7	/	/		
XX	dénouement	conjonction, rencontre entre les deux plans	2	/	/	“qu’on les mette à part et qu’on place les autres suivant mes ordres”	Prince
		annonce d’une nouvelle arrivée	1				
		épisode supplémentaire	10				
		dénouement de la pièce interne	3, 5				
		dénouement de la dispute (?)	2, 5				
		dénouement de la pièce	1			“Partons”	Hermiane

CHAPITRE 4 : Le texte après le texte ou le divertissement ou la joie (im)prévue

Dans un grand nombre de ses pièces, Marivaux a utilisé des parties chantées, éventuellement dansées. Elles s’intègrent parfois dans le déroulement même de la pièce dont elles constituent un matériau essentiel. Ainsi dans *Arlequin poli par l’amour* ftn782, *Le Triomphe de Plutus* ftn783, *Félicie* ftn784.

Parfois, la partie chantée, voire chorégraphiée, prend la forme compacte et ramassée du divertissement de clôture. Ce phénomène traverse le théâtre marivaudien ; de nombreux exemples en sont donnés par les pièces longues ftn785.

Pour les pièces courtes, les exemples sont nombreux également, mais le corpus est lacunaire. Le divertissement peut être attesté par les témoignages contemporains mais il s'est perdu depuis, comme celui de *La Joie imprévue*, composé par F. Riccoboni et Deshaies (ou Des Hayes) ftn786. Dans d'autres cas, on ne connaît que les couplets cités par *Le Mercure* ou par le *Recueil des Divertissements du nouveau Théâtre italien* de Mouret. Nous avons ainsi une portion de la partie chantée du *Dénouement imprévu* ftn787 et d'*Arlequin poli par l'amour* ftn788. Parfois, les textes perdus réapparaissent : on a ainsi retrouvé le divertissement de *L'Île des esclaves* ftn789.

L'hétérogénéité du corpus et son caractère lacunaire nous invitent à préférer un champ d'étude stable. Nous bornerons donc nos remarques aux divertissements que nous avons en intégralité dans les éditions constituant la vulgate, à savoir ceux du *Triomphe de Plutus*, de *L'École des mères* et de *L'Épreuve*. Le texte en est donné dans l'annexe 2, p. 653.

L'analyse en est proposée ci-après à travers trois questions : comment les vaudevilles se rattachent-ils à la fin de ces pièces ? Comment s'organisent-ils ? Quel sens apportent-ils à ces fins de pièces ?

I. Rattachement des divertissements à chaque fin de pièce

Le passage d'une structure (la pièce) à une autre (le divertissement) pose évidemment un problème quasi-générique. La pièce de théâtre fait partie de l'univers de la fiction ; quel est le registre du divertissement ? Est-il intégré à la pièce ? Est-il une partie autonome ? Est-il une sorte de sas qui permet de passer de la fiction à la réalité, de revenir en douceur à l'espace et au temps du spectateur ? Fonctionne-t-il comme un codicille de fin permettant d'interroger le sens ou d'ouvrir les sens de la pièce ? Pour examiner ces points, il convient de vérifier comment le divertissement s'articule au texte de la pièce, s'il est inscrit dans l'économie de l'intrigue ou s'il semble parachuté ftn790.

Le Triomphe de Plutus offre à la musique et à la danse un espace relativement important. Dans la scène XII figure le divertissement d'Apollon. La composition de sa musique avait retenu Apollon hors scène le temps que Plutus investisse les lieux et les domine peu à peu. Cette scène commence par la didascalie "Plutus, Armidas, Spinette, Aminte, Apollon, chanteurs et danseurs. On danse". M. Arland (1950) précise, p. 1101 note 1 : "le *Recueil des Divertissements du nouveau Théâtre italien* indique qu'il s'agit d'une Entrée pour la troupe d'Apollon qui doit se faire légèrement". L'air est un éloge du dieu des amants et glisse progressivement de l'éloge de Cupidon à celui d'Aminte ftn791, glissement favorisé par la présence d'Apollon, un dieu qui aime. La situation rappelle le mythe, puisque, d'après le *Grand Larousse Universel* (s.v. *Apollon*), "dieu de la musique et de la poésie, qu'il a inventés pour son plaisir éternel, Apollon n'aime rien plus que des fêtes où des chœurs alternés de garçons et de filles chantent et dansent autour de son autel". On trouve dans le double éloge Apollon / Aminte les poncifs du langage précieux, avec l'amour guerrier (les "armes", les "traits"), les "beaux yeux" ; l'amour se superpose à l'image d'Apollon, et Aminte se retrouve divinisée par la description. À la fin de cet air, "On danse". Le menuet que l'on danse est précisé dans M. Arland (1950), p. 1101 :

"dans ce moment, le deuxième amant apparaît afin de constituer le couple, alors que dans l'air le Dieu est en lien direct avec l'objet aimé".

L'air est donc destiné à montrer par un déplacement vers une autre divinité le couple formé par Aminte et Apollon.

Ce ballet très éthéré au langage précieux contraste avec la scène XIII, donc avec l'entrée des quatre porte-balles ftn792 qui est décrite sous forme didascalique. La danse nouvelle oppose donc une vision matérialiste à une vision précieuse.

La dernière étape est le divertissement final. Il est préparé par l'annonce d'une fête qui accompagne un dîner ^{ftn793} : cf. sc. XV "le dîner est prêt", sc. XVII "c'est pour le divertissement que M. Richard nous a demandé", sc. XVIII, derniers mots de Plutus : "Allons, divertissez-vous ; les musiciens sont payés ; la fête est prête ; qu'on l'exécute!". Or en réalité, deux fêtes vont se jouer, dans deux espaces différents, l'une dans l'Olympe ("je vais bien faire rire dans l'Olympe"), l'autre sur la scène d'ici-bas ("la fête").

Le divertissement est donc fortement relié à l'action, puisqu'il est annoncé dans le texte. En revanche, il change de fonction au dernier moment : au lieu d'accompagner le mariage de Plutus et d'Aminte, il devient la compensation de leur séparation définitive. Il a le rôle réparateur qui est celui de certaines phases de l'espace de fin (cf. p. 510).

Dans *L'École des mères*, le divertissement est lui aussi intégré à l'action, qu'il poursuit ; c'est Monsieur Damis qui l'annonce dans sa dernière réplique : "Sur ce pied-là, le divertissement dont je prétendais vous amuser, servira pour mon fils". On a l'impression que le divertissement proposé par Monsieur Damis fait suite à celui que proposait Madame Argante, comme si une "séquence paternelle" remplaçait une "séquence maternelle" :

Fête maternelle : mariage Damis / Angélique

Fête paternelle : mariage Lucidor / Angélique

sc. XI :

"il y a déjà une bonne compagnie assemblée chez moi, c'est-à-dire une partie de ma famille, avec quelques-uns de nos amis..."

"vous savez que j'ai permis que nos amis se déguisassent et fissent une espèce de petit bal tantôt" (*ibid.*)

sc. XIII (Frontin) :

"attendez, quelques amis de la maison qui sont là-haut, et qui veulent se déguiser après souper pour se **divertir**, ont fait apporter des dominos qu'on a mis dans le petit cabinet à côté de la salle..." (*ibid.* p. 103)

sc. XIV :

"Sur ce pied-là, le divertissement dont je prétendais vous amuser servira pour mon fils" (*ibid.* p. 108)

mariage - divertissement ?

divertissement - mariage ?

La nature du divertissement proposé par chacun des deux parents est finalement signifiante : divertissement masqué ou divertissement démasqué, bal ou chansons, les deux types de divertissement font référence à deux façons de se marier, l'une honteuse, couverte du secret, l'autre publique, assumée, s'appuyant fermement sur une structure familiale apaisée. Dans ce contexte de réconciliation générale, le divertissement paternel n'est plus relégué spatialement (à l'étage), temporellement (après le mariage), dramaturgiquement (après la pièce). Il est le signe, à la fin de la pièce, de l'accord des parents ; il est aussi le signal visible de l'échange effectué par Monsieur Damis entre un renoncement et un don. La présence du terme *divertissement* dans la dernière réplique crée métathéâtralement le lien entre la pièce et sa suite.

C'est aussi le cas dans *L'Épreuve*. Le divertissement ^{ftn794} y est enchaîné à la demande en mariage que vient de faire Lucidor à Angélique à la scène XXI ^{ftn795} et à Madame Argante à la scène XXII ^{ftn796}. Lucidor clôt la scène et la pièce en se présentant comme le maître de l'information, l'organisateur des réjouissances. L'emploi du subjonctif jussif permet de terminer la pièce sur des ordres : "qu'on fasse venir les violons du village et que la journée finisse par des danses". Il y a donc intrusion de l'extérieur, investissement immédiat de personnes extérieures ("les violons du village") qui permettent d'enchaîner rapidement (très ou trop rapidement ?) la pièce et le divertissement ^{ftn797}.

Dans les trois pièces concernées, le divertissement est annoncé dans la dernière scène par le personnage qui a en charge la dernière réplique, comme s'il y avait nécessité d'établir un lien de structure entre la pièce proprement dite et son appendice. En outre, le divertissement est rattaché à ce qui doit constituer l'étape ultime du parcours amoureux : le mariage. Dans *Le Triomphe de Plutus*, le divertissement remplace le

mariage, il en est le substitut, le don de compensation. Dans les deux autres pièces, le divertissement final consacre au contraire le mariage qui clôt traditionnellement la comédie. Dans l'une, c'est le père qui offre le divertissement, en se résignant de ce fait à abandonner sa fonction d'amoureux. L'équilibre reste à réaliser du côté des parents ; il se fait entre le don de la fille et le don du fils. C'est comme une sorte de déplacement des promesses financières qui étaient liées au mariage : Monsieur Damis, au lieu de s'acheter une femme en procédant à l'échange immoral d'argent contre un corps virginal, devient caution. Dans ce système très complexe entre ce qu'on perd et ce qu'on gagne, il ne réclame rien pour lui. Quant au Lucidor de *L'Épreuve*, il est l'amoureux dans une pièce sans père ; parfaitement autonome, il assume entièrement son indépendance financière et sociale. Le don du divertissement s'inscrit en accompagnement du don de soi qu'ont exprimé les deux amoureux précédemment. Amant et maître à la fois, Lucidor affirme, grâce au divertissement, l'autorité que pourrait avoir un père dans l'organisation du mariage.

Dans tous les cas examinés, le lien structurel entre le divertissement et la pièce principale est donc maintenu et rendu lisible par le statut d'ultime locuteur que prend à chaque fois le donateur.

Quelle est la structure de ces divertissements ? Comment sont-ils organisés et quel sens donnent-ils à la pièce par réfraction ou par effet de miroir ?

II. Structure des divertissements

La structure générale comparée des divertissements de ces trois pièces est la suivante :

	<i>Le Triomphe de Plutus</i>	<i>L'École des mères</i>	<i>L'Épreuve</i>
	*un air suivi d'une danse	*un air	*divertissement = vaudeville
Structure générale	*un air	*un vaudeville	
	*un vaudeville		

On constate qu'il n'y a pas d'équivalence sémantique entre *divertissement* et *vaudeville* ; le vaudeville est un ingrédient, parfois unique, du divertissement, qui, des deux, est la notion englobante, comme on le voit de l'aperçu lexicographique ci-dessous.

Encyclopaedia Universalis

D. : Un divertissement est une parenthèse, souvent à l'intérieur d'un spectacle, ou bien à l'intérieur d'un ensemble de manifestations sociales... Le XVIII^e s. bourgeois se distingue du XVIII^e s. de la Cour. Le peuple emprunte à la cour ses formes de théâtre, la société emprunte au peuple ses danses. La danse de société est spectacle, destiné à distraire le spectateur. La danse se combine à d'autres arts et devient divertissement pour l'opéra et la comédie (V, p. 608)

V. : jusqu'à la fin du XVIII^e s., moment où il se fond dans le courant de la chanson française, le v. se présente sous deux aspects : un aspect satirique inspiré des anecdotes et des événements de l'actualité (...), un aspect plus licencieux qui dégénéra en chant bachique. Avant de devenir une comédie, il a une longue métamorphose à subir. La transformation s'opéra au théâtre de la Foire. Dans la première moitié du XVIII^e s., la formule qui y triomphe est la comédie "à vaudevilles", c'est-à-dire entrecoupée de ballets et de couplets chantés sur un air connu et dont on change les paroles au gré de la représentation. En 1712, Le Sage, Fuzelier et Dorneval commencent à composer des pièces avec vaudevilles qui portent le nom d'opéras-comiques. Les personnages inspirés de la comédie italienne sont mêlés à des situations cocasses à rebondissement. Par ailleurs, les allusions à l'actualité et les traits satiriques y sont nombreux... En 1743, une nouvelle étape est franchie lorsque Jean Monnet, devenu directeur de l'Opéra Comique, fait appel à des artistes comme Grétry, Philidor et Monsigny et à des auteurs de talent tels Pirou, Vadé, Favart et Sedaine qui, sur le modèle des chanteurs italiens, les bouffons, ont l'idée de faire composer une musique nouvelle pour leurs pièces. La naissance du véritable opéra-comique est consacrée. Toutefois, la simple comédie à vaudevilles subsiste, en donnant une part plus importante au dialogue parlé

au détriment de la partie musicale, réduite à quelques couplets...
(Thesaurus, p. 2180)

Grand Larousse Universel

Divertissement : théâtre anc. Intermède le plus souvent dansé et chanté. Petite pièce sans prétention écrite pour un théâtre de société. Mus. Intermède de danses et de chants qui s'insère dans une comédie, une comédie-ballet, un ouvrage lyrique (il se rattache d'une manière plus ou moins évidente à l'action) (V, 3313)

Vaudeville : Encycl. Littér... les premiers vaude-villes sont des chants bachiques, caustiques et malins. C'est sous cette forme que le vaudeville durera jusqu'à la fin du XVIIIe s. Entre-temps, le vaudeville a fait son apparition au théâtre, notamment à la Foire, où la musique et les ballets se mêlent à l'intrigue de la comédie (X, 659)

Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française

D. : [Fin XVe s. "action de détourner", sens moderne au XVe s.] ...spéc. mus... anciennement. Sorte de petit opéra de circonstance comportant des entrées de ballet. Intermède dansé et chanté pendant un entr'acte. Georges Dandin ou le Grand divertissement royal de Versailles, de Molière et Lully (1668). -Petite pièce de théâtre d'un genre léger. -Œuvre littéraire de fantaisie, d'un caractère léger, agréable" (II, 1348)

V. : Chanson... -(vers 1697) Pièce de théâtre, mêlée de chansons et de ballets, à la fin du XVIIe s. et au XVIIIe s. Au XIXe s., comédie légère, divertissante et à intrigues (p. 943)

Littré

D. : ...T. de théâtre. Nom d'intermèdes de danse et de chant dans un opéra. Pièce à divertissements (I, p. 342)

V. : ...chanson de circonstance qui court par la ville et dont l'air est facile à chanter... -Vaudeville final, la chanson qui termine une pièce, et dont chaque personnage chante un couplet. -Pièce de théâtre où le dialogue est entremêlé de couplets faits sur des airs de vaudeville ou empruntés à des opéras comiques (II, p. 1250-51)

Catégorie englobante, le divertissement désigne aussi clairement une fonction de ce nouveau moment de la pièce ^{ftn798}. Le vaudeville est davantage lié à la désignation d'une forme artistique ^{ftn799}. Le sens de ce mot l'a fait d'ailleurs évoluer progressivement vers un statut générique puisque, comme le signale l'article "Vaudeville" dans M. Corvin (éd.) (1995), "le terme (...) désigne tour à tour des chansons gaies, grivoises et caustiques, puis les couplets chantés sur des airs connus introduits dans une comédie légère, enfin la comédie elle-même" ^{ftn800}.

Qu'en est-il du vaudeville final ? H. Gidel (1986) précise un certain nombre de points importants :

"le *vaudeville final* possédait ses usages propres. Ainsi continuait-on à l'appeler de la sorte même quand il était doté d'une musique originale. Il se composait d'un nombre variable mais assez important de couplets (par exemple celui de la *Chercheuse d'esprit* en comporte 13), chantés successivement par les principaux personnages qui, chacun à leur façon, tiraient la conclusion morale de la pièce. Entre ces couplets individuels s'intercalaient assez souvent les

chœurs rassemblant la totalité des comédiens qui avaient paru sur scène. Il s’agissait de créer, au terme de la représentation, un climat de fête et d’euphorie générale qui permettrait au dernier couplet, celui qui sollicite l’indulgence du public, d’être plus efficace” (p. 34).

Les vaudevilles utilisés par Marivaux répondent-ils à cette définition ?

Voyons-le en tableaux.

1. chanteurs et locuteurs

	<i>Le Triomphe de Plutus</i>	<i>L’École des mères</i>	<i>L’Épreuve</i>
	*un air suivi d’une danse :	?	Madame Argante
	un suivant de Plutus	locuteurs non désignés	Lisette
Qui chante ?	*un air :		Frontin
	une suivante de Plutus		Maître Blaise
	*un vaudeville :		Lisette (ou Lucidor) ftn801
	le chanteur		Angélique
	Apollon		
	le chanteur		
	Aminte		
	le chanteur		
	Arlequin		

On peut noter que les situations sont très variables mais qu’elles reflètent la structure de chaque pièce. Dans *Le Triomphe de Plutus*, la présence préalable de chanteurs et chanteuses, dont les services avaient déjà été utilisés, fait d’eux les instruments naturels du divertissement. En revanche, seulement trois personnages s’expriment, Apollon, Aminte et Arlequin. Plutus, il est vrai, est déjà parti. Mais Armidas et Spinette n’ont aucune raison dramaturgique de ne pas participer à cette fête finale. Pourtant ils restent silencieux.

Dans *L’Épreuve*, au contraire, seuls les personnages mêmes de la pièce sont en situation de chanter ftn802.

Dans *L’École des mères*, il n’y a pas trace d’attribution des couplets. La répartition est donc à reconstituer.

2. Nombre de strophes

Les indications de H. Gidel (1986) fixent une sorte de modèle théorique de référence. En effet, comme il le rappelle p. 11-12 à propos du vaudeville chanté tel qu’il se fixe à la fin du XVIIe siècle :

“il est composé de couplets de 4, 5, 6 ou 8 vers (...) en nombre variable : souvent cinq ou six. Il comporte généralement un refrain placé soit à la fin du couplet, soit à la fois à l’intérieur de ce couplet et à sa fin (...). Ces refrains sont la plupart du temps composés suivant le principe de la répétition avec variation d’un ou plusieurs éléments. Les vers sont souvent de 6, 7, mais surtout 8 syllabes, rarement davantage, mais n’ont pas forcément une longueur identique à l’intérieur d’un même couplet (on trouve, par exemple, des combinaisons de 7-5-7-5, ou de 7-7-5-5, ou de 7-7-7-7-4-4, etc.). Cependant tous les couplets d’une même chanson ont une structure absolument semblable”.

De fait, les vaudevilles du corpus retenu présentent une grande cohérence interne :

	<i>Le Triomphe de Plutus</i>	<i>L’École des mères</i>	<i>L’Épreuve</i>
Structure	*Vaudeville :	*Vaudeville :	*Vaudeville :
strophique	6 strophes identiques de 15 vers de	7 strophes identiques de 8	6 strophes identiques de 6

10, 10, 4, 4, 4, 4, 8, 6, 10, 4, 4, 4, 4,	vers de	vers de
8, 6 syllabes	8, 8, 3, 8, 8, 8, 3, 8 syllabes	8, 8, 8, 8, 8, 6 syllabes

En outre, selon H. Gidel, chaque divertissement comporte un ou plusieurs vers refrains qui structure(nt) les strophes selon un système de répétition et de variation.

Il y a deux types de refrains dans le vaudeville du *Triomphe de Plutus*, l'un au vers 8, l'autre au vers 15, à chaque fois, donc, au centre de la strophe ("Le temps n'y peut rien faire", sept fois sans variation) et à la toute fin ("Un jour en fait / Un jour finit l'affaire"). Il est notable que ces deux refrains riment ensemble et sont tous deux hexasyllabiques. La variation du dernier refrain ("Un jour en fait l'affaire" aux strophes 1, 4, 7 / "Un jour finit l'affaire" aux strophes 2, 3, 5, 6) montre un système d'alternance a-b-b-a-b-b-a qui permet de finir sur l'exact refrain du début, en bouclant la boucle. Le refrain, qui intervient à chaque demi-strophe, est un repère pour le public qui peut le chanter en même temps que les acteurs, ainsi que la reprise qui est faite des derniers vers de chaque strophe.

Dans le vaudeville de *L'École des mères*, il y a deux types de répétition-variation. Chaque strophe, d'une part, est conclue par le vers "Il faut l'envoyer à l'école" (où le référent *l'*, chaque fois différent, offre une commode indifférence au genre et renvoie ainsi aussi bien à la "Mère" de la première strophe qu'au "Blaise" de la cinquième strophe) ; d'autre part, avant ce refrain final, on trouve un trisyllabe exclamatif comportant un sème négatif, le plus souvent de l'ordre de l'insulte à l'adresse des types d'amoureux raillés dans les strophes du vaudeville, soit respectivement "Quel abus!" (caractérisant le comportement de la mère castratrice), "Le butor", "Le grand sot", "Le benêt", "Le nigaud", "L'imprudent", "L'ignorant". Ces termes appartiennent tous au même champ lexical et présentent des variantes de la même idée que l'on retrouverait développée avec des termes différents dans la troisième strophe du vaudeville du *Triomphe de Plutus* ^{ftn803} ; ils forment tous, sur le plan syntaxique, des phrases nominales exclamatives de structure identique si fréquentes dans la raillerie ^{ftn804}. Cette cohérence sémantique et syntaxique de l'avant-dernier vers, facilement repérée par le public, préfigure le vers-refrain qui, sitôt reconnu ce point commun, donc dès la troisième strophe, peut donc être chanté en chœur par les spectateurs.

Le divertissement de *L'Épreuve* donne lui aussi le statut de refrain au dernier vers de chaque strophe. Mais seul le dernier mot (*Épreuve*) y est commun ; les quatre premières syllabes varient à chaque fois : "À le mettre à l'épreuve", "Je le mets à l'épreuve", "Quelle charmante épreuve!", "Je somme à toute épreuve", "À la première épreuve", "De les prendre à l'épreuve". La construction de chaque vers et le vocabulaire employé sont le ferment de cette variation.

Refrains internes, refrains de fin de vers, répétitions scrupuleuses, variations infimes ou importantes, les collaborateurs de Marivaux utilisent toutes les possibilités qu'offre le vaudeville.

III. Sens des divertissements

Qu'en est-il du sens ? Comment le sens évolue-t-il à l'intérieur du vaudeville ^{ftn805} ? Comment entre-t-il en résonance ou en opposition avec le sens de la pièce ? H. Gidel (1986) nous éclaire à la fois sur la thématique générale des vaudevilles de fin et sur l'organisation de sens qu'ils présentent. Sur le premier point, il écrit :

"Souvent, le vaudeville final revêtait l'aspect d'une revue satirique et il comportait, au fil des couplets successifs, les applications particulières d'un thème général : ainsi la coquetterie des femmes, la hâte des jeunes filles à se trouver un époux, l'insolence des parvenus. Ce thème était naturellement en relation avec le sujet de la pièce, auquel il conférait une portée plus vaste. Par cet aspect satirique, la vaudeville final se rattachait à la vieille tradition française que Boileau mettait si justement en lumière dans son *Art poétique*" (p. 34).

Évoquant les couplets, il montre qu'il en existait plusieurs sortes :

“le *couplet de situation* qui, sans arrêter la marche de l'action, servait en quelque sorte à faire le point, puis le *couplet de circonstance*, une espèce de morceau de bravoure qui ne se rattachait que d'une façon très indirecte à l'intrigue (...), le *couplet de facture*, récit ou chanson destiné à faire accepter par le public des explications qui, simplement parlées, eussent semblé fastidieuses (...), le *couplet au gros sel* contenait des équivoques grossières qui constituaient pour le public d'alors l'un des traits les plus efficaces du vaudeville (...), le *couplet d'annonce* qui, parfois, précédait la pièce et enfin le *couplet public* qui, dit par un des acteurs sur le devant de la scène, quêta l'indulgence des spectateurs et sollicitait leurs applaudissements” (p. 33).

Cette typologie ne convient pas forcément à notre corpus. Néanmoins, on trouve un *couplet public* dans *Le Triomphe de Plutus*. C'est Arlequin qui en est chargé ; il s'agit de la toute dernière strophe du vaudeville, dont la vocation est, dans une sorte de *captatio benevolentiae* ultime, d'anticiper les réactions du public par rapport à la pièce et à son succès. La mise en abyme est perceptible dans le fait que derrière la généralisation (“un auteur”, “l'ouvrage”, “la pièce”, “l'acteur”, “le spectateur”), on peut lire l'inquiétude d'un Marivaux qui, justement, n'a pas suivi pour *Le Triomphe de Plutus* la “route ordinaire” que préconise la strophe chantée par Arlequin, et dont les expériences théâtrales ont pu être cuisantes ftn806. Le discours d'Arlequin renvoie le spectateur à sa propre capacité à apprécier l'originalité, tout en ayant l'air de rendre l'auteur responsable de l'échec éventuel de la pièce. Les vaudevilles proposés chez Marivaux reflètent eux aussi cette tendance à l'originalité. Il convient de les analyser en détail pour voir comment ils s'articulent avec la pièce qu'ils prolongent.

1. le divertissement du *Triomphe de Plutus*

Dans le divertissement de *Plutus*, deux mouvements s'opèrent : d'une part un éloignement progressif de l'action de la pièce, qui est peu à peu remplacée par de courtes fables de pièces potentielles, d'autre part une veine de plus en plus satirique au fur et à mesure qu'aban-don-nant le terrain mythologique ou littéraire, les histoires s'ancrent dans un arrière-plan de plus en plus réaliste.

Le premier air commence par un éloge de Plutus ftn807. Cet éloge permet au personnage de Plutus de s'éloigner en tant que tel et de s'effacer pour prendre sa posture divine. Le deuxième air se place du côté des hommes qui apparaissent en tant que locuteurs. La prière de supplication suit la prière de glorification. Plutus est encore présent (“Dieu de la richesse”). La première personne du pluriel fait son apparition (*notre, nos, nous*). Cette personne englobe tous les hommes et, du point de vue théâtral, elle permet d'associer les spectateurs et les acteurs. On redescend donc dans l'espace du théâtre, dans l'espace de l'expérience commune. Divers glissements se produisent par rapport au premier air. L'amour n'y est plus évoqué comme un dieu ou une entité générale et abstraite : c'est “notre amour” dont il s'agit cette fois. La double hypothèse du premier air (“Que... / Si...”), qui concernait les dieux, est ramenée au niveau des hommes (“Si pour nous il s'intéresse”). Au lieu de mettre l'accent, comme dans le premier air (“Tout l'univers”, “sur la terre”), sur la dimension cosmique du dieu de la richesse, le deuxième air insiste, de manière plus terre à terre, sur la connivence entre Plutus et la communauté des acteurs et spectateurs. La joie générale s'impose dans le cinquième vers, au futur de certitude (“Ah! que nos cœurs seront contents!”). Les bienfaits du dieu sont symbolisés par l'image de “l'éternel printemps” qui, associé à l’“abondance”, rappelle une autre divinité, Cérès. Cette superposition entraîne d'autres références et au conflit qu'évoquait le premier air succède une sorte de ronde des dieux qui évoque la fête et les plaisirs matériels. Bacchus, le dieu du vin ftn808, est le premier convoqué. Sans doute peut-on y voir une allusion aux banquets de mariage que promettent les fins de comédies, mais il s'agit bien sûr ici d'un banquet débridé. Puis est appelé Comus ftn809 (c'est-à-dire Comos), dieu de la joie et des plaisirs de la table, enfin Vénus, seule déesse de cette énumération, reliée aux allusions à l'amour faites dans les deux airs. En outre, Vénus rappelle la problématique soulevée par la pièce ftn810. Plutus se trouve rapidement défini par ce qu'il possède, et on a l'impression que, dans un cas, le complément

du nom est un équivalent de génitif objectif (“Dieu des amants” = “dieu que possèdent les amants”), dans l’autre un génitif subjectif (“Dieu des trésors” = “dieu qui possède les trésors”). Cette inversion syntaxique complète l’inversion des caractères : Apollon est constamment celui qui ne donne rien alors que Plutus donne tout.

Le deuxième air est une bacchanale où hommes et dieux communiquent autour de la présence tutélaire de Plutus. Les deux airs proposent des thématiques semblables (amour / argent) avec des effets de variation, des allers-retours entre le ciel et la terre. Finalement, après le combat des dieux, après leur remplacement, on obtient leur adhésion.

Le vaudeville entraîne le passage de la prière à la critique progressive. Certes, on trouve dans la première strophe une référence à Plutus ftn811. L’hypothèse à la forme négative contrebalance curieusement l’impression générale donnée par les deux airs, celle de l’universalité du culte du dieu. La possibilité d’une suppression du dieu se fait jour et en effet, dans le reste du vaudeville, on ne parle plus du dieu, remplacé par des formules plus prosaïques et matérialistes (“ce métal salutaire”, 1, 9 ; “sans l’appât du salaire”, 2, 9 ; “pour les ducats”, 3, 4 ; “de tous ses biens”, 3, 7 ; “un bon magot”, 3, 14 ; “sans dépense”, 5, 1 ; “un destin prospère”, 6, 1 ; “plus de trésor”, 6, 10).

L’argent est donc présent dans l’ensemble du vaudeville, sauf dans la dernière strophe. Celle-ci, quittant le domaine de la satire sociale, aborde une *captatio benevolentiae* ftn812 qui, au lieu de se placer en position inaugurale, vient clore la pièce. Le vaudeville alterne les réflexions générales et les petites saynètes selon cette répartition :

1.	réflexion générale	}	positionnement social
2.	réflexion générale		
3.	saynète	}	amour / argent
4.	saynète		
5.	généralité	}	amour / argent
6.	saynète		
7.	Arlequin		<i>captatio b.</i>

La réflexion générale porte sur la place de l’argent dans la société. La première strophe du vaudeville est fondée sur l’avoir. Les choses sont donc ramenées à l’aspect social, à une critique du temps qui va au-delà de l’amour, thème de la pièce, et au-delà de la mythologie. La métaphorisation et la généralisation sont remplacées par des éléments très concrets. L’argent suscite et produit de l’argent. C’est donc un système social que dénonce Marivaux dans cette première strophe du vaudeville. Cette critique se poursuit dans la deuxième.

Celle-ci, en effet, abolit complètement le personnage de Plutus. Le lieu évoqué au vers 1 sous la forme de l’adverbe “ici”, toujours ambigu au théâtre car il superpose l’énonciation du personnage et l’énonciation théâtrale, est développé au premier vers de la deuxième strophe sous la forme d’un syntagme prépositionnel “Dans ce séjour”. L’emploi du déictique *ce* y est *a priori* aussi ambigu que celui du déictique *ici*, mais le lieu paraît se préciser : on n’est plus dans l’ici-bas des humains, on est en France ftn813.

La critique, en tout cas, est plus directe que précédemment car elle fait référence à des pratiques concrètes et réelles et qu’elle adopte une formulation générale. De plus, il y a un effet de redondance qui vient de la répétition de la même idée, une première fois avec une formulation positive (vers 1 : “...on met tout à l’enchère”), une deuxième fois avec une formulation négative (vers 2 : “Rien ne se fait sans l’appât du

salaire”). Le *Tout* joue avec le *Rien*, mais, cette fois, pour abonder dans le même sens et non pour s’opposer. La strophe développe alors la liste des quémandeurs possibles ou des diverses personnes avec qui l’on peut être en relation d’argent. L’énumération caractérise dans chaque vers une catégorie socio-professionnelle, représentée chaque fois par un couple de métier : “Valets, portiers” désigne les exécutants, ceux qui sont à notre service contre salaire et n’obéissent pas toujours ; les “Clercs et greffiers” sont les représentants de la loi, officiers publics et ministériels ftn814 ; les “Commis” et “fermiers” appartiennent au domaine des impôts ftn815.

C’est un petit tableau condensé mettant en scène les personnages contemporains qui ont un rapport direct ou indirect à l’argent. L’effet d’accumulation est accentué par l’emploi systématique des pluriels ftn816 et l’absence de déterminants. Un gros plan est effectué ici sur la réaction du locuteur et non plus, comme dans la première strophe, sur celle de l’interlocuteur. Le locuteur réagit à “Tout ce qu’on dit” ; seulement la réaction ne répond pas seulement au contenu de l’énoncé mais aussi à sa valeur expressive de colère et de désespoir.

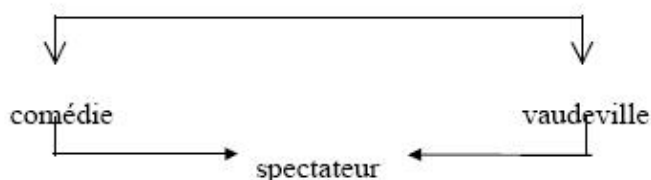
Dans ces deux strophes, se développe donc une critique sociale très vive visant à montrer de quelle façon la société est régie par l’argent. On trouve là une des thématiques habituelles du vaudeville ftn817. L’autre thématique est celle des relations entre hommes et femmes, traitée à travers trois strophes qui sont autant de petites saynètes mettant en place des contextes et des situations différents en rapport, bien sûr, avec l’argent.

Les saynètes emmènent le lecteur vers d’autres espaces théâtraux dont nous proposons la synthèse ci-dessous.

	str. 1	str. 2	str. 3	str. 4	str. 5	str. 6
type	généralisation	Généralisation	saynète	saynète	généralisation / saynète	saynète
thème	société	Société	amour	amour	amour	amour
présence de Plutus	+	-	-	-	+	+
“genre”	satire	Satire	pastorale	comédie	farce	pastorale

L’observation des six premières strophes illustre la relation qu’entretient le vaudeville avec le corps même de la pièce. Tout d’abord, comme nous l’avons signalé, ce vaudeville est rattaché à l’action, est partie prenante de la fin de la pièce : signalant l’absence de Plutus, il signale par là même l’absence de mariage et donc une fin inhabituelle pour une comédie. D’ailleurs la strophe 4, que prend en charge Aminte au centre même de ce vaudeville, se termine sur une référence au mariage qui n’a pas eu lieu, même si divers effets de déplacement que nous avons remarqués font que ce n’est pas tout à fait la même histoire qui est racontée. Il n’est pas anodin, en tout cas, que ce soit Aminte, privée de parole dans la scène dernière, qui assume en chanson la tirade sur l’inconstance masculine.

Mais ce vaudeville a d’autres caractéristiques intéressantes. Tout d’abord, il se présente comme une forme théâtrale concurrente de la forme comique en exhibant de courtes saynètes qui sont autant de synopsis de farces, de fabliaux ou de pastorales virtuels. Le théâtre se présente donc comme un miroir du théâtre. De ce fait, le vaudeville est un éclairage porté sur le théâtre et sur le monde par un double mouvement : mouvement rétrospectif en direction de la pièce qui vient d’être jouée et mouvement direct ou indirect à destination du spectateur :



Ce qui est signifié là, c’est un dévoilement de l’allégorie qu’est le *Plutus*, allégorie qui n’a pas vocation à rentrer dans le moule d’une mode de l’époque ftn818 mais est d’abord du théâtre, et du théâtre bien inscrit

dans son temps. On peut lire la dernière strophe, chantée par Arlequin, à la lumière de cette interprétation^{ftn819}. En effet, que signale l'adresse directe d'Arlequin au public ? Avant tout, que nous sommes au théâtre et que cette pièce a sa place dans l'univers codifié du théâtre.

En même temps, le vaudeville sert aussi à la satire sociale. Il traite à la fois de la "peinture des sentiments amoureux" et de la "satire des mœurs", "thèmes fondamentaux des vaudevilles-chansons avant qu'ils ne fussent insérés dans la comédie"^{ftn820}. Ici l'inconstance des hommes, celle des femmes, la complicité des soubrettes, la duplicité des valets sont traitées dans leur rapport à l'argent. Au-delà des thèmes classiques de la comédie d'intrigue, sur fond d'amour ou de mœurs du temps, on trouve dans le vaudeville d'autres thèmes que Marivaux n'a pas exploités au théâtre, comme la vénalité des employés des lois ou des impôts^{ftn821}. La connivence avec le spectateur est alors d'un autre ordre, elle quitte le domaine théâtral pour référer à la vie. Le vaudeville est donc dans le cadre théâtral et aussi en dehors de lui. Il présente un éclairage de la fin, une façon de densifier ce qui peut sembler n'être qu'une allégorie sans épaisseur, de sortir la pièce de son espace mythologique pour la ramener à l'époque des spectateurs. Pour ces raisons, le divertissement du *Triomphe de Plutus* présente un intérêt incontestable^{ftn822} ; en ce qui concerne le sens, il participe tout autant de la théâtralité que de la thématique.

2. le divertissement de *L'École des mères*

Il en est de même pour le divertissement de *L'École des mères*, qui apporte un éclairage essentiel sur le sens du titre et, au-delà, sur le sens de la pièce. Le divertissement est composé d'un air^{ftn823} et d'un vaudeville aux répliques non attribuées. Qui chante ? Les chanteurs convoqués par Monsieur Damis ? Leur entrée n'est pas indiquée en didascalie, au contraire de celle des *autres domestiques avec des bougies*. Les acteurs-personnages de la pièce ? Ce n'est pas dit non plus.

On ne peut donc établir de liens entre l'identité de celui qui chante et ce qui est chanté, contrairement à ce que nous avons pu faire parfois pour *Le Triomphe de Plutus*.

L'air sert d'introduction au vaudeville composé par Pannard^{ftn824}. Il s'adresse directement à un interlocuteur imprécis au début ("Vous"), puis précisé comme un parent ("vos fillettes"), enfin comme une mère (vers 3 : "Mamans"). Cet air, qui établit une relation privilégiée entre un locuteur et des interlocutrices choisies à l'intérieur du groupe des spectateurs, joue du double sens du titre. Il décrit l'école des mères, au sens de *l'école organisée par les mères*, dont les mères sont les préceptrices, école fondée essentiellement sur la parole autorisée ("discours", "avis", "maximes"), sur la répression ("sévère", "rigueur") et sur l'infantilisation ("fillettes", "Mamans"). De ce fait, ce qui est décrit ici comme un système adopté par plusieurs éducatrices rappelle évidemment le contenu de la pièce. Marivaux ramène ce qui était de l'ordre d'un parcours individuel à l'intérieur d'une fiction à un statut d'exemplarité par rapport aux mœurs de l'époque^{ftn825}. En même temps, le fait de prononcer ces jugements de valeur, cette appréciation sur le décalage entre les moyens mis en place et la fin obtenue vise à mettre en garde les mères et donc à les éduquer. Il y a donc superposition entre la description de l'éducation et la visée éducative (au sens large) de cette description. Dans la description qui est faite de l'éducation, l'air insiste sur trois niveaux d'analyse : les intentions ; les actions ; le résultat.

Les intentions sont présentées de façon positive au centre de la strophe : "Vos avis sont prudents, vos maximes sont sages" (vers 5). Les adjectifs axiologiques placés à la césure et à la rime ne comportent pas de jugement de valeur négatifs. Mais les intentions vont se trouver en opposition avec les actions, elles-mêmes en contradiction avec les résultats. La critique n'est pas d'une sévérité absolue, elle montre comment l'"erreur" porte sur les méthodes, en elles-mêmes condamnables et par ailleurs à peu près inefficaces. Le couple mère-fille du début ("vous" en début et "fillettes" en fin de vers) concerné par l'éducation entre en conflit avec un deuxième couple, cette fois antagoniste et séparé sur deux vers différents : "Mamans" / "Le dieu d'amour".

Et ce couple d'opposants sera finalement remplacé par un troisième, en fin de vers : "un jeune cœur" / "le vainqueur". Le couple amoureux se substitue au couple mère-fille initial ftn826. La leçon de la pièce est donc rappelée, mais une dimension essentielle en est évacuée. En effet, l'éducation de Madame Argante ne s'est pas traduite seulement par des paroles, mais aussi par des actes, puisqu'elle a cherché à imposer à sa fille un barbon qui n'apparaît pas dans l'air du divertissement. Monsieur Damis est totalement évacué en tant que type, alors que son rôle dans la comédie est essentiel à l'action. Le quatuor est ici ramené à un trio et l'amour maternel est clairement remplacé par l'amour du jeune homme ftn827.

Le vaudeville est relié à cet air initial mais glisse progressivement vers une autre thématique.

Tout d'abord, la première strophe reprend l'air sous forme d'une généralisation. On passe de "Mamans" à "mère" et de l'adresse directe ("vous") à la troisième personne du singulier. De façon générale, le vaudeville rend compte des moyens mis en place par les mères pour protéger leur fille. Il y a là un double éloignement : éloignement du savoir ("ignorance profonde") et de la société ("loin du monde"). Le projet décrit là rappelle la stratégie d'Arnolphe par rapport à Agnès. Finalement, il s'agit d'une contre-éducation. L'école des mères, celle donc dirigée par les mères, est paradoxalement une école de l'inculture. En ce sens, c'est à nouveau une "erreur" qui est montrée ("se trompe").

En même temps, l'échec est déjà contenu dès le premier vers dans l'expression "le jeune objet", qui mue la "fillette" de l'air en jeune femme à courtiser et remplace un ton proche de la comptine ("fillettes", "Mamans") en petit texte galant ftn828. La fillette a grandi. L'apparition de l'Amour sous sa forme allégorique est sur le même mode que dans l'air. Quant à Argus, autre figure mythologique, prince argien aux cent yeux chargés par Héra de la garde d'Io, il peut être sur le plan de la comédie remplacé par les valets, voire... par les spectateurs. La mère devient celle qui se trompe, celle qu'il faut "envoyer à l'école", comme dit le vers-refrain. Et le titre *L'École des mères* s'éclaire différemment : le lieu désigné est maintenant celui où l'on apprend quelque chose, où les mères sont élèves, où, peut-être, elles apprennent à devenir de bonnes mères.

Les autres strophes, quant à elles, mettent en place des saynètes qui peu à peu remplacent le couple mère-fille par différents couples d'amants. Comme ces saynètes sont toutes rassemblées sous un chapeau commun, on peut se demander si elles ne servent pas à faire l'enseignement des mères. Les strophes 2-7 auraient alors pour fonction d'illustrer le propos tenu dans la strophe 1 du vaudeville et dans l'air. Sont présentés des comportements d'amoureux, comme si "l'école des mères", qui thématiquement suit "l'école des femmes", était ici prolongée par une "école des maris" ftn829.

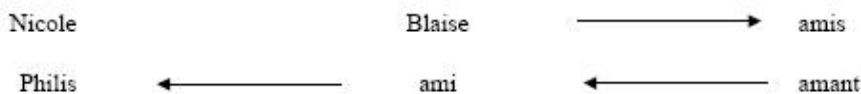
Les saynètes jouent avec les déplacements : référence à la pastorale dans la strophe 3, transposition dans un autre univers de la campagne, celui des paysans dans la strophe 4. Divers dysfonctionnements sont montrés. Dans la strophe 2, le dysfonctionnement du couple tel qu'il est décrit tient au décalage entre l'amour et l'argent autour de la question du don. Donner de l'amour et donner de l'argent, c'est tout un. Dans la strophe 3, c'est l'inefficacité d'un discours sans actes qui est mise en lumière. Le dire se heurte au faire. L'interruption du discours amoureux de Sylvandre montre son invalidité. Le dire sans le faire est condamné à l'aporie, d'où le silence qui s'installe à la fin de la strophe.

Dans les strophes 2 et 3, il y a donc échec d'une parole amoureuse qui n'a pas de prise sur le réel, qui, coupée de l'action, tourne à vide.

Dans la quatrième strophe, le rapport du dire au faire est perverti ; le dire ne désigne pas le réel, car l'injonction réelle de suivre n'est pas dicible par la jeune fille qui obéit aux codes de la bienséance. Mais le garçon ne décode pas le non-dit et en reste à la surface du discours. Alors que cette distorsion était dénoncée dans les deux strophes précédentes, ici inscrite comme inhérente au discours amoureux, elle est partie prenante de son code. L'école préconisée au dernier vers n'est pas celle de la générosité, ni celle de la parole, mais celle de la rhétorique des codes qui régissent les relations amoureuses.

La strophe suivante est, cette fois, une histoire sans paroles, du moins entre les amoureux. L'inadéquation n'est pas, en l'occurrence, du dire au faire, mais du faire au faire ; c'est un comportement (l'évanouissement feint de Nicole) qui est codé et n'est interprété qu'en surface par Blaise, qui va chercher du secours. "La pauvre enfant" se comprend soit du point de vue du benêt Blaise, soit du point de vue ironique du locuteur. Quoi qu'il en soit, puisqu'il méconnaît les codes élémentaires de la gestuelle amoureuse, Blaise est invité à aller à l'école, celle où s'enseignent les comportements et la gestuelle de la séduction.

La strophe suivante présente une autre situation qui nous fait quitter l'univers de la campagne. Nous sommes là de plain-pied dans l'atmosphère de la comédie, avec un couple qui inverse les données de la strophe 2. En outre "la jeune Philis" rappelle "le jeune objet". Les circonstances sont précisées en détail. L'éloignement, au contraire de ce qui se passe dans la strophe précédente, cause le désastre. Les personnages extérieurs (les amis que va chercher Blaise pour soigner l'évanouissement de Nicole, le confident qu'envoie l'amant à Philis pour la consoler de son départ) sont inversés :



L'inadéquation de l'amant à la situation est à la fois dans les actes et dans les paroles. En effet, toute l'ambiguïté du terme "console" ("Vas-y, dit-il, et la console") n'est pas perçue par le naïf qui, par ailleurs, puisqu'"il se fie à son confident", ne sait pas que l'adjuvant est un opposant potentiel. Il ignore les codes du théâtre, auxquels le terme même de *confident* fait référence (même si, on le sait, le confident est un rôle traditionnel de la tragédie, non de la comédie ^{fn830}). C'est à l'école de la méfiance... ou à l'école du spectateur que les lazzi du vers-refrain envoient ce nigaud.

La dernière strophe nous ramène à la situation de la farce, malgré le nom d'Aminte qui appartient plutôt à la comédie noble ^{fn831}. On retrouve dans ce couplet le trio femme-barbon-neveu qui, avec quelques nuances, rappelle celui de *L'École des femmes*. Mais ici le couple est marié, situation bien scabreuse pour le théâtre de Marivaux ^{fn832}. Dans cette saynète encore, langages et gestes sont des masques. Le double jeu d'Aminte, "la matoise", est dans la querelle feinte qu'elle a avec le neveu de son mari, qu'elle prétend chasser de la maison. Le vieux mari ne décode pas le comportement de son épouse et entreprend d'obtenir d'elle qu'elle continue à cohabiter avec le jeune homme ; il "la flatte, la cajole" et croit avoir réussi un bel exploit en réconciliant femme et neveu. La victoire immorale d'Aminte est lisible dans le passage du couple légitime au couple adultère.

Avec ces différents couplets, sont passées en revue toutes (ou de nombreuses) facettes de l'art de tordre le langage.

3. le vaudeville de *L'Épreuve*

Le vaudeville est très fortement rattaché à l'économie générale de la pièce. En effet, si l'on considère que c'est logiquement Lucidor et non Lisette qui prononce l'avant-dernière strophe (cf. la note 801 de la p. 548), tous les personnages de la pièce s'expriment dans le vaudeville. Ce dernier est donc, symptomatiquement, en miroir par rapport à *L'Épreuve*. Cette mise en abyme est évidemment accentuée par le fait que le mot *Épreuve* achève chaque strophe. De la même façon, la pièce *stricto sensu* se referme sur le mot *danses* : on voit donc que la pièce inclut dans son dernier mot le divertissement, lequel, par le dernier mot de chaque strophe, inclut la pièce entière, subsumée par son titre. Un principe d'imbrication mutuelle régit le rapport entre les deux éléments, dans une circularité parfaite.

Au-delà de ce jeu structurel, des éléments du vaudeville renvoient explicitement au texte de *L'Épreuve*. La cohérence tient par exemple à la façon dont les locuteurs et les personnages que nous avons vu vivre s'identifient. Cela est particulièrement vrai pour les valets. Lisette, dans le vaudeville, fait explicitement

référence à la situation de la pièce, dont elle présente en quelque sorte la suite, le mariage une fois réalisé. Blaise est, dès lors, le “mari” de la soubrette. La continuité est garantie par l’emploi de la première personne : le personnage du vaudeville prolonge celui de la comédie. Pour Frontin et Blaise, la cohérence est marquée par la référence au type de personnage plutôt qu’à un rappel de la situation antérieure. Ce sont les thèmes de leurs couplets, caractéristiques de leur statut de valet, qui font le lien avec la comédie. Frontin mêle son propos de grivoiseries ; Blaise a la jovialité et les préoccupations du paysan comique. Cependant, si sa parlure et son idiolecte le rattachent au personnage de la comédie précédente, la référence au personnage inconnu de Mathuraine l’en éloigne. Il y a donc une distorsion progressive du vaudeville par rapport à la comédie support.

Cela se remarque davantage encore dans les strophes confiées aux personnages principaux qui, quittant la spécificité de la fable, visent à la généralité. Madame Argante et Lucidor s’adressent aux hommes de l’assistance, en les désignant soit par ce qu’ils sont (“Maris jaloux, tendres amants”), soit par ce qu’ils ont (“Vous qui tenez dans vos filets”). En revanche, Angélique s’intègre à un groupe constitué des femmes de l’assemblée, ou à celui des femmes en général (“Si le sort nous avait permis…”).

La strophe de Madame Argante fait bien référence au contenu de la pièce, mais en le réorientant du tout au tout, dans une sorte d’anti-modèle de ce que le spectateur a vu pendant la comédie : “Croyez l’objet de vos amours” est un appel à la confiance, dont (et à laquelle) Lucidor a cruellement manqué. La mise en garde finale, “Car on ne gagne pas toujours // À la mettre à l’épreuve”, sous forme d’un adage, d’un aphorisme, met en place une leçon raisonnable qui contraste avec ce qui s’est déroulé sur la scène.

Les deux dernières strophes procèdent d’un autre effet. Il s’agit là d’une généralisation de l’étape de la séduction et de celle du mariage à travers deux points de vue, celui des hommes et celui des femmes. Le danger du mariage pour les couples est une préoccupation constante des héroïnes de Marivaux, tant dans les pièces que dans les Journaux. Il n’est pas indifférent que ce soit Angélique, personnage resté silencieux lors de la scène dernière, qui se fasse le porte-drapeau de cette inquiétude féminine.

L’ensemble du texte du vaudeville est traversé par une isotopie récurrente dans les espaces de fin de comédies marivaudiennes, à savoir celle du gain et de la perte, que l’on retrouve dans chaque strophe :

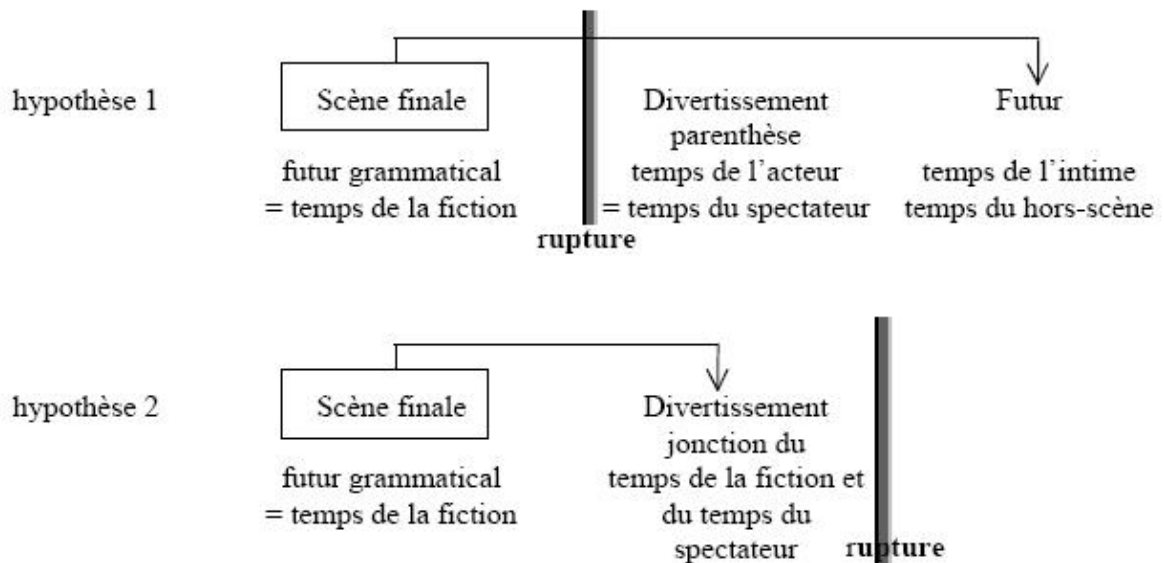
1. “gagne” ; “mettre”
2. “fournir” ; “donne” ; “mets”
3. “prenez” ;
4. “prenons” ;
5. “tenez” ; “prendre” ; “prend” ; “se rend”
6. “prendre”...

Un bilan est fait : une fois effectué l’équilibre, à l’intérieur de la dynamique amoureuse, entre ce que l’on a donné, ce que l’on a perdu, ce que l’on a reçu et ce que l’on a pris, que reste-t-il à chacun ? Le vaudeville, à cet égard, est beaucoup plus décisif que la dernière scène. Il donne aux spectateurs des conseils directs qui sont autant d’adaptations à des situations dramaturgiques, en fonction du point de vue des personnages.

IV. Conclusion

Le divertissement des pièces en un acte de Marivaux se place dans la continuité de la veine établie par Dancourt ^{ftn833}. En effet, il achève la pièce sur une note comique, n’hésitant pas à présenter de courtes saynètes parfois immorales ^{ftn834}.

La problématique centrale du divertissement se situe dans sa relation à la pièce. Celle-ci est d’ordre structurel et fonctionnel. Nous avons noté que le divertissement était annoncé dans la dernière réplique grâce à l’emploi d’un futur. Selon la lecture qu’on fait du futur grammatical entendu dans la fin de pièce, on peut représenter de deux façons le rapport pièce-divertissement :



Selon l'hypothèse 1, la clôture se fait réellement après la scène finale. Dans l'hypothèse 2, elle se réalise seulement après le divertissement. L'emploi du futur renvoie donc à la frontière essentielle entre le "maintenant" et ce qui l'achèvera.

Le moment de la coupure définitive est alors un peu différé, de la pièce au divertissement. Cette question amène naturellement à des interrogations sur la réception de ces divertissements. Le spectateur avait-il le sentiment que l'on entrait dans un autre spectacle ? Avait-il un sentiment d'unité ? Ces questions se rattachent à des codes de la représentation pour lesquels nous n'avons pas trouvé de réponse : les applaudissements et le baisser de rideau avaient-ils lieu avant ou après le divertissement ? Ce qui est en jeu, c'est une esthétique de la rupture ou de la continuité ftn835.

Cela est compliqué par l'ambiguïté de la relation entre l'acteur et le personnage. Lorsqu'ils chantent les couplets du vaudeville, les acteurs sont-ils encore les personnages de la pièce achevée ? Sont-ils les représentants d'autres personnages d'un autre petit spectacle, bien qu'ils soient costumés comme ceux de la pièce ? Sont-ils redevenus eux-mêmes, des personnes qui font le métier d'acteurs, et qui chantent avec le public au mépris du quatrième mur qui n'a plus de raison d'être ftn836 ?

Le jeu entre ce qu'ils ont dit et ce qu'ils disent, entre leur silence passé et leur prise de parole présente, introduit des effets d'écho ou de contrepoint intéressants. Le fait, par exemple, qu'Angélique, qui se taisait dans la scène dernière de *L'Épreuve*, soit la dernière locutrice du vaudeville, redonne de la densité au personnage et permet, peut-être, d'interpréter son silence précédent comme de l'inquiétude sur l'avenir.

Au-delà de cette proximité entre les deux textes, quantifiable par les allusions à la fable ou aux tout derniers événements montrés, des écarts se produisent qui tendent à faire du divertissement un texte semi-autonome. Deux types d'écarts sont repérables : un changement de genre (la comédie se mue, l'espace d'une strophe, en pastorale par exemple), un abandon du genre théâtral (le vaudeville brise le quatrième mur et se met à parler du monde, de la société, etc.). Les thématiques traitées lors de la pièce sont à nouveau abordées, mais de biais. Elles subissent une radicalisation et une simplification qui rend le propos cynique, sans doute aussi plus pessimiste ftn837.

Du coup, les divertissements renvoient forcément à une lecture autre des fins de pièces et invitent à se méfier d'une approche qui considérerait avec trop de confiance la convention comme seule pourvoyeuse de sens.

CHAPITRE 5 : Séquence de fin et mise en scène ou l'épreuve (de la scène)

Il peut sembler étrange d'élargir la réflexion menée à partir du texte à la mise en scène. Le risque est grand, en effet, de tomber dans le piège du texto-centrisme contre lequel, depuis les travaux d'A. Ubersfeld, les études théâtrales ont vaillamment lutté. Nous n'avons pas l'intention de contester ces prémisses.

Cependant, travaillant sur la séquence de fin, nous pensons qu'il peut être fructueux de réfléchir aux problèmes spécifiques qu'elle pose aux praticiens de théâtre par ce qu'elle semble induire en termes de contraintes ou de proxémique, au-delà de la contrainte fondamentale qui consiste à faire sortir les acteurs ou à faire retomber le rideau de scène.

C'est ce que nous tenterons dans la section intitulée "L'esthétique de tableau". En outre, il nous semble opérant de traiter, dans ce chapitre, de la question du sens. Qu'est-ce qui, dans la séquence de fin, entraîne une fermeture ou une ouverture du sens ? Comment les mises en scène gèrent-elles ce qui peut apparaître parfois comme un mystère du texte ? Comment comblent-elles ce qui peut paraître un vide, un non-dit final ? Induisent-elles une tension entre ce qui est dit et ce qui est joué ? Un arrêt sur le travail d'écriture de R. Planchon montrera comment ce metteur en scène règle une fin par une fin, en réunissant, dans un montage *a priori* improbable, *La Provinciale* et *Félicie*.

I. L'esthétique de tableau

Il peut sembler *a priori* déconcertant d'utiliser l'expression "esthétique de tableau" dans la mesure où P. Frantz (1998) a montré que cette dénomination, et avec elle le concept recouvert, concernait plutôt le théâtre de la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Marivaux est d'ailleurs explicitement exclu de son étude :

"Le tableau porte avec lui une conception renouvelée du spectacle théâtral, conception dont on ne se défera pas avant notre siècle. Largement extérieur encore au système dramaturgique de Marivaux, il nous permet de comprendre, à la fin du siècle, les innovations de Beaumarchais" ftn838.

De fait, l'esthétique du tableau part essentiellement des écrits théoriques de Diderot et des exemples pratiques du drame bourgeois. Nous ne chercherons donc pas à plaquer artificiellement sur le corpus marivaudien une esthétique postérieure, stérilement anachronique. Mais nous pensons que les fins des comédies en un acte de Marivaux tendent vers une construction de l'espace qui ne va pas sans rappeler celle d'un tableau. Quels indices avons-nous de cet état de fait ? Sur quels présupposés théoriques repose une telle affirmation ?

On peut dire d'abord que, historiquement, il n'est pas impossible que Marivaux ait pu connaître les travaux de l'abbé Du Bos et la manière dont ses *Réflexions sur la poésie et la peinture* ont établi de façon déterminante des liens entre le théâtre et l'art pictural ftn839. En outre, les relations que l'œuvre théâtrale de Marivaux entretient avec la peinture de son temps, en particulier celle de Watteau, ont été clairement mises en lumière par R. Tomlinson (1981). De surcroît, il y a lieu de supposer que les théories de Diderot ne sont pas nées de rien, et il est probable que la réflexion sur les liens entre peinture et esthétique du tableau a émergé dans la première moitié du XVIII^e siècle ftn840.

Un deuxième faisceau d'indices est donné par les conditions de la représentation à l'époque de Marivaux. Mal éclairée, encombrée de spectateurs ftn841, la scène de la première moitié du XVIII^e siècle est *a priori* peu adaptée aux scènes de groupe. Or les scènes finales des comédies de Marivaux (et de nombre d'auteurs, de fait, puisqu'il s'agit là pratiquement d'un précepte des doctes) réunissent la plupart du temps tous les personnages sur le plateau. On peut en déduire que la gestion des corps dans l'espace saturé du plateau avait à s'accommoder d'un certain statisme et que l'écriture dramatique elle-même devait tenir compte, au moins

inconsciemment, de cette contrainte extérieure, au moins jusqu'en 1759, date de l'évacuation des spectateurs de la scène ftn842.

À ces deux facteurs historiques, s'ajoute un argument sans doute plus structurel. Il y a un probable penchant de la dernière scène à l'immobilité ; l'espace-temps se condense jusqu'au silence final. Cela tient au statut spécial de cette ultime scène, tout entière tendue vers la clôture de l'action ; cela tient aussi, probablement, à la nécessité de donner au lecteur-spectateur des signes stables que la fin approche.

Quoi qu'il en soit, quels qu'en soient les présupposés théoriques chez Marivaux lui-même, les scènes finales de ses pièces courtes tendent vers l'immobilisation corporelle et l'instauration de groupes de regardants et de regardés. C'est ce que nous examinerons d'abord. Ensuite, nous montrerons que Marivaux construit ses scènes de fin en bâtissant des plans simultanés ou consécutifs qui forment un ou plusieurs tableaux ftn843.

1. vers l'immobilisation des corps

Une caractéristique des fins marivaudiennes est la façon dont les corps sont immobilisés. Deux méthodes sont à l'œuvre pour ce faire. La première consiste à confier à un personnage une parole comparativement hypertrophiée. Dans un dialogue constitué principalement d'échanges rapides, cette situation rare de la tirade entraîne une partition dans le groupe des personnages entre celui qui dit son texte et les autres, devenus auditeurs : cette disposition favorise évidemment le figement.

C'est ainsi que Cléandre, arrivant au début de la scène XXV (*Le Père prudent et équitable*), prononce une tirade :

“Cléandre : De mon destin, Monsieur, je viens vous rendre maître ;

Pardonnez aux effets d'un violent amour,
Et vous-même dictez notre arrêt en ce jour.
Je me suis, il est vrai, servi de stratagème ;
Mais que ne fait-on pas, pour avoir ce qu'on aime ?
On m'enlevait l'objet de mes plus tendres feux,
Et, pour tout avouer, nous nous aimons tous deux.
Vous connaissez, Monsieur, mon sort et ma famille ;
Mon procès est gagné, j'adore votre fille :
Prononcez, et s'il faut embrasser vos genoux...”

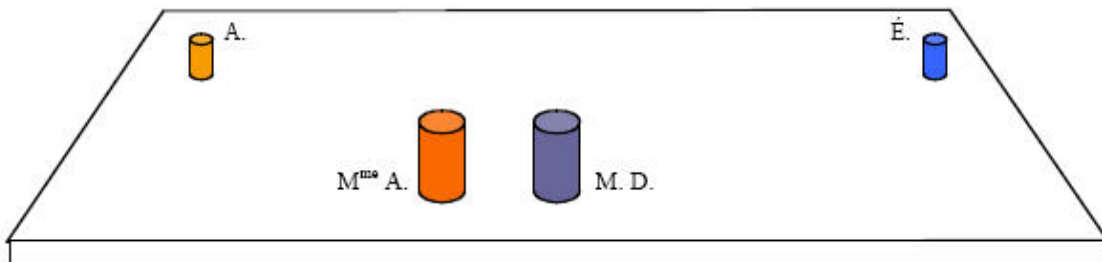
Certes, la tirade est de proportions modestes. Mais notons qu'elle est interrompue par les trois prétendants, qui, en un vers chacun indiquent leur renoncement à poursuivre le concours. Sans cette interruption, Cléandre se lancerait sans doute dans des développements rhétoriques un peu copieux. Quelque courte qu'elle soit, la tirade est encadrée de stichomythies qui en accentuent la particularité. Cette arrivée inopinée de Cléandre, aussitôt accompagnée de cette prise de parole marquée par sa longueur relative, sa solennité et surtout sa densité d'informations de première importance, viennent absolument contrarier le mouvement extrême de la scène précédente, à tel point que même Crispin, qui, reconnu par les prétendants et chassé par Démocrite, s'appêtait à quitter la scène, arrête sa sortie : toute la scène paraît s'immobiliser.

Cette situation n'est pas la plus fréquente. En général, les dernières scènes de Marivaux montrent clairement et explicitement une immobilité des corps dans une posture qui suspend le temps et provoque la formation d'une image fixe réparable et reconstituable. La posture la plus représentée (elle est explicite aussi dans la tirade citée de Cléandre) est, on l'a remarqué plusieurs fois au cours de cette étude, celle de l'agenouillement, qui met les enfants aux pieds de leurs parents et les amants aux pieds de leur bien-aimée.

Lorsque cette immobilisation intervient dans la toute dernière scène, se constitue alors un tableau qui répartit l'ensemble des personnages dans une image fixe. À l'aide des indications textuelles et didascaliques, il est possible de reconstituer la composition globale de cette image, par l'organisation des corps dans cet espace limité qui joue à la fois sur l'horizontalité et la verticalité. Nous prendrons l'exemple très représentatif de *L'École des mères* et du *Père prudent et équitable*.

a. L'École des mères

Le tableau se met en place progressivement. Il y a d'abord une phase d'installation entamée dès la fin de la scène XVIII. Deux plans se constituent progressivement : l'arrière-plan est celui des deux amoureux ftn844, le premier plan est celui des deux parents rapprochés l'un de l'autre jusqu'à se toucher ftn845. On peut donc faire l'hypothèse, à partir des didascalies, que la composition du tableau de la fin de scène XVIII est la suivante :

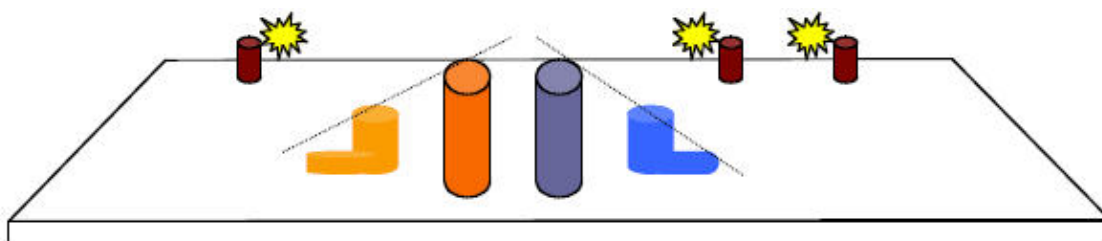


Soit dit évidemment sans préjuger de l'emplacement horizontal, cour ou jardin, de chaque personnage : seule la profondeur et la figuration trapézoïdale sont postulables.

Ce premier tableau est attesté par la récurrence du verbe *voir* ("vous voyez bien", "voyant Éraste"). Il est éclairé par Frontin, à qui Madame Argante a commandé d'apporter de la lumière, et par les autres domestiques qui forment un troisième plan.

Il s'interrompt avec l'impératif "approchez", qui confirme rétrospectivement l'éloignement vers l'arrière des deux jeunes gens.

Un deuxième tableau est obtenu après la translation des jeunes gens vers l'avant : jeu sur la profondeur et l'horizontalité, mais aussi sur la verticalité : Angélique est aux pieds de sa mère, Éraste est prosterné devant son père. L'arrière-plan est constitué par les domestiques et la lumière vient du fond :



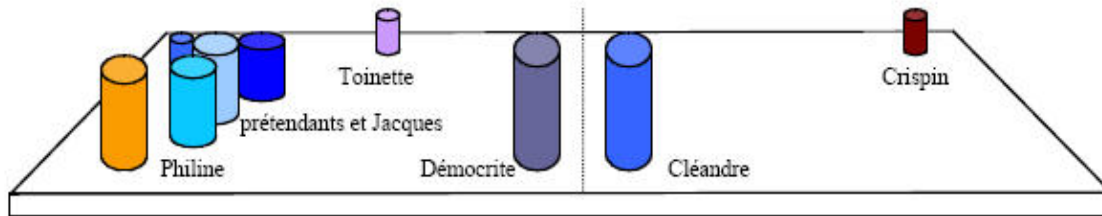
Ce tableau est sans doute interrompu par l'impératif "Allons" ; aucune indication, ni textuelle ni didascalique, n'est intervenue entre temps qui permette de considérer que les deux jeunes gens se sont relevés. On peut donc estimer que, jusqu'à l'émergence du verbe de mouvement à l'impératif qui, comme plus haut, marque la fin d'un tableau, la scène est restée relativement figée.

Le troisième tableau est la pantomime finale, l'embrassade de la mère et de la fille qui achève la scène. En revanche, rien n'est dit, cette fois, du reste de la composition de ce tableau. L'absence de toute indication semble insister sur un plan moyen serré davantage sur le couple mère-fille.

Cet exemple montre bien comment le tableau structure la scène et comment le texte de Marivaux marque l'importance attribuée aux corps.

b. Le Père prudent et équitable

L'arrivée de Cléandre et sa tirade, nous l'avons vu, provoquent l'arrêt de tout mouvement. La fin de scène précédente fonctionnait sur un chassé-croisé : entrée de Philine, à qui Démocrite s'adresse, sortie piteuse de Crispin, arrivée inattendue de Cléandre. Cette intrusion du jeune homme fige une image centrée autour d'un axe Démocrite-Cléandre :



L'agenouillement de Cléandre aux pieds de Démocrite instaure un nouveau rapport de verticalité entre les deux éléments centraux du tableau. L'intervention successive de chaque personnage subalterne (à l'exception de Maître Jacques) éclaire provisoirement la zone périphérique où se trouvent les prétendants et celle où se trouve Crispin. En même temps, la distribution de la parole crée une partition spatiale entre ceux qui s'adressent à Cléandre (les trois prétendants) et ceux qui s'adressent à Démocrite (Philine, Toinette, Crispin), constituant ainsi des sous-espaces à l'intérieur du tableau. Les personnages du second groupe s'agenouillent-ils eux aussi ? Ceux du premier groupe, improbablement ? En tout cas, Démocrite finit par dire "Levez-vous", sans qu'on s'ache s'il s'adresse au seul Cléandre ou à plusieurs personnages.

Se poser la question équivaut à évaluer le degré de contrainte textuelle contenu dans le texte proféré. La contrainte textuelle est tout ce qui, dans les répliques, apparaît comme une indication plus ou moins prégnante pour le metteur en espace⁸⁴⁶. Il est clair qu'une fois repérée la contrainte peut être respectée, adaptée ou refusée par le praticien. Ici, l'on voit clairement la différence entre les deux scènes : dans *Le Père prudent et équitable*, les indications de mouvement sont inscrites dans le texte des répliques :

"Cléandre : (...) et s'il faut embrasser vos genoux" ;
 "Démocrite : Levez-vous".

La contrainte est forte et difficile à ne pas respecter. Dans *L'École des mères*, au contraire, les contraintes sont moins prégnantes dans la mesure où elles figurent principalement dans les didascalies et ne sont pas relayées directement dans le texte. Certes, Monsieur Damis enjoint à son fils de *s'approcher*, ce qui implique l'éloignement préalable des corps, mais, en revanche, on ne trouve dans le texte des répliques aucune référence à l'agenouillement des deux jeunes gens, à l'attitude qui consiste à relever le suppliant, à l'embrassement entre la mère et la fille : le metteur en scène de *L'École des mères* est donc, sur ce plan, moins contraint que celui du *Père prudent et équitable*.

2. le rapport regardant-regardé

a. dans les textes

Les pièces qui s'achèvent par un mariage déplacent le tableau en le faisant remonter à l'avant-dernière scène. Celle-ci, scène de dénouement, s'achève sur l'image immobile des deux jeunes gens, le jeune homme aux genoux de la jeune femme. La dernière scène se caractérise presque invariablement par l'intrusion des autres

personnages qui sont autant de spectateurs de l'amour enfin déclaré que leur regard va officialiser. La situation engendre une partition entre personnages regardants et personnages regardés. Cela entraîne une isotopie du regard dans les débuts de la scène dernière :

“Le Marquis : Que signifie ce que je vois ?” (*Le Préjugé vaincu*) ;
“Madame Argante : Eh bien ! Monsieur, mais que vois-je ?” (*L'Épreuve*) ;
“Madame Argante : Ah ! que vois-je ?” (*La Femme fidèle*)...

La dernière occurrence est décalée par rapport aux autres : ce qui étonne Madame Argante, en l'occurrence, ce n'est pas le tableau de l'homme agenouillé aux pieds de la Marquise sa fille, mais l'identité de cet homme, son gendre qu'elle croyait mort. Marivaux, comme si souvent, s'amuse avec ses propres codes et les théâtralise. Mais le décalage même, en ce qu'il institue un canon esthétique susceptible d'être détourné, tend à prouver que le tableau qui précède est de règle.

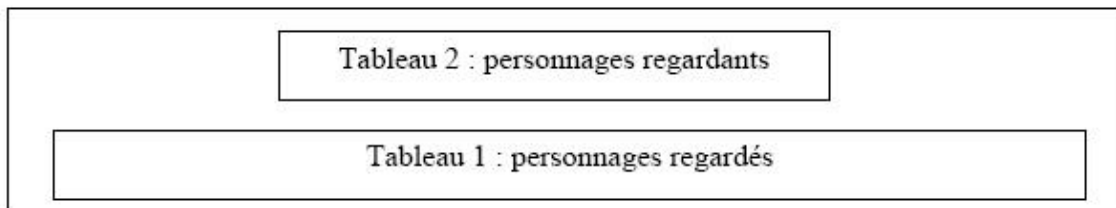
La présence simultanée de personnages témoins et de personnages observés crée un effet de mise en abyme, puisque, par cette insistance sur la chose à voir, le lecteur-spectateur, comme les personnages entrants, focalise son regard sur le couple et sur sa posture. Par ce gros plan, le tableau exclut de ce fait quelques figures qui se trouvent dans une zone limite entre l'espace de jeu et l'espace des spectateurs.

Parfois, l'expression “que vois-je ?” est remplacée par un procédé qui a la même fonction : le personnage entrant commente l'image qui ferme la scène précédente, avec souvent une marque de subjectivité (comme “il me semble”) qui crée le même type de phénomène comique que le “que vois-je ?” décrit plus haut. On a l'impression que le personnage doute de ce qu'il voit effectivement, et que le lecteur-spectateur voit ou imagine en toute netteté :

“Monsieur Argante : Oh, oh ! ils sont, **ce me semble**, d'assez bonne intelligence” (*Le Dénouement imprévu*) ;
“Hortense : (...) Mais vous baisez la main de la Comtesse, **ce me semble**” (*Le Legs*) ;
“Madame Argante : Vous êtes aux genoux de ma fille, **je pense** ?” (*L'Épreuve*) ;
“Le Marquis : Dorante à vos genoux, ma fille !” (*Le Préjugé vaincu*).

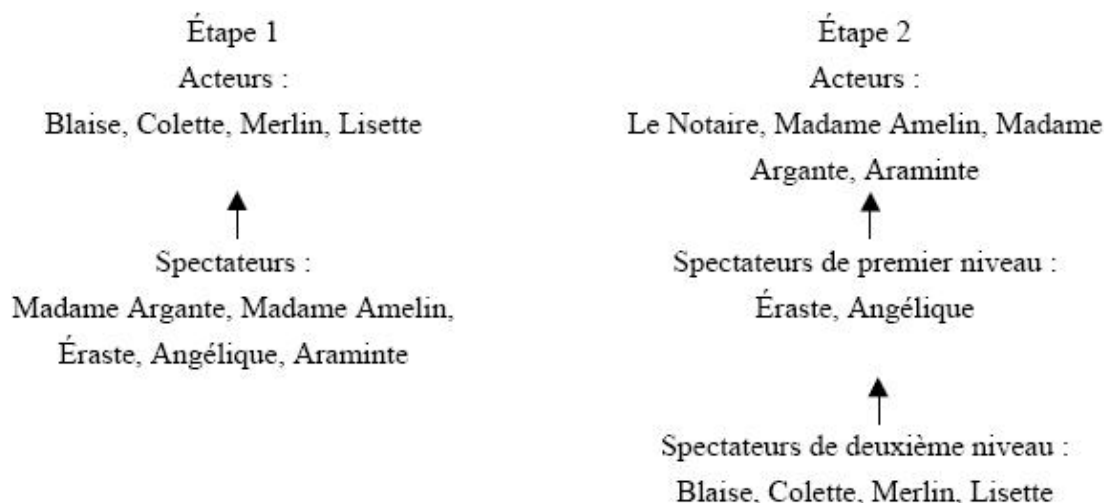
Il est notable que la remarque du personnage inaugural de la scène dernière agit rétrospec-tive-ment comme une contrainte sur la scène précédente. Il est incontournable, *a priori*, que Lucidor se trouve aux pieds d'Angélique lorsque Madame Argante entre sur scène. Les informations qu'apportent ces commentaires sont contraignantes mais précieuses. Ainsi, dans *Le Préjugé vaincu*, le texte de la réplique ne duplique pas complètement les didascalies mais oblige à interpréter un chaînon manquant (cf. *supra* p. 486) : Dorante a-t-il désobéi à l'injonction d'Angélique de la fin de scène précédente (“Levez-vous”) ? S'est-il relevé puis s'est-il laissé retomber aux pieds de sa bien-aimée ? Toujours est-il qu'en entrant le Marquis constate *de visu* l'agenouillement de son futur gendre.

La fonction de ces répliques traditionnelles est multiple : il faut répartir les personnages entre ceux qui regardent et ceux qui se laissent regarder et donner une information textuelle sur le tableau visuel en cours, en attestant pour le lecteur par les mots d'un personnage ce que le spectateur doit immanquablement voir sur le plateau. Finalement, le rapport exclusion / inclusion que nous avons évoqué donne l'impression d'un double tableau :



Le tableau 1, sur lequel l'attention est majoritairement focalisée, est commun aux personnages regardants et aux lecteurs-spectateurs ; le tableau 2, lui, n'est accessible qu'aux lecteurs-spectateurs.

C'est dans *Les Acteurs de bonne foi* que le rapport entre regardants et regardés recèle la plus grande complexité. Les scènes XII et XIII sont entièrement bâties sur une ambiguïté à cet égard. Dans la scène XII, les acteurs de Merlin sont en position de jouer leur impromptu pendant que les autres personnages se font spectateurs de cette petite comédie. Madame Argante invite madame Amelin à s'asseoir au début de la scène XIII et on peut supposer que les autres personnages regardants l'imitent : Araminte, Angélique et Éraste sont supposés assis eux aussi. Il y a donc clairement sur le plateau un espace de jeu et un espace de spectateurs, même si la barrière du quatrième mur n'est respectée ni par les uns ni par les autres. L'arrivée du notaire vient briser cette fragile frontière. C'est alors lui qui devient l'objet de tous les regards, et le personnage d'un autre impromptu auquel se joignent Madame Amelin et Araminte puis, à son insu, Madame Argante, alors qu'Éraste et Angélique, specta-teurs très intéressés, brisent le quatrième mur. Il y a renversement du statut d'acteurs et de spectateurs :

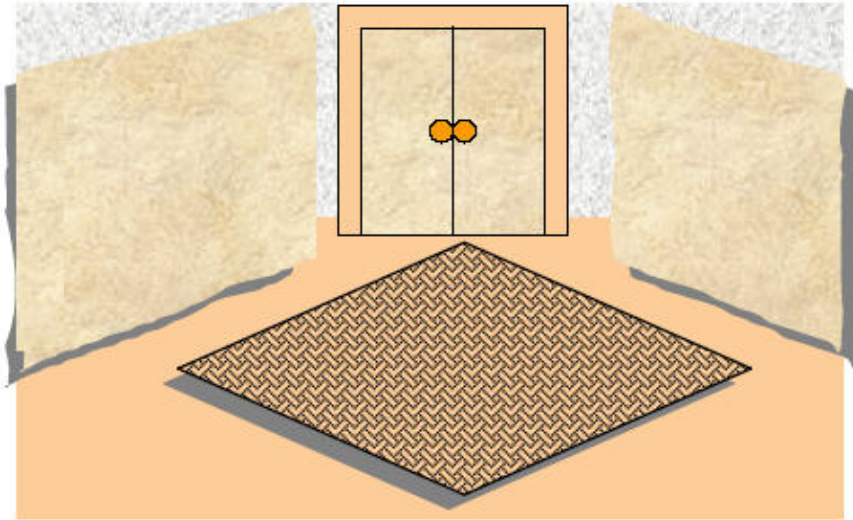


Deux niveaux de spectateurs se dessinent ainsi, selon leur degré d'intéressement à l'action impromptue qu'a engendrée l'arrivée intempestive du notaire. L'inversion complète des acteurs de l'étape 1 en spectateurs passifs est clairement désignée par le commentaire de Lisette : "Vous voilà raccommodés ; mais nous..."

b. le rapport regardant-regardé dans la mise en scène des *Acteurs de bonne foi* de J.-L. Boutté (1978)

La question de la relation regardants / regardés est posée de façon extrêmement claire par J.-L. Boutté dans le choix qu'il a fait d'un dispositif scénique très simple. Un carré recouvert d'un parquet à damiers sert de délimitation centrale. Il se présente en oblique par rapport à l'axe de la caméra. Le dessin très géométrique est relayé dans la verticalité par trois énormes panneaux qui délimitent, au fond, la frontière de cette salle : aux extrémités cour et jardin, mais parallèles aux côtés du rectangle parqueté posé au sol, figurent deux panneaux de bois inertes ; au centre se trouve une porte à double battant par où se font toutes les entrées et sorties. Le

dispositif est à peu près celui-ci :



Le seul mobilier consiste en quelques fauteuils à haut dossier. Ils renvoient à une contrainte textuelle : Madame Argante, avons-nous dit, est invitée à s’asseoir ; il faut donc qu’il y ait des sièges ^{fn847}. D’ailleurs, outre le texte de Madame Amelin, plusieurs didascalies (non contraignantes au sens strict) indiquent la position assise des acteurs de Merlin :

“Colette et Blaise, s’asseyant comme spectateurs d’une scène dont ils ne sont pas” (scène II) ;

“Colette et Blaise, assis” (scène III) ;

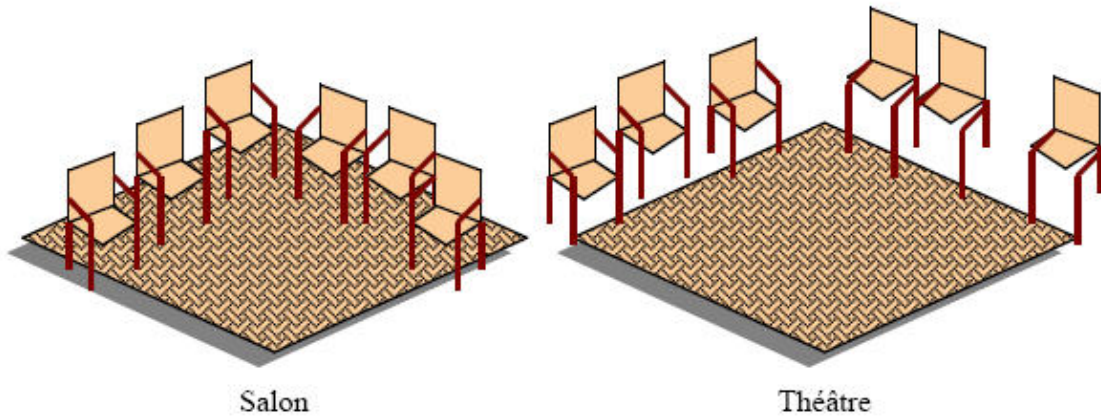
“Lisette et Blaise, assis” (scène IV).

Également, des répliques confirment la contrainte sur le mobilier :

“Merlin : Asseyez-vous là, vous autres” (scène II) ;

“Madame Argante : Asseyons-nous, Madame...” (scène XII).

Les fauteuils sont donc la réponse du metteur en scène à la contrainte textuelle. Mais ils permettent en outre de délimiter très clairement l’espace social et l’espace du jeu. Lorsque les fauteuils sont à l’intérieur du carré, ils font de celui-ci un salon dans lequel les invités de Madame Argante peuvent dialoguer. Lorsqu’ils sont placés à l’extérieur, entre le carré et les panneaux, ils sont ceux des spectateurs qui assistent à un impromptu dont le plateau est le parquet lui-même. Ajoutons qu’ils participent de la géométrie et de la symétrie signalées :



Le dispositif scénique traduit ainsi excellemment la frontière entre les acteurs (de bonne foi) et leurs spectateurs, entre ceux qui regardent et ceux qui sont regardés. Dans ce cadre, tout personnage qui rentre sur le carré central alors que les fauteuils sont disposés à l'extérieur est en position de jeu, en toute conscience ou malgré lui. Les trois dernières scènes sont, de ce point de vue, très intéressantes car elles posent la question fondamentale du statut de chacun à tel ou tel moment de la pièce.

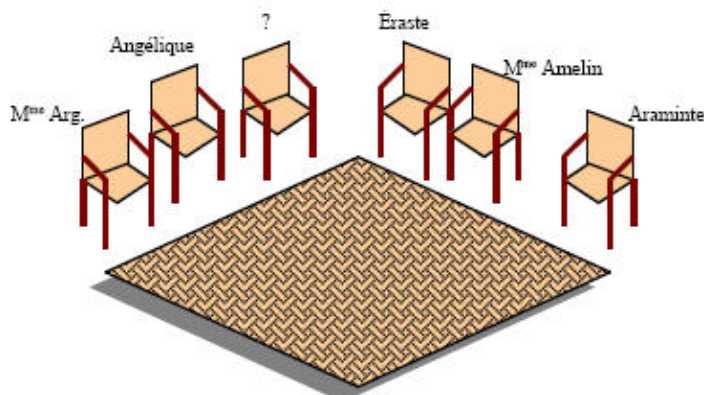
Dans la scène X, Madame Argante (l'excellente Denise Gence) installe elle-même les fauteuils à l'extérieur du plateau après avoir prononcé sa réplique :

“Comment ! une comédie de moins romprait un mariage, Madame ?”.

S'asseyant dans l'un des fauteuils qu'elle a placés autour du parquet, Madame Argante signifie gestuellement qu'elle accepte que la comédie de Merlin soit jouée, et qu'elle se place en spectatrice. Madame Amelin refuse alors cette proposition et rappelle le nouveau mariage qu'elle a prévu entre son neveu et Araminte.

Cela déclenche une montée sur le plateau d'Éraste, Angélique et Araminte. Les trois personnages concernés par les projets matrimoniaux se croisent et échangent des regards à l'intérieur de l'espace parqueté pendant que les deux dames sont assises sur les côtés. Quelle pièce les personnages à marier sont-ils en train de représenter, malgré eux ? La pièce du faux et du vrai mariages ? La simple inconstance ? Métathéâtralement, ne sont-ils pas en train de représenter une comédie de Marivaux, destinée à se conclure par une union ?

En reprenant leur place, brusquement et tous ensemble, ils annulent cette image et réintègrent leur statut de spectateurs d'un plateau vide. En même temps s'est opérée une partition par familles : côté jardin, la maîtresse de maison et sa fille, côté cour le prétendant, sa tante et Araminte, la nouvelle (et fictive) promise d'Éraste.



Une remarque s'impose. Pourquoi y a-t-il six fauteuils, alors qu'il n'y a que cinq personnages à asseoir ? Le sixième est-il nécessaire à la symétrie de l'ensemble ? Ou désigne-t-il à l'avance la possibilité qui est laissée à Éraste de passer de l'autre côté si la tension entre les deux dames se dissipe ? Est-il le siège d'un dénouement possible ?

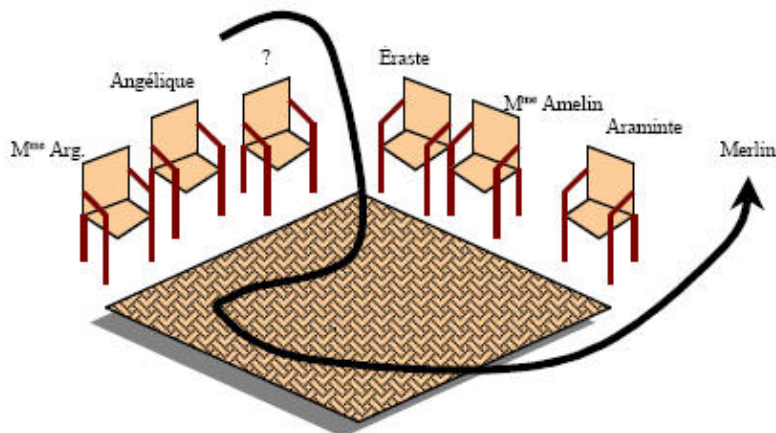
La dispute sur le mariage se déroule devant un plateau vide. Ce n'est donc pas une conversation de salon, mais bien un conflit théâtralisé, rendu spontanément manifeste par la constitution des deux groupes. Face à une impasse, Madame Argante revient sur sa proposition de faire jouer la comédie de Merlin et va plus loin. Affirmant son désir de jouer :

“je veux y jouer, moi-même ; qu'on tâche de m'y ménager un rôle ; jouons-y tous, et vous aussi, ma fille”,

elle investit le plateau et tente d'y entraîner sa fille avant de renoncer et de se replacer comme spectatrice de l'impromptu de Merlin.

La scène et sa mise en scène révèlent donc l'impossibilité du groupe à faire conjointement partie d'un spectacle, à passer du côté des regardés. Tous les essais d'investissement de l'espace de jeu échouent. Les personnages de la comédie sociale sont en attente d'un spectacle à regarder. L'arrivée de Merlin et de ses acteurs mal dégrossis clarifie en apparence la situation.

À la scène XI, l'entrée de Merlin réintroduit le thème du théâtre ; mais Merlin est avant tout maître de jeu, en sorte que son investissement de l'espace central est fugitif :



Merlin se contente de traverser l'espace de jeu, comme pour montrer qu'il est sien. Puis il se place côté cour, debout. Il est donc du côté de Madame Amelin. En outre, il n'est pas, malgré les apparences, un spectateur ordinaire, ce qu'indique le fait qu'il n'est pas assis comme les autres personnages qui encadrent l'espace de jeu. Il affiche ainsi sa position intermédiaire d'acteur distancié. Au moment où Merlin rejoint sa place près d'Araminte, Blaise apparaît dans l'embrasure de la porte, qui devient alors une autre frontière entre le théâtre et le monde social, sorte de coulisses où l'on se prépare et où l'on peut aussi observer la salle.

Blaise puis Colette entrent dans l'espace de jeu puis en sortent : Blaise, après avoir traversé la “scène”, va s'adosser au vantail jardin de la double porte ; Colette s'adosse à l'autre battant, Lisette se met contre le panneau côté jardin.

Pendant qu'il est sur l'espace parqueté, Blaise s'adresse à Madame Argante ou à Merlin, transgressant ainsi l'interdit du quatrième mur. Il signifie en même temps son refus de commencer véritablement la pièce de Merlin. Le rire de Madame Amelin la met hors-jeu, dans un statut où elle est à la fois spectatrice de la pièce de

Merlin et dans l'espace supposé des acteurs. Du point de vue géométrique, un triangle se constitue, avec Blaise, Merlin et Madame Argante pour sommets : ainsi, Madame Argante est présentée comme une meneuse de jeu concurrente de Merlin. Blaise, en sortant de l'espace scénique, se place entre la porte et la chaise vide, ostensiblement du côté de sa maîtresse.

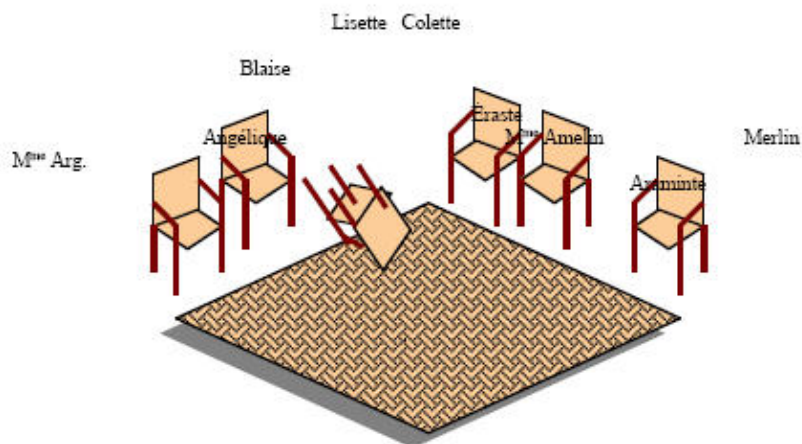
Colette intervient sur scène, non pas pour dénoncer le jeu, comme l'a fait Blaise, mais pour jouer avec application le rôle qui lui a été confié. Mais elle est chassée de scène et retourne à sa place devant la porte. La scène est vide.

Le débat se poursuit dans les zones périphériques. Le dialogue joue aux quatre coins. Blaise parle avec Merlin puis s'adresse à Madame Argante, dans un dialogue au statut problématique. Pour les personnages côté jardin (la ligne Blaise-Madame Argante), ce n'est pas du théâtre : "maugré la comédie, tout ça est vrai, noute maîtresse; car ils font semblant de faire semblant, rien que pour nous en revendre" ; pour Merlin, évidemment, ce n'est que du jeu. La partition par familles, que nous avons notée, prend ici un autre sens : côté jardin se trouvent ceux qui sont hostiles au théâtre et se montrent peu capables de faire la part des choses entre réel et fiction. Blaise, à la fin de la scène XII, jette le fauteuil laissé vide sur l'espace de jeu, où il se renverse : ce signe de violence caractérise l'irruption du réel dans le fictif.

Madame Argante se lève et rejoint malgré elle un trio d'"acteurs" composé de Blaise, Colette et Lisette. Un autre axe spatial en ligne brisée se dessine cette fois à travers les personnages qui sont debout : Colette est très légèrement côté cour, près du fauteuil occupé par Éraste, les trois autres, Lisette, Blaise, Madame Argante, dans cet ordre en partant de Colette, forment une parallèle au côté adjacent du carré. On montre avec efficacité comment ces "acteurs" refusent d'investir le carré prévu à cet effet, qu'ils se contentent de longer.

Parallèlement, Madame Argante passe d'un rôle concurrent de meneuse de jeu à celui d'actrice, au même titre que Blaise, Lisette et Colette : désormais debout, elle n'est plus simple spectatrice.

À la fin de la scène, l'équilibre spatial autour du carré est à peu près parfait :



L'arrivée du notaire va créer la possibilité d'un spectacle. Le notaire entre par la porte et monte aussitôt sur l'espace scénique, en passant derrière la chaise renversée. Chacun le regarde. Il est, sans le savoir, l'acteur du spectacle que Madame Amelin va subitement scénariser. Son statut d'acteur est sciemment accentué par le fait qu'il porte une perruque et qu'il a un texte à la main (celui du contrat de mariage). En même temps, marque de son double statut, social et théâtral, réel et fictif, il a aussi un chapeau et une serviette, symboles de son métier.

Son arrivée crée un bouleversement dans l'espace de jeu. Alain Feydeau va parcourir, sur le carré central, la ligne médiane qui part de Madame Argante, au coin jardin du carré, à Madame Amelin, au milieu du côté

adjacent, excluant de ce petit territoire tous les autres personnages.

Après avoir été l'objet de tous les regards, il devient alors à son tour spectateur des échanges entre les personnages féminins : Madame Amelin, avec la complicité forcée d'Araminte, fait croire que le notaire apporte le contrat de mariage d'Éraste avec Araminte. Madame Argante et elle s'invectivent alors. Chacun suit ce ping-pong en tournant alternat-ive-ment la tête vers Madame Amelin ou vers Madame Argante. Il est notable que J.-L. Boutté a détourné une contrainte textuelle. Les répliques semblent augurer un corps à corps entre les deux dames :

“Madame Argante : Oh! il n'en sera rien ; car je m'en vais.

Madame Amelin, *l'empêchant* : Vous **resterez**, s'il vous plaît (...) Aidez-moi, Madame ; **empêchons Madame Argante de sortir**.

Araminte : **Tenez ferme**, je ne plierai point non plus”.

Or, si Madame Argante se lève bien, elle reste sur place et les deux autres femmes ne bougent pas de leur chaise. La violence n'est que verbale, et les deux “ennemies” restent à distance respectable l'une de l'autre.

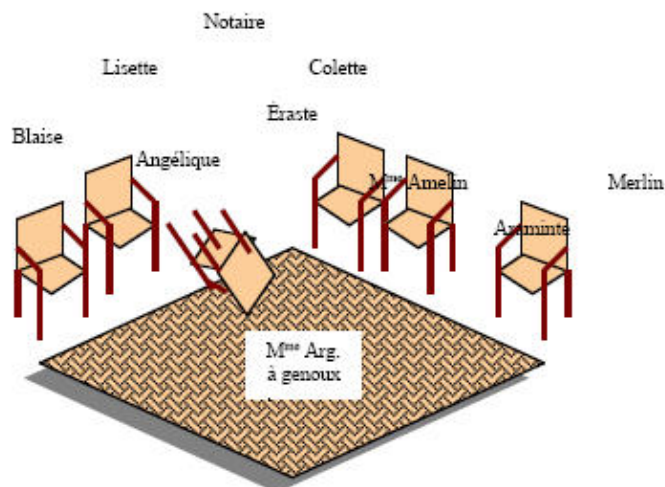
L'algarade dialogale se conclut par le rire de Madame Amelin. Madame Argante a dit :

“Apparemment que Madame se donne ici la comédie, au défaut de celle qui lui a manqué”.

C'est le mot *comédie* qui déclenche son rire ftn848, lequel se poursuit tout au long de la scène.

Le notaire jette le contrat à terre et menace de s'en aller. Il s'arrête devant la porte et l'espace scénique reste à nouveau vide. Tous les “spectateurs” regardent Madame Amelin qui rit.

Le notaire révèle alors que le contrat est bien le contrat initialement prévu pour sceller l'union entre Éraste et Angélique. Cela produit une crispation d'Éraste sur son fauteuil. À la réplique suivante, de Madame Amelin, Angélique et lui se lèvent. Tous sont tournés vers Madame Amelin, seule, avec Araminte, à être assise, dans une position de spectatrice hilare. Madame Argante monte alors sur l'espace scénique, se met à genoux et ramasse le contrat que le notaire avait jeté :



Madame Argante est à ce moment le personnage acteur qui cristallise tous les regards et suscite le rire inextinguible de Madame Amelin. Son agenouillement humiliant la met en position de défaite. Elle a certes rétabli le projet matrimonial qu'elle souhaite, mais comme Madame Amelin le souhaitait aussi il n'y avait pas de réelle rivalité. Tout était fictif et elle a été inutilement “prise pour dupe”. Elle va jusqu'au bout de son statut d'actrice forcée : se relevant avec les papiers du contrat, elle avance face public jusqu'au coin central du carré,

poursuivie par les regards de tous et le rire de Madame Amelin. Arrivée au bout du plateau, Madame Argante se retourne en brandissant les feuilles du contrat. Le geste, ample et décalé par rapport à son attitude de soumission immédiatement antérieure, ainsi que l'impératif "Signons", donnent le signal d'un mouvement général. Angélique et Éraste ramassent le fauteuil, le placent sur l'estrade parquetée et se positionnent l'un en face de l'autre, côté jardin. Le notaire revient du fond, enlève son chapeau qu'il pose sur le fauteuil relevé et s'assied. Madame Argante se place derrière lui et lui tend le contrat, tout en regardant Madame Amelin qui monte sur scène, toujours hilare. Araminte suit, légèrement en retrait. Pendant que les deux jeunes gens sont dans les bras l'un de l'autre, disant :

“Éraste : Ah ! je respire.

Angélique : Qui l'aurait cru ? Il n'y a plus qu'à rire”,

le notaire met sa perruque, Araminte et Madame Amelin se placent derrière la scène côté cour. Le notaire assis est au centre d'un arc de cercle, légèrement en retrait de son fauteuil, et constitué, de jardin à cour, d'Angélique, Éraste, Madame Argante, Araminte et Madame Amelin. D'anciens spectateurs, ils se trouvent maintenant tous en position d'acteurs. Les acteurs de Merlin, qui n'ont pas bougé, sont, eux, dans la position des spectateurs. Le notaire sort des contrats de sa sacoche et les passe à Madame Amelin. À l'arrière-plan, Lisette fait un déplacement vers Blaise, comme pour mieux voir. Colette fait de même côté cour. Le spectacle est nettement sur le plateau. Il s'agit clairement d'une fin de comédie à mariage.

Madame Amelin fait passer les contrats. Chacun en prend un exemplaire. Le notaire sort des plumes et un encrier, fait passer les plumes à Madame Amelin qui les répartit. Angélique signe.

Lisette fait alors une intervention :

“Lisette : Vous voilà raccommodés; mais nous...”.

Cela renverse le rapport regardants-regardés. Le groupe central se tourne vers Merlin. Un jeu de regard subtil s'établit alors en fonction du locuteur. Colette prononce son ultime réplique, l'air attristé :

“Colette : Blaise, la tienne est de bon acabit ; j'en suis bien contente”.

Puis elle s'enfuit par la porte. Blaise lui répond, les yeux dans le vide. Lorsqu'il dit sa dernière réplique, chacun le regarde :

“Blaise, *sautant* : Tout de bon ? baille-moi donc une petite franchise pour ma peine”.

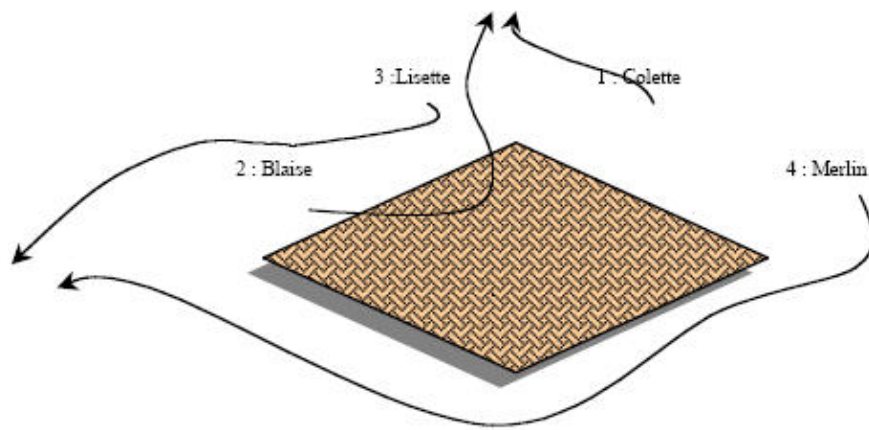
Malgré la didascalie, il ne saute pas du tout. Il s'enfuit à son tour par la porte. Lisette à son tour fait le bilan de la journée, adressé à Merlin :

“Lisette : Pour moi, je t'aime toujours ; mais tu me le paieras, car je ne t'épouserai de six mois”.

Puis elle disparaît vers l'espace jardin qui est hors-champ. Merlin la suit après une réponse qui, du coup, est devenue un monologue :

“Merlin : Oh! Je me fâcherai aussi, moi”.

Il insiste subtilement sur les deux dernières syllabes, très détachées, en sorte qu'on peut presque entendre “je me fâcherai au ‘six mois’ <que tu viens de dire>”. Puis il disparaît vers l'espace invisible côté jardin, à la suite de Lisette. Les valets sont donc sortis selon les lignes de fuite suivantes :



La sortie de Merlin entraîne le déséquilibre des regards, qui ne savent plus sur quoi s'appuyer. Les jeunes gens suivent la fuite de Merlin ; Araminte et Madame Amelin aussi, apparemment. Le notaire regarde du côté de la place laissée vacante par Merlin ; Madame Argante regarde tout droit, comme face au public.

Le groupe semble désorienté, déstructuré par l'absence de Merlin. Cela entraîne un flottement, surtout pour l'adresse finale :

“Madame Argante : Va, va, abrège le terme, et le réduis à deux heures de temps. Allons terminer”.

À qui Madame Argante s'adresse-t-elle ? “Va, va” ne peut plus s'adresser à Merlin, qui est sorti (c'est le même phénomène que pour les répliques des valets : Blaise répond à Colette qui n'est plus là, Merlin à Lisette, qui est sortie). S'agit-il d'une adresse différée, sorte de commentaire du départ de Merlin ? Se parle-t-elle à elle-même ? “Allons terminer” déclenche un mouvement, comme “Signons” un peu plus tôt. Chacun se précipite pour signer l'exemplaire du notaire à tour de rôle et, circulairement, chacun reprend sa place. Puis tous jettent leur exemplaire puis leur plume sur les genoux du notaire. La captation s'achève ainsi.

3. les différents plans

Au-delà de la question des personnages regardants et des personnages regardés, il est possible de repérer une organisation spatiale à l'intérieur de la dernière scène. Plusieurs signes concernent la gestion des installations, des arrivées et des départs. En outre, le repérage de l'adresse des répliques induit une spatialisation des corps précise et une focalisation des regards sur un personnage particulier. On a le sentiment, à lire les dernières scènes de Marivaux, que se mettent en place des plans simultanés ou successifs.

Pour tenter de formaliser cette impression, nous allons examiner spécialement l'organisation spatiale de *La Méprise* et du *Legs*.

a. La Méprise

La dernière scène de *La Méprise* commence alors que l'espace est déjà structuré par le trio Hortense Ergaste Frontin. On peut supposer que le couple Ergaste Frontin, déjà présent précédemment, se tient d'un côté et qu'Hortense leur fait face.

L'arrivée de Clarice, suivie vraisemblablement par Lisette, se fait de l'autre côté. La didascalie “Et se tournant du côté d'Hortense” semble en effet indiquer qu'Ergaste occupe une position centrale entre les deux sœurs. On peut donc supposer que les personnages sont rangés en arc de cercle autour d'Ergaste et de Frontin,

Hortense s'un côté, Clarice, Lisette et Arlequin de l'autre.

Cette posture axiale d'Ergaste est confirmée par le fait que tous les personnages s'adressent directement à lui. L'agenouillement d'Ergaste devant Clarice rompt en quelque sorte cet hémicycle pour faire place momentanément à un tableau. La didascalie "À Hortense" change le point de focalisation de la scène. C'est alors Hortense qui devient le point de convergence des regards et des répliques. Puis, donnant le signal du départ, Hortense rompt cette nouvelle figure. Un trio passe alors au premier plan, Frontin, Arlequin, Lisette, pendant que le trio principal (celui qui participe involontairement de la méprise) se recule.

La lecture de la scène donne donc l'impression de figures organisées, immobilisées, rompues par un déplacement spécifique bien délimité. La scène est structurée par cette alternance de plus en plus rapide :

10 répliques d'installation : Ergaste est au centre d'un demi-cercle ;
2 répliques de mouvement : un faux mouvement (fausse sortie), un agenouillement ;
1 réplique de tableau : le couple constitué ;
10 répliques d'installation : Ergaste est au centre d'un demi-cercle ;
2 répliques de mouvement : un faux mouvement (fausse sortie), un agenouillement ;
1 réplique de tableau : le couple constitué ;
Fin du premier cycle

5 répliques d'installation : Hortense est le point de convergence ;
1 réplique de mouvement : sortie
5 répliques d'installation : Hortense est le point de convergence ;
1 réplique de mouvement : sortie
Fin du deuxième cycle

4 répliques d'installation : le second plan passe au premier plan
4 répliques d'installation : le second plan passe au premier plan
Fin de la scène

Les trois cycles se répondent, en composition régressive. Une tension s'y exerce entre esthétique du tableau (l'agenouillement d'Ergaste est, en gros, au centre névralgique de la composition) et dynamique de groupe qui conduit à la nécessité dramaturgique de faire sortir les personnages de scène.

b. Le Legs

Les mêmes problématiques sont à l'œuvre dans *Le Legs*. Quoique très courte, la scène ultime synthétise cette logique des différents plans. Sa brièveté justifie que nous la citions complètement :

“Scène XXV et dernière

La Comtesse, Le Marquis, Hortense, Le Chevalier, Lisette, Lépine

Hortense : Votre billet est-il prêt, Marquis ? Mais vous baisez la main de la Comtesse, ce me semble ?

Le Marquis : Oui ; c'est pour la remercier du peu de regret que j'ai aux deux cent mille francs que je vous donne.

Hortense : Et moi, sans compliment, je vous remercie de vouloir bien les perdre.

Le Chevalier : Nous voilà donc contents. Que je vous embrasse, Marquis. (*À la Comtesse*)
Comtesse, voilà le dénouement que nous attendions.

La Comtesse, *en s'en allant* : Eh bien ! vous n'attendrez plus.

Lisette, *à Lépine* : Maraud ! je crois en effet qu'il faudra que je t'épouse.

Lépine : Je l'avais entrepris”.

Quand commence la scène XXV, le Marquis et la Comtesse sont tout près l'un de l'autre, comme le remarque Hortense dès son entrée. Hortense entre avec le Chevalier, Lisette et Lépine. On peut penser, du fait du système d'adresse dans toute la scène, qu'un premier plan est constitué par les deux couples nobles et un second par Lisette et Lépine.

Les trois premières répliques et le début de la quatrième rendent compte de cette installation. Puis la suite de la quatrième réplique induit un déplacement : le Chevalier se rapproche du couple nouvellement constitué.

En termes de spatialité et de proxémique, le début de scène est aisément repérable. La fin est plus confuse. En effet, la didascalie “En s'en allant” indique apparemment une sortie de scène de la Comtesse. Qu'en est-il du Marquis, du Chevalier, d'Hortense ? Sortent-ils en même temps qu'elle ? Part-elle toute seule ? Part-elle avec le seul Marquis ? Comme Marivaux n'est pas aussi rigoureux que le voudrait l'abbé d'Aubignac sur la répartition en scènes, théoriquement séparées par l'entrée et/ou la sortie d'un ou de plusieurs personnages ^{ftn849}, il est difficile de dire combien de personnages restent en scène outre Lisette et Lépine ^{ftn850}. Deux solutions sont envisageables : les personnages principaux quittent la scène en même temps que la Comtesse ou bien ils passent au second plan pour laisser à Lisette et Lépine les derniers mots. Cela induit une répartition en plans simultanés ou en plans successifs.

Un exemple concret de traitement de cette scène est donnée par le spectacle de J.-P. Miquel, filmé en 1998 (cf. bibliographie).

La Comtesse et le Marquis sont proches l'un de l'autre depuis la fin de la scène XXIV. La contrainte textuelle rétrospective du baisemain est respectée : de fait, quand Hortense entre, elle surprend le geste et le commente. Son arrivée est dynamique. Clotilde de Bayser franchit la porte d'un air décidé, suivie par le Chevalier à quelques pas. Les couples s'installent et s'immobilisent. Chaque personnage regarde son partenaire amoureux. Puis Hortense fait quelques pas vers le Marquis. Lorsque ce dernier prononce les mots magiques de “deux cent mille francs”, il jette un coup d'œil vers la Comtesse. Hortense se recule alors et enlace le Chevalier dans une posture qui atteste leur intimité, la tête sur son épaule. Le Chevalier se dégage pour faire au Marquis l'accolade prescrite par sa réplique. Les deux hommes se trouvent au centre, les deux femmes chacune de son côté, en spectatrices de cette embrassade inattendue.

Le Marquis a l'air gêné. Le Chevalier se recule et enlace à nouveau Hortense, puis donne sa fin de réplique, adressée à la Comtesse. Durant tout ce temps, Lisette et Lépine sont dans l'embrasement d'une porte du fond. Ils forment nettement un arrière-plan de spectateurs.

La Comtesse effectue alors, conformément à la didascalie, un déplacement côté cour vers la sortie. Le Marquis la suit à quelques pas. Hortense et le Chevalier quittent le champ par l'autre côté. Lisette et Lépine s'avancent ensuite au centre du plateau, vers une malle. Ils installent les verres et les carafes sur un plateau, que Lisette laisse à Lépine le soin de porter. Cela signifie l'installation au château du nouveau couple de valets. Ils s'embrassent dans l'embrasement de la porte avant de disparaître.

Le choix de Jean-Pierre Miquel est donc, dans un premier temps, de placer des plans simultanés : deux couples au premier plan, chacun sur sa zone, un couple en arrière-plan. Puis s'opère, dans un deuxième temps, un chassé-croisé au premier plan. Les plans deviennent ensuite successifs : 1) focalisation sur les deux hommes avant 2) les sorties de scènes séparées des deux couples principaux et 3) l'émergence au premier plan des valets, jusqu'à 4) leur sortie de scène qui laisse le plateau vide. La lecture spatiale de la scène est respectueuse des contraintes textuelles et des didascalies, qui règlent cette petite chorégraphie efficace.

II. Vrai ou faux dénouement : la question du sens

Les théoriciens de la fin affirment que les dernières pages, les dernières lignes d'une œuvre sont propices à éclairer son sens. Qu'en est-il au théâtre ? Certes, les doctes conseillent de donner des informations complètes et explicites sur tous les personnages sans qu'aucune question soit laissée en suspens. Cette injonction induit que la fin de la pièce soit le lieu d'une saturation de l'information propre à donner le sentiment d'une clôture. Mais la complétude de l'information engendre-t-elle forcément la clôture du sens ? La tradition d'une fin de convention ne fait qu'accentuer la difficulté. Que devient la question du sens quand il y a un mariage obligatoire ? Faut-il considérer qu'il y a un faux dénouement, respectueux de la tradition, et un vrai dénouement, masqué, qui s'exprime parallèlement ? C'est l'hypothèse qui a été défendue en ce qui concerne l'œuvre de Molière : il y aurait chez lui un double dénouement, l'un de convention, l'autre plus spécifique. Qu'en est-il chez Marivaux ?

En analysant le dénouement marivaudien dans les pièces à mariage, nous avons constaté que se mettait en place une sorte de modèle de référence qui s'appuie sur une convention à la fois thématique et dramaturgique. Ce modèle théorique se décline en autant d'étapes en quelque sorte obligatoires : bilan et/ou crise, menace de dénouement par aporie ou de dénouement tragique, réplique de dénouement et/ou de dénouage, achèvement sous forme de commentaire, de réparation ou de dénouement secondaire, conclusion, mots de la fin.

On va supposer que tout écart par rapport à ce modèle théorique laisse apparaître une béance qui ouvre à une pluralité de sens possibles.

Pour toutes les autres pièces, Marivaux joue avec les conventions génériques, choisit très souvent de ne pas trancher ou joue avec l'implicite, le non-dit, qui va sécréter un mystère du texte.

Nous ferons donc un repérage des manques divers, des béances dans les textes et nous nous donnerons pour tâche d'observer dans quelques mises en scène comment des propositions produisent à un moment donné un sens qui clôt provisoirement l'ouverture textuelle ^{ftn851}.

1. les pièces à mariage

Dans ce corpus, les points stratégiques, le dénouement et l'achèvement, sont fortement modélisés. Le sens est à l'épreuve, au niveau du dénouement, quand la déclaration ne se produit pas selon les normes habituelles, et, au niveau de l'achèvement, quand la réparation ou l'information sont absentes.

a. le dénouement transgressif ou *Le Préjugé vaincu*

Dans *Le Préjugé vaincu*, il n'y a pas au moment du dénouement de parole libératrice. Deux didascalies succèdent à l'injonction d'Angélique : "Vous pouvez parler". Or Dorante ne parle pas. Il pose deux questions dont la plus importante est interrompue et conclut la scène sur une incapacité à prononcer les mots attendus :

“Angélique : Vous pouvez parler.

Dorante et Angélique se regardent tous deux.

Dorante, *se jetant à genoux* : Ah ! Madame, qu'entends-je ? Oserai-je croire qu'en ma faveur...

Angélique : Levez-vous, Dorante. Vous avez triomphé d'une fierté que je désavoue, et mon cœur vous en venge.

Dorante : L'excès de mon bonheur me coupe la parole”.

De même Angélique, demandant à son père de la dispenser de parler dans la scène suivante, se place dans une situation où elle n'a pas à rendre compte publiquement de son amour ^{ftn852}. Il y a donc transgression par

rapport au code de la déclaration et de l'information publique. Cette difficulté ne présage-t-elle pas un échec possible, présent ou à venir ? N'interroge-t-elle pas sur la réalité de la victoire de Dorante promise par le titre sur le préjugé d'Angélique ?

Dans *Le Préjugé vaincu* (2002), Célié Pauthe ftn853 est partie de cette ambiguïté pour proposer une lecture de cette pièce à partir du prisme de la Révolution prochaine. Dans un château délabré, Angélique représente la seule garante des valeurs du passé. Sa soubrette et son père sont prêts, pour des raisons économiques, à se compromettre avec Dorante qui représente la nouvelle classe dominante.

Cette "lutte des classes" se traduit dans le spectacle par une lutte entre deux esthétiques théâtrales, l'une centrée sur un jeu et un espace réalistes, l'autre prenant son essor dans un espace vide qui met en valeur les corps et les déplacements. Dans cette mise en scène, c'est l'obéissance au père que l'on entend plutôt que la soumission à l'amour. La fin immobilise le corps des maîtres, donnant la parole aux valets. Lisette, reprenant les déplacements de sa maîtresse, annonce la grande Révolution.

b. l'absence de réparation ou *Les Acteurs de bonne foi* et *La Méprise*

(i). Les Acteurs de bonne foi

Dans cette pièce, Araminte et Lisette sont les deux personnages outragés. Or, dans la scène finale, elles ne bénéficient ni l'une ni l'autre d'aucune espèce de réparation. Araminte en fait pourtant la demande à Madame Argante ftn854 à propos des mots injurieux sur son âge qu'elle a prononcés :

“Vous ne m'aimerez jamais autant que vous m'avez haïe ; mais mes quarante ans me restent sur le cœur. Je n'en ai pourtant que trente-neuf et demi”.

Cette réplique est extrêmement curieuse, dans la mesure où on n'a pas le sentiment qu'Araminte soit particulièrement liée à Madame Argante, et que son appel à l'affection semble décalé. La première partie pourrait tout aussi bien s'adresser à Éraste. En outre, le lien logique est également surprenant. On attendrait plutôt un *et* qu'un *mais*. La demande de réparation est explicite, mais formulée, semble-t-il, au mauvais interlocuteur et sous une forme inadéquate.

Or la réponse de Madame Argante ne relève pas de l'excuse ou de la déclaration d'amitié. Elle est plutôt un retour sur soi, un bilan personnel, dans lequel le verbe *donner* sonne presque ironiquement :

“Je vous en aurais **donné** cent dans ma colère ; et je vous conseille de vous en plaindre, après la scène que je viens de vous **donner** !”.

Parallèlement, l'explication donnée à Lisette par Merlin montre la mise en place d'un système dans lequel on prend sans donner :

“Nous nous régaliions nous-mêmes dans ma parade pour jouir de toutes vos tendresses”.

Si Colette est dans une logique de réparation par rapport à Blaise, à qui elle donne un satisfecit global, Merlin n'offre rien à Lisette. Cette dernière, comme Araminte, se trouve bien mal payée.

Dans *Les Acteurs de bonne foi* (1975), J.-L. Boutté met en valeur la problématique de la réparation en ne la traitant pas de la même façon pour les valets et pour les maîtres. Colette parle à Blaise en regardant Merlin, et la piste d'un amour véritable de Colette pour le meneur de jeu, lisible par quelques signes dans la mise en scène, devient ici manifeste. Au lieu d'une réparation, c'est une rupture qui se montre.

Inversement, les personnages humiliés de Madame Argante et d'Araminte réintègrent rapidement le groupe. La comédie cruelle dont elles ont été l'objet ne paraît pas les avoir trop marquées, comme si la politesse imposait sa loi. Chez les valets, au contraire, la rancœur est évidente et ils sont tous atteints par ce que ce jeu de la vérité a révélé en eux. Ils ne trichent pas et, à la fin, contrairement aux gens de la bonne société, "ils ne font pas semblant de faire semblant".

La rupture finale du quatuor de valets, où les couples initiaux sortent bien, certes, par le même côté (Blaise et Colette au centre, Lisette et Merlin par le jardin), mais en ordre dispersé, en monologuant, contraste de fait singulièrement avec la réunion des maîtres autour du notaire et avec le ballet bien orchestré des signatures. Mais il ne s'agit que de compromission. L'enjeu est sans doute financier. Si Madame Argante, humiliée chez elle^{fn855}, devant ses domes-tiques et sa fille, se remet si vite, c'est sans doute parce que le mariage d'Angélique est un beau mariage, ce qui donne à Madame Amelin, spectatrice amusée et organisatrice du spectacle, à peu près tous les droits, y compris celui de mal se conduire chez la future belle-mère de son neveu.

Pour parvenir à cette lecture, la mise en scène de J.-L. Boutté effectue un certain nombre d'opérations sur le texte. Prenant appui sur les répliques de Lisette et de Merlin, elle choisit nettement de privilégier l'absence de réparation, qui se manifeste dans la séparation physique. Du coup, la dernière réplique, celle de Madame Argante, s'adresse à des absents, qui ont déjà quitté la scène. C'est une parole vide. Cette impasse est, dès avant dans le texte, manifestée par les déplacements de Blaise et Colette, apparemment contre le texte qui laissait augurer une réconciliation nette. Mais, dans la captation, Colette, s'adressant à Blaise, regarde Merlin et casse le processus de réparation. Blaise, d'ailleurs, s'enfuit plutôt qu'il ne part à la poursuite de Colette.

Le quatuor de serviteurs est donc unifié dans la séparation et le refus de la réconciliation. Il semble mû par la sincérité.

Il y a aussi un jeu contre le texte de Madame Argante et d'Araminte. Les répliques des deux femmes mettaient en place d'un côté une demande de réparation, de l'autre un louvo-yage de Madame Argante. Dans la captation, au contraire, les deux femmes forment à la fin de la pièce un groupe cohérent et uni.

La confrontation entre les deux systèmes met en valeur deux fonctionnements sociaux différents. L'exigence et la sincérité sont du côté des valets, qui attachent plus d'importance aux mots que leurs maîtres. Les valets ont quitté l'espace scénique alors que les maîtres l'occupent au moment de la signature. J.-L. Boutté, qui qualifie Marivaux de "démoniaque"^{fn856}, ramène la scène à sa cruauté brute. L'humiliation, sociale pour Colette et Madame Argante, amoureuse pour Lisette et Araminte, est destructrice. C'est l'absence formelle de réparation qui autorise le metteur en scène à tirer le sens de la scène vers la cruauté.

(ii). la réparation dans *La Méprise*

Il y a dans *La Méprise* une réparation explicite qui masque, en réalité, une absence de réparation.

De fait, Ergaste formule l'offre de réparation la plus explicite du théâtre marivaudien. Elle est adressée à Hortense dans la séquence d'achèvement qui succède au dénouement. On l'a évoquée ci-dessus (cf. p. 511). Or cette réparation pose deux problèmes distincts.

Tout d'abord, elle transgresse la promesse de secret, demandée à Ergaste par Hortense à la scène XXII. Et pendant cette dernière scène, son personnage essaie en vain d'échapper à la publicité en tentant de mettre des clôtures :

"Il ne s'agit plus de cela, c'est un détail inutile" ;
"Point de compliments, Monsieur le Marquis..."

La réparation n'est, dans le cas présent, pas souhaitée, car elle s'accompagne d'un corollaire indésirable : l'information.

En outre, elle masque une réparation qui ne s'effectue pas entre les deux sœurs. Aucun échange n'a lieu entre Clarice et Hortense ^{fn857} après le dénouement. Le silence de Clarice devant les révélations successives ouvrent le champ à de multiples interprétations, jusqu'à l'émergence d'un sens beaucoup plus noir que ne le laisse attendre conven-tionnellement l'ambiance de réconciliation générale et l'accomplissement du mariage prévu.

c. l'information manquante ou *L'Épreuve*

Une des caractéristiques des scènes de dénouement et d'achèvement réside dans le fait de faire accéder tous les personnages au même degré d'information sur la situation présente, et éventuellement sur les méandres événementiels qui ont permis d'en arriver là. Lorsque tous les personnages importants savent la même chose, la pièce peut s'achever.

Or la situation est complexe dans *L'Épreuve*. L'information y est en effet lacunaire chez plusieurs personnages. Il faudrait, en effet, pour gagner en complétude, que Lucidor, le maître du jeu, éclaircisse les points suivants :

-il a mis face à Angélique un faux amoureux qui n'était autre que son valet ;

-il a utilisé Maître Blaise dans ses desseins matrimoniaux en lui promettant de l'argent.

Le plan du jeune homme reposait donc sur des mensonges préalables qui se doivent d'être révélés, conformément à la règle de l'information et, surtout, à celle du code amoureux, qui s'exprime par exemple dans *Les Fausses Confidences* par la bouche de Dorante :

“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” ^{fn858}.

La réponse d'Araminte, d'ailleurs, témoigne de l'importance de cet aveu comme base d'un amour solide, bâti cette fois sur la confiance mutuelle :

“Ce trait de sincérité me charme, me paraît incroyable, et vous êtes le plus honnête homme du monde. Après tout, puisque vous m'aimez véritablement, ce que vous avez fait pour gagner mon cœur n'est point blâmable : il est permis à un amant de chercher les moyens de plaire, et on doit lui pardonner lorsqu'il a réussi”.

Or, rien de tel dans *L'Épreuve*. Pendant la scène de duo amoureux, les mensonges se poursuivent :

“Je ne suis pas l'auteur des idées qu'on a eu là-dessus” ^{fn859} ;

“...sans la haine que vous m'avez déclarée, et qui m'a paru si vraie, si naturelle, j'allais me proposer moi-même”.

La seule révélation authentique concerne le portrait, dont Lucidor avoue qu'il était une “feinte”, mais sans préciser à quoi il a servi. La déclaration d'amour ne s'accompagne donc pas d'une information suffisante sur le passé. La scène finale est l'occasion d'informations réelles et complètes, mais aussi de révélations sans explications, qui restent donc opaques. Par exemple sur les amours de Lucidor et d'Angélique, dans les deux premières répliques de la scène XXII, les personnages de la maisonnée apprennent ce qu'il y a à savoir. Pour le reste de la scène, les révélations ne sont pas amenées par Lucidor, toujours trop secret, mais par d'autres. Ainsi, le statut et l'identité de Frontin sont révélés par Frontin lui-même, mais seule Lisette a sur ce sujet

l'information complète ("Ah ! coquin, je t'entends bien..."). Le marché financier entre Blaise et Lucidor est trahi par Blaise : l'information reste opaque pour Angélique, Madame Argante et Frontin.

À ces bribes d'informations, à ces révélations incomplètes, Lucidor refuse d'ajouter le complément indispensable. S'il devient clair qu'Angélique a été piégée, le nom du manipulateur reste encore dans l'ombre. Cette rétention d'information a pour corollaire l'impossibilité d'une réparation verbale, comme celle à laquelle se livrent Dorante (aveu) et Araminte (octroi du pardon) dans le passage des *Fausse Confidences* signalé ci-dessus. D'ailleurs Angélique, qui apprend par là que l'amant proposé par Lucidor n'était qu'un valet ftn860, reste silencieuse. Le mutisme de la jeune fille et les écarts par rapport au modèle théorique montrent comment, derrière la convention de la fin heureuse par mariage, s'ouvre une pluralité de sens possibles. Rien d'étonnant à ce que cette pièce aussi puisse se tirer du côté de la cruauté ftn861.

La question du rapport entre sens apparent lié à la convention et un autre sens possible naît des écarts au modèle théorique, qui tend vers la complétude de l'information et de la réparation. L'absence d'une étape essentielle dans la constitution de l'espace de fin remet en cause la fermeture du sens et ouvre vers d'autres potentialités, obligeant le metteur en scène à remarquer les questions laissées en suspens par le texte et à y répondre ftn862.

2. les pièces sans mariage

Les pièces sans mariage ne se rapportent pas à un modèle canonique et nous avons vu que le dénouement pouvait y prendre des formes multiples. Quels sont les éléments qui permettent d'interroger le problème du sens ? Plusieurs modalités différentes sont à l'œuvre : la contradiction, le non-dit, les écarts.

a. contradiction et non-dit : *L'île des esclaves* dans la mise en scène d'Éric Massé (2002)

Le travail de dramaturgie que j'ai effectué avec Éric Massé, en amont du stage Nomade de formation à la mise en scène, a permis de mettre en lumière l'extrême ambiguïté du personnage de Trivelin, dont le discours est traversé par les contradictions et le non-dit ftn863.

Les contradictions concernent le problème de la temporalité. Il y a un décalage entre la gestion du temps telle qu'elle était annoncée aux personnages de la pièce et le programme que Trivelin leur révèle à la fin :

“Votre esclavage, ou plutôt votre cours d'humanité, dure **trois ans**, au bout desquels on vous renvoie, si vos maîtres sont contents de vos progrès” (scène II) ;

“Je vous apprends, au reste, que vous avez **huit jours** à vous réjouir du changement de votre état” (scène II) ;

//

“Vous partirez dans **deux jours**, et vous reverrez Athènes” (scène XI).

Ce décalage temporel non explicité exige sans doute du metteur en scène une prise de parti ftn864. Le mystère textuel est en outre accompagné de non-dit. Trivelin, de manière récurrente, se présente comme celui qui ne dit pas tout. À la scène IV, il confie à Euphrosine :

“Si vous en convenez, cela contribuera à rendre votre condition meilleure ; **je ne vous en dis pas davantage**”.

Dans la scène XI et dernière, il affirme :

“La différence des conditions n’est qu’une épreuve que les dieux font sur nous : **je ne vous en dis pas davantage**”.

Cette attitude dissimulatrice de Trivelin est filée jusqu’au terme de la pièce, avec cette formule répétée à l’identique ftn865. En revanche, une partie du non-dit est révélée rétroactive-ment. C’est celle qui concerne le destin des valets. Le début de la pièce s’attachait à centrer sur les maîtres la punition ou la thérapie entreprise. Or la fin révèle que Cléanthis et Arlequin faisaient également partie de l’expérience :

“Si cela [=votre clémence] n’était pas arrivé, nous aurions puni vos vengeances, comme nous avons puni leurs duretés”.

Contradictions et non-dits sont des enclencheurs de sens potentiels, déclencheurs pour le metteur en scène de signes qui viennent combler les lacunes du texte et donner de la cohérence à ce qui peut paraître en manquer ftn866.

La mise en scène d’Éric Massé (2002) s’est attachée à partir des énigmes du texte pour établir un réseau de sens.

(i). ambiance générale

Le contrat de mise en scène du stage Nomade imposait de l’extérieur des contraintes fortes : temps imparti assez court (une semaine de travail à la table, trois semaines de plateau), lieu imposé (une salle de l’association “Lilas en scène”, aux Lilas), moyens logistiques limités à quelques projecteurs confiés aux soins d’un régisseur. La mise en scène s’est élaborée à partir de deux séries de questionnement : l’une portait sur les ambiguïtés de statut et de discours de Trivelin ; l’autre interrogeait le texte à partir du prisme contem—porain ftn867, notamment les thématiques de la tyrannie et du voyeurisme. L’articulation des deux séries de questionnement se fait à travers le personnage de Trivelin. La mise en scène le présente comme un personnage de rééducateur, dont le comportement et le discours rappellent l’idée qu’on se fait de commissaires du peuple dans des états marxistes. Trivelin établit avec ses victimes des moments de fausse complicité qui alternent avec des moments d’arbitraire et de cruauté. La scène avec Euphrosine succède ainsi à celle de son “procès”, où il a poussé la jeune femme dans ses derniers retranchements. Dans le tête à tête qui suit, il joue la détente, lui propose une cigarette, riant même lorsqu’Euphrosine le brûle par mégarde. Mais l’exaspération et les hurlements ne sont pas loin.

D’autres signes inscrivent le personnage dans un univers concentrationnaire. Au début de la pièce, il braque des spots lumineux sur les naufragés aux corps désarticulés qui débarquent sur l’île comme après avoir survécu au radeau de la Méduse ; il récidive dans la scène de procès, où des projecteurs plongent sur Euphrosine et Iphicrate pendant l’interrogatoire. Sur toute la pièce, il est celui qui a la lumière, ce qui recoupe évidemment l’isotopie métapho—rique connexe : il est celui qui dévoile, qui fait émerger la vérité.

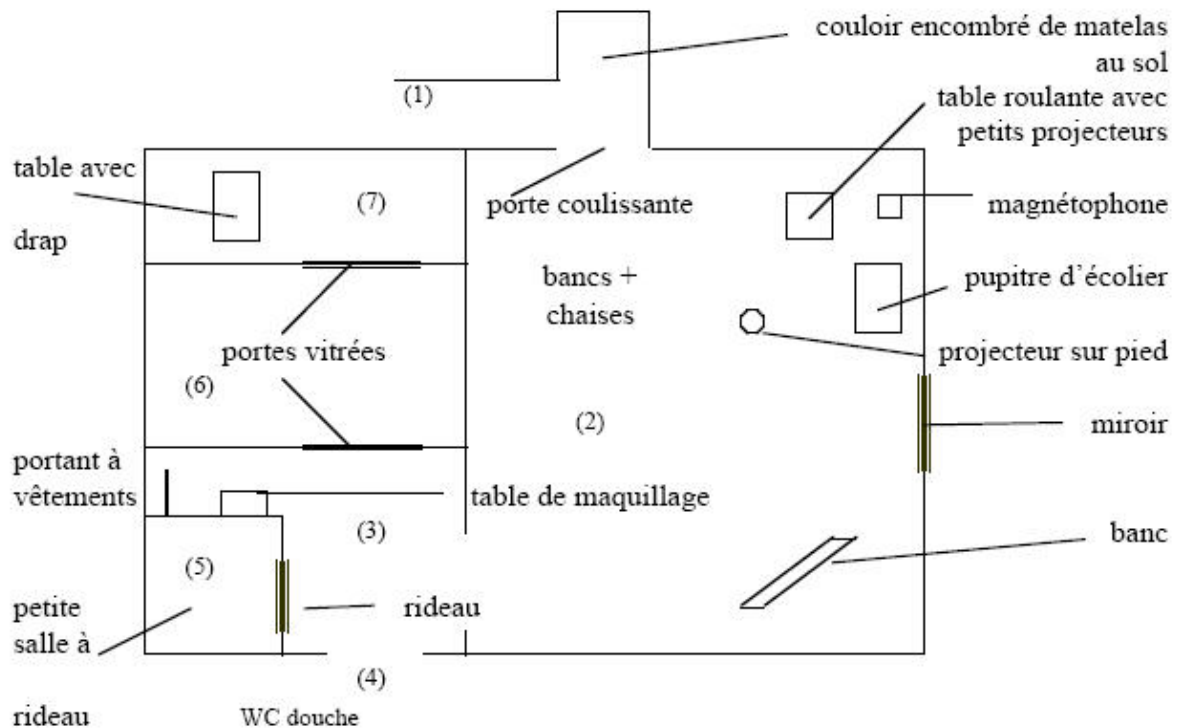
Il est en même temps l’homme-orchestre de l’expérimentation et celui qui rééduque, comme le rappelle la présence discrète d’un bureau d’écolier dans lequel il va puiser les objets dont il a besoin. Il est donc le personnage qui exerce le premier niveau de tyrannie ; le deuxième niveau est exercé par les serviteurs sur leurs anciens maîtres, dès que Trivelin n’est pas là : tentative de viol d’Arlequin sur Euphrosine, humiliation d’Iphicrate, obligé de danser comme un ours savant sur les injonctions d’Arlequin. Arlequin représente le niveau intermé—diaire, celui de ceux qui, tout en subissant le joug de la tyrannie, la servent en collaborant avec elle.

La position de spectateur est elle aussi interrogée. Dirigés par Trivelin dans leurs déplace-ments, les spectateurs suivent le mouvement avec un certain plaisir. Puis, abandonnés par Trivelin en même temps que le quatuor de naufragés ftn868, ils se trouvent brutalement confrontés à leurs positions de voyeurs. C’est derrière une vitre qu’ils assistent à la tentative de viol d’Arlequin sur Euphrosine. Un malaise saisit alors les

spectateurs : alors qu'ils se sentaient légitimes aux côtés du tyran Trivelin, une fois abandonnés face au spectacle, ils se sentent subitement voyeurs. La violence des répliques prend alors un sens tout particulier, entretient un réel sentiment d'angoisse et rend la réparation finale presque impossible après ce qui s'est passé.

(ii). l'espace

Avant d'analyser comment ce parti-pris est interprété dans la séquence de fin, il convient de décrire rapidement l'espace scénique.



L'espace n° 1 est celui du naufrage. Il sert pour la scène I et la scène dernière.

L'espace 2 est l'espace d'accueil des naufragés et celui des scènes de tribunal. Il est propice aux scènes de groupe (II, III, VI, VII, IX, XI).

L'espace 3 est l'espace de l'intime, de la complicité (scènes IV, V, IX, X). C'est aussi un espace de coulisses, où les personnages se démaquillent par exemple.

L'espace 6 et 7 correspond aux "cases" dont parle Trivelin au début de la pièce ftn869. Il est séparé de l'espace 3 par des vitres coulissantes qui permettent au spectateur de voir ce qui s'y passe. C'est au sens propre le moment où les acteurs sont emprisonnés dans un bocal, sous le regard d'autrui. Se déroulent là les scènes VII, VIII et IX. La scène de séduction y est particulièrement pénible : Arlequin fume une cigarette au milieu de la grande salle pendant qu'Euphrosine, en culotte, le corset délacé par Cléanthis, tente de se protéger de ses regards en s'enveloppant dans un drap. Arlequin monte sur le banc et passe par la fenêtre pour la rejoindre, abandonnant les spectateurs de l'autre côté de la vitre.

L'espace 4 est utilisé deux fois. Trivelin y pousse un cri de joie lorsqu'il réussit à faire signer son aveu à Euphrosine dans la scène IV. Euphrosine s'y est réfugiée après la tentative de viol ftn870.

L'espace 5 est un espace de coulisses. Lors de la scène entre Trivelin et Euphrosine, dans la grande salle, on y entend le rire de Cléanthis, fusant de derrière le rideau.

Le cloisonnement spatial morcelle le texte en autant de petits moments ftn871, créant ainsi des effets de gros plan qui rappellent fortement le cinéma. En même temps, elle engendre, par la déambulation des spectateurs, l'entassement physique dans des endroits confinés et le voyeurisme, un sentiment de malaise et d'inconfort qui favorise l'identification aux naufragés. La fin condense ces différentes données.

(iii). description et analyse des déplacements aux scènes X et XI

Au début de la scène X, Iphicrate et Arlequin sont dans l'espace 6, dans l'embrasure de la porte vitrée. Ils ont échangé leurs habits. Euphrosine et Cléanthis sont dans l'espace 4. On entend Euphrosine pleurer, vomir et tirer la chasse d'eau. Cléanthis sort sur la première réplique et s'arrête net devant les deux hommes placés dans l'embrasure. Euphrosine la suit timidement, une serviette autour des reins. Les quatre acteurs s'avancent vers la table de maquillage. Cléanthis s'empare d'un tapuscrit posé sur la table derrière laquelle elle s'effondre. Tout le monde se penche vers elle ; sa maîtresse s'agenouille devant elle. Le quatuor se relève et s'empare de serviettes démaquillantes. Les valets s'en essuient le visage et font de même avec le mouchoir qu'ils tiennent en main. Le quatuor se positionne en face de la porte de sortie, en agitant les mouchoirs. Trivelin leur indique la direction inverse, celle de l'espace 3. À regret, lançant des regards inquiets vers l'espace 1, ils se rendent vers l'espace 3. Trivelin soupire, va vers le magnétophone, enlève la cassette, la range dans le pupitre, au milieu d'autres cassettes. Puis il conduit les spectateurs dans l'espace 1, referme brutalement la porte et éteint la lumière en laissant tous les spectateurs dans le noir.

Cette fin donne un éclairage sur les mystères textuels. Cassant l'image de la réparation et du discours un peu lénifiant de la dernière scène, la mise en scène insiste surtout sur l'échec d'une expérimentation de groupe. Tout est mensonge, et les incohérences relevées dans la temporalité traduisent en fait une autre réalité, sûrement noire pour les naufragés. On peut supposer, par exemple, qu'ils ont échoué faute de savoir imaginer autre chose qu'un rapport maître / valet. La cassette, mise parmi d'autres, indique un éternel retour, une expérience toujours recommencée, en attente d'un prochain naufrage. Le spectateur est invité à toutes les formes de voyeurisme dont le théâtre lui-même n'est au fond qu'un versant culturel. À la fin, éconduit, éjecté du théâtre, privé de lumière, le spectateur est exclu du quatuor auquel il avait été mêlé jusque là, et se retrouve à peu près dans la situation des naufragés du début.

L'Île des esclaves prend alors les allures d'une *Dispute* dont Trivelin serait à la fois le couple de geôliers, Hermiane et le Prince, et qui s'achèverait d'une façon tout aussi pessimiste et sombre. De même que l'inconstance est inscrite dans le cœur des hommes (*La Dispute*), de même la tyrannie fait partie des rapports sociaux.

b. les mystères du texte ou *La Dispute*

La dernière scène de *La Dispute* est en elle-même pleine de non-dit ftn872. Les mystères textuels sont les suivants :

- il existe un troisième couple d'enfants sauvages, au lieu des deux annoncés par le Prince à Hermiane. Quel est son statut dans l'expérimentation ? Son rapport avec la pièce interne ? Avec la pièce-cadre ?
- en quoi consiste le châtiment prévu pour les deux couples inconstants d'enfants sauvages ? La punition, en tout cas, est apparemment affaire entendue entre le Prince et le couple de geôliers.
- quel est l'impact de cette dispute sur le devenir du couple princier ? Comment concilier l'impression de rupture et la formulation à la première personne du pluriel "Partons", qui clôt le texte ?

Ajoutons à ces indécisions que l'absence de réparation affecte aussi bien les personnages de la pièce interne que ceux de la pièce-cadre et empêche la clôture définitive du sens.

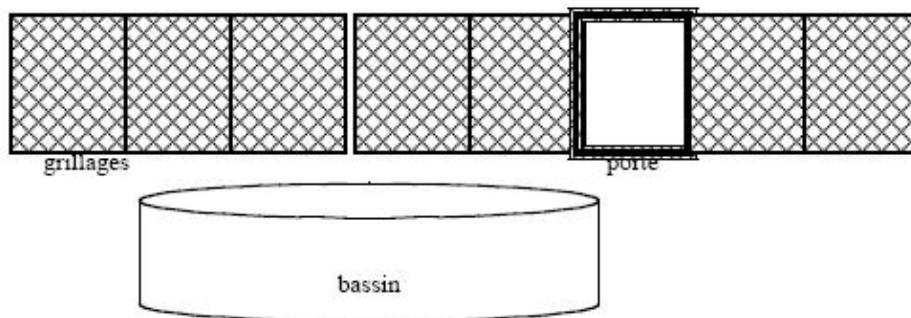
Ces interrogations sont condensées dans la dernière scène. Cela explique sans doute que plusieurs mises en scène aient eu à son égard une position de rejet : certaines la suppriment (ainsi celle de Polack, captation non

datée), d'autres la complètent d'une scène muette (Polack, Chéreau) ou même d'un texte supplémentaire (Nordey ftn873), comme s'il était impossible d'arrêter la pièce là où Marivaux l'a arrêtée. S'il n'y a pas de scène ultérieure, il y a parfois une scène antérieure : dans ce cas, les ambiguïtés de la fin sont éventuellement réglées (ou traitées) dans une avant-pièce ftn874.

(i). R. Polack ou *La Dispute* réencadrée

La mise en scène par R. Polack de *La Dispute* choisit de supprimer la dernière scène et de tout recentrer sur la pièce interne. De la même façon (pour autant que nous ayons pu en juger, étant donné que le spectacle est donné en tchèque...), il semble qu'il commence à la scène II. Il y a une confusion entre le couple formé par le Prince et Hermiane et celui des gardiens, Carise et Mesrou : les deux couples n'en font qu'un, vêtu de costumes noirs, avec canne-parapluie, perruque blonde et cagoule noire.

Le dispositif scénique donne le sentiment d'un univers concentrationnaire ou même d'un parc zoologique : des grilles ferment l'arrière-scène, de laquelle on accède par une porte grillagée, solidaire des autres grilles. Derrière les grilles sont plantés des massifs de roseaux irréguliers et touffus.

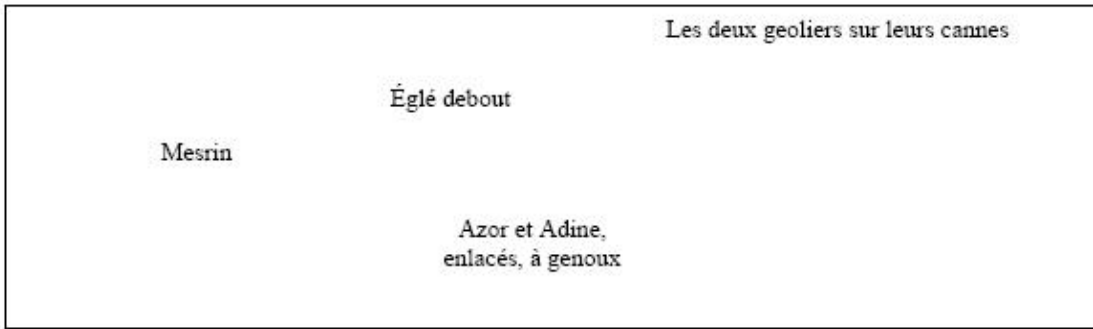


La porte grillagée est fermée à clef par les deux personnages de gardiens qui apparaissent bien souvent comme des bourreaux : ils amènent les jeunes sauvages de force, les séparent avec leurs cannes, les jettent à terre. Les quatre jeunes gens portent seulement de longues chemises blanches.

Tout l'intérêt est mis sur la pièce interne, au point même de rendre apparent le hors-scène. Ainsi la rencontre entre Mesrin et Adine, qui n'est que narrée dans le texte, est ici montrée : les scènes IV, V, VI, VII, VIII sont dupliquées (avec changement des noms), une fois entre Azor et Églé, une deuxième entre Mesrin et Adine ftn875. La pièce interne devient ainsi beaucoup plus longue qu'elle n'était prévue, puisque les narrations courtes prévues pour rendre compte des progrès du couple Mesrin-Adine sont remplacées par des scènes identiques.

Cette reproduction permet de jouer sur les variations entre les deux couples. Des points communs entraînent des ressemblances : animalité de déplacements et des reniflements, érotisme. Mais les deux couples sont sur des registres légèrement différents : Azor et Églé sont plus raffinés dans leur sauvagerie, Mesrin et Adine plus bruts ftn876.

À partir de la scène XVII, les déplacements s'effectuent ainsi. Mesrin et Églé sont par terre, enlacés au premier plan, observés par le couple de gardiens à l'arrière-plan, tous deux assis sur leurs cannes. Azor arrive derrière le grillage, côté jardin, et se dirige vers le couple. Il relève Mesrin, l'embrasse, le recouche et place Églé sur son corps. Azor s'en va. Églé se précipite sur lui. Mesrin la poursuit mais Églé le jette à l'eau. Derrière le grillage, Azor reparaît avec Adine dans ses bras. Il traverse le plateau et un nouveau positionnement se fait :



Églé donne un portrait à Adine, qui va vers Mesrin et lui touche le visage. Moment de confusion. Mesrin prend Églé dans ses bras, puis les couples s'échangent et s'enlacent longuement. Les deux gardiens se lèvent, vont vers les couples, les poussent à coups de canne derrière le grillage. Ils rient. Une musique, récurrente dans la pièce, s'élève à ce moment-là. Les quatre jeunes gens évoluent alors lentement derrière le grillage, auquel ils s'accrochent avec inquiétude comme des animaux. Les deux gardiens vont vers le bassin, se trempent les mains et les présentent paumes ouvertes, retournées.

La fin de l'expérience coïncide avec la fin du spectacle, qui s'achève en scènes muettes. L'inconstance éternelle, native, est montrée par le jeu des enlacements échangistes, qui ne s'achèvent que sous la contrainte. Les deux gardiens (est-ce le couple princier ?) se lavent les mains de ce qu'ils ont vu et fait mais renvoient le quatuor à son animalité et à un enferme-ment qu'on peut supposer définitif. La mise en scène tranche la dispute sur l'origine de l'inconstance par un match nul : hommes et femmes sont conjointement coupables et punis. Le spectateur est, en tout état de cause, juge de ce qu'il a vu.

En même temps, la suppression de la scène finale évacue le problème du troisième couple et tous les autres mystères semés par le texte.

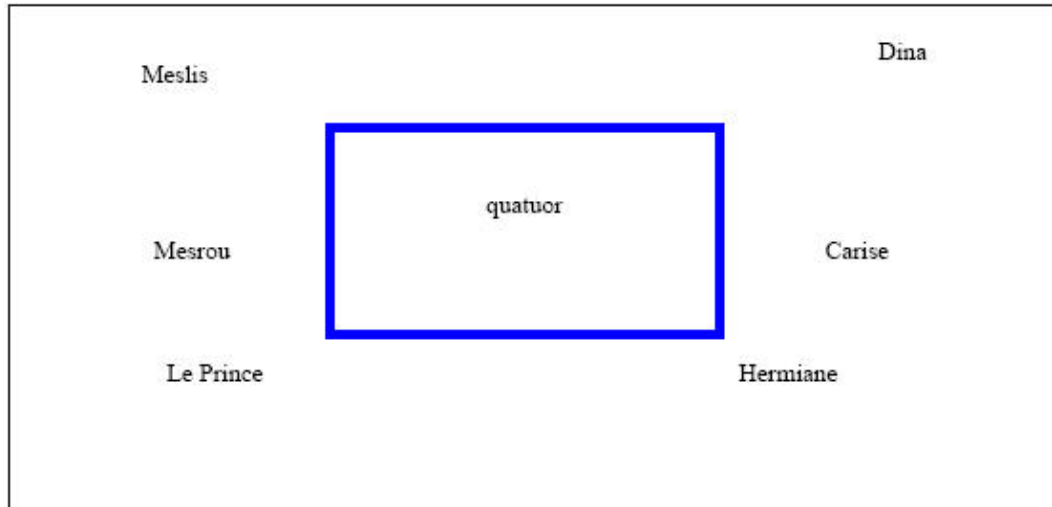
(ii). Stanislas Nordey ou la réponse à la question du châtime

Cette mise en scène a été plusieurs fois reprise. Créée pour Avignon en 1987, au festival off, elle a été jouée en 1988 et 1989 en Avignon, à Paris et plusieurs fois depuis au TGP de Saint-Denis, où nous l'avons vue en 1999 ^{ftn877}. S. Nordey, dans un entretien à C. Borsoni, déclare à propos de la fin :

“Dans *La Dispute*, le plus intéressant c'est qu'il ne donne pas de solution à la fin ; le troisième couple qui surgit dans les dernières scènes comme pour résoudre la question posée au début par le Prince et Hermiane renforce en fait le mystère. En effet, si on examine la structure du texte : d'où vient ce couple qui n'a été annoncé nulle part auparavant ?, il y a là un problème de mise en scène, un véritable coup de théâtre. Est-ce volontaire, ou est-ce un oubli de Marivaux ? (...) Ce dernier couple apparaît de façon artificielle et mystérieuse, cela ne résout rien. De plus, la pièce se termine sur une impasse avec la réplique d'Hermiane : ‘Croyez-moi, nous n'avons pas lieu de plaisanter. Partons’. Divertissement ? Dispute sérieuse ? L'ambiguïté subsiste et le metteur en scène ne doit pas la supprimer en privilégiant une interprétation” ^{ftn878}.

Le ton est donné. Nordey repère le mystère textuel et la difficulté à rendre compte du sens, mais affirme qu'il souhaite rester dans un “amalgame de sentiments aigres-doux”. Et il se réfère, pour cette fin, à Sade et à Pasolini. La fin, telle qu'elle est conçue par le metteur en scène, explicite en tout cas la question du châtime des jeunes gens inconstants. En effet, Carise et Mesrou, sautillants, viennent toucher Églé, Azor, Adine et Mesrin en reproduisant un geste que le personnage désigné a fait, ou que l'on a fait avec lui. Puis Carise saute dans les bras de Mesrou en s'exclamant “Ah !” puis prononce, dans une langue inconnue, une phrase. Les deux serviteurs mettent alors les quatre jeunes gens au centre d'un carré dessiné au sol ^{ftn879} et l'arrosent d'essence. Les deux autres sauvages, représentant le couple constant, sont en fond de scène, le Prince et

Hermiane en avant-scène. L'image s'immobilise :



Le Prince s'avance vers Hermiane pour débattre de la différence des sexes. Lorsque la jeune femme indique le signal du départ, Mesrou et Carise vont vers le fond, contre le mur. Le Prince allume une cigarette. La herse de lumières, qui s'était levée au début, s'abat. Les quatre condamnés baissent la tête, Le Prince jette sa cigarette ftn880.

Le sens est nettement tiré du côté du tragique. Le quatuor coupable est promis à un autodafé. Les corps, objectivés, morts, sont détruits dès lors que l'expérimentation est terminée. La séparation entre le couple vainqueur et les deux couples vaincus de jeunes sauvages est physiquement marquée ftn881.

Il est frappant de constater à quel point les problèmes posés par cette pièce imposent presque naturellement une pantomime finale qui permet de combler l'implicite mais aussi de rajouter du sens au sens ftn882. C'est la mise en scène qui clôture par une série d'images fortes ce que le texte a laissé en suspens.

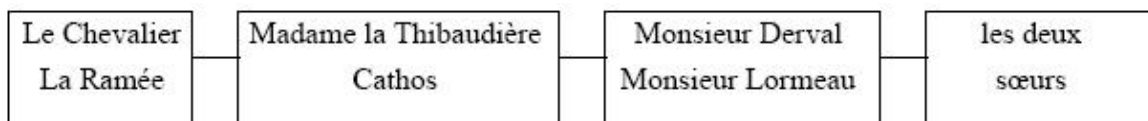
c. la réparation retrouvée ou *Félicie la Provinciale* de R. Planchon

La Provinciale est, nous l'avons vu, une pièce par annulation qui entraîne, donc, un bilan globalement négatif. Le statut générique de l'œuvre est problématique. La comédie n'est telle que par la défaite des traîtres. C'est une tartuferie dont on aurait ôté le mariage réparateur. Ici, la réparation n'a pas lieu et la fuite de l'héroïne "dans sa province" se révèle la seule solution possible.

S'ajoute à cette fin décevante l'énigme du texte : comment donner un sens à l'arrivée des deux sœurs de Monsieur Derval ? Pourquoi ces personnages supplémentaires ftn883 ?

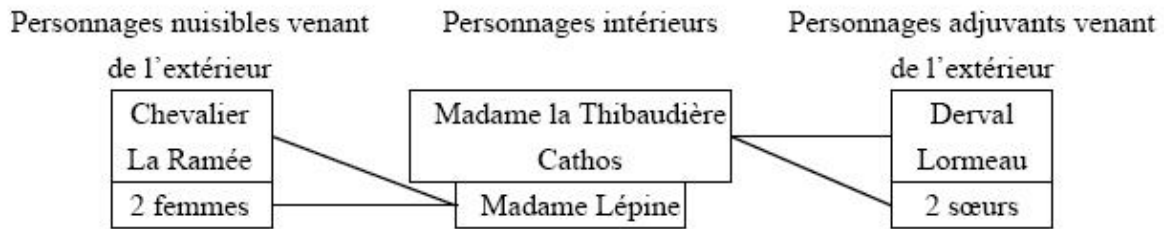
On peut, pourquoi pas, songer à un souci de parallélisme et de composition. La scène XII montrait deux nouveaux personnages féminins, complices du trio d'escrocs ; la scène finale répond donc à la scène de faux dénouement en équilibrant les rôles. On repère alors deux systèmes d'organisation des personnages.

Le premier système les distribue par couples, selon le modèle suivant :



Cela met à part Madame Lépine, seule de tous à être isolée.

En outre, l'arrivée non préparée des deux sœurs permet un bel équilibre sur le critère de la répartition des groupes selon qu'ils sont de l'extérieur ou de l'intérieur :



C'est dans un même espace intérieur (où Madame Lépine est le loup entré dans la bergerie) que se déroule un combat entre deux visions des relations sociales, et il est important dramaturgiquement que ce combat soit égal en forces : les apports venus de l'exté-rieur, au départ disproportionnés en faveur des escrocs, sont rendus *in extremis* égaux par l'intrusion des deux sœurs.

L'autre intérêt de cette énigmatique présence réside dans la concrétisation, voire l'incarnation d'un projet de mariage possible, légitime, entre la provinciale et Monsieur Derval : ses sœurs viennent dans cette dernière scène accréditer manifestement l'imminence d'une union, qui pourtant n'aura pas lieu.

Enfin, ces deux sœurs représentent une image du lecteur-spectateur. La seule réplique qui incombe à celle des deux qui n'est pas complètement muette est un commentaire métathéâtral ("l'aventure est curieuse"), où l'on reconnaît le terme *aventure* si prisé des doctes pour caractériser l'intrigue et tous ses événements : c'est une remarque que pourrait se faire le lecteur-spectateur lui-même.

Nécessité de la fable ? Élément de structure ? Jeu de mise en abyme ? La présence des deux sœurs s'impose comme l'énigme de la scène dernière.

La pièce, donc, s'achève sans s'achever, sur le départ définitif et inéluctable de Madame La Thibaudière. Dans sa mise en scène, R. Planchon ^{ftn884}, en associant de façon *a priori* inatten-due *Félicie* et *La Provinciale*, opère un double mouvement. D'une part, il accentue la noirceur du texte de *La Provinciale*, en donnant à la scène ultime une ampleur qu'elle n'a pas dans la version originelle, d'autre part, grâce à l'apport de la féerie *Félicie*, il apporte précisément la réparation qui fait cruellement défaut à l'autre pièce et permet au spectacle de finir sur une note optimiste.

(i). la réécriture de la scène dernière

Le début de la scène ne subit pas de grand bouleversement. Planchon effectue sur le texte des modifications minimales qui affectent essentiellement la longueur des répliques et la syntaxe. La confrontation des deux versions permet de mesurer la faible densité de ces retouches, lesquelles sont indiquées en gras.

Provinciale XXIII, 1 sq.

<1> "Monsieur Lormeau : Ma cousine, voici **les sœurs** de Monsieur Derval, **qu'il vous amène, et** qui ont voulu vous prévenir... Mais **à qui en a cette dame-là, qui paraît si emportée ?** (*Madame La Thibaudière salue les deux dames*) Monsieur Lormeau, *continuant* : **Et** que faites-vous de ce portefeuille ?

<2> Madame La Thibaudière : **Voilà qui va être fait. Pardonnez, Mesdames** ; j'arrange **pour** dix mille écus de

"Planchon", 15, 47 sq.

<47> "Monsieur Lormeau (*à la Marquise*) : Ma cousine, voici la sœur de Monsieur Derval, qui a voulu vous prévenir que ce... (*Madame de La Thibaudière salue la dame*) Mais que faites-vous de ce portefeuille ?

<48> Madame de La Thibaudière : J'arrange dix mille écus de billets que cette dame voulait

billets que cette dame **si désespérée** voulait fournir à Monsieur le Chevalier pour achever de payer un régiment **qu'il achète**. Il me donne la préférence sur elle, **et** je la paie **assez cher!**

<3> Monsieur Derval, *montrant le Chevalier* : Qui ?
Monsieur ? lui, un régiment ? lui, chevalier ?

<4> Madame La Thibaudière : Lui-même... Le connaissez-vous ?

<5> Monsieur Derval : **Si je le connais ?** C'est le fils de mon procureur.

<6> **Madame La Thibaudière : De votre procureur ? Ha!... je suis jouée.** (*Touts'enfuit, l'Inconnue, Madame Lépine, la suivante Marton et La Ramée, que Cathos arrête*) *précipitent*)

<7> Cathos : Doucement! arrête là.

<8> La Ramée : Tiens, reprends ta bague : Je n'ai pas reçu d'autre acompte".

fournir à Monsieur le Chevalier pour achever de payer un régiment. Il me donne la préférence sur elle, je la paie!

<49> Monsieur Derval, *montrant le Chevalier* : Qui ? Monsieur ? Lui ? Un régiment ? Lui ? Chevalier...

<50> Madame de La Thibaudière : Lui-même... Le connaissez-vous ?

<51> Monsieur Derval : C'est le fils de mon procureur.

(*Musique. Le Chevalier, Madame Lépine, l'Inconnue et Marton s'enfuient. Les policiers se*

<52> Cathos : Hé! Doucement! arrête là.

<53> La Ramée (*que Cathos immobilise*) : Tiens, reprends ta bague! Je n'ai pas reçu d'autre acompte".

Parmi les modifications apportées au texte marivaudien créant une interférence avec le sens, soulignons le nombre de sœurs, qui passent de deux à une. Parallèlement, Planchon a rajouté en didascalie une référence à des policiers, qui accompagnent la révélation et mettent en scène la punition immédiate des méchants. La morale est sauvée. Ce n'est pas dans cette partie de la scène que le pessimisme est accentué.

La réécriture procède aussi par des effets de suppression. L'exclamation de Madame La Thibaudière "Je suis jouée !" disparaît. Cette réplique introduisait une clôture provisoire dans l'économie de la scène et s'apparentait déjà à un bilan. Planchon préfère plonger sa provinciale dans le mutisme ^{ftn885}.

Hormis ces changements minces, on ne peut pas dire que le sens soit fondamentalement affecté dans cette première partie de scène. En revanche, la suite révèle des transformations beaucoup plus profondes. Voici une comparaison de l'original avec la version scénique de Planchon.

Provinciale XXIII, 10 sq.

"Planchon", 15, 55 sq.

<10> "Le Chevalier, *en s'en allant* :
Le prend-on sur ce ton-là ?... je ne
m'en soucie guère.

<11> Monsieur Lormeau, à *La Ramée* *que Cathos retient toujours* : Fripons
que vous êtes!

<12> La Ramée : Non, Monsieur,
nous ne sommes que des fourbes ; je
vous le jure!

<13> Monsieur Derval : Et pourquoi
tirer dix mille écus de Madame ?

<14> La Ramée : Pour la mettre en
vogue ; pour lui donner de belles
manières.

<15> Une des dames, *en souriant* :
L'aventure est curieuse.

<16> La Ramée : Oh! tout à fait jolie.
C'est dommage qu'elle ait manqué.

<55> Monsieur Lormeau : Fripons que vous êtes!

<56> La Ramée (*à genoux*) : Non, Monsieur! Nous ne sommes que
des fourbes. Je vous le jure!

<57> Monsieur Derval (*souriant*) : Pourquoi tirer dix mille écus de
Madame ? Pour la mettre en vogue ? Pour lui donner de belles
manières ? (*Madame de La Thibaudière et les fripons sont silencieux.*
Immobilité). L'aventure est curieuse. Tout à fait jolie. Dommage
qu'elle ait manqué.

<58> La Ramée : La réputation de Madame y perd.

La réputation de Madame y perd.

<17> Cathos : Quels misérables avec leur réputation!

<18> Monsieur Lormeau :
Renvoyons ce maraud-là, et qu'il ne soit plus parlé de cette malheureuse affaire.

<59> Monsieur Lormeau (*montrant le Chevalier*) : Eh bien, cousine... Que vouliez-vous que nous fassions avec un homme de ce caractère-là ? Ce n'était pas ce qu'il nous fallait.

<60> Madame de la Thibaudière (*au Chevalier*) : Allons, monsieur le Chevalier..., ouvrez-moi votre cœur. Faites-moi rougir en insinuant que vous m'aimez. Est-ce que les femmes du monde ont besoin d'un amour réel ? Non. Régalez-moi de quelques expressions tendres et naïves.

<61> Le Chevalier : Votre sagesse sait vivre. (*Les policiers l'entraînent*) Madame, mon cœur est pressé. Adieu, reine. Je m'éloigne. (*Il s'immobilise*) Ce n'est pas là la vertu parfaite, mais que voulez-vous, Madame, la corruption est tellement sympathique avec le cœur humain...

<62> Madame Lépine : Quelle folle inconséquence des hommes! Ils punissent de mépris celui qui a le courage de rester pauvre. Et de mort celui qui est convaincu d'avoir fait un crime pour cesser de l'être. N'est-ce pas, Madame Riquet ? Feu votre mari s'appelait Monsieur Riquet, n'est-il pas vrai ?

<63> Le Chevalier : Vous avez, Madame, des tours d'une ironie... d'un aussi bon goût qu'il en est à la Cour. Vous excellez. Madame Lépine, vous excellez... (*Musique. La Fée et Modestie surgissent*)

<64> La Fée : Ennemi de la vertu, amant dangereux et trompeur, perfides impressions de l'amour, effacez-vous de son cœur. Disparaissez. (*Les libér-tins et les policiers disparaissent dans la fumée avec les perfides impressions de l'amour du cœur de Félicie. Félicie se dirige vers la sortie et se retourne*)

<19, début> Madame La Thibaudière, à Monsieur Derval : Soyez vous-même notre arbitre dans les discussions que nous avons ensemble, Monsieur...

<65> Madame de La Thibaudière : Monsieur, dans ce procès que nous avons ensemble... touchant ma succession, soyez notre arbitre.

<66> Monsieur Derval : Non. Devenez mon épouse...

<67> Madame de La Thibaudière : Non.

<68> Monsieur Derval : Voulez-vous que je vive ? Devenez mon épouse.

<19, fin> Adieu, je vais me cacher dans le fond de ma province!

<69> Madame de La Thibaudière : Ce qui est mort est mort. Adieu. Je vais me cacher dans le fond de ma province. (*Navrée, Félicie sort*)

<70> Monsieur Derval : Un mot. M'aimez-vous ? M'estimez-vous ? Dites seulement que je ne vous déplaît pas. (*La lumière change. Tout disparaît. Le décor du prologue revient. Madame de La Thibaudière découvre la Fée et Modestie*)

(arrive la section 16, dite *Épilogue*)

On voit clairement, par ce comparatif, quelle extension Planchon a donné à cette partie de scène. Les différents plans, scène de groupe, focalisation sur Madame (de) La Thibaudière et Monsieur Derval, sont conservés. Mais ils sont considérablement amplifiés. En fait, dès l'arrestation des escrocs, on entre dans une situation de dérèglement linguistique. Les répliques qui fusent à cet instant ont déjà été prononcées dans une scène antérieure, soit par le même personnage, soit par d'autres.

Cela influe sur le sens dans le cadre de la micro-séquence. Ainsi, dans la réplique 62, la dernière phrase de Madame Lépine reprend la réplique 4, 19 que prononçait Monsieur Lormeau dans la version scénique (=VII, 17 de Marivaux). La reprise des termes mêmes de Monsieur Lormeau, tirés d'une scène précédente à laquelle assistait Madame Lépine, signent la trahison de l'aventurière. C'est comme si rétrospectivement elle donnait raison au cousin de Félicie. Cette façon de renvoyer à la "Marquise" son identité réelle est aussi une façon d'enlever les masques : en même temps qu'elle arrache le sien propre, sous la contrainte, elle arrache également celui de Félicie. Les deux masques, il est vrai, sont jumeaux. Mais au-delà du problème singulier de Madame Lépine, c'est plus généralement le sens du rapport des person-nages au langage qui est interrogé. Il permet de mesurer combien importante dans le théâtre si métadiscursif de Marivaux est la part du texte qui tient de la citation et de l'appropriation du discours d'autrui. Ce discours qui n'appartient pas au personnage est soit pris d'un autre (par une lettre, par la mise en relief autonymique d'une expression) soit dit "pour de faux" : ainsi la scène de séduction entre Madame Lépine et Madame de La Thibaudière, censée prélude à une vraie scène. La fin exploite tout ce que la pièce avait de mensonger, d'emprunté aux autres. Chaque personnage est renvoyé au discours d'autrui. La citation de l'autre est comme un miroir que le locuteur présente à son interlocuteur comme pour lui signifier le décalage entre ses paroles précédentes et l'actuelle réalité. Dans ce décalage, transparaît une imposture du locuteur, ou un état d'esprit (le dépit, la tristesse, la colère...). En même temps, il y a trope communicationnel, car c'est le spectateur qu'on prend à témoin, dans une approche brechtienne du théâtre : regardez le personnage qui disait ces mêmes mots il y a quelques scènes.

La scène fonctionne donc en colimaçon, entraîne personnages et spectateurs dans une spirale où le texte se redit tout en se métamorphosant.

Le deuxième changement qui affecte le sens réside dans la transformation des locuteurs des derniers mots. Nous avons vu que Monsieur Lormeau, en annulant la pièce d'intrigue, était l'artisan du dénouage (cf. p. 440). Ce pouvoir lui est, dans la version scénique, dénié. C'est la Fée de *Félicie* qui vient ici exercer son autorité. L'intérêt de cette pirouette est de donner un aspect radical à la disparition. Plus qu'un renvoi, c'est une annulation magique et définitive ^{fn886}. Ce qui était dénouement dans *Félicie* devient le dénouage de *La Provinciale*. En même temps c'est la trace de l'imbrication d'une pièce dans une autre.

Planchon n'a pas seulement changé l'identité de l'auteur du dénouage, il a également modifié le locuteur des mots de la fin. Comme nous l'avons montré, Marivaux attribue à Madame La Thibaudière ce qui relève à la fois du dénouement et des mots de la fin. Dans la version scénique, les deux aspects sont dissociés. C'est Monsieur Derval qui, chez Planchon, prononce les mots de la fin de *La Provinciale*. Ce statut spécial donne au personnage masculin une ampleur qu'il n'a pas chez Marivaux. Il devient le représentant scénique d'une autre fin possible, celle des dénouements par mariage. Mais ses questions et demandes n'aboutissent pas. *La Provinciale* est renvoyée à sa fin déceptive.

La réparation se situe à un autre niveau, structurel cette fois, puisqu'elle est apportée par la construction de la pièce-cadre que constitue *Félicie*.

(ii). le cauchemar réparé : *Félicie*

Le travail de réécriture est donc d'abord un travail d'articulation entre les deux pièces. *Félicie* est une pièce en un acte, une féerie composée de treize scènes, ce qui la place parmi les plus courtes de Marivaux. *La Provinciale*, quant à elle, compte vingt-deux scènes. L'articulation que propose Planchon entre ces deux

œuvres est de l'ordre de l'imbrication, *Félicie* servant de cadre à *La Provinciale*. Cela donne à interpréter la relation entre les deux pièces comme une hiérarchisation. On peut penser que *La Provinciale*, pièce plus réaliste que la féerie *Félicie*, utilise cette dernière comme une sorte d'arrière-plan féérique et romanesque, comme une explicitation de ce que fait *Félicie* à travers ses fantasmes ou ses rêveries, ses lectures de *midinette*, ses "Harlequinades". Comme toutes les jeunes filles héroïnes de romans, elle rate sa vie réelle. *Félicie* serait une *Bovary* avant l'heure (selon les termes de Planchon, dans le texte de présentation du spectacle).

Mais ce n'est pas le parti pris de Planchon du point de vue de l'organisation de la structure, même si, dans la brochure du spectacle, il tend à moderniser son personnage de *Félicie* pour la mettre en balance avec les jeunes filles d'aujourd'hui : "la régression est indispensable à celle qui n'est plus une jeune fille pour mettre un peu de fantaisie dans sa vie. Âge mental souhaitable pour une femme de quarante ans : douze-treize ans" (programme du TNP).

Ici, c'est le contraire, puisque la pièce-cadre est *Félicie* et que c'est donc la pièce féérique qui accueille la pièce réaliste. Lorsque l'on examine la structure qu'a choisie Roger Planchon pour organiser son texte scénique en quinze séquences encadrées d'un prologue et d'un épilogue, on a la situation suivante (où P signifie *La Provinciale* et F *Félicie*, alors que les chiffres correspondent au numéro de la réplique) :

Prologue	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
F1, 2, 3, 5, 6.	textes	P1,	P1, 2, 3, 4, 5, 6.	P7,	P8	P9, 10,	P11, 12	P13,
En outre, la réplique 32 de P8	autres	4	En outre 2 extraits de F3 et F4	8	F6, 8, 9, 10, 11	11	F10, 6,	14
							11	
IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	épilogue	
P16, 15	P17, 18	P17, 18	P19	F10, 12, 11 + textes autres	P4, 20, 21, 22, 23		F1, 12	
					P19	textes de répliques précédentes		
						1 réplique de F		

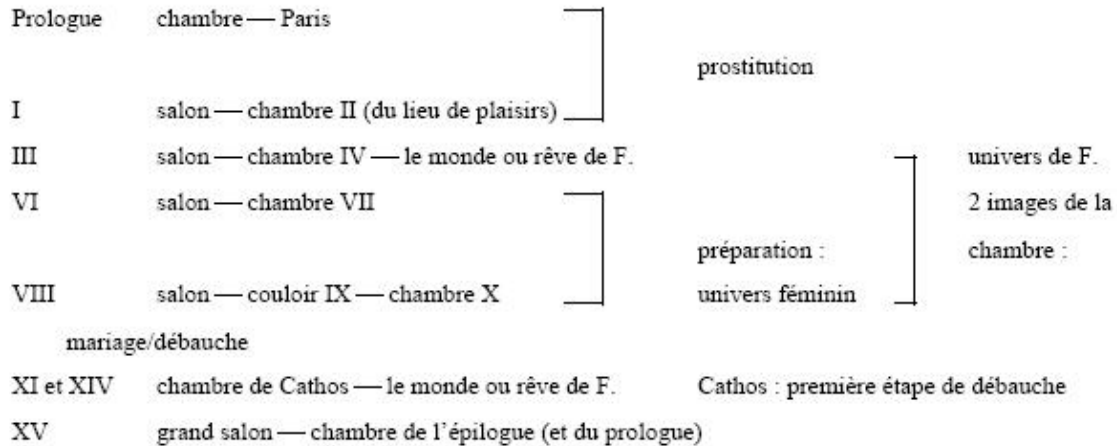
La première constatation frappante est que la refonte profonde des structures particulières des deux pièces aboutit à la réécriture d'une pièce marivaudienne de dix-sept scènes, dont le prologue et l'épilogue qui servent de cadre général. Et dans cette structure nouvelle, les blocs qui concernent massivement *Félicie* interviennent, hormis les prologue et épilogue, dans les séquences V et XIII. La réinjection de *Félicie* dans la structure mixte que crée Planchon se fait donc à des moments particuliers :

ima216.jpg

Ce qui préside à la réorganisation complète des deux pièces en une structure nouvelle et spécifique, c'est avant tout une conception de l'espace, mieux, des espaces, imaginés préalablement :

Prologue : Une chambre, un lit, puis Paris	IX : Couloir
I : La maison des plaisirs. Le salon	X : La chambre
II : Une chambre du "je ne sais quoi"	XI : La chambre
III : L'hôtel parisien. Le grand salon	XII : La chambrette de Cathos
IV : La chambre de Madame de La Thibaudière	XIII : Le monde ou rêve de <i>Félicie</i>
V : Le monde même ou rêve de <i>Félicie</i>	XIV : La chambrette de Cathos
VI : Hôtel. Le grand salon	XV : Le grand salon
VII : La chambre	Épilogue : La chambre
VIII : Le grand salon	

L'organisation de ces espaces différents tend à créer une dynamique qui semble devoir tout conduire à la chambre.



La réorganisation structurelle des deux pièces en fonction des lieux est donc signifiante. Elle joue sur une double tension : tension entre le social et le privé (jouant sur les rapports entre le salon et la chambre), tension entre le rêve et la réalité. Dans cette deuxième tension, il y a inversion par rapport à nos attentes, puisque c'est sur la féerie que la pièce s'achève. L'initiation de la provinciale, qui s'achève dans le drame par l'arrestation violente des escrocs aux griffes desquels elle a échappé par miracle et par sa fuite vers "le fond de <sa> province" (quelle fin pour une comédie!), devient dans l'épilogue féerique la leçon que l'on tire des livres. Le personnage est-il Félicie revenue dans sa province ? S'agit-il d'une fin de l'adolescence, d'une fin de l'apprentis-sage ? L'histoire de la provinciale est-elle un livre, "le livre rouge" que Félicie lit dans l'épilogue et qu'évoque la Fée fn887 ?

En même temps, *La Provinciale* paraît comme effacée par un effet de bouclage. De fait, la dernière scène de la version scénique de Planchon est un retour au début : début scénique, quand les didascalies indiquent un jeu de miroirs identique à celui qui ouvrait le prologue (jeu qui, d'ailleurs, n'est pas exploité dans la mise en scène réelle) ; début textuel, puisque l'épilogue se ferme en boucle sur le prologue, qui commençait par les mêmes mots :

Épilogue

“La Fée : Vous m’aimez, Félicie ? (*Félicie pleure*). Vous m’aimez ?

Félicie : Ah! Madame. Vous me pardonnez ?”

Prologue

“La Fée : Vous m’aimez, Félicie ?
Félicie : Madame!

La Fée : Vous m’aimez ?

Félicie : Madame!...”

Cette circularité qui nous renvoie au tout début paraît effacer tout ce qui s'est passé comme par magie. On retrouve en outre, comme dans le reste de la version scénique, le traitement en puzzle du matériau textuel. Marivaux écrivait dans *Félicie* scène I, réplique 4 : “Je crois en effet que vous m’aimez, Félicie”. La suppression d'un nœud syntaxique et la modification de l'assertion en interrogation sont un exemple supplémentaire du système de réécriture de Marivaux par Planchon. N'y insistons pas davantage.

La réplique suivante de Félicie est, elle, empruntée à la dernière scène de l'original : “Ah! Madame, ah! ma protectrice! que je vous ai d'obligation. Vous me pardonnez donc ?...”, ainsi que la suivante, de la Fée (ultime réplique de la pièce originelle) : “Félicie, vous êtes instruite ; je ne vous ai pas perdue de vue, et vous avez mérité notre secours dès que vous avez eu la force de l'implorer”, devenant “Vous avez mérité notre secours, dès que vous avez eu la force de l'implorer, Madame de La Thibaudière”.

Le changement d'appellation, et son inversion de place par rapport à l'original, crée un effet d'intrusion inverse à celui qui avait été pratiqué jusqu'alors. Félicie était à l'arrière-plan de Madame de La Thibaudière, elle était l'inscription concrète du conte féerique dans *La Provinciale*. Dans cette scène d'épilogue, fermeture théorique du cadre qu'ouvrait le prologue, l'apparition du nom de La Thibaudière est comme un clin d'œil. Le fait de placer pour une fois (et contre les usages planchoniens) l'appellatif à la fin du propos souligne le rajout et son incongruité et ôte à l'adresse un peu de force interpellative tout en lui ajoutant de la force référentielle. Cela était souligné dans la mise en scène par un hochement de tête de la Fée et un signe de dénégation de Félicie, réagissant sur son pseudonyme, rejeté, comme son masque de Marquise en quête de parisianisme, aux oubliettes du passé.

Les deux répliques suivantes, de Félicie et de la Fée, ne proviennent pas du matériau originel et fonctionnent comme des séquences de poésie et de morale. Les mots de l'avant-dernière réplique de la Fée ("Un beau jour"), repris en écho par Félicie, sont la condensation syntaxique de la toute première réplique de *Félicie* ("Félicie : Il faut avouer qu'il fait un beau jour"), ceux de sa dernière réplique, et derniers mots du spectacle, sont la deuxième réplique de *Félicie* (dans la bouche d'Hortense) : "Aussi y a-t-il longtemps que nous nous promenons". Ainsi, le spectacle se clôt sur les deux répliques inaugurales de la pièce marivaudienne. Le cauchemar est effacé et *La Provinciale* est réduite au statut de promenade théâtrale expérimentale.

III. Conclusion du chapitre

Ce rapide parcours dans l'entre-deux qui relie le texte à la représentation permet de comprendre deux aspects essentiels de la fin marivaudienne. Tout d'abord, la séquence de fin porte en elle-même la résolution d'un des problèmes du plateau. Finir une pièce, c'est tendre vers l'image fixe qui immobilise le temps et l'espace ou laisser la scène vide. L'esthétique marivaudienne hésite entre les deux formules ou les conjugue grâce à un système de plans successifs qui sont autant d'instantanés, d'effets de gros plan sur des personnages de moins en moins nombreux. La prédominance de l'image se lit dans le rapport regardant / regardé, que nombre de scènes de fin exploitent. Le théâtre se joue sur la scène, mais il est en même temps le reflet du monde et celui de la situation vécue par les lecteurs-spectateurs.

L'autre aspect essentiel de la fin marivaudienne est la façon dont le sens émerge ou non. De pièce en pièce, dans le corpus de celles qui s'achèvent sur un mariage, s'établit un modèle théorique qui inclut bilan-déclaration-réparation / information. Une lacune dans l'étape répa-ra-tion / infor-ma-tion induit une béance du sens dans laquelle le non-dit s'engouffre. Se superposent alors deux lectures du texte, l'une rassurante, l'autre masquée. Les metteurs en scène peuvent s'appuyer sur une certaine dose d'implicite pour remettre en cause l'explicite apparent : c'est ce que fait J.-L. Boutté avec *Les Acteurs de bonne foi*. Pour les autres pièces, ce sont les contradictions ou les mystères du texte qui jettent un voile d'étrangeté sur les scènes finales. Il n'est pas étonnant, dans ces conditions, qu'elles suscitent plus que d'autres des interrogations et intéressent des metteurs en scène prestigieux.

Sur le critère de la fin, les pièces du corpus peuvent être classées en trois catégories : les unes font passer la convention au premier plan, et la pièce s'achève dans l'apaisement ; d'autres offrent l'image finale d'un monde dévasté où plus rien ne pourra être comme avant ; d'autres enfin laissent place à du non-dit et ouvrent le champ des possibles.

Pièces à fin conventionnelle ou clôturante

Le Père prudent et équitable conventionnelle

Le Dénouement imprévu conventionnelle Espace d'incertitude : l'inconstance de Mademoiselle Argante

La Réunion des amours clôturante

La Joie imprévue conventionnelle Espace d'incertitude : la ruse maternelle reste inexplicite

Les Sincères conventionnelle

<i>La Femme fidèle</i>	clôturante	Absence de réparation avec Madame Argante
<i>Félicie</i>	clôturante	

Univers dévasté

<i>L'Héritier de village</i>	rétablissement de la comédie par le comique de caractère
<i>La Commère</i>	rétablissement de la comédie par le comique de caractère
<i>La Provinciale</i>	rétablissement de la comédie par la punition des traîtres

Fins ambiguës

défaut à la convention	Pièces	manifestation
absence de déclaration	<i>Le Préjugé vaincu</i>	
absence d'information / réparation	<i>L'École des mères</i>	absence de réparation vis-à-vis de Madame Argante ; réparation possible entre Monsieur Damis et son fils ?
	<i>La Méprise</i>	information transgressive vis-à-vis d'Hortense ; réparation possible entre les deux sœurs ?
	<i>Le Legs</i>	réparation entre le Chevalier et la Comtesse ?
	<i>L'Épreuve</i>	information lacunaire sur le strata-gème ; réparation par rapport à Angélique ?
	<i>La Colonie</i>	information lacunaire sur le stratagème
	<i>Les Acteurs de bonne foi</i>	réparation par rapport à Araminte et Lisette ?
absence de mariage	<i>Arlequin poli par l'amour</i>	pas d'allusion au mariage ; réparation par rapport à la Fée ? de la Fée par rapport aux autres ?
mystères ou ambiguïtés	<i>L'Île des esclaves</i>	Ambiguïté sur le positionnement de Trivelin : rôle ? incohérence sur le temps
	<i>La Dispute</i>	lacune sur le couple n° 3 ; punition du quatuor ? conséquences de la dispute sur Hermiane et le Prince ?

Ce bref récapitulatif montre à quel point la fin marivaudienne est complexe eu égard au problème du sens et à quel point, mis à part *Félicie* et *La Femme fidèle* qui offrent des dénouements globalement positifs mais à l'intérieur de formes autres, la comédie marivaudienne se noircit au fur et à mesure que l'œuvre avance.

CONCLUSION GÉNÉRALE

I.Thème et structure

Théâtre de Marivaux, théâtre d'amour ? L'entrée thématique isolée marque ses limites dans la mesure où elle ne rend pas compte de l'ensemble du corpus marivaudien. En outre, elle entraîne une tentation trop souvent repérée dans nos lectures vers le psychologique. Ce théâtre plus que d'autres sans doute favorise l'insensible glissement de ce qui est dit par le personnage vers ce qui est supposément pensé par lui ; glissement, donc, du personnage à la personne.

En revanche, transformé en structure par le biais du parcours amoureux, le traitement thématique donne un nouvel éclairage sur le théâtre de Marivaux et permet d'entraîner une évolution temporelle dans son œuvre dramatique. Il permet aussi de rendre compte du mouvement perpétuel de cette œuvre que hantent les problématiques de la répétition et de la variation ftn888.

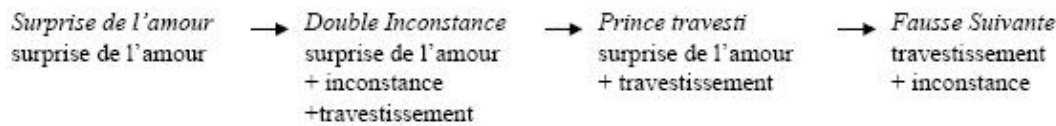
À ce stade ultime de notre travail, nous proposons une structuration de l'œuvre de Marivaux en six phases ftn889.

La **première phase**, qui va de 1706 à 1720, compte deux comédies en un acte, *Le Père prudent et équitable* (1712 ?) et *Arlequin poli par l'amour* (1720). Ces deux comédies intègrent le thème amoureux mais leur structure dramaturgique est en quelque sorte pré-marivaudienne. *Le Père prudent et équitable* est la seule comédie en vers de tout le corpus et pose des problèmes de structure qui renvoient au théâtre moliéresque. Quant à *Arlequin poli par l'amour*, c'est une féerie qui flirte avec d'autres modèles théâtraux comme la pastorale par exemple. Cette longue phase de tâtonnement est celle d'un Marivaux questionneur et questionnant. Ces deux pièces sont souvent considérées comme étant à la marge de l'œuvre, comme non représentatives de l'art de Marivaux. On peut noter que l'entrée dans le genre théâtral passe par un long sas d'une dizaine d'années, et que la forme particulière de la comédie en un acte apparaît d'emblée chez lui comme un terrain d'expérimentation ftn890.

La **deuxième phase** d'essai court de mai 1722 au 8 juillet 1724. Durant ces deux années, fructueuses, Marivaux met en place une structure de base pour traiter la thématique amoureuse, qu'il explore à travers trois pièces fondatrices en trois actes : *La Surprise de l'amour*, *La Double Inconstance* et *Le Prince travesti*. Comptant parmi les plus caractéristiques de leur auteur, elles sont les œuvres qui inaugurent le parcours amoureux décrit dans le chapitre 2 de la deuxième partie : linéaire, complet, explicite, le cheminement de la séduction s'autorise d'infimes nuances qui tiennent au nombre de couples en jeu et à la forme que prend le ballet des personnages : duo, trio, quatuor. La forme de la pièce en trois actes, référence standard à la comédie bien construite, offre un cadre au faire-part de naissance du théâtre dit marivaudien. Les derniers mots des trois titres constituent d'ailleurs la triangulation marivaudienne typique : amour inconstance travestissement, alors que le premier mot du premier titre fait auprès des classificateurs et exégètes de l'œuvre, on l'a vu, figure de genre marivaudien spécifique (la "surprise").

Le 8 juillet 1724, *La Fausse Suivante*, donnée aux Italiens, est également une pièce en trois actes. Mais c'est une pièce de rupture qui vient déstabiliser le modèle traité dans les trois grandes pièces précédentes. L'amour y fonctionne uniquement sur le registre du faux ou de la déstructuration et le parcours amoureux, en tant que charpente dramaturgique, y est fortement ébranlé : au mieux y voit-on un parcours fantôme interne.

Cette phase du travail marivaudien est essentielle, selon nous, car elle montre comment se met en place un modèle qui est immédiatement interrogé. Si l'on considère les quatre grandes pièces de cette phase 2, on peut avoir l'impression que les choses procèdent par glissements : la première pièce pose un patron fondamental ; la deuxième ajoute deux variations ; les troisième et quatrième suppriment un élément de la deuxième :



Mais l'élément que supprime *La Fausse Suivante* c'est la surprise, le thème même, pour ne garder que les variations : des variations sans thème, en quelque sorte, ou plutôt des variations sur le thème des œuvres précédentes, dans une sorte d'auto-parodie.

La **phase 3** couvre la période qui va du 2 décembre 1724 au 11 septembre 1727. Lors de cette période active, Marivaux revient à la forme courte qu'il avait explorée dans la phase 1. Il produit, sur ces presque trois années, *Le Dénouement imprévu*, *L'Île des esclaves*, *L'Héritier de village*, *L'Île de la raison* (trois actes). Il est frappant de constater que, dans la série de pièces courtes, *Le Dénouement imprévu* occupe analogiquement la même place que *La Surprise de l'amour* dans la série précédente : il est la pièce modèle à partir de laquelle les suivantes se démarquent en partie, l'embryon de structure qu'il sera possible de développer ou de cloner avec de menues variantes de rythme (accélération, pauses, ralentissements). *Le Dénouement imprévu*, pièce inaugurale de la phase 3, reprend le thème amoureux tel qu'il a été modélisé dans les grandes pièces antérieures ; mais structurellement, il condense les pièces de la phase 1 et celles de la phase 2, comme si, par cette nouvelle pièce, Marivaux déclarait l'abandon d'une structure antérieure périmée (celle des pièces courtes de la phase 1) et signait l'acte de naissance d'un théâtre nouveau (celui de la phase 2), appliqué désormais aussi aux pièces en un acte.

Le Dénouement imprévu, comme *Le Prince travesti*, contient une surprise de l'amour, une inconstance et un travestissement. La pièce courte se met au service du modèle de parcours amoureux le plus complet de la phase précédente ; la gageure est donc de condenser au maximum les effets pour réduire la forme.

Une fois effectués cette mise à l'épreuve et ce travail de réduction, Marivaux garde la forme et explore d'autres thématiques en majeur, repoussant l'amour dans l'arrière-plan. Le parcours amoureux existe, certes, mais est mis à distance. Il est caricaturé dans *L'Île des esclaves* et *L'Héritier de village*, pièces qui ne se terminent pas par un mariage. On joue le jeu de la séduction dans des contextes qui la rendent impossible : soit les valets miment jusqu'à l'absurde les codes de l'amour raffiné, soit ils se mettent en situation de plaire à des personnages qui appartiennent à une condition supérieure à la leur. Dans *L'Île de la raison*, le parcours amoureux prend place en qualité d'intrigue secondaire ; il est mis à distance par l'état de nature qui sert de cadre à la pièce et qui a pour effet de simplifier les étapes ; il est par ailleurs bouleversé par l'inversion de la distribution du masculin et du féminin dans le code de séduction, puisque c'est aux femmes d'avoir l'initiative.

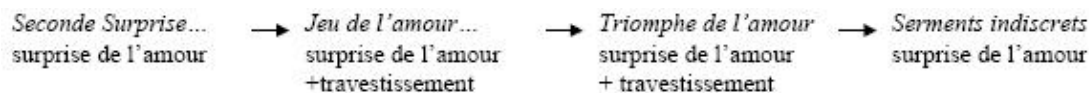
Dans cette phase 3, on voit que Marivaux pose les jalons de la pièce courte bâtie sur le thème et la technique de la surprise. Mais sitôt entériné, le modèle est réinterrogé ; l'amour, dans le même cadre technique, se met en retrait et devient un pur moteur comique. Comme dans la phase 2, dans laquelle *La Fausse Suivante* inventait le parcours fantôme, un leurre reposant sur un travestissement sexuel, de même, dans les pièces courtes, le parcours amoureux tel qu'il est modélisé par *Le Dénouement imprévu* s'amuse de lui-même et joue avec ses propres codes. La matrice à peine mise en place, les pièces suivantes viennent lui faire un écho infidèle, décalé, comme si le plaisir du lecteur-spectateur devait se nourrir de l'intertextualité marivaudienne : la pièce suivante s'apprécie d'autant plus qu'on y décèle les citations tronquées ou inversées de la précédente. Parallèlement, c'est seulement une fois qu'on a analysé les variations des pièces suivantes que la pièce précédente s'interprète comme le modèle, et c'est grâce au méta-code en jeu dans les pièces à variantes que se décèle le code initial, posé dans la pièce modèle.

La **quatrième phase** court de fin 1727 à 1732 et compte *La Seconde Surprise de l'amour*, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, *Le Triomphe de l'amour*, *Les Serments indiscrets*, quatre pièces en trois ou cinq actes, et *La Colonie*, *Le Triomphe de Plutus*, *La Réunion des amours*, trois pièces courtes.

Il est frappant de constater à quel point cette phase condense ce que nous avons montré des deux phases précédentes. Les trois pièces courtes n’y présentent pas un parcours amoureux canonique : *Le Triomphe de Plutus* donne l’impression de faire franchir au personnage éponyme les étapes habituelles, mais la fin annule l’ensemble : c’est une caricature de parcours amoureux au service d’une démonstration sur le pouvoir de l’argent ftn891. Les personnages concernés ont joué à faire semblant. L’amour est mis à distance, présenté comme un parcours fantôme, comme dans *La Fausse Suivante*. Dans *La Colonie*, le parcours est présenté en mineur, ridiculisé par les personnages qui le suivent ; loin d’être un enjeu essentiel, il reste en suspens à la fin, qui ne résout pas la question classique de la comédie (mariage ou non ?). Le parcours amoureux participe de la dimension comique de la pièce. Sans qu’il soit une situation de jeu, comme dans *L’Île des esclaves*, il est un facteur de comique. Dans *La Réunion des amours*, pièce dans laquelle on parle de l’amour mais où on ne le voit pas, le statut secondaire du parcours amoureux trouve un aboutissement : incarné dans des personnages qui en sont le symbole et l’entité, l’amour est dépouillé de toute substance.

Pour les grandes pièces de cette période, les choses sont tout autres. Elles forment un corpus considérable sur le critère de la notoriété. Ces quatre grandes pièces explorent majoritairement la thématique amoureuse, exposée explicitement dans le titre de trois d’entre elles. On a l’impression que Marivaux revient en arrière, retourne à l’exploitation du filon de la phase 2. Cette réappropriation est clairement assumée dans le choix d’un des titres : *La Seconde Surprise de l’amour* nous renvoie évidemment à la série instaurée par *La Surprise de l’amour*, qui devient, rétroactivement, *La <Première> Surprise de l’amour* ftn892.

Les quatre grandes pièces de cette période présentent toutes des parcours amoureux complets et se rapprochent thématiquement des grands modèles précédents :



Signalons que, par rapport à la phase 2, la variation sur l’inconstance n’est plus exploitée. Le travestissement est un moyen parmi d’autres de parvenir à ses fins, d’observer son promis sans s’engager (*Le Jeu de l’amour et du hasard*), d’entrer dans la demeure d’Hermocrate pour y côtoyer Agis (*Le Triomphe de l’amour*). Il est notable aussi que *Les Serments indiscrets* est le corollaire du *Dénouement imprévu* : autant la pièce courte s’ingéniait à intégrer le thème et toutes ses variantes en un seul acte, autant *Les Serments indiscrets* a une intrigue sobre qui se dévide sur cinq actes, sans travestissement ni inconstance : après la gageure de la densité, Marivaux s’attelle à celle de l’extensivité. *Les Serments indiscrets* est donc une sorte d’aboutissement des pièces à surprise, une *Énième Surprise de l’amour* pour ainsi dire.

Cette quatrième phase se pose donc comme une sorte de synthèse des deux précédentes : Marivaux revient à une modélisation du parcours amoureux de la phase 2 dont il offre de subtiles variations dans les grandes pièces, tandis que dans le même temps il explore de nouvelles possibilités dans les pièces courtes.

La **cinquième phase** va jusqu’en 1737 ftn893, de *L’École des mères* aux *Fausse Confidences*. Des sept pièces de cette période, quatre sont en trois actes, trois sont en un acte, selon une alternance presque parfaite : 1/3/1/3/1/3. Par rapport à la production antérieure, les pièces longues proposent toutes des modèles originaux. *L’Heureux Stratagème* met en place une double inconstance (une réelle et une supposée ; une double aussi du point de vue de la Comtesse versatile, qui, dans une volte-face absolue, fait une inconstance à Dorante puis au Chevalier). Le parcours présenté est non plus linéaire mais, du fait de la “fausse double inconstance” (cf. notre analyse *supra* p. 265), circulaire, offrant le spectacle d’une inconstance en éternel retour. Dans *Les Fausse Confidences* ftn894, le parcours amoureux prend la forme d’une ultime surprise de l’amour, mais dont les rouages sont placés de l’extérieur par le machiavélique Dubois. Dorante, élément principal du couple, est donc à la fois dans l’action et au-dessus de l’action, lorsque, avec l’aide de Dubois, tour à tour acteur et metteur en scène, il tend un piège à Araminte selon un plan soigneusement anticipé. La gestion du hors-scène, de la diffusion de l’information aux personnages concernés, est une mécanique bien réglée qui fait d’Araminte la victime (pour son bonheur) d’une machination ourdie par les deux hommes.

C'est donc à une mise en scène de la surprise de l'amour que Marivaux nous fait assister dans ce qui va se révéler être son ultime pièce en trois actes. Cette mécanique de la surprise, cette "machine matrimoniale" (pour plagier le beau titre de M. Deguy), n'est-elle pas au fond une forme testamentaire ? En se projetant sur un organisateur interne à la pièce, l'écrivain, abandonnant son pouvoir, dévoile les ficelles de l'intrigue et montre la machinerie de son théâtre : dès lors, il lui faut tourner la page.

Les deux autres grandes pièces de cette période, *Le Petit-Maître corrigé* et *La Mère confidente*, se succèdent et rompent l'alternance des pièces longues et des pièces courtes. Elles traitent elles aussi de l'amour, mais d'un amour préalablement acquis, sans "surprise". Le parcours amoureux n'est donc pas l'enjeu principal ; ce sont avant tout des pièces d'éducation. Quant aux trois pièces courtes, elles sont d'une nature spéciale et témoignent elles aussi d'un souci de variété. Si *La Méprise* présente bien un parcours amoureux relativement classique, le thème de la jumeauté (les deux sœurs, blondes, sont masquées et entretiennent la méprise) est une variation indéniablement nouvelle. *L'École des mères* et *Le Legs* croisent le thème amoureux avec respectivement les thématiques de l'éducation et de l'argent, très marivaudiennes aussi ftn895.

C'est donc à nouveau une phase d'exploration dans laquelle le thème amoureux est rarement traité seul. Lorsque c'est le cas, de nouvelles structures sont proposées (le thème du double dans *La Méprise*, qui renouvelle celui du travestissement) ; sinon, l'amour est couplé à des thématiques souvent exploitées.

La **sixième phase**, assez longue, couvre la dernière période de production de Marivaux, de 1738 à 1761. L'une des caractéristiques est que l'on n'y trouve plus que des pièces en un acte : sur ces dix pièces courtes, cinq exploitent un parcours amoureux classique qui mène au mariage, mais en l'associant en général à une ou plusieurs autres thématiques. Les cinq autres renouvellent le parcours amoureux, proposent d'autres thématiques, d'autres structures et parlent autrement de l'amour.

S'affirme donc dans l'évolution de cette œuvre un intérêt croissant de Marivaux pour les petites formes, au mépris de la hiérarchie officielle des œuvres littéraires de son temps ftn896. Certes, l'on pourrait croire que le choix de la brièveté est le signe d'un épuisement de l'invention. Ce n'est pas le cas. Au contraire, nous espérons avoir montré que les pièces en un acte sont pour Marivaux l'occasion de se confronter à des formes neuves qui dépassent les frontières génériques ftn897.

II. Structure des pièces en un acte

Le retour aux pièces en un acte offre de multiples surprises. En effet, le parcours amoureux y trouve une place tout à fait particulière. Les pièces qui s'attachent spécialement au thème amoureux imposent de faire un tri. Grâce à une hiérarchisation des personnages et des intrigues, il est possible de repérer ce qui va constituer le parcours amoureux principal. Mais à côté de lui vont se développer, dans l'ordre chronologique de la pièce, des parcours amoureux, des parcours parallèles, des parcours fantômes qui tissent un réseau de lignes allant toutes dans la même direction. La complexité des pièces en un acte naît, en partie, de cet effet d'entrelacement tout à fait spécifique.

Lorsque les pièces placent au second plan le thème amoureux ou le réduisent à un sujet de discussion, le parcours amoureux n'existe que sous sa forme fantomatique ou alors se réduit à une vague étape. Les pièces en un acte renvoient alors à cet élément dynamique, mais en le vidant de sa substance, en le citant ou en le réduisant par une approche comique. Il est alors dans une situation iconique.

Marivaux expérimente sur ce corpus de multiples variations qui aboutissent à une très grande complexité. Les compositions utilisées dans les grandes pièces ne sont jamais citées telles quelles et nombre d'innovations sont spécifiques aux formes courtes.

La complexité se révèle à l'œuvre aussi dans la structuration des pièces en séquences. Marivaux utilise des principes de composition de scènes qui donnent aux pièces en un acte une dynamique toute particulière.

L'aspect le plus original, selon nous, réside dans les effets de gros plan qui à un moment donnent l'illusion d'un point de vue de personnage. Le lecteur-spectateur suit un personnage puis est brusquement renvoyé à l'univers d'un autre. La pièce se structure grâce à ces effets de point de vue comme si se dessinaient des parties, comme si se retrouvait la respiration cadencée de la répartition en actes.

Parallèlement, les scènes forment entre elles des effets de miroir, de reprises et de variation qui laissent l'impression d'une architecture subtile. La surprise naît de l'inattendu mais aussi de la répétition. Parfois, un parallélisme préparé ne se produit pas. S'inscrit alors dans la mémoire du spectateur une scène qui n'a pas de pendant exact. *La Dispute* et *L'Île des esclaves* jouent sur ces scènes orphelines. Respiration, gros plan, reprises donnent un effet rythmique de composition tout à fait étonnant.

Le croisement de ces deux paramètres permet de rendre compte de deux caractéristiques des pièces en un acte. Tout d'abord, à l'intérieur des pièces très courtes, se déploient en réalité plusieurs pièces. Ces dernières s'entrelacent, s'emboîtent ou se succèdent, ce qui pose des problèmes de frontière et de jonction tout à fait subtils. Les pièces internes se révèlent thématiquement et dramaturgiquement homogènes ou hétérogènes. *Le Père prudent et équitable* signe ainsi clairement l'acte de décès de la comédie d'intrigue dans laquelle le valet mène le jeu à la place de son maître. Ici, Crispin, heureux fourbe par antiphrase, échoue dans toutes ses tentatives. Et l'arrivée de Cléandre atteste que le plus important s'est déroulé ailleurs, que désormais nous entrons dans un univers où les projets des pères et ceux des filles coïncident. *Le Dénouement imprévu* se révèle encore plus frappant. La première pièce est un hommage à la comédie de Molière. L'opposition des amoureux au père, la simulation de la folie, l'importance des valets semblent intertextuelles. En revanche, la deuxième partie est une surprise de l'amour, très ramassée, mais proprement marivaudienne, avec les ingrédients connus : déguisement, rencontre sur scène, complicité parentale et concordance d'intérêts entre parents et enfants.

Cette comédie d'intrigue réapparaîtra comme l'un des fils de *La Joie imprévue*, où elle aboutit à l'échec du Chevalier, et dans *La Provinciale*, où elle entraîne dans sa chute une possible aventure amoureuse. Toutes les configurations sont rendues possibles : thèmes, personnages ou genres se retrouvent associés dans leurs convergences ou leurs différences.

Le plus souvent, avons-nous noté, il y a deux pièces en une. Cependant, dans *Les Acteurs de bonne foi* se tissent trois fils : la comédie de Merlin, le mariage d'Angélique, le prétendu mariage d'Éraste avec Araminte. De même, dans *La Joie imprévue*, trois intrigues distinctes s'entrelacent.

La complexité des pièces courtes renvoie donc à la structuration de l'intrigue. En contrepoint, on peut dire que des moteurs dramaturgiques comme le déguisement sont beaucoup moins utilisés. Les personnages peuvent s'avancer masqués au sens propre ou figuré ; mais ils sont très peu souvent travestis socialement ou sexuellement.

L'articulation entre les parcours amoureux et la composition des scènes nous a permis de dégager trois grands modèles dramaturgiques, déclinés en huit catégories établies autour du critère préalable de la fin par mariage ou sans mariage.

Ces dramaturgies, que nous avons appelées de blocage, de substitution et de destruction, reposent sur le traitement du thème amoureux mais se fondent également sur des dynamiques particulières. Il est évident que lorsqu'un parcours est bloqué à un palier donné, il faut que, compensatoirement, la dynamique absente soit garantie par un autre parcours, lui en mouvement, ou par le transfert vers une autre dramaturgie, comme par exemple une comédie d'intrigue. L'enclenchement de l'action, chez Marivaux, est toujours lié au projet d'un personnage. Ce projet le concerne et il est alors impliqué dans l'action. Ou bien ce projet concerne d'autres personnages qu'il va regarder agir et qu'il rejoindra au moment où leur expérimentation arrivera à son terme.

On voit donc que le corpus des pièces courtes, qui se révèle d'une grande complexité, n'est pas apparenté de

trop près aux pièces majeures. L'étude précise de ces pièces en un acte dévoile peut-être quelque chose (nous l'espérons, du moins) sur la technique de Marivaux que celle des pièces en trois actes occulte quelque peu. Notre impression, au terme de ce travail, est que les pièces longues, sur lesquelles la critique s'est longtemps focalisée, sont un peu l'arbre qui cache la forêt.

III. Retour théorique sur le dénouement, à la lumière du corpus étudié

Nous avons vu que la terminologie se rapportant au dénouement contribuait à la complexité du concept. La synonymie, vraie ou fausse, entre dénouement et catastrophe, l'amalgame entre différents niveaux d'analyse, accentuent la confusion ; la place de la péripétie et de la reconnaissance dans ce paysage augmente l'effet de brouillage.

Dans notre analyse dramaturgique des pièces en un acte, nous avons proposé de définir le dénouement comme l'aboutissement du processus dynamique à l'œuvre dans la pièce et, en même temps, comme une micro-séquence textuelle aux caractéristiques précises, inscrite dans la séquence de fin. Il convient de revenir sur ces deux points.

1. dynamique

Pour rendre compte du processus dynamique enclenché par les parcours amoureux, les projets de personnages et leurs effets, nous avons parlé de *noeuement*. Le noeument a une dimension horizontale car il procède d'effets d'actions et de réactions. Parfois il est composé d'actions et de réactions qui ne se situent pas sur le même plan. Ainsi dans *La Dispute*, le projet du Prince trouve son illustration et sa réalisation dans les amours des jeunes sauvages. Il y a donc remplacement d'un projet conceptuel par un projet réel, dont le Prince sera le spectateur. Les deux niveaux d'action sont séparés.

Parfois, lorsqu'il y a deux pièces successives, le noeument global est la résultante de la somme des deux noeuments internes. La première dynamique enclenchée s'interrompt, passe le relais à une seconde. Pour qu'on ait l'impression qu'il y a tout de même constitution d'un noeument, il faut nécessairement entre les deux noeuments internes une liaison de personnages assurant, par un processus d'opposition ou de complémentarité, la cohésion de l'ensemble.

Mais le noeument a aussi une composition que l'on pourrait dire verticale^{fn898}. Il s'agit de la mise en tension entre plusieurs projets, entre plusieurs parcours amoureux.

Le noeument est donc bâti sur cette double matrice. Dans les pièces courtes, le noeument peut aboutir naturellement au dénouement. Dans le dénouement par déclaration, le noeument, qui repose sur l'entrelacement de plusieurs parcours amoureux, a pour fin naturelle le dénouement. Le dénouement apporte une solution interne à la pièce et résulte de son développement spontané. Dans le dénouement par *deus ex machina*, c'est un personnage extérieur qui vient interrompre un noeument, soit que ce dernier soit impossible à achever (*La Dispute*, *La Réunion des amours*), soit qu'il faille défaire un projet de mésalliance par trop inconvenant (*L'Héritier de village*).

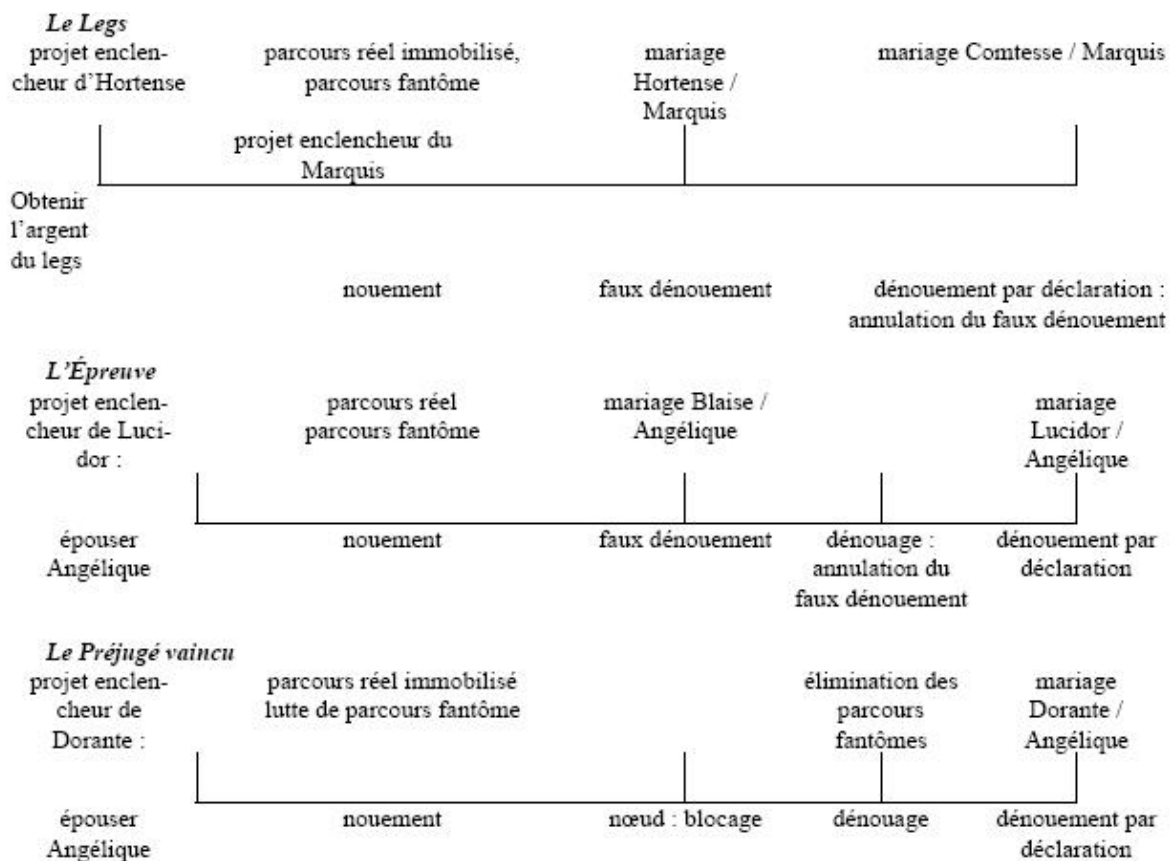
Chez Marivaux, le noeument est souvent menacé : par exemple d'une immobilisation, qui constitue le *nœud*. L'action est alors bloquée sans offrir de solution apparente. Il faudra procéder au *dénouage* pour que puisse se réaliser le dénouement. On voit bien dans *Le Père prudent et équitable* que l'arrivée de Cléandre et le gain de son procès sont la seule issue à un nœud constitué par la présence simultanée des prétendants de Philine, l'échec de Crispin pour les éloigner, l'entêtement de Démocrite à vouloir marier sa fille à l'un des trois rivaux de Cléandre et le refus de choix de Philine.

La deuxième menace est celle du dialogue rompu. Si le personnage concerné par le principal enjeu sort de scène, alors le risque est grand d'assister à l'interruption du nouement. Dans la hiérarchie des personnages, cette question concerne toujours un personnage essentiel. Si l'Angélique de *L'Épreuve* sort, si la Comtesse du *Legs* sort, il n'y a plus de nouement. Peut-on encore parler de dénouement pour autant ? Dans l'économie de la pièce, le départ d'Angélique suspendrait le projet de Lucidor et laisserait attendre une scène de commentaire : ce serait alors ce que nous avons appelé le dénouement-impasse qui ferait office de dénouement.

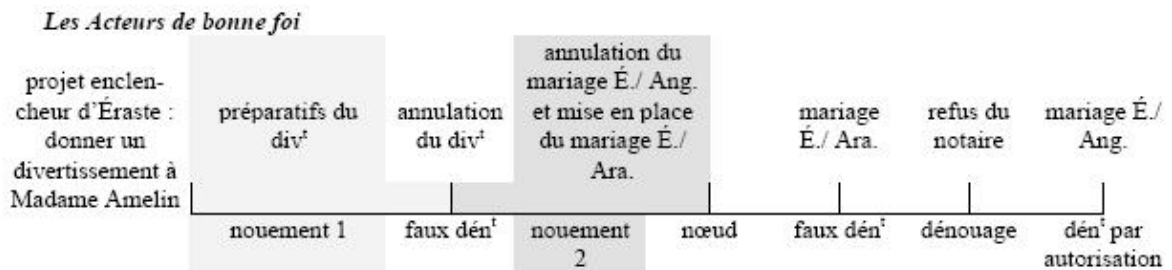
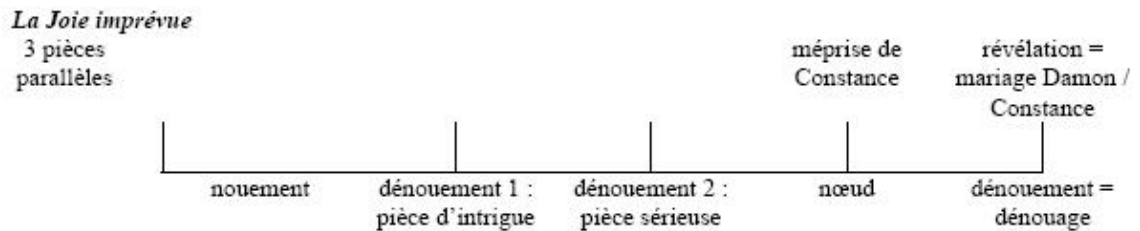
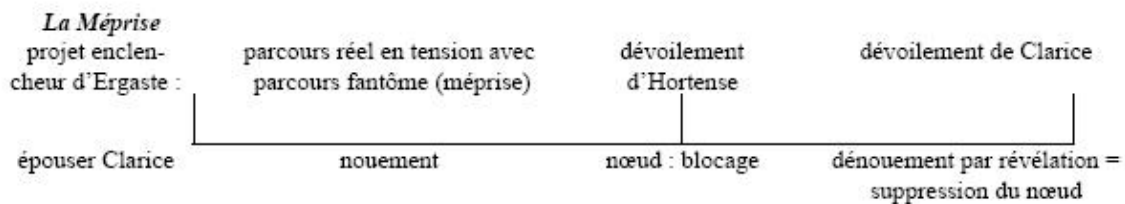
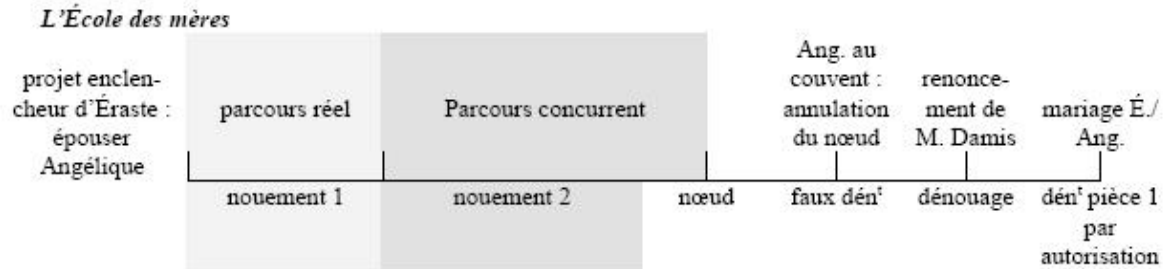
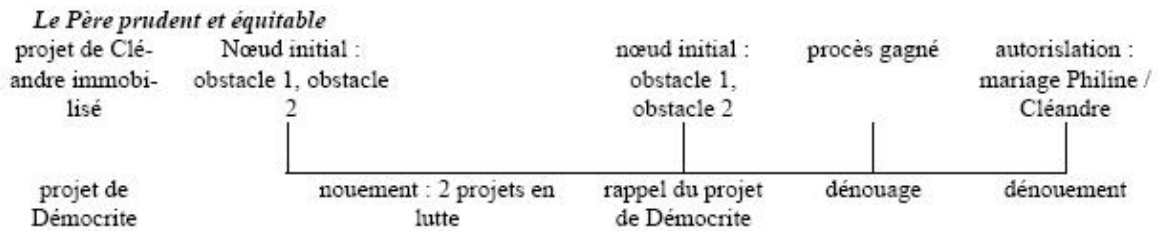
La troisième menace sur le nouement est l'apparition d'une autre forme de dénouement déceptif, allant à l'encontre du sens du texte ou de la tradition ou de la convention. Il peut s'établir alors un faux dénouement, ensuite annulé par un dénouage.

Le problème du dénouement marivaudien est encore compliqué par la composition en plusieurs pièces internes, qui entraîne, parfois, des dénouements intermédiaires. Et, s'il n'y a pas de dénouement intermédiaire, se pose la question de la pluralité des nouements et de l'unicité du dénouement. Le dénouement clôt-il le nouement des deux pièces ? Le dénouement de l'une des pièces l'annule-t-il, comme si le nouement de l'une devenait le nœud de l'autre ? On voit la complexité d'une telle structure. Nous la récapitulons ci-dessous. Pour le détail, nous renvoyons aux analyses précises des pièces.

Pièces à blocage avant la déclaration :

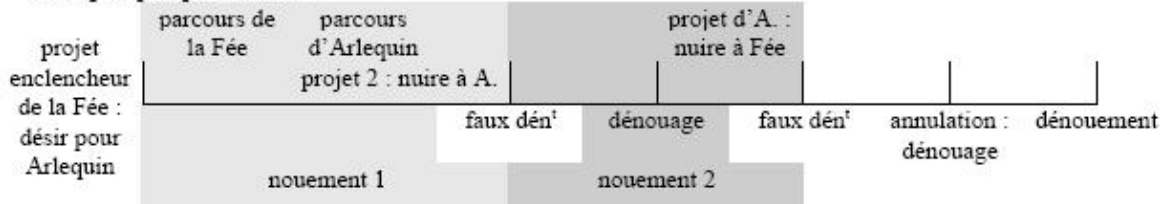


Pièces à blocage avant le mariage :

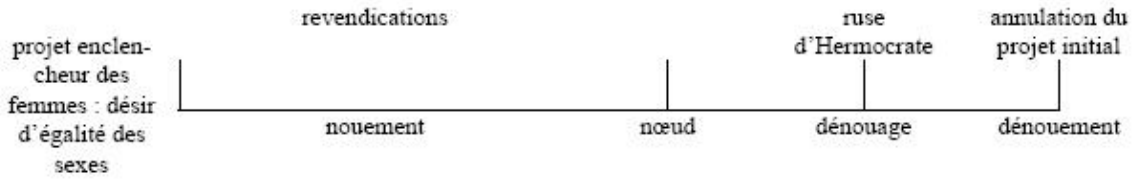


Pièces à blocage avant le mariage et finissant sans mariage :

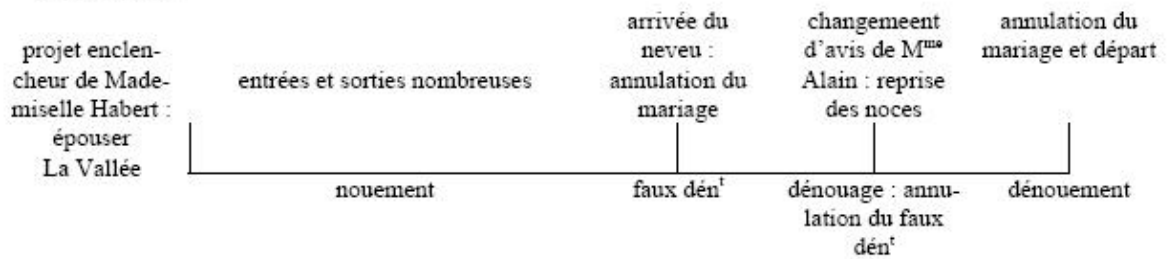
Arlequin poli par l'amour



La Colonie

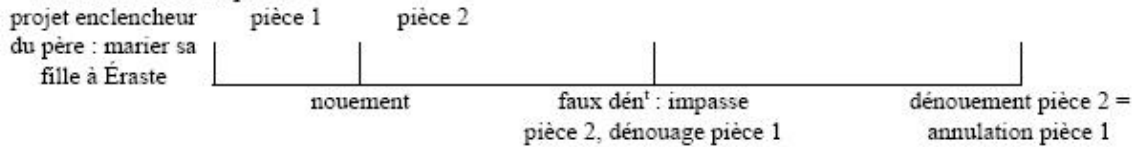


La Commère

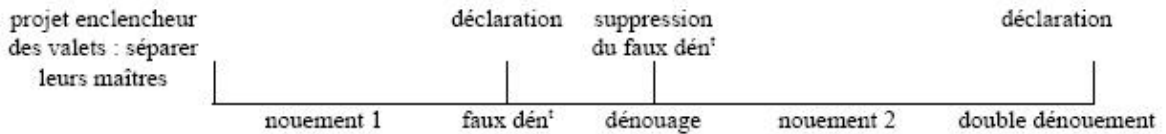


Dramaturgie de substitution :

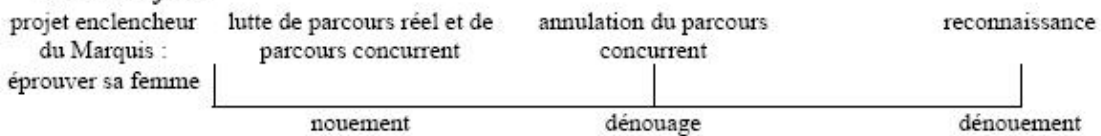
Le Dénouement imprévu



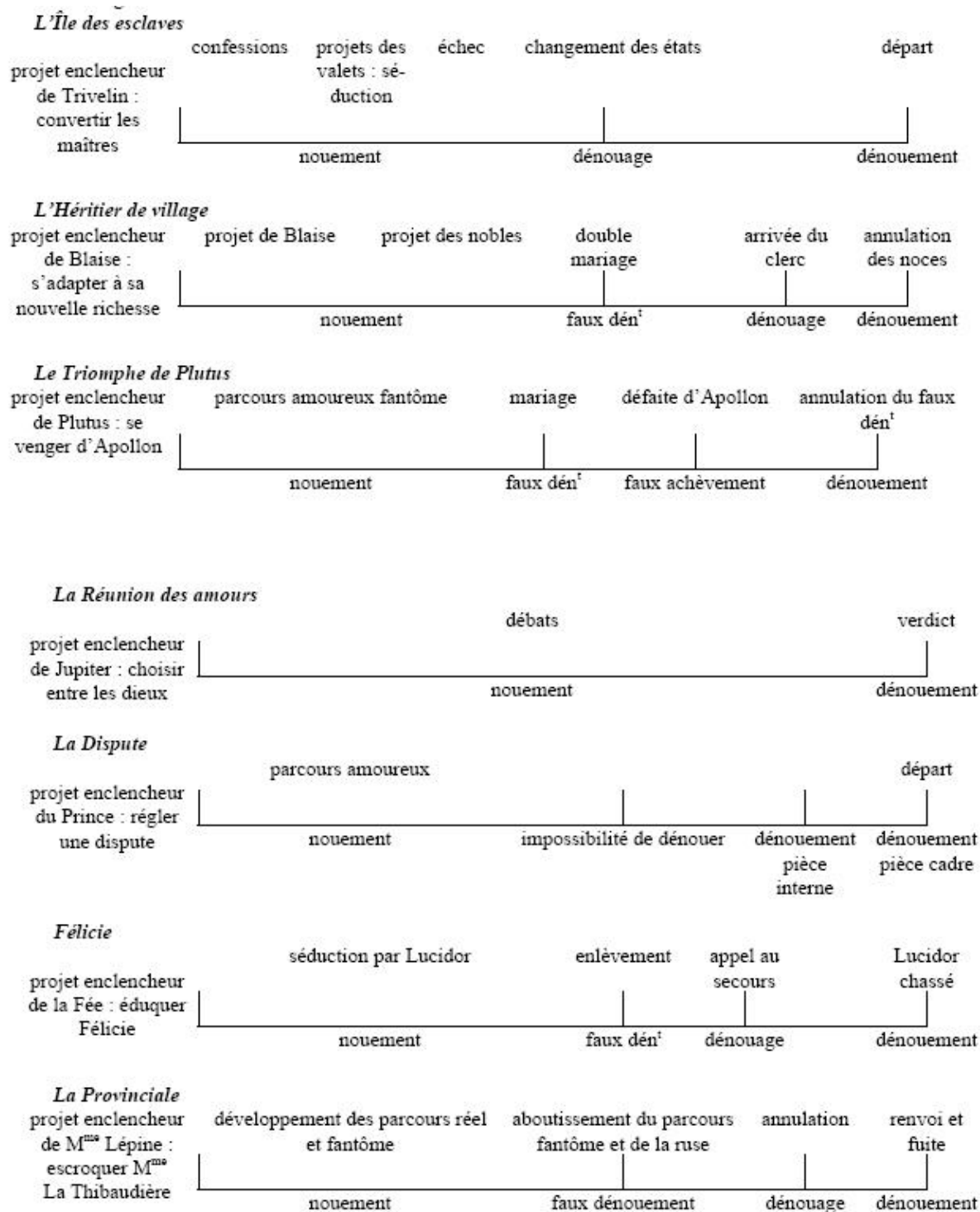
Les Sincères



La Femme fidèle



Dramaturgie de destruction :



Toujours est-il que le dénouement des pièces en un acte se révèle beaucoup moins convenu que ne le laissent trop souvent penser les critiques. Les pièces qui ne s'achèvent pas par un mariage sont majoritaires dans notre corpus. Parmi elles, certaines, surtout celles de la dernière période, s'achèvent sur une note si pessimiste que c'est le statut générique même de ces œuvres qui est en cause. Quant à celles qui se terminent sur l'annonce des noces réparatrices, il y en a peu qui ne laissent place à aucune ambiguïté dans la phase du dénouement ou dans celle de la conclusion. La fin marivaudienne laisse généralement un goût doux-amer ^{ftn899} et l'examen de mises en scène ou l'étude du divertissement final confirment l'équivocité de la portion finale ^{ftn900}.

2. la micro-séquence de dénouement

En tant que séquence textuelle, le dénouement des pièces en un acte s'intègre à une séquence de fin en général tardive et bien délimitée.

Quelques pièces du corpus échappent à cette règle de quantité. *Le Père prudent et équitable* et *Arlequin poli par l'amour* octroient à l'espace de fin une place assez grande par rapport à l'ensemble. On peut émettre l'hypothèse qu'il s'agit là d'un défaut de débutant. Mais c'est une tendance qu'on retrouve ponctuellement, et qu'on peut justifier sur le plan dramaturgique. Ainsi *Les Sincères*, *L'Héritier de village* et *Le Triomphe de Plutus* laissent toute sa place au développement du faux dénouement. Dans *Les Sincères*, le passage du faux au vrai dénouement demande du temps car la vraisemblance et les convenances exigent qu'on n'abandonne pas un amant pour un autre sans préparation. *La Joie imprévue* se termine par une cascade de dénouements, car il est régulier que chaque intrigue y ait son dénouement. Les entorses à la règle qui cantonne la micro-séquence de dénouement à la dernière ou à l'avant-dernière scène sont donc motivées par la structure de la pièce ou la vraisemblance du traitement du temps.

Les micro-séquences de dénouement sont très courtes et facilement repérables. À deux exceptions près, elles montrent toutes quelque chose qui s'apparente à la performativité du langage. Le dénouement-déclaration et le dénouement-autorisation renvoient à la posture d'un personnage qui, doté d'une autorité, peut conclure la pièce. Le dénouement-départ traduit la tentation, pour un personnage féminin en l'occurrence, de quitter la scène en laissant derrière lui un champ de bataille où s'est produit quelque chose d'irréparable. *La Femme fidèle* et *La Méprise* intègrent le geste dans la micro-séquence : dans *La Méprise* c'est le fait de se démasquer qui produit le dénouement qu'atteste la réplique d'Ergaste. Le geste produit la reconnaissance et, par là même, le dénouement.

Les choix de Marivaux sont donc relativement limités. Le dénouement est une parole (ou un geste) qui a valeur d'acte. Après cette micro-séquence, il ne reste plus de place que pour l'achèvement et la conclusion. Nous avons montré que l'achèvement était fortement lié au dénouement. Il en représente la conséquence. La conclusion, en revanche, se situe sur un autre plan. Mettant en jeu des personnages différents, elle se place en surplomb par rapport au dénouement. Elle est au niveau de la pièce, non plus de la scène.

La séquence de fin est donc assez bien codifiée dans les pièces courtes. Chaque étape est importante et prend sa place dans l'économie de la pièce.

IV. Retour sur la définition du dénouement : aspects théoriques

L'une des vocations de cette thèse a été de tenter de clarifier la définition du dénouement en lui-même. Nous avons montré que les difficultés à cerner la notion venaient avant tout de problèmes terminologiques qui avaient, du fait des apparitions et des résurgences de modèles théoriques, des efforts de traduction d'une langue à l'autre et des commentaires y afférents, considérablement obscurci le concept.

Si les flottements terminologiques persistent jusqu'à nos jours, c'est parce qu'ont coexisté des acceptions qui se rattachaient à des niveaux d'analyse différents. Le dénouement se trouve ainsi ramené au statut de concept flou.

Nous avons vu que dans le théâtre de Marivaux le dénouement était l'aboutissement d'un processus dynamique qui est mis en scène dans un moment de suspension et suivi d'un relâchement. Il établit une photographie de la hiérarchie des personnages et de la hiérarchie des actions, créant un effet de gros plan. Il y a les personnages concernés directement par le dénouement, ceux qui le sont par ricochet et ceux qui, ne l'étant pas du tout, en sont les spectateurs, image scénique des spectateurs de la salle.

Parallèlement à cet effet très particulier, qui fait d'un élément dynamique ce qui va arrêter le processus général de la pièce, nous avons mis en valeur le fait que le dénouement était d'abord à repérer comme une portion de texte clairement identifiable. Quelle est la nature de cette portion de texte ? En partant de la dualité du matériau textuel du théâtre, fait de discours et de didascalies, on peut émettre l'hypothèse que le dénouement s'inscrit dans l'une de ces formes.

1. le dénouement inscrit dans le discours

C'est sans doute le cas le plus fréquent. Si l'on admet que le dénouement est repérable dans une portion précise du discours des personnages, on est tenu de s'interroger sur le fonctionnement du rapport entre parole de personnage et dénouement.

a. la parole est dénouement

C'est le cas le plus fréquent dans le théâtre de Marivaux. C'est sans doute le cas le plus fréquent au théâtre en général. La parole constitue le dénouement parce qu'elle est action. L'énoncé, parce qu'il a une valeur performative, inscrit en lui-même une action. Dire "je t'aime" ^{ftn901} ou "je te pardonne" c'est enclencher un processus. Dans la comédie classique, dire "je vous aime" équivaut à dire "je vous épouse" ^{ftn902}. Mais dans tous les cas, on peut dire qu'il se produit sur un personnage une action qui demande à être validée par lui ou qui repose sur un accord tacite. C'est ce que l'on pourrait appeler un premier niveau de performativité. Il s'appuie sur un certain nombre de présupposés. Le premier est que le locuteur doit avoir une parole autorisée : il a une parole de poids, un pouvoir dénouant qui fait que son discours, tout au moins une phrase ou un mot émanant de lui, réalise la condition *sine qua non* pour qu'émerge une possibilité de fin.

Dans certains cas, la parole performative de premier niveau ne suffit pas. La parole de déclaration exerce une action sur l'autre personnage mais non pas sur l'action. Il faut de surcroît la parole autorisée d'un père ou d'une mère qui rende licite l'amour qui s'est proclamé. La performativité est double, dans cette situation. En premier lieu, "je vous aime" est la condition nécessaire mais non suffisante ; nécessaire sur l'autre personnage du couple mais non suffisante pour infléchir l'action. De l'autre, le "j'autorise" paternel s'exerce sur l'action. Entre ces deux paroles-actions, il faudra éventuellement que s'intercale une parole de dénouage à même de rendre crédible le changement d'avis du père ^{ftn903}.

On voit bien à quel point la parole dénouante dépend d'une contextualisation très précise pour qu'elle ait l'efficacité que l'on attend d'elle.

Cet effet de disjonction, repéré dans le double niveau de performativité, se remarque aussi sur le plan spatio-temporel. Ainsi lorsqu'un personnage dit "Tuez-le", achevant ainsi l'intrigue par la mort d'un rival ou d'un adversaire, le dénouement se trouve apparemment tout entier contenu dans une parole qui a valeur d'acte. Or l'action exercée sur l'autre se fait par procuration : elle se trouvera réalisée par d'autres, plus tard. Cela entraîne un flottement quant à cette parole dénouante qui est acte, mais acte différé. La parole est encore action, mais elle renvoie à une autre action qui se produira ailleurs. Du coup, la parole-action devient dramaturgiquement objet de soupçon. La réalité du dénouement dépend du degré de certitude de la réalisation de l'acte induit et programmé. S'il y a le moindre doute, la parole perd son statut de dénouement. Il faut qu'elle soit pleine des potentialités de sa réalisation. Ainsi il n'y aura pas arrêt de l'action si le personnage locuteur n'est pas en mesure de produire une réalisation. Sa parole perd sa charge de performativité. De même, s'il se révèle par la suite que l'ordre n'a pas été exécuté, rétrospectivement la parole performative se muera au mieux en péripétie. On se trouve là encore face à une parole qui, pour devenir pleinement dénouante, est conditionnée par des nécessités extérieures ou postérieures.

Dans ces deux cas généraux, le dénouement est tout entier contenu dans une parole-action qui agit à la fois sur les personnages et sur l'action, une fois réalisées toutes les conditions de félicité.

La parole dénouante indépendamment de tout contexte risque donc d'être la parole de rupture. Un personnage concerné au premier chef par l'action qui menace de quitter définitivement la scène exerce une action triple : sur le personnage à qui il s'adresse ; sur l'action même, qu'il peut clore par son départ ; sur le dialogue qui, menacé d'interruption, met de fait un terme à la pièce. La parole rupture achève donc l'action dans l'inachèvement.

Chez Marivaux, c'est la parole-action qui est le mieux représentée, mais on peut imaginer d'un point de vue théorique d'autres modalités de dénouement.

b. la parole génératrice de dénouement

Lorsqu'un personnage apporte une information qui change la donne de sa situation et modifie sensiblement l'action en la conduisant à son terme, il peut y avoir une action dénouante qui n'est pas forcément annoncée comme telle. L'effet visé par le personnage peut n'être que l'information ; l'effet produit sur l'action peut être le dénouement. Il s'agit d'une parole relayée par un médiateur qui n'est pas forcément un personnage de premier plan. Il faudra alors, dans les répliques suivantes, confirmer l'effet dénouant de cette parole informative.

Cette configuration autorise des jeux très subtils avec le lecteur-spectateur : l'information qui constitue le dénouement peut être déjà connue du lecteur-spectateur. Le dénouement n'est alors pas constitué par l'événement lui-même, mais par sa mise en mots et son adresse au bon interlocuteur, qui confirmera le dénouement en en ressentant l'impact. C'est ce qui se passe lorsqu'un dénouement est contenu dans une révélation et que cette révélation n'en est déjà plus une pour le lecteur-spectateur (ainsi dans *Œdipe roi* de Sophocle).

c. la parole récit du dénouement

Lorsque la parole information sert le récit d'un événement qui constitue le dénouement, le problème est dans le décalage entre le temps du dénouement et l'annonce du dénouement. On rend compte d'un dénouement qui s'est déjà produit et que l'on n'a pas montré. Force est alors de constater que l'événement qui s'est déroulé hors scène ne devient dénouement qu'*a posteriori*, lorsqu'il est raconté en différé. En outre, lorsqu'il s'agit d'un long récit, il va falloir repérer la phrase, le groupe de mots, le mot même qui constitue(nt) le dénouement ^{ftn904}.

2. le dénouement didascalique

Le dénouement peut aussi être contenu dans un geste évoqué seulement au détour d'une indication scénique. Geste-révélation, geste lié à une action, le non-dit se substitue à la parole dans l'espace entre deux répliques. En général, la réplique qui succède à cette didascalie dénouante consiste à confirmer la réalité du dénouement. Le discours se fait donc attestation ou récit de ce qui s'est produit dans l'entre-deux, dans l'espace de silence. Cela pose bien évidemment un problème au metteur en scène placé devant une contrainte bien plus réelle que dans le cas des didascalies habituelles. En même temps il peut imaginer de remplacer le signe du dénouement par un autre de même fonction.

Le dénouement, ramené au matériau textuel, permet de rendre compte du repérage possible de cette parole spécifique qui fonctionne à deux niveaux. Aveu, révélation, rupture... le dénouement peut prendre de nombreuses formes ; mais là n'est pas son principal intérêt. Sa vraie vertu est dans la façon dont une parole prend une efficacité, une force qui lui permet d'interrompre l'action et de faire en sorte qu'une histoire s'achève et qu'une autre commence.

ANNEXE 1 : Résumé des pièces de notre corpus

Pour la commodité, nous donnons dans cette annexe les résumés des pièces en un acte (dont certaines sont, de fait, mal connues et très rarement jouées). Le résumé est nôtre. Les pièces sont données dans l'ordre chronologique.

Le Père prudent et équitable ou Crispin l'heureux fourbe (sans date)

(La scène est sur une place publique d'où l'on aperçoit la maison de Démocrite)

Démocrite refuse que sa fille Philine épouse Cléandre, jeune homme dont elle est éprise, car sa fortune est engagée dans des procès qui promettent d'être longs et périlleux. Le père offre donc à sa fille de choisir entre trois partis : Ariste, riche vieillard, dont l'arrivée est imminente ; le Chevalier ; le Financier, M. La Boursinière, tous deux annoncés pour la soirée (sc. I). Philine fait part à sa suivante Toinette de son désespoir (II) mais décline la proposition d'enlèvement que lui fait Cléandre. S'ensuit une scène de dépit amoureux, raillée par Toinette et Crispin, valet de Cléandre, qui se proposent d'aider les jouvenceaux (III). Crispin rassure son maître inquiet et l'éloigne de la scène de jeu (IV).

Ariste, le premier prétendant, paraît, suivi de Maître Jacques. Il est accueilli par Crispin, qui se fait passer pour Démocrite (V), pendant que Toinette joue une Philine un peu folle (VI).

Ariste, découragé, quitte la place. Crispin et Toinette commentent cette réussite (VII).

Démocrite survient ; Toinette lui dit du mal du projet de mariage de Philine avec Ariste (VIII), et Démocrite commente seul la situation (IX).

Le Chevalier de La Minardière arrive plus tôt que prévu et rencontre Démocrite (X). Ce dernier lui raconte que Philine est loin, chez une parente, et qu'il lui faudra revenir le soir, comme prévu. Il s'agit, en fait, d'un stratagème de Démocrite, qui souhaite rencontrer seul les prétendants pour les jauger (XI). Surgit Crispin, déguisé en Ariste ivre et vulgaire (XII).

Démocrite convoque sa fille, qui entend de son prétendu prétendant le tableau effrayant de ce qui l'attend à la campagne. Philine et Démocrite tombent d'accord pour récuser le faux Ariste (XIII).

Crispin commente cette victoire en fanfaronnant (XIV). Arrive le Financier, qui reconnaît Crispin, qui fut autrefois à son service. Sous couleur de confiance, Crispin lui révèle que toute la famille de Démocrite est atteinte d'épilepsie (XV). Le Financier renonce donc à la main de Philine, mais, par politesse pour Démocrite, se ravise (XVI). Il se présente à la porte, où Toinette tente de le faire partir, mais Démocrite lui ouvre (XVII).

Le Financier révèle au père la fausse confiance que lui a faite Crispin sur sa maladie et promet de punir son ancien valet (XVIII). Frontin, engagé par Crispin pour jouer le rôle du Financier, se présente alors ; Démocrite, stupéfait, le chasse (XIX) et témoigne de son incompréhension (XX).

Crispin, déguisé en femme, vient alors confier à Démocrite qu'il (elle) a été séduit(e) par le Chevalier (XXI). Mais ce dernier arrive, révèle à Démocrite ce que Crispin lui a dit (hors scène) à propos de la folie de Philine. Démocrite, à son tour, lui raconte l'épisode de la femme séduite ; tous deux reconnaissent Crispin sous son déguisement (XXII).

Les deux autres prétendants reviennent et découvrent les fourberies de Crispin (XXIII-XXIV). Philine est rappelée par son père, qui la somme de choisir entre ses trois prétendants (XXV). Au moment où Crispin, à deux doigts d'être roué de coups, quitte la scène piteusement, survient Cléandre : le jeune homme annonce qu'il a gagné son procès et qu'il est désormais riche. Les prétendants, dans ces conditions, s'effacent et Démocrite se laisse attendrir par la demande de Cléandre et de Philine ; Crispin et Toinette préparent leurs noces, en parallèle de leurs jeunes maîtres (XXVI).

Arlequin poli par l'amour (Italiens, 17 octobre 1720)

(Dans le jardin de la Fée) La Fée a enlevé Arlequin pendant son sommeil. Elle souhaite l'épouser après l'avoir éduqué et révèle à Trivelin son intention de quitter Merlin auprès de qui elle était engagée (sc. I). Arlequin survient et fait montre de toute sa niaiserie (II). Des chanteurs et danseurs proposent un divertissement au jeune homme qui s'ennuie et réclame à manger (III).

(Dans la campagne) Silvia apparaît, poursuivie par un berger dont elle repousse les assiduités (IV). Elle rencontre Arlequin et c'est le coup de foudre réciproque. Ils se donnent rendez-vous pour le soir (V).

(Dans le jardin de la Fée) La Fée et Trivelin se donnent des nouvelles d'Arlequin ; Trivelin informe la Fée d'une visite de Merlin. Apercevant Arlequin (VI), ils se rendent invisibles et remarquent la présence d'un mouchoir qu'Arlequin embrasse passionnément (VII). La Fée et Trivelin commentent les progrès du maintien d'Arlequin et déduisent l'existence d'une rivale (VIII).

(Dans la campagne) Silvia sollicite les conseils de sa cousine sur l'attitude à adopter face à un prétendant ; la cousine conseille l'indifférence (IX). Après un bref monologue (X), la jeune fille expérimente auprès d'Arlequin ce comportement, qu'elle abandonne rapidement ; les deux amants badinent (XI). La Fée les surprend, entraîne Arlequin et immobilise Silvia (XII). Cette dernière est enlevée par des lutins de la Fée (XIII).

(Dans le jardin de la Fée) La Fée tente de convaincre Arlequin que Silvia l'a trompé. Elle prétend lui en administrer la preuve, de la bouche même de la jeune fille. Méfiant, Arlequin lui fait promettre de ne pas être présente lors de cette entrevue avec Silvia (XIV). Enfermée par son serment sur le Styx, la Fée décide de donner son anneau d'invisibilité à Trivelin (XV) pour qu'il puisse assister à l'entretien à sa place (XVI). Elle convoque Silvia et lui ordonne, sous peine de mort, de mentir à Arlequin et de lui dire qu'elle ne l'aime pas (XVII). C'est ce que fait Silvia dans un premier temps ; mais devant le désespoir du jeune homme, elle finit par lui avouer le chantage de la Fée. Trivelin apparaît alors à leurs yeux et donne aux deux jeunes gens les conseils qui leur permettront d'échapper à la Fée (XVIII). Arlequin et Silvia se préparent au stratagème (XIX). Devant la Fée et Trivelin, ils font semblant de se disputer. La Fée chasse Silvia (XX). Arlequin feint de vouloir épouser la Fée et, en badinant, lui arrache sa baguette magique, l'immobilise et rappelle Trivelin et Silvia (XXI). Arlequin rosse différents acolytes de la Fée, dont Trivelin ; Silvia le rappelle à la raison, lui extorque le pardon pour la Fée. Les deux amants annoncent leur départ (XXII).

Le Dénouement imprévu (Comédie-Française, 2 décembre 1724)

(La scène est à *(sic)*)

Éraste, le gentilhomme de campagne destiné à Mademoiselle Argante par son père, doit se présenter incessamment. Dorante, jeune bourgeois amoureux de la jeune fille, confie son désespoir à Maître Pierre qui, lui, convoite Lisette, la soubrette de la maison. Dorante imagine de faire jouer à Mademoiselle Argante un rôle de folle pour "dégouter le futur" et il charge Maître Pierre, contre promesse de cinquante pistoles, de l'informer de cet expédient. Maître Pierre propose, en outre, d'intercéder en faveur de Dorante auprès de Monsieur Argante (sc. I), ce qu'il fait sans succès (II). Il informe ensuite Lisette et Mademoiselle Argante du plan de Dorante, qui n'éveille pas l'enthousiasme (III). Mademoiselle Argante se confie à Lisette, qui lui fait un tableau peu ragoutant de la campagne qui l'attend si elle épouse Éraste : aussi, malgré une affection chancelante pour Dorante, la jeune fille accepte de simuler la folie (IV). Maître Pierre vient annoncer Dorante, toujours désespéré (V). Celui-ci entre et obtient, à défaut d'une déclaration d'amour, l'acceptation de son plan (VI). Mademoiselle Argante

expérimente son rôle de folle devant son père, qui la renvoie furieux sans se laisser convaincre (VII).

Crispin, valet d'Éraste, vient annoncer à Monsieur Argante l'arrivée de son jeune maître et lui révèle que ce dernier, pour évaluer la réceptivité de Mademoiselle Argante à un mariage somme toute forcé, a l'intention de déguiser son identité et de se présenter sous l'apparence d'un ami d'Éraste (VIII). Éraste lui-même vient confirmer ce plan à son futur beau-père et obtient de lui l'autorisation de rencontrer la jeune fille seul à seule. Monsieur Argante appelle Maître Pierre et Lisette pour leur donner ses ordres (IX). Pendant que Lisette est allée chercher sa maîtresse, Maître Pierre, pour faire l'important, révèle à Éraste que Mademoiselle Argante est amoureuse d'un autre et qu'elle va feindre la folie (X). La jeune fille arrive. Elle feint la folie mais en même temps tombe amoureuse du jeune homme qu'elle devine vite être Éraste lui-même, et non un ami de celui-ci. Les deux jeunes gens se déclarent leur amour (XI). Monsieur Argante et Maître Pierre surviennent, sont témoins de cette entente. Maître Pierre, moyennant soixante pistoles, se propose comme intermédiaire auprès de Dorante, définitivement éconduit (XII).

L'Île des esclaves (Italiens, 5 mars 1725)

(La scène est dans l'île des esclaves)

Iphicrate et Arlequin, habitants d'Athènes, se retrouvent sur une île après un naufrage qui, pensent-ils, a englouti leurs compagnons. Iphicrate a découvert qu'ils sont rescapés sur l'île des esclaves, peu accueillante aux maîtres, et il désire s'enfuir. Cela entraîne des vellétés de désobéissance chez Arlequin (sc. I). Survient Trivelin, accompagné d'insulaires, d'une dame et de sa suivante, toutes deux rescapées également. Trivelin empêche Iphicrate de rosser Arlequin et impose aux deux personnages masculins l'inversion des états civils et du statut social. Trivelin annonce le programme de rééducation qui attend les maîtres dans cette contrée dont il décrit les lois (II). Il impose le même changement d'identité à Cléanthis et à sa maîtresse Euphrosine. Puis il demande à Cléanthis de broser le portrait d'Euphrosine, ce que la jeune femme supporte mal (III). Resté seul avec Euphrosine, Trivelin reçoit une confirmation de la véracité du portrait précédent contre la promesse d'une délivrance rapide (IV). Arlequin, à son tour, fait à la demande de Trivelin le portrait d'Iphicrate en sa présence. Iphicrate se reconnaît mauvais maître et Trivelin quitte la scène en annonçant son retour prochain (V). Cléanthis et Arlequin jouent aux maîtres devant Iphicrate et Euphrosine ; ils s'essaient au langage amoureux des gens bien nés mais n'y arrivent pas. Ils décident alors de s'intéresser chacun au maître de l'autre (VI). Cléanthis informe Euphrosine qu'Arlequin l'aime (VII). Arlequin entreprend de séduire Euphrosine, qui résiste et vient à bout de son adversaire en lui présentant le pathétique de sa situation (VIII). Arlequin informe Iphicrate des intentions amoureuses de Cléanthis à son sujet, mais la conversation dévie sur les relations passées et présentes entre maître et valet. Arlequin renonce à l'échange des rôles et rend ses habits à son maître (IX). Cléanthis et Euphrosine surprennent la scène. Cléanthis proteste contre la vilénie des maîtres, chacun se repent et promet à l'autre un avenir meilleur (X). Trivelin vient constater la réconciliation générale, tire la leçon de l'aventure et annonce le retour des naufragés pour Athènes (XI).

L'Héritier de village (Italiens, 9 août 1725)

(La scène est dans un village)

Blaise, revenu de Paris après quatre jours d'absence, annonce à sa femme Claudine qu'il a hérité de son frère la somme de cent mille francs, placés pour lui procurer une rente. Il a déjà

engagé Arlequin comme valet pour lui porter ses affaires et pour faire l'éducation de leurs enfants Colin et Colette (sc. I). Blaise essaie de donner un vernis de galanterie à sa femme, pour qu'elle se conforme à son nouveau statut ; il compte s'octroyer des privautés de grande maison, mais devant la proposition de Claudine d'avoir en permanence un galant à la maison, comme dans le grand monde, il renonce à ce projet (II). Madame Damis, une noble voisine, et son cousin le Chevalier passent par là. Devant eux, Claudine fait l'importante ; les deux hobereaux s'étonnent de son insolence (III). Blaise et ses enfants ont le même comportement hautain : le Chevalier et Madame Damis les croient tous fous ; c'est alors que Blaise les informe du legs qu'il a reçu ; le Chevalier change alors de comportement et propose à Madame Damis d'épouser Colin et se réserve Colette (IV). Cette proposition de mariage est faite aux parents, qui acceptent (V). Blaise, tout occupé à rêver à sa nouvelle fortune (VI), se fait entourlouper par le fiscal, à qui il devait cinquante francs (VII). Il annonce à Colin et Colette leur prochain mariage et demande à Arlequin de parfaire leur éducation (VIII). Arlequin, qui ne sait par où commencer, leur fait faire une simulation de discours amoureux, qui échoue. Colin quitte la scène en se promettant de parler "à l'aventure" (IX). Colette, à son tour, reçoit une leçon de galanterie de la part d'Arlequin (X). Après une scène de transition, par laquelle le Chevalier cherche à gagner les bonnes grâces d'Arlequin (XI), vient la scène burlesque de déclaration entre Colette et le Chevalier (XII). Transition (XIII), puis scène parallèle entre Madame Damis et Colin, qui est d'une naïveté désarmante (XIV). La fête commence en attendant le notaire. Mais c'est Monsieur Griffet, clerk du procureur, qui survient, avec une lettre pour Blaise, qui est illettré. C'est le Chevalier qui est chargé d'en faire lecture et qui apprend, en même temps qu'il l'annonce, que Monsieur Rapin s'est enfui avec l'argent du legs. Le Chevalier et Madame Damis s'éclipsent. Arlequin réclame ses gages. Blaise, dans l'adversité, invite Arlequin et sa famille à boire et à faire la fête tout de même (XV).

Le Triomphe de Plutus (Italiens, 22 avril 1728)

(La scène est dans la maison d'Armidas)

Plutus est décidé, pour se venger d'Apollon qui raille ses talents de séducteur, à lui prendre sa maîtresse (sc. I). Sous l'apparence humaine de Monsieur Richard, financier, il parie à Apollon, devenu Ergaste, que son argent aura sur Aminte un pouvoir plus fort que la beauté. Apollon en doute (II). Ergaste présente à Spinette, la soubrette de la maison, Richard comme un de ses amis. Il promet de la récompenser mais n'en fait rien (III). Resté seul avec Spinette, Richard lui donne de l'argent et une bague ; la servante promet de servir les intérêts de Richard (IV). Ce dernier soudoie pareillement Arlequin, le valet d'Ergaste (V). Il séduit ensuite par sa générosité Armidas, oncle d'Aminte : il lui propose d'acheter sans la voir sa terre à très bon prix puis de la lui restituer contre la main de sa nièce. Armidas accepte de convaincre sa nièce (VI). La première rencontre entre Armidas et Richard ne donne rien : la jeune fille reste inflexible (VII). Le financier laisse alors le champ libre à ses adjutants : Armidas et Spinette font son éloge auprès d'Aminte (VIII), Arlequin révèle qu'il est passé du côté de Richard (IX). Richard repaît et couvre Aminte de cadeaux. Aminte finit par se laisser corrompre ; on annonce le retour d'Ergaste (X). Des musiciens sont annoncés (XI) : on danse, on chante, les spectateurs s'ennuient. Richard paie les musiciens et annonce l'arrivée de son propre concert (XII). Il fait apparaître des porte-balles chargés de sacs d'or. Aminte rompt avec Ergaste et suit Richard (XIII). Toute la maisonnée, successivement, abandonne Ergaste : Armidas (XIV), Spinette (XV), Arlequin (XVI), les musiciens (XVII). Les dieux révèlent alors leur identité et réintègrent l'Olympe. Plutus, pari gagné, laisse aux humains tout l'argent qu'il leur a offert (XVIII).

La Réunion des amours (Comédie-Française, 5 novembre 1731)

(La scène est dans l'Olympe)

Cupidon et l'amour se retrouvent en face à face, comme les rivaux qu'ils sont dans le cœur des hommes. L'amour apprend à Cupidon qu'un seul d'entre eux pourra être invité à l'assemblée des dieux qui doit octroyer des dons au fils du roi (I). Cupidon projette de se renseigner auprès de Mercure (II). Ce dernier, accompagné de Plutus, lui confirme qu'il a reçu l'ordre de ne pas l'inviter. L'ordre émane de Minerve "à qui Jupiter a donné la direction de l'assemblée" (III). Apollon, qui s'inquiète du retour en grâce de l'amour, vient annoncer à Cupidon que Minerve sera chargée de juger lequel des deux ennemis il faut préférer. Cupidon préfère aller boire et parie sur sa victoire (IV). Apollon et Mercure commentent les effets de chacun des deux dieux sur leur propre activité (V). Survient la Vérité, qui informe Apollon du bien et du mal qu'elle pense de lui. Apollon se rend à ses arguments, se raccommode avec elle et définit la façon dont ils pourraient être associés dans l'éducation du Prince (VI). Apollon et Mercure commentent ce qui vient d'être dit (VII). Cupidon annonce l'arrivée de Minerve et de l'amour (VIII). Minerve arrive, rappelle les enjeux du débat et invite les autres dieux à n'être que spectateurs. Mercure reste, Apollon sort (IX). La dispute a lieu ; chaque dieu de l'amour donne ses arguments, mais Minerve suspend son jugement en attendant l'expertise de la Vertu (X). Minerve accueille la Vertu et lui demande de déterminer lequel des deux dieux a à offrir les dons les plus profitables (XI). Chacun des deux s'adresse à la Vertu, l'amour de façon raisonnable, Cupidon en séducteur. La Vertu s'échappe. Mercure et Cupidon commentent de qui vient de se passer. Mercure annonce à Cupidon qu'il pressent pour lui un verdict défavorable (XIII). Mais Minerve revient, cette fois en porte-parole de Jupiter, qui décrète qu'Amour et Cupidon doivent s'unir, ce qu'ils font (XIV).

L'École des mères (Italiens, 25 juillet 1732)

(La scène est dans l'appartement de Madame Argante)

Lisette a fait entrer Éraste déguisé en laquais dans la maison de Madame Argante. Le jeune homme est amoureux de la fille de Madame Argante, Angélique, qui est promise à un autre (I). Lisette présente Éraste à Frontin comme son cousin La Ramée. Frontin, qui aime Lisette, réagit en jaloux. Lisette révèle la véritable identité d'Éraste. Les deux valets décident d'organiser une entrevue avec Angélique pour bloquer le mariage avec le barbon qui lui est destiné, Monsieur Damis. On décide de faire de La Ramée le cousin de Frontin, qui l'hébergera (II). Frontin présente La Ramée à Madame Argante, qui accepte de le garder jusqu'au soir (III). Madame Argante interroge Lisette sur les sentiments d'Angélique à propos du mariage prévu, mais fait la sourde oreille aux arguments de la soubrette contre l'âge du fiancé (IV). Madame Argante demande à Angélique son opinion sur ce mariage et, devant les réticences de la jeune fille, lui fait un cours de morale conjugale (V). Angélique confie à Lisette son désespoir et son amour pour Éraste. Lisette lui annonce la présence d'un nouveau domestique porteur d'une lettre d'Éraste (VI). Angélique lit la lettre et Éraste se jette à ses genoux. Échange de déclarations. L'arrivée de Champagne, valet de Monsieur Damis, éloigne Angélique (VII). Éraste reconnaît en Champagne le valet de son père ; il ne comprend pas. De son côté Champagne est troublé par le visage de ce La Ramée, qu'il croit bien reconnaître (VIII). Champagne conte fleurette à Lisette, qui se déclare pour Frontin (IX). Champagne accueille Monsieur Damis, lui donne des informations sur la présence d'un valet qui ressemble à son fils : M. Damis ne comprend rien (X). Madame Argante et Angélique accueillent Monsieur Damis, qui leur explique qu'il a troqué son nom d'Orgon contre celui de Damis pour que son mariage reste secret. Il demande à avoir une entrevue seul à seule avec

Angélique (XI). La jeune fille lui avoue franchement qu'elle aime ailleurs (XII). Monsieur Damis soudoie Frontin, qui lui révèle le plan d'Éraste. Monsieur Damis réclame de pouvoir espionner les deux amoureux. Frontin lui propose un domino (XIII). Frontin revient avec le domino, éteint les lumières. Monsieur Damis demande à ce que Frontin aille chercher madame Argante (XIV). Lisette fait entrer Éraste et croise Frontin. Monsieur Damis entend le nom d'Éraste (XV) puis découvre que l'amoureux d'Angélique est son propre fils. Ce dernier, dans le noir, confond Monsieur Damis avec Angélique et lui fait une déclaration (XVI). Lisette entre avec Angélique (XVII) ; Madame Argante entre à son tour, amenée par Frontin. Angélique fait à Éraste une déclaration, mêlée d'une critique de l'éducation qu'elle a reçue. Madame Argante intervient alors, demande qu'on rallume et menace sa fille du couvent (XVIII). La dernière scène est celle des révélations. Monsieur Damis renonce à épouser Angélique et demande à Madame Argante de consentir au mariage des deux jeunes gens. La mère finit par accepter (XIX).

La Méprise (Italiens, 16 août 1734)

(La scène est dans un jardin)

Frontin indique à son maître Ergaste que la jeune fille masquée et sa servante, rencontrées la veille lors d'une promenade, ont ressenti pour eux de l'amour. Un simple échange de regards, à un moment où la jeune fille a ôté son masque, a suffi (I). Lisette, ladite servante, rencontre Frontin et le coup de foudre se confirme entre les deux serviteurs par une déclaration, mais aussi entre les maîtres, puisque Lisette raconte à Fontin que la jeune fille, prénommée Clarice, aînée de deux sœurs riches et maîtresses d'elles-mêmes, et fort décidées à le rester, est sensible au charme d'Ergaste (II). Ergaste réclame des informations : Frontin lui donne seulement celle sur l'identité de la jeune fille, mais omet de lui signaler qu'il y a deux sœurs (III). Arrive Hortense, la sœur cadette, elle aussi masquée. Ergaste la prend pour Clarice et lui fait une déclaration d'amour. Hortense est moyennement réceptive et lui fixe néanmoins un rendez-vous (IV). Arlequin, serviteur d'Hortense, informe sa maîtresse que Monsieur Damis, son amoureux, la cherche. Elle refuse de le voir (V). Apercevant Clarice, elle ne lui dit rien des propos d'Ergaste et se propose de l'accompagner dans sa promenade. Mais Clarice souhaite éviter cette compagnie, annonce elle aussi l'arrivée de Damis, ce qui fait fuir sa sœur ; mais Hortense, méfiante, charge Arlequin de surveiller son aînée (VI). Lisette confie à Clarice qu'Ergaste l'aime et va venir (VII). De fait, Frontin annonce son maître (VIII). Ergaste déclare son amour à Clarice, et, croyant le faire pour la deuxième fois, s'autorise quelques audaces trop brutales pour Clarice qui, elle, n'en est qu'à sa première rencontre. Ergaste annonce qu'il lui rendra visite avec le Comte de Belfort, ami commun chez qui il réside (IX). L'arrivée d'Arlequin fait fuir Clarice et Lisette (X). Ergaste commente avec enthousiasme la situation (XI). Arlequin transmet à Ergaste un message de la part de sa maîtresse : il s'agit d'une rupture, sous le prétexte que le jeune homme s'est mis à genoux devant Clarice. Ergaste, qui ignore toujours l'existence des deux sœurs, toutes deux masquées, ne comprend rien et sort pour répondre au billet en chargeant Frontin d'amuser Arlequin (XII). Les valets tâtonnent pour trouver un sujet de conversation ; Arlequin finit par comprendre que Lisette, sa maîtresse, est désormais amoureuse de Frontin (XIII). Arlequin refuse donc de porter la lettre de réponse d'Ergaste, qui, du coup, la confie à Frontin (XIV). Le jeune homme commente le revirement de situation (XV). Lisette, annonçant l'arrivée de sa maîtresse ajoute à la confusion du jeune homme, qui n'arrive pas à relier les épisodes ; Lisette le croit fou (XVI). Ergaste continue à ne rien comprendre (XVII). Frontin revient : la jeune femme à qui il a remis le billet l'a déchiré et le valet a reçu un soufflet. Ergaste ne comprend pas pourquoi Clarice a refusé sa réponse et, en même temps, vient tout de même au rendez-vous (XVIII). Surviennent Lisette et Clarice. L'incompréhension est générale. Clarice s'éloigne un instant (XIX). Frontin et Ergaste commentent la scène (XX). Arrive Hortense,

qui demande à Ergaste de lui garder le secret sur le billet qu'elle a déchiré, car elle ne souhaite pas que sa sœur soit mise au courant (XXI). Le retour de Clarice met pour la première fois en scène les deux sœurs en présence d'Ergaste. La méprise est enfin dissipée lorsqu'elles enlèvent leur masque. Ergaste confirme son amour à Clarice (XXII).

Le Legs (Comédie-Française, 11 juin 1736)

(La scène est à une maison de campagne de la Comtesse)

Hortense, amoureuse du Chevalier, l'informe d'une démarche qu'elle va faire. Elle va obliger le Marquis à se prononcer sur le choix que lui fixe un legs qu'il vient de recevoir : il doit soit épouser Hortense et garder l'intégralité du legs de 600 000 francs, ou ne pas l'épouser et verser à la jeune femme un dédit de 200 000 francs. Hortense affirme au Chevalier que la clause est sans risque, car le marquis préfèrera se dédire qu'épouser Hortense, dans la mesure où il est notoire qu'il aime la Comtesse, "une veuve chez qui ils sont", encore qu'il ne se soit pas déclaré. Hortense pense pouvoir s'appuyer sur l'aide de Lépine, valet du Marquis, et de Lisette, servante de la Comtesse, pour aider ses desseins (sc. I). Hortense se fait confirmer par Lépine que le Marquis est bien amoureux de la Comtesse mais Lisette affirme que la Comtesse, elle, n'est pas intéressée à son amour. Hortense prie les deux valets de favoriser ses desseins ; Lépine accepte, Lisette refuse, arguant du désir de tranquillité de la Comtesse (II). Hortense suggère que Lisette est amoureuse de Lépine, ce qui éveille chez ce dernier des idées. Puis la conversation tombe sur le Marquis et la Comtesse. Lisette avoue la véritable raison qui l'empêche d'être une auxiliaire du projet d'Hortense : elle perdrait, dans le mariage de sa maîtresse, des avantages actuels. Lépine, lui, affirme poursuivre le projet (III). Le Marquis arrive, confie son amour pour la Comtesse à Lisette, à qui il demande son appui pour pallier sa timidité malade. Lisette se montre peu empressée et Lépine révèle qu'elle joue double jeu (IV). La scène entre les valets tourne à l'affrontement amoureux (V). Arrive la Comtesse qui confie à Lisette ses soucis à l'égard d'un procès et manifeste son désir de se remarier. Lisette révèle, en s'en moquant, l'amour du Marquis et la Comtesse réagit au portrait négatif qu'en fait la soubrette. Quand Lisette déclare qu'elle a mis bon ordre aux intentions du marquis, elle se fait rudoyer et congédier par la Comtesse qui l'envoie porter une lettre (VI). La Comtesse commente la scène (VII). Lépine sollicite, de la part de son maître, un entretien (VIII) et rend compte à son maître qu'il est attendu (IX). La rencontre entre le Marquis et la Comtesse est l'occasion d'une information sur le legs et sa clause ; le Marquis, faute de savoir se déclarer, fait émerger un mauvais plan : il se déclare prêt à épouser Hortense pour la mettre en position de refuser, puisqu'elle aime le Chevalier, et de libérer le Marquis, par son refus, de la clause concernant les 200 000 francs. La Comtesse le met en garde contre ce projet et tente d'amener le Marquis à se déclarer en sa faveur. Mais la déclaration n'arrive pas (X). Hortense survient et rappelle au Marquis la clause testamentaire. Le Marquis accepte d'épouser Hortense (XI). Hortense informe son Chevalier de cette demande en mariage ; la nouvelle est étonnante, étant donné l'amour du Marquis pour la Comtesse. Au nom de la nécessité pour le Chevalier d'être fixé sur la situation, Hortense demande à ce que le contrat soit établi ce jour et propose que Lépine aille quérir le notaire (XII). Hortense demande à Lisette, malgré les réticences de la Comtesse, d'aller chercher Lépine (XIII), lequel, informé de sa mission, utilise plusieurs prétextes pour ne pas obéir : maladie grave du notaire, douleur qui l'empêche de sortir. Il finit par révéler qu'il est hostile à l'union du Marquis avec Hortense. Hortense demande au Marquis d'écrire une lettre à un notaire parisien, qu'un de ses gens apportera (XIV). Adieu d'Hortense au Chevalier (XV). Devant la détermination d'Hortense, le marquis confie à la Comtesse un autre projet : négocier le dédommagement pour 100 000 francs que la Comtesse lui prêtera (XVI). Il fait cette offre à Hortense, qui la décline. Le mariage est brandi comme une menace de part et d'autre. La Comtesse refuse de cautionner ce mariage en l'abritant chez elle et il devra se

tenir chez une voisine (XVII). La Comtesse essaie de convaincre le Chevalier, qui est son cousin, de s'interposer. Il refuse et la Comtesse, fâchée, lui dit des mots irréparables (XVIII). La Comtesse tâche alors de persuader le Marquis de renoncer aux 200 000 francs, qu'elle accepte de lui prêter pour qu'il se libère de la clause auprès d'Hortense. Le Marquis semble présenter le mariage avec la Comtesse comme une contrepartie, mais ne parvient toujours pas à se déclarer clairement (XIX). La Comtesse s'agace de son incapacité à se déclarer (XX). Lépine vient demander à la Comtesse de le réconcilier avec son maître, fâché de sa prise de position de la scène XIV. Il en profite pour lui révéler la raison de l'opposition de Lisette. La Comtesse envoie Lépine chercher son maître (XXI). Passage de relais entre Lépine et Lisette (XXII). Lisette manifeste à la Comtesse son revirement : elle lui conseille d'épouser le Marquis. La maîtresse et la servante se réconcilient (XXIII). Le Marquis revient. La déclaration se produit (XXIV). Hortense et le Chevalier sont témoins de cette nouvelle donne. Le Marquis laissera donc 200 000 francs à Hortense, qui pourra épouser le Chevalier. Lépine et Lisette s'épouseront aussi (XXV).

La Joie imprévue (Italiens, 7 juillet 1738)

(La scène est à Paris, dans un jardin qui communique à un hôtel garni)

Pasquin fait des remontrances à son jeune maître Damon. Au lieu de s'acheter une charge, comme il était censé le faire en venant à Paris, le jeune homme a retiré et perdu la moitié de la somme prévue à cet effet au jeu, contre un Chevalier rencontré à l'hôtel où il loge. Depuis ces derniers quinze jours, en outre, on apprend que le jeune homme et son valet ont également fait connaissance de Constance et de Lisette, dont ils sont tombés respectivement amoureux, mais cette union possible n'est pas du goût de Madame Dorville, la mère de Constance (I). Le Chevalier entre et, malgré les efforts de Pasquin, réussit à s'entretenir avec Damon. Rendez-vous est pris le soir même pour jouer à nouveau, pendant un bal masqué. Damon compte utiliser le restant de la somme pour le jouer et récupérer l'ensemble (II). Continuant ses remontrances, Pasquin rappelle à Damon les missions que lui a confiées son père, Monsieur Orgon : aller chercher l'argent de la charge et porter une lettre à Madame Dorville. Or Damon a oublié de s'acquitter de cette deuxième mission, et il découvre à cette occasion que Madame Dorville est la mère de Constance. Il va donc pouvoir se présenter à elle grâce au prétexte de la lettre. Il quitte la scène pour aller chercher le reste de l'argent de la charge (III). S'en allant, il rencontre Lisette qui annonce la promenade de sa jeune maîtresse (IV). Lisette et Pasquin échangent des propos amoureux et des informations : Madame Dorville aurait un projet de mariage pour Constance. Il faut donc se hâter pour favoriser les amours de Damon (V). M. Orgon se présente et révèle à Pasquin qu'il espionne leurs agissements depuis une quinzaine et qu'il sait tout ce qui s'est passé. Il fait des reproches au valet et obtient de lui toutes les informations qui lui manquent sur les opérations en cours. Le père s'enquiert aussi des amours du jeune homme et révèle que c'est justement à Constance qu'il souhaite l'unir. Rendez-vous est pris pour le soir ; le père donne au valet une lettre pour Damon et réclame le secret (VI). Lisette apporte à Pasquin une mauvaise nouvelle : Madame Dorville interdit désormais aux jeunes gens de se rencontrer ; mais, fort des renseignements obtenus de Monsieur Orgon, Pasquin se contente d'en rire, suscitant l'incompréhension de Lisette (VII). La même information est transmise à Damon. Pasquin continue sur le même registre (VIII). Face au désespoir de son maître, Pasquin l'encourage à remettre la lettre de son père à Madame Dorville. Il lui donne en outre la lettre de son père à lui destinée (IX). Pasquin rencontre Madame Dorville, Constance et Lisette ; sans se laisser impressionner, il réitère des propos optimistes sur l'avenir et prophétise que Damon et Constance se marieront. Madame Dorville en profite pour interroger Constance sur le comportement de Damon à son égard et conclut qu'il était temps de séparer les tourtereaux (X). Madame Dorville confirme à Damon l'interdiction de voir Constance ; le jeune homme lui remet la lettre de son père. Cela a pour

effet de changer la donne : Madame Dorville autorise à nouveau le jeune homme à rencontrer sa fille tout en lui confirmant qu'il y a du mariage dans l'air (XI). Madame Dorville, prenant Lisette à part, la sonde sur les sentiments de Constance pour Damon et lui annonce son intention de les marier. C'était là le projet qu'elle avait prévu, sans connaître Damon, et que le hasard et les inclinations naturelles des deux jeunes gens ont conforté. Elle demande le secret à Lisette (XII). Madame Dorville rappelle Constance et la réinterroge. La jeune fille affirme qu'elle obéira à sa mère en toute occasion (XIII) mais exprime sa colère à Lisette, qui affirme se rallier au projet matrimonial décidé par Madame Dorville (XIV). Les amoureux se rencontrent devant Lisette. Constance déclare son amour à Damon et l'encourage à hâter les choses, mais le jeune homme lui lit la lettre qu'il vient de recevoir de son père et qui évoque un projet de mariage "avec une des plus aimables filles de Paris". Damon décide alors d'affronter son rival et Constance de se jeter aux genoux de sa mère. Lisette s'amuse des réactions des jeunes gens et essaie de rassurer Damon sans rien lui dévoiler (XV). Lisette rencontre Pasquin, dont elle se joue dans un premier temps, avant de lui révéler le projet de Madame Dorville. Parallèlement, Pasquin révèle la présence à Paris de Monsieur Orgon. Pasquin associe Lisette à la ruse qu'il prépare pour contrer le Chevalier (XVI). Monsieur Orgon arrive, sous le domino de même couleur que celui que le Chevalier doit porter pour le bal masqué. Pasquin se laisse d'abord prendre puis, reconnaissant son maître, il lui désigne Damon sous son déguisement (XVII). Damon entraîne son père, qu'il prend pour le Chevalier, dans le cabinet de jeu (XVIII). Le véritable Chevalier arrive, sous son domino. Pasquin le retient en lui faisant croire que Damon n'est pas encore là ; Pasquin lui prédit un mauvais sort au jeu (XIX). Lisette survient et annonce au Chevalier qu'une dame riche et veuve souhaite lui parler. Le Chevalier hésite entre les deux opportunités qui s'offrent à lui (XX). Damon surgit, désespéré : il a tout perdu. Le Chevalier s'aperçoit qu'on s'est joué de lui ; Damon ne comprend plus rien : contre qui a-t-il donc joué, si le Chevalier se trouve maintenant devant lui ? Monsieur Orgon se dévoile ; Damon se repent. La réconciliation s'opère. Le Chevalier propose alors à Monsieur Orgon de jouer contre lui, mais il est chassé (XXI). Madame Dorville entre, suivie de sa fille. Elle reconnaît Monsieur Orgon, qu'elle présente à Constance comme son futur beau-père. Mais Constance, qui n'a pas encore perçu le lien filial entre cet homme qu'elle n'a jamais vu et son cher Damon, refuse aussi longtemps que le quiproquo est entretenu par sa mère. Une fois la méprise dissipée, la joie est générale (XXII).

Les Sincères (Italiens, 13 janvier 1739)

(La scène est en campagne chez la Marquise)

Lisette et Frontin ont chacun un amour à Paris. Forts de cette assurance qu'ils ne seront jamais l'un à l'autre, ils conçoivent un plan pour éviter d'être mis en demeure de s'épouser : rompre l'union de leurs maîtres respectifs, la Marquise et Ergaste, que leur goût commun et maladif pour la sincérité attire l'un vers l'autre. Les deux serviteurs font le portrait de leur maître et maîtresse, insistant sur les dégâts occasionnés par leur rage de sincérité (sc. I). Lisette informe Ergaste que la Marquise le prie d'apporter une lettre à Paris. Ergaste, distrait, répond à peine (II). Araminte vient reprocher à Ergaste, qui l'aimait avant de venir chez la Marquise, son infidélité, qu'Ergaste reconnaît. Il indique qu'il ne trouve pas la Marquise plus séduisante qu'Araminte, mais qu'il en espère un amour plus sincère (III). Arrive la Marquise, qui se dit lasse des discours apprêtés de Dorante ; elle affirme n'apprécier que la sincérité. Elle fait d'Ergaste son égal dans ce domaine et dresse le portrait de plusieurs de leurs connaissances qu'elle estime ridicules. La Marquise appelle Frontin pour qu'il reçoive sa lettre (IV). Scène de transition, dans laquelle la lettre est remise. On aperçoit Dorante (V). Frontin et Lisette font le point et décident de paraître brouillés (VI). Les deux valets informent Araminte et Dorante de la situation et les assurent de leur appui pour reconquérir

leurs inconstants amants. Ils feignent de se disputer et disent chacun du mal du maître de l'autre. Dorante défend la Marquise et Araminte Ergaste (VII). Attiré par la dispute, Ergaste s'enquiert de son objet. Frontin l'interroge sur la beauté de la Marquise et Ergaste reconnaît la supériorité d'Araminte en ce domaine (VIII). Il ajoute que la Marquise elle-même serait d'accord avec ce jugement mais Dorante exige que l'insolent Frontin soit renvoyé (IX). Araminte sort pour remettre à Ergaste un billet à envoyer à Paris (X). Dorante reste seul avec la Marquise qui est arrivée entre temps. Il lui fait une déclaration d'amour que la Marquise récuse comme non sincère (XI). Ergaste revient, fait à la Marquise une déclaration brutale, assortie d'une demande en mariage, qu'elle accepte. Cependant, plaçant le débat sur la comparaison entre elle et Araminte, elle n'obtient pas la réponse attendue, ni sur le critère de la beauté ni sur celui de l'esprit (XII). Lisette vient rapporter à sa maîtresse les termes du débat qui l'a opposée à Frontin et les réactions de Dorante et d'Ergaste de la sc. IX (XIII). La Marquise, restée seule avec Ergaste, se venge de l'affront subi par son amour-propre et le met à son tour en situation piteuse en le comparant à feu son mari et à Dorante. Le mariage est annulé (XIV). Lisette tente de convaincre la Marquise que le jugement d'Ergaste est faux et que chacun s'accorde à louer la beauté de la jeune femme (XV). Dorante, arrivant, confirme ce propos. Mettant en valeur l'extravagance d'Ergaste, il fait à son tour à la Marquise une déclaration teintée de remarques peu flatteuses qui attestent sa sincérité. La Marquise, paradoxalement charmée, propose le mariage à Dorante et réclame de quoi écrire (XVI). Une confrontation entre la Marquise et Araminte tourne à l'aigre (XVII). Araminte se retrouve face à Ergaste, ils se réconcilient (XVIII). Lisette apporte à Ergaste la lettre de rupture que la Marquise a rédigée (XIX). Cela conforte Ergaste, qui demande Araminte en mariage. Araminte réserve sa réponse (XX).

L'Épreuve (Italiens, 19 novembre 1740)

(La scène est à la campagne, dans une terre appartenant depuis peu à Lucidor)

Lucidor convoque son valet Frontin, à qui il a préalablement demandé de se déguiser en maître. Il lui explique que, pendant la maladie qui l'a cloué au lit, il est tombé amoureux d'Angélique, fille de la concierge de son château. Il veut l'épouser mais après s'être assuré qu'elle l'aime pour lui-même et non pour ce qu'il représente. Il veut donc la mettre à l'épreuve : il lui présentera Frontin comme l'un de ses amis qui souhaite la demander en mariage. Frontin objecte que la présence au château de Lisette, qu'il a connue autrefois à Paris, est un obstacle possible à la réussite du stratagème. Il sort pour se préparer (sc. I). Maître Blaise, riche fermier, vient solliciter l'aide et les conseils de Lucidor. Il souhaite épouser Angélique. Lucidor lui parle alors de son projet de marier Angélique à un homme riche de ses amis ; puis il fait une proposition à Blaise : il encourage le fermier à faire sa demande à Angélique tout en lui promettant douze mille francs s'il en épouse une autre. Maître Blaise est soudain très intéressé par la seconde proposition et révèle qu'à défaut d'Angélique il saurait fort bien se contenter de la jolie Lisette ; il signale aussi à Lucidor qu'il a remarqué son intérêt pour Angélique (II). Lisette vient aux ordres pour accueillir le riche ami de Lucidor. Lucidor l'interroge sur les sentiments de sa maîtresse pour Blaise. La soubrette répond qu'ils sont au plus bas ; le fermier entreprend alors la servante. Lucidor informe Lisette qu'il a trouvé un riche parti pour Angélique (III). Blaise continue son approche de Lisette, tout en tâchant, tant bien que mal, de respecter les consignes de discrétion imposées par Lucidor (IV). Angélique arrive et s'informe des derniers événements. Maître Blaise l'interroge sur ses sentiments à son égard tout en continuant à complimenter Lisette (V). Angélique commente la nouvelle de son mariage avec un ami de Lucidor en laissant entendre qu'elle comprend un sous-entendu qu'elle n'explicite pas. Elle apprend que Lucidor la cherche (VI). Lucidor arrive et Lisette sort (VII). Lucidor et Angélique se retrouvent seuls. La scène s'apparente à un duo amoureux car Angélique interprète les paroles

de Lucidor comme étant une déclaration et une demande en mariage. Lucidor lui donne des bijoux (VIII). Angélique révèle à Lisette revenue qu'elle devine que c'est Lucidor lui-même qui veut l'épouser (IX). L'arrivée de Lucidor avec Frontin déguisé casse cet espoir. Lucidor présente Frontin comme le futur mari d'Angélique et lui montre le portrait de la jeune fille que lui-même s'apprête à épouser. Angélique rend à Lucidor ses bijoux (X). Angélique plante là Frontin qui tentait d'établir avec elle un premier contact (XI). Lisette, restée seule avec Frontin, l'interroge sur son identité et le reconnaît ; elle tente de le piéger mais il s'en tire (XII). Lisette retrouve Maître Blaise qui lui dit à la fois son amour pour elle et l'obligation dans laquelle il se trouve de demander Angélique en mariage (XIII). Madame Argante, mère d'Angélique, se présente, indignée du mauvais accueil que sa fille a réservé à la demande de Frontin déguisé. Elle envoie chercher sa fille (XIV). Angélique s'explique sur ses réticences au mariage avec le riche ami de Lucidor. Sa mère menace de la déshériter (XV). Angélique, libérée de la présence maternelle, peut enfin refuser officiellement la demande de Frontin. Elle renvoie son prétendant (XVI). Lucidor, Angélique et Lisette commentent ce qui vient de se passer. Angélique reproche à Lucidor de vouloir la marier et déclare être amoureuse d'un homme du pays (XVII). L'arrivée de Maître Blaise ajoute à la complication. Le fermier demande à la jeune fille si elle veut de lui ; elle répond que non. Blaise révèle que c'est sûrement Lucidor l'homme du pays dont elle est amoureuse. Dans sa confusion, elle se rétracte et désigne Blaise comme étant l'amoureux mystérieux. Maître Blaise essaie de contre-argumenter ; Lucidor offre 20 000 francs en cadeau de noces et sort pour convaincre Madame Argante d'accepter cette union (XVIII). Pendant son absence, Angélique pose un ultimatum à Blaise : soit il l'épouse en refusant les 20 000 francs de Lucidor, soit il accepte l'argent et ne l'épouse pas (XIX). Lucidor revient, Blaise l'informe de son changement d'avis. Angélique affirme ne plus vouloir de mari et s'enfuit. Lucidor la retient, renvoie Lisette et Blaise, qui se sont fiancés (XX). La déclaration a enfin lieu ainsi que la demande en mariage. Lucidor révèle que le portrait de la scène X n'était qu'une feinte (XXI). Madame Argante entérine l'union de sa fille avec Lucidor, Frontin révèle son identité, Blaise et Lisette confirment leur projet de mariage et Blaise évoque les douze mille francs qui lui sont dus (conformément au contrat de la scène II) (XXII).

La Commère (Italiens, 1741)

(La scène est à Paris chez Madame Alain)

Le jeune La Vallée manifeste sa joie à l'idée de se marier avec Mademoiselle Habert, malgré la différence d'âge et de condition. Mademoiselle Habert s'est séparée de sa sœur et cherche à garder secret son mariage, qu'elle sait que sa famille désapprouverait. Elle se déclare inquiète de l'intérêt que La Vallée semble témoigner à Agathe, la fille de Madame Alain, sa logeuse. Le jeune homme la rassure. Mademoiselle Habert a l'intention de demander de l'aide pour l'organisation du mariage à Madame Alain. Elle monte quelque temps dans ses appartements (sc. I). La Vallée se trouve face à Agathe, avec laquelle il badine. Agathe prend cela pour une déclaration d'amour et une demande en mariage. Elle en dit deux mots à sa mère qui entre (II). La Vallée nie qu'il s'agisse de son mariage avec Agathe. Madame Alain prend cela pour elle et croit que le jeune homme lui fait la cour. Mais le jeune homme déclare qu'il est sans biens, ce qui refroidit Madame Alain. La Vallée annonce alors son intention d'épouser Mademoiselle Habert et demande à son interlocutrice le secret ; celle-ci, pour l'assurer de sa discrétion, lui confie un secret : Monsieur Rémy lui fait la cour et lui a fait cadeau d'une belle étoffe (III). Mademoiselle Habert survient et demande elle aussi le secret pour ses noces. Madame Alain fait des remarques désobligeantes sur l'âge de la promise (IV). Madame Alain appelle Javotte pour lui signifier que Mademoiselle Habert a un secret à lui révéler et qu'il ne faut laisser entrer personne (V). Devant les protestations de Mademoiselle Habert, elle rappelle Javotte (VI) pour lui signifier qu'il n'y a aucun secret (VII). Pour

prouver que Mademoiselle Habert peut se fier à sa discrétion, Madame Alain lui révèle qu'un marchand a caché chez elle de la marchandise de contrebande. Elle recueille ensuite la confiance de Mademoiselle Habert : son mariage avec La Vallée doit rester secret à cause d'un neveu qu'elle a et qui attend son héritage et d'un mensonge qu'ils ont fait, selon lequel La Vallée et elle seraient cousins éloignés. Madame Alain est priée d'aller chercher deux notaires et un témoin pour réaliser leur union ce jour. Le témoin sera Monsieur Rémy, le galant de Madame Alain qui a caché chez elle de la contrebande. Madame Alain appelle sa fille (VIII). Agathe est chargée d'aller chercher Monsieur Thibaut et un autre notaire. Agathe, croyant que c'est son propre mariage qui se prépare avec La Vallée, se montre très amicale avec Mademoiselle Habert (IX). Cette dernière, Madame Alain et La Vallée commentent la méprise de la jeune fille (X). La Vallée et Mademoiselle Habert ont un duo amoureux ; Mademoiselle Habert s'inquiète des possibles commérages de Madame Alain et de la méprise d'Agathe (XI). Agathe annonce l'arrivée de Monsieur Rémy et déploie encore toute sa politesse pour Mademoiselle Habert (XII). Entrée puis fausse sortie de Monsieur Rémy (XIII). Madame Alain interrompt sa sortie. Agathe va accueillir le notaire Monsieur Thibaut et son confrère. Mademoiselle Habert et La Vallée se retirent. Monsieur Rémy badine avec Madame Alain et refuse de servir d'auxiliaire à ce qu'il croit être des préparatifs de mariage pour Madame Alain elle-même. Puis il comprend qu'il s'agit des noces de Mademoiselle Habert. Madame Alain lui révèle tout. Monsieur Rémy sort pour prévenir qu'il est retenu à un mariage. Madame Alain lui donne l'assurance de la discrétion du notaire, Monsieur Thibaut, dont elle connaît un secret : il va payer sa charge avec l'argent de la dot de la jeune fille qu'il s'apprête à épouser (XIV). Les deux notaires entrent, guidés par Agathe. Madame Alain renvoie sa fille et accueille Mademoiselle Habert et La Vallée (XV). Monsieur Thibaut vérifie la conformité des documents officiels et décide de commencer en attendant Monsieur Rémy (XVI). Celui-ci arrive avec un jeune homme qui souhaite faire des révélations. Monsieur Rémy, lui, veut récupérer sa marchandise de contrebande pour la porter chez lui. Madame Alain fait passer tout le monde dans son cabinet (XVII). Le jeune homme se déclare neveu de Mademoiselle Habert. Piégeant Madame Alain, il parvient à lui faire dire que c'est sa tante qui est en train de se marier (XVIII). Mademoiselle Habert entre et reconnaît son neveu et fuit (XIX). Celui-ci demande à Madame Alain son aide pour contrer un mariage manifestement disproportionné. Il révèle la véritable identité de La Vallée, en réalité petit berger de Bourgogne, devenu ensuite copiste de Mademoiselle Habert et de sa sœur. Madame Alain assure le neveu de son aide (XX). Elle rappelle tout le monde (XXI). Elle annonce que le mariage doit être remis. Apprenant le nom de la promise, le deuxième notaire refuse de cautionner ce mariage, contraire aux intérêts du neveu, qu'il se trouve connaître. Monsieur Thibaut le suit. Mademoiselle Habert demande à Monsieur Thibaut de rester un moment. Celui-ci s'engage à revenir dans un quart d'heure (XXII). Mademoiselle Habert et La Vallée tentent de convaincre Madame Alain, en l'attendrissant, que le portrait fait par le neveu est calomnieux. Madame Alain en est convaincue (XXIII). Au moment d'écrire un billet, Madame Alain croise Agathe affligée (XXIV). Monsieur Thibaut revient. Madame Alain le laisse avec Agathe qui lui raconte qu'elle sait tout grâce au neveu et qu'elle est fâchée de ce mariage (XXV). Madame Alain revient après avoir porté un billet pour convoquer un autre notaire, Monsieur Lefort. Agathe lui révèle que La Vallée lui a conté fleurette et en contrepartie sa mère lui dit que c'était à elle qu'il en voulait en réalité. Agathe décide de se venger du séducteur (XXVI). Madame Alain, tout en se plaignant des commérages de Monsieur Rémy qui ont attiré le neveu de Mademoiselle Habert, déclare au notaire que Madame Rémy lui a confié quatre mille livres pour les mettre à l'abri de son mari (XXVII). Monsieur Thibaut et Monsieur Rémy découvrent que les secrets qu'ils avaient confiés à Madame Alain ont été éventés. Monsieur Rémy s'en va, mais La Vallée évoque la contrebande. Le notaire et le témoin, renvoyés dos à dos, décident d'œuvrer pour Mademoiselle Habert par crainte d'un chantage (XXVIII). Monsieur Lefort, le troisième notaire, fait dire qu'il sera en retard. Javotte veut signer le contrat, car elle révèle qu'elle est la

tante de La Vallée à la mode de Bretagne. Elle dévoile aussi la cour que le jeune homme faisait à Agathe et à sa mère. Mademoiselle Habert rompt le mariage. La Vallée tente en vain de se raccommoier avec elle. Monsieur Thibaut et Monsieur Rémy prennent congé. Chacun s'en prend à un autre sur la responsabilité de tous les commérages (XXIX).

La Dispute (Comédie-Française, 19 octobre 1744)

(La scène est à la campagne)

Le Prince et sa bien-aimée Hermiane ont eu une dispute sur le sujet de savoir qui, de l'homme ou de la femme, est à l'origine de l'inconstance. Hermiane soutient que c'est l'homme, le Prince que c'est la femme. Le Prince a donc amené sa belle dans un endroit sauvage et reculé où il se propose de faire l'expérience de la naissance de l'amour et de l'inconstance. Il renvoie sa suite et donne ordre à Carise et Mesrou, ses serviteurs dont il attend un prochain signal, de faire ce qui a été prévu (sc. I). Il explique à Hermiane que son père, confronté à la même dispute, a fait enlever quatre enfants, deux filles et deux garçons, qu'il a fait élever en secret, à l'écart du monde et en isolement complet, par Carise et Mesrou. Ils ont à présent dix-huit ans et leur confrontation apportera une réponse à la question de l'inconstance. Au bruit de trompette convenu, le Prince et Hermiane vont se placer dans une galerie écartée d'où ils pourront tout voir (II). Églé paraît la première, amenée par Carise. Elle découvre avec bonheur son reflet dans le ruisseau (III). Survient le jeune Azor. Entre lui et Églé se produit, en accéléré, l'éveil à l'amour. On entend du bruit. Azor se cache (IV). Mesrou et Carise entrent. Églé les informe de sa rencontre avec le jeune être ; les deux gardiens lui révèlent qu'il s'appelle Azor (V). Azor rejoint le groupe. Carise et Mesrou conseillent aux deux jeunes gens de se séparer ponctuellement pour avoir plaisir à se retrouver. Les deux jeunes sauvages manifestent étonnement et réprobation. Pour compenser l'absence de l'autre, Carise donne à chacun un portrait de l'autre et un miroir (VI). Azor et Églé jouent avec le portrait d'Églé et son miroir, qu'ils embrassent. Ils décident de suivre les conseils de leurs gardiens et se séparent (VII). Églé, restée seule, se regarde dans le miroir et dans le ruisseau (VIII). Elle voit apparaître Adine, l'autre jeune fille. Aussitôt elles se disputent pour savoir qui est la plus belle. On apprend que Mesrin, le deuxième jeune homme, a rencontré Adine hors scène. Carise apparaît (IX). Elle s'étonne de la dispute des deux jeunes filles, qui se menacent de se voler leurs amants respectifs. Églé sort (X). Adine doit aller à sa leçon de musique, mais en sortant elle tombe sur Mesrin (XI). Adine révèle à Mesrin qu'elle a rencontré une autre jeune fille, qu'elle décrit comme laide et méchante. Adine sort, emmenée par Carise (XII). Mesrin rencontre Azor. Les deux jeunes gens se témoignent de l'amitié (XIII). Survient Églé. Mesrin s'étonne de la différence entre le portrait qu'en a fait Adine et ce qu'il voit, qu'il trouve charmant. Les présentations ont lieu. Églé tâche d'éloigner Azor pour rester seule avec Mesrin, mais Azor entraîne son nouveau camarade (XIV). Églé confie à Carise son désir d'inconstance ; Carise l'encourage à rester fidèle (XV). Mesrou tente de retenir Mesrin qui, lui aussi, veut céder à la tentation de l'inconstance. Carise essaie d'entraîner Églé. Mais Églé et Mesrin se laissent aller à badiner ensemble. Églé est d'autant plus motivée par cette infidélité faite à Azor que, par là même, elle s'apprête à faire de la peine à Adine. Mesrin lui donne le portrait de sa rivale (XVI). Azor entre tristement sur scène. Mais apprenant qu'Églé ne l'aime plus, il retrouve sa gaieté et quitte la scène (XVII). Églé, dépitée qu'Azor soit désormais amoureux d'Adine, souhaite le ravoier, pour n'avoir rien perdu (XVIII). Les quatre jeunes gens se retrouvent ensemble, en présence de leurs gardiens. On semble se diriger vers un nouvel échange (XIX). Le Prince et Hermiane interrompent l'expérience. Les jeunes gens veulent s'enfuir, mais Carise et Mesrou les rassurent. Entrent alors Meslis et Dina, un nouveau couple dont le Prince n'avait pas parlé jusqu'ici. Carise propose aux deux nouveaux venus de se choisir un autre partenaire, mais tous deux refusent et font le choix de la constance. Le Prince et Hermiane décident de les récompenser ; les quatre autres jeunes

sauvages sont isolés selon un plan préalable qui reste implicite. Le débat entre le Prince et Hermiane n'est pas tranché. Hermiane quitte la scène brutalement (XX).

Le Préjugé vaincu (Italiens, 6 août 1746)

(La scène est à la campagne, dans un château du Marquis)

Lépine fait à Lisette, qu'il connaît depuis six jours, une demande en mariage. La soubrette résiste quelque temps au motif qu'elle est mieux née que lui, puisque, fille d'un procureur fiscal, elle sert Angélique, fille d'un marquis, alors que Lépine est au service du bourgeois Dorante. Lépine contre-argumente : il est fils d'un timbalier des armées du roi et son maître est riche, alors qu'Angélique, quoique noble, est pauvre. Lisette se laisse convaincre et se voit volontiers concierge dans le château de Dorante (sc. I). Dorante arrive, surprend les deux valets et se réjouit de leur entente. Il en profite pour leur confier un secret : il aime Angélique mais, quoique riche, haut placé et ami du Marquis, il n'a pas osé faire sa demande par crainte du dédain de la jeune fille imbue de son rang. Lisette fait un portrait élogieux de sa maîtresse, confirme son intérêt pour Dorante et son caractère hautain. Dorante expose alors un plan : il proposera à Angélique un riche parti pour observer ses réactions et éviter pour lui-même le dédain qu'il pressent. Lisette demande en outre à Dorante d'informer Angélique de son projet de mariage avec Lépine (II). Lisette prévient sa jeune maîtresse que Dorante a un prétendant à lui présenter. Elle en est piquée, car elle pensait qu'il allait se proposer lui-même et qu'elle serait obligée de l'accepter par égard pour l'amitié que lui témoigne son père. Angélique conseille à Lisette de refuser Lépine (III). Angélique repousse violemment le parti que lui propose Dorante et se montre très réticente à l'idée d'un mariage bourgeois. Elle annonce son prochain mariage avec un Baron de ses parents. Dorante exprime sa douleur ; à l'annonce qu'il fait du mariage des serviteurs, il obtient une fin de non-recevoir (IV). Le Marquis vient s'enquérir de la réponse de sa fille. Angélique propose d'épouser le Baron, s'il gagne un procès en cours. Le Marquis lui apprend que le procès est déjà gagné. Comme le Marquis lui demande l'identité du riche parti pour qui il s'entremettait, Dorante répond qu'il s'agissait de lui-même. Cette annonce foudroie Angélique (V). Le Marquis demande à Dorante de lui donner une preuve d'amitié. Il n'en dit pas plus (VI). Dorante annonce son échec à Lisette et Lépine et annonce son départ pour le surlendemain. Lisette se moque du Baron et propose de prendre les choses en main (VII). Elle aborde Angélique qui lui reproche de ne pas avoir deviné que c'était Dorante qui se proposait lui-même. Lisette rappelle la différence de condition, obligeant sa maîtresse à développer des arguments favorables au jeune homme. On rappelle la venue imminente du Baron et la nécessité de trouver une issue (VIII). Lépine feint le désespoir et annonce le départ prochain de Dorante. Angélique finit par donner son consentement au mariage des valets. Lisette feint de refuser un mariage inégal, qui nuit à son statut, puis finit par accepter, sous condition que le mariage des maîtres ait lieu lui aussi (IX). Scène de commentaire des valets (X). Lisette et Lépine informent Dorante des derniers événements ; celui-ci ne comprend pas tout (XI). Le Marquis revient et propose à Dorante, dont il veut décidément faire son gendre, d'épouser sa fille cadette (XII). Angélique essaie de revenir en arrière au nom de l'amour qu'elle a pour son père : puisque telle est sa volonté, qu'il l'oblige à épouser Dorante. Mais le Marquis proteste : Angélique s'est déclarée pour le Baron, qui va arriver, et Dorante épousera la cadette dont il lui montrera un portrait (XIII). On vient chercher le Marquis (XIV). Angélique et Dorante restés seuls finissent par réussir à se déclarer l'un pour l'autre (XV). Le Marquis revient, les surprend et entérine cette union qui lui agréé. Lisette et Lépine manifestent leur joie (XVI).

La Colonie (représentée sur un théâtre de société ; publiée dans *Le Mercure*, décembre 1750)

(La scène est dans une île où sont abordés tous les acteurs)

Une colonie s'est établie depuis peu dans une île. Arthénice, femme noble, et Madame Sorbin, femme du peuple, ont été choisies par les femmes pour les représenter. Elles comptent profiter que de nouvelles lois sont en cours d'élaboration pour défendre les droits des femmes. On doit choisir deux hommes pour faire les lois et le tambour bat pour convoquer l'assemblée. Madame Sorbin et Arthénice décident de réunir l'assemblée des femmes et de faire sécession (sc. I). Madame Sorbin et Arthénice interrogent Monsieur Sorbin et Timagène, leurs mari et amant respectifs, pour connaître les intentions des hommes sur le rôle dévolu aux femmes dans la prochaine constitution. Les deux hommes affirment ne pas comprendre la revendication (II). Les deux femmes commentent cet affront (III). Persinet, amoureux de Lina, la fille de Madame Sorbin, vient demander l'autorisation d'épouser sa bien-aimée. Les deux femmes le chassent au nom de la guerre des sexes (IV). Arthénice et Madame Sorbin informent Lina des nouvelles règles : l'amour et le mariage sont abolis. Lina fond en larmes (V). Madame Sorbin et Arthénice prêtent serment, reçoivent un bracelet de ruban rayé, symbole de leur fonction à l'exécutif, et l'assurance de l'obéissance de l'assemblée des femmes (VI). Arthénice propose une discussion ; on décide de s'asseoir. Persinet est convoqué pour aider à déplacer les bancs (VII). Persinet dispose les bancs puis il est chassé (VIII). Arthénice dresse le tableau de la situation des femmes, très en retrait de leurs talents naturels. Elle propose que les femmes deviennent laides pour punir les hommes. Mais l'assemblée proteste et rejette la motion (IX). Commentaires des deux chefs de l'exécutif féminin. Madame Sorbin interdit à Lina de parler à Persinet et lui demande de l'avertir quand les hommes paraîtront (X). Persinet arrive et Lina tâche de se taire pour obéir à sa mère. Elle le regarde néanmoins et contourne l'interdit (XI). Les hommes quittent le Conseil : ils ont élu Timagène et Monsieur Sorbin. Persinet leur raconte l'assemblée des femmes. Les hommes s'étonnent de leur sécession et Monsieur Sorbin affirme qu'il faut mater sa femme (XII). Les femmes reviennent et interrogent les hommes sur leurs intentions. Le tambour bat et l'édit des femmes est affiché : elles veulent être associées à toutes les décisions et exercer tous les emplois. Une heure de réflexion est octroyée aux hommes, en suite de quoi la séparation sera irrémédiable (XIII). Madame Sorbin sort mais son mari la retient. La dispute tourne à la scène de ménage. Persinet intervient fréquemment pour flatter Madame Sorbin, qui rompt avec son mari (XIV). Lina appelée par sa mère récite la leçon apprise et rompt avec son amoureux et avec son père (XV). Les hommes se lamentent. Hermocrate prend alors les choses en main et se fait investir des pleins pouvoirs. Il fait appeler les femmes, réclame de quoi écrire et demande à ce qu'on vienne annoncer une prétendue attaque des indigènes. Tous sortent (XVI). Hermocrate fait semblant d'abonder dans le sens des deux femmes mais sème la discorde entre elles, déplaçant la querelle de la guerre des sexes vers la guerre des classes : la noble Arthénice et la plébéienne Madame Sorbin renoncent à collaborer (XVII). L'attaque prétendue des indigènes est annoncée. Hermocrate invite les femmes à prendre leur part dans cette lutte commune. Les femmes renoncent à leur révolte et rentrent dans leurs foyers en envoyant leurs maris à la guerre. Madame Sorbin se réconcilie avec son mari et Hermocrate promet que les droits des femmes seront pris en compte dans la constitution (XVIII).

La Femme fidèle (théâtre de Berny, 24-25 août 1755 ; texte fragmentaire)

(La scène est dans le jardin du château d'Ardeuil)

Le Marquis et son serviteur Frontin, déguisés en vieillards, rentrent chez eux au château après dix ans d'absence. Ils aperçoivent le jardinier Colas, toujours vivant (sc. I). Frontin s'approche de Colas pour l'informer qu'ils apportent des nouvelles du défunt Marquis. Colas confirme qu'un certificat de décès de son maître a été fourni et que le Marquis, captif à Alger, est mort de la peste. La Marquise est depuis inconsolable. Les deux hommes affirment apporter une lettre du Marquis écrite peu avant sa mort. Colas les reconnaît alors et manifeste sa joie. Le Marquis lui réclame le secret car il vient observer les sentiments de sa femme dont il a appris le prochain remariage. Colas confirme la nouvelle, la relativise ; il informe en revanche Frontin que sa Lisette lui a été infidèle (II). La Marquise "veuve", sa mère Madame Argante et Dorante, le fiancé de la Marquise, parlent du mariage qui doit se conclure ce jour. Elle aperçoit Frontin, qui lui est présenté comme un captif revenu d'Alger. Elle lui demande s'il a connu son mari. Elle s'émeut, ce qui agace Madame Argante et Dorante. Frontin demande une entrevue pour son maître. La Marquise accepte (III). La Marquise, Madame Argante et Dorante commentent diversement l'émotion de la Marquise. Pour le rassurer, la Marquise donne sa main à baiser à Dorante (IV). Le Marquis, toujours déguisé en vieillard, se présente à la Marquise comme un ami de son premier mari, ce qui provoque l'attendrissement de la Marquise. Madame Argante et Dorante interrompent l'entretien, qui est remis à plus tard. Le vieillard donne à la Marquise le portrait d'elle que le Marquis portait toujours sur lui (V). Madame Argante et Dorante reprochent au vieillard d'affecter la Marquise et lui demandent de ne pas nuire au mariage prévu. Le vieillard les informe de sa mission : il doit donner une lettre à la Marquise. Cela provoque la colère de Madame Argante (VI). Commentaires sur les scènes précédentes. Colas montre à Frontin Lisette avec son nouveau galant (VII). Lisette vient aux ordres (VIII). Scènes de valets (IX-X). Frontin querelle Lisette (XI). Pendant ce temps, Madame Argante cherche à rencontrer Frontin (XII). Elle le soudoie pour qu'il affirme avoir vu le Marquis mort, même si son maître affirme le contraire (XIII). Madame Argante et Dorante confrontent les dires du vieillard et de Frontin. Ils proposent de l'argent au vieillard pour qu'il s'en aille, mais ce dernier affirme son intention de rester (XIV). Frontin révèle au Marquis sa trahison et lui explique avec regret qu'il s'est laissé corrompre (XV). La Marquise survient. C'est l'apogée de la crise : chacun raconte à l'autre ce qui s'est passé depuis dix ans. Le vieillard donne à la Marquise la lettre du Marquis, puis révèle que ce dernier est vivant. Enfin, il ôte son déguisement. Les deux époux retrouvés tombent dans les bras l'un de l'autre (XVI). Madame Argante et Dorante surviennent. Madame Argante est abasourdie et Dorante, effondré, s'enfuit. Joie générale (XVII).

Félicie (publiée dans *Le Mercure* en mars 1757)

Félicie se promène avec la Fée qui, sous le nom d'Hortense, l'a élevée depuis l'enfance. Sa bienfaitrice lui demande de choisir un don. Félicie réclame des grâces supplémentaires. Hortense la met en garde contre le danger de ce don mais finit par le lui octroyer et lui en montre les effets dans son miroir. Elle l'envoie dans le monde pour qu'elle s'y essaie (sc. I). Hortense donne à Félicie une compagne, la Modestie. La Fée s'éloigne en promettant à Félicie de la protéger (II). Félicie et la Modestie se promènent. La Modestie met en garde la jeune fille contre les dangers qui guettent les jolies filles mais Félicie persiste à vouloir aller du côté du "canton riant" d'où l'on entend des bruits. Félicie voudrait emmener sa compagne vers la fête, la Modestie voudrait attirer Félicie du côté de la musique de la vertu (III). Modestie montre à Félicie la grave Diane (IV). Félicie montre à Modestie un beau jeune homme qui se présente avec une troupe de chasseurs. Diane propose aux deux jeunes filles de les héberger chez elle pour les protéger mais Félicie se laisse aborder par Lucidor qui lui fait des révérences. Félicie est tiraillée entre le désir de rester avec ce jeune homme et celui de se réfugier auprès de sa protectrice. Lucidor lui fait des propositions peu honnêtes ; Félicie tâche de s'associer Diane, qui refuse. Félicie décide de ne pas suivre Diane tout de suite (V). Lucidor fait à Félicie une déclaration directe. La Modestie engage la jeune fille à s'enfuir, ce

qu'elle fait elle-même ; mais Lucidor retient Modestie en lui promettant d'être sage (VI). Danse et chant des chasseurs (VII). Lucidor prend la main de Félicie. Félicie demande à la Modestie de s'éloigner quelque temps, ce que fait la jeune fée (VIII). Lucidor propose à Félicie un mariage sans cérémonie, ce qui inquiète Félicie, qui réclame un quart d'heure de réflexion (IX). Félicie se plaint de sa situation sans pour autant appeler Modestie à son secours (X). Diane, à son tour, la met en garde. Félicie, voyant revenir Lucidor, choisit l'amour (XI). Ses compagnes l'abandonnent ; elle pleure. Lucidor l'entraîne. Félicie appelle au secours. La Fée, Diane et Modestie apparaissent (XII). Lucidor est chassé magiquement. Félicie tombe dans les bras de ses compagnes. La Fée constate la réussite de l'épreuve (XIII).

Les Acteurs de bonne foi (publiée dans *Le Conservateur*, novembre 1757)

(La scène est dans une maison de campagne de Madame Argante)

Merlin informe Éraste que sa petite comédie sera prête à trois heures de l'après-midi. Éraste se réjouit d'offrir ce divertissement à sa tante Madame Amelin qui lui donne tout son bien pour qu'il épouse Angélique, la fille de Madame Argante. Le secret de ce divertissement a été gardé pour surprendre Madame Argante, à qui Madame Amelin veut faire une surprise. Merlin promet un impromptu divertissant joué par Lisette, Blaise, Colette et lui-même. Colette et Merlin ont décidé, dans cette comédie, de piéger leur promis respectif en contrefaisant les amoureux (sc. I). Merlin accueille ses comédiens amateurs et leur fait le canevas de la pièce ; les rôles sont proches de la situation réelle. Blaise et Lisette montrent de la réticence par rapport à ces rôles (II). La répétition commence. Lisette joue (et fait) une scène de jalousie à Merlin à propos de Colette. Les uns et les autres interviennent dans la scène (III). Puis vient une scène de séduction entre Merlin et Colette. Devant la réceptivité de Colette, Lisette et Merlin l'interrogent sur ses sentiments véritables. La scène se poursuit tant bien que mal. Lisette et Blaise obtiennent la suppression d'un baiser sur la main. Le dialogue porte sur les noces et Colette propose à Blaise de la demander en mariage. Réactions. Fin de la scène. Merlin donne des indications sur ce qui se passe au moment où Colette sortant croise Blaise entrant (IV). Blaise joue sa scène en confondant continuellement théâtre et réalité. La confusion devient générale et la querelle s'envenime. On entend arriver Madame Argante (V) qui vient se renseigner sur l'origine des cris qu'elle entend. Elle apprend qu'une comédie se prépare. Elle en demande l'annulation et propose de rembourser les frais engagés (VI). Madame Amelin révèle à Madame Argante que c'est elle qui a commandé la comédie. Elle semble accepter l'idée d'annuler ce divertissement (VII). Araminte arrive, qui demande des nouvelles de la comédie. Madame Amelin la renseigne et lui propose un impromptu de remplacement : Araminte doit feindre de vouloir épouser Éraste ; tous les autres seront ainsi piégés et joueront sans le savoir une comédie involontaire (VIII). Éraste arrive et Madame Amelin lui soumet son nouveau projet de mariage, l'engageant à rompre avec Angélique (IX). Madame Argante aperçoit Éraste effondré, apprend cette fâcheuse nouvelle et se déclare prête à écouter la comédie de Merlin, puisque c'est son annulation qui a suscité le changement d'attitude de Madame Amelin. Elle se déclare même prête à y jouer elle-même. Elle appelle Merlin (X). Madame Argante donne ses ordres à Merlin et signifie sa colère à Araminte, dont elle raille les quarante ans (XI). La comédie de Merlin commence mais ne peut s'achever, Blaise prenant Madame Argante à témoin de ce qui s'y dit. Madame Argante tente plusieurs fois de faire reprendre la pièce de Merlin (XII). Le notaire arrive. La méprise se confirme, car Madame Amelin, avec l'aide d'Araminte, fait croire qu'il s'agit de faire signer le contrat du mariage d'Éraste avec Araminte. Mais le notaire éclaircit la méprise : il s'agit bien du contrat initialement prévu entre Éraste et Angélique. Madame Argante comprend qu'elle a été piégée et qu'elle a été actrice malgré elle. On signe. Les valets tentent de se raccommoier ; Madame Argante encourage Lisette à pardonner à Merlin son infidélité de théâtre (XIII).

La Provinciale (publiée dans *LeMercure*, avril 1761)

(La scène se passe dans un hôtel à Paris)

Madame Lépine entre avec La Ramée et le Chevalier, qu'elle renseigne sur une jeune veuve Riquet, rebaptisée Marquise La Thibaudière, arrivée depuis huit jours de sa province à Paris et immensément riche. Depuis deux jours, le Chevalier l'a rencontrée plusieurs fois (I). Madame La Thibaudière entre avec sa femme de chambre Cathos mais ne fait que passer (II). Le plan des trois escrocs s'organise. La Ramée reste pendant que le Chevalier se retire après avoir donné à Madame Lépine une lettre qu'il a préparée. La Ramée réclame une récompense qui lui est accordée (III). Madame Lépine donne à La Ramée des informations sur le rôle qu'elle joue auprès de la provinciale, qu'elle initie à de prétendus usages du beau monde parisien. Il s'agit maintenant de s'employer à dérober à Madame La Thibaudière une forte somme d'argent avant le mariage que Monsieur Lormeau, cousin de la provinciale, a organisé pour elle avec Monsieur Derval. Madame Lépine dévoile son plan ; La Ramée manifeste de l'intérêt pour Cathos qui arrive (IV). Madame Lépine informe la femme de chambre que le Chevalier a un billet pour Madame La Thibaudière. La Ramée fait à Cathos une déclaration et lui remet son propre billet (V). La Ramée sort et croise Monsieur Lormeau, le cousin de la jeune veuve ; ce dernier réproche la nouvelle lubie de sa cousine de se faire appeler Marquise La Thibaudière et reproche à Madame Lépine son influence, qu'il juge néfaste, sur sa cousine (VI). Rencontrant sa cousine, et la raillant gentiment sur son changement de nom, il l'informe de l'avancée du projet de mariage qu'il lui a préparé avec Monsieur Derval, dans le but d'éviter un procès avec lui (VII). Après son départ, Madame La Thibaudière, Madame Lépine et Cathos raillent les façons rustiques du cousin. Madame Lépine fait l'éloge de son élève provinciale, devenue très douée en mondanité. On décide de changer le nom de Cathos, très campagnard, contre celui de Lisette. Madame Lépine remet le billet du Chevalier à la Marquise, qui le lit à voix haute. C'est une lettre d'amour un peu leste. Madame Lépine félicite sa protégée en lui faisant croire qu'une telle lettre, émanant d'un tel séducteur, contribuera beaucoup à sa gloire et qu'il faut y répondre sans tarder (VIII). Monsieur Lormeau revient avec Monsieur Derval, qu'il présente à sa cousine, laquelle, pour se vanter, fait part de sa relation amoureuse avec le Chevalier et développe les théories déviantes sur le mariage que lui a inculquées Madame Lépine. Les deux hommes se retirent inquiets de la mauvaise influence de l'aventurière sur l'esprit de Madame La Thibaudière (IX). Madame La Thibaudière émet un avis favorable sur Monsieur Derval ; Madame Lépine l'engage à ne surtout pas l'aimer, car il en cuirait à sa réputation (X). Un valet annonce un monsieur ; Madame La Thibaudière et Cathos-Lisette le reprennent sur sa façon de faire. Lisette est envoyée chercher le monsieur qu'on a fait attendre (XI) et qui n'est autre que le Chevalier venu chercher sa réponse au billet : Madame La Thibaudière, qui n'a pas encore répondu, est un peu angoissée (XII). Le Chevalier vient lui dire son impatience et se demande si elle n'est pas trop farouche dans le fond. Il lui fixe rendez-vous dans un quart d'heure : il faut qu'elle ait une réponse d'ici là (XIII). Au moment où il sort, Madame Lépine arrive et le questionne sur l'achat d'un régiment pour lequel il manque 10 000 écus (XIV). La Ramée donne lui aussi à Cathos-Lisette quelques minutes pour répondre à son billet et lui parle d'une dette de vingt écus qu'il a contractée auprès du cabaretier (XV). Madame Lépine lit à Cathos, qui est illettrée, le billet de La Ramée (XVI). Madame La Thibaudière revient avec les brouillons de sa lettre et demande conseil à son amie sur le ton à employer, l'attitude à adopter face à des rivales, le maintien face au Chevalier. Madame Lépine lui donne une leçon de séduction. Elle lui donne un conseil pour éclipser toutes ses rivales : payer au Chevalier les 10 000 écus qui lui manquent pour son régiment. La provinciale hésite (XVII). Madame Lépine donne des conseils du même ordre à Cathos et sort pour aider Madame La Thibaudière à faire sa réponse (XVIII). Cathos exécute ce qu'elle a retenu de la leçon de séduction. Elle donne à La Ramée une bague en attendant le moment d'aller chercher de quoi éponger sa dette de vingt écus

(XIX). La Ramée et le Chevalier s'informent de la situation (XX). Madame La Thibaudière entre avec sa réponse. Le Chevalier la lit, manifeste son contentement et baise la main de la jeune femme (XXI). Arrive une inconnue, qui se présente comme une rivale de la Marquise ; elle est accompagnée de sa suivante Marton. L'inconnue, pour revenir en grâce auprès du Chevalier, propose de lui payer son régiment. Pour surenchérir, Madame La Thibaudière s'apprête à donner la somme séance tenante (XXII). Surviennent alors Monsieur Lormeau, Monsieur Derval et ses deux sœurs. Monsieur Derval reconnaît dans le Chevalier le fils de son procureur. Madame La Thibaudière reconnaît qu'elle a été jouée et qu'il s'en est fallu de peu que les escrocs ne réussissent. Les complices s'enfuient. Cathos réussit à récupérer sa bague. Accablée de honte, Madame La Thibaudière décide de courir se réfugier au fond de sa province (XXIII).

ANNEXE 2 : Textes des divertissements

Par commodité, nous citons les divertissements complets des pièces en un acte dont nous proposons ci-dessus des analyses. Le texte est celui de F. Deloffre et F. Rubellin (2000), respectivement p. 840-845, 1168-1170 et 1711-1712.

Le Triomphe de Plutus

Air :

Un suivant de Plutus.

Dieu des trésors, quelle est ta gloire!
 Tout l'Univers encense tes autels.
 Tes attraits sur tes pas font voler la victoire,
 Et tu fais à ton gré le destin des mortels.
 Que le dieu de la guerre
 Soit prêt à lancer son tonnerre,
 Il s'arrête à ta voix ;
 Et si l'amour règne encore sur la terre,
 Il doit à ton secours sa gloire et ses exploits.

On danse.

Reprise: Que le dieu...

Le chanteur. [strophe 1]

N'attendez pas ici qu'on vous révère
 Si Plutus n'est votre dieu tutélaire.
 Sans son pouvoir,
 Tout le savoir
 Que l'on fait voir
 Ne peut valoir ;
 Rien ne répond à notre espoir.

Air

Une suivante de Plutus.

Pour le dieu de la richesse,
 Que sans cesse
 Notre amour s'empresse.
 Si pour nous il s'intéresse,
 5 Ah! que nos coeurs seront contents!
 Nous aurons un éternel printemps ;
 C'est la puissance
 Qui dispose de l'abondance :
 Avec Plutus,
 10 On a Bacchus,
 On a Comus,
 On a Vénus.
 Sous sa loi souveraine,
 Tout fléchit même dans les Cieux ;
 15 Il entraîne
 Les suffrages de tous les dieux.

Reprise: Il entraîne...

Apollon. [strophe 2]

Dans ce séjour on met tout à l'enchère,
 Rien ne se fait sans l'appât du salaire.
 Valets, portiers,
 Clercs et greffiers
 5 Commis, fermiers,
 Sont sans quartier ;
 On a beau gémir et crier,

Le temps n'y peut rien faire.
Mais quand on tient ce métal salulaire,
Tout ce qu'on dit
Charme et ravit,
Chacun nous rit,
Tout réussit ;
Veut-on charge, honneurs ou crédit,
Un jour en fait l'affaire.

Le temps n'y peut rien faire.
Mais si l'on joint l'argent à la prière,
10 Le plus rétif,
Le plus tardif,
Devient actif,
Expéditif ;
Tout est vif, exact, attentif,
15 Un jour finit l'affaire.

Reprise: Tout ce qu'on dit...

Le chanteur. [strophe 3]

Loin de ces lieux, une tendre bergère
S'en tient au choix que son cœur lui suggère.
Fût-ce un Midas
Pour les ducats,
S'il ne plaît pas,
Il perd ses pas.
De tous ses biens on ne fait cas,
Le temps n'y peut rien faire.
De nos beautés la maxime est contraire.
Fût-ce un palot
Un idiot,
Un maître sot,
Un ostrogot,
S'il est pourvu d'un bon magot,
Un jour finit l'affaire.

Aminte. [strophe 4]

Loin de ces lieux, une riche héritière
N'est point l'objet qu'un amant considère ;
Sagesse, honneur,
Vertu, douceur,
5 Sont de son cœur
L'attrait vainqueur ;
Ses feux ont toujours même ardeur ;
Le temps n'y peut rien faire.
De nos amants la maxime est contraire.
10 Bons revenus,
Contrats, écus,
Sur les vertus
Ont le dessus.
De tels nœuds sont bientôt rompus ;
15 Un jour en fait l'affaire.

Le chanteur. [strophe 5]

Sans dépenser, c'est en vain qu'on espère
De s'avancer au pays de Cythère.
Mari jaloux,
Femme en courroux,
Ferme sur nous
Grille et verroux,
Le chien nous poursuit comme loups ;
Le temps n'y peut rien faire.
Mais si Plutus entre dans le mystère,
Grille et ressort
S'ouvrent d'abord,
Le chien s'endort,
Le mari sort,
Femme et soubrette sont d'accord ;
Un jour finit l'affaire.

Le chanteur. [strophe 6]

Tant que Philis eut un destin prospère,
Plus d'un amant lui dit d'un air sincère :
Que vos beaux yeux
Sont gracieux !
5 L'Amour, pour eux,
Fixe mes vœux ;
Chaque instant redouble mes feux ;
Le temps n'y peut rien faire.
Dès que Plutus cessa de lui complaire,
10 Plus de trésor,
Plus de Médor,
Flamme et transport
Prirent l'essor ;
L'Amour s'enfuit et court encor ;
15 Un jour finit l'affaire.

Arlequin. [strophe 7]

Lorsqu'un auteur, instruit dans l'art de plaire,
Trouve des traits ignorés du vulgaire,

On l'applaudit,
 On le chérit :
 Grand et petit 5
 En font récit ;
 Jamais l'ouvrage ne périt ;
 Le temps n'y peut rien faire.
 Si l'on ne suit qu'une route ordinaire,
 Le spectateur, 10
 Fin connaisseur,
 Contre l'auteur,
 Est en rumeur ;
 La pièce meurt malgré l'acteur
 Un jour en fait l'affaire. 15

L'École des mères

Air

Vous qui sans cesse à vos fillettes
 Tenez de sévères discours (bis),
 Mamans, de l'erreur où vous êtes
 Le dieu d'amour se rit et se rira toujours (bis).
 Vos avis sont prudents, vos maximes sont sages ;

Mais malgré tant de soins, malgré tant de rigueur,
 Vous ne pouvez d'un jeune coeur
 Si bien fermer tous les passages,
 Qu'il n'en reste toujours quelqu'un pour le vainqueur.

Vous qui sans cesse, etc.

Vaudeville
 [strophe 1]
 Mère qui tient un jeune objet
 Dans une ignorance profonde,
 Loin du monde,
 Souvent se trompe en son projet.
 Elle croit que l'amour s'envole
 Dès qu'il aperçoit un Argus.
 Quel abus!
 Il faut l'envoyer à l'école.

[strophe 3]
 Si mes soins pouvaient t'engager,
 Me dit un jour le beau Sylvandre,
 D'un air tendre,
 Que ferais-tu? dis-je au berger ;
 Il demeura comme une idole,
 Et ne répondit pas un mot.
 Le grand sot!
 Il faut l'envoyer à l'école.

[strophe 5]
 L'autre jour à Nicole il prit
 Une vapeur auprès de Blaise :
 Sur sa chaise
 La pauvre enfant s'évanouit.
 Blaise, pour secourir Nicole,
 Fut chercher du monde aussitôt,
 Le nigaud!

Couplets
 [strophe 2]
 La beauté qui charme Damon
 Se rit des tourments qu'il endure,
 Il murmure.
 Moi, je trouve qu'elle a raison :
 5 C'est un conteur de fariboles,
 Qui n'ouvre point son coffre-fort.
 Le butor!
 Il faut l'envoyer à l'école.

[strophe 4]
 Claudine un jour dit à Lucas :
 J'irai ce soir à la prairie,
 Je vous prie
 De ne point y suivre mes pas.
 5 Il le promit, et tint parole.
 Ah! qu'il entend peu ce que c'est!
 Le benêt!
 Il faut l'envoyer à l'école.

[strophe 6]
 L'amant de la jeune Philis
 Étant près de s'éloigner d'elle,
 Chez la belle
 Il envoie un de ses amis.
 5 Vas-y, dit-il, et la console.
 Il se fie à son confident.
 L'imprudent!

Il faut l'envoyer à l'école.

Il faut l'envoyer à l'école.

[strophe 7]

Aminte, aux yeux de son barbon,
À son grand neveu cherche noise ;

La matoise

Veut le chasser de la maison.

L'époux la flatte et la cajole, 5

Pour faire rester son parent

L'ignorant!

Il faut l'envoyer à l'école.

L'Épreuve

Divertissement

Vaudeville

Madame Argante.

Maris jaloux, tendres amants,
Dormez sur la foi des serments,
Qu'aucun soupçon ne vous émeuve ;
Croyez l'objet de vos amours,
Car on ne gagne pas toujours
À la mettre à l'épreuve.

Lisette.

Avoir le cœur de son mari,
Qu'il tienne lieu d'un favori,
Quel bonheur d'en fournir la preuve!
Blaise me donne du souci ;
Mais en revanche, Dieu merci,

Je le mets à l'épreuve.

Frontin.

Vous qui courez après l'hymen,
Pour éloigner tout examen,
Prenez toujours fille pour veuve ;
Si l'amour trompe en ce moment,
C'est du moins agréablement :
Quelle charmante épreuve!

Maître Blaise.

Que Mathuraine ait de l'humeur,
Et qu'al me refuse son cœur,
Qu'il vente, qu'il tonne ou qu'il pleuve,
Que le froid gèle notre vin,
Je n'en prenons point de chagrin,
Je somme à toute épreuve.

Lisette (ou Lucidor ?). [cf. *supra* p. 547 en note]

Vous qui tenez dans vos filets
Chaque jour de nouveaux objets,
Soit fille, soit femme, soit veuve,
Vous croyez prendre, et l'on vous prend.
Gardez-vous d'un cœur qui se rend
À la première épreuve.

Angélique.

Ah! que l'hymen paraît charmant
Quand l'époux est toujours amant!
Mais jusqu'ici la chose est neuve :
Que l'on verrait peu de maris,
Si le sort nous avait permis
De les prendre à l'épreuve !

ANNEXE 3 : Extraits de textes théoriques sur la composition de la fable

Nous donnons ci-joint des extraits significatifs de textes théoriques sur la composition de la fable, et plus précisément en relation avec les questions qui nous ont occupée dans cette étude. Nous espérons ainsi illustrer, par ce panorama chronologique qui s'arrête avec le dix-huitième siècle, les difficultés qu'il y a chez les doctes à cerner les notions de *dénouement*, de *catastrophe*, de *péripétie*, d'*aventure*, d'*événement*, et d'autres connexes.

Pour faciliter le repérage dans des textes parfois compacts, nous avons signalé en gras les termes ou expressions importants.

Les textes sont cités avec l'orthographe et la ponctuation de l'édition consultée, telle qu'elle figure dans la bibliographie. Il en résulte du disparate, car certains textes du dix-septième siècle sont cités à partir d'une édition originale (ou son reprint), d'autres à partir d'une édition moderne qui a actualisé les usages typographiques et orthographiques, d'autres à partir d'une édition du dix-neuvième, intermédiaire entre l'usage originel et le nôtre. Nous en demandons pardon d'avance pour la probable fatigue oculaire occasionnée.

Certains de ces textes sont très célèbres et sont d'accès facile. D'autres sont peu connus ou difficiles à se procurer. Nous espérons que leur mise en perspective sera fructueuse.

ARISTOTE, *Poétique*

Les extraits de la *Poétique* donnés ci-dessous concernent les questions qui nous occupent. Comme le texte original est facile d'accès, on n'en donnera que la traduction Dupont-Roc & Lallot (1980), en précisant entre parenthèses les termes grecs originaux recouverts. La pagination qui accompagne la référence est celle de l'édition Dupont-Roc & Lallot.

- Ch. 7 : “Après ces définitions, disons ce que doit être le système des faits (*sústasis tôn pragμάτων*), puisque c'est le premier et le plus important des éléments de la tragédie. Notre thèse est que la tragédie consiste en la représentation d'une action menée jusqu'à son terme, qui forme un tout et a une certaine étendue ; car une chose peut bien former un tout et n'avoir aucune étendue.

Un tout, c'est ce qui a un **commencement** (*arkhé*), un milieu et une **fin** (*teleuté*). Un commencement est ce qui ne suit pas nécessairement autre chose, mais après quoi se trouve ou vient à se produire naturellement autre chose. Une fin au contraire est ce qui vient naturellement après autre chose, en vertu soit de la nécessité soit de la probabilité, mais après quoi ne se trouve rien. Un milieu est ce qui vient après autre chose et après quoi il vient autre chose. Ainsi les histoires (*mûthos*) bien constituées ne doivent ni commencer au hasard, ni **s'achever** (*teleutân*) au hasard, mais satisfaire aux formes que j'ai énoncées" (50 b 21 sq., p. 59).

- Ch. 9 : "Parmi les histoires (*mûthos*) et les actions (*prâxis*) simples (*haploûs*), les pires sont les histoires ou les actions 'à **épisodes**' (*epeisiodiódés*) ; j'appelle 'histoire à épisodes' celle où les épisodes s'enchaînent sans vraisemblance et sans nécessité. Les mauvais poètes composent ce genre d'œuvres parce qu'ils sont ce qu'ils sont, les bons, à cause des acteurs ; en effet, comme ils composent des pièces de concours, ils étirent souvent l'histoire au mépris de sa capacité, et ainsi ils sont forcés de distordre la suite des faits.
D'autre part, la représentation a pour objet non seulement une action qui va à son terme, mais des événements qui inspirent la frayeur et la pitié, émotions particulièrement fortes lorsqu'un enchaînement causal d'événements se produit contre toute attente ; la surprise sera alors plus forte que s'ils s'étaient produits d'eux-mêmes ou par hasard, puisque nous trouvons les coups du hasard particulièrement surprenants lorsqu'ils semblent arrivés à dessein" (51 b 27-52 a 7, p. 67).
- Ch. 10 : "Parmi les histoires, les unes sont **simples** (*haploûs*), les autres **complexes** (*peplegménos*) ; c'est que, tout simplement, les actions dont les histoires sont les représentations ont ces caractères. J'appelle 'simple' une action une et continue dans son déroulement, comme nous l'avons définie – où le **renversement** (*metábasis*) se produit sans **coup de théâtre** (*peripéteia*) ni **reconnaissance** (*anagnórisis*) –, et 'complexe', celle où le renversement se fait avec reconnaissance ou coup de théâtre ou les deux ; tout cela doit découler de l'agencement systématique même de l'histoire, c'est-à-dire survenir comme conséquence des événements antérieurs, et se produire par nécessité ou selon la vraisemblance ; car il est très différent de dire 'ceci se produit à cause de cela' et 'ceci se produit après cela'" (52 a 12 sq., p. 69).
- Ch. 11 : "Le **coup de théâtre** (*peripéteia*) est, comme on l'a dit, le **renversement** (*metabolé*) qui inverse l'effet des actions, et ce, suivant notre formule, vraisemblablement ou nécessairement. (...) La **reconnaissance**, comme le nom même l'indique, est le renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance, révélant alliance ou hostilité entre ceux qui sont désignés pour le bonheur ou le malheur. La reconnaissance la plus belle est celle qui s'accompagne d'un coup de théâtre, comme par exemple celle de l'*Œdipe*" (52 a 22 sq., p. 71).
- Ch. 12 : "voici les parties distinctes en lesquelles <la tragédie> se divise : le **prologue**, l'**épisode**, la **sortie** (*éxodos*), le chant du chœur (*khōrikón*). (...) Le 'prologue' est la partie de la tragédie formant un tout qui précède l'arrivée du chœur, l' 'épisode' est la partie formant un tout qui se situe entre des chants du chœur formant chacun un tout ; la 'sortie', la partie formant un tout qui n'est pas suivie d'un chant du chœur" (52 b 14 sq., p. 75).
- Ch. 15 : "Il est donc évident que le **dénouement** (*lúsis*) de chaque histoire (*mûthos*) doit aussi résulter de l'histoire elle-même, et non d'un recours à la **machine** comme dans *Médée* et dans l'*Iliade* pour la scène de l'embarquement : la machine ne doit être utilisée que pour les événements extérieurs à la pièce, ceux qui sont arrivés précédemment et dont l'homme ne peut avoir connaissance, ou ceux qui arriveront plus tard et qui exigent une prédiction annoncée par quelqu'un : car nous reconnaissons aux dieux le don de tout voir. Mais il ne doit rien y avoir d'irrationnel dans les faits ; ou si c'est le cas, que ce soit en dehors de la tragédie comme dans l'*Œdipe* de Sophocle" (54 a 37 sq., p. 85-87).
- Ch. 18 : "Toute tragédie se compose d'un **nouement** (*désis*) et d'un **dénouement** (*lúsis*) ; le nouement comprend les événements extérieurs à l'histoire et souvent une partie des événements intérieurs. J'appelle nouement ce qui va du début jusqu'à la partie qui précède immédiatement le **renversement** (*metabaínein*, verbe) qui conduit au bonheur ou au malheur, dénouement ce qui va du début de ce **renversement** (*metábasis*) jusqu'à la **fin** (*télos*) (...). Pour pouvoir dire légitimement si une tragédie est autre ou la même, rien n'égale l'histoire ; il s'agit bien sûr de celles qui ont même **intrigue** (*ploké*) et même **dénouement** (*lúsis*) ; or beaucoup d'auteurs qui **nouent bien l'intrigue**

(*pléko*, verbe) la **dénouent** mal (*lúo*, verbe), et il faut toujours maîtriser les deux à la fois.” (55 b 24 sq., p. 97).

TEXTES EN LATIN

Textes antiques

Le corpus antique ci-dessous constitue ce que dans notre première partie nous avons appelé le “système Donat” (cf. *supra* p. 73). Apparemment ignorants des préceptes aristotéliens, ces auteurs latinophones utilisent une terminologie issue du grec qui procède d’une tradition différente de celle d’Aristote.

(édition citée dans la bibliographie ; traduction F. Villeneuve) :

Également connue sous le nom d’*Épître aux Pisons*, l’*Art poétique* est rangé parmi les *Épîtres* d’Horace. Peu de vers de ce texte célébrissime ont rapport à la composition dramatique. Mais quelques préceptes de poétique générale applicables entre autres au théâtre tirent leur origine de ces maximes. Nous ne retenons ici que les plus immédiatement en relation avec la question du dénouement.

Ars 140 et 146-152 :

Quanto rectius hic, qui nil molitur inepte (...).	“Combien mieux cet autre qui ne met rien en mouve–ment hors de propos (...). On ne le voit point remonter pour dire le retour de Diomède à la mort de Méléagre, ni, pour raconter la guerre de Troie, aux deux œufs de Lédà. Il se hâte toujours vers le dénouement , il em–porte l’auditeur au milieu des faits, comme s’ils étaient connus ; les incidents qu’il désespère de traiter brillam–ment, il les laisse ; et il sait feindre de telle manière, mêler si bien le mensonge et la vérité que le milieu est en harmonie avec le commencement et la fin avec le milieu”.
Nec reditum Diomedis ab interitu Meleagris, nec gemino bellum Troianum orditur ab ouo ; semper ad euentum festinat et in medias res non secus ac notas auditorem rapit, et quae desperat tractata nitescere posse relinquit, atque ita mentitur, sic ueris falsa remiscet, primo ne medium, medio ne discrepet imum .	

Ars 189-192 :

Neue minor sit
quinto productior
actu
fabula, quae posci
uolt et spectanda
reponi ;
nec deus intersit,
nisi dignus uindice
nodus
inciderit ; nec
quarta loqui persona
laboret.

“Une longueur de **cinq actes**, ni plus ni moins, c’est la mesure d’une pièce qui veut être réclamée et remise sur le théâtre. Qu’un dieu n’intervienne pas, à moins qu’il se présente un **nœud** digne d’un pareil libérateur. Et qu’un quatrième person-nage ne s’évertue point à parler”.

(édition citée dans la bibliographie ; traduction Christian Nicolas) :

Grammairien de Constantinople mort en 356, Evanthius est l’auteur d’un *De fabula* et d’un *De comoedia* dont le grammairien Donat a intégré des extraits en guise de préface à son *Commentaire de Térence*. C’est souvent cet Evanthius qui est cité sous l’appellation Donat par les doctes de la Renaissance. Le texte d’Evanthius, dans lequel le *De comoedia*, commençant au chapitre V, prend la suite immédiate du *De fabula* (chapitres I-IV), représente en tout 364 lignes d’un latin simple et peu recherché. Le propos est le plus souvent historique. Sont rassemblés ici les quelques données de poésie qui concernent la composition de la fable, notamment le dénouement.

Fab. III, 1-2, p. 18-19 : 1 Comoedia uetus ab initio chorus fuit paulatimque personarum numero in quinque actus processit. ita paulatim uelut attrito atque extenuato choro ad nouam comoediam sic peruenit, ut in ea non modo non inducatur chorus, sed ne locus quidem ullus iam relinquatur choro. nam postquam otioso tempore fastidiosior spectator effectus est et tum, cum ad cantatores ab actoribus fabula transiebat, consurgere et abire coepit, res admonuit poetas, ut primo quidem choros tollerent locum eis relinquentes, ut Menander fecit hac de causa, non ut alii existimant alia. postremo ne locum quidem reliquerunt, quod Latini fecerunt comici, unde apud illos dirimere actus quinquepartitos difficile est.

2 tum etiam Graeci prologos non habent more nostrorum, quos Latini habent. deinde theou̅s apò mekhanês[car. grecs], *id est deos argumentis narrandis machinatos, ceteri Latini ad instar Graecorum habent, Terentius non habet. ad hoc protatikà prósopa*[car. grecs], *id est personas extra argumentum accersitas, non facile ceteri habent, quibus Terentius saepe utitur, ut per harum inductiones facilius pateat argumentum. (...)*

Traduction :

- “III 1 L’ancienne comédie a consisté d’abord en un chœur et peu à peu, grâce au nombre des personnages, s’est développée en cinq actes. C’est ainsi que, peu à peu, par une sorte d’usure et d’effilochage du chœur, on en est arrivé à la nouvelle comédie où non seulement il n’y a plus d’introduction de chœur mais il n’y a même plus de place pour le chœur. Car une fois que le spectateur, lassé de ces temps morts, eut commencé à se lever et à quitter le théâtre dès que l’action passait des acteurs aux chanteurs, la situation incita les poètes dans un premier temps à abandonner le chœur, tout en lui ménageant une place c’est ce que fit Ménandre, quoi qu’en pensent certains, enfin à ne plus même lui ménager de place : c’est ce qu’ont fait les comiques latins, si bien qu’il est difficile chez eux de distinguer **cinq actes**.
- 2 Par ailleurs, les Grecs ne connaissent pas de ces **prologues** à la manière de nos contemporains que les Latins connaissent. De plus, si tous les autres Latins connaissent à l’instar des Grecs le **deus ex machina**, c’est-à-dire un dieu de **machine** destiné à exposer l’argument, Térence, lui, n’en a pas. Pour ce faire, si les autres ne disposent pas facilement de **personnages protatiques**, c’est-à-dire de personnages extérieurs à l’argument et que l’on con-voque sur scène, Térence en fait un usage

fréquent pour que leur mise en scène facilite l'exposition de l'argument (...)"

- IV, 2, p. 21 : *inter tragoediam autem et comoediam cum multa tum imprimis hoc distat, quod in comoedia mediocres fortunae hominum, parui impetus periculorum laetique sunt exitus actionum, at in tragoedia omnia contra, ingentes personae, magni timores, exitus funesti habentur ; et illic prima turbulenta, tranquilla ultima, in tragoedia contrario ordine res aguntur ; tum quod in tragoedia fugienda uita, in comoedia capessenda exprimitur ; postremo quod omnis comoedia de fictis est argumentis, tragoedia saepe de historia fide petitur. (...)*

Traduction :

- IV 2 “Les principales différences entre la tragédie et la comédie sont les suivantes : dans la comédie les fortunes humaines appartiennent au juste milieu, les attaques et les périls sont de faible portée, **l'issue** des actions est heureuse, au lieu que dans la tragédie c'est tout le contraire : on y trouve personnages illustres, craintes extrêmes, issues funestes ; dans le genre comique, le début est agité et la fin apaisée, alors que dans la tragédie l'action est menée dans l'ordre inverse ; dans la tragédie, la vie qu'on montre est de celles qu'on cherche à fuir, dans la comédie de celles qu'on cherche à prendre à bras-le-corps ; enfin toute comédie a un argument fictif alors que la tragédie, habituellement, est tirée fidèlement de l'histoire (...)"
- IV, 5, p. 22 : *comoedia per quattuor partes diuiditur : **prologum, protasin, epitasin, catastrophem**. est prologus uelut praefatio quaedam fabulae, in quo solo licet praeter argumentum aliquid ad populum uel ex poetae uel ex ipsius fabulae uel actoris commodo loqui ; **protasis primus actus** initiumque est dramatis ; **epitasis** incrementum **processusque turbarum** ac totius, ut ita dixerim, **nodus erroris** ; **catastrophe conuersio** rerum ad iucundos exitus patefacta cunctis cognitione gestorum.*

Traduction :

- IV 5 “La comédie se divise en quatre parties : **le prologue, la protase, l'épîtase, la catastrophe**. Le prologue est une sorte de préface de la pièce ; c'est le seul moment où, en plus de l'argument, il est loisible de dire commodément quelque chose du poète, de la pièce ou de l'acteur. **La protase est le premier acte** et le début du drame ; **l'épîtase est le développement et le progrès des embarras** et, pour ainsi dire, le **noeud** de toute la **méprise**. La **catastrophe** est le **retournement** de la situation jusqu'à **l'issue** heureuse, qui se manifeste par la connaissance des faits chez tous les personnages”.
- Com. VII, 1-4, p. 27-28 : *Comoedia autem diuiditur in quattuor partes : **prologum, prótasin, epítasin, katastrophén**[car. grecs].*
- 2 *prologus est prima dictio, a Graecis dicta prôtos lógos [car. grecs] uel antecedens ueram fabulae compositionem elocutio, <ho prò toû drámatos lógos> [car. grecs]. eius species sunt quattuor : sustatikós [car. grecs] commendatiuus, quo poeta uel fabula commendatur ; epitimetikós [car. grecs] relatiuus, quo aut aduersario maledictum aut populo gratiae referuntur ; dramatikós [car. grecs] argumentatiuus, exponens fabulae argumentum ; miktós [car. grecs] mixtus, omnia haec in se continens.*
- 3 *inter prologum et prologium quidam hoc interesse uoluerunt, quod prologus est, ubi poeta excusatur aut fabula commendatur, prologium autem est, cum tantum de argumento dicitur.*
- 4 *prótasis*[car. grecs] est **primus actus** fabulae, quo pars argumenti explicatur, pars reticetur ad populi expectationem tenendam ; *epítasis*[car. grecs] **inuolutio** argumenti, cuius elegantia conectitur ; *katastrophé*[car. grecs]**explicatio** fabulae, per quam euentus eius approbatur.

Traduction :

- VII 1 “La comédie se divise en quatre parties : le prologue, la protase, l'épîtase, la catastrophe.
- 2 Le prologue est le premier texte. Le mot vient du grec *prôtos lógos* ('premier discours'), ou signifie un morceau oratoire qui précède la véritable composition de la fable (*ho prò toû drámatos lógos* 'le discours d'avant la pièce'). Il y en a quatre espèces : le prologue *sustatikós* ou *commendatiuus* ('de

recommandation’), dans lequel le poète ou la pièce se recommandent au public ; l’*epitimetikós* (‘de reproche’) ou *relativus* (‘en rapport’), dans lequel sont rapportées ou bien des insultes envers un adversaire ou des formules de gratitude au public ; le *dramatikós* (‘en action’) ou *argumentativus* (‘d’argument’), qui expose l’argument de la fable ; le *miktós* ou *mixtus* (‘mixte’), qui comprend tous les autres.

- 3 Entre *prologus* et *prologium* (‘préambule’), il y a cette différence selon certains qu’il y a *prologus* quand le poète se excuse ou que la fable se recommande au public ; quant au *prologium*, il ne fait qu’évoquer l’argument.
- 4 La protase est le premier acte de la fable, où l’on développe une partie de l’argument tout en cachant une autre pour maintenir l’intérêt du spectateur ; l’építase est le développement de l’argument dont l’élégance se tient ; la catastrophe est le débrouille–ment de la fable grâce auquel l’issue est rendue acceptable”.

(édition citée dans la bibliographie ;traduction Christian Nicolas) :

Grammairien latin de première importance, Donat est, en plus de son œuvre grammaticale, l’auteur d’un commentaire sur le comique latin Térence qui a été l’un des ouvrages les plus lus du Moyen Âge ftn905. Ce commentaire consiste en une étude historique, littéraire, rhétorique de chaque vers de chaque pièce de Térence. L’intérêt pour la poétique est mince, sauf dans les préfaces qui entament chaque commentaire. Les extraits ci-dessous sont tous extraits des préfaces.

Préface au Commentaire de l’Andrienne, tome I, p. 35 et suiv. :

- I, 5, p. 35-36 : *hic prótasis* [car. grecs] *subtilis*, *epítasis* [car. grecs] *tumultuosa*, *katastrophé* [car. grecs] *paene tragica*, et *tamen repente ex his turbis in tranquillum peruenitur*. (...)
- II, 1, p. 37-38 : *periculumque Charini et Pamphili et totus error inenodabilis usque ad eum finem est ductus, dum Athenas ueniens, Andrius quidam Crito rem aperiat et nodum fabulae soluat. per quem agnita Pasibula recipitur a parentibus et traditur Pamphilo amanti ; item Philumena Charino despondetur et traditur exoptanti*.

Traduction :

- I 5 “La **protase** y est mince, l’**építase** pleine de tumulte, la **catastrophe** presque tragique, même si, d’un seul coup, de ces perturbations on arrive à la sérénité (...).
- II 1 Le péril de Charinus et de Pamphile et toute la **méprise indénouable** se filent jusqu’au moment où un certain Criton d’Andros révèle toute l’histoire et **dénoue le nœud** de la fable. Grâce à lui, Pasibula est **reconnue** et récupérée par ses parents, puis confiée à son amant Pamphile ; par là même, Philomène est fiancée à Charinus et confiée à lui selon ses vœux”.

Préface au Commentaire de l’Eunuque, tome I, p. 265 et suiv. :

- I, 5-8, p. 265-266 : *huius prologus sane est concitator, nam et obicit crimina aduersantibus et comminatur in posterum et accusatorie narrat iniuriam Terentio factam et ad ultimum tumultuose et cum magna inuidia defendit poetam. haec et prótasin* [car. grecs] *et epítasin* [car. grecs] *et katastrophèn* [car. grecs] *ita aequales habet, ut nusquam dicas longitudine operis Terentium delassatum dormitasse*.
- 5* *actus sane implicatiores sunt in ea et qui non facile a parum doctis distingui possint, ideo quia tenendi spectatoris causa uult poeta noster omnes quinque actus uelut unum fieri, ne respiret quodammodo atque, distincta alicubi continuatione succedentium rerum. ante aulaea sublata fastidiosus spectator exurgat*. (...)
- 8 *protatikòn prósopon* [car. grecs] *nusquam habet, sed suis tantum personis utitur*. (...)

Traduction :

- I 5 “Le prologue de cette pièce est vraiment particulièrement vif ; de fait, d’un côté il fait des reproches à ses adversaires, d’un autre il les menace pour la suite, il raconte de manière accusatrice l’injustice faite à Térence et enfin prend la défense du poète très vivement et avec agressivité. La pièce montre dans **la protase, l’épîtase et la catastrophe** une si grande égalité que l’on pourrait dire qu’à aucun moment, malgré l’épuisement d’une œuvre si longue, Térence ne s’est endormi.
- 5* Les **actes** y sont particulièrement imbriqués et difficiles à distinguer si l’on n’est pas spécialiste, parce que pour tenir en haleine le spectateur notre poète veut que les cinq actes n’en fassent pour ainsi dire qu’un, dans une succession quelque part distincte d’événements continus. Je mets au défi le spectateur fatigué de quitter le théâtre avant le lever de rideau ftn906”. (...)
- 8 Il n’y a pas de **personnage protatique**, mais Térence n’utilise que ses propres personnages”.

Préface au Commentaire des Adelphe, tome II, p. 3 et suiv. :

- I, 4*-5, p. 3-4 : *hoc etiam ut cetera huiusmodi poemata **quinque actus** habeat necesse est choris diuisos a Graecis poetis. quos etsi retinendi causa inconditi spectatoris minime distinguunt Latini comici metuentes scilicet, ne quis reliquae comoediae fiat contemptor et surgat, tamen a doctis ueteribus discreti atque disiuncti sunt, ut mox aperiemus post argumenti narrationem.*
- 5 in hac prologus aliquanto lenior inducitur ; magis etiam in se prugando quam in aduersariis laedendis est occupatus. **prótasis**[car. grecs] turbulenta est, **epítasis**[car. grecs] clamosa, **katastrophè**[car. grecs] lenior. quarum partium rationem diligentius in principio proposuimus, cum de comoedia quaedam diceremus (...).

Traduction :

- I 4* “Cette pièce aussi, comme toutes les autres de ce genre, doit avoir **cinq actes**, séparés par des chœurs chez les poètes grecs. Ces actes, même si pour tenir en haleine un spectateur grossier les comiques latins les distinguent fort peu, de crainte sans doute que le spectateur, au mépris du reste de la pièce, ne s’en aille, les spécialistes d’antan ont néanmoins réussi à les repérer et à les dissocier, comme nous le montrerons plus bas après le résumé de la pièce.
- 5 Dans *Les Adelphe*, le prologue mis sur scène est relativement calme : il consiste davantage en une auto-justification qu’en une attaque des adversaires. La **protase** est vive, **l’épîtase** bruyante, la **catastrophe** plus calme. Nous avons exposé dans le préambule la raison d’être de cette quadripartition, en disant quelques généralités sur la comédie” ftn907.

Préface au Commentaire de l’Hécyre, tome II, p. 189 et suiv. :

- I 4*-8, p. 189-190 : *diuisa est autem, ut ceterae, **quinque actibus** legitimis, quos in subditis distinguemus.*
- 5 in hac prologus est et multiplex et rhetoricus nimis, propterea quod saepe exclusa haec comoedia diligentissima defensione indigebat. atque in hac **prótasis**[car. grecs] turbulenta est, **epítasis**[car. grecs] mollior, lenior **katastrophé**[car. grecs]. (...)
- 8 **protatikà próropa**[car. grecs], id est personae extra argumentum, duae sunt, Philotidis et Syrae.

Traduction :

- I 4* “comme toutes les autres, la pièce est divisée en **cinq actes** réguliers, que nous distinguerons ci-dessous.
- 5 Le prologue y est multiforme et trop rhétorique, parce que cette comédie, souvent exclue des concours, manquait d’une apologie très complète. La **protase** y est vive, **l’épîtase** un peu languissante, la **catastrophe** assez calme. (...)

- 8 Les **personnages protatitiques**, c'est-à-dire ceux qui interviennent hors argument, sont au nombre de deux, celui de Philotis et celui de Syra”.
- II 6, p. 192 : *Docet autem Varro neque in hac neque in aliis esse mirandum, quod actus impares scaenarum paginarumque numero sint, cum haec distributio in rerum discriptione, non in numero uersuum constituta sit, non apud Latinos modo, uerum etiam apud Graecos ipsos.*

Traduction :

- II 6 “Varron signale que ni dans cette pièce ni dans les autres il n’y a lieu de s’étonner que les actes soient inégaux en nombre de scènes et en nombre de pages, dans la mesure où cette distribution dans l’organisation des événements ne s’établit pas sur un nombre de vers, pas plus chez les Latins que chez les Grecs”.

Préface au Commentaire du Phormion, tome II, p. 345 et suiv. :

- I, 5-11, p. 345-347 : *prologus Phormionis nimis concitatus est, adeo ut ipse semet ueluti reprehendat ob hanc ipsam peruicaciam et simul argumentum suae purgationis inducat. atque in ea cum et **protasis**[car. grecs] et **epitasis**[car. grecs] et **katastrophè**[car. grecs] magni moliminis et negotii sint, ita uariis leporibus asperguntur, ut etiam rerum tristium grauitatem poeta lepidus comica serenitate tranquillet. (...)*
- 8 *persona etiam in huius **protasi** non una est, sed duae, quarum altera extra argumentum posita est, cui narratur fabula, altera in argumento, quae narrat fabulam.*
- 9 *argumentum quoque non simplicis negotii habet nec unius adulescentis, ut in Hecyra, sed duorum, ut in ceteris fabulis.*
- 10 *scire autem conuenit uno die transigi Phormionem; non ut Heautontimorumenon duobus.*
- 11 *prólogos [car. grecs] correpte apò toû prolégein [car. grecs] dicitur, non producte apò toû prôton légein [car. grecs]. nam officium prologi ante actionem quidem rei semper est, uerumtamen et post principium fabulae inducitur, ut apud Plautum in Milite glorioso et apud ceteros magnae auctoritatis ueteres poetas.*

Traduction :

- I 5 “Le prologue du *Phormion* est trop véhément, au point qu’il se reproche à lui-même cette virulence tout en introduisant sa plaidoirie. Bien que la **protase**, **l’építase** et la **catastrophe** y soient d’une grande ampleur et pleines d’embarras, elles sont parsemées d’agréments divers au point que notre charmant poète réussit à apaiser de la sérénité de la comédie même les passages empreints de gravité et de désespoir. (...)
- 8 Dans la **protase** il n’y a pas un mais deux personnages : l’un, hors argument, est là pour écouter le récit qu’on lui fait, l’autre, dans l’argument, pour faire le récit de la fable.
- 9 L’argument ne comprend pas une seule action et un seul jeune homme, comme dans l’*Hécycyre*, mais deux, comme dans toutes les autres pièces.
- 10 Il faut savoir que le *Phormion* se déroule sur une seule journée, et non sur deux comme l’*Heautontimoroumenos*.
- 11 Le terme *prólogos* avec un o bref procède de *prolégein* (‘dire en préambule’) et non pas, avec un o long, de *prôton légein* (‘dire la première chose’) ftn908. De fait, la fonction du prologue se situe toujours avant l’action, même si on en a des exemples après le début de la pièce, comme dans le *Soldat fanfaron* de Plaute et chez tous les autres poètes antiques de grande notoriété”.

(édition citée dans la bibliographie ; traduction Christian Nicolas) :

Grammairien latin, Diomède est le second auteur du volumineux corpus des *Grammatici Latini* de Keil, dont il forme, avec Charisius, le tome I. Le troisième livre de son *Ars Grammatica* s’intéresse à la versifi- ca- tion. C’est la raison pour laquelle il y est fait un rapide historique des divers genres poétiques. Les doctes en citent

parfois certains passages. Il y a très peu de remarques qui servent notre réflexion. Les références, selon l'usage, indiquent le tome des *Grammatici Latini* (noté *GL*), la page concernée et la ligne du début du texte cité.

- GL I, 491, 20 : *Membra comoediarum sunt tria, diverbium canticum chorus. membra comoediae diversa sunt, definito tamen numero continentur a quinque usque ad decem. diverbia sunt partes comoediarum in quibus diversorum personae versantur. personae autem diverbiorum aut duae aut tres aut raro quattuor esse debent, ultra augere numerum non licet. in canticis autem una tantum debet esse persona, aut, si duae fuerint, ita esse debent ut ex occulto una audiat nec conloquatur sed secum, si opus fuerit, verba faciat. in choris vero numerus personarum definitus non est, quippe iunctim omnes loqui debent, quasi voce confusa et concentu in unam personam reformantes. Latinae igitur comoediae chorus non habent, sed duobus membris tantum constant, diverbio et cantico. primis autem temporibus, sic uti adserit Tranquillus, omnia quae in scena versantur in comoediis agebantur.* Traduction : “Il y a trois subdivisions dans les comédies : le dialogue, les parties chantées et le chœur. Ces subdivisions sont de nature différente, mais elles se limitent à un nombre précis, compris entre 5 et 10. Les dialogues sont les passages des comédies dans lesquels interviennent les personnages. Les personnages du dialogue sont deux, trois, exceptionnellement quatre : il ne faut pas aller au-delà. Quant aux parties chantées, il n’y faut qu’un personnage ou alors, s’il y en a deux, il faut que l’un d’eux, caché pour écouter, reste silencieux et, si besoin est, fasse un aparté. Dans les chœurs, le nombre de personnages n’est pas délimité : car tous doivent parler à l’unisson, d’une seule et même voix et de concert, comme s’ils formaient un seul personnage. Les comédies latines, donc, n’ont pas de chœur et sont composées de seulement deux subdivisions, dialogue et chant. Dans les premiers temps, si l’on en croit Suétone, tout ce qu’on voyait sur scène dans les comédies était joué”.

Textes néo-latins (Scaliger, Heinsius, Vossius)

(édition de 1561, citée en bibliographie ; traduction Christian Nicolas)

Italien de naissance et Agenais de cœur, Scaliger est un auteur dont l’influence a été grande sur toute la formation de la doctrine classique en France. Cet ouvrage inachevé (qui tient parfois du brouillon) a été édité par son fils après la mort de son auteur.

- I 5 et 6, p. 11 : *Comoediam igitur sic definiamus nos, poema dramaticum, negotiosum, exitu laetum, stylo populari. (...) In illa (...) initia turbatuscula, fines laeti. (...) In Tragoedia (...) principia sedatiora, exitus horribiles.* “Voici donc comment nous pourrions définir la comédie : poème dramatique plein d’action, à **fin** heureuse, au style familier. Dans la comédie, les débuts de pièce sont agités et les fins heureuses ; dans la tragédie, les débuts sont plus sereins et les fins épouvantables” .
- I 9, p. 14-15 *Comoediae igitur partes aliae primariae, aliae accessoriae, aliae attinentes. Verae & primariae sunt quattuor, **protasis, epitasis, catastasis, & catastrophe** (...) Actus enim quintus interdum non est pars **catastrophes**, sed aequalis ei (...). Eodem modo & **protasis** actum primum tam totum comprehendit quam ab ea tota complectitur. Praeterea **protasis** non semper in primo : in secundo enim actu est apud Plautum in *Milite Glorioso* (...) Partes legitimae sunt sine quibus nequit fabula constare quibusque contentam esse oportet. **Protasis** estin qua proponitur & narratur summa rei sine declaratione **exitus** (...). Si enim praedicitur exitus, frigidiuscula fit. Tametsi ex argumento omnem rem tenes : tamen adeo expedita ac brevis est ut non tam saturet animum quam incendat. **Epitasis**, in qua turbae excitantur aut intenduntur. **Catastasis**, est uigor ac status fabulae, in qua res miscetur in ea fortunae tempestate in quam subducta est. Hanc partem multi non animaduertere, necessaria tamen est. **Catastropheconuersio** negotii exagitati in tranquillitatem non expectatam.* Traduction : “La comédie a des parties primordiales, des parties accessoires, des parties annexes. Les parties authentiques et primordiales sont au nombre de quatre : **protase, épitase, catastase et catastrophe** (...). Parfois l’Acte V n’est pas une partie de la **catastrophe** mais lui est consubstantielle (...). De même la **protase** contient l’intégra–lité de l’Acte I tout autant que ce dernier est embrassé

par l'intégralité de la protase. En outre, la **protase** n'est pas toujours au premier acte : car on la trouve au second acte du *Soldat fanfaron* de Plaute (...). Ce sont les parties régulières, sans lesquelles il ne saurait y avoir de pièce de théâtre et dont il est nécessaire qu'elle se contente. La **protase** est le moment où est exposé et narré l'essentiel de la situation sans révélation de la **fin** (...). Car si on dévoile la **fin**, la pièce devient tiédasse. On a beau tenir de l'argument toute l'histoire, celle-ci y est si expédiée et si brève que, loin de rassasier l'esprit, elle attise au contraire son intérêt. L'**épitase** est le moment où le trouble naît ou s'intensifie. La **catastase** est une énergie et une stabilité de la fable ; dans la **catastase**, la situation se teinte de l'état de fortune jusqu'où elle a été amenée. Beaucoup n'ont pas pris en compte cette partie, mais elle est nécessaire. La **catastrophe** est le **changement** des affaires qui passent de l'extrême agitation à un calme inattendu".

- *Ibid.* p. 15 : *Sicuti in tragoediarum fine et in fine Amphitruonis earumdem genere machinarum opus fuit ad producenda numina quorum ope summa pericula, summae desperationes in meliorem spem reducerentur. Quales exitus in Sophoclis Philocteta et apud Euripidem legimus.*
Traduction : "Comme dans les **fin**s de tragédies, il y a besoin aussi, dans la fin d'*Amphitryon* <de Plaute> des mêmes genres de **machines** pour faire descendre des dieux grâce auxquels les plus grands périls et les plus grands désespoirs puissent se changer en espoir d'amélioration. On peut lire de tels **dénouements** dans le *Philoctète* de Sophocle et chez Euripide".
- I 11, p. 18 : *Protasis autem et catastrophe non differunt genere, sed modo. Vtraque enim negotiosa. Catastrophe illis turbis addidit mortes aut exilia. Vtrique tamen commune, interdum exitum commistum habere maerore ac laetitia. Nam in Asin. et Phorm. et Cas. et Persa, laetos simul ac maestos inuenias. Quin ipsum militem male multatum : de quo tamen Comoedia est inscripta. Nam si comoedia est, laetus exitus, et comoedia est Miles : miles exitum laetum habeat oportet. Sic in Antigona interficitur mater et adulter : at exultant gaudio uirgines.*
Traduction : "**La protase et la catastrophe** ne diffèrent pas par le genre mais par la manière. Toutes deux en effet sont de genre agité. Mais la **catastrophe** <tragique> ajoute à ces troubles des morts ou des exils. Toutes deux ont parfois en commun d'avoir un **dénouement** hybride, triste et heureux à la fois. Dans l'*Asinaria* de Plaute, le *Phormion* de Térence, la *Casina* et le *Persa* de Plaute, on peut trouver des personnages heureux et des affligés. Le soldat fanfaron lui-même finit gravement puni : pourtant la pièce porte le titre de *Comédie*. Car si c'est une comédie, la fin est heureuse, et le *Soldat* est une comédie : il faudrait donc que le soldat connaisse une fin heureuse. De même dans *Antigone*, une mère et son amant sont assassinés et pourtant les jeunes filles exultent de joie".
- III 97, p. 145 : *Ab eo facto aut ab ea persona quae est celeberrima dignitate et infelicitate aut quae plurimum uersatur in toto argumento, titulus est imponendus. Quare Hecuba dicitur illa Euripidae quia ab initio ad calcem ubique est. Verum cum tragoediae sit infelix exitus, et tragoedia sit Hecuba, oportuit Hecubam in fine quam in principio maestiorum. Id autem nequaquam fit : ultione enim paulo minus tristis.*
Traduction : "C'est l'événement ou le personnage caractérisés par le plus grand prestige ou le plus grand malheur, ou la plus grande présence dans toute la fable, qui doivent donner le titre à la pièce. C'est pourquoi la pièce d'Euripide s'intitule *Hécube* : cette dernière est sur scène du début à la fin. Mais puisqu'une tragédie doit avoir un **dénouement** funeste, et qu'*Hécube* est une tragédie, il aurait fallu qu'*Hécube* soit plus affligée à la fin qu'au début. Ce n'est pas du tout le cas : par sa vengeance, elle est un peu moins triste".
- *Ibid.*, p. 146 : *euentus (...) peripeteias*[car. grecs] *uocat Aristoteles (...) Totum corpus fatale dicitur ab eo sustasis*[car. grecs] : *turbatio negotiorum, desis*[car. grecs] : *multa enim connectuntur. Exitus lúsis*[car. grecs].
Traduction : "les **événements**, Aristote les appelle *peripéties*. Tout l'ensemble de destinées, il l'appelle *sústasis* '**composition**' ; le **trouble** des affaires, *desis* '**nœud**' : car beaucoup d'événement sont **liés**. Le **dénouement**, *lúsis*".
- VII 4, p. 348 : *Duas omnino partes idem tragoediae facit : desin*[car. grecs] *id est compositionem, etiam fasceationem dicas si liceat, sicuti fasciatim, et lúsin*[car. grecs] *id est solutionem atque explicationem rerum complicatarum, quae in exitu est. Posteriores catastrophem appellarunt (...). Species uero tragoediae facit quatuor : unam peplegménen*[car. grecs] *id est implicatameuentis et*

agnitionibus etc.

Traduction : “le même Aristote attribue en tout et pour tout deux parties à la tragédie : le **nœud** (*désis*), c’est-à-dire la composition, ou même, si l’on peut dire, la **faiscellisation**, comme on dit ‘en faisceaux’, et le **dénouement** (*lúsis*) et le **débrouillement** des actions **embrouillées** que l’on trouve à la **fin**. Les successeurs <d’Aristote> ont appelé cette notion **catastrophe**. (...) Il attribue quatre espèces à la tragédie : l’une est la **peplegménè**, c’est-à-dire **entrelacée de péripéties et de reconnaissances...**”.

Le *De Constitutione Tragoediae* de 1643 démarque à peine l’édition de 1611. Nous nous contenterons donc de l’édition plus récente, telle qu’elle est éditée par A. Duprat (2001). Une différence notable entre la version antérieure et celle-ci a été commentée : il s’agit du remplacement du verbe *connexuit* par le verbe *intricavit*. Cf. ci-dessus p. 116. La traduction proposée est celle d’A. Duprat (2002).

- Ch. 6 : Quae manifesta sane **in contrarium mutatio**. Quarum in altera felicitas in felicitatem ; in altera, quae duplici mutatione constat, in felicitatem Lyncei infelicitas. Finis autem est illius, ut vel amicitia sic, hoc est, ex **Agnitione**, oriatur vel similtas, quae felicitatis pariter atque infelicitatis causae ; interdum autem fit ut utraque concurrant.
- **Mutatio** nimirum ista quam **Peripetiam** vocant, et **Agnitio**, quam quidem unam inter omnes maxime absolutam censet Fabulam (p. 170).
Traduction “voilà un **renversement de situation** parfaitement clair. Dans la première des deux Tragédies, le bonheur est changé en malheur ; dans l’autre, le renversement est double : le malheur de Lyncée est changé en bonheur, tandis que Danaos passe de la fortune à l’infortune. Ce renversement a pour effet de déboucher ainsi c’est-à-dire par **Reconnaissance**, soit sur l’amitié, soit sur la haine ; les deux pouvant entraîner aussi bien le bonheur que le malheur.
Parfois, d’ailleurs, il arrive que les deux se retrouvent combinés ensemble je veux dire ce Renversement que l’on appelle **Péripétie** et la **Reconnaissance**, ce qui donne alors, d’après Aristote, la seule Fable qui soit absolument parfaite” (p. 171).
- Eum igitur, in seruitutem comitantur fratres, ubi summam praeter expectationem subito felicitatem consequuntur : quae verissima **Peripetia**. Cum hac parte, alter quaeret eleganter, tamquam causa cum effectu. Fratrem quippe agnoscunt. Et haec est **Agnitio** ; sine Agnitione enim fieri **Peripetia** potest : sine Peripetia autem fieri non potest Agnitio, quae tam valide commiserationem in hoc argumento mouet, ut inuito mihi saepe lachrymas excusserit.
Quare historia Iosephi et **Implexa** est non Simplex, et perfecte Implexa ; cum Peripetiam et Agnitionem coniungat : neque ulla magis apta Tragoedia inveniri possit actio. In qua illud vel imprimis observandum, in felicitatem tendere mutationem, sicut in Iphigenia in Tauris. Utranque et in Homeri Odyssea habes. Infelix Penelope est, et maritum luget. Mox maritum simul et agnoscit, et felicitate minime expectata potitur.
Caeterum cum utraque concurrat, id imprimis observandum, non cum qualibet **Agnitione** iungi quamlibet **Peripetiam** posse. (p. 170-172).
Traduction : “C’est pourquoi ses frères [ceux de Joseph] l’accompagnent dans son esclavage, geste qui, contre toute attente, tourne soudain à leur plus grand bonheur ce qui est une authentique Péripétie, s’il y en eut jamais. De plus, l’autre partie de la Fable est liée à celle-ci de la meilleure façon possible, comme la cause à son effet, puisqu’ils reconnaissent alors leur frère voilà la reconnaissance. En effet, **la Péripétie peut avoir lieu sans la Reconnaissance, mais la Reconnaissance ne saurait se produire sans entraîner la péripétie** ; et la Reconnaissance que l’on trouve dans cet argument suscite une compassion assez violente pour m’arracher souvent des larmes, quelque effort que j’y fasse.
Ainsi, l’histoire de Joseph relève de la fable **Complexe**, non-Simple, et réalise même l’idéal de la fable Complexe, puisqu’elle emploie également, en les liant ensemble, la Péripétie et la Reconnaissance ; on ne saurait donc trouver une action qui soit plus adaptée à la Tragédie. Ce qui est sans doute le plus remarquable dans cette action, c’est que le **Renversement** se fait vers le bonheur, comme c’est aussi le cas dans Iphigénie en Tauride. On trouve également la même combinaison dans

l'Odyssee d'Homère. Au début, Pénélope est malheureuse, et porte le deuil de son mari. Ensuite, elle reconnaît son mari, et accède du même coup à un bonheur totalement inattendu.

D'autre part, lorsqu'on retrouve les deux mouvements dans la même action, il faut bien noter que l'on ne saurait combiner n'importe quel type de **Péripétie** avec n'importe quel type de **Reconnaissance**" (p. 171-173).

- Ch. 11 : Et hoc quidem modo postquam constituta fuerit jam Fabula, duas esse illius videbit partes, quarum alteram **Connexionem**, alteram **Solutionem** recte dixeris. Harum prior, quaedam propria ipsius Fabulae, quaedam non propria ; altera non nisi propria, et quae sunt de actione, complectitur. Propria dico, quae ad **Episodium** non spectant, neque amplificationis aut ornatus causa ponuntur ; sed sunt talia, ut sine illis tota esse actio non possit. Non propria, ipsa **Episodia**, quae **Solutionem** non ingrediuntur. Ea quippe in dispositione **Implexa**, cum **Peripetiam** et **Agnitionem**, sine quibus talis non esset, in **Simplici** autem saltem contineant **mutationem**, **Episodia** excludunt. (p. 212).
Traduction : "Alors, après avoir constitué la Fable selon ce procédé, on constatera qu'elle a deux parties, que l'on peut désigner proprement comme son **Nœud** et son **Dénouement**. La première des deux contient des éléments propres à la Fable elle-même, et d'autres qui ne le sont pas, tandis que l'autre ne comprend rien qui n'appartienne en propre à l'action. J'appelle 'propres' les éléments qui ne relèvent pas de l'Épisode, et ne sont pas introduits pour servir d'amplification ou d'ornement, mais sont au contraire essentiels à l'action, de sorte que sans eux, elle ne saurait être complète ; et j'appelle 'non propres' les Épisodes eux-mêmes, qui n'interviennent pas dans le **Dénouement**. En effet, les éléments propres à la Fable comprennent la **Péripétie** et la **Reconnaissance** dans la disposition **Complexe** qui sans eux ne serait pas ce qu'elle est et au moins le **renversement** dans la disposition **Simple** ; ils ne sauraient donc comprendre les **Épisodes**" (p. 213).
- Ch. 12 : Inter alia superiore capite de **soluendi** ratione ac **connectendi** egimus. Quarum altera ex altera dependet ; altera sine altera nec dici potest nec intellegi. Utranque urbana voce Aristoteles indigetavit, exemplo scilicet eorum qui **ligant & mox solvunt**. Sicut autem euenire solet, ut qui **nodum nectit**, mox eundem aegre **solvat** ; interdum vero rei difficultate victus, prorsus abstinere se cogatur ; sic poeta saepe **nectit**, quae aut nulla ratione, aut non recte **extricare** potest.
- Huic rei usitatam **Solutionem** inuenere, quam **ex machina** dixerunt, quae nec artis quicquam habet, et ut plurimum cum arte pugnat. Solet autem unicum effugium poetae esse, cum quae imprudenter **intricavit**, **solvere** feliciter non potest (...). Quare cum plerunque **inextricabiles** poetae, inquit, fecerunt actiones, finem miraculosum imponunt, et **Solutionem**, quam inferre ipsi non possunt, necessario a Deo petunt, cum nihil non dissolui sic possit. Ex quo usus **machinae** apparet, quem non satis perspexisse viri docti videntur. (...) (p. 220) Sicut in Amphictrione Plauti Iupiter, in Oreste Euripidis Apollo, in Ione Minerua, In Hippolyto Diana **solvunt argumentum**. Quod cum male **intricatum** a poeta fuerit, a numine **extricatur** ; id enim actioni male constitutae remedium est (p. 222).
Traduction : "Dans le chapitre précédent, il était question, entre autres, de la méthode à suivre pour **nouer et dénouer** une intrigue ; l'un dépend en effet de l'autre et l'on ne saurait les formuler ni les comprendre séparément. Aristote a désigné ces deux opérations par une expression spirituelle, inspirée de ce que l'on fait lorsqu'on noue un lien, et que l'on doit ensuite le défaire. Or il arrive en général qu'après avoir fait un nœud, on ait ensuite bien du mal à le dénouer ; et souvent, vaincu par la difficulté de l'opération, on est alors contraint d'abandonner la partie. De même, le poète fait souvent un nœud qu'il est ensuite incapable de démêler, de quelque façon que ce soit ou alors il le dénoue mal.
- Pour résoudre ce problème, on a alors inventé un type de **Dénouement** qui est entré dans l'usage, et que l'on a appelé le **Dénouement par machine**. Ce type de Dénouement est dépourvu de tout art, et va même la plupart du temps à l'encontre de l'art. C'est d'ordinaire la seule planche de salut dont dispose un poète qui ne réussit pas à **résoudre** avec succès ce qu'il a imprudemment **embrouillé** (...). C'est pourquoi, ajoute <Platon>, lorsque les poètes ont **emmêlé**, comme cela leur arrive souvent, leurs actions de façon **inextricable**, ils leur imposent une **fin miraculeuse**, contraints qu'ils sont d'aller chercher auprès d'un Dieu le Dénouement qu'il ne peuvent fournir eux-mêmes, puisqu'il n'y a rien qu'on ne puisse résoudre de la sorte. D'où l'usage de la machine, que les doctes n'ont

manifestement pas compris. (...) Ainsi dans l'Amphytrion (sic) de Plaute, c'est Jupiter qui **résoud** (sic) **l'argument** ; de même Apollon dans l'Oreste d'Euripide, Minerve dans Ion et Diane dans Hippolyte. **L'argument noué** de travers par le poète se trouve ainsi **démêlé** par une puissance divine ; c'est donc là le remède initial à une action mal constituée" (p. 221-223).

(édition citée dans la bibliographie ; traduction Christian Nicolas) :

• I, 5

5. § *Fabulâ constitutâ, distinctè oportet ejus partes spectare : quae duae sunt, **connexio, & solutio**. Connexio extenditur usque ad eum locum ubi commutatio sit ex felicitate in felicitatem ; vel contrâ. Solutio est quod à mutationis principio est usque ad finem.*

*Aristoteles similiter has partes vocat **désin kai lúsin**[car. grecs] (†**ligationem, sive connexionem & solutionem**) : quas voces libenter retinuimus, quia elegantes sunt. Nam omnino hîc similiter se res habet, ac in iis qui **nodum** aliquem **vinciunt**, posteaque **solvunt**. (p. 39)*

Traduction : "5. Une fois la fable constituée, il faut examiner soigneusement ses divisions, qui sont au nombre de deux : le **nœud et le dénouement**. Le nœud s'étend jusqu'au moment où il y a changement du bonheur en malheur ou l'inverse. Le dénouement est ce qui va du début de ce changement jusqu'à la fin.

Aristote, semblablement, a nommé ces divisions **désis** et **lúsis** ('**lien ou nœud**' et '**dénouement**'), termes que nous avons retenus volontiers car ils sont élégants. Car tout se passe exactement comme quand des personnes **nouent un nœud et le défont** ensuite".

- 13. § *Nec temere in **solutione** fabulae recurrendum ad fugam **per machinam** vel Dei in eâ à caelis descensum. Nam cum illaudabile sit **nodum nectere** quem **solvere** non possis, ne in poëtis quidem probatur, si ejusmodi rerum perturbationem inducant ut **se expedire** haud aliter possint quam vel ad Deum recurrendo, cui nihil adúnaton [car. grecs] (†**impossibile**), vel aliquem per machinam subducendo, quod ipsum magicae, non licitae est artis. (p. 45)*

Traduction : "13. Ce n'est pas à l'aveugle qu'il faut, dans le **dénouement** de la pièce, recourir à la fuite par **machine** ou à la descente d'un dieu par ce moyen. Car puisqu'il est blâmable de **faire un nœud** qu'on ne sait pas **défaire**, on ne peut pas non plus approuver le poète qui a mené l'action à un tel degré de complexité qu'il ne peut plus **setirer d'affaire** qu'en recourant à un dieu, à qui rien n'est impossible, ou en subtilisant un personnage grâce à la machine, ce qui relève de la technique de la magie, non de la technique régulière du théâtre".

• I, 6

20. § *Peripéteia*[car. Grecs] haec esse debet in personis iis de quibus fabula praecipue agit. Optimaque est quando nascitur ex vi antecedentium rerum. (p. 47)

21. § *Anagnórisis*[car. grecs] (†**Agnitio**) est unius pluriumue personarum post longi temporis ignorantiam, cognitio. Estque uel simplex uel duplex (...). (p. 47)

22. § *Etsi **peripetia** sine **agnitione** esse potest et agnitio aliqua est sine peripetia, non tamen agnitio simplex huius est loci sed quae peripéteian [car. grecs] (†**conversionem** sive subitam in contrarium **commutationem**)habet. Nam ea affectus imprimis movet (...). (p. 48)*

23. § *Quemadmodum **peripéteia**[car. grecs] (†**conversio** rerum) laudabilior quae provenit vi antecessentium caussarum, ut diximus ; ita **anagnórisis**[car. grecs] (†**agnitio**) praestat quam **immutatio** rerum statim consequitur et quam ipsa fabulae dispositio producit. (p. 48)*

Traduction : "20. La **péripétie** doit affecter les personnages principaux de l'action. Et elle est excellente quand elle naît de la pression des événements antérieurs.

21. **L'anagnorisis** ('**reconnaissance**') est la connaissance à laquelle accède(nt) un ou plusieurs personnages après une ignorance d'une longue durée. Elle est simple ou double (...).

22. Bien qu'il puisse y avoir **péripétie** sans **reconnaissance** et une forme de reconnaissance sans péripétie, pourtant la reconnaissance simple n'a pas la valeur de celle qui a une péripétie ('**changement ou modification** subite en son contraire'). Car c'est elle qui suscite le plus les passions. (...).

23. De même que la **péripétie** ('**changement** des événements') est plus louable quand elle provient de

la pression de causes antérieures, comme on a dit, de même la meilleure **anagnórisis** (**‘reconnaissance’**) est celle qui précède aussitôt le **changement** des événements et qui est préparée par les dispositions de la fable”.

• I, 7

8. § *Nec minus dispiciendum quando **desinere** oporteat. Quemadmodum enim **initium** ita et **finis** illustris esse debet. Qualis imprimis est **exitus** inopinatus. Progrediendum igitur usque dum fabulae accedit venustas & gratia, desine- // re vero convenit si videamus fore ut gratia fabulae deinceps depereat.*

9. § ***Episodia** in **connexione** magis quam in **solutione** locum habent ; quia in hac animus ad **exitum** festinat. In **fine** tamen interdum referuntur quae primariam actionem sunt consecuta. Sed quae ad praeteritorum narrationem pertinent, magis conveniunt mediis vel etiam initiis. (p. 65-66)*

Traduction : “8. Il ne faut pas moins examiner à quel moment il est opportun de **terminer**. Car comme le **début**, la **fin** aussi doit être remarquable. Telle est surtout l’**issue** inattendue. Il faut donc avancer jusqu’au moment où la fable gagne en agrément et en intérêt, et il convient de terminer quand on voit qu’il y a risque d’une retombée de cet intérêt.

9. Les **épisodes** ont davantage leur place dans le **nœud** que dans le **dénouement** parce que, dans ce dernier, l’esprit se hâte vers la **fin** Pourtant dans les fins, parfois, sont narrés des événements qui ont suivi l’action principale. Mais en ce qui concerne la narration des événements passés, ils conviennent davantage au milieu ou même au début”.

• I, 9 *De fabulae divisione*

4. § *Fabula **implexa** est, quae vel **agnitionem**, & **immutationem** habet ; vel alterutram saltem. (...)* (p. 77)

5. § *Fabula **connexa**, quia argumento per se placet, minus ingenii, ac studii, exigit. Atque ut connexa omnis gravior est simplici : ita ex connexis jucundior est, in qua **immutatio**, & **agnitio**, concurrunt. (...)* (p. 77)

6. § *Altera etiam fabulae divisio est. Quaedam enim **simplex** est ; ut si persona ex infelici fiat felix, vel contrà. Quaedam **duplex** ; nempe si **eventus** in plures personas **cadat**. Cuius // modi fabula rectè duplex vocatur, quia personae geminantur : putà, duo senes, duo juvenes, duae virgines ; & pro his **duplex eventus**. Rectè tamen tum quoque una vocatur fabula ; quia princeps actio est una, unaque **solutio**, ac peripèteia [car. grecs] (**†immutatio**). Nam unius **immutatâ** conditione, necessariò **immutatur** fortuna alterius. (p. 77-78)*

Traduction : “4. La fable **implexe** est celle qui a ou bien **reconnaissance** et **péripétie** ou au moins l’une des deux. (...).

5. La fable connexe, dans la mesure où elle plaît d’elle-même par son argument, exige moins de talent et d’art. Et, de même que la fable connexe est plus agréable que la simple, de même, parmi les connexes, la plus agréable est celle où figurent à la fois **péripétie** et **reconnaissance** (...).

6. Il y a aussi une deuxième typologie de la fable. L’une est la fable **simple** : par exemple si un personnage malheureux devient heureux, ou l’inverse. L’autre est la fable **double** : c’est le cas si un **accident** tombe^{ftn909} sur plusieurs personnes. C’est à juste titre qu’on donne aux fables de cette sorte l’appellation de double, puisque les personnages sont dédoublés : par exemple deux vieillards, deux jeunes premiers, deux jeunes filles, et, pour ceux-ci, double **péripétie**. Pour autant, c’est à juste titre qu’on appelle la fable unique : l’action principale est une, il n’y qu’un **dénouement** et qu’une **péripétie** (**‘changement’**). Car le changement de fortune de l’un entraîne automatiquement le changement de fortune de l’autre”.

• II, 5

5. § ***Actus** fabulae, nec plures sunt, nec pauciores, quam quinque : ac ferè sic distinguuntur. Primus argumentum exponit, at non **exitum** ; quia minus esset delectationis, si is praesciretur. Alter deducit rem in actum. Tertius turbas ciet. // Quartus viam ostendit, **qua res implicitae dissolvantur**. **Ultimus impedita artificiosè expedit**. (20-21)*

Traduction : “Les **actes** d’une pièce de théâtre sont au nombre de cinq, ni plus ni moins. On les distingue ainsi : le premier expose l’argument, mais non l’**issue**, car il y aurait moins de plaisir si l’issue était annoncée. Le second met en action l’affaire. Le troisième y met du trouble. Le quatrième

indique la voie pour **dénouer l'intrigue. Le dernier démêle techniquement l'imbroglio**".

- 11. § *Adhec diverbium dividitur in protasin, epitasin, & catastrophem.*

Nempe, ut Logici tres faciunt syllogismi partes, propositionem, assumptionem, conclusionem : ita (ut monent antiqui interpretes Terentii [*Euanthius de tragoedia, & comoedia.]) tres sunt partes dramatis : ex quibus **protasis** propositioni respondet ; **catastrophe** conclusioni ; **epitasis** verò est, quod interjectum. Caesar Scaliger† (†Lib. I de re poet. cap. 9.) quartam partem addit, quae **catastasis** dicatur, & ponatur inter epitasin, & catastrophem. Sed ea ab antiquis non minus rectè sub epitasios nomine comprehenditur.*

12. § **Protasis** est dramatis initium, quo, quod antecessit, refertur, & ad reliquam fabulam via munitur. (p. 22) (...)

*At rectè idem [scil. Donatus] partem argumenti ait reticere, ad expectationem populi tenendam. Nam si **exitus** praesciatur, frigeunt caetera. Contrà erunt gratiora, si expectatione suspensus detineatur animus audientium. (p. 23).*

*Traduction : "11. En outre, la partie dialoguée est divisée en **protase, épitase, catastrophe.***

Comme il y a trois parties du syllogisme, chez les logiciens, la proposition, la mineure et la conclusion, de même, selon la doctrine des anciens interprètes de Térence (Evanthius, Trag. et Com.), il y a trois parties dans le drame : la **protase** répond à la proposition, la **catastrophe** à la conclusion ; quant à l'**épitase**, c'est ce qui est au milieu. Scaliger (I, 9) ajoute une quatrième partie, qui s'appelle **catastase** et qu'il faut placer entre l'épitase et la catastrophe. Mais les Anciens, tout aussi légitimement, la rangent sous l'étiquette d'épitase.

12. La **protase** est le début du drame où l'on rapporte ce qui a précédé et où l'on trace la voie au reste de la pièce. (...) Mais le même Donat, à juste titre, dit qu'on passe sous silence une partie de l'argument pour garder l'attention du public. Car si l'**issue** est annoncée, le reste sera froid. Tout au contraire, il y aura plus d'agément si l'esprit des auditeurs est rendu attentif par le suspens".

- 15. § *Catastrophe est exitus fabulae, quo exponitur fortuna in melius, aut pejus, conversa.*

*Scaligero, , (, , Lib. I Poet. cap. 9) **catastrophe definitur, conversio negotii exagitati in tranquillitatem non expectatam. Ab Euanthio*** (*Dissertat. de Tragoed. & Com.) dicitur esse **conversio** rerum ad jucundos **exitus** patefacta cunctis cognitione gestorum. Sed definitio utraque solum convenit **catastrophae Comicae.** (p. 23).*

16. § *Ex hisce partibus in comoediis **protasis**, ut dixi, actu primo, nonnumquam etiam secundo, continetur : **epitasis** actu secundo, tertio, interdum et quarto ; rarò autem ejus particula est in quinto. **Catastrophe** interdum actum quartum, vel partem ejus, occupat : semper verò vel totum actum quintum, vel penè totum.*

*Unde liquet, divisionem Graecorum in **protasin, epitasin, catastrophem, & choricum**, meliorem esse, quàm illam Latinorum in quinque actus. Nam distributio, à Graecis assignata, distinguit drama in partes dissimiles, naturâque differentes : quod non fit partitione in actus ; ubi magnitudo, non dissimilitudo, spectatur. (p. 24)*

*Traduction : "La **catastrophe** est l'**issue** de la pièce, où l'on montre le **changement de fortune** vers une meilleure ou vers une pire destinée. Scaliger (I, 9) définit la catastrophe comme le changement des affaires qui passent de l'extrême agitation à un calme inattendu. Evanthius (Trag. & Com.) la définit comme le **renversement** de la situation en une **fin** heureuse pour tous, par la connaissance des faits. Mais ces deux définitions ne s'appliquent qu'à la **catastrophe comique.***

16 De ces divisions de la comédie, comme je l'ai dit, la **protase** se trouve contenue dans l'Acte I, parfois aussi dans l'Acte II ; l'**épitase** est dans les Actes II, III et IV ; on en voit rarement un morceau dans l'Acte V ; la **catastrophe** occupe parfois l'Acte IV, au moins partiellement, mais elle couvre toujours l'Acte V intégralement ou presque intégralement.

D'où il appert que la division des Grecs en **protase, épitase, catastrophe** et partie chorale est meilleure que celle des Latins en **cinq actes**. Car la distribution opérée par les Grecs distingue dans le drame des parties dissemblables, de nature différente, ce que ne fait pas la division en actes : là, c'est la quantité, non une différence de nature, qui est examinée".

- 17. § *Ab aliis dividitur drama in **prologum, episodium, exodum, & chorum.** Quae distributio non alio differt à superiori, quàm quòd **chorum** superaddat. Nempe divisio ea non solius diverbii est ; sed*

totius dramatis. Ac prologus (...) convenit cum protasi ; episodium cum epítasi ; exodus cum catastrophe.

Est haec divisio Aristotelis. (...) Siquidem prologus Aristoteli est, quicquid in dramate antecedit chori ingressum. Sic enim loquitur : ésti dè prólogos mèn méros hólon trago(i)días, tò pró khorou paródou [car. grecs]. Est autem prologus tota tragoediae pars, ante chori ingressum. Unde cognoscimus, aliter ab Aristotele accipi prologi vocem, quàm à Latinis. Aristoteli designat partem fabulae cum caeteris necessariò connexam. Euanthio (*In Prolegomenis Terentianis, vulgo attributis Donato) verò est antecedens veram fabulae compositionem locutio : hoc est, oratio, quae ad spectatores ante legitimam habetur fabulam. Quomodo si utamur eâ voce, Graecorum dramata carent prologo (p. 24) (...). // **Episodium** verò Aristoteli est, quicquid est inter prologum & exodum, chorico excepto : sive quod inter primum, & ultimum chori cantum, interjicitur. Verba ejus sunt : [citation en grec d'Aristote, suivie de sa traduction] Episodion est tota tragoediae pars, quae est inter choricos cantus. Huc plurimùm pertinent secundus, tertius, quartusque actus. Vocatur enim epeisódion [car. grecs], q. d. introductio ; quia cum naturâ suâ sit extra actionem, de qua textitur fabula ; cum eâdem tamen connectitur, aptéque inseritur ; unde Latine Insertum dixeris (...) **Exodus (quem Latine exitum voces)** Aristoteli definitur, méros hólon trago(i)días meth'hoû ouk ésti khorou mélos [car. grecs]. pars ea tota fabulae, post quam nullus est chori cantus. Quae optimè conveniunt **catastrophae**. (p. 25) Traduction : “17. D'autres divisent le drame en **prologue, épisode, exode** et **chœur**. Cette typologie ne diffère de la précédente qu'en ce qu'elle ajoute le chœur. De fait, ce n'est pas seulement de la division des parties dialoguées qu'il s'agit, mais de celles de toutes la pièce. Et le **prologue (...)** **correspond à la protase, l'építase à l'épisode, l'exode à la catastrophe.***

La typologie d'Aristote est la suivante. (...) Pour Aristote, le **prologue** est, dans le drame, tout ce qui précède l'arrivée du chœur. Voici ses mots : ‘le prologue est une partie complète de la tragédie qui précède l'arrivée du chœur’. Ainsi nous apprenons qu'Aristote ne donne pas au mot prologue le même sens que les Latins. Pour Aristote c'est une partie de la fable nécessairement liée à toutes les autres. Mais pour Evanthius (dans le préambule à l'analyse de Térence qu'on prête généralement à Donat), c'est un morceau oratoire qui précède la véritable composition de la fable, à savoir un discours tenu à l'intention des spectateurs avant le début de la pièce authentique. Si on utilise le terme en ce sens, alors les pièces grecques sont dépourvues de prologue (...). L'**épisode** selon Aristote est tout ce qui se trouve entre le prologue et l'exode, à l'exception des chants du chœur. Ou encore, ce qui est mis entre le premier et le dernier chant du chœur. Voici ses mots : ‘L'épisode est une partie complète de la tragédie qui est entre les chants du chœur’. En relèvent surtout les Actes II, III et IV. Car il s'appelle epeisódion, c'est-à-dire ‘entrée’, parce que, bien que par nature il soit extérieur à l'action dont se tisse la fable, néanmoins il est rattaché à elle et est inséré étroitement : c'est pourquoi on peut l'appeler insertum (‘inséré’) en latin (...). L'**exode** (qu'on peut appeler exitus ‘issue’ en latin) est défini par Aristote une partie complète de la tragédie après laquelle il n'y a plus de chant du chœur. Mais toutes ces définitions conviennent excellemment à la **catastrophe comique**”.

- II, 15 *De partibus tragoediae* (p. 79)

3. § *In catastrophe post illud, quod tristissimum est, non debet subjici aliud, quod minus triste est. Vel, si id facit, magno opus erit artificio, ne prior affectus languescat. (...)* (p. 79)

Traduction : “3. Dans la **catastrophe**, après ce qu'il y a de plus triste on ne doit rien ajouter qui soit moins triste. Ou alors, il faudra beaucoup d'art pour empêcher le premier sentiment de s'affaiblir”.

- 5. § *Sed opera danda est, ut solutio fabulae potiùs ex ipsâ sit fabulâ, quàm per machinam (...)* (p. 79)

Traduction : “5. Mais il faut veiller à ce que le **dénouement** vienne de la fable même plutôt que d'une **machine**”.

- II, 18

3. § *Constitutâ fabulâ, videndum, ecquis ante nos tragicam hanc actionem tractârit. Si aggressus eam nemo ; pro arbitrato nostro comminiscemur, quae ad connexionem, & solutionem fabulae, pertinent. Sin praeiverit alius ; videndum, an non melius connexio, aut solutio, institui possit. Quod si fiat ; ut fabulae nomen sit idem, fabula tamen diuersa erit.*

Nam ut fabula est una, non quae unum habet nomen ; sed ubi eadem est connexio, & solutio : ita fabula est diversa, ubi differunt haec duo (...) (p. 89).

Traduction : “La fable une fois constituée, il faut regarder si quelqu’un avant nous a traité cette action. Si personne ne l’a fait, nous devons imaginer par nous-mêmes ce qui relève du **nœud** et du **dénouement**. S’il y a un prédécesseur, il faut regarder si on peut trouver un meilleur nœud et un meilleur dénouement. Si l’on y arrive, quand bien même la pièce aurait le même titre, ce sera quand même une autre pièce. Car de même qu’on dira que c’est la même pièce non pas quand il y a le même titre mais quand il y a même nœud et même dénouement, de même la fable est autre quand ces deux aspects diffèrent”.

TEXTES EN LANGUES MODERNES

Textes italiens (traduction supervisée par Laure Bénatouil)

attione scempia / attione intrecciata

scempia : “si fa dentro il **transito** senza la **Peripetia**, et senza la **Recognitione**” (p. 178). “La Peripetia e un mutamento di cose state nello contrario” (p. 178).

p. 189 v° “Tutta la tragedia consiste in due parti. Vna che si chiama **Nodo**. E l’altra si chiama **Scioglimento** (...). “Quattro sorti di Tragedia (...). Quella si chiama **intrecciata**, doue l’importanza d’essa è la **Peripetia**, & la **Ricognitione**”.

Traduction : “<L’action simple> a lieu lors du **changement de fortune** sans la **péripétie** ni la **reconnaissance** (...). La péripétie est une transformation des choses en leur contraire”

“Toute la tragédie se compse de deux parties. L’une s’appelle le **nœud**, l’autre le **dénouement**. (...) Il y a quatre sortes de tragédie (...). Celle-ci s’appelle **entrelacée** : le plus important en est la **péripétie et la reconnaissance**”.

- III, 8, p. 217-218 : “**simplici** fauole, & attioni sono pessime *hai episodiódeis*[car. grecs] (cio è quelle che hanno le digressioni sconueneuoli). Et dico quella fauola ha uere le digressioni sconueneuoli, nella quale le digressioni // ne secondo uerisimilitudine, ne secondo necessita sono **incatenate** l’vna con l’altra”.

Traduction : “Des fables et actions **simples**, les moins bonnes sont les **épisodiques** (c’est-à-dire celles qui ont des digressions impropres). Et je dis que celle qui a des digressions vraiment impropres est celle où les digressions ne sont **liées** les unes aux autres ni selon la vraisemblance ni selon la nécessité”.

- III, 10, p. 237-241 (extraits) : “Et chiamo **simplice attione** quella il **trapassamento** della qualle, essendo essa, si come è stato diterminato, continuata, & vna sola, si fa *áneu peripeteías*[car. grecs] (cio è senza **riuolgimento**) o **riconoscenza**. (...) E **rauiluppata** è quella, della quale il trapassamento è con **riconoscenza**, o con **riuolgimento**, o con amenduni. (p. 237) (...).

S’intende per **rauiluppata** quella, che è composta di due diuerse, o piu tosto contrarie materie, cio è di felicità e d’infelicità, o d’infelicità, & di felicità, & **simplice** quella, che è composta d’vna materia sola, cio è di felicità sola, o d’infelicità sola, continuando vn tenore di fortuna dal principio al fine. (p. 238) (...).

Et chiamo fauola **simplice** quella, che non ha se non vna **mutatione di stato felice** in misero, o perlo contrario di misero in felice, come è la fauola predetta d’Edipo il tiranno. Et voglio io che la simplicità non riguardi la continuatione d’vn tenore di stato, come voleva Aristotele, ma la singularità della mutatione dello stato. Alla quale simplicità risponde, per così dire, la dupplicità, o la triplicità. Perche la fauola **doppia** sarà quella, la quale ha piu mutationi di stato felice in misero, o per lo contrario di misero in felice, si come n’ha molte la fauola d’Hercule il forsennato, & l’Antigone. Hora quando io dico, che piu mutationi di stato possono hauer luogo in vna fauola, non intendo, che quelle piu mutationi debbano sempre hauer luogo in vna persona sola, ma in diuerse anchora (p. 239) (...). Non è presa la traslatione da drappo spiegato, o **rauiluppato**, come lo stimano alcuni, da Aristotele, & trasportata a queste distintione di fauole **simplici**, & **rauiluppate**, quasi che le semplici, come drappi spiegati, sieno da prima subito manifeste agli occhi della mente d’ognuno, & le rauiluppate, come

drappi piegati, non possano essere vedute da tutti subito, & pienamente. Ma sono dette semplici, come abbiamo detto, perciocche non sono composte se non d'vna materia sola, cio è o di miseria, o di felicità. & sono dette rauiluppate, perciocche sono composte di due materie congiunte & rauiluppate insieme, cio è di miseria, & di felicità, o di felicità, & di miseria”.

Traduction : “Et j'appelle **action simple** celle dont le changement, l'action étant, comme on l'a dit, continue et une, se fait sans **péripétie**, c'est-à-dire sans **retournement**, ni **reconnaissance**. Et **action enveloppée** celle dont le passage se fait avec **reconnaissance** ou avec **retournement** ou les deux. On entend par **enveloppée** la fable composée de deux matériaux divers, ou plutôt contraires, à savoir bonheur puis malheur ou malheur puis bonheur, alors que la **simple** est composée d'un matériau unique, à savoir malheur seul ou bonheur seul, en suivant continuellement le même état de fortune du début à la fin.

Et j'appelle **fable simple** celle qui a un seul **changement de fortune** du bonheur vers le malheur ou au contraire du malheur vers le bonheur, comme dans la pièce d'*Œdipe roi*. Et je tiens que la simplicité n'ait pas rapport à la continuité d'un même état de fortune, comme le voulait Aristote, mais à l'unicité du **changement de fortune**. À cette simpli-cité correspond, pour ainsi dire, la duplicité ou la triplicité de la fable. Parce que la fable **double** sera celle qui a plusieurs changements de fortune du bonheur vers le malheur ou du malheur vers le bonheur, comme on en voit tant dans *Hercule furieux* ou dans *Antigone*. Donc quand je dis qu'il peut y avoir plusieurs changements de fortune dans une pièce, je ne veux pas dire que ces changements multiples doivent affecter le même personnage, mais plusieurs (...).

La métaphore du drap déplié ou **enveloppé** n'est pas, comme le croient certains, tirée d'Aristote à des fins de distinguer les **fables simples** des **fables enveloppées**, comme si les simples, comme des draps dépliés, étaient immédiatement visibles aux yeux et à l'esprit de chacun alors que les enveloppées, comme des draps pliés, ne pourraient être vues de tous tout de suite et intégralement. En réalité, on les appelle **simples** parce qu'elles ne sont composées que d'un matériau unique, soit le malheur soit la félicité, et **enveloppées** parce qu'elles sont composées de deux matériaux conjoints et enveloppés ensemble, à savoir soit le malheur puis la félicité, soit la félicité puis le malheur”.

- p. 10 B : “...& che faccia la sua **tramutation** dalla buona alla cattiva fortuna **intrecciata** con **peripetia**, & con **agnitione** nello spazio di vn giro di Sole, & che non sia piena di **Epissodii**, & interposition non necessaria, ne verissimili”.

Traduction : “... et que le **changement de fortune**, d'une bonne vers une mauvaise, se fasse par un **entrelacs** de **péripétie** et de **reconnaissance** dans l'espace d'un seul soleil, et qu'elle ne soit pas remplie d'**épisodes** et de digressions ni nécessaires ni vraisemblables”.

- p. 15 A : “...**intrecciamento** della **tramutation di fortuna** con **peripetia**, & con **agnitione** (...) Et **peripetia** è mutation contraria a quel, che tuttauia si sa”.

Traduction : “...l'**entrelacement** du **changement de fortune** au moyen de **péripétie** et de **reconnaissance** (...). Et la **péripétie** est le changement de ce qu'on sait jusqu'alors en son contraire”.

- p. 42 “si può ella [la Tragedia] diuidere in due parti, nel **Ligamento**, & nella **Solutione**. Et **Ligamento** è quella prima parte, che comincia da principio, & termina fin la, oue si fa il passaggio della tramutation di fortuna dalla prospera all' auersa, & si chiama **Ligamento** : Perciocche in esso tutte le cose sono rinchiusse, & nascoste, & **inuiluppate** di sorte, che anchora non si può ben scorgere, in che essito, & in qual persona possa terminar l'attione. La **Solutione** poscia è quell' altra parte, che è dal passaggio della buona fortuna alla cattiva fino al compimento di tutta la Tragedia. Et tal parte si chiama **Solutione** : Perciocche **soglie**, **snoda**, & fa palese quell' essito, infelice della persona principale, che fin la era grandemente **intricato**, & occulto”.

Traduction : “La tragédie peut se diviser en deux parties : le **nœud** et le **dénouement**. Le nœud est la première partie, qui commence au début et se finit au moment du changement de fortune, qui d'heureuse devient adverse. On l'appelle **nœud** parce que les choses y sont toutes enfermées, cachées

et **enveloppées**, de sorte que l'on ne peut pas encore bien distinguer quelle sera l'issue et quel personnage pourra finir l'action. Le **dénouement** ensuite est la partie qui commence au changement de bonne en mauvaise fortune jusqu'à l'achèvement de toute la tragédie. Et on l'appelle **dénouement** parce qu'elle résout, dénoue et révèle l'issue malheureuse du personnage principal, laquelle était jusque là extrêmement **enchevêtrée** et cachée”.

Textes français

Le corpus des doctes français est sans limite. Les textes qui suivent sont représentatifs sans être exhaustifs. On accorde une place spéciale à La Mesnardière et à d'Aubignac, dont les traités complets de poétique ont été très influents, et à Marmontel (1763), cité en larges extraits. Les *Éléments...* de Marmontel (1787) ne sont pas repris ici, car ils démarquent à peine la *Poétique* de 1763, à qui ils empruntent des paragraphes entiers. Seuls figurent des extraits de l'article *Achèvement*, original dans les *Éléments*.

Dans tous ces textes, on signale en caractères gras un terme ou une expression remarquable, souvent des démarquages modernes de définitions ou de nomenclatures aristotéliennes.

“La Comédie a trois parties principales, sans le **Prologue**. La première est la proposition du fait, au premier Acte : laquelle est appelée des Grecs **Protasie**. Et en elle s'explique une partie de tout l'Argument, pour tenir le peuple en attente de connaître le surplus. La seconde est l'avancement ou progrès, que les Grecs disent **Épitasie**. C'est quand les affaires tombent en difficulté, et entre peur et espérance. La tierce, est la **Catastrophe**, soudaine **conversion** des choses au mieux” (p. 277-278).

Cet apparent premier auteur d'un *Art poétique français* de l'âge classique est en réalité le dernier de la génération précédente. G. Pellissier (1885) l'appelle “l'attardé de la Renaissance” !

II, 581-586 (p. 95) :

“La France aussi depuis son langage haussa,
Et d'Europe bien tost les vulgaires passa,
Prenant de son Roman la langue delaissee,
Et **denouant le neud**, qui l'a tenoit pressee (l'a : *sic*) (sens non technique)
S'eslargit tellement qu'elle peut à son choï,
Exprimer toute chose en son naïf François”.

III, 111-124 (p. 132) :

“Premier la Comedie aura son beau **Proëme**, (= *prooemium*)
Et puis trois autres parts qui suiuront tout de mesme.
La premiere sera comme vn court **argument** :
Qui raconte à demi le suiet breuement,
Retient le reste à dire, afin que suspendue
Soit l'ame de chacun par la chose attendue.
La seconde sera comme un **Enu'loperment**,
Vn **trouble-feste**, un **brouil** de l'entier argument :
De sorte qu'on ne sçait qu'elle en sera l'**issue**, (qu'elle : *sic*)
Qui tout'autre sera qu'on ne l'auait conceue.
La derniere se fait comme un **Renuersement**,
Qui le tout **debrouillant** fera voir clairement
Que chacun est contant par vne **fin** heureuse,
Plaisante d'autant plus qu'elle estoit dangereuse”.

III, 163-172 (p. 134-135) :

“On fait la Comedie aussi double, de sorte
Qu’auecques le Tragic le Comic se raporte.
Quand il y a du meurtre et qu’on voit toutefois,
Qu’à la fin sont contens les plus grands et les Rois,
Quand du graue et du bas le parler on mendie,
On abuse du nom de Tragedie ;
Car on peut bien encor par vn succez heureux,
Finir la Tragedie en ebats amoureux :
Telle estoit d’Euripide et l’Ion et l’Oreste,
L’Iphigenie, Helene et la fidelle Alceste”.

III, 189-196 et 219-222 (p. 136-137) :

“Mais rien n’est si plaisant si patric ne si dous,
Que la **Reconnaissance**, au sentiment de tous!
Vlysse fut connu par une cicatrice
Qu’en luy lauant les pieds remarqua sa nourrice.
Par ioyaux, par vn merc, qui sur nous apparoist,
Et par cent tels moyens, les siens on reconnoist.
Puis qu’est il rien plus beau qu’une aigreur adoucie
Par le **contraire euent** de la **Peripetie** ? (...)
Ainsi sont ioints ensemble et la **reconnaissance**,
Et le **contraire euent** qui lui donne accroissance.
L’Heroic, le Tragic, vse indifferemment
Auecques le Comic, de ce dous **changement**”.

III, 880-899 (p. 172-173) :

“Hé! quel plaisir seroit-ce à cette heure de voir
Nos poètes Chrestiens, les façons recevoir
Du tragique ancien ? Et voir à nos misteres
Les Payens asseruis sous les loix salutaires
De nos Saints et Martyrs ? et du vieux testament
Voir une Tragedie extraite proprement ?
Et voir représenter aux festes de Village,
Aux festes de la ville en quelque Escheuinage,
Au Saint d’une Parroisse, en quelque belle Nuit
de Noel, ou naissant vn beau Soleil reluit,
Au lieu d’une Andromede au rocher attachee,
Et d’un Persé qui l’a de ses fers relachee,
Vn Saint George venir bien armé, bien monté,
La lance à son arrest, l’espee à son costé,
Assaillir le Dragon, qui venoit effroyable
Goulument deuorer la Pucelle agreable,
Que pour le bien commun on venoit d’amener ?
O belle **Catastrophe**! on la voit tetourner (*sic* pour “retourner”)
Sauue avec tout le peuple!...”.

p. IV

“Vous sçavez encore que l’Adonis en toutes ces parties à un rapport entier à cette idée et pour

comble de perfection souvenez vous qu'il est mixte, sans se ruiner, le tout partant de sa nature, comme posé entre la tragedie et la comedie, l'heroïque et le romant ; tenant du grave et du relevé, tant pour les personnes agissantes, que pour la **catastrophe**, et du simple et du ravalé, tant pour les actions qui precedent cette **fin**, que pour les descriptions particularisées”.

p. VI

“...et ce pour autant que comme nous avons dit, l'action en est illustre de toutes les deux façons, arrivée en paix, plus simple qu'**intriguée**, toute d'amour, et assaisonnée des douces circonstances de la paix, et du sel moderé des faceties”.

p. XI

“Ce sont là les raisons qui m'ont fait dire, recognoissant la forme de l'Adonis comme tenant de cette nouvelle idée, qu'elle cedoit la primauté à celle de l'heroïque, et qu'elle se devoit contenter du second lieu que sa nature luy donnoit. à l'invention se peuvent reduire les parties du poeme qu'ils surnomment de quantité, à sçavoir le **nouement de la fable et son desnouement, pour imiter les italiens en la formation de ces termes**, lesquels se pourroient aucunement exprimer par l'**enlacement de la fable**, et le **desveloppement** d'icelle. Or bien que ces parties ne soient pas dans l'Adonis, pour ce qui est de l'action principale de lespece tant estimee chez les heroïques, c'est à dire avec merveille, ou **sans agnition ou avec agnition** ; si y sont elles nonobstant ; mais si c'est moins parfaitement, le deffaut de la matiere en est cause”.

p. XII

“Des parties sousmises à la constitution de la fable, la seconde des propres est la disposition ; à laquelle pour estre bonne on requiert ordinairement deux choses, l'une que le poète en la tissure de son ouvrage ne tire pas le commencement du narré Ab Ovo, recherchant la premiere cause de l'action, et la faisant marcher en ordre toute dans le recit, selon le temps qu'elle est advenuë, comme vicieusement ont fait Stace, et Silius Italicus, sans parler de Lucain, pouvant faire autrement : l'autre que la **peripetie**, j'entens la **conversion** ou le **changement de fortune** s'y trouve, soit de bien en mal, soit de mal en bien”.

p. XV

“or pensés si ces parties sont dans l'Adonis, et de quelle sorte elles y sont. à dire le vray à peine trouvera t-on de **noeud d'intrigue**, ny de **desveloppement** de fable merueilleux qui vaille qu'on le mette en comparaison, avec cette simple maniere de traiter”.

“Les parties principales de la comédie sont quatre : **prologue, prothèse, épitase, et catastrophe**. **Prologue** est une espèce de préface, dans lequel il est permis outre l'argument du sujet de dire quelque chose en faveur du poète, de la fable même, ou de l'acteur.

Prothèse est le premier acte de la fable, dans lequel une partie de l'argument s'explique, et l'autre ne se dit pas, afin de retenir l'attention des auditeurs.

Épitase est la partie de la fable la plus turbulente, où l'on voit paraître toutes ces difficultés et ces intrigues qui se démêlent à la fin, et qui proprement se peut appeler le **nœud** de la pièce.

Catastrophe est celle qui change toute chose en joie, et qui donne l'éclaircissement de tous les accidents qui sont arrivés sur la scène” (dans R. Mantero, p. 66-67).

“Parce que <la fable> est disposée à la Comique, je la veux diviser en quatre parties, suivant l'ordre que les meilleurs Grammairiens observent en la division de celles de Térence, savoir est en **Prologue, Prothèse, Epithase et Catastrophe**. Le **Prologue** recommande la pureté de la fable, et contient une partie de

l'Argument. La **Prothèse** comprend les noces prétendues de Siluanire pour ce Berger, l'effet du miroir d'Alciron. L'**Epithase** contient la maladie de Siluanire, avec le mariage inespéré d'elle et d'Aglante du consentement de ses parents, sa mort, le désespoir d'Aglante, la rage de Tirinte, et tout le Forests en deuil. La **Catastrophe** embrasse sa résurrection, le dernier consentement du père en faveur d'Argante, la délivrance de Tirinte par l'invention de Fossinde, et bref le repos de ces Amants après tant de tumultes" (dans R. Mantero, p. 73-74).

“L'vne des plus grandes beautez que le Poëte puisse former dans la structure de la Fable, c'est de faire que l'**Auanture** qui doit **finir** tragique-// ment, aille bien auant dans la ioye premier que d'estre troublée par les accidens funestes qui composent sa **Catastrophe**, ou autrement sa **décadence**.

Pour releuer avec adresse l'éclat de ces **Renuersemens**, il faut qu'au moins vne fois on voye en ciuilité & en amitié apparente ceux qui se doiuent outrager dans la **fin** de la Tragedie : Et l'esprit de l'Auditeur sera extrêmement surpris des malheureux **euuenemens** qui font la beauté de ce Poëme, s'il voit certaines conjonctures dans la face des affaires, où les Personnes théatrales semblent parfaitement vnies, & estre en bonne intelligence" (ch. V, p. 33-34).

“Le Poëte doit prendre garde lors qu'il dispose vne Fable, que tous les **Euénemens** soient tellement dépendans, que les vns suiuent les autres comme par nécessité. Qu'il n'y ait rien dans l'**Action** qui ne semble estre arriué dautant qu'il deuoit arriuer après ce qui s'étoit // passé ; & ainsi que toutes choses y soient si bien enchainées, qu'elles sortent l'vne de l'autre par vne iuste conséquence" (ch. V, p. 43-44).

“Quelques funestes **Incidens** que l'**Auanture** contienne en toutes ses parties, il faut que le plus déplorable soit reservé pour la **fermer**. Si on veut laisser dans les cœurs l'aiguillon des sentimens, & la piqueure des Passions, on doit **clorre** la Tragedie par l'action la plus // touchante" (ch. V, p. 47-48).

“Ainsi ces Allongemens, ou ces Accidens séparables que les Grecs nomment **Episodes**, & que l'ignorance des Poëtes peu versez en ce mestier rend aujourd'hui si fréquens dans les Pièces de Théâtre, ne seront pas bien receus à gaster la symmétrie de nos Sujets réguliers.

Ils souffrent véritablement vne espèce d'**Episodes**, puis qu'à parler absolument, on ne compose point de Poëmes qui soient exempts de ces parties, comme nous prouuerons ailleurs dans un Chapitre fait exprés ; mais ils ne peuuent admettre ceux qui sont ou détachés, ou trop // longs ou inutiles.

Ce seroit ici le lieu d'examiner soigneusement la nature des **Episodes** legitimes, ou vicieux. Il faudroit encore expliquer les moyens de denoüer la Fable, & montrer toutes les manieres qui seruent à son **dénouement** selon les préceptes de l'Art. Mais ces trois beautez du Poëme étans assez considerables pour estre touchées à part, & ce Discours de la Fable étant déjà assez rempli pour occuper tout un esprit, nous réserverons ces matieres pour le Volume qui va suivre ^{fn910}.

Là nous approfondirons chaque particularité de la Poësie Dramatique. Nous y verrons la longueur que la Fable doit auoir ; les parties de Quantité qui définissent sa grandeur ; le genre de Personnages qu'elle admet dans la Tragédie, dans le Poëme Tragicomique, & dans la simple Comédie ; les moyens dont elle se sert pour **lier les Incidens dont l'Action est formée...**" (ch. V, p. 49-50).

“Il sçaura donc maintenant qu'il y a deux sortes de **Fables, ou autrement, de Sujets**, car en termes de Théâtre, ces mots disent la mesme chose.

La première est la Fable simple, que l'on a // ainsi nommée, à cause que le Héros devient malheureux peu à peu par la suite de ce Sujet, *sans qu'il y ait aucune Cheute qui semble le précipiter du bon-heur dans l'infortune, lors qu'il y pense le moins*" (ch. VI, p. 52-53).

"CHAPITRE VII. *Les Parties de la Fable Composée.* Puisque ce merveilleux Sujet s'appelle *Fable Composée*, il faut qu'il ait quelques parties, d'où dépendent les **Accidens** que nous auons tant estimez.

Aussi en a-t'il trois fort belles. La première est ce que les Grecs, ou pour mieux dire Ari- // stote, appellent la **Péripétie** ; l'autre est la **Reconnaissance** ; & la troisième est le Trouble, ou le mouement des Passions.

La Péripétie.

Par le mot de **Péripétie**, le Philosophe a voulu dire Vn **Euénement** impréueu, qui dément les apparences, & par une **Réuolution** qui n'étoit point attenduë, vient changer la face des choses. Voilà proprement ce que c'est que la Péripétie des Grecs, bien qu'à regarder de près à son Etymologie, ce nom semble désigner vne **Cheute** moins étrange que celle que ie dépeins, & qui seroit mieux exprimée par le mot d'**Antipétie**, que par celui qu'Aristote lui donne en cette occasion, après s'en estre serui dans l'Histoire des Animaux, pour marquer tout changement qui est contraire aux apparences.

Ce soudain **Renuersement** est la plus grande beauté du Sujet de la Tragédie" (ch. VII, p. 54-55).

"Mais il faut qu'il se souuienne qu'une Fable ne peut souffrir qu'une seule **Péripétie** ; (...) Voici à peu près les raisons qui l'empeschent d'employer plus d'un de ces **Renuersemens** dans la structure d'une Fable. (...) // La **Péripétie** double n'entre point dans une Fable, d'autant que cette Partie étant une **Réuolution** qui change sur le Théâtre toute la face des affaires, il n'y a point d'apparence qu'il arriue entre deux Soleils à vne mesme personne deux **Accidens** si remarquables.

La guerre produit des malheurs qui sont & grans, & soudains . Elle **change en vn instant la fortune** des Empires, fait **tomber** en vne Journée les Throsnes des Potentas, & **renuerse** par leur **cheute** le bonheur d'un million d'hommes, dont la misère & la mort sont les pitoyables effets des fautes des Souuerains. (...) Outre donc que ces **Accidens** choqueraient la Vrai-semblance, si on les vouloit entasser dans vne seule Tragédie, sans doute leur double // rencontre embarrasseroit vn Sujet : Et d'ailleurs la **Péripétie** étant dans le Poëme Tragique vn **Dénouement** de la Fable, d'autant que par son arriuee tout commence à **décliner**, et qu'on voit toute l'**Histoire se précipiter vers la fin**, il ne faut pas qu'une Partie si considérable de soy, & qui doit estre mesagée avec tant d'économie, se voye deux fois dans vn corps, où elle seroit inutile, importune & monstrueuse" (ch. VII, p. 57-59).

"Vn excellent Sujet n'est quelquefois composé que de la **Péripétie** avec la Crainte & la Pitié, sans que la **Reconnaissance** concurre à former ce corps ; comme il arriue d'autre part que la Reconnaissance y entre, & que la Péripétie n'y rencontre point d'emploi. Toutefois il est certain que les plus merueilleuses Fables sont celles où ces deux Parties sont placées coniointement, avec ces deux sentimens que nous venons de nommer les Passions essentielles de la Tragédie parfaite" (ch. VII, p. 105)

"Il faut encore lui dire que bien que la **Reconnaissance** treuve place fort souuent dans le Poëme tragique, & qu'elle fasse vne beauté par tout où elle se rencontre, elle est néanmoins plus commune dans la Tragicomédie, où elle vient fort à propos pour garantir les Innocens de quelque insigne malheur qui alloit tomber sur leur teste, & ainsi **terminer le Poëme** par l'endroit où il doit finir : mais que la **Péripétie** est en reuanche plus frequente dans le Poëme

tragique, où elle vient **conuertir** les extrêmes félicité de la personne coupable, en d'extrêmes infortunes ; ce qui fait l'excellente **fin** de la Tragédie bien conduite.

Bref qu'il sçache pour finir, qu'il faut que **la Reconnoissance produise de nécessité vn Renuersement** dans la Fable ; & qu'enfin cette Partie est si dépendante de l'autre, que iamais elle n'arriue dans le Poëme tragicomique sans engendrer du bonheur à l'Innocent infortuné, ni iamais dans la Tragédie sans attirer l'infortune sur le coupable bien-heureux" (ch. VII, p. 106)

"Si toutefois la **Catastrophe** de nôtre Poëme tragique est fondée sur vn effet de l'vne de ces Passions, il pourra la porter plus outre : par exemple, iusques à faire que le Heros ou l'Heroïne transportez de Ialousie, se resoluent de mourir, afin de ne pas suruiure à leurs Amours infortunées" (ch. IX, p. 252)

"L'estime avec Aristote, qu'vn Ourage est imparfait, lors qu'il a besoin de **Machines** pour faire voir ses beautez.

Il est vray que ces artifices plaisent quelquefois à la veuë ; mais il faut aussi reconnoître qu'ils ont le desauantage d'exciter souuent des risées parmi vn Peuple indiscret, & mesme parmi les plus sages, quand ils manquent de iouer selon l'intention de la Scène. Et outre que ces Machines ne peuuent estre transportées aux lieux où la Tragédie doit estre la plus parfaite, il faut auoüer qu'vn Poëme qui subsiste de soy-mesme, a toujours autant d'auantage sur ceux qui veulent le secours des ornemens extérieurs, qu'ont les beautez naturelles sur celles qui ne le sont pas" (ch. XI, p. 418).

Livre II, chapitre 1 : "Si <le Poète> est libre en son choix, il sera toujours blâmé quand son Ouvrage n'aura pas un bon succès : et il doit tenir pour certain que d'une mauvaise histoire, l'art peut en faire une excellente Pièce de Théâtre : car s'il n'y a point de **Nœud**, il en fera un ; s'il est trop faible, il le fortifiera ; s'il est trop fort et presque indissoluble, il le relâchera (p. 109) (...). Quant aux diverses espèces des Sujets, sans m'arrêter aux **simples** et aux **composés**, ni aux autres divisions communes d'Aristote et de ses Commentateurs, j'en mets de trois sortes. Les premiers sont d'**incidents, intrigues** ou **événements**, lorsque d'Acte en Acte et presque de Scène en Scène il arrive quelque chose de nouveau qui change la face des affaires du Théâtre ; quand presque tous les Acteurs ont divers desseins, et que tous les moyens qu'ils inventent pour les faire réussir, s'embarrassent, se choquent, et produisent des **accidents** imprévus : ce qui donne une merveilleuse satisfaction aux Spectateurs, une attente agréable, et un divertissement continuel" (p. 118).

Livre II, chapitre 5 : "Les Modernes entendent maintenant par *Épisode*, une seconde histoire jetée comme à la traverse dans le principal sujet du Poëme Dramatique, que pour cette raison quelques-uns appellent *Une histoire à deux fils* ; mais les anciens Tragiques n'ont point connu cette duplicité de sujet, ou du moins ils ne l'ont point pratiquée. Aristote n'en fait aucune mention, et nous n'en avons point d'exemple ; si ce n'est que l'on voulût dire que l'*Oreste* d'Euripide fût de cette qualité, à cause qu'il y a deux mariages résolus dans la **Catastrophe**, mais dans le corps de la Pièce, il n'y a aucun mélange d'**Intrigues** pour soutenir deux Amours et en venir à ce but.

Il n'en a pas été de même dans la Comédie : car comme elle a reçu beaucoup plus de changements que la Tragédie, elle a souffert ce mélange d'histoires dans une même Pièce ; et nous en avons encore quelques-unes dans Plaute, et beaucoup dans Térence, dont l'artifice est plus rempli de grâce et d'instructions pour en composer et traiter de semblables. Le Philosophe divise bien les sujets de Tragédie en **simples** et en **composés** ; mais cette composition n'est pas de deux histoires, c'est seulement lorsqu'il y a changement dans les aventures du Théâtre par **Reconnaissance** de quelque personne importante, comme l'*Ion* d'Euripide, et par **Péripétie**, c'est-à-dire, par **conversion** et retour d'affaires de la Scène,

lorsque le Héros passe de la prospérité à l'adversité, ou au contraire" (p. 148-149).

Livre II, chapitre 7 : "Le plus bel artifice est d'ouvrir le Théâtre le plus près qu'il est possible de la **catastrophe**, afin d'employer le moins de temps au négoce de la Scène, et d'avoir plus de liberté d'étendre les passions et les autres discours qui peuvent plaire ; Mais pour l'exécuter heureusement, il faut que les **Incidents** soient préparés par des adresses ingénieuses" (p. 190).

Livre II, chapitre 8 : "Il y a bien de la différence entre prévenir un **Incident**, et le préparer ; car l'Incident est prévenu lorsqu'il est prévu, mais il ne doit pas être prévu encor qu'il soit préparé.

Pour nous expliquer sur cette matière, qui est assez difficile, il faut comprendre, Qu'il y a certaines choses dans la Composition d'une action Théâtrale qui portent naturellement et presque nécessairement l'esprit des Spectateurs à la connaissance d'une autre ; de sorte que sitôt que les premières sont dites ou faites, on en conclut aisément celles qui en dépendent ; et c'est ce que j'appelle, *Un événement imprévu*, lorsque par les discours qui se sont faits, par les personnes dont on parle, ou par quelque autre circonstance qui se découvre dans le commencement d'un Poème, on prévoit aisément les aventures qui suivent, soit qu'elles en fassent la **Catastrophe et le Dénouement**, ou qu'elles servent dans les autres **Intrigues** de la Scène. Or il est certain que toutes ces Préventions au Théâtre sont vicieuses, parce qu'elles rendent les événements froids et de peu d'effet dans l'imagination des Spectateurs qui attendent toujours quelque chose au contraire de leurs préjugés" (p. 193-194). "Les événements sont toujours précipités, quand il ne s'est rien dit auparavant dont ils puissent vraisemblablement procéder, comme lorsqu'un homme, dont on n'a point ouï parler en toute une Pièce, survient exprès à la **fin** pour en faire le **dénouement** ; ou qu'il y fait sur la fin quelque action importante qui n'a aucun rapport avec tout ce qui s'est passé ; car bien que le Spectateur veuille être surpris, il veut néanmoins l'être avec vraisemblance" (p. 200).

Livre II, chapitre 9 : "Du **Dénouement** ou de la **Catastrophe et Issue** du Poème Dramatique. Je ne crois pas qu'il soit nécessaire de charger ce Discours des explications de ce terme de **Catastrophe**, dont nous nous servons pour signifier la **fin** d'un Poème Dramatique : Je sais bien qu'on le prend communément pour un **revers** ou **bouleversement** de quelques grandes affaires, et pour un désastre sanglant et signalé qui **termine** quelque notable dessein. Pour moi je n'entends par ce mot, qu'un **renversement** des premières dispositions du Théâtre, la dernière **Péripiétie**, et un **retour d'événements** qui changent toutes les apparences de **Intrigues** au contraire de ce qu'on en devait attendre ^{ftn911}. Les Comédies ont presque toujours cette fin heureuse comme toutes celles de Térence et la plupart de celles de Plaute ; ou bien elles **se ferment** par quelques bouffonneries, comme le *Stichus* et quelques autres du même Poète ; Mais pour les Tragédies sérieuses telles que nous les avons, elles **finissent** toujours, ou par l'infortune des principaux Personnages ou par une prospérité telle qu'ils l'avaient pu souhaiter. Nous avons l'exemple de l'une et de l'autre **Catastrophe** dans les Poèmes qui nous restent de l'antiquité, bien que cette seconde manière ne leur ait pas été si commune qu'elle l'est de notre temps.

Mais sans entrer plus avant dans cette distinction, ni m'arrêter aux autres considérations qui touchent cette matière, qu'on peut apprendre ailleurs, je viens aux observations particulières qui peuvent être utiles à toute sorte de Poèmes, comme elles sont communes à toute sorte de **Catastrophes**.

La principale, et qui doit être comme le fondement des autres, est une dépendance du Chapitre précédent où elle a été déjà touchée, quand nous avons dit, *Que les Incidents qui ne sont pas préparés, pèchent souvent contre la vraisemblance par leur trop grande précipitation*, car ce défaut est beaucoup plus grand et plus sensible dans la **Catastrophe** qu'en nulle autre partie du Poème. Premièrement c'est le **terme** de toutes les affaires du

Théâtre, donc il faut qu'elles se disposent de bonne heure partout pour y arriver. En second lieu, c'est le centre de tout le Poème, donc les moindres parcelles y doivent tendre comme des lignes qui ne peuvent être tirées droites ailleurs. Davantage c'est la **dernière attente** des spectateurs, donc il faut que toutes les choses soient si bien ordonnées que quand ils y sont arrivés, ils n'aient pas lieu de demander par quel chemin on les y a conduits. Enfin comme c'est le plus considérable **événement** et où tous les autres doivent aboutir, aussi est-ce celui pour lequel il faut les plus grandes préparations et les plus judicieuses. Aristote et tous ceux qui l'ont suivi veulent que la **Catastrophe** soit tirée du fond des affaires du Théâtre, et que les divers **nœuds** dont il semble que le Poète **embarrasse** son sujet soient autant d'artifices pour en faire le **dénouement** : C'est pourquoi ils ont toujours plus estimé cette **fin** des Tragédies que celle qui était fondée sur la présence ou la faveur de quelque **Divinité** ; Et quand même ils se sont servis pour cet effet de leurs **Dieux en Machines**, ils ont voulu que dans le corps de la Pièce il y en eût des dispositions raisonnables, ou par le soin particulier que ce Dieu prenait du héros, ou par les intérêts qu'il avait lui-même dans l'action Théâtrale, ou bien par une attente vraisemblable de son assistance, et par d'autres inventions de cette nature. Il semble pourtant que cet avis soit inutile pour les Pièces de Théâtre dont la **Catastrophe** est connue, ou par l'histoire qui n'est quelquefois ignorée de personne, ou même par le **titre** qui en renferme le dernier événement, comme *La Mort de César*, *Le Martyre de Polyeucte* et autres semblables. Mais sans rien omettre des préparations qui seront nécessaires selon ce que nous en avons dit, voici ce qu'on peut faire en cette rencontre. Il faut conduire de telle sorte les affaires du Théâtre, que les Spectateurs soient toujours persuadés intérieurement, que ce Personnage, dont la fortune et la vie sont menacées, ne devrait point mourir, attendu que cette adresse les entretient en des pressentiments de commisération qui deviennent très grands et très agréables au dernier point de son malheur ; Et plus on trouve de motifs pour croire qu'il ne doit point mourir, plus on a de douleur de savoir qu'il doit mourir : On regarde l'injustice de ses Ennemis avec une plus forte aversion, et on plaint sa disgrâce avec beaucoup plus de tendresse. Nous avons vu ces exemples dans la *Marianne* et dans le *Comte d'Essaix*, quoique d'ailleurs ces Pièces aient été assez défectueuses.

Que si la **Catastrophe** n'est point connue, et qu'il soit de la beauté du Théâtre qu'elle en **dénoue** toutes les **Intrigues** par une nouveauté qui doive plaire en surprenant, il faut bien prendre garde, à ne pas la découvrir trop tôt, et faire en sorte que toutes les choses qui doivent servir à la préparer, ne la préviennent point ; puisque non seulement alors elle deviendrait inutile et désagréable, mais qu'il arriverait encore que du moment qu'elle serait connue, le Théâtre languirait et n'aurait plus de charmes pour les Spectateurs. Et il ne faut pas juger de cette circonstance comme de tout un Poème qu'on aura lu ou vu plusieurs fois sur la Scène ; car bien que la **Catastrophe** ainsi que tous les autres **événements** en soient parfaitement connus, il ne laisse pas néanmoins de plaire et d'avoir toutes ses grâces quand il paraît sur le Théâtre, parce qu'en ce moment les Spectateurs ne considèrent les choses qu'à mesure qu'elles passent et ne leur donnent point plus d'étendue que le Poète ; Ils renferment toute leur intelligence dans les prétextes et les couleurs qui les font mettre en avant, sans aller plus loin ; ils s'appliquent à ce qui se dit de temps en temps, et étant toujours satisfaits des motifs qui les font dire, ils ne préviennent point celles qui ne leur sont point manifestées ; si bien que leur imagination se laissant tromper à l'art du Poète, leur plaisir dure toujours. Au lieu que dès lors que la **Catastrophe** est prévenue par la faute du Poète, les Spectateurs sont dégoûtés, non pas tant de ce qu'ils savent la chose, que de s'apercevoir qu'on ne devait pas leur dire ; leur mécontentement procédant moins en ces occasions de leur connaissance, quoique certaine, que de l'imprudence du Poète.

Il faut aussi prendre garde que la **Catastrophe achève pleinement** le Poème Dramatique, c'est-à-dire, qu'il ne reste rien après, ou de ce que les Spectateurs doivent savoir, ou qu'ils veulent entendre ; car s'ils ont raison de demander, *Qu'est devenu quelque Personnage intéressé dans les grandes intrigues du Théâtre*, ou s'ils ont juste sujet de savoir, *Quels sont les sentiments de quelqu'un des principaux Acteurs après le dernier événement qui fait cette*

Catastrophe, la Pièce n'est pas **finie**, il y manque encore un dernier trait ; Et si les Spectateurs ne sont pas encore pleinement satisfaits, le Poète assurément n'a pas encore fait tout ce qu'il doit. C'est une faute notable de la *Panthée*, qui par sa mort laisse un raisonnable désir aux Spectateurs de savoir ce que pense et ce que devient Araspe qu'on en a vu si passionnément amoureux ; Au lieu que la Reine Élisabeth parle comme elle le doit à la mort du Comte d'Essaix, et en **achève bien la Catastrophe**. Et l'une des plus grandes fautes qu'on ait remarquée dans le *Cid*, est que **la Pièce n'est pas finie** : C'est aussi ce qu'on trouve à redire en quelques autres Poèmes du même Auteur.

Mais pour éviter cet inconvénient il ne faut pas tomber dans un autre, je veux dire, d'ajouter à la **Catastrophe** des Discours inutiles, et des actions superflues qui ne servent de rien au **Dénouement**, que les Spectateurs n'attendent point, et même qu'ils ne veulent pas entendre. Telle est la plainte de la femme d'Alexandre fils d'Herodes après la mort de son Mari (...). Telle est encore l'explication de l'Oracle dans l'Horace, car n'ayant point fait le **nœud** de la Pièce, les Spectateurs n'y pensent point et n'en recherchent pas l'intelligence, et tel est le **cinquième Acte** du Timocrate généralement condamné pour cette raison.

Je pourrais grossir ce Discours de plusieurs remarques, tant sur les Tragédies que sur les Comédies des Anciens ; mais comme toutes les **Catastrophes** tournent presque sur ces principes, il sera facile en les lisant de reconnaître celles qui sont bien ou mal **achevées**, sans en faire ici de plus longues déductions, qui toujours en ces matières sont attachées à tant de circonstances, qu'il faut parler longtemps pour expliquer peu de chose. Ce que j'en puis dire seulement en un mot, est, Que les Tragiques ont mieux **fini** leurs Poèmes que les Comiques ; Et entre les comiques, que Térence est le meilleur modèle : Car Aristophane et Plaute, ont laissé la plus grande partie de leurs Comédies imparfaites et fort mal **achevées**. Je laisse nos Modernes en repos, parce qu'ils sont bien aises qu'on ne les croie pas capables de faillir ; joint que quand on leur montre qu'ils pouvaient mieux faire, ils sont d'autant plus irrités qu'ils se sentent plus convaincus et moins en état de se défendre contre la Raison" (p. 203-208).

Livre II, chapitre 10 : "Ce que nous avons fait sans fondement, est que nous avons ôté le nom de *Tragédie* aux Pièces de Théâtre dont la **Catastrophe** est heureuse, encore que le Sujet et les personnes soient Tragiques, c'est-à-dire héroïques, pour leur donner le nom de *Tragi-Comédies*. Je ne sais si Garnier fut le premier qui s'en servit, mais il a fait porter ce titre à sa *Bradamante*, ce que depuis plusieurs ont imité ; Or je ne veux pas absolument combattre ce nom, mais je prétends qu'il est inutile, puisque celui de *Tragédie* ne signifie pas moins les Poèmes qui **finissent** par la joie, quand on y décrit les fortunes des personnes illustres. Davantage, c'est que sa signification n'est pas véritable selon que nous l'appliquons ; car dans les Pièces que nous nommons de ce terme composé du mot de *Tragédie*, et de celui de *Comédie*, il n'y a rien qui ressente la Comédie : Tout y est grave et merveilleux, rien de populaire ni de bouffon.

Mais j'ajoute que ce nom seul peut détruire toutes les beautés d'un Poème, qui consistent en la **Péripétie** ; car il est toujours d'autant plus agréable que de plusieurs apparences funestes, le **retour** et l'**issue** en est heureuse et contre l'attente des Spectateurs : mais dès lors qu'on a dit *Tragi-Comédie*, on découvre quelle en sera la **Catastrophe** ; si bien que tous les **Incidents**, qui troublent l'espérance et les desseins des principaux Personnages, ne touchent point le Spectateur, prévenu de la connaissance qu'il a du succès contraire à leur crainte et à leur douleur ; et quelques plaintes pathétiques qu'ils fassent, nous n'entrons pas bien avant dans leur sentiment, parce que nous prenons cela trop certainement pour une feinte, au lieu que si nous en ignorions l'**événement**, nous appréhenderions pour eux, toutes leurs passions s'imprimeraient vivement en notre cœur, et nous goûterions avec plus de satisfaction le retour favorable de leur fortune" (p. 218-219).

Livre III, chapitre 1 : "Les Tragiques Grecs, ou pour le moins Euripide (car nous n'en avons

point d'autres exemples) ont fait une autre espèce de **Prologue** bien plus vicieux, savoir quand ils y employaient quelqu'un de leurs Dieux : car souvent ils faisaient que ce Dieu, qu'on présupposait savoir tout, expliquait non seulement les choses passées, mais aussi les futures ; ils ne se contentaient pas d'instruire les Spectateurs de l'histoire précédente, nécessaire à l'intelligence de la Pièce ; mais ils en faisaient encore savoir le **Dénouement** et toute la **Catastrophe** ; de sorte qu'ils en prévenaient tous les **événements** : ce qui était un défaut très notable du tout contraire à cette attente ou suspension qui doit toujours régner au Théâtre, et détruisant tous les agréments d'une Pièce, qui consiste presque toujours en la surprise et en la nouveauté" (p. 248-249).

Livre III, chapitre 5 : "Mais pour moi j'estime, que la Constitution de la fable doit comprendre toute l'histoire du Théâtre ; car ce qui est arrivé avant l'ouverture, est aussi bien du fond du Sujet, que ce qui se passe depuis que le Théâtre est ouvert ; et que ces choses que le Philosophe met hors la fable, doivent être racontées dans la suite de la Pièce, non seulement pour être connues des Spectateurs, qui ne doivent rien ignorer du Sujet ; mais aussi pour fournir l'occasion de quelque surprise agréable, de quelque belle passion, et souvent même du **dénouement de toutes les Intrigues**" (p. 338-339).

Livre IV, chapitre 3 : "Et quand ces longues Narrations se trouvent à la **catastrophe** pour faire le **dénouement**, elles sont entièrement insupportables ; car le Spectateur, que le **Nœud** de la Pièce met en peine, est dans l'impatience de savoir comment l'**intrigue** se **démêle** ; or si on le charge de nouvelles idées en trop grand nombre, il se rebute, et n'a plus de plaisir dans le temps qu'il est prêt [d'en recevoir le plus] : ce qui est d'autant plus dangereux en cette occasion que son esprit est déjà las, et tout disposé à se relâcher. Et si ce grand Récit, ainsi fait dans la **catastrophe**, se doit rejoindre et s'appliquer à plusieurs circonstances des choses arrivées dans le cours de la Pièce, pour les éclaircir et les **démêler**, il faut que le Spectateur se donne la peine de faire toutes ces applications, ce qu'il ne veut pas faire dans ce dernier moment, auquel il attend son dernier plaisir et sans aucune peine" (p. 418).

Livre IV, chapitre 9 : "De toutes ces différentes espèces de Spectacles, les moins considérables sont ceux qui dépendent du pouvoir des Dieux, ou des Enchantements ; parce qu'il ne faut pas beaucoup d'esprit pour les inventer : il n'y a point de génie si médiocre qui ne puisse donner par ce moyen quelque fondement aux grandes choses, et **démêler les plus intriguées**. J'ai [vu] une Pièce de Théâtre, en laquelle l'Auteur ayant **embarrassé** un Rival si avant dans son Sujet qu'il ne savait comment le désintéresser, s'avisa de le faire mourir subitement d'un coup de Tonnerre ; l'Invention était certaine, mais si l'on en admettait de cette sorte dans le Poème Dramatique, il ne faudrait plus se mettre en peine pour en **rompre les Nœuds** les plus difficiles. Il en est de même de toutes ces **Machines** qui se remuent par des ressorts du Ciel ou des Enfers ; elles sont belles en apparence, mais souvent peu ingénieuses ; il peut y avoir néanmoins des raisons étrangères, et quelquefois assez d'adresse pour les bien employer ; mais il faut prendre garde qu'elles jouent facilement : car quand il y a quelque désordre, aussitôt le peuple raille de ces Dieux et de ces Diables qui font si mal leur devoir" (p. 486-487).

Argument d'*Andromède* (1651) : "Il n'en va pas de même des **machines**, qui ne sont pas, dans cette tragédie, comme des agréments détachés ; elles en font le **nœud** et le **dénouement**, et y sont si nécessaires que vous n'en sauriez retrancher aucune que vous ne fassiez tomber tout l'édifice. J'ai été assez heureux à les inventer et à leur donner place dans la teneur de ce poème (...)" (p. 156).

Premier Discours : "Je connais des gens d'esprit et des plus savants en l'art poétique, qui

m'imputent d'avoir négligé d'**achever** *Le Cid* et quelques autres de mes poèmes, parce que je n'y **conclus** pas précisément le mariage des premiers acteurs, et que je ne les envoie point marier au sortir du théâtre. À quoi il est aisé de répondre que **le mariage n'est point un achèvement nécessaire** pour la tragédie heureuse ni même pour la comédie. Quant à la première, c'est le péril d'un héros qui la constitue, et, lorsqu'il en est sorti, **l'action est terminée**. Bien qu'il ait de l'amour, il n'est pas besoin qu'il parle d'épouser sa maîtresse quand la bienséance ne le permet pas ; et il suffit d'en donner l'idée après en avoir **levé tous les empêchements** sans lui en faire déterminer le jour (...). Pour la comédie, Aristote ne lui impose point d'autre devoir pour **conclusion** *que de rendre amis ceux qui étaient ennemis* (...) comme quand un fils rentre aux bonnes grâces d'un père qu'on a vu en colère contre lui pour ses débauches, ce qui est une **fin** assez ordinaire aux anciennes comédies ; ou que deux amants, séparés par quelque fourbe qu'on leur a faite ou par quelque pouvoir dominant, se réunissent par l'éclaircissement de cette fourbe ou par le consentement de ceux qui y mettaient **obstacle** ; ce qui arrive presque toujours dans les nôtres, qui n'ont que très rarement une autre fin que des mariages. Nous devons toutefois prendre garde que ce consentement ne vienne pas par un simple changement de volonté, mais par un événement qui en fournisse l'occasion. Autrement, il n'y aurait pas grand artifice au **dénoûment** d'une pièce, si, après l'avoir soutenue durant quatre actes sur l'autorité d'un père qui n'approuve point les inclinations amoureuses de son fils ou de sa fille, il y consentait tout d'un coup au cinquième par cette seule raison que c'est le cinquième, et que l'auteur n'oserait en faire six" (p. 178-179).

"Ce premier acte s'appelait **prologue** du temps d'Aristote, et communément on y faisait l'ouverture du sujet pour instruire le spectateur de tout ce qui s'était passé avant le commencement de l'action qu'on allait représenter (...). Plaute a cru remédier à ce désordre d'Euripide en introduisant un prologue détaché qui se récitait par un personnage, qui n'avait quelquefois autre nom que celui de prologue, et n'était point du tout du corps de la pièce. (...) Térence qui est venu depuis lui, a gardé ces prologues et en a changé la matière. Il les a employés à faire son apologie contre ses envieux, et, pour ouvrir son sujet, il a introduit une nouvelle sorte de personnages, qu'on a appelés **protatiques**, parce qu'ils ne paraissent que dans la **protase**, où s'en doit faire la proposition. (...) L'**épisode**, selon Aristote, en cet endroit, sont nos trois actes du milieu ; mais comme il applique ce nom ailleurs aux actions qui sont hors de la principale, et qui lui servent d'un ornement dont elle pourrait se passer, je dirai que, bien que ces trois actes s'appellent épisode, ce n'est pas à dire qu'ils soient composés d'épisodes. (...) Je ne dirai rien de l'**exode**, qui n'est autre que notre **cinquième acte**. (...) Je n'y ajouterai que ce mot : qu'il faut, s'il se peut, lui réserver toute la **catastrophe** et même la reculer vers la **fin**, autant qu'il est possible. Plus on la diffère, plus les esprits demeurent suspendus, et l'impatience qu'ils ont de savoir de quel côté elle tournera est cause qu'ils la reçoivent avec plus de plaisir, ce qui n'arrive pas quand elle commence avec le début de cet acte" (p. 194-195).

Deuxième Discours : "Si j'avais fait **descendre Jupiter** pour réconcilier Nicomède avec son père ou Mercure pour révéler à Auguste la conjuration de Cinna, j'aurais fait révolter tout mon auditoire et cette merveille aurait détruit toute la croyance que le reste de l'action aurait obtenue. Ces **dénoûments par des Dieux de machine** sont fort fréquents chez les Grecs (...). Je ne sais ce qu'en décidaient les Athéniens, qui étaient leurs juges, mais les deux exemples que je viens de citer montrent suffisamment qu'il serait dangereux pour nous de les imiter en cette sorte de licence (...). J'avoue qu'il faut s'accommoder aux mœurs de l'auditeur et à plus forte raison à sa croyance ; mais aussi doit-on m'accorder que nous avons du moins autant de foi pour l'apparition des anges et des saints que les anciens en avaient pour celle de leur Apollon et de leur Mercure ; cependant qu'aurait-on dit si, pour **démêler** Héraclius d'avec Martian, après la mort de Phocas, je me fusse servi d'un ange ? Ce poème

est entre chrétiens et cette apparition y aurait eu autant de justesse que celle des Dieux de l'Antiquité dans ceux des Grecs ; c'eût été néanmoins un secret infaillible de rendre celui-là ridicule, et il ne faut qu'avoir un peu de sens commun pour en demeurer d'accord" (p. 220).

Troisième Discours : "Je tiens donc, et je l'ai déjà dit, que l'unité d'action consiste, dans la comédie, en l'unité d'**intrigue**, ou d'**obstacle** aux desseins des principaux acteurs, et en l'unité de péril dans la tragédie, soit que son héros y succombe, soit qu'il en sorte. Ce n'est pas que je prétende qu'on ne puisse admettre plusieurs périls dans l'une, et plusieurs intrigues ou obstacles dans l'autre, pourvu que de l'un on tombe nécessairement dans l'autre : car la sortie du premier péril ne rend point l'action complète, puisqu'elle en attire un second ; et l'éclaircissement d'un intrigue ne met point les acteurs en repos, puisqu'il les embarrasse dans un nouveau" (p. 240).

"Le **nœud** dépend entièrement du choix et de l'imagination industrieuse du poète ; et l'on n'y peut donner de règle, sinon qu'il y doit ranger toutes choses selon le vraisemblable ou le nécessaire, dont j'ai parlé dans le second discours ; à quoi j'ajoute un conseil, de **s'embarrasser** le moins qui lui est possible de choses arrivées avant l'action qui se représente. Ces narrations importent d'ordinaire, parce qu'elles ne sont pas attendues, et qu'elles gênent l'esprit de l'auditeur, qui est obligé de charger sa mémoire de ce qui s'est fait il y a dix ou douze ans, pour comprendre ce qu'il voit représenter ; mais celles qui se font des choses qui arrivent et se passent derrière le théâtre, depuis l'action commencée, font toujours un meilleur effet, parce qu'elles sont attendues avec quelque curiosité et font partie de cette action qui se représente. Une des raisons qui donne tant d'illustres suffrages à *Cinna* pour le mettre au-dessus de ce que j'ai fait, c'est qu'il n'y a aucune narration du passé, celle qu'il fait de sa conspiration à Émilie étant plutôt un ornement qui chatouille l'esprit des spectateurs qu'une instruction nécessaire de particularités qu'ils doivent savoir et imprimer dans leur mémoire pour l'intelligence de la suite. Émilie leur fait assez connaître, dans les deux premières scènes, qu'il conspirait contre Auguste en sa faveur, et, quand *Cinna* lui dirait tout simplement que les conjurés sont prêts au lendemain, il avancerait autant pour l'action que par les cent vers qu'il emploierait à lui rendre compte, et de ce qu'il leur dit, et de la manière dont ils l'ont reçu. Il y a des **intrigues** qui commencent dès la naissance du héros, comme celui d'*Héraclius* ; mais ces grands efforts d'imagination en demandent un extraordinaire à l'attention du spectateur, et l'empêchent souvent de prendre un plaisir entier aux premières représentations, tant ils le fatiguent.

Dans le **dénoûment**, je trouve deux choses à éviter : le **simple changement de volonté**, et la **machine**. Il n'y a pas grand artifice à finir un poème, quand celui qui a fait obstacle aux desseins des premiers acteurs, durant quatre actes, en désiste au cinquième sans aucun événement notable qui l'y oblige : j'en ai parlé au premier discours, et n'y ajouterai rien ici. La machine n'a pas plus d'adresse quand elle ne sert qu'à faire descendre un dieu pour accommoder toutes choses, sur le point que les acteurs ne savent plus comment les terminer. C'est ainsi qu'Apollon agit dans l'*Oreste* : ce prince et son ami Pylade, accusés par Tyndare et Ménélas de la mort de Clytemnestre, et condamnés à leur poursuite, se saisissent d'Hélène et d'Hermione : ils tuent ou croient tuer la première, et menacent d'en faire autant de l'autre si on ne révoque l'arrêt prononcé contre eux. Pour apaiser ces troubles, Euripide ne cherche point d'autre finesse que de faire descendre Apollon du ciel, qui, d'autorité absolue, ordonne qu'Oreste épouse Hermione, et Pylade Électre ; et de peur que la mort d'Hélène n'y servît d'obstacle, n'y ayant pas d'apparence qu'Hermione épousât Oreste, qui venait de tuer sa mère, il leur apprend qu'elle n'est pas morte, et qu'il l'a dérobée à leurs coups et enlevée au ciel dans l'instant qu'ils pensaient la tuer. Cette sorte de machine est entièrement hors de propos, n'ayant aucun fondement sur le reste de la pièce, et fait un **dénoûment** vicieux. Mais je trouve un peu de rigueur au sentiment d'Aristote, qui met en même rang le char dont Médée se sert pour s'enfuir de Corinthe après la vengeance qu'elle a prise de Créon : il me semble que c'est un assez grand fondement que de l'avoir faite magicienne, et d'en avoir

rapporté dans le poème des actions autant au-dessus des forces de la nature que celle-là” (p. 245-247).

Examen de *Mélite* : “Tout le **cinquième acte** peut passer pour inutile. Tircis et Mélite se sont raccommodés avant qu’il commence, et par conséquent **l’action est terminée** (...). Tout cela ne regarde plus qu’une **action épisodique**, qui ne doit pas amuser le théâtre quand la principale est **finie** ; et surtout ce **mariage** a si peu d’apparence, qu’il est aisé de voir qu’on ne le propose que pour satisfaire à la coutume de ce temps-là, qui était de marier tout ce qu’on introduisait sur la scène” (p. 262).

“J’aurais pu mettre cette pièce en trois actes, et il ne m’en aurait pas coûté cinquante vers ; mais j’ai mieux aimé presser un peu les **incidents**, et donner de la chaleur à l’action, que de la ralentir par le temps qu’il aurait fallu pour les entractes. Qui peut renfermer dans un seul acte un sujet avec tous ses agréments n’est moins ingénieux que celui qui le fait en trois, ou en cinq. (...) Je tiens que l’art n’est pas moins nécessaire pour une petite pièce que pour une grande. Les pièces d’un acte ou de trois actes un peu bien faites doivent avoir, comme celles de cinq, **l’exposition, le nœud, le dénouement**, la vraisemblance, l’unité de lieu, de temps, d’action, la liaison des scènes, les sentiments suivant la condition des personnages, les expressions qui leur soient convenables, les bienséances et les caractères naturels, enfin toutes les parties utiles à la perfection de ces sortes d’ouvrages” (p. 1217).

ch. XI, p. 25 : “Victorius, Madius, Robortellus, & après eux Castelvetro & Piccolomini furent les premiers qui firent connoître dans l’Europe les règles de la Poétique d’Aristote ; que les Grecs apportèrent en Italie après la prise de // (p. 26) Constantinople. & ceux-ci furent suivis du Beni, de Minturno, de Ricobon, de Gallutio, & de plusieurs autres”.

ch. XX, p. 46 (début) “Le dessein d’un Poème doit être composé de deux parties ; de la vérité et de la fiction : la vérité en est le premier fond, la fiction en fait l’accomplissement : & Aristote appelle le mélange de l’une & de l’autre, *La Constitution des choses* ; ou bien la fable, qui n’est autre chose que le sujet du Poème”.

ch. XXI, p. 47-49 (début) “Aristote divise la fable, qui // (p. 48) sert d’argument au Poème, en simple & composée. La fable simple est celle qui a un **changement d’une mauvaise fortune** en une bonne, ou un retour d’un bonheur à un malheur : comme l’Oedipe de Sophocle. Et l’ordonnance de chaque fable doit avoir deux parties, **l’intrigue & le dénouement : l’intrigue brouille les choses, en jettant le trouble et la confusion dans les affaires, le dénouement y remet le calme : tout ce qui précède le changement de fortune s’appelle intrigue, tout ce qui fait le changement ou ce qui le suit s’appelle dénouement**. L’intrigue de l’Andro-// (p. 49) maque d’Euripide, est que cette Princesse après avoir perdu Hector son mary, après avoir vü égorger Priam son pere, après avoir vü brûler Troye la Capitale de son Royaume, devient esclave de Neoptolemus. Hermione la femme de ce Prince piquée de jalousie contre Andromaque, la veut faire mourir. Menelaüs pere d’Hermione la fait mener au supplice avec Astyanax son fils : voilà **l’intrigue**. Mais Andromaque est délivrée de la mort par Tethys et par Pelée, qui destinent le fils à être le Roy des Molossiens, & la mere à être Reine, par le Mariage d’Helenus : voilà le **dénouement**. Et toute fable doit avoir ces deux parties pour être le sujet d’un juste Poème”.

p. 50 “Voilà la fable de l’Enéide **avec son intrigue et son dénouement**”.

[livre II], ch. VII, p. 129-130 (sur l’épopée, avec les mêmes termes que sur la tragédie) : “Cette diversité a un fonds bien vaste dans la Poésie héroïque : les entreprises de guerre, les traités de paix, les ambassades, les negociations, les voyages, les embarquemens, les // (p.

130) conseils, les délibérations, les bastimens de palais & de villes, **les moeurs, les passions, les reconnoissances impreveües, les revolutions surprenantes & inopinées**, & les differentes images de tout ce qui se passe dans la vie des Grands, peuvent y estre employées, pourvû qu'elles aillent au mesme but”.

[livre II], ch. VIII, p. 130-131 “C'est particulierement par l'art des **Episodes**, qu'on fait entrer dans l'action principale cette grande varieté de matieres, qui servent à l'ornement du Poëme. Mais quoy que l'**Epi**// (p. 131) **sode** soit une espece de digression du sujet, estant une **avanture** tout-à-fait étrangere, qu'on ajoute à l'action principale pour l'embellir ; il doit toutefois avoir une liaison naturelle avec cette action, pour en faire un ouvrage qui ait de l'ordre et de la perfection”.

[livre II], ch. XVI, p. 171 “et l'on ne peut voir mourir Hippolyte par l'**intrigue** de Phaedra sa belle-mere...”

p. 177 (à propos d'*Ædipe roi*) “Cette **connoissance** est comme un coup de foudre qui l'oblige à s'abandonner à tout le désespoir que lui inspire sa conscience”

[livre II], ch. XIX, p. 179 ...“cette **révolution** d'horreur et de tendresse...” “tout y est **démêslé** avec tant d'art” “le seul **incident** qui se forme dans toute la piece est si naturel, et tout va de si droit fil au **denoüement & à la catastrophe**...”

[livre II], ch. XXI, p. 188 “Les autres defauts de la Tragedie moderne sont d'ordinaire, ou que les Sujets qu'on choisit sont petits & frivoles ; ou que les fables n'y sont pas construites, & que l'ordonnance n'y est pas reguliere ; ou (...) ou (...) ; ou que les **incidents n'y sont pas préparés**, ou que les **machines** y sont forcées, ou (...) ou (...), ou que les surprises y sont mal menagées, **les noeux mal intrigués, les denoüemens peu naturels, les catastrophes précipitées**...”

p. 190-191 “Car le theatre estant essentiellement destiné à l'action, rien n'y doit languir, & tout doit y estre dans l'agitation, par l'opposition des passions, qui le forment, des interests differens, qui y naissent, ou par l'**embarras** qui naît de l'**intrigue**. (...) Le calme n'y doit paroistre, que quand l'action **finit**, par la **catastrophe**. (...) Enfin on ne comprend point assés que ce ne sont pas les **intrigues** admirables, les **événemens** surprenans et merveilleux, les **incidents** extraordinaires qui font la beauté d'une // (p. 191) Tragedie, ce sont les discours quand ils sont naturels et passionnés”.

[livre II], ch. XXII, p. 194 “le **denoüement** de l'Ajax ne répond pas à l'**intrigue**”.

p. 195 “Oedipe ne devait pas igorer l'assassinat du Roy de Thebes : l'ignorance où il est de ce meurtre, laquelle fait toute la beauté de l'**intrigue**, n'est pas vraysemblable”.

p. 196 “<L>es **denoüemens** <d'Euripide> ne sont point naturels, ce sont des **machines** perpetuelles : Diane fait le denoüement de la Tragedie Hippolyte, Minerve celui d'Iphigenie dans la Taurique, Thetys celui d'Andromaque ; Castor & Pollux celui d'Helene, & celui d'Electre : & ainsi des autres”.

[livre II], ch. XXIV, p. 203 : début des réflexions sur la comédie

p. 204 “le principal plaisir qu'on y prend, est la surprise”.

p. 209-210 “Mais le foible le plus ordinaire de nos Comedies est le **denoüement** : on n'y

réussit presque jamais, par la difficulté qu'il y a à **dénouer** heureusement ce qu'on a **noïé**. Il est aisé de **lier une intrigue**, c'est l'ouvrage de l'imagination : mais le **denoïement** est l'ouvrage tout pur du jugement : c'est ce qui en rend le succès // difficile. Et si l'on veut y faire un peu de réflexion, on trouvera que le défaut le plus universel des Comedies, est que la **catastrophe** n'en est pas naturelle”.

[livre II], ch. XXVI, p. 215 “Mais les **denoïemens** de Terence sont plus naturels que ceux de Plaute comme ceux de Plaute sont plus naturels que ceux d'Aristophane”.

p. 219 (de Molière) “Ses **denoïemens** ne sont point heureux”.

“Que dès les premiers vers l'action préparée

Sans peine du sujet aplanisse l'entrée.
Je me ris d'un acteur qui, lent à s'exprimer,
De ce qu'il veut, d'abord ne sait pas m'informer,
Et qui, **débrouillant** mal une pénible **intrigue**,
D'un divertissement me fait une fatigue” (III, 27-32).

“Que le **trouble**, toujours croissant de scène en scène,
À son comble arrivé se **débrouille** sans peine.
L'esprit ne se sent point plus vivement frappé
Que lorsqu'en un sujet d'**intrigue enveloppé**,
D'un secret tout à coup la vérité connue
Change tout, donne à tout une face imprévue” (III, 55-60).

“Il faut que ses acteurs badinent noblement ;
Que son **nœud** bien formé **se dénoue** aisément ;
Que l'action, marchant où la raison la guide,
Ne se perde jamais dans une scène vide...” (III, 405-408).

ch. XII p. 170 “une des premières règles de la poésie est de ne rien dire que de vraisemblable. Pour cela quand les poètes proposent des choses surprenantes, ils y disposent leurs lecteurs : ils ne **noient** rien qu'ils ne puissent **dénouer** d'une manière naturelle, par quelque **accident** qui ne soit point impossible, ou bien en **faisant descendre quelque divinité du ciel** : ce qu'ils ne font que rarement, parce qu'il ne paraît pas beaucoup d'esprit et d'invention dans un **dénouement** qui n'arrive que de cette seconde manière : ils n'y ont donc recours que lorsque les choses sont si **embrouillées** et si désespérées, qu'elles ne peuvent avoir le succès que l'on souhaite sans le secours du ciel.

Nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus
Inciderit

Toutes les parties d'une histoire poétique sont tellement liées, qu'un **événement** en engendre un autre, et tout ce qui arrive à la fin du poème est une suite nécessaire de ce qui s'est fait dans les commencements, les choses ne pouvant avoir d'autre **issue** que celle qui naît de la disposition qu'on leur a donnée”.

Deuxième partie, chapitre V, p. 203-207 (extraits) :

“L'on distingue trois principales parties dans le récit d'une action. **La proposition, le nœud, et le dénouement.** (...) // Le **nœud** d'une pièce consiste dans quelque grande difficulté imprévue, qui se présente tout d'un coup, et qui met un puissant **obstacle** à ce que le héros vienne à bout de ses desseins. Ces difficultés et ces retardements de l'accomplissement de l'action principale, dont on désire voir la **fin** ; ou plutôt ce délai de **conclure les aventures** de son héros que prend le poète, sont comme un sel qui irrite la curiosité. Les

poètes mêlent partout ce sel, et font toujours acheter les connaissances qu'il donnent. Le principal **nœud** de l'*Énéide* est la guerre qui s'élève entre Énée et Turnus, lorsque le lecteur espère que ce héros étant arrivé dans l'Italie, va finir son entreprise et trouver le terme de ses travaux.

Le **dénouement** d'une pièce se fait **vers la fin**, lorsque les choses réussissent comme le lecteur le souhaite, dans le temps qu'il y pensait le moins, et que toutes les choses étant désespérées, il était le plus touché des maux du héros de la pièce. (...) Il faut qu'une pièce **se dénoue d'elle-même**, c'est-à-dire qu'il faut que tout ce qui se fait à la fin de la pièce, arrive naturellement, et qu'il ne paraisse pas que tous ces succès ne sont que des inventions du poète, parce que l'on ne peut pas être touché, comme nous avons dit, de ce qu'on croit n'être qu'une fable. (...) // (p. 205) Le dénouement se fait ordinairement **par la péripétie, ou par la reconnaissance**. La **péripétie**, comme ce nom qui est grec le marque, est un **changement de fortune** ^{ftn912}, qui se fait lorsqu'une personne de malheureuse qu'elle était devient heureuse, ou que de la prospérité elle tombe dans la misère.

On est assez accoutumé dans le monde à voir de tels changements, qui peuvent être causés par quelque **accident** qui survient. Ainsi il n'est pas difficile de trouver le moyen de **dénouer** une pièce de cette première manière, en faisant naître un tel accident qui change l'état présent des affaires comme on le désire (...) Le second moyen, qui est la **reconnaissance**, est encore plus facile et fort ordinaire dans les anciennes pièces (...) Lorsque les travaux d'un héros ont été couronnés par une glorieuse **fin**, et qu'il a **achevé** l'action principale qui était le sujet de la pièce, l'on ne doit plus rien ajouter. Tout ce plaisir que l'on trouve dans la poésie, n'est fondé que sur cette illusion, qu'on arrivera, pour ainsi dire, au comble de la félicité, si on peut arriver à la fin de l'ouvrage. C'est cette vaine espérance qui cause l'ardeur avec laquelle on lit.

Quand enfin on a poussé sa lecture à bout, que l'on sait ce que l'on voulait savoir ; on se sent pleinement rassasié, ou plutôt vide, et on tombe en même temps dans le dégoût, qui suit // (p. 206) nécessairement les illusions et les faux plaisirs. Aussi les poètes habiles préviennent leurs lecteurs, et pour les laisser avec quelque appétit, ils ne **concluent pas entièrement** leur pièce : ils mettent seulement les choses en tel état, que le lecteur devine facilement le reste (...) Lorsque le lecteur apprend l'heureuse destinée de quelque personnage, à qui il souhaitait une meilleure fortune, et qu'il le voit délivré de ses maux, il en ressent une extrême joie.

Il avait eu de la peine, par exemple, de voir qu'on eût ravi à un bon vieillard une fille qui lui était chère, et qu'il avait retirée des dangers où ses propres parents avaient été contraints de l'exposer : quand cette fille vient à être reconnue, le lecteur a une merveilleuse satisfaction : et si le poète a soin de faire trouver ce bon vieillard à cette **reconnaissance**, il // (p. 207) le doit aussi faire participer aux avantages qui naissent de ce changement imprévu. De là vient qu'il se fait toujours plusieurs **mariages à la fin des comédies**, et les choses **se débrouillent** de telle manière que tout le monde est content, et que les spectateurs se retirent pleinement satisfaits".

André Dacier est le premier traducteur en français de *La Poétique* d'Aristote, dont il propose conjointement le commentaire. Le texte vaut surtout par ses imprécisions terminologiques et reste un témoin exemplaire de l'amalgame que nous avons montré dans l'esprit des théoriciens du classicisme entre le système de Donat et le système d'Aristote (cf. p. **86**).

“L'**Episode** est tout ce qui est renfermé entre les Chants du Chœur, c'est-à-dire, que c'est tout le sujet de la Tragedie, ou plutôt tout ce qui en fait l'**intrigue**, & le **nœud** jusqu'au **dénoïement**, & à la **Catastrophe** qui dans les pieces bien composées, n'arrive qu'après le quatrième et dernier chant du Chœur” (p. 166).

“Aristote appelle ici fable simple, celle qui n'expose que les malheurs d'un seul personnage ; Et il appelle double, celle qui a une double **catastrophe**, c'est-à-dire qui finit par une **catastrophe**, qui est heureuse pour les bons, & funeste pour les méchants” (p. 187).

Les Caractères de la Tragedie est un manuscrit attribué à La Bruyère ; c'est le “manuscrit 559” que commente plusieurs fois J. Scherer (1980). Souvent rigoureux, il présente le plan très détaillé et très rédigé d'un traité de poétique.

“Chapitre III. Du dénoûement et de la catastrophe

1. Définition : le changement d’une fortune (Corneille, discours troisième sur les trois unités) en l’autre, pour le principal ou pour les principaux acteurs, separe le nœud du dénoûement. Tout ce qui precede ce changement est le nœud, et ce changement, avec ce qui le suit, est le dénoûement.
2. Difference entre le dénoûement et la catastrophe. La catastrophe, qu’on confond ordinairement avec le dénoûement, n’en est pourtant tres souvent qu’une partie, ou, sy l’on veut, qu’une suite ; la recommoissance d’Œdipe change sa fortune et fait le dénoûement de la tragedie, mais c’est la mort de Jocaste, c’est le desesper et l’exil d’Œdipe qui en sont la catastrophe. (...) // (p. 96)
3. Le dénoûement ne doit jamais se faire avant la fin du quatrieme acte. Ce changement de fortune, qu’on appelle denoëment, ne doit point se faire, ou pour mieux dire se commencer avant la fin du quatrieme acte ; s’il se faisoit plutost, le spectateur se lasserait d’attendre pendant plus d’un acte la catastrophe, qui ne doit arriver qu’à la fin du troisieme (sic pour cinquieme). (...) Deç que l’intrigue se denoüe, on ne peut plus souffrir tout ce qui ne repond pas à cette impatience. (...) Il faut que <les scenes> separent le dénoûement de la catastrophe par des catastrophes apparentes, c’est-à-dire par des denoüemens // (p. 97) successifs, qui paroissent à chaque moment finir l’action. (...) On peut ainsi, d’erreurs en erreurs, mener sans ennuy le spectateur du dénoûement à la catastrophe à travers un acte tout entier.
4. Fausses catastrophes ; de quelle façon il faut les employer. Il faut, autant qu’on peut, que ces fausses catastrophes soyent heureuses, quand la véritable doit être malheureuse, et malheureuse, quand la veritable doit être heureuse. (...) Voilà l’effet des fausses catastrophes employées avec art : elles sont le corps du // (p. 98) dénoûement, et souvent des denoüemens momentanés, puisqu’ils changent pour quelque temps la fortune des acteurs.
5. Le dénoûement et les fausses catastrophes ne doivent point arriver par un simple changement de volonté. Ces changemens de fortune, quels qu’ils soyent, ces denoüemens vrais ou momentanés ne doivent point se faire par un simple changement de volonté, et, comme dit Corneille (troisieme discours sur les trois unités), il n’y a pas grand artifice à finir un poëme quand celui qui a mis obstacle aux desseins des premiers acteurs durant quatre actes s’en desiste au cinquieme, sans aucun evenement notable qui l’y oblige.
6. La machine et les miracles n’ont pas plus de vray semblable que les simples changements de volonté. La machine n’a pas plus d’adresse, dit le meme Corneille, quand elle ne sert qu’à faire descendre un dieu pour accomoder (sic) toutes choses, sur le point que les acteurs ne savent plus comment les terminer. Au reste, que les dieux parlent du haut d’une machine ou par la bouche de leurs pretres, c’est à peu près la meme choses, deç que leur intervention n’a d’autre raison que l’embarras du poëte. (...) // (p. 99)
7. Tout ce qui arrive depuis le dénoûement jusqu’à la catastrophe doit etre préparé et comme indiqué dans le nœud. (...) Toutes les choses extraordinaires, comme des armées qui arrivent, des peuple revoltent, des morts impreveues, etc., produisent des denoüemens forcez et sans genie, lorsque ces armées, ces revoltes, ces morts n’ont // (p. 100) pas été préparées et comme amenées par le nœud (...).
8. La catastrophe doit finir absolument la piece. (...) Quant à la derniere ou veritable catastrophe qui acheve le dénoûement, elle ne peut pas arriver trop tard, parce qu’au moment qu’on en est instruit, la piece est finie ; tout ce qu’on en peut dire après ennuye (...). // (p. 101)
9. Il y a des pieces ou la catastrophe se confond presque avec le dénoûement. Il y a des pieces où la catastrophe suit de si près le dénoûement, qu’on peut dire que l’une est confondue dans l’autre.” (p. 95-101, extraits).

Discours à l’occasion des Macchabées : “Mais en quoi consiste l’art de cette unité dont je parle ? C’est, si je ne me trompe, à savoir dès le commencement d’une pièce indiquer à l’esprit et au cœur l’objet principal, dont on veut occuper l’un et émouvoir l’autre ; comme, par exemple, dans ma tragédie, la tentation où j’expose Misaël et la force de la religion qui doit en triompher.

Ensuite à n’employer de personnages que ceux qui augmentent ce danger ou le partagent avec

le héros ; à occuper toujours le spectateur de ce seul intérêt, de manière qu'il soit présent dans chaque scène, et qu'on ne s'y permette aucun discours qui, sous prétexte d'ornement, puisse distraire l'esprit de cet objet ; et enfin à marcher ainsi jusqu'au **dénouement**, où il faut ménager le plus haut point du péril, et le plus grand effort de vertu qui la surmonte. Tout cela soutenu d'une variété de circonstances qui, en servant à l'unité, ne la laissent pas dégénérer en répétition et en ennui. Je ne doute point que ce soit là le plus grand art d'une tragédie ; et qu'à beautés égales, celles où ces conditions seraient le mieux observées ne l'emportassent de beaucoup sur les autres" (p. 557-558).

Discours à l'occasion de Romulus : "Entre les situations, celles qui peuvent réussir à moins de nouveauté, et même de mérite, de la part de l'auteur, ce sont les **reconnaisances**. Je n'entends pas les reconnaissances de simple vue qui n'ont qu'un moment, et qui retombent aussitôt dans le cours des scènes ordinaires : celles-là sont dangereuses, parce que la première surprise ne se soutenant pas, on passe trop vite d'un grand mouvement à un moindre qui, dès là, est languissant. J'entends les reconnaissances d'éclaircissement, où deux personnes chères qui ne se sont point encore vues, ou qui séparées depuis longtemps se croient mortes, ou du moins fort éloignées l'une de l'autre, s'émeuvent peu à peu par les questions qu'elles se font, et les détails qu'elles se racontent ; et viennent enfin, sur une circonstance décisive, à se reconnaître tout à coup. *Ah ma mère ! ah mon fils ! ah mon frère ! ah ma sœur* Ces exclamations seules sont presque sûres de nos larmes ; et sans s'embarrasser si la reconnaissance ressemble à d'autres, ni même si elle est filée avec assez de justesse, on se laisse entraîner à l'émotion des personnages. Car plus ils sont émus, moins ils laissent de liberté pour réfléchir s'ils ont raison de l'être" (p. 594-595).

"Ce n'est pas que du moins dans nos **dénouements** nous n'ayons de grands égards à la morale. Nous prenons garde que ceux de nos personnages qui périssent l'aient mérité par quelque endroit, et que le remords soit la punition de quelques faiblesses quand ce n'est pas un acte héroïque de vertu capable d'enlever l'admiration, et qui fait désirer de leur ressembler au prix même de ce qu'il en coûte.

Quand nous faisons triompher le crime, nous laissons les coupables dans un état de trouble et de remords qui leur tient lieu de supplice, et qui les fait trouver plus malheureux que ceux mêmes qu'ils oppriment..." (p. 607).

Discours à l'occasion d'Inès : "Une autre cause du plaisir propre à la tragédie, c'est que l'action soit portée dès le commencement à un haut point d'intérêt, et que cet intérêt croisse sans interruption **jusqu'à la fin**, car ce ne serait pas assez de la moitié du précepte. Les poètes sont suffisamment avertis que l'action doit croître, mais ils ne songent pas assez qu'elle doit émouvoir d'abord et que, faute d'attendrir de bonne heure, ils courraient risque de ne pas toucher même, **en finissant**.

La pitié a ses degrés, surtout au théâtre. D'attendrissement en attendrissement, vous la pouvez conduire jusqu'aux larmes. Mais si vous tardez trop à exciter les premières émotions, vous n'aurez peut-être pas le temps d'arriver aux grands effets. Il n'y a que trop de tragédies où des actes entiers se perdent en préparations. L'action s'échauffe vers le milieu et enfin la **catastrophe**, quoique touchante, manque son coup ou ne porte que faiblement, parce que le cœur n'a pas reçu assez d'atteinte pour s'unir aux personnages avec toute la sensibilité dont il est capable" (p. 632).

"Chaque **scène** demande encore la même perfection. Il faut la considérer, au moment qu'on la travaille, comme un ouvrage entier qui doit avoir son commencement, ses progrès et sa fin. Il faut qu'elle marche comme la pièce et qu'elle ait, pour ainsi dire, **son exposition, son nœud et son dénouement**. J'entends par son exposition l'état où se trouvent les personnages et sur lequel il délibèrent ; j'entends par son nœud les intérêts ou les sentiments qu'un des personnages oppose aux désirs des autres ; et enfin par son dénouement l'état de fortune ou de passion où la scène doit les laisser. Après quoi, l'auteur ne doit plus perdre de temps en

discours qui, tout beaux qu'ils seraient, auraient du moins la froideur de l'inutilité" (p. 634). "Les auteurs savent bien, quoiqu'ils ne l'observent pas toujours, qu'il faut distribuer l'action de manière que les scènes d'un acte, liées les unes aux autres, ne laissent point le théâtre vide ; que chaque personnage doit avoir sa raison d'entrer et sa raison de sortir ; que les actes, en finissant, doivent laisser le spectateur dans l'attente de quelque événement ; et qu'il faut marcher ainsi jusqu'au **dénouement** complet, qui décide clairement de tous les personnages ; et qu'enfin la pièce doit **finir** dès que la curiosité du spectateur est satisfaite" (p. 638).

"Le poète travaille dans un certain ordre, et le spectateur sent dans un autre. Le poète se propose d'abord quelques actions principales sur lesquelles il fonde son succès. C'est de là qu'il part, et il imagine ensuite ce qui doit être dit ou fait pour parvenir à son but. Le spectateur, au contraire, part de ce qu'il voit et de ce qu'il entend d'abord, et il passe de là aux progrès et au **dénouement de l'action** comme à des suites naturelles du premier état où on lui a exposé les choses. Il faut donc que ce que le poète a inventé arbitrairement pour amener ces beautés devienne pour les spectateurs les fondements nécessaires d'où elles naissent. En un mot, tout est art du côté de celui qui arrange une action théâtrale, mais rien ne le doit paraître à celui qui la voit" (p. 639).

1, 13, p. 99 : "La multitude des acteurs, dont le poète tragique veut quelquefois soutenir sa stérilité, devient d'ailleurs très-**embarrassante** pour lui, quand le **dénouement** s'approche, et quand il faut s'en **défaire**. Il oblige donc les personnages à se défaire eux-mêmes par le fer ou par le poison sur le premier motif qu'il imagine".

1, 32, p. 273 : "Par exemple, il faut se ressouvenir que l'incident qui fait le **dénouement** dans le **cinquième acte** n'aura point été préparé dans les actes précédents, ou qu'une chose dite par un personnage dans le quatrième acte dément le caractère qu'on lui a donné dans le premier".

p. 2-3

"Nous sourions avec dédain, quand nous entendons Jules Scaliger, dans sa poétique latine, tracer le plan de la tragédie d'Alcione, et demander que le premier acte soit "une plainte sur le départ de Ceïx ; ... etc.". Mais souvenons-nous que du tems de Scaliger, un spectacle ainsi distribué auroit été un prodige sur nos théâtres. Nous trouvons aussi ridicule qu'il propose à la comédie de peindre les moeurs de la Grece et de Rome : "des filles achetées // comme esclaves, et qui soient **reconnues** libres au **dénouement**" ; mais dans un tems où l'art dramatique n'avoit aucune forme en Europe, que pouvoit faire de mieux un savant que d'en établir les préceptes sur la pratique des anciens ?".

p. 12-15

"<Aristote> semble en rejeter tout le pathétique sur le **dénouement**, et ne s'occuper que de l'impression qu'il doit laisser dans les ames. Il veut donc que le **dénouement** soit funeste, non pas aux méchants, non pas aux gens de bien, mais à un personnage mêlé de vices et de vertus, et malheureux par une faute involontaire : ce qui ne s'accorde pas bien avec les exemples qu'il a cités. Ainsi le seul genre de tragédie qu'approuvoient Socrate et Platon, celle qui se propose la même fin que la loi n'a que le second rang dans l'opinion d'Aristote. à son gré, ce qui se passe entre ennemis ou indifférens n'est pas digne de la // tragédie : c'est lorsqu'un ami tue ou va tuer son ami ; un fils, son pere ; une mere, son fils ; un fils, sa mere, etc. que l'action est vraiment tragique. Or il peut arriver que le crime se consomme ou ne se consomme pas ; qu'il soit commis aveuglément ou avec connoissance ; et de-là naissent quatre combinaisons : celle où le crime est commis de propos délibéré ; celle où le crime n'est reconnu qu'après qu'il est commis ; celle où la connoissance du crime que l'on alloit commettre empêche tout-à-coup qu'il ne soit consommé ; et celle où résolu à commettre le crime avec pleine lumiere, on est retenu par ses remords ou par quelque nouvel **incident**. Aristote rejette absolument celle-ci, et donne la préférence à celle où le crime qu'on alloit

commettre aveuglement, est reconnu sur le point d'être exécuté, comme dans Mérope. Ce chapitre est le plus profond de la poétique d'Aristote.(...) // Quoiqu'il admette quatre espèces de tragédies, l'une pathétique, l'autre morale, et l'une et l'autre simple ou **implexe**, c'est-à-dire, terminée sans **révolution** ou par une **révolution**, qu'il appelle **péripétie** ; il donne la préférence à la tragédie **implexe** et pathétique, à celle, dis-je, où la fortune d'un personnage intéressant change de face pour une **révolution** pitoyable et terrible. Or le grand mobile des révolutions, c'est la **reconnaissance**. Il veut qu'elle soit amenée naturellement, et il en propose les moyens. La plus belle, dit-il, est celle qui naît des incidens, comme dans l'Oedipe et l'Iphigénie en Tauride. Il enseigne aux poètes une méthode excellente pour s'assurer de la bonté, de la régularité de leur plan : c'est de le tracer d'abord dans sa plus grande simplicité, avant de penser aux détails et aux circonstances **épisodiques**. (...) // Il distingue dans la fable le **noeud** et le **dénouement**. Il entend par le **noeud** tout ce qui précède la **révolution**, et par le **dénouement** tout ce qui la suit. Le **noeud** se forme par des **incidens** qui viennent du dehors, ou qui naissent du fond du sujet. Ces incidens, les moyens, les circonstances de l'action sont ce qu'il appelle **épisodes**. Le **dénouement**, dit-il, ne doit jamais être amené par une **machine**, mais procéder de la même cause qui produit la **révolution**".

p. 17-18

"Il ne falloit pas moins que des savans, comme Castelvetro et Dacier, et un génie comme Corneille pour y répandre la clarté ; encore arrive-t-il souvent, et dans les points les plus essentiels, que Castelvetro n'est point d'accord avec Dacier, ni Dacier avec Corneille, ni celui-ci avec Aristote, ni Aristote avec lui-même. Par exemple, de tous les **incidens** qui produisent la **révolution**, le plus théâtral, dit ce philosophe, est la **reconnaissance** qui empêche d'exécuter le crime, et qui par conséquent **change heureusement la face des choses** ; cependant de toutes les **catastrophes**, la plus tragique à son avis, est celle qui termine l'action par le malheur du personnage intéressant. Or comment d'une **révolution** favorable peut-il naître un **dénouement** funeste ? Si le crime n'est pas consommé, comme le malheur peut-il l'être ? Comment concilier dans la même fable la **révolution** de Mérope et le **dénouement** d'Oedipe ? Voilà // donc Aristote en opposition avec lui-même ; il l'est aussi avec Corneille, et Corneille avec Dacier, car Dacier se fait une loi d'être de l'avis d'Aristote. Castelvetro n'a pas le même respect ; mais s'il a quelquefois raison de contredire son auteur, il arrive aussi quelquefois qu'il a tort, et j'en citerois plus d'un exemple. Du choc de ces opinions, la lumière n'a pu manquer de naître, et depuis Corneille et Dacier, l'art de la tragédie et de l'épopée a été si bien discuté, qu'on a vû à peu près tout ce qu'on y peut voir ; mais c'est le résultat de ces discussions que l'on n'a point donné encore".

p. 337

"Ces deux enfans peuvent avoir été confondus par leur nourrice ; mais si la nourrice n'est plus, on est sûr que le secret de l'échange est enseveli avec elle : le **noeud** n'a plus de **dénouement**. Si elle est vivante et susceptible de crainte, l'action ne peut plus être suspendue : l'aspect du supplice fera tout avouer à ce témoin foible et timide. Le poète établit donc le caractère de cette femme comme la clef de la voute. Elle aime le sang de ses maîtres, déteste la tyrannie, brave la mort, et s'obstine au secret. Ce n'est pas tout : le tyran n'est qu'ambitieux et cruel, sa situation n'est pas assez pénible. Il peut même être barbare au point d'immoler son fils, plutôt que de risquer que son ennemi ne lui échappe, et trancher ainsi le **noeud** de l'**intrigue**".

p. 339

"Par quel moyen Phocas les va-t-il réduire à la nécessité de décider son choix ? Quel **incident**, au fort du péril, tranchera le **noeud** de l'**intrigue** et produira la **révolution** ? Tout cela s'arrange dans la pensée du poète comme l'eût disposé la nature elle-même si elle eût médité ce beau plan. C'est ainsi que travailloit Corneille. Il ne faut donc pas s'étonner si

l'invention du sujet lui coûtait plus que l'exécution. Quand la fable n'a pas été combinée avec cette méditation profonde, on s'en aperçoit au défaut d'harmonie et d'ensemble, à la marche incertaine et laborieuse de l'action, à l'**embarras des développemens**, au mauvais tissu de l'**intrigue**, et à une certaine répugnance que nous avons à suivre le fil des **événemens**".

II, ch. 11, p. 82

L'**intrigue** est une chaîne mobile, dont tous les chaînons doivent s'attirer : ce qu'une situation produit, en doit produire une nouvelle : une scène qui laisse l'action où elle l'a prise, fût-elle une beauté particulière, est un défaut dans le tout ensemble".

II, ch. 11, p. 94-95

"C'est ainsi que M. De Marivaux, qu'on peut citer pour exemple d'un dialogue vif et pressé, plein de finesse et de saillies, fait toujours répondre à la chose, quand même il semble jouer sur le mot, et l'on sent bien que ce n'est pas de cette espèce de plaisanterie que je prétens qu'on doit s'abstenir. Les écarts du dialogue viennent communément de la stérilité du fond de la scène, et d'un vice de constitution dans le sujet. Si la disposition en étoit telle, qu'à chaque scène on partît d'un point pour arriver à un point déterminé, en sorte que le dialogue ne dût servir qu'aux progrès de l'action ; chaque réplique seroit à la scène, ce que la scène est à l'acte, c'est-à-dire, un nouveau moyen de **nouer** ou de **dénouer**. Mais dans la distribution primitive on laisse des intervalles vuides d'action ; // ce sont ces vuides qu'on veut remplir ; et de-là les excursions et les lenteurs du dialogue".

II, ch. 12, p. 98

"Enfin la terreur et la pitié ont l'avantage de suivre le progrès des **événemens**, de croître à mesure que le péril augmente, et de tenir l'ame suspendue, jusqu'au moment où tous les fils de l'**intrigue** sont **dénoués**".

II, ch. 12, p. 105-106

"Or c'est à // (p. 106) quoi tendoit, selon l'idée d'Aristote, le spectacle de la tragédie. Son but n'étoit pas de modérer en nous les passions actives, mais d'habituer l'ame aux impressions de la terreur et de la pitié, de l'en charger comme d'un poids qui exerçât ses forces, et lui fît paroître plus léger le poids de ses propres malheurs. Pour cela ce n'étoit pas assez d'une affliction passagère, qui causée par les **incidens** de la fable, fût appaisée au **dénouement**. Si l'acteur intéressant **finissoit** par être heureux, si le spectateur se retiroit tranquille et consolé, ce n'étoit plus rien. Il falloit qu'il s'en allât frappé de ces idées : 'l'homme est né pour souffrir : il doit s'y attendre et s'y résoudre'".

II, chapitre 12, p. 130-133

"le pathétique de l'action théâtrale ne dépend pas du **dénouement**, mais bien de ce qui // le précède. Pour me faire entendre supposons, selon le voeu du pere J, que l'on change le **dénouement** de Mérope, d'Iphigénie en Aulide, ou de l'orphelin ; qu'Égistre meure au-lieu de Poliphonte ; que Diane laisse consommer le sacrifice qu'elle a demandé ; que celui de Zamti s'accomplisse : est-ce après une telle **catastrophe** qu'une mere désolée aura le tems d'attendrir l'ame des spectateurs ? Quand le malheur est décidé, tout est fait : on n'écoute pas même les plaintes. Le **dénouement** de Sémiramis est le plus pathétique du théâtre, parce que le poëte y a ménagé la plus tragique des **reconnoissances**. Ninias croit avoir tué le perfide Assur ; il se trouve avoir poignardé sa mere, et cette **révolution** met le comble à la terreur et à la pitié. Une **révolution** pareille fait la beauté du **dénouement** d'Inès. Mais que la **catastrophe** ne soit que funeste, comme celle de Britannicus, qu'ajoutera-t-elle au pathétique ? C'est dans le moment du péril que l'on tremble ; c'est quand on arrache // à Mérope son fils, à Idamé son enfant, à Clitemnestre sa fille, que la nature fait ses derniers efforts. Que l'on demande à cent mille spectateurs, que ces tableaux ont attirés, si l'espérance

arrête les larmes. Les poètes, par l'évidence du péril et la force de l'illusion, savent bien nous dérober ce qui peut affaiblir la crainte ou suspendre la pitié : c'est l'artifice de la composition de montrer l'abîme et de cacher l'issue ; et dans cet art les poètes modernes sont fort au-dessus des anciens. Il reste cependant à examiner si la tragédie, dont le **dénouement** nous console, est moins utile pour les mœurs que celle dont le **dénouement** achève de nous affliger. S'il nous console, dit-on, l'impression de la terreur et de la pitié s'efface. Mais ne s'efface-t-elle pas de même après un **dénouement** funeste, dès que l'illusion a cessé ? Quelques minutes de plus en font tout l'avantage ; et dès qu'on a eu le tems de se dire, que ce qu'on vient de voir n'est qu'un jeu, ce qu'on éprouve au-delà n'est // qu'un reste de saisissement qui n'a plus rien de moral”.

II, chapitre 12, p. 141-142

“On a reconnu sur notre théâtre le défaut des **intrigues** épisodiques ; et il est certain que si // (p. 142) la chaîne est double, quoiqu'**entrelacée**, l'attention et l'intérêt s'affaibliront en se divisant : l'ame sera obligée de changer d'objet ; et comme elle ne peut obéir à deux mouvemens à-la-fois, il est à craindre qu'en se succédant ils ne se détruisent l'un l'autre.

II, chapitre 12, p. 155-176

“Voyons à quoi se réduisoit la théorie des anciens relativement à la composition de la fable. Aristote la divise en quatre parties de *quantité* : le **prologue, ou l'exposition** ; // (p. 156) l'épisode, ou les incidens ; l'exode ^{ftn913}, ou la conclusion ; et le chœur que nous avons supprimé, ... etc. Il parle du **noeud** et du **dénouement** ; mais le **noeud** ne l'occupe guère. Il distingue, comme je l'ai dit, les fables simples et les fables **implexes**. Il appelle simples, “les actions qui étant continues et unies finissent sans **reconnaissance** et sans **révolution**”. Il appelle **implexes**, “celles qui ont la **révolution** ou la **reconnaissance**, ou mieux encore, toutes les deux.” or la seule règle qu'il prescrit à l'une et à l'autre espèce de fable, c'est que la chaîne des incidens soit continue ; qu'au-lieu de venir l'un après l'autre ils naissent naturellement les uns des autres contre l'attente du spectateur, et qu'ils amènent le **dénouement**. Et en effet, dans ses principes il n'en falloit pas davantage, puisqu'il ne demandoit qu'un évènement qui laissât le spectateur pénétré de terreur et de compassion. Ce n'est donc qu'au **dénouement** qu'il s'attache. Mais quel sera le pathétique intérieur // (p. 157) de la fable ? C'est ce qui l'intéresse peu. On voit donc bien pourquoi sur le théâtre des grecs, la fable n'ayant à produire qu'une **catastrophe** terrible et touchante, elle pouvoit être si simple ; mais cette simplicité qu'on nous vante, n'étoit au fond que le vuide d'une action stérile de sa nature. En effet, la cause des évènements étant indépendante des personnages, antérieure à l'action même, ou supposée au-dehors, comment la fable auroit-elle pu donner lieu au contraste des caractères et au combat des passions ? Dans l'Oedipe, tout est fait avant que l'action commence. Laius est mort ; Oedipe a épousé Jocaste : il n'a plus, pour être malheureux, qu'à se **reconnoître** inceste et parricide. Peu-à-peu le voile tombe, les faits s'éclaircissent, Oedipe est convaincu d'avoir accompli l'oracle, et il s'en punit : voilà le plan du chef-d'oeuvre des grecs. Heureusement il y a deux crimes à découvrir, et ces éclaircissemens qui font frémir la nature occupent et remplissent la scène. // (p. 158) Dans l'Hécube, dès que l'ombre d'Achille a demandé qu'on lui immole Polixène, il n'y a pas même à délibérer : Hécube n'a plus qu'à se plaindre, et Polixène n'a plus qu'à mourir. Aussi le poète, pour donner à sa pièce la durée prescrite, a-t-il été obligé de recourir à l'épisode de Polidore. Dans l'Iphigénie en Tauride, il est décidé qu'Oreste mourra, même avant qu'il arrive : sa qualité d'étranger fait son crime. Mais comme la pièce est **implexe**, la **reconnaissance** prolongée remplit le vuide, et supplée à l'action. On peut remarquer que je cite les chefs-d'oeuvre du théâtre des grecs. Comment donc les grecs, avec un évènement fatal, et dans lequel le plus souvent les personnages n'étoient que passifs, trouvoient-ils le moyen de fournir à **cinq actes** ? Le voici : 1 on donnoit sur leur théâtre plusieurs tragédies de suite dans le même jour : Dacier prétend qu'on en donnoit jusqu'à seize ; elles ne devoient

donc pas être aussi longues que sur le théâtre // (p. 159) françois. 2 le choeur occupoit une partie du tems, et ce qu'on appelle un acte n'avoit besoin que d'une scène ; 3 des plaintes, des harangues, des descriptions, des cérémonies, des disputes philosophiques ou politiques remplissoient les vuides ; et au-lieu de ces incidens qui doivent naître les uns des autres et amener le **dénouement**, l'on entremêloit l'action de détails épisodiques et superflus, dont les grecs s'amusoient sans doute, mais dont les françois ne s'amuseroient pas. La grande ressource des poètes grecs étoit la **reconnaissance**, moyen fécond en mouvemens tragiques, sur-tout favorable au génie de leur théâtre, et sans lequel leurs plus beaux sujets, comme l'Oedipe, l'Iphigénie en Tauride, l'électre, le Cresphonte, le Philoctete, se seroient presque réduits à rien. On peut voir dans la poétique d'Aristote, et sur-tout dans le commentaire de Castelvetro, de combien de manières se varioit la **reconnaissance**, soit relativement // (p. 160) à la situation et à la qualité des personnes, soit relativement aux moyens qu'on employoit pour l'amener, et aux effets qu'on lui faisoit produire. La **reconnaissance** à laquelle Aristote donne la préférence, est celle qui naît des incidens de l'action, comme dans l'Oedipe ; mais je crois pouvoir lui comparer celle qui naît d'un signe involontaire que l'inconnu laisse échapper, comme dans l'opera de Thésée, où ce jeune héros est **reconnu** à son épée au moment qu'il jure par elle. Le plus beau modèle en ce genre est la manière dont Oreste se faisoit connoître à sa soeur dans l'Iphigénie du sophiste Polydes, lorsque ce malheureux prince, conduit aux marches de l'autel pour y être immolé, disoit : "ce n'est donc pas assez que ma soeur ait été sacrifiée à Diane ; il faut aussi que je le sois". La **reconnaissance** doit-elle produire tout-à-coup la **révolution**, ou laisser encore en suspens le sort des personnages ? Dacier qui préfere la plus décisive, n'a vû l'objet que d'un côté. // (p. 161) Si la **révolution** se fait du bonheur au malheur, elle doit être terrible, et par conséquent inattendue : alors la **reconnaissance**, comme dans l'Oedipe, doit tout changer, tout renverser, tout décider en un instant. Si au contraire la **révolution** se fait du malheur au bonheur, et que la **reconnaissance** réunisse des malheureux qui s'aiment, comme dans Mérope et dans Iphigénie ; pour que leur réunion soit attendrissante, il faut que l'évènement soit suspendu et caché : car la joie pure et tranquille est le poison de l'intérêt. L'art du poète consiste alors à les engager, au moyen de la **reconnaissance** même, dans un péril nouveau, sinon plus terrible, au-moins plus touchant que le premier, par l'intérêt qu'ils prennent l'un à l'autre. Mérope en est un exemple rare et difficile à imiter. Il n'y a point de **reconnaissance** sans une sorte de **péripétie** ou changement de fortune ; ne fût-elle, comme dans la fable simple, qu'ajouté au malheur des personnages // (p. 162) intéressans. Mais il peut y avoir des révolutions sans **reconnaissance**, et quoiqu'elles ne soient pas aussi belles, les grecs ne les dédaignoient pas. Toute **révolution** théâtrale est le passage d'un état de fortune à un état pire ou meilleur ; et plus les deux états sont opposés, plus elle est tragique. Les grecs distinguoient donc la fable simple, la fable à **révolution** simple, et la fable à **révolution** composée. La fable simple est celle qui n'a point de **révolution** décisive, et dans laquelle les choses suivent un même cours, comme dans Atrée : celui qui méditoit de se venger se venge ; celui qui dès le commencement étoit dans le péril et dans le malheur y succombe, et tout est fini. Dans la fable simple il y a des momens où la fortune semble changer de face, et ces demi-révolutions produisent des mouvemens très-pathétiques. C'est l'avantage des passions de rendre par leur flux et reflux l'action indécise et flotante ; // (p. 163) mais dans les sujets où la fatalité domine, ce balancement est plus difficile, aussi est-il rare chez les anciens. Dans la fable **implexe** à **révolution** simple, s'il n'y a qu'un personnage principal, il est vertueux, ou méchant, ou mixte, et il passe d'un état heureux à un état malheureux, ou d'un état malheureux à un état heureux. S'il y a deux personnages principaux, l'un et l'autre passent ensemble de la bonne à la mauvaise fortune, ou de la mauvaise à la bonne ; ou bien la fortune de l'un des deux persiste, tandis que celle de l'autre change ; et ces combinaisons se multiplient par la qualité des personnages, dont chacun peut être méchant ou bon, ou mêlé de vices et de vertus. La fable à **révolution** composée doit avoir au-moins deux personnages principaux, tous deux bons, tous deux méchans, tous deux mixtes, ou l'un bon et l'autre

méchant, ou l'un mixte et l'autre méchant ou bon, et tous deux changeant de fortune en sens contraire par la même **révolution**. // (p. 164) Voilà les élémens de toutes les combinaisons possibles ; mais elles ne remplissent pas toutes également les deux fins de la tragédie. Dans la fable unie et simple, le malheur du méchant n'inspire ni la terreur, ni la pitié. "un tel spectacle (dit Aristote) peut faire quelque plaisir, ... etc." le malheur de l'homme de bien nous afflige et nous épouvante, et les grecs l'employoient souvent ; mais il nous attriste, nous décourage, et finit par nous indigner. Ou la pitié qu'il inspire languit et s'épuise, ou elle s'accroît jusqu'à la révolte ; et si d'un côté l'ame se plaît dans la compassion qu'elle éprouve, de l'autre elle ne peut souffrir la mélancholie où la plonge le spectacle du malheur attaché à la vertu. Il ne reste donc à la fable simple que le malheur d'un personnage mixte, en qui la foiblesse, l'imprudence // (p. 165) ou la passion se mêlent et se concilient avec la bonté du naturel, et avec des vertus qui le rendent aimable. Par les mêmes raisons, les fables à **révolution** simple n'ont pour elles que trois combinaisons : le personnage mixte, passant de l'une à l'autre fortune, et dans les deux sens opposés ; ou l'homme de bien, passant de l'infortune à la prospérité. Je dis l'homme de bien : car si dans le malheur il nous afflige et nous épouvante ; dès qu'il en sort, il nous encourage et nous invite à la constance, si nous sommes jamais éprouvés comme lui. De la fable à **révolution** double il faut exclure toutes les combinaisons qui supposent deux personnages de même qualité : car si de deux hommes également bons ou méchants, ou mêlés de vices et de vertus, l'un devient heureux et l'autre malheureux, l'impression de deux évènements opposés se contrarie et se détruit : on ne sait plus si l'on doit s'affliger ou se // (p. 166) réjouir, ni ce qu'on doit espérer ou craindre. Il faut en exclure aussi la fable où périt l'homme de bien, tandis que le méchant prospère : car autant que celui-là nous intéresse et nous afflige, autant celui-ci nous révolte ; et quand même à la place de l'homme vertueux on supposeroit un caractère mixte, son malheur comparé au bonheur du méchant, nous causeroit encore plus d'indignation que de pitié. Toutefois du côté de la crainte ce genre a son utilité, et il donne des leçons terribles. Le théâtre admet encore la double **révolution**, qui précipite le méchant de la prospérité dans l'infortune, tandis qu'elle fait passer de l'infortune à la prospérité l'homme juste, ou l'homme intéressant dans ses erreurs et dans ses foibles. Il admet aussi la chute d'un personnage mixte du bonheur dans l'adversité, tandis que l'homme vertueux sort triomphant des plus rudes épreuves. // (p. 167) Mais il s'en faut bien que les grecs aient employé toutes ces ressources. Un ou deux personnages vertueux ou bons, ou mêlés de vices et de vertus, qui malheureux constamment, succombent, ou qui par quelque accident imprévu, échappent au sort qui les menaçoit : voilà leurs fables les plus renommées. Aristote les réduit toutes à quatre combinaisons. "il faut (dit-il)... etc." j'ai fait voir dans le précis de la poétique d'Aristote, que celle de ces combinaisons qu'il auroit dû préférer, selon ses principes, est la fable où le crime n'est reconnu qu'après qu'il est commis ; car c'est-là le **dénouement** le plus touchant et le plus terrible. Il s'est donc contredit lui-même, en préférant la fable où la connoissance du crime que l'on va commettre empêche qu'il ne soit achevé. Mais sans insister sur ce point de critique, ce qu'il importe de savoir, // (p. 168) c'est que le crime commis avant d'être connu, et le crime connu avant d'être commis, font tous deux des actions très-touchantes : l'une réserve le fort de l'intérêt pour le **dénouement**, comme dans Oedipe ; l'autre l'épuise avant la **révolution**, comme dans Iphigénie en Tauride : celle-là nous afflige, celle-ci nous console ; et les poètes n'ont qu'à choisir. Une dispute plus sérieuse, et qu'il seroit bon de terminer, est celle qui s'est élevée à propos du **dénouement** de Rodogune, sur un troisième genre de fable, qu'Aristote sembloit avoir banni du théâtre, et que Corneille a réclamé. Il s'agit de la fable où le crime, entrepris avec connoissance de cause, ne s'achève pas. "cette manière (dit le philosophe grec) est très-mauvaise ; ... etc." c'est ainsi qu'il devoit raisonner, persuadé comme il l'étoit, que le pathétique dépendoit de la **catastrophe** : aussi ajoûte-t-il que, "dans // (p. 169) ces occasions il vaut mieux que le crime s'exécute, comme celui de Médée" ; et c'est à ce nouveau genre de fable qu'il donne le troisième rang. Corneille au-contraire avoit en vûe les mouvemens que doit exciter le pathétique intérieur de la fable jusqu'au moment de la

catastrophe, et c'est par-là qu'il s'est décidé. "lorsqu'on agit (dit-il) avec une entière connaissance... etc." il convient donc qu'un crime résolu, prêt à se commettre, et qui n'est empêché que par un changement de volonté, fait un **dénouement** vicieux. Mais si celui qui l'a entrepris fait ce qu'il peut pour l'achever, et si l'obstacle qui l'arrête vient d'une cause étrangère, "il est hors de doute (poursuit Corneille)... etc." // (p. 170) voilà donc Aristote et Corneille opposés en apparence, et qui tous deux sont conséquens. L'un se proposoit de laisser la terreur et la pitié dans l'ame des spectateurs après le **dénouement** : il devoit donc souhaiter que le crime fût consommé. L'autre se proposoit d'exciter ces deux passions durant le cours du spectacle, peu en peine de ce qui en résulte après que tout est fini // (p. 171) et que l'illusion a cessé : il devoit donc regarder comme inutile d'achever le crime. Aristote parle du personnage principal et intéressant : or il est certain que l'atrocité d'un crime volontaire et prémédité le rendroit odieux. Corneille au contraire parle d'un personnage odieux, et c'est lui qu'il charge du crime : par-là l'innocence et la vertu sont en péril ; on voit l'instant qu'elles vont succomber ; on s'attendrit, on frémit pour elles ; et plus le danger est pressant, plus la crainte et la pitié redoublent. De-là naissent les grands mouvemens du cinquième acte de Rodogune, qu'il s'agissoit de justifier. Ainsi Aristote et Corneille ont suivi tous deux leur idée ; et c'est-là ce qu'auroit dû voir Dacier, au-lieu d'oser dire que le malheur d'Antiochus dans Rodogune "bien loin d'exciter la pitié et la crainte, ... etc." Aristote l'a si peu *prédit*, qu'il n'a jamais pensé à // (p. 172) cette constitution de fable, et que la combinaison des plans de Corneille n'a jamais eu de modèle dans l'antiquité. Nos premiers poètes, comme le Sénèque des latins, ne savoient rien de mieux que de défigurer les poèmes des grecs en les imitant ; lorsqu'il parut un génie créateur, qui rejettant comme pernicieux tous les moyens étrangers à l'homme, les oracles, les destins, la fatalité, fit de la scène françoise le théâtre des passions actives et fécondes, et de la nature livrée à elle-même, l'agent de ses propres malheurs. Dès-lors le grand intérêt du théâtre dépendit du jeu des passions. Leurs progrès, leurs combats, leurs ravages, tous les maux qu'elles ont causés, les vertus qu'elles ont étouffées comme dans leur germe, les crimes qu'elles ont fait éclore du sein même de l'innocence, du fond d'un naturel heureux : tels furent, dis-je, les tableaux que présenta la tragédie. On vit sur le théâtre les plus grands intérêts du coeur humain combinés et mis en balance, // (p. 173) les caractères opposés et développés l'un par l'autre, les penchans divers combattus et s'irritant contre les obstacles, l'homme aux prises avec la fortune, la vertu couronnée au bord du tombeau, et le crime précipité du faite du bonheur dans un abîme de calamités. Il n'est donc pas étonnant qu'une telle machine soit plus vaste et plus compliquée que les fables du théâtre ancien. Pour exciter la terreur et la pitié dans le sens d'Aristote, que falloit-il ? Une simple combinaison de circonstances, d'où résultât un événement pathétique. Pour peu que le personnage mis en péril allât au-devant du malheur, c'étoit assez ; souvent même le malheur le cherchoit, le poursuivoit, s'attachoit à lui, sans que son ame y donnât prise ; et plus la cause du malheur étoit étrangère au malheureux, plus il étoit intéressant. Ainsi, dès la naissance d'Oedipe, un oracle avoit prédit qu'il seroit parricide et incestueux ; et en fuyant // (p. 174) le crime il y étoit tombé. Ainsi, Hercule aveuglé par la haine de Junon avoit égorgé sa femme et ses enfans. Rien de tout cela ne supposoit ni vice, ni vertu, ni caractère décidé dans l'homme jouet de la destinée ; et Aristote avoit raison de dire que la tragédie ancienne pouvoit se passer de moeurs. Mais ce moyen, qui n'étoit qu'accessoire, est devenu le ressort principal. L'amour, la haine, la vengeance, l'ambition, la jalousie ont pris la place des dieux et du sort : les gradations du sentiment, le flux et reflux des passions, leurs révolutions, leurs contrastes ont compliqué le **noeud** de l'action, et répandu sur la scène des mouvemens inconnus aux anciens. La destinée étoit un agent despotique dont les decrets absolus n'avoient pas besoin d'être motivés ; la nature au contraire a ses principes et ses loix. Dans le desordre même des passions, règne un ordre caché, mais sensible, et qu'on ne peut renverser sans que la nature, qui se juge elle-même, // (p. 175) ne s'aperçoive qu'on lui fait violence, et ne murmure au fond de nos coeurs. On sent combien la précision, la délicatesse et la liaison des ressorts visibles de la nature les rend plus difficiles à manier que les ressorts

cachés de la destinée. De ce changement de mobiles naît encore une difficulté plus grande, celle de graduer l'intérêt par une succession continuelle de mouvemens, de situations et de tableaux de plus en plus terribles et touchans. Voyez dans les modèles anciens, voyez même dans les règles d'Aristote en quoi consistoit le tissu de la fable : l'état des choses dans l'avant-scène, un ou deux incidens qui amenoient la **révolution** et la **catastrophe**, ou la **catastrophe** sans **révolution** : voilà tout. Aujourd'hui, quel édifice à construire qu'un plan de tragédie, où l'on passe sans interruption d'un état pénible à un état plus pénible encore ; où l'action renfermée dans les bornes de la nature, ne forme qu'une chaîne, tortueuse // (p. 176) à la vérité, mais une, simple et sans branches ; où tous les évènements amenés l'un par l'autre, soient tirés du fond du sujet et du caractère des personnages ! Or, telle est l'idée que nous avons de la tragédie à l'égard de l'**intrigue**. Une fable tissée comme celle de Polieucte, d'Héraclius et d'Alzire auroit, je crois, étonné Aristote : il eût reconnu qu'il y avoit un art au-dessus de celui d'Euripide et de Sophocle ; et cet art consiste à trouver dans les moeurs le principe de l'action".

II, chapitre 12, p. 192-201

"Que l'innocence et la vertu soient donc aux plus rudes épreuves de l'infortune et de la douleur : qu'une mere, comme Mérope, soit réduite au choix de voir périr son fils, ou de se donner elle-même au meurtrier de son époux : qu'une mere, comme Idamé, se voye arracher son enfant que l'on va livrer à la mort : la nature n'a rien de plus cruel, ni le théâtre rien de plus tragique. Il n'y a point là de *faute involontaire* : c'est l'innocence, la vertu même ; et l'action n'en est que plus touchante. Mais lorsque le malheur menace l'innocence, je ne puis vouloir qu'il soit consommé. "la chute du méchant (dit-on) ne cause ni pitié, ni crainte". Non sans doute ; mais le méchant peut-il arriver au moment de réussir, le juste au moment de succomber, sans que l'effroi, la pitié nous saisissent ? Avant de savoir quel sera le succès, voyons-nous tranquillement // (p. 193) les complots de l'un et les périls de l'autre, le poison de Cléopâtre sur les lèvres d'Antiochus ? C'est dans l'attente et l'appareil du crime que doit résider le pathétique et l'intérêt de l'action. Mais au **dénouement** il faut que tout change, et qu'il décide comme la loi. Le **dénouement** est-il un arrêt, demande le p J ? Pourquoi non, s'il est une leçon de moeurs ? Ainsi pensoient Socrate et Platon : je dis plus, ainsi pensoit Aristote lui-même, puisqu'il demandoit que le personnage malheureux fût coupable en quelque chose. Mais *si le malheur est juste, qu'aura-t-il de surprenant et de tragique ?* Le tragique règnera dans l'intérieur de l'action. Où est le tragique d'Iphigénie en Tauride ? Où est celui de Rodogune ? Le malheur y tombe-t-il sur l'innocent ? Quant au merveilleux, je l'ai déjà dit, il consiste à faire naître les évènements d'une cause naturelle mais éloignée, et par des moyens imprévus. Or ce merveilleux peut se trouver dans la délivrance du juste comme dans // (p. 194) le triomphe du coupable, et il en est plus satisfaisant. On insiste et l'on dit : "la tragédie représente une action telle qu'elle s'est passée, ... etc." oui, mais dans le monde, un malheur non mérité se perd dans la foule des évènements, au-lieu qu'au théâtre c'est l'objet unique ; et l'ame remplie de ce revers terrible, a pour ainsi dire sous les yeux tout ce qui peut en rendre l'iniquité plus manifeste et plus révoltante. Qu'est-ce d'ailleurs qu'embellir la nature, si ce n'est retrancher de l'imitation ce qui nuirait au plaisir qu'elle cause ? Or le plaisir qu'on cherche à la tragédie n'est pas celui de voir l'innocent périr et le criminel prospérer. Ce spectacle étoit odieux aux athéniens eux-mêmes, puisqu'Aristote avoue qu'ils préféreroient les **dénouemens** heureux, et qu'il reproche aux poètes d'avoir eu trop d'indulgence pour cette // (p. 195) foiblesse. Hé bien, cette foiblesse, si c'en est une, est celle des françois comme des athéniens ; et il n'y a que des peuples féroces qui puissent s'amuser à voir le triomphe du crime sur la foible innocence. On voit tous les jours le sage malheureux, le juste opprimé : je l'avoue, et c'est déjà trop de le voir en réalité. Puisque la poésie nous trompe, qu'elle nous trompe du-moins à l'avantage de la vertu ; qu'elle multiplie à mes yeux ses triomphes ; et que je me retire plus persuadé que jamais, qu'il est bon, même pour le repos et le bonheur de cette vie, d'être innocent et vertueux. Je ne demande pas que l'homme de bien ne tombe jamais

sous les coups du méchant ; mais je veux du-moins qu'il périsse digne d'envie, et non pas digne de pitié ; qu'il laisse son persécuteur couvert de honte et rongé de remords ; et qu'il me fasse dire de lui ce qu'Horace le pere dit de ses enfans : la gloire de leur mort m'a payé de leur perte. // (p. 196) Où sera donc le pathétique de l'action ? Je l'ai dit, dans le cours de l'action même, dans l'émotion qui règne et qui redouble d'un acte à l'autre, dans l'attente, l'approche et l'appareil du crime, dans les épreuves douloureuses et les périls sans cesse imminens où l'on voit l'innocence exposée ; et tout cela est indépendant de la dernière **révolution**. Lorsqu'Aristote bannit du théâtre les fables qui se terminent par le malheur du méchant, il ne parle que des fables simples ; et quoiqu'il ait dit, "qu'une fable, pour être bien composée, doit être simple et non pas double", il ne laisse pas d'admettre au second rang, "la fable qui a une double **catastrophe**, heureuse pour les bons et funeste pour les méchants". Il reconnoît donc, malgré le principe qui fait la base de sa poétique, une sorte de terreur et de pitié antérieure au **dénouement**, et qui en est indépendante. Lorsqu'on voit Mérope trembler pour les jours de son fils, livré par elle-même // (p. 197) au meurtrier de son époux ; attend-on le **dénouement** pour être ému de crainte et de pitié ? Mais cette pitié, cette crainte (dit-on) va cesser à la mort de Poliphonte. Et pourquoi veut-on que je me retire le coeur navré d'une douleur qui m'est odieuse, et dont l'effet, s'il étoit durable, seroit de me décourager ? Qu'on m'agite aussi cruellement qu'il est possible jusqu'à la **catastrophe** ; qu'on me fasse voir la vertu dans l'opprobre, dans les douleurs, au bord même du précipice ; qu'on me fasse voir, comme appelle, la calomnie traînant l'innocence par les cheveux au tribunal de la justice ; mais lorsque le voile de l'illusion tombera, que je puisse dire en rentrant en moi-même : c'est ainsi que le ciel confond tôt ou tard le coupable, et qu'il protège l'innocent. Quelque violente que soit l'impression de douleur que me fait le **dénouement**, elle est bien-tôt effacée ; mais ce qui ne s'efface pas de même, c'est la réflexion que j'emporte avec moi. Qu'elle soit donc à l'avantage de l'innocence // (p. 198) et de la vertu, et qu'en me retraçant ce que je viens de voir, elle me rappelle un dieu juste. Le poète qui se ménage un **dénouement** heureux pour les bons, et malheureux pour les méchants, a l'avantage de pouvoir peindre l'innocence avec tous ses charmes, la vertu dans tout son éclat, le crime avec toute son audace. Plus la scélératesse de l'entreprise, plus l'atrocité du complot révoltent, plus la **révolution** qui va les confondre transportera les spectateurs. Tant que le crime n'est point achevé, l'indignation reste suspendue, et l'espérance la contient : ce n'est que par l'iniquité de l'évènement que l'indignation se décide, et c'est ce qu'on doit éviter. Un troisième genre de fable, est celui qui met les bons dans une situation douloureuse et pénible sans l'entremise des méchants ; soit par la violence qu'une ame vertueuse se fait à elle-même, soit par la violence qu'on lui fait du dehors, mais avec un droit légitime. // (p. 199) Si le malheur est inévitable, comme dans Hécube, non-seulement il n'y a plus de moralité, mais, ce qui touche de plus près le poète, il n'y a plus lieu à ces mouvemens d'une ame incertaine et flottante, qui font la chaleur de l'action théâtrale. Si au contraire le devoir qui combat le penchant, laisse à l'ame la liberté du choix, comme dans Régulus, dans Brutus, dans le Cid, tous les ressorts du pathétique sont en jeu, l'ame agitée se développe, et le cruel sacrifice qu'elle fait d'elle-même, est d'autant plus touchant qu'il est plus généreux. Le pathétique de ce genre consiste dans les combats du devoir avec le penchant, ou de deux penchans opposés l'un à l'autre. La première règle est, que l'alternative n'ait point de milieu, que les deux intérêts soient incompatibles. Il faut que le Cid laisse son pere deshonoré, ou qu'il tue le pere de son amante. La seconde est, que les deux intérêts // (p. 200) soient assez forts pour se combattre avec chaleur, et assez respectables tous deux pour être dignes du combat qu'ils se livrent : qu'il y ait de la foiblesse à balancer, mais de la foiblesse sans honte. La troisième est, que le parti le plus vertueux soit aussi le plus violent, le plus pénible pour la nature. La quatrième, que le personnage intéressant se décide pour le parti le plus vertueux. Je ne crois pas qu'on doive faire une règle de consommer le sacrifice par un **dénouement** funeste : c'est-là cependant qu'il est beau ; car l'intérêt que l'on prend à la victime est d'autant plus vif qu'elle se dévoue elle-même ; et la pitié qu'elle inspire n'est mêlée d'aucun sentiment qui en altère la douceur. "un malheur

volontaire et glorieux (dit-on) n'inspire point de crainte". Je l'avoue ; mais lorsqu'un homme sensible et vertueux s'y livre en se détachant de tout ce qu'il a de plus cher, il inspire une pitié bien tendre! Et // (p. 201) n'est-ce rien que cet amour, cette vénération qu'il nous laisse pour la vertu dont il est animé ? Un attrait si puissant et si doux ne vaut-il pas le frein de la crainte ? *oderunt peccare... etc.* le théâtre françois a donc trois genres de tragédie (sans compter celle des anciens, où l'homme n'étoit qu'un aveugle instrument des decrets de la destinée) il en a trois, qui par différentes voies se réunissent à ce but commun, de nous émouvoir et de nous instruire. Il y a donc aussi trois sortes de moeurs qui remplissent les vûes du poète : l'innocence et la vertu, le crime et la méchanceté, la foiblesse et la passion".

II, chapitre 12, p. 218-228

"Du-reste, si mes principes sont bien établis, les conséquences en découleront d'elles-mêmes. Sans revenir sur l'art de combiner et de mettre en jeu les caractères, d'enchaîner les évènements, de préparer les situations, de graduer le pathétique, de donner en un mot à l'action toute la vraisemblance et tout l'intérêt qu'elle peut avoir, je terminerai donc ce chapitre par quelques réflexions sur le **dénouement** de la tragédie. Tantôt l'évènement qui doit **dénouer** l'**intrigue** semble la **renouer** lui-même, *voyez Alzire* ; tantôt il vient tout-à-coup renverser la situation des personnages, et rompre à-la-fois tous les **noeuds** de l'action, *voyez Mithridate* . Cet évènement s'annonce quelquefois comme le terme du malheur, et il en devient le comble, *voyez Inès* ; quelquefois il semble en être le comble, et il en devient le terme, *voyez Iphigénie en Aulide* . Le **dénouement** le plus parfait, est celui où l'action se décide par // (p. 219) une **révolution** soudaine, qui porte le personnage intéressant d'une extrémité de fortune à l'autre : tel est celui de Rodogune. Que la **révolution** décisive soit heureuse ou malheureuse, elle ne doit jamais être prévue par l'acteur intéressé ; et lors même qu'il touche à sa perte, sa situation n'est jamais si touchante que lorsqu'il a le bandeau sur les yeux. Mais faut-il que la **révolution** soit inattendue pour le spectateur ? Non pas si elle est funeste ; car en la prévoyant on frémit d'avance, et la terreur mène à la pitié. On voit dès l'exposition d'Oedipe, que ce malheureux prince va se convaincre d'inceste et de parricide, éclairer l'abîme où il est tombé, et finir par être en horreur à la nature et à lui-même ; et à chaque nouvelle clarté qui lui vient, la terreur et la pitié redoublent. Il n'est donc pas toujours vrai, comme le croyoit Aristote, que la terreur et la pitié naissent de la surprise ; puisque la prévoyance en est // (p. 220) souvent la cause, comme on va le sentir encore mieux. C'est lorsque le **dénouement** est heureux, qu'il ne doit être pour le spectateur que dans l'ordre des possibles, et des possibles éloignés, dont les moyens sont inconnus : car le personnage en péril cesse d'être à plaindre dès qu'on prévoit sa délivrance. Mais ne la prévoit-on pas (direz-vous) quand on a lû la tragédie, ou qu'on l'a vû jouer une fois ? Le soin qu'a pris le poète de cacher un **dénouement** heureux est donc alors inutile. Non, si son **intrigue** est bien tissée. Quelque prévenu que l'on soit de la manière dont tout va se résoudre, la marche de l'action en écarte la réminiscence : l'impression de ce que l'on voit empêche de réfléchir à ce que l'on sait ; et c'est par ce prestige que les spectateurs qui se laissent toucher, pleurent vingt fois au même spectacle, plaisir que ne goûtent jamais les vains raisonneurs et les froids critiques. // (p. 221) Ceux-ci portent à nos spectacles deux principes opposés, le sentiment qui veut être ému, et l'esprit qui ne veut pas qu'on le trompe. La prétention à juger de tout fait que l'on ne jouit de rien : on veut en même tems prévoir les situations, et en être surpris, combiner avec l'auteur, et s'attendrir avec le peuple, être dans l'illusion et n'y être pas. Les nouveautés sur-tout ont ce désavantage, qu'on y va moins en spectateur qu'en critique : là chacun des connoisseurs est comme double, et son coeur a dans son esprit un incommode et fâcheux voisin. Ainsi le poète, qui ne devrait avoir que l'imagination à séduire, a de plus la réflexion à combattre et à repousser. C'est un malheur pour le public lui-même ; mais de son côté il est sans remède : ce n'est que du côté du poète qu'il est possible d'y remédier, et j'en ai déjà indiqué les moyens. Le premier et le plus facile, est de rendre par un **dénouement** funeste le pathétique de l'évènement indépendant de la // (p. 222) surprise : le second, de faire

naître le **dénouement**, s'il est heureux, du fond des caractères passionnés, et par-là susceptibles des mouvemens contraires. Dans le premier cas, ce qui doit arriver étant en évidence, et l'intérêt n'ayant plus l'inquiétude pour aliment, le poète n'a plus à craindre la prévoyance du spectateur. Mais comme le pathétique dépend absolument de l'impression réfléchie, qui de l'ame de l'acteur intéressant se communique à la nôtre ; si l'impression n'étoit pas violente, le contre-coup seroit foible et léger. Pourquoi la mort de Zopire, celle de Sémiramis, celle de Zaïre, celle d'Inès est-elle pour nous si douloureuse ? Parce qu'elle est douloureuse à l'excès pour les acteurs dont nous prenons la place. Pourquoi le **dénouement** de Britannicus est-il si froid, tout funeste qu'il est ? Parce qu'il n'excite ni dans l'ame de Néron, ni dans celle de Burrhus, ni dans celle d'Agrippine une assez forte émotion. Junie demande vengeance au peuple et // (p. 223) se retire parmi les vestales : sa douleur n'a rien de touchant. Mais Sémiramis égorgée tend les bras à son meurtrier, et son meurtrier est son fils ; mais Zopire se traîne vers ses enfans qui viennent de l'assassiner, et leur apprend qu'ils ont plongé le poignard dans le sein de leur pere ; mais Orosmane en retirant sa main sanglante du sein de Zaïre, apprend qu'elle étoit innocente et qu'elle n'a jamais aimé que lui ; mais Inès entourée de ses enfans, sent les atteintes du poison mortel, et Pèdre, au moment qu'il se croit le plus heureux des époux et des peres, trouve sa femme qu'il adore, empoisonnée et rendant les derniers soupirs. Voilà de ces évènements, qui pour déchirer l'ame des spectateurs n'ont pas besoin de la surprise, et qui sont même d'autant plus pathétiques qu'ils sont annoncés et prévus. Aussi les anciens, lorsqu'ils préparoient une **catastrophe** funeste, ne prenoient-ils aucun soin de la cacher au spectateur, et c'est pour ce genre de tragédie // (p. 224) un avantage que je n'ai pas voulu dissimuler. Si au contraire le poète médite un **dénouement** heureux, il faut absolument qu'il le cache, et le plus sûr moyen est de le faire naître du tumulte et du choc des passions. Leurs mouvemens orageux et divers trompent à chaque instant la prévoyance du spectateur, et le laissent jusqu'à la fin dans le doute et dans l'inquiétude. Le sort des personnages intéressans est comme un vaisseau battu par la tempête : fera-t-il naufrage, ou gagnera-t-il le port ? C'est ce qu'on tâche en vain de prévoir. "par les moeurs (dit Aristote) on prévoit la résolution, la conduite de tel ou de tel personnage". Oui par les moeurs habituelles d'une ame qui se possède et se maîtrise ; et voilà celles qu'on doit éviter, si l'on veut cacher un **dénouement** qui naisse du fond des caractères. Ne faut-il donc employer alors que des personnages sans moeurs, ou dont les moeurs soient indécises ? // (p. 225) Non ; mais il faut que l'évènement dépende de la résolution d'une ame agitée par des forces qui se combattent, comme le devoir et le penchant, ou deux passions opposées. Quoi de plus décidé que le caractère de Cléopâtre ; et quoi de moins décidé que le parti qu'elle prendra, quand Rodogune propose l'essai de la coupe ? Quoi de plus surprenant, et néanmoins quoi de plus vraisemblable que de la voir se résoudre à boire la première pour y engager par son exemple Rodogune et Antiochus ? Voilà ce qui s'appelle un coup de génie. Il seroit injuste, je le sais, d'en exiger de pareils ; mais toutes les fois qu'on aura pour moyen le contraste des passions, il sera facile de tromper l'attente des spectateurs sans s'éloigner de la vraisemblance, et de rendre l'évènement à la fois douteux et possible. Pour cacher un **dénouement** heureux, les anciens, au défaut des passions, n'avoient guère que la reconnaissance, et tout l'intérêt portoit alors sur l'incertitude // (p. 226) où l'on étoit si les acteurs intéressans se **reconnoïtroient** à propos : tel est l'intérêt de l'Iphigénie en Tauride. C'est un excellent moyen pour produire la **révolution** ; mais, comme l'observe Corneille, il n'a point la chaleur féconde des mouvemens passionnés. Quelquefois on employe à produire la **révolution** un caractère équivoque et dissimulé, qui se présente tour-à-tour sous deux faces, et laisse le spectateur incertain de la résolution qu'il prendra. Le chef-d'oeuvre de l'art en ce genre est le complot d'Exupère, moyen visiblement caché du **dénouement** d'Héraclius. La ressource la plus commune et la plus facile est celle d'un incident nouveau ; mais cet incident ne produit son effet, qu'autant que ce qui le précède le prépare sans l'annoncer. J'en ai dit assez pour faire voir que le choix que nous laisse Aristote d'amener la **péripétie**, ou nécessairement, ou vraisemblablement, n'est rien moins qu'indifférent // (p. 227) et libre. Un

dénouement qui n'est que vraisemblable, n'en exclut aucun de possible, il laisse tout craindre et tout espérer. Un **dénouement** nécessaire n'en peut laisser attendre aucun autre ; et l'on ne doit pas supposer que lorsque l'effet tient de si près à la cause, le lien qui les unit échappe aux yeux des spectateurs. Si donc le **dénouement** est malheureux, comme il est bon qu'il soit prévu, rien n'empêche qu'il soit nécessaire ; mais s'il doit être heureux, il doit être caché, et par conséquent n'être que vraisemblable. La même raison permet de prolonger un **dénouement** funeste, et oblige à presser un **dénouement** heureux. L'un peut très-bien occuper un acte sans que l'action languisse. Il y a même dans le théâtre grec telle tragédie dont tout le **noeud** est dans l'avant-scène, et dont toute l'action n'est qu'un **dénouement** prolongé : tel est cet Oedipe qu'on nous donne pour un chef-d'oeuvre de l'art. // (p. 228) Mais si l'autre, j'entends le **dénouement** heureux, est pris de plus loin que d'une ou deux scènes rapides, l'action dénouée lentement et fil-à-fil, s'affoiblit et tombe en langueur. La **révolution** ne doit s'annoncer qu'au moment qu'elle arrive, encore faut-il que la promptitude des évènements ne nuise pas à leur vraisemblance, ni leur vraisemblance à leur incertitude, conditions faciles à remplir séparément, mais difficiles à concilier. On écrirait des volumes sur l'art de la tragédie, sans épuiser un sujet si fécond ; mais la nature et le théâtre sont pour l'homme de génie deux livres qui les contiennent tous. C'est à ces études que je le renvoie. Mon dessein n'a été que d'éclaircir et de fixer, s'il étoit possible, les premières notions de l'art, pour épargner aux jeunes poètes de vains préjugés, de faux scrupules, et la perte d'un tems précieux”.

II, ch. 13, .p. 232

“Euripide et Sophocle introduisoient les dieux sur la scène tragique, ou les faisoient agir du dehors toutes les fois qu'ils en avoient besoin, soit pour le **noeud**, soit pour le **dénouement** ; mais sur la scène française, la nature livrée à elle-même, est réduite à produire elle seule tous les incidens de l'action”.

II, ch. 13, .p. 233

“La tragédie est obligée de commencer dans le fort de l'action, et assez près du **dénouement** pour laisser dans l'avant-scène tout ce qui suppose de longs intervalles”.

II, p. 253

“Il est de toute évidence que l'unité d'action est essentielle à la tragédie ; que tous les épisodes, c'est-à-dire tous les incidens particuliers, doivent concourir au **noeud** ou au **dénouement** de l'action principale, et l'on est assez d'accord sur ce point”.

II, p. 256-257

“(…) si les accidens réunis sur le même personnage sont indépendans les uns des autres, l'intérêt de chaque situation cesse, où elle se **dénoue** : nouvel incident, nouvelle inquiétude ; // nouveau péril, nouvelle crainte ; nouveau malheur, nouvelle pitié. D'un poème tissu d'incidens détachés, l'intérêt peut donc renaître d'instans en instans ; mais alors la crainte, la pitié, l'inquiétude se terminent à la **solution** de chacun de ces **noeuds** ; et s'il y a une action principale, elle devient indifférente. Pour réunir les intérêts épisodiques il faut donc qu'elle en soit le centre, c'est-à-dire, que l'évènement qui doit la terminer dépende des incidens, et que chacun d'eux fasse partie ou des moyens, ou des obstacles.

II, p. 263-264

“La composition de l'épopée embrasse trois points principaux : le plan, les caractères et le style. On distingue dans le plan // (p. 264) l'exposition, le **noeud** et le **dénouement**”.

II, p. 266

“L'avant-scène est le **développement** de la situation des personnages au moment où

commence le poème, et le tableau des intérêts opposés, dont la **complication** va former le **noeud** de l'**intrigue**. Dans l'avant-scène, ou le poète suit l'ordre des événements, et la fable se nomme simple ; ou il laisse derrière lui une partie de l'action pour se replier sur le passé, et la fable se nomme **implexe**".

p. 267-268

"Le **noeud** de l'**intrigue** a été jusqu'ici la partie la plus négligée du poème épique, tandis que dans la tragédie elle s'est perfectionnée de plus en plus. On a osé se détacher de Sophocle et d'Euripide ; mais on a craint d'abandonner les traces d'Homère : Virgile l'a imité, et l'on a imité Virgile. Cependant la règle est la même pour l'épique et pour le dramatique. Dans la tragédie, tout concourt au **noeud** ou au **dénouement** ; tout devrait donc y concourir dans l'épopée. Dans la // tragédie, un incident, une situation en produit une autre ; dans le poème épique, les incidents et les situations devraient s'enchaîner de même. Dans la tragédie, l'intérêt croît d'acte en d'acte, et le péril devient le plus pressant ; le péril et l'intérêt devraient donc avoir les mêmes progrès dans l'épopée. Enfin le pathétique est l'ame de la tragédie ; il devrait donc être l'ame de l'épopée, et prendre sa source dans les divers caractères et les intérêts opposés. Qu'on examine après cela quel est le plan des poèmes anciens. L'Iliade a deux espèces de **noeuds** : la division des dieux, qui est froide et choquante ; et celle des chefs, qui ne fait qu'une situation".

II, p. 273-274

"Le **dénouement** de l'épopée, comme celui de la tragédie, doit trancher le fil de l'action par la cessation des périls et des obstacles, ou par la consommation du malheur. Par exemple, la cessation de la colère d'Achille fait le **dénouement** de l'Iliade ; la mort de Pompée, celui de la Pharsale ; la mort de Turnus, celui de l'Énéide. Ainsi l'action de l'Iliade finit au dernier livre ; celui de la Pharsale, au huitième ; celui de l'Énéide, au dernier vers. On sent donc bien que le **dénouement** du poème ne doit rien laisser en suspens. Mais la fable peut être composée de telle sorte, que // la **révolution** décisive laisse encore quelques mouvemens à calmer, quelques forfaits à punir, ou quelques doutes à dissiper".

II, p. 274

"Il y avoit donc après le **dénouement** de l'Iliade et de la Pharsale, quelque chose à désirer encore : c'est ce qu'on a désigné sous le nom d'achevement. Mais il faut l'abrégier le plus qu'il est possible : il est froid s'il est prolongé".

II, p. 331

"Le moyen de conduire, de **nouer** et de **dénouer** en chantant des **intrigues** aussi compliquées que celles d'Apostolo Zeno, qui quelquefois, comme dans l'Andromaque, **enlace** dans un seul **noeud** les incidents et les intérêts de deux de nos fables tragiques ?"

II, p. 341-342

"Une **intrigue** nette et facile à **nouer** et à **dénouer** ; des caractères simples ; des incidents qui naissent d'eux-mêmes ; des tableaux sans cesse variés par le moyen du clair obscur ; des passions douces, quelquefois violentes, mais dont l'accès est passager ; un intérêt vif et touchant, mais qui par intervalles laisse respirer l'ame : voilà les sujets que chérit la poésie lyrique, et dont Quinault (*sic*) a fait un si beau choix". (...) Les sujets de Quinault (*sic*) sont simples, faciles // à exposer, **noués** et **dénoués** sans peine. Voyez celui de Roland : ce héros a tout quitté pour Angélique ; Angélique le trahit et l'abandonne pour Médor. Voilà l'**intrigue** de son poème : un anneau magique en fait le merveilleux ; une fête de village en amène le **dénouement**. Il n'y a pas dix vers qui ne soient en sentimens ou en images. Le sujet d'Armide est encore plus simple. La double **intrigue** d'Atys et celle de Thésée ne sont pas moins faciles à démêler ; et telle est en général la simplicité des plans de ce poète, qu'on peut

les exposer en deux mots”.

p. 375-376 (à propos des *Précieuses*)

“La méprise des deux provinciales, leur empressement pour deux valets travestis, les // (p. 376) coups de bâton qui font le **dénouement**, exagèrent sans doute le mépris attaché aux airs et aux tons précieux ; mais Molière, pour arrêter la contagion, a usé du plus violent remède. C’est ainsi que dans un **dénouement** qui a essuyé tant de critiques et qui mérite les plus grands éloges, il a osé envoyer l’hypocrite à la grève. Son exemple doit apprendre à ses imitateurs à ne pas ménager le vice, et à traiter un méchant homme sur le théâtre comme il doit l’être dans la société”.

IV, p. 61-62 “Dans la poésie dramatique, on appelle *<achèvement>* // la **conclusion** qui suit l’événement par lequel **l’intrigue est dénouée**.

L’art du poète consiste à disposer sa fable de façon qu’après le **dénouement** il n’y ait plus aucun doute, ni sur les suites de l’action, ni sur le sort des personnages. Dans *Rodogune*, par exemple, dès que le poison agit sur Cléopâtre, tout est connu : ce vers,

Sauve-moi de l’horreur de mourir à leurs pieds,

finit tragiquement la pièce.

Mais souvent il n’en est pas ainsi, et la **catastrophe** peut n’être pas assez tranchante pour ne laisser plus rien attendre. (...) Si l’**achèvement** a quelque étendue, il faut qu’il soit tragique, et qu’il ajoute encore aux mouvements de terreur et de pitié que la **catastrophe** a produits. (...) Comme l’**achèvement** doit être terrible ou touchant dans la tragédie, il doit être plaisant dans la comédie, et d’une extrême vivacité. Pour peu qu’il soit lent, il est froid. C’est un défaut qu’on reproche à Molière”.

Livre IV, chapitre 2 : “Nous voici à la dernière partie du Drame. Le **Dénouement** en est la fin pleine & entière. Après lui l’on ne doit rien désirer. Ce qui le précède l’annonce sans le faire connaître. On sçait bien qu’une Pièce ne peut pas durer toujours : mais on ignore par quels moyens elle **sera terminée** ; & le **Dénouement**, quoiqu’attendu, n’en fait pas moins de plaisir.

Les événements peuvent être connus sans préjudicier à l’intérêt.

Ceci achève de nous prouver que des **incidens** prévus, & une **catastrophe** que tout le monde sçaurait, causeraient autant de trouble, de compassion ou de joie, que des événements ignorés. La Tragédie intitulée *La mort de César*, avertit bien par son seul **titre** que le principal Héros doit mourir ; & cependant on en est aussi surpris, aussi affligé de sa **fin tragique**, que si l’on n’eût jamais sçu ce qui devait lui arriver. On voit plusieurs fois de suite la même Pièce, & l’on sent toujours pour le Héros le même intérêt que si l’on apprenait pour la première fois son // (p. 201) Histoire. Ce que je dis ici n’est point pour le déclarer en faveur de ceux qui soutiennent que le **dénouement** peut être connu sans préjudicier à l’intérêt ; c’est pour avertir qu’on est libre de le faire de deux façons. J’avertis que la dernière, inventée par les modernes, exige un art & un travail infini.

Ce qui constitue un bon dénouement.

Un dénouement sera bien fait, lorsqu’il (*sic*) sera subit, qu’il ne trainera point en longueur, qu’il se rapportera à la Pièce qu’il termine, & que le **Nœud** l’amènera naturellement. L’arrivée imprévue d’un nouvel Acteur, comme dans Molière, les miracles, les maladies, & la mort subite de quelqu’un sont absolument à rejeter. Les **reconnaisances**, hormis qu’elles soient ménagées dès le commencement, font toujours un mauvais effet. Les méchants Poètes mettent souvent des *Chevilles* dans leurs Vers, de même un Auteur médiocre termine ses Drames par des choses forcées, qu’on pourrait aussi nommer des *Chevilles*.

Du dénouement de la Comédie & de la Tragédie.

Il est facile de concevoir que le **dénoue-** // (p. 202) **ment** des Pièces comiques doit être heureux. Le vice ne doit pourtant pas triompher de la vertu ; mais il faut que sa punition le touche faiblement, & qu'il se voye châtié d'un air enjoué comme dans *Le Joueur*. *Le Tartuffe* accablé de se voir, démasqué, n'est nullement alors un personnage de Comédie ; je voudrais qu'il se promit d'être plus heureux une autre-fois, ou que sa punition fut telle qu'il put en rire. *Le Méchant* de Gresset est peut-être mieux **dénoué**. Il n'appartient qu'à la Tragédie de rendre tout-à-fait malheureux quelques uns de ses personnages. Lorsque la Vertu est couronnée, il faut que ce soit après de grandes agitations ; nous éprouvons alors le même sentiment que lon goûte quand un calme enchanteur succède à un orage affreux : de pareils **dénouemens** sont donc recevables, puisqu'ils nous causent la surprise & la terreur, en nous présentant le vice justement puni. Mais Aristote soutient que les meilleurs dénouemens tragiques sont ceux qui pénètrent l'ame du Spectateur d'un profond chagrin, & je crois qu'il a raison. //

(p. 203) *Ce qu'il faut observer dans les dénouemens des Pièces du nouveau genre*

Le **dénouement** des Pièces du nouveau genre doit venir promptement. Que les Auteurs qui se destinent à travailler pour le Spectacle moderne, sachent par cœur & répètent souvent cette utile maxime du grand Corneille. 'Comme il est nécessaire que l'action soit complete, il faut n'ajouter rien au delà, parce que quand l'effet est arrivé, l'Auditeur ne souhaite plus rien, & s'ennuie de tout'. Si l'on réfléchissait avec soin sur cette observation d'un grand homme, on ne verrait pas tant de Pièces en tout genre dont la **fin** est défectueuse. Il serait à souhaiter que les **dénouemens** de notre Opéra eussent une certaine liaison avec l'**intrigue**. Je voudrais qu'on s'appliquât d'avantage à les rendre imprévus. Il faut qu'ils soient heureux, c'est-à-dire, qu'aucun des Acteurs n'ait lieu d'être de mauvaise humeur ; autrement il serait impossible de placer à propos un Chœur ou un **Vaudeville**. Lorsqu'on ne peut rendre contents tous les personnages, on fera sortir ceux dont la mauvaise humeur troublerait la gaieté des // (p. 204) autres. C'est à quoi l'on fait très peu d'attentions ; l'on fait chanter à la fin des Opéras-Bouffons un personnage qui n'a souvent nulle envie de prendre part à la joie générale. De même qu'il est nécessaire de mettre un morceau de Musique à l'ouverture des Drames modernes, il faut aussi en placer un après le **dénouement** ; cela achève de réjouir le Spectateur, & c'est **finir** par un beau coup d'éclat.

Observations sur le Vaudeville.

Je desirerais, & je ne puis trop le recommander, que les **Vaudevilles** ne fussent point détachés du sujet de la Pièce ; qu'ils fussent faits avec tant d'art, qu'ils se rapportassent aux Acteurs & au Public en même tems ; car l'illusion doit se conserver tant que les personnages sont sur scène. Il est vrai que **la Pièce est finie**, que le **dénouement a terminé tout**, & que le Vaudeville n'est pas établi pour expliquer rien qui puisse se rapporter à l'action. Mais je le répète, tant que les Acteurs ne sortent point du Théâtre, je m'obstine à voir en eux les personnages qu'ils représentaient. Si vous les faites chanter, c'est parce qu'ils en ont sujet ; faites-leur donc dire des choses qui leur // (p. 205) soient analogues. Le **Vaudeville** deviendrait alors d'une difficulté prodigieuse, j'en conviens ; il aurait aussi plus d'agrémens, il plairait d'avantage en paraissant plus naturel.

Quel est le couplet du Vaudeville qui peut n'avoir nul rapport aux Acteurs.

Le seul couplet que je permettrais qui fut tout-à-fait étranger au Drame, serait celui que l'on adresse au Public, pour demander son indulgence. Encore ferait-on mieux de le composer de manière qu'il eut un certain rapport avec l'Acteur qui le chante, & ceux qui l'écoutent. Le dernier **Vaudeville** du Maréchal-Ferrant, par exemple, est dans la règle que je propose ; *Je suis un pauvre Maréchal, &c.* Il est dans la nature que *Marcel* chante ce couplet, en s'adressant aux Acteurs qui sont sur la Scène, & qu'il les prie de lui accorder leur pratique, puisqu'il en est même deux qui viennent le faire travailler.

Qu'on doit suivre l'exemple de J. J. Rousseau dans le Devin du Village.

Le fameux citoyen de Genève est le // (p. 206) seul de tous les Auteurs d'Opéra & de Comédies qui ait amené avec art le **Vaudeville**. Cet homme unique en tout, sentant bien qu'une Chanson répugne à la **fin** d'un Drame, lorsqu'elle n'est soutenue que par le seul motif de faire chanter des couplets malins & saillans, évite avec beaucoup d'adresse dans *le Devin du Village*, ce défaut trop ordinaire. Il suppose qu'il court une Chanson nouvelle, dont on a (*sic*) remis une copie au prétendu Devin, homme censé dans le cas d'être visité par des gens à même de la savoir ; le Devin la donne aux deux Personnages de la Pièce, simples paysans, qui n'auraient pu chanter une chanson aussi spirituelle sans blesser la vraisemblance. De pareils traits de génie & de goût, distinguent les ouvrages des grands hommes. Les Auteurs d'Opéras-Bouffons, ou de la Comédie mêlée d'Ariettes, devraient bien s'efforcer d'imiter dans leurs Vaudevilles, l'Auteur immortel dont je parle ici.

Voilà toutes les règles que j'ai à prescrire sur le **dénouement** du Drame moderne. Je finirai cet article en remettant dans la mémoire ce Vers du satyrique Français ; il contient en abrégé tout ce que je viens de dire : Que le Nœud bien formé se dénoue aisément (*sic* pour "Que **son** nœud..."). //

(p. 207) Examinons maintenant de quelle espèce sont les **dénouements** de notre Opéra, & s'ils ne s'écartent point des préceptes des Auteurs qui ont écrit sur le Théâtre.

Les Dénouemens des nouveaux Drames ne sont pas dans les règles.

Ils diffèrent tous, selon moi, de ceux dont parle Aristote. Je n'en vois aucun chez les Anciens & les Modernes à qui je puisse les comparer. Où rencontrer un **dénouement** qui laisse les principaux Personnages dans le même état qu'ils étaient ci-devant ? Lorsqu'ils **ne changent point de fortune**, au moins ont ils été souvent dans le cours de la Pièce sur le point de se trouver tout-à-fait heureux ou malheureux.

Ils sont peut-être excusables.

Il serait pourtant facile de disculper notre Opéra. Ne renfermant que peu d'action, il doit avoir un **dénouement sans catastrophe, sans pèripétie**, c'est-à-dire sans changemens notables. Le **nœud** du *Maréchal* est proportionné à la **fin**. *Marcel* le ferreur de mule, demande au commencement de la Pièce, sa Cravate & ses bouts de manche, pour aller au Château ; le compère // (p. 208) *la Bride*, vient le visiter : ils boivent Bouteille ensemble, sortent, s'enivrent à la Cuisine du Seigneur du Village. Le Héros du Drame revient chez lui ; une terreur panique lui fait croire sa Maison remplie de filoux ; sa crainte se dissipe. Que voulait on que le **dénouement** lui fit éprouver ? L'Auteur pouvait le reculer autant qu'il lui aurait plu. Il était facile de donner à la Pièce encore trois Actes.

Tous les Dénouemens du nouveau Théâtre sont fondés mal-à-propos sur un changement de volonté

Il faut prendre garde, recommande Corneille, que le dénouement ne vienne pas par un simple changement de volonté, mais par quelque incident qui oblige d'agir ainsi. Ces paroles condamnent tous ceux du Spectacle moderne, & forcent de convenir qu'ils sont la plus-part défectueux : le fort de l'**intrigue** roule toujours sur des amours épisodiques. Le Père, la Mère, ou le tuteur, ne veulent pas consentir à l'hymen des jeunes Amans ; ils s'intéressent en faveur d'un autre : Lorsque le Drame est parvenu à sa juste longueur, ils permettent enfin leur union, sans qu'on voie d'autre cause d'un change- // (p. 209) ment si subit de volonté, que l'obligation où se trouve le Poète de **terminer** la Pièce. *Le Maréchal*, que je viens de citer, est la preuve de ce que je dis. *On ne s'avise jamais de tout, le Bucheron, Annette & Lubin*, & une foule de Poèmes du nouveau Théâtre, témoignent que je n'avance rien que de-vrai. Le changement de volonté passa toujours pour le **plus mauvais dénouement possible**. Aristote le condamne sans réserve ; & les Auteurs de Poétique, ou plutôt ses Commentateurs, n'ont pas manqué de soutenir la même chose ; mais avec beaucoup de raison. Que dirons-nous donc de notre Spectacle, qui tombe presque à chaque instant dans une faute si impardnable ? Le fait était trop avéré, pour qu'il m'ait été possible de la passer sous silence. J'aime mieux en convenir, plutôt que de courir les risques

qu'on me reproche trop de partialité. La sincérité que je fais paraître ici persuadera qu'elle m'accompagne toujours lorsque je vante le mérite de notre Opéra. Celui qui ne dissimule point les fautes d'un genre qu'il chérit, doit être cru quand il élève à leur tour ses diverses beautés. //

(p. 210) *Qu'ils sont bons du moins par leur précision.*

Si les Opéras-Bouffons & les Comédies mêlées d'Ariettes pèchent dans plusieurs de leurs **dénouemens**, il faut avouer aussi que leurs Auteurs se rendent presque excusables d'un si grand défaut, en faisant arriver le dénouement avec une promptitude admirable. Au moins ne leur reprochera-t-on pas de les traîner en longueur. Toutes les Scènes des Poèmes du nouveau genre, & sur-tout les dernières, sont & doivent être filées extrêmement vite. Je citerai pour exemple les **dernières Scènes** de *Tom Jones*, où les éclaircissemens se font par un seul mot ; & où chaque Acteur ne dit que ce qu'il doit dire absolument.

Il est certain qu'on ne verra pas de **dénouemens** (*sic*) **terminés** plus promptement dans aucune Pièce de nos Théâtres, & après lesquels on dise moins de chose.

Observons encore au sujet du **dénouement** en général, que pour qu'un Drame soit bien fait, il est essentiel que tous les Acteurs qui ont parus dans le cours de son action, servent à la **terminer**, & se trouvent sur le Théâtre lorsqu'elle est arrivée à sa **fin**" (p. 200-210).

Chapitre 36, *Des Scènes* : "D'après cela, il est aisé de conclure que chaque *scène* un peu importante doit, pour être bonne, avoir, comme la pièce entière, son **exposition, son intrigue, son dénouement**. (...) *Valere* [dans *L'École des maris*] nous a fait voir, dans l'exposition, qu'il avait dessein de s'introduire chez *Sganarelle* ; l'**intrigue** ne nous a pas écartés de cette idée, & nous a intéressés au succès. Dès que le vieux bourru s'apperoit du dessein de son rival, il le quitte brusquement, en lui disant, *serviteur*. Ce seul mot **dénoue** la *scène*, puisqu'il ne laisse plus rien à espérer pour *Valere* de ce côté. (...) Les *scènes* de cette dernière espèce ont un grand avantage : elles servent à faire desirer au spectateur celles qu'elles annoncent, & celles qui doivent les **dénouer**. Il en est cependant qui servent encore davantage au drame, puisqu'elles donnent plus de rapidité, plus de ressort, plus de mouvement à l'action. Ce sont celles qui, **dénouant** une *scène* précédente, ont ensuite elles-mêmes une petite **exposition**, une légère **intrigue**, & **se dénouent en exposant** & en faisant desirer d'autres *scènes*. (...) L'**intrigue** d'une *scène* doit encore être plus ou moins filée ; elle doit avoir plus ou moins d'action & d'**embroglio**, selon la situation des personnages. (...) Enfin le **dénouement** d'une *scène* doit dénouer positivement la petite **intrigue** que l'**exposition** a annoncée. (...) Toute *scène* dont la **fin** ne répond pas au milieu & au commencement ; disons mieux, toute *scène* dont une de ces parties ne répond pas aux deux autres, ou dont l'**intrigue** particulière ne fait pas marcher l'**intrigue** générale, est mal faite" (p. 205-213, extraits).

Chapitre 54 *De la Catastrophe ou du Dénouement* : "Les Anciens appelloient **catastrophe**, ce que nous nommons **dénouement**. Les Auteurs qui ont traité de l'art de la Comédie, ont presque tous fait de grands raisonnemens pour expliquer ce que signifie le mot **catastrophe** ; je dirai tout uniment, d'après Scaliger, la **catastrophe**, dans la comédie, est une **révolution** aussi heureuse que prompte dans les affaires des personnages.

La **catastrophe** doit être préparée par divers **nœuds** qui, paroissant employés pour **embarrasser l'intrigue**, soient autant d'artifices pour amener le **dénouement**. Elle doit sur-tout être tirée du fond du sujet. (...) Un **dénouement** tient quelquefois à un sujet, & n'est pas préparé : alors il est préférable à ceux qui ne naissent pas du fonds de la pièce, & que rien n'annonce ; mais il est très-défectueux. (...) Quelques Auteurs, pour éviter le défaut dont nous venons de parler, sont tombés dans un autre presque aussi grand. Non contents de préparer le **dénouement**, ils l'annoncent si bien, que le public le devine ; & sa curiosité n'étant plus piquée, il ne s'intéresse plus à la pièce.

J'ai entendu défendre ces **dénouements** avec le plus grand succès, & cela par des raisonnemens pitoyables.

On disait qu'une *catastrophe* attendue ou non attendue, préparée ou non préparée, devient indifférente pour le spectateur après les premières représentations, puisqu'il sait l'instant, la minute où elle arrive, & les moyens, bien ou mal conçus, qui la produisent. Des gens de lettres peuvent-ils raisonner ainsi ? Ignorent-ils que le public, une fois assemblé, ne considère les choses qu'au moment qu'elles paroissent ? Il referme toute son intelligence dans les prétextes présents, sans aller plus loin (...). Les Anciens ne connoissoient que trois espèces de *dénouements*. Les uns étoient faits par un récit ennuyeux, les autres par des reconnoissances qui n'étoient ni vraisemblables ni bien amenées, qui ne causaient aucune surprise agréable, ou qui manquoient de gradation ; ceux de la troisième espèce toiboient des nues avec une divinité chargée du soin de **dénouer** la pièce. (...)

Il faut observer avec soin que le spectateur soit instruit de ce que deviendront tous les personnages. Mille pièces, en **finissant**, me laissent inquiet sur le sort de quelque Acteur. Dans le *Tartufe*, le fils d'*Orgon* m'a dit dès le premier acte, qu'il est amoureux de la sœur de *Valere* ; je voudrais bien qu'un mot m'apprît au **dénouement** si ses feux seront couronnés. Il y a quelques Auteurs à qui l'on ne peut certainement pas faire ce reproche ; mais ils n'évitent ce défaut qu'en tombant dans un autre plus grand, puisqu'après avoir décidé le destin des principaux personnages, ils emploient souvent des pages entières pour arranger les affaires des Acteurs les plus subalternes. (...) Il paroît d'abord très-ridicule de dire que la *catastrophe* principale, que ce qui fait le **dénouement**, doit être placé à la **fin** de la pièce ; cependant le dernier exemple prouve combien il est essentiel de rappeler cette règle aux Auteurs. *D'Aubignac*, qui élève aux nues les *dénouements* de *Térence*, n'a pas remarqué sans doute celui de *l'Andrienne*. Nous apprenons à la quatrième scène du cinquième acte, que le bonheur de *Pamphile* est décidé, son père et son beau-père futur le lui assurent ; & *Pamphile*, loin d'aller faire éclater sa joie aux pieds de sa future, emploie une cinquième scène à chercher quelqu'un qu'il puisse instruire de son bonheur, & une sixième à répéter ce que l'on nous a déjà dit. (...) Nous avons dit, dans le Chapitre de *l'exposition des caractères*, que le héros de la pièce doit toujours débiter par un trait bien marqué ; nous ajouterons ici qu'il doit en faire autant en quittant le théâtre, afin de laisser son caractère gravé dans la mémoire du spectateur. Les bons Auteurs y ont rarement manqué.

Il faut sur-tout qu'à la **fin** de la pièce le vice se trouve puni, la vertu récompensée. Aussi est-ce toujours d'après son **dénouement** qu'une pièce est jugée morale ou immorale" (p. 359-374, extraits).

Bibliographie alphabétique

1) Livres, articles, revues, collectifs... utilisés pour cette étude

1. **Abirached**, Robert (1994) : *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, coll. Tel, Paris [1978, Grasset].
2. **Achard-Bayle**, Guy (1997) : "Les Jeux du nom et de l'état dans *L'Île des esclaves*", *Poétique*, 112, novembre 1997, Seuil, Paris, p. 445-460.
3. **Adam**, Jean-Michel (1992) : *Les Textes : types et prototypes*, Nathan Université, Paris, quatrième édition.
4. **Alembert**, Jean le Rond (d') (1785) : "Éloge de Marivaux", dans Deloffre, Frédéric et Rubellin, Françoise (1992), p. 979-1024 ou *id.* (2000), 2074-2100.
5. *Analyses...* (1987) : *Analyses et réflexions sur Marivaux. Les Fausses Confidences. L'être et le paraître*, ouvrage collectif, Ellipses, Paris.
6. *Anecdotes dramatiques* (1775) : anonyme, Veuve Duchesne, Paris ; notamment, tome III, p. 322-325, article "Marivaux".
7. **Ariès**, Philippe & **Duby**, Georges (1986) : *Histoire de la vie privée*, Seuil, Paris.
8. **Aristote** : *Poétique*, éd. critique et traduction de J. Hardy, C.U.F., Belles Lettres, Paris, 1979.
9. **Aristote** : *Poétique*, éd. critique et traduction de R. Dupont-Roc et J. Lallot, Seuil, Paris, 1980.
10. **Arland**, Marcel (1950) : *Marivaux, Théâtre complet*, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Gallimard, Paris.

11. **Aslan**, Odette (1986) : “Un Spectacle matrice : ‘*La Dispute*’”, *Les Voies de la création théâtrale*, 14 (“Patrice Chéreau”), CNRS (réédition 2002), p. 101-113.
12. **Attinger**, Gustave (1950) : *L’Esprit de la commedia dell’arte dans le théâtre français*, Slatkine reprints, Genève, 1969 [La Baconnière-Libraire Théâtrale, Neuchâtel-Paris].
13. **Aubignac**, François Hédelin, Abbé d’ (1657) : *La Pratique du théâtre*, édition critique par Hélène Baby, Champion, Paris, 2001.
14. **Ayoub**, Brigitte (1994) : *Marivaux. Biographie, étude de l’œuvre*, Albin Michel, Paris.
15. **Baby**, Hélène (2001 a) : cf. Aubignac (1657).
16. **Baby**, Hélène (2001 b) : *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Klincksieck.
17. **Baetens**, Jean (1993) : “Qu’est-ce qu’un texte circulaire ?”, *Poétique*, 94, avr. 1998, Seuil, Paris, p. 215-228.
18. **Bailey**, Ninette (1982) : “Pour une lecture clausulaire de *La Recherche*”, *Cahiers Marcel Proust*, 11, p. 51-85.
19. **Baladier**, Louis (1987) : “Le Marivaudage”, *L’École des Lettres*, 12, 15 avril 1987, p. 29-37.
20. **Barthes**, Roland (1970) : “Par où commencer ?”, *Poétique*, 1, Seuil, Paris, p. 3-5.
21. **Barthes**, Roland (1977) : “Introduction à l’analyse structurale des récits”, dans R. Barthes, W. Kayser, W. Booth, P. Hamon, *Poétique du récit*, Seuil, p. 7-57 [paru dans *Communications*, 8, 1966].
22. **Barthes**, Roland (1984) : *Essais critiques*, Seuil, Paris.
23. **Bénac**, Karine (1999) : “Désir et maîtrise dans *Le Préjugé vaincu* de Marivaux”, *Littératures*, 40, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, p. 135-149.
24. **Bennet**, James R. (1992) : “Beginning and Ending : A Bibliography”, *Style*, 10-2, p. 184-188.
25. **Benoît**, Claude (2000) : “Sur quelques titres d’influence espagnole au XVII^e siècle”, *À plus d’un titre. Les titres des œuvres dans la littérature française du Moyen-Âge au vingtième siècle*, Claude Lachet éd., Actes du Colloque de Lyon III, 18-19 mai 2000, CEDIC, n° 17, p. 119-128.
26. **Ben Taleb**, Othman (1984) : “La Clôture du récit aragonien”, dans Montandon, Alain(éd.) (1984), p. 129-144.
27. **Berger**, Anne E. (1995) : “Jouer les femmes. Réflexions sur *La Colonie*”, *Revue Marivaux*, 5, p. 55-70.
28. **Bertrand**, Dominique (éd.) (1996) : *Le Théâtre*, Bréal, Paris.
29. **Bertrand**, Dominique (1999) : *Lire le théâtre classique*, Dunod, Paris.
30. **Blanc**, André (1986) : “Marivaux à rebours : du hasard à la nécessité”, dans *Mélanges pour Jacques Scherer* (1986), p. 133-140.
31. **Blanc**, André (1995) : *Lire le classicisme*, Dunod, Paris.
32. **Blanc**, André (1996 a) : “La Catharsis du désir dans le théâtre de Marivaux”, *Littératures Classiques*, n° 27 (*L’Esthétique de la Comédie* : Actes du colloque de Reims, 8-10 sept. 1995, G. Conesa éd.), Paris, p. 196-203.
33. **Blanc**, André (1996 b) : “Un Théâtre d’inspiration chrétienne ?”, dans Coulet, Henri (éd.) (1996), p.11-18 .
34. **Blanc**, André (1998) : *Le Théâtre français au dix-huitième siècle*, Ellipses, Paris.
35. **Boileau**, Nicolas (1674) : *Art poétique*, éd. J.-P. Collinet, coll. Poésie NRF, Gallimard.
36. **Bonaccorso**, Giovanni (1992) : “Le Note di regia in *Arlequin poli par l’amour*”, dans Matucci, Mario (éd.) (1992), p. 161-168.
37. **Bonassies**, Jules (1874) : *Les Auteurs dramatiques et la Comédie française aux XVII^e et XVIII^e siècles* [Paris, 1874], Slatkine reprints, Genève, 1970.
38. **Bonfils**, Catherine (1987) : “Se voir et être vu : le regard dans le théâtre de Marivaux”, *Le Siècle de Voltaire. Hommage à René Pomeau*, C. Mervaud et S. Menant éd., The Voltaire Foundation, Taylor Inst., Oxford, I, 111-123.
39. **Bonhôte**, Nicolas (1974) : *Marivaux ou les machines de l’Opéra. Étude de sociologie de la littérature*, l’Age d’homme, Paris.
40. **Borie**, Monique, **Rougemont**, Martine (de) & **Scherer** Jacques (1982) : *Esthétique théâtrale*, SEDES, Paris.
41. **Bouchard**, Alfred (1878) : *La Langue théâtrale. Vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des*

- termes et des choses du théâtre[1878], Slatkine reprints, Genève, 1982.
42. **Bouffoneries** (année non précisée) : *Les masques de la commedia dell'arte*, n° 1, Le Presbytère, Lecture.
 43. **Bouillaguet**, Pierre (1988) : "L'Attribution des rôles sexuels dans le théâtre de Marivaux : un jeu autour de l'opposition nature / culture", dans Trott, David (éd.) (1988), p. 183-195.
 44. **Bourqui**, Claude (1999) : *La Commedia dell'arte. Introduction au théâtre professionnel italien entre le XVIe et le XVIIIe siècles*, SEDES, Paris.
 45. **Brady**, Valentini Papadopoulou (1970) : *Love in the Theatre of Marivaux*, Droz, Genève.
 46. **Braun**, Theodore E.D (1982) : "From Marivaux to Diderot : Awareness of the Audience in the Comédie, the Comédie Larmoyante and the Drame", *Diderot Studies*, p. 17-29.
 47. **Bray**, René (1948) : *La Préciosité et les précieux*, Albin Michel, Paris.
 48. **Bray**, René (1951) : *La Formation de la doctrine classique en France*, Nizet, Paris.
 49. **Brecht**, Bertold (1972) : *Écrits sur le théâtre*, Arche, Paris, 2 tomes [1963].
 50. **Breitinger**, Heinrich (1895) : *Les Unités d'Aristote avant Le Cid de Corneille*, [Genève et Bâle, 1895], Slatkine reprints, Genève, 1969.
 51. **Brémond**, Claude (1964) : "Le Message narratif", *Communications*, 4, quatrième trimestre, Seuil, p. 4-32.
 52. **Brody**, Jules (1968) : "Esthétique et société chez Molière", dans Jacquot, Jean (éd.) (1968), p. 307-326.
 53. **Brouard-Arends**, Isabelle (1992) : "De L'École des mères à La Mère confidente : héritage et innovation", *Revue Marivaux*, 3, p. 63-68.
 54. **Cailhava de l'Estandoux**, Jean-François (1786) : *De l'Art de la comédie*, Slatkine reprints, Genève, 1982 [Paris, 1786].
 55. **Campeanu**, Pavel (1975) : "Un rôle secondaire : le spectateur", dans Helbo, André (éd.) (1975), p. 96-111.
 56. **Canova**, Marie-Claude (1993) : *La Comédie*, Hachette, Contours littéraires, Paris.
 57. **Canova-Green**, Marie-Claude (1996) : "La Comédie anglaise aux XVIIe et XVIIIe siècles : modèle ou anti-modèle ?", *Littératures Classiques*, n° 27 (*L'Esthétique de la Comédie : Actes du colloque de Reims*, 8-10 sept. 1995, G. Conesa éd.), Paris, p. 353-365.
 58. **Capriano Bresciano**, Giovanni Pietro (1555) : *Della vera poetica libro uno*, Bolognino Zaltieri, Venise. Texte disponible en document électronique sur le site Gallica de la BNF.
 59. **Castelvetro**, Lodovico (1576) : *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta per Lodovico Castelvetro, riveduta & ammendata secondo l'originale & la mente dell'autore (...)*, Stampata in Basilea ad istanza di Pietro de Sedabonis, l'anno del signore M.D.LXXVI [Vienna, 1570].
 60. **Cave**, Christophe (1992) : "Journaux et théâtre : les chemins de l'éducation", *Revue Marivaux*, 3, p. 69-96.
 61. **Cave**, Christophe (1996) : "Marivaux revu par Voltaire", dans Coulet, Henri (éd.) (1996), p. 195-208.
 62. **Cavillac**, Cécile (1996) : "L'Ingénuité dans *Arlequin poli par l'amour* et *La Dispute*", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 6, p. 1084-1105.
 63. **Cazenobe**, Colette (1996) : "Marivaux et Crébillon (les discordances du cœur et de l'esprit dans l'anthropologie des Lumières)", dans Coulet, Henri (éd.) (1996), p. 129-144.
 64. **Chamfort** (1776) : *Dictionnaire dramatique*, 3 tomes [Paris, 1776], Slatkine reprints, Genève, 1967.
 65. **Chapelain**, Jean (1623) : *Lettre ou Discours de M. Chapelain à M. Favereau... portant son opinion sur le poème d'Adonis du cavalier Marino*, Paris. Texte disponible en document électronique sur le site Gallica de la BNF.
 66. **Chapelain**, Jean (1635) : *Discours de la poésie représentative*, dans *Opuscules critiques*, A. Hunter éd., Droz, Genève, 1936.
 67. **Charvet**, Pascal (éd.) (1992) : *Pratiquer les textes de théâtre*, De Boeck-Duculot, Bruxelles-Louvain, p. 39-40 ("Dénouement").
 68. **Chevalley**, Sylvie (1966 a) : Marivaux, *La Commère*, édition, présentation, Hachette.
 69. **Chevalley**, Sylvie (1966 b) : *Monographie Marivaux*, Comédie-Française.
 70. **Chevalley**, Sylvie (1967) : "Note sur *L'Amante frivole* de Marivaux", *Revue d'histoire du théâtre*, 1,

Paris, p. 74-75.

71. **Christodoulou**, Kyriaki E. (1983) : *De Molière à Beaumarchais. Introduction à l'évolution de la comédie classique en France*, sans nom d'éditeur, Athènes.
72. **Cismaru**, Alfred (1977) : *Marivaux and Molière : A Comparison*, Lubhock, Texas Tech. Press.
73. **Claisse**, Monique (1990) : "Approches du discours. Formes et variations dans *Les Fausses Confidences*", *Revue Marivaux*, 1, p. 17-25.
74. **Clavilier**, Michèle & **Duchefdelaville**, Danielle (1999) : *Commedia dell'arte. Le jeu masqué*, Theatrum Mundi, Presses Universitaires de Grenoble.
75. **Clément**, Bruno (1996) : "De bout en bout (La construction de la fin, d'après les manuscrits de Samuel Beckett)", dans Duchet, Claude & Tournier, Isabelle (éd.) (1996), p. 119-166.
76. **Clément**, Bruno (1999) : *La Tragédie classique*, Seuil, Mémo, Paris.
77. **Conesa**, Gabriel (1991) : *Le Dialogue moliéresque. Étude stylistique et dramaturgique*, SEDES, Paris.
78. **Conesa**, Gabriel (1995) : *La Comédie de l'âge classique. 1630-1715*, Seuil, Paris.
79. **Conesa**, Gabriel (1996 a) : "Présentation", *Littératures Classiques*, n° 27 (*L'Esthétique de la Comédie : Actes du colloque de Reims*, 8-10 sept. 1995, G. Conesa éd.), Paris, p. 7-10.
80. **Conesa**, Gabriel (1996 b) : "Le Personnage et le discours de son temps", *Littératures Classiques*, n° 27 (*L'Esthétique de la Comédie : Actes du colloque de Reims*, 8-10 sept. 1995, G. Conesa éd.), Paris, p. 219-229.
81. **Conroy**, Peter V. Jr (1980) : "Marivaux's Feminist Polemic : *La Colonie*", *Eighteenth Century Life*, 6-1, Baltimore, p. 43-66.
82. **Conti**, Armand de Bourbon, Prince de (1666) : *Traité de la Comédie et des spectacles*, dans Nicole (1667), p. 194-215.
83. **Cormier**, Jacques (1992) : "Un Regard sur la technique théâtrale de trois farces", dans Matucci, Mario (éd.) (1992), p. 143-160.
84. **Corneille**, Pierre (1660) : *Trois Discours sur le poème dramatique* (1. *De L'Utilité et des parties du poème dramatique* ; 2. *De La Tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire* ; 3. *Des Trois Unités d'actions, de jour et de lieu*) ; *Examens* ; dans Mantero, Robert (1964).
85. **Corvin**, Michel (1994) : *Lire la comédie*, Dunod, Paris.
86. **Corvin**, Michel (éd.) (1995) : *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris.
87. **Coulet**, Henri (1979) : "État présent des études sur Marivaux", *L'Information littéraire*, 31-2, mars-avril 1979, p. 61-70.
88. **Coulet**, Henri (1983 a) : "L'Inachèvement dans les récits de Marivaux", *Saggi e ricerche di letteratura francese*, 22, Bolzoni, p. 29-46.
89. **Coulet**, Henri (1983 b) : "Le Pouvoir politique dans les comédies de Marivaux", *L'Information littéraire*, 35-5, p. 190-195.
90. **Coulet**, Henri (1990) : "Du roamn au théâtre : *Le Paysan parvenu* et *La Commère*", dans *Atti dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti*, 64, p. 201-211.
91. **Coulet**, Henri (1992) : "Les Indications scéniques dans le théâtre de Marivaux", dans Matucci, Mario (éd.) (1992), p. 259-271.
92. **Coulet**, Henri (1996) : "Peines d'amour perdues", dans *Europe* (1996), p. 39-51.
93. **Coulet**, Henri (éd.) (1996) : *Marivaux et les Lumières. L'homme de théâtre et son temps*, Actes du Colloque international d'Aix en Provence, 4-6/06/1992, CAER XVIII et Société Marivaux, Publications de l'Université de Provence.
94. **Coulet**, Henri & **Ehrard**, Jean (éd.) (1991) : *Marivaux d'hier, Marivaux d'aujourd'hui*. Actes du colloque de Riom 08-09/10/1988 (et cf. Rubellin, Françoise (éd.) (1991)).
95. **Coulet**, Henri & **Gilot**, Michel (1973) : *Marivaux. Un humanisme expérimental*, Larousse Université, coll Thèmes et textes, Paris.
96. **Coulet**, Henri & **Gilot**, Michel (1993) : *Marivaux. Théâtre complet*, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Gallimard, Paris.
97. **Couprrie**, Alain (1994) : *Lire la tragédie*, Dunod, Paris.

98. **Couprrie**, Alain (1995) : *Le Théâtre*, Nathan Université, coll. 128, Paris.
99. **Courville**, Xavier (de) (1958) : *Lélio, premier historien de la Comédie italienne, premier animateur du théâtre de Marivaux*, Librairie Théâtrale, Paris.
100. **Courville**, Xavier (de) (1963) : “Le Merveilleux dans le théâtre de Marivaux”, in *Revue d’Histoire du Théâtre*, n° 15, Paris, p. 25-29.
101. **Courville**, Xavier (de) (1967) : *Un Artisan de la rénovation théâtrale. Luigi Riccoboni dit Lélio, chef de troupe en Italie (1676-1715)*, L’Arche, Paris.
102. **Courville**, Xavier (de) (1996) : “Formes du jeu dans le théâtre de Marivaux”, dans Rivara, Annie (éd.) (1996), p. 79-86.
103. **Couty**, Daniel & **Rey**, Alain (éd.) (1980) : *Le Théâtre*, Bordas, Paris.
104. **Cramesnil**, Joël (1993) : *Étude comparée de scénographies de La Dispute de Marivaux à travers les mises en scène de Nordey au TGP de Saint-Denis et de G. Rouvière au Théâtre de Gennevilliers, saison 1992-1993*, mémoire de maîtrise, Paris III, dir. G. Banu.
105. **Dabbah El-Jamal**, Choukri (1995) : *Le Vocabulaire du sentiment dans le théâtre de Marivaux*, Champion, Paris.
106. **Dacier**, André (1692) : *La Poétique d’Aristote traduite en françois, avec des remarques*, C. Barbin, Paris. Texte disponible en document électronique sur le site Gallica de la BNF.
107. **Dandrey**, Patrick (1992) : *Molière ou L’Esthétique du ridicule*, Klincksieck, Paris.
108. **Daniels**, May (1970) : “Marivaux, Precursor of the Théâtre de l’Inexprimé”, *The Modern Language Review*, vol. 45, Londres.
109. **Dauphine**, James (1992) : “Des formes nouvelles de la comédie au dix-huitième siècle”, *Op. cit., Revue de littératures française et comparée*, 1, Pau, p. 151-156.
110. **David**, Martine (1995) : *Le Théâtre*, Belin, Paris, p. 66-75 (“La structure d’une œuvre dramatique”).
111. **Decroisette**, Françoise (éd.) (1998) : *Voyages des textes de théâtre. Italie-France-Italie*, Essais et Savoirs, Presses Universitaires de Vincennes.
112. **Deguy**, Michel (1985) : “Notre partage marivaudien”, *Théâtre en Europe*, n° 6, avril 1985, p. 64-69.
113. **Deguy**, Michel (1986) : *La machine matrimoniale ou Marivaux*, Gallimard, coll. Tel, Paris.
114. **Deierkauf-Holsbør**, Sophie Wilma (1960) : *Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, Nizet, Paris.
115. **Deimier**, Pierre de (1610) : *L’Academie de l’Art Poétique*, Jehan de Bordeaulx, Paris. Texte disponible en document électronique sur le site Gallica de la BNF.
116. **Dejob**, Charles (1899) : *Les Femmes dans la Comédie française et italienne au XVIIIe siècle* [Paris, 1899], Slatkine reprints, Genève, 1970.
117. **Delaudun d’Aigaliers**, Pierre (ou **Laudun d’Aigaliers**, Pierre de) (1598) : *L’Art poétique françois*, Paris, Antoine du Brueil. Texte disponible en document électronique sur le site Gallica de la BNF.
118. **Del Lungo**, Andrea (1993) : “Pour une poétique de l’incipit”, *Poétique*, 94, avril 1993, Seuil, Paris, p. 131-152.
119. **Delmas**, Christian (1995) : *La Tragédie de l’âge classique*, Seuil, Paris.
120. **Deloffre**, Frédéric (1955) : *Une préciosité nouvelle. Marivaux et le marivaudage*, Slatkine reprints, Genève, 1993 [Belles Lettres, Paris, 1955].
121. **Deloffre**, Frédéric (1964) : “État présent des études sur Marivaux”, *L’Information littéraire*, 16, novembre-décembre 1964.
122. **Deloffre**, Frédéric (1992) : “Le Paysan parvenu au théâtre : Le Paysan et la paysanne parvenus”, dans Matucci, Mario (éd.) (1992), p. 23-34.
123. **Deloffre**, Frédéric (1972) : *Marivaux. Œuvres de jeunesse*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.
124. **Deloffre**, Frédéric & **Gilot**, Michel (1988) : *Marivaux. Journaux et œuvres diverses*, Classiques Garnier, Bordas, Paris.
125. **Deloffre**, Frédéric & **Rubellin**, Françoise (1992) : *Marivaux. Théâtre complet*, deux tomes, Classiques Garnier, Paris.
126. **Deloffre**, Frédéric & **Rubellin**, Françoise (2000) : *Marivaux. Théâtre complet*, tome unique, La Pochothèque / Classiques Garnier, Paris.
127. **Delon**, Michel (éd.) (1997) : *Dictionnaire européen des Lumières*, P.U.F., Paris.

128. **Delon**, Michel (2000) : *Le Savoir-vivre libertin*, Hachette, Paris.
129. **Delon**, Michel & **Malandain**, Pierre (1996) : *Littérature française du XVIIIe siècle*, P.U.F., Paris.
130. **Demarcy**, Richard (1973) : *Éléments d'une sociologie du spectacle*, 10/18, Paris.
131. **Démoris**, René (1991) : "L'Inceste évité. Identification et objet chez Marivaux entre 1731 et 1737", dans *Vérités à la Marivaux* (1991), p. 121-135.
132. **Démoris**, René (1996) : "Le Père en jeu", *Op. cit.*, *Revue de littératures française et comparée*, 7, Pau, p. 127-132.
133. **Denores** (ou **De Nores**), Giasone (Iason) (1588) : *Poetica di Iason Denores : nella qual per via di difinitione, & diuisione, si tratta secondo l'opinion d'Aristotele della tragedia, del poema heroico, & della comedia*, Paulo Meietto, Padoue. Texte disponible en document électronique sur le site Gallica de la BNF.
134. **Derrida**, Jacques (1979) : "Force et signification", dans *L'Écriture et la différence*, Points, Seuil [1967, Tel Quel], p. 9-49.
135. **Dervaux**, Sylvie (1996) : "Fantaisies allégoriques", dans *Europe* (1996), p. 107-116.
136. **Descotes**, Maurice (1964) : *Le Public de théâtre et son histoire*, P.U.F., Paris.
137. **Descotes**, Maurice (1972) : *Les Grands Rôles du théâtre de Marivaux*, P.U.F., Paris.
138. **Desnoiresterres**, Gustave (1885) : *La Comédie satirique au dix-huitième siècle. Histoire de la société française par l'allusion, la personnalité et la satire au théâtre* [Paris, 1885], Slatkine reprints, Genève, 1982.
139. **Desvignes-Parent**, Lucette (1967 a) : "Marivaux et *La Méprise*, exploitation d'un thème antique", *Revue de Littérature Comparée*, n° 2, Paris, p. 166-179.
140. **Desvignes-Parent**, Lucette (1967 b) : "Marivaux et Homère : *La Femme fidèle* ou la réconciliation", *Revue d'histoire littéraire de la France*, p. 529-536.
141. **Desvignes-Parent**, Lucette (1968) : "Survivance de la pastorale dramatique chez Marivaux" *French Studies, a quarterly review*, Oxford, 22-3, juillet 1968, p. 206-224.
142. **Desvignes-Parent**, Lucette (1969) : "Encore Marivaux et Plaute", *Revue de Littérature Comparée*, n° 4, Paris, p. 513-522.
143. **Desvignes-Parent**, Lucette (1970) : *Marivaux et l'Angleterre*, Klincksieck.
144. **Desvignes <-Parent>**, Lucette (1992) : "Marivaux et l'adolescence", *Revue Marivaux*, 3, p. 20-40.
145. **Dictionnaire du Théâtre** (2000) : Encyclopædia Universalis, Albin Michel.
146. **Didier**, Béatrice (1992) : *Histoire de la littérature française du dix-huitième siècle*, Nathan Université, Paris (notamment p. 80-93).
147. **Diomède** : *Grammatici Latini* (H. Keil éd.), vol. I, Georg Olms, Hildesheim, 1961 [Leipzig, 1857].
148. **Dispute de Marivaux (La)** (1973) : collectif du Festival d'Automne de Paris, Gallimard.
149. **Donat** : Commentaire de Térence, édition Wessner, 3 vol. ; cf. Wessner, Paul (1902).
150. **Dornier**, Carole (1996) : "Coopération conversationnelle dans *La Double Incons-tance*", dans Rivara, Annie (éd.) (1996), p. 175-192.
151. **Dort**, Bernard (1961) : *Marivaux. Théâtre*, 4 tomes, Le Club Français du Livre, Paris.
152. **Dort**, Bernard (1962) : "À la recherche de l'amour et de la vérité. Esquisse d'un système marivaudien", *Les Temps modernes*, janvier-mars 1962 (repris dans Dort 1967 et dans Dort 1986, p. 25-59).
153. **Dort**, Bernard (1964) : *Marivaux. Théâtre complet*, Coll. L'Intégrale, Seuil, Paris.
154. **Dort**, Bernard (1967) : *Théâtre public*, Seuil, Paris.
155. **Dort**, Bernard (1985) : "Marivaux reconquis. Images des années cinquante", *Théâtre en Europe*, n° 6, avril 1985, p. 60-63.
156. **Dort**, Bernard (1986) : *Théâtres*, Seuil, Paris.
157. **Du Bos** (ou **Dubos**), Jean-Baptiste (1733) : *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 3 volumes, chez P.-J. Mariette, Paris. Texte disponible en document électronique (Frantext) sur le site Gallica de la BNF.
158. **Duchet**, Claude (1996) : "Fins, finition, finalité, infinitude", dans Duchet, Claude & Tournier, Isabelle (éd.) (1996), p. 5-25.
159. **Duchet**, Claude & **Tournier**, Isabelle (éd.) (1996) : *Genèses des fins. De Balzac à Beckett, de*

- Michelet à Ponge*, Manuscrits Modernes, Presses universitaires de Vincennes.
160. **Ducrot**, Oswald & **Todorov**, Tzvetan (1972) : *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil.
 161. **Dupont**, Jean-Jacques (1961) : *Recherches sur quelques mises en scène récentes des comédies de Marivaux depuis 1945*, mémoire de maîtrise, Paris III, dir. J. Sgard.
 162. **Dupont-Roc**, Roselyne, et **Lallot**, Jean (1980) : cf. Aristote.
 163. **Duprat**, Anne (2001) : Daniel Heinsius, *De Constitutione Tragoediae, La Constitution de la tragédie, dite La Poétique d'Heinsius* [1643], édition, traduction et notes par A. Duprat, Droz, Genève (cf. Heinsius 1643).
 164. **Durand**, Régis (1975) : "Problèmes de l'analyse structurale et sémiotique de la forme théâtrale", dans Helbo, André (éd.) (1975), p. 112-120.
 165. **Durry**, Marie-Jeanne (1960) : *À propos de Marivaux*, SEDES, Paris.
 166. **Duvignaud**, Jean (1960) : *Théâtre et société*, Flammarion, Paris.
 167. **Eco**, Umberto (1965) : *L'œuvre ouverte*, Seuil, Paris, trad. C. Roux de Bézieux [*Opera Aperta*, Bompiani, Milan, 1962].
 168. **Eco**, Umberto (1975) : "Paramètres de la sémiologie théâtrale", dans Helbo, André (éd.) (1975), p. 33-41.
 169. **Ehrard**, Jean (1974) : "Marivaux ou le chemin de la sincérité", dans *Littérature française. Le XVIIIe siècle I, 1720-50*, Troisième partie, chapitre 2, Arthaud, Paris.
 170. **Ehrard**, Jean (1981) : *L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Slatkine, Genève-Paris [1963].
 171. **Ehrard**, Jean (1992) : "L'Argent dans *La Vie Marianne*", dans Matucci, Mario (éd.) (1992), p. 35-45.
 172. **Eigenmann**, Eric (1996) : "La Monnaie de la pièce : *Les Acteurs de bonne foi* de Marivaux", dans *Être riche au siècle de Voltaire* (J. Berchtold éd.), Actes du Colloque de Genève (18-19/06/1994), Droz, Genève-Paris, p. 349-361.
 173. **Emelina**, Jean (1986) : "Les Morts dans les tragédies de Racine", dans *Mélanges pour Jacques Scherer* (1986), p. 173-184.
 174. **Emelina**, Jean (1996 a) : *Le Comique, essai d'interprétation générale*, SEDES, Paris, 1996.
 175. **Emelina**, Jean (1996 b) : "L'Esthétique du plaisant", *Littératures Classiques*, n° 27 (*L'Esthétique de la Comédie* : Actes du colloque de Reims, 8-10 sept. 1995, G. Conesa éd.), Paris, p. 171-182.
 176. **Emelina**, Jean (1998) : *Comédie et tragédie*, Traverses, Université de Nice.
 177. **Epars Heussi**, Florence (1998) : "L'Exposition dans le théâtre classique : approche pragmatique et textuelle", *XVIIe siècle*, n° 198-1 (*Le Théâtre lyrique en France après Lully*), janvier-mars 1998, P.U.P.S., Paris, p. 95-112.
 178. **Esslin**, Martin (1979) : *Anatomie de l'art dramatique*, Buchet-Chastel, Paris.
 179. **Europe** (1996) : *Marivaux*, n° 811-812, nov.-déc. 1996, Arthaud, Paris, p. 3-117.
 180. **Evanthius** : *De Fabula* et *De Comoedia*, dans Donat, vol. I, p. 13-31. Cf. Wessner, Paul (1902).
 181. **Fajon**, Robert (1983) : "Jean-Joseph Mouret, musicien de Marivaux", dans *Jean-Joseph Mouret, journées d'études d'Aix-en-Provence*, 28 et 29 avril 1982, Aix-en-Provence, C.A.E.R. XVIII, diffusion Minkoff, p. 59-85.
 182. **Fabre**, Frantz (1979) : "La Barrière sociale dans le théâtre de Marivaux", *Études sur le dix-huitième siècle*, Clermont-Ferrand, p. 59-70.
 183. **Fabre**, Jean (1958) : "Marivaux", *Histoire des littératures*, III, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, Paris.
 184. **Fabre**, Jean (1960) : "Marivaux", *Dictionnaire des lettres françaises. Le dix-huitième siècle*, Fayard, Paris.
 185. **Farcy**, Gérard-Denis (1986) : "Relire n'est pas renier", dans *Mélanges pour Jacques Scherer* (1986), p. 25-33.
 186. **Féral**, Josette (1988) : "La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral", *Poétique*, 75, sept. 1988, p. 347-361.
 187. **Fleury**, Jean (1881) : *Marivaux et le marivaudage*, Plon, Paris.
 188. **Fontaine**, Léon (1878) : *Le Théâtre et la philosophie au dix-huitième siècle* [Paris, 1878], Slatkine

- reprints, Genève, 1967.
189. **Forestier**, Georges (1983) : “Dramaturgie de l’oxymore dans la comédie du premier dix-septième siècle : le théâtre comique de Brosse (1642-1650)”, dans *Cahiers de Littérature du XVII^e siècle*, 5, Toulouse-Le Mirail, p. 5-32.
 190. **Forestier**, Georges (1988) : *Esthétique de l’identité dans le théâtre français (1550-1680) : le déguisement et ses avatars*, Droz, Genève.
 191. **Forestier**, Georges (1993) : *Introduction à l’analyse des textes classiques. Éléments de poétique et de rhétorique au dix-septième siècle*, Nathan, Paris.
 192. **Forestier**, Georges (1996 a) : *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l’œuvre*, Klincksieck, Paris.
 193. **Forestier**, Georges (1996 b) : *Le Théâtre dans le théâtre*, Droz, Genève.
 194. **Forestier**, Georges (1996 c) : “Structure de la comédie française classique”, *Littératures Classiques*, n° 27 (*L’Esthétique de la Comédie : Actes du colloque de Reims*, 8-10 sept. 1995, G. Conesa éd.), Paris, p. 243-257.
 195. **Fortier**, Paul (1999) : “La Sémiotique corporelle de Marivaux”, *Tangence*, n° 60, mai 1999, p. 64-83.
 196. **Fournel**, Victor (1892) : *Le Théâtre au dix-huitième siècle. La Comédie [1892]*, Slatkine reprints, Genève, 1968.
 197. **Fournier**, Nathalie (1991) : *L’Aparté dans le théâtre français du dix-septième siècle au vingtième siècle. Étude linguistique et dramaturgique*, BIG, Peeters, Louvain-Paris.
 198. **Fournier**, Nathalie (1996) : “Dire et redire : formes et fonctions du rapport de paroles dans les comédies de Marivaux”, *Littératures classiques*, n° 27 (*L’Esthétique de la Comédie : Actes du colloque de Reims*, 8-10 sept. 1995, G. Conesa éd.), Paris, p. 231-242.
 199. **Frantz**, Pierre (1996) : “L’Étrangeté de *La Double Inconstance*”, dans *Europe* (1996), p. 6-12.
 200. **Frantz**, Pierre (1998) : *L’Esthétique du tableau dans le théâtre du dix-huitième siècle*, P.U.F., Paris.
 201. **Frantz**, Pierre, **Sajous d’Oria**, Michèle & **Radicchio**, Giuseppe (1999) : *Le Siècle des théâtres. Salles et scènes en France, 1748-1807*, Bibliothèque historique de la Ville de Paris.
 202. **Fromilhague**, Catherine (2000) : “‘Titre principal’ ou ‘titre secondaire’ : la reformulation dans les titres”, *À plus d’un titre. Les titres des œuvres dans la littérature française du Moyen-Âge au vingtième siècle*, Claude Lachet éd., Actes du Colloque de Lyon III, 18-19 mai 2000, CEDIC, n° 17, p. 129-142.
 203. **Gaiffe**, F. (1970) : *Le Drame en France au dix-huitième siècle*, Armand Colin, Paris.
 204. **Gallèpe**, Thierry (1997) : *Didascalies. Les mots de la mise en scène*, L’Harmattan, Paris.
 205. **Gasparro**, Rosalba (1992) : “Gli amori di Arlecchino : da Marivaux alla Foire”, dans Matucci, Mario (éd.) (1992), p. 193-204.
 206. **Gepner**, Corinna (1996) : “*La Dispute* de Marivaux ou le libertinage démasqué”, *L’Information littéraire*, mai-juin 1996, p. 7-11.
 207. **Gazagne**, Paul (1997) : *Marivaux par lui-même*, Seuil, Écrivains de toujours, Paris [1954].
 208. **Genette**, Gérard (1977) : “Genres, ‘types’, modes”, *Poétique*, 8, Seuil, Paris, p. 389-421.
 209. **Genette**, Gérard (1987) : *Seuils*, Seuil, Paris.
 210. **Géraud**, Violaine (1998) : “Quand insérer c’est ‘fondre’ : réflexion sur un ‘drame sérieux’, *La Mère coupable* de Beaumarchais”, dans *Les Genres insérés dans le théâtre*, Actes du colloque de Lyon III (12-13 déc. 1997), A. Sancier et P. Servet coord., p. 93-107.
 211. **Gethner**, Perry (1994) : “Théâtre et musique”, *Littératures Classiques*, 21, printemps 1994 (*Théâtre et musique*, numéro dirigé par C. Mazouer), p. 103-112.
 212. **Gevrey**, Françoise & **Guion**, Béatrice (éd.) (2002) : *Houdar de La Motte. Textes critiques. Les Raisons du sentiment*, éd. critique avec introduction et notes, Champion, Paris.
 213. **Gheeraert**, Tony (1998) : Bernard Lamy, *Nouvelles Réflexions sur l’Art Poétique*, édition critique, Champion, Paris.
 214. **Gidel**, Henri (1986) : *Le Vaudeville*, P.U.F., Que sais-je ? n° 2301, Paris.
 215. **Gilot**, Michel (1971) : “La Vocation comique de Marivaux”, *Saggi e ricerche di letteratura francese*, 11, Bolzoni, p. 59-86.
 216. **Gilot**, Michel (1972) : “Marivaux à la croisée des chemins, 1719-1723”, *Studi Francesi*, n° 47-48, Turin, p. 262-270.

217. **Gilot**, Michel (1973) : “Le Peuple dans l’œuvre de Marivaux”, dans *Images du peuple au XVIII^e siècle*, Actes du colloque d’Aix-en-Provence (25-26 octobre 1969), CAER XVIII, Armand Colin, p. 257-280.
218. **Gilot**, Michel (1974) : “Marivaux dans la société de son temps”, *Revue des Sciences Humaines*, n° 153, Lille, p. 79-101.
219. **Gilot**, Michel (1975) : *Les Journaux de Marivaux. Accomplissement moral et esthétique*, Champion, Paris.
220. **Gilot**, Michel (1987) : “Théâtre-reflet ou théâtre-action ? Marivaux à l’épreuve de la scène”, *Degré second, Studies in French Literature*, 11, septembre 1987, Blacksburg, p. 89-94.
221. **Gilot**, Michel (1988) : “L’Invention des lieux scéniques”, *Recherches et Travaux*, 34, juillet 1988, ELLUG, Grenoble, p. 63-71.
222. **Gilot**, Michel (1991) : “Du *Jeu de l’amour et du hasard* aux *Fausse Confidences*. Remarques sur l’évolution du théâtre de Marivaux”, dans *Vérités à la Marivaux* (1991), p. 9-18 (repris dans Coulet, Henri & Gilot, Michel (1993)).
223. **Gilot**, Michel (1992 a) : “L’Invention d’un Nouveau Théâtre Italien. Quelques aspects des relations de Marivaux avec les comédiens”, dans Matucci, Mario (éd.) (1992), p. 249-259.
224. **Gilot**, Michel (1992 b) : “Deux formes d’approche du ‘cœur’ : *L’École des mères* et *La Mère confidente*”, *Revue Marivaux*, 3, 97-104.
225. **Gilot**, Michel (1996 a) : “Une Dramaturgie de l’humour”, dans *Europe* (1996), p. 30-38.
226. **Gilot**, Michel (1996 b) : “Formes du jeu dans le théâtre de Marivaux”, dans Rivara, Annie (éd.) (1996), p. 71-78.
227. **Gilot**, Michel (1996 c) : “Théâtre-surprise. Marivaux révélé ou révélateur ?”, dans Rivara, Annie (éd.) (1996), p. 235-243.
228. **Gilot**, Michel (1997) : “Quelques aspects du regard et de la parole dans *La Double Inconstance* et *Le Jeu de l’amour et du hasard*”, *L’École des lettres*, 8, 1^{er} février 1997, p. 31-41.
229. **Gilot**, Michel (1998) : *L’Esthétique de Marivaux*, SEDES.
230. **Gilot**, Michel & **Serroy**, Jean (1997) : *La Comédie à l’âge classique*, Belin, Paris.
231. **Ginisty**, Paul (s. d.) : *La Féerie*, Louis Michaud, Paris.
232. **Girard**, Gilles, **Ouellet**, Réal & **Rigault**, Claude (1978) : *L’Univers du théâtre*, P.U.F., Littératures modernes, Paris, notamment p. 149-152.
233. **Giraudoux**, Jean (1946) : “Hommage à Marivaux”, dans *Marivaux, Théâtre complet*, éd. Fournier-Bastide, Éditions Nationales, Paris.
234. **Goldzink**, Jean (2000) : *Comique et comédie au siècle des Lumières*, L’Harmattan, Paris.
235. **Goldzink**, Jean (2003) : “Théâtre et subversion chez Marivaux”, dans Salaün, Franck (éd.) (2003), p. 263-270.
236. **Golopentia**, Sanda (1999) : “Jeux didascaliques et espaces mentaux”, in Martinez-Thomas, Monique (éd.) (1999), *op. cit.*, p. 15-41.
237. **Goncourt**, Edmond et Jules (de) (1982) : *La Femme au dix-huitième siècle*, Flammarion, coll. Champs, Paris [1862].
238. **Gouhier**, Henri (1943) : *L’Essence du théâtre*, Plon, Paris.
239. **Gouhier**, Henri (1956) : “Intrigue et action”, *Mélanges Georges Jamati*, ed. C.N.R.S., p. 119-124.
240. **Gouhier**, Henri (1989) : *Le Théâtre et les arts à deux temps*, Flammarion.
241. **Goyet**, Francis (1990) : *Traité de poésie et de rhétorique de la Renaissance*, Livre de poche.
242. **Granier**, Jean-Maxence (2003) : “Faire référence à la parole de l’autre : quelques questions sur l’enchaînement ‘sur le mot’ chez Marivaux”, à paraître en 2003 dans les Actes du colloque sur le fait autonymique tenu à Paris III en octobre 2000 (J. Authier-Revuz éd.) ; l’article est d’ores et déjà disponible en version électronique sur le site du colloque (<http://www.cavi.univparis3.fr/ilpga/autonymie/actes.htm>).
243. **Greene**, Edward J. H. (1973) : “Vieux, jeunes et valets dans la comédie de Marivaux”, *Cahiers de l’Association des études françaises*, 25, mai 1973, p. 177-190.
244. **Gueulette**, Thomas Simon (1938) : *Notes et souvenirs sur le théâtre italien au dix-huitième siècle* [Droz, 1938], Slatkine reprints, Genève, 1976.

245. **Guibert**, Noëlle (1992) : “Marivaux chez les Comédiens-Français”, *Revue Marivaux*, 2, p. 66-75.
246. **Guichemerre**, Roger (1981) : *La Tragi-comédie*, P.U.F., Paris
247. **Guichemerre**, Roger (1990) : “Le Travesti au théâtre dans les années 1630-1660”, dans Lathuillière, Roger (éd.) (1990), p. 109-116.
248. **Guilhembet**, Jacques (1992) : “À l’école du théâtre : quelques aspects dramaturgiques de *L’École des mères* et de *La Mère confidente*”, *Revue Marivaux*, 3, p. 121-138.
249. **Guilhembet**, Jacques (1996) : “Les fonctions d’Arlequin dans cinq comédies de Marivaux”, *Littératures classiques*, n° 27 (*L’Esthétique de la Comédie* : Actes du colloque de Reims, 8-10 sept. 1995, G. Conesa éd.), Paris, p. 305-319.
250. **Guinoiseau**, Stéphane (1984) : *Dialogue et pouvoir : approche pragmatique du jeu linguistique d’Arlequin dans L’Île des esclaves*, mémoire de maîtrise, Paris III, dir. P. Pavis.
251. **Haac**, Oscar A. (1990) : “Marivaux : de l’utopie à la perspective du moraliste”, dans Lathuillière, Roger (éd.) (1990), p. 415-422.
252. **Hamburger**, Käte (1986) : *Logique des genres littéraires*, Seuil, Paris, trad. de P. Cadiot [1977].
253. **Hamon**, Philippe (1975) : “Clausules”, *Poétique*, 24, Seuil, Paris, p. 495-526.
254. **Hamon-Siréjols**, Christine et **Gardiès**, André (éd.) (1997) : *Le Spectaculaire*, Cahiers du GRITEC, ALÉAS.
255. **Hardy**, Jean (1979) : cf. Aristote.
256. **Hauteroche**, Noël Le Breton, dit le sieur de (1673) : Avis au lecteur du *Deuil*, comédie en un acte, dans *Théâtre du XVIIe siècle*, Pleiade, Gallimard (éd. J. Scherer & J. Truchet), II, p. 1217-1218.
257. **Heinsius**, Daniel (1611) : a) *Aristotelis De Poetica Liber*. b) *De Tragoediae Constitutione Liber*, Elzévir, Leyde (Cote Sorbonne R XVII 6=89).
258. **Heinsius**, Daniel (1643) : *De Constitutione Tragoediae*, Elzévir, Leyde (cf. A. Duprat, 2001).
259. **Helbo**, André (1975 a) : “Le Code théâtral”, dans Helbo, André (éd.) (1975), p. 12-27.
260. **Helbo**, André (1975 b) : “La Représentation dans le récit”, dans Helbo, André (éd.) (1975), p. 28-32.
261. **Helbo**, André (1975 c) : “Pour un proprium de la représentation théâtrale”, dans Helbo, André (éd.) (1975), p. 62-72.
262. **Helbo**, André (éd.) (1975) : *Sémiologie de la représentation*, Éditions COMPLEXE, Bruxelles.
263. **Helbo**, André (1983) : *Les Mots et les gestes. Essai sur le théâtre*, Presses Universitaires de Lille.
264. *Histoire du théâtre* (1965) : Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, Paris.
265. **Hopes**, Jeffrey (1997) : “L’Incipit comme processus idéologique : portes et ouvertures au dix-huitième siècle”, dans Louvel, Liliane (ed.) (1997), p. 257-270.
266. **Horace** : *Art poétique [Épître aux Pisons]*, dans Horace, *Épîtres*, F. Villeneuve éd., C.U.F., Belles Lettres, Paris, 1967 [1934].
267. **Howells**, Robin (1991) : “Structure and Meaning in the *Incipit* of Marivaux’s Comedies”, *The Modern Language Review*, 86-4, oct. 1991, Londres, p. 839-851.
268. **Howells**, Robin (1992) : “‘La Force maternelle’ : *L’École des mères* et *La Mère confidente* : héritage et innovation”, *Revue Marivaux*, 3, p. 114-120.
269. **Howells**, Robin (2003) : “La subversion dans les formes”, dans Salaün, Franck (éd.) (2003), p. 34-45.
270. **Hubert**, Marie-Claude (1988) : *Le Théâtre*, Armand Colin, Paris.
271. **Hubert**, Marie-Claude (1998) : *Les Grandes Théories du théâtre*, Armand Colin, Paris.
272. **Hydak**, Michael G. (1981) : “Les Comédies galantes de Molière et le théâtre de Marivaux”, *The Language Quarterly*, 19-3/4, Tampa, p. 41-45.
273. **Ince**, Walter (1968) : “L’Unité du double registre chez Marivaux”, *Les Chemins actuels de la critique*, 10/18, Paris [1967], réédité par l’Union Générale d’édition, p. 71-84.
274. **Issacharoff**, Michael (1985) : *Le Spectacle du discours*, José Corti, Paris.
275. **Jacquot**, Jean (éd.) (1968) : *Dramaturgie et société*, Actes du Colloque, coll. Arts du Spectacle, éd. du C.N.R.S., Paris, 2 vol.
276. **Jaloux**, Edmond (1954) : “Marivaux”, *Visages français*, Albin Michel, Paris.
277. **Jamieson**, Ruth Kirby (1969) : *Marivaux, a Study in Sensibility*, Octagon Books, New York.
278. **Jean**, Raymond (1971) : “Ouvertures, phrases-seuils”, *Critique*, 288, mai 1971, 421-431.
279. **Jolibert**, Bernard (1999) : *La Commedia dell’arte et son influence en France du XVIe au XVIIIe*

- siècle (sic)*, L'Harmattan, Paris.
280. **Joly**, Raymond (1991 a) : "Présentation", dans *Vérités à la Marivaux* (1991), p. 5-7.
 281. **Joly**, Raymond (1991 b) : "La Haine du Philosophe. Notes pour une lecture psychanalytique du *Triomphe de l'amour*", dans *Vérités à la Marivaux* (1991), p. 51-62.
 282. **Jomaron**, Jacqueline (de) (éd.) (1992) : *Le Théâtre en France*, Armand Colin, Paris.
 283. **Jones**, Shirley E. (1965) : "A Probable Source of Marivaux's *Arlequin poli par l'amour*", *French Studies, A quarterly Review*, 19-4, Oxford, p. 385-391.
 284. **Jouanna**, Jacques (2002) : "La double fin du *Philoctète* de Sophocle : rythme et spectacle", *Revue des études grecques*, 114 (2001/2002), p. 359-382.
 285. **Jourdain**, E. F. (1921) : *Dramatic Theory and Practice in France, 1690-1808*, Longmans & Co, Londres.
 286. **Jousset**, Philippe (1995) : "Physique de Marivaux. Dramaturgie et langage dans *La Surprise de l'amour*", *Revue Marivaux*, 5, p. 29-54.
 287. **Jugan**, Annick (1978) : *Les Variations du récit dans La Vie de Marianne de Marivaux*, Klincksieck, Paris.
 288. **Jutrin**, Monique (1975) : "Le Théâtre de Marivaux : une phénoménologie du cœur ?", *Dix-huitième siècle*, 7, Garnier, Paris, p. 157-180.
 289. **Kerbrat-Orecchioni**, Catherine (1984) : "Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral", *Pratiques*, 41, p. 46-62.
 290. **Kerbrat-Orecchioni**, Catherine (1990) : *Les Interactions verbales*, I, Armand Colin, Paris.
 291. **Kerbrat-Orecchioni**, Catherine (1996) : *La Conversation*, Mémo, Seuil, Paris.
 292. **Kermode**, Franck (1967) : *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford Univ. Press, Londres-New York.
 293. **Kibédi-Varga**, Aron (1970) : "La Perspective tragique : éléments pour une analyse formelle de la tragédie classique", *Revue d'histoire littéraire de la France*, sept.-déc. 1970, 5-6, p. 918-930.
 294. **Kibédi-Varga**, Aron (1990) : *Les Poétiques du Classicisme*, Aux Amateurs de livres, Paris.
 295. **Klinkenberg**, Jean-Marie (1996) : *Précis de sémiotique générale*, De Boeck Université.
 296. **Koch**, Paule (1992) : "Arlequin sur l'échiquier de Marivaux", dans Matucci, Mario (éd.) (1992), p. 221-236.
 297. **Koch**, Paule (1990) : "Du nouveau sur *La Provinciale*", *Revue Marivaux*, 1, 26-35.
 298. **Koch**, Philip (1992) : "Onomastique marivaudienne", *Revue Marivaux*, 3, 51-62.
 299. **Koch**, Philip (1995) : "In Search of Angélique", *Studies in 18th Century Culture*, 24, p. 211-222.
 300. **Kotin Mortimer**, Armine (1985) : *La Clôture narrative*, José Corti, Paris.
 301. **Kowzan**, Tadeusz (1992) : *Sémiologie du théâtre*, Nathan, Paris.
 302. **Kristeva**, Julia (1968) : "Le Texte clos", *Langages*, 115, déc. 1968, Paris, p. 103-125.
 303. **Kuntz**, Hélène (1995) : "Places de la catastrophe dans le théâtre contemporain", DEA sous la direction de J.-P. Sarrazac, Paris-III.
 304. **Kuntz**, Hélène (1998 a) : "Catastrophe" (lexique du drame moderne), *Registres*, septembre 1998 / 3, Institut d'Études Théâtrales de la Sorbonne Nouvelle, éditions Médiannes, p. 80-81.
 305. **Kuntz**, Hélène (1998 b) : "La Catastrophe épuisée de *Fin de partie* : un refus du modèle apocalyptique", *Registres*, septembre 1998 / 3, Institut d'Études Théâtrales de la Sorbonne Nouvelle, éditions Médiannes, p. 96-106.
 306. **Kuntz**, Hélène (2000) : *Poétiques de la catastrophe dans les dramaturgies modernes et contemporaines*, thèse dact., dir. J.-P. Sarrazac, Grenoble III.
 307. "**La Bruyère**" (s.d.) : *Les Caractères de la Tragédie. Manuscrit inédit attribué à La Bruyère*, publié par le Prince Wiszniewski, Académie des Bibliophiles, Paris, 1870. [Il s'agit du manuscrit 559 de la BNF, souvent utilisé dans Scherer, Jacques (1981)]. Texte disponible en document électronique sur le site Gallica de la BNF.
 308. **Lacornerie**, Jean (1987) : "Précis de composition pour des acteurs de bonne foi", *TNS 87/88, Journal du Théâtre National de Strasbourg*, Octobre 1987, p. 17-25.
 309. **Lagrave**, Henri (1970) : *Marivaux et sa fortune littéraire*, Ducros, Bordeaux.
 310. **Lagrave**, Henri (1972) : *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Klincksieck, Paris.

311. **Lallemand**, Marie-Gabrielle (1998) : “La Lettre dans le théâtre au XVIIIe siècle”, dans *Les Genres insérés dans le théâtre*, Actes du colloque de Lyon III (12-13 déc. 1997), A. Sancier et P. Servet coord., p. 67-78.
312. **La Mesnardière**, Hippolyte-Jules Pilet de (1640) : *La Poétique* [1640, A. de Sommaville, Paris], Slatkine reprints, Genève, 1972. Édition originale : 1639.
313. **La Motte**, Antoine Houdar de (1730) : choix de textes critiques dans Gevrey, Françoise & Guion, Béatrice (éd.) (2000), dont les *Discours sur la tragédie* (1730), p. 521-680, comprenant : *Discours préliminaire*, p. 525-535 ; *Premier Discours...*, p. 545-571 ; *Troisième Discours...*, p. 623-658 ; *Quatrième Discours...*, p. 669-680 ; *Suites des réflexions sur la tragédie où l'on répond à Monsieur de Voltaire*, p. 733-752 ; *Discours sur l'éplogue* (posthume), p.777-802.
314. **Lamy**, Bernard (1678) : *Nouvelles Réflexions sur l'Art Poétique*, cf. Gheeraert, Tony (1998).
315. **Landry**, Jean-Pierre (2000) : “Le nom grandit quand l'homme tombe”. Réflexions sur les titres de quelques tragédies du dix-septième siècle”, *À plus d'un titre. Les titres des œuvres dans la littérature française du Moyen-Âge au vingtième siècle*, Claude Lachet éd., Actes du Colloque de Lyon III, 18-19 mai 2000, CEDIC, n° 17, p. 111-117.
316. **Lanson**, Gustave (1954) : *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, Champion, Paris.
317. **Larroumet**, Gustave (1892) : *Études d'histoire et de critique dramatiques*, Hachette, Paris, notamment “De Molière à Marivaux”, p. 95-119.
318. **Larroumet**, Gustave (1894) : *Marivaux, sa vie et ses œuvres* [1894, Paris], Slatkine reprints, Genève, 1970.
319. **Larroux**, Guy (1994) : “Mise en cadre et clausularité”, *Poétique*, 98, avr. 1994, Seuil, Paris, p. 247-253.
320. **Larroux**, Guy (1995) : *Le Mot de la fin. La clôture romanesque en question*, Nathan, Paris.
321. **Larthomas**, Pierre (1980) : *Le Langage dramatique*, P.U.F., Paris [1972, Armand Colin].
322. **Larthomas**, Pierre (1984) : “Arlequin ou la répétition impertinente”, *L'Information grammaticale*, 21, p. 17-19.
323. **Larthomas**, Pierre (1994) : *Le Théâtre en France au dix-huitième siècle*, P.U.F., Que sais-je ? n° 1848, Paris.
324. **Lassalle**, Jacques (1996) : “Cet indécidable sourire”, entretien avec Catherine Naugrette, dans *Europe* (1996), p. 21-29.
325. **Lathuillière**, Roger (éd.) (1990) : *Mélanges offerts à M. le Professeur Frédéric Deloffre. Langue, Littérature du XVIIe et du XVIIIe siècle (sic)*, SEDES, Paris.
326. **Launay**, Michel & **Mailhos**, Georges (1984) : *Introduction à la vie littéraire du dix-huitième siècle*, Dunod, Paris.
327. **Lavandier**, Yves (1994) : *La Dramaturgie, Le Clown et l'enfant*, Cergy.
328. **Lazard**, Madeleine (1980) : *Histoire du théâtre au seizième siècle*, P.U.F., Paris.
329. **Lebègue**, Raymond, (1977-1978) : *Études sur le théâtre français*, Nizet, Paris, 2 vol.
330. **Leblanc**, P. (1972) : *Les Écrits théoriques et critiques français des années 1540 à 1561 sur la tragédie*, Nizet, Paris.
331. **Leclerc**, Ludovic (Celler) (1875) : *Les Valets au théâtre* [1875], Slatkine reprints, Genève, 1970.
332. **Le Marinel**, Jacques (1990) : “Deux ‘îles’ de Marivaux, *L'Île des esclaves* et *La Colonie*”, *L'École des lettres*, 15 oct. 1990, p. 7-16.
333. **Le Marinel**, Jacques (1983) : “Le Théâtre en jeu dans *Les Acteurs de bonne foi*”, *Travaux sur le dix-huitième siècle*, 2, Angers, p. 97-110.
334. **Leplatre**, Olivier (2000) : “Un Titre, à l'origine : « *Le Roman Comique* » (Scarron)”, *À plus d'un titre. Les titres des œuvres dans la littérature française du Moyen-Âge au vingtième siècle*, Claude Lachet éd., Actes du Colloque de Lyon III, 18-19 mai 2000, CEDIC, n° 17, p. 101-109.
335. **Létoublon**, Françoise (1994) : “Marivaux ou l'Athènes travestie”, *Recherches et Travaux*, 44, ELLUG, Grenoble, p. 67-78.
336. **Lever**, Maurice (2001) : *Théâtre et Lumières. Les spectacles de Paris au XVIIIe siècle*, Fayard, Paris.
337. **Levitt**, Paul M. (1971) : *A Structural Approach to the Analysis of Drama*, Mouton, Paris-La Haye.
338. **Lintilhac**, Eugène (1909) : *Histoire générale du théâtre en France*, IV : *La comédie, dix-huitième*

- siècle [1909], Slatkine reprints, Genève, 1973.
339. **Lioure**, Michel (1963) : *Le Drame en France*, Armand Colin, Paris.
340. **Lioure**, Michel (1984) : “Fin de partie ou le point final au théâtre”, dans Montandon, Alain (1984), p. 183-190.
341. **Lœhr**, Joël (1999) : “La Manœuvre du rideau ou l’expérience des limites”, *Poétique*, 119, septembre 1999, Seuil, Paris, p. 363-377.
342. **Longuet**, Anne (1988) : *Marivaux mis en scène : Les Acteurs de bonne foi*, Jean-Luc Boutté, Philippe Adrien, mémoire de maîtrise, Paris III, dir. A. Tissier.
343. **Louvat**, Bénédicte (1997) : *La Poétique de la tragédie classique*, SEDES, Paris.
344. **Louvat-Molozay**, Bénédicte (2002) : *Théâtre et musique. Dramaturgie de l’insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Honoré Champion, Paris.
345. **Louvel**, Liliane (ed.) (1997) : *L’Incipit*, La licorne, U.F.R. Langue Littératures, Poitiers.
346. **Macchia**, Giovanni (1996) : “La Pudeur et la surprise”, dans *Europe* (1996), p. 6-12.
347. **Mc Kee**, Kenneth N. (1958) : *The Theater of Marivaux*, N. Y. Univ. Press.
348. **Maillard**, Michel (1972) : “Anaphores et cataphores”, *Communications*, 19, Seuil, Paris, p. 93-104.
349. **Mairet**, Jean de (1631) : Préface de *Silvanire*, dans *Théâtre du XVIIe siècle*, Pleiade, Gallimard (éd. J. Scherer), I, p. 479-488 et dans R. Mantero (1964), p. 59-75.
350. **Mancel**, Yannic (1987) : “Marivaux ou le vertige des possibles”, *TNS 87/88, Journal du Théâtre National de Strasbourg*, Octobre 1987, p. 9-14.
351. **Mannoni**, Octave (1985) : *Clefs pour l’Imaginaire, ou l’Autre Scène*, Seuil, Paris.
352. **Mantero**, Robert (1964) : *Corneille critique*, Buchet/Chastel, Paris.
353. **Marchal**, Roger (1992) : “Le souvenir de la marquise de Lambert dans *La Colonie*”, *Revue Marivaux*, 2, p. 38-48.
354. **Marcus**, Solomon (1975) : “Stratégie des personnages dramatiques”, dans Helbo, André (éd.) (1975), p. 73-95.
355. **Marivaux** : éditions consultées du Théâtre complet : M. Arland (1950), B. Dort (1961), B. Dort (1964), F. Deloffre & F. Rubellin (1992), F. Deloffre & F. Rubellin (2000), H. Coulet & M. Gilot (1993). En outre, l’édition électronique de la Société Marivaux : cf. www.revuemarivaux.org/theatre.php et son site www.marivaux.net/index.html.
356. **Marmontel**, Jean-François (1763) : *Poétique française*, deux volumes, chez Lesclapart, libraire quai de Gèvres, Paris. Texte disponible en document électronique sur le site Gallica de la BNF.
357. **Marmontel**, Jean-François (1787) : *Essai sur le goût et Éléments de littérature*, dans *Œuvres complètes*, tomes IV-V de l’éd. de Paris [1819-1820], Slatkine reprints, Genève, 1968. Dans les *Éléments...*, ont été consultés les articles suivants : *Achèvement, Acte, Arlequin, Bergeries, Bienséances, Canevas, Catastrophe, Chœur, Chœur d’opéra, Comédie, Comique, Convenance, Déclaration théâtrale, Décoration, Dénoûment, Dialogue, Drame, Entracte, Exposition, Fable, Farce, Fiction, Intrigue, Invention, Merveilleux, Mœurs, Moralité, Moralités, Narration, Opéra, Pantomime, Parodie, Parterre, Plan, Poésie, Poète, Poétique, Prologue, Récitatif, Reconnois-sance, Règles, Révolution, Situation, Sotie, Stance, Tragédie, Unité, Vraisemblance*.
358. **Martin**, Christophe (1996) : “Le Jeu du don et de l’échange : économie et narcissisme dans *La Double Inconstance*”, *Littératures*, 35, p. 87-99.
359. **Martinez-Thomas**, Monique (éd.) (1999) : *Jouer les didascalies. Théâtre contemporain espagnol et français*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse.
360. **Mason**, Haydn T. (1967) : “Cruelty in Marivaux’s Theatre”, *The Modern Language Review*, 62-1, janvier 1967, p. 238-247.
361. **Mass**, Edgar (1996) : “Marivaux et les *Lettres persanes*”, dans Coulet, Henri (éd.) (1996), p. 209-216.
362. **Matucci**, Mario (1990) : “Les Auteurs du Nouveau Théâtre Italien et les phantasmes pré-révolutionnaires de La Harpe”, *Revue Marivaux*, 1, p. 65-73.
363. **Matucci**, Mario (éd.) (1992) : *Marivaux e il teatro italiano. Atti del colloquio internazionale*, Cortone (06-08/09/90), Univ. degli studi di Pisa, Pacini ed.
364. **Mauron**, Charles (1964) : *Psychocritique du genre comique*, José Corti, Paris.
365. **Mazouer**, Charles (1979) : *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Âge à*

- Marivaux, Klincksieck.
366. **Mazouer**, Charles (1992) : “Les *Écoles* au théâtre jusqu’à Marivaux”, *Revue Marivaux*, 3, p. 5-19.
367. **Mazouer**, Charles (1997) : “La transparence dans *La Double Inconstance* et *Le Jeu de l’amour et du hasard*”, *L’École des lettres*, 8, 1er février 1997, p. 43-44.
368. **Mélanges pour Jacques Scherer** (1986) : *Mélanges pour Jacques Scherer. Dramaturgies, Langages dramaturgiques*, Nizet, Paris.
369. **Mercier**, Roger (1971) : c. r. de Valentini Papadopoulou Brady, *Love in the Theatre of Marivaux...*, *Op. cit.*, *Revue des Sciences Humaines*, n° 141, Paris, p. 135-142.
370. **Mercier**, Roger (1974) : c. r. de Lucette Desvignes-Parent, *Marivaux et l’Angleterre*, *Op. cit.*, *Revue des Sciences Humaines*, n° 144, Paris, p. 641-647.
371. **Meyer**, Marlyse (1961) : *La Convention dans le théâtre d’amour de Marivaux*, Universidade de São Paulo.
372. **Mic**, Constant (1980) : *La Commedia dell’arte ou le théâtre des comédiens italiens des seizième, dix-septième et dix-huitième siècles*, Librairie théâtrale, Paris.
373. **Miething**, Christoph (1991) : “Le Faux dans *Les Fausses Confidences*” (trad. par R. Joly), dans *Vérités à la Marivaux* (1991), p. 81-94.
374. **Monod**, Richard (1971) : “Marivaux dans une classe préparatoire littéraire”, *Le Français aujourd’hui*, 1, p. 25-36.
375. **Monod**, Richard (1981) : *Les Textes de théâtre*, CEDIC, Paris.
376. **Monod**, Richard (1986) : “Fable et Théâtre : une *École des mères* (de Marivaux) en 1983-1984”, dans *Mélanges pour Jacques Scherer* (1986), p. 383-388.
377. **Montandon**, Alain (éd.) (1984) : *Le Point final*, Actes du Colloque international de Clermont-Ferrand, Fac. des Lettres de Clermont-Ferrand.
378. **Morand**, Y. (1987) : “Le discours de la séduction dans le théâtre de Marivaux”, *L’Information littéraire*, mai-juin 1987, p. 107-113.
379. **Morel**, Jacques (1964) : *La Tragédie*, Armand Colin, Paris.
380. **Moriarty**, Michael (1990) : “Language, Desire & the Imaginary in Marivaux”, *Romance Studies*, 16, Swansea, p. 13-20.
381. **Mortgat**, Emmanuelle (1990) : publication intégrale des paroles et de la musique du divertissement de *L’Île des esclaves* dans *L’Île des esclaves*, Classiques Larousse.
382. **Mortgat**, Emmanuelle (1992) : “Deux couplets retrouvés : quelques questions sur le divertissement de *L’Île des esclaves*”, *Revue Marivaux*, n° 2, p. 34-37.
383. **Mortier**, Roland (1969) : *Clartés et ombres du siècle des Lumières. Études sur le XVIIIe siècle littéraire*, Droz, Genève.
384. **Mortier**, Roland (1982) : *L’Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Droz, Genève.
385. **Mortier**, Roland (2002) : *Le XVIIIe Siècle français au quotidien. Textes tirés des mémoires, des Journaux et des Correspondances de l’époque*, Éditions complexe.
386. **Moser**, Walter (1991) : “Le Prince, le philosophe et la femme-statue. Une lecture de *La Dispute*”, dans *Vérités à la Marivaux* (1991), p. 63-80.
387. **Moureau**, François (1983) : “L’Art de voler sans ailes ou Arlequin homme d’affaires”, dans *Cahiers de Littérature du XVIIe siècle*, 5, Toulouse-Le Mirail, p. 107-128.
388. **Moureau**, François (1992 a) : *Le Cahier d’esquisses de Marivaux et autres textes*, Klincksieck, Paris.
389. **Moureau**, François (1992 b) : “Traits pour des comédies et tragédies : le manuscrit retrouvé de Marivaux”, dans Matucci, Mario (éd.) (1992), p. 75-86.
390. **Moussinac**, Pierre (1957) : *Le Théâtre des origines à nos jours*, Amiot-Dumont, Paris.
391. **Mühlemann**, Suzanne (1970) : *Ombres et lumières dans l’œuvre de Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux*, Lang, Berne.
392. **Naugrette-Christophe**, Catherine (1998) : “Petit abécédaire catastrophique” (lexique du drame moderne), *Registres*, septembre 1998 / 3, Institut d’Études Théâtrales de la Sorbonne Nouvelle, éditions Médiannes, p. 82-84.
393. **Naugrette**, Catherine (2000) : *L’Esthétique théâtrale*, Nathan Université, Paris.

394. **Navarri**, Roger (1963) : “Marivaux réactionnaire ?”, *Europe*, 415-416, novembre-décembre 1963, p. 65-71.
395. **Négre**, Éric (2003) : “Marivaux utopiste : du monde renversé à la rhétorique des passions”, dans Salaün, Franck (éd.) (2003), p. 320-335.
396. **Nicole**, Pierre (1667) : *Traité de la comédie et autres pièces d'un procès du théâtre* [1667], Slatkine reprints, Genève, 1998, éd. critique de Laurent Thiroin.
397. **Niderst**, Alain (1996) : “Marivaux et La Motte”, dans Coulet, Henri (éd.) (1996), p. 187-194.
398. **Nougaret**, Jean-Baptiste (1769) : *De l'Art du théâtre* [1769], tomes I-II, Slatkine reprints, Genève, 1971.
399. **Osman**, GusineGawdat (1996) : “Quand les gueux mènent le jeu, ou Marivaux entre l'ordre et le désordre à travers une lecture plurielle du *Jeu de l'amour et du hasard*”, dans Coulet, Henri (éd.) (1996), p. 25-41.
400. **Paccius**, Alexander [Alessandro de'Pazzi] (1536) : trad. latine de la *Poétique* d'Aristote, couramment réemployée dans des traductions ultérieures des œuvres complètes du philosophe ; celle que j'ai consultée à la Bibliothèque Municipale de Lyon (texte latin sans le texte grec) figure dans l'édition d'Aristote de 1549, à Lyon, chez Jean Frellon, tome II, col. 1333-1357 (cote BML : 22536).
401. **Pageaux**, Daniel-Henri (1992) : “Formes nouvelles de la comédie au dix-huitième siècle”, *Littératures*, 27, 1992, p. 77-95.
402. **Paillet-Guth**, Anne-Marie (1990) : “Marivaux, Crébillon et la mauvaise foi : les détours d'une déclaration d'amour”, *Revue Marivaux*, 1, p. 53-64.
403. **Paillet-Guth**, Anne-Marie (1996 a) : ““Ah vraiment mon frère, il y a bien d'autres nouvelles !”. Information et implicite dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*”, *Information Grammaticale*, 71, oct. 1996, Paris, p. 3-8.
404. **Paillet-Guth**, Anne-Marie (1996 b) : “Le Discours d'exposition dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* : efficacité et réflexivité”, dans Rivara, Annie (éd.) (1996), p. 193-218.
405. **Pavis**, Patrice (1980) : *Dictionnaire du théâtre*, Éditions Sociales, Paris.
406. **Pavis**, Patrice (1986) : *Marivaux à l'Épreuve de la scène*, Publications de la Sorbonne, Paris.
407. **Pavis**, Patrice (1990) : *Le Théâtre au croisement des cultures*, José Corti, Paris.
408. **Pavis**, Patrice (1996) : *L'Analyse des spectacles*, Nathan Université, Paris.
409. **Pavis**, Patrice (2000) : *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, troisième édition.
410. **Peletier du Mans**, Jacques (1555) : *Art poétique*, dans Goyet, Francis (1990), p. 219-314.
411. **Pellissier**, Georges (1885) : *L'Art poétique de Vauquelin de La Fresnaye, où l'on peut remarquer la perfection et le défaut des anciennes et des modernes poésies*, texte conforme à l'édition de 1605, avec une notice, un commentaire, une étude sur l'usage syntactique, la métrique et l'orthographe, et un glossaire par Georges Pellissier [1885, Paris], Slatkine reprints, 1970.
412. **Petitjean**, André (1984) : “La Conversation au théâtre”, *Pratiques*, 41, mars 1984, p. 63-88.
413. **Petitjean**, André (1992) : “La Figuration de l'espace et du temps dans les dialogues de théâtre”, *Pratiques*, 74, juin 1992, p. 105-125.
414. **Peyronnet**, Pierre (1974) : *La Mise en scène au dix-huitième siècle*, Nizet, Paris.
415. **Piemme**, Jean-Marie (1989) : *L'Invention de la mise en scène. Dix textes sur la représentation théâtrale. 1750-1930*, Archives du Futur, Labor, Bruxelles.
416. **Pierron**, Agnès (1994) : *Le Théâtre, ses métiers, son langage. Lexiquethéâtral*, Hachette, Paris.
417. **Pignarre**, Robert (1995) : *Histoire du théâtre*, P.U.F., Que sais-je ?, n° 160 [1945], Paris.
418. **Pomeau**, René (1967) : “La Surprise et le masque dans le théâtre de Marivaux”, *The Age of Enlightenment. Studies presented to T. Besterman*, Londres-Edimbourg, p. 238-251.
419. **Pomeau**, René (1974) : “Pour une dramaturgie de Marivaux”, *Essays on Diderot & the Enlightenment, in Honour of Otis Fellows*, Droz, Genève-Paris, p. 256-267.
420. **Porcelli**, Maria Grazia (2003) : “Le dernier Marivaux ou la réflexion sur le théâtre”, dans dans Salaün, Franck (éd.) (2003), p. 336-344.
421. **Porée**, Père Charles (1773) : *De Theatro*, trad. du P. Pierre Brumoy, éd. critique d'Édith Flamarion, Champion, 2000.

422. **Poulet**, Georges (1952) : *Études sur le temps humain II : La distance intérieure*, chapitre I : “Marivaux”, Plon, Paris, p. 1-34.
423. **Prat**, Marie-Hélène (1998) : “Le dialogue inséré dans le théâtre de Molière : formes et fonctions”, dans *Les Genres insérés dans le théâtre*, Actes du colloque de Lyon III (12-13 déc. 1997), A. Sancier et P. Servet coord., p. 79-91.
424. **Principato**, Aurelio (1992) : “Dialogue romanesque et dialogue théâtral chez Marivaux”, dans Matucci, Mario (éd.) (1992), p. 87-98.
425. **Pruner**, Michel (1992) : “L’École du soir. Notes dramaturgiques sur *L’École des mères*”, *Revue Marivaux*, 3, p. 139-148.
426. **Pruner**, Michel (1998) : *L’Analyse du texte de théâtre*, Dunod, Paris.
427. **Puleio**, Maria Teresa (1992) : “Il linguaggio della seduzione in Marivaux e nella Commedia dell’Arte”, dans Matucci, Mario (éd.) (1992), p. 185-192.
428. **Rabaté**, Étienne (1987) : “Les Deux Instances de l’amoureux dans *Les Fausses Confidences*”, dans *Analyses & Réflexions sur Marivaux. Les Fausses Confidences, l’être et le paraître*, ouvrage collectif, Ellipses, p. 59-71.
429. **Rabaté**, Jean-Michel (1983) : “La Fin du roman et les fins des romans”, *Études anglaises*, 36, 2-3, Paris, p. 197-212.
430. **Racault**, Jean-Michel (1980) : “Les utopies morales de Marivaux”, *Études et recherches sur le XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, p. 57-85.
431. **Racault**, Jean-Michel (1981) : “Narcisse et ses miroirs : système des personnages et figures de l’amour dans *La Dispute* de Marivaux”, *Revue d’histoire du théâtre*, 33-2, p. 103-115.
432. **Ranger**, Jean-Claude (1996) : “La Comédie, ou l’esthétique de la rupture”, dans *Littératures classiques*, n° 27 (*L’Esthétique de la Comédie* : Actes du colloque de Reims, 8-10 sept. 1995, G. Conesa éd.), Paris, p. 259-279.
433. **Rapin**, père René (1674) : *Réflexions sur la Poétique d’Aristote et sur les ouvrages des Poètes anciens et modernes*, à Paris, chez François Muguet, imprimeur du Roy et de M. l’Archevesque, rue de la Harpe, à l’Adoration des trois Rois. Texte disponible en document électronique sur le site Gallica de la BNF.
434. **Ratermanis**, J<anis> B<ernhards> (1961) : *Étude sur le comique de Marivaux*, Droz-Minard, Genève, Paris.
435. **Rebotier**, Isabelle (1995) : *Le Masque et le visage dans le théâtre de Marivaux*, thèse dact., Grenoble III, dir. M. Gilot.
436. **Regnault**, François (1985) : “Problèmes et paradoxes rencontrés au cours des répétitions de *La Fausse Suivante* suivis de notes de Patrice Chéreau aux comédiens”, *Théâtre en Europe*, n° 6, avril 1985, p. 22-24.
437. **Regnault**, François (1986) : “Disputations”, *Les Voies de la création théâtrale*, 14 (“Patrice Chéreau”), CNRS (réédition 2002), p. 115-121 ; et “Texte du Prologue”, *ibid.*, p. 123-135.
438. **Regnault**, François (1996) : *La Doctrine inouïe. Dix leçons sur le théâtre classique français*, Hatier.
439. **Revue Marivaux** : revue annuelle de la Société Marivaux, dirigée par F. Rubellin. Depuis 1990.
440. **Riccoboni**, Antonio [Antonius Riccobonus] : traduction de la *Poétique* d’Aristote ; figure entre autres dans l’édition d’Aristote par Isaac Casaubon, 1590, Lyon, chez Guillaume Lemarié, tome II, p. 373-387 (cote BML 22539).
441. **Rivara**, Annie (1993) : “*La Mère confidente* de Marivaux, ou la surprise de la tendresse, une expérimentation morale et dramaturgique”, *Revue d’histoire littéraire de la France*, n° 1, Paris, p. 73-93.
442. **Rivara**, Annie (1995) : “État présent des études sur Marivaux”, *Dix-huitième siècle*, 27.
443. **Rivara**, Annie (1996 a) : “Poétique de la définition dans *La Double Inconstance*”, *Op. cit.*, *Revue de littératures française et comparée*, 7, Pau, p. 145-152.
444. **Rivara**, Annie (1996 b) : “De *La Mère confidente* de Marivaux à *La Bonne Mère* de Marmontel”, dans Coulet, Henri (éd.) (1996), p. 63-85.
445. **Rivara**, Annie (éd.) (1996) : *Masques italiens et comédie moderne*, Paradigme, Orléans.
446. **Rizzoni**, Nathalie (1998) : “Marivaux, Pannard et *Le Chemin de la Fortune*”, *Revue d’Histoire*

- Littéraire de la France*, 1998-2, p. 215-229.
447. **Robinson**, Philip (1989) : “Marivaux’s ‘Italian’ *divertissements* : Problems of Interpretation”, *Romance Studies*, n° 15, hiver 1989, p. 23.
448. **Robinson**, Philip (1996 a) : “L’Imaginaire et la distanciation comique chez Marivaux et Beaumarchais”, *Littératures Classiques*, n° 27 (*L’Esthétique de la Comédie* : Actes du colloque de Reims, 8-10 sept. 1995, G. Conesa éd.), Paris, p. 343-351.
449. **Robinson**, Philip (1996 b) : “Les vaudevilles : un médium théâtral”, *Dix-huitième siècle*, n° 28, P.U.F., Paris, p. 431-447.
450. **Rohou**, Jean (1996) : *La Tragédie classique*, SEDES, Paris.
451. **Roubine**, Jean-Jacques (1996) : *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Dunod, Paris.
452. **Rougemont**, Martine (de) (1985) : “Quelques Utopies théâtrales du dix-huitième français”, *Le Théâtre dans l’Europe des Lumières*, Actes du Colloque organisé par le Centre d’Études Littéraires Comparées de l’Université de Wrocław (Karpacz, 18-22 avril 1983), publiés dans *Romanica Wratislaviensia*, 25, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Mieczyslaw Klimowicz et Aleksander Wit Labuda éd., Wrocław.
453. **Rougemont**, Martine (de) (1988) : *La Vie théâtrale en France au dix-huitième siècle*, Champion-Slatkine, Paris-Genève.
454. **Rougemont**, Martine (de) (1988) : “Silvia : l’actrice et ses personnages”, dans Matucci, Mario (éd.) (1992), p. 65-74.
455. **Roussel**, Jean (1992) : “Jean-Jacques et la confidence marivaudienne”, dans Matucci, Mario (éd.) (1992), p. 47-55.
456. **Rousset**, Jean (1976) : *L’Intérieur et l’extérieur*, José Corti, Paris.
457. **Rousset**, Jean (1992) : “Scènes muettes et messages gestuels”, dans Matucci, Mario (éd.) (1992), p. 11-21.
458. **Rousset**, Jean (1995) : *Forme et signification*, José Corti, Paris, notamment p. 45-64 (“Marivaux ou la structure du double registre”) [1962].
459. **Rovetto**, Matteo (1975) : “Influence ou coïncidence entre *Robinson Crusoe* et *L’Île des esclaves*”, *Belfagor*, 30, p. 217-221.
460. **Roy**, Claude (1947) : *Lire Marivaux*, La Baconnière-Le Seuil, Neuchâtel-Paris.
461. **Rubellin**, Françoise (éd.) (1991) : *Marivaux d’hier, Marivaux d’aujourd’hui*. Actes du colloque de Lyon 22/04/1988 (et cf. Coulet, Henri & Ehrard, Jean (éd.) (1991)).
462. **Rubellin**, Françoise (1992 a) : “Le Marivaudage dans *L’École des mères*”, *Op. cit., Revue de littératures française et comparée*, 1, Pau, p. 167-176.
463. **Rubellin**, Françoise (1992 b) : “Silhouettes d’Arlequin dans les romans de jeunesse de Marivaux”, dans Matucci, Mario (éd.) (1992), p. 237-248.
464. **Rubellin**, Françoise (1992 c) : “Marivaux et l’Arlequin du *Prince travesti*”, *Arlequin et ses masques. Actes du colloque international de Dijon*, 05-05/09/1991, Publications de l’Université de Bourgogne, 73, p. 29-35.
465. **Rubellin**, Françoise (1996) : *Marivaux dramaturge*, coll. Unichamp, Champion, Paris.
466. **Rubellin**, Françoise (1997) : “Les Divertissements dans *La Double Inconstance*”, *L’École des lettres*, 8, 1er février 1997, p. 115-125.
467. **Rubellin-Devichi**, Jacqueline (1990) : “À propos de Marivaux : quelques remarques de juriste”, *Revue Marivaux*, 1, p. 40-52.
468. **Rykner**, Arnaud (1996) : *L’Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l’âge classique à Maeterlinck*, José Corti.
469. **Ryngaert**, Jean-Pierre (1991) : *Introduction à l’analyse du théâtre*, Dunod, Paris.
470. **Sabry**, Randa (1998) : “Le Dialogue au second degré dans le théâtre de Marivaux”, *Poétique*, 115, septembre 1998, Seuil, Paris, p. 305-326.
471. **Sajous d’Oria**, Michèle (1997) : article “Vaudeville”, dans Delon, Michel (éd.) (1997).
472. **Salaün**, Franck (éd.) (2003) : *Marivaux subversif ?*, Actes du colloque de Montpellier (14-16 mars 2002), éditions Desjonquères, Paris.
473. **Salle**, Bernard (1990) : *Histoire du théâtre*, Librairie théâtrale, Paris.

474. **Sanaker**, John Kristian (1987) : *Le Discours mal apprivoisé*, Solum Forlag-Didier Érudition, Oslo, Paris.
475. **Sandras**, Michel (1972) : “Le Blanc, l’alinéa”, *Communications*, 19, Seuil, Paris, p. 105-114.
476. **Santangelo**, Giovanni (1992) : “*La Nouvelle Colonie* : microcosmo dell’immaginario progressista marivaudiano ?”, dans Matucci, Mario (éd.) (1992), p. 99-112.
477. **Sareil**, Jean (1984) : *L’Écriture comique*, P.U.F., Paris.
478. **Saulnier**, V.-L. (1976) : *Le Théâtre en France au dix-huitième siècle*, P.U.F., Que sais-je ? n° 128 [1943], Paris.
479. **Scaliger**, Jules-César (1561) : *Poetices libri VII ad Sylvium filium*, apud Ioannem Crispinum, Lyon (cote Sorbonne : LD5). Disponible également sur Gallica, site électronique de la BNF.
480. **Schaad**, Harold (1969) : *Le Thème de l’être et du paraître dans l’œuvre de Marivaux*, Juris Verlag, Zürich.
481. **Scherer**, Jacques (1964) : Préface de Dort, Bernard (1964).
482. **Scherer**, Jacques (1966) : “Le Jeu de la vérité et les jeux du langage dans le théâtre de Marivaux”, *Marivaux*, monographie, Comédie-Française.
483. **Scherer**, Jacques (1968) : “Pour une sociologie des obstacles au mariage dans le théâtre français du dix-septième”, dans Jacquot, Jean (éd.) (1968), p. 297-305.
484. **Scherer**, Jacques (1981) : *La Dramaturgie classique*, Nizet, Paris.
485. **Scherer**, Jacques (1989) : *La Dramaturgie de Beaumarchais*, Nizet, Paris.
486. **Scherer**, Jacques (1994) : *La Dramaturgie du vrai-faux*, P.U.F.
487. **Scherer**, Colette & **Scherer**, Jacques (1987) : *Le Théâtre classique*, P.U.F., Que sais-je ? n° 1414, Paris.
488. **Schneider**, Jean-Paul (1982) : “*L’Île des esclaves* de Marivaux ou la ‘Balance égale’”, *Études sur le dix-huitième siècle*, Strasbourg, p. 5-56.
489. **Schneider**, Jean-Paul (2003) : “De quelques ‘silences de toutes couleurs’ chez Marivaux : l’exemple de *L’Île des esclaves* et de *La Dispute*”, dans Salalün, Franck (éd.) (2003), p. 273-285.
490. **Séailles**, André (1965) : “Le Déguiement de l’amour et le mystère de la naissance dans le théâtre et le roman de Marivaux”, *Revue des Sciences Humaines*, n° 120, octobre-décembre 1965, Paris, p. 479-492.
491. **Segni**, Bernardo (1551) : *Rettorica et poetica d’Aristotile trad. di greci in lingua vulgare fiorentina*, Batholomeo detto l’Imperador, Venise. Texte disponible en document électronique sur le site Gallica de la BNF.
492. **Sellin**, Paul R. (1986) : “Sources of Julius Caesar Scaliger’s *Poetices libri septem* as a Guide to Renaissance Poetics”, dans *Acta Scaligeriana*, Actes du colloque d’Agen (14-16 septembre 1984), A. Cubelier de Beynac et M. Magnien éd., Agen, p. 75-84.
493. **Sempé**, Jean-Paul (1976) : “*La Dispute* de Marivaux ou le miroir infidèle”, *Études freudiennes*, 11-12, janv. 1976, Denoël, p. 189-202.
494. **Sermain**, Jean-Paul (1996) : “Le Dispositif du transfert dans le théâtre de Marivaux”, *Op. cit.*, *Revue de littératures française et comparée*, 7, Pau, p. 153-160.
495. **Sgard**, Jean (1991) : “Trois ‘philosophes’ de 1734. Marivaux, Prévost et Voltaire”, dans *Vérités à la Marivaux* (1991), p. 31-38.
496. **Sgard**, Jean (1992) : “Le Coup de théâtre”, dans Matucci, Mario (éd.) (1992), p. 57-64.
497. **Sgard**, Jean (1996) : “L’Aventure”, *Europe*, n° 811-812 (numéro spécial Marivaux), nov.-déc. 1996, p. 60-67.
498. **Sinturel**, Yves (1984) : “Beckett : *Fin de partie*, le point final du début à la fin”, dans Montandon, Alain (1984), p. 183-190.
499. **Souriau**, Étienne (1950) : *Les deux cent mille situations dramatiques*, Flammarion, Paris.
500. **Spacagna**, Antoine (1978) : *Entre le oui et le non. Essai sur la structure profonde du théâtre de Marivaux*, P. Lang, Berne.
501. **Spacagna**, Antoine (1990) : “Le Jeu linguistique et l’épreuve dans *L’Épreuve*”, dans Lathuillière, Roger (éd.) (1990), p. 393-404.
502. **Stackelberg**, Jürgen von (1996) : “*Le Petit-Maître amoureux* et *Le Petit-Maître corrigé*”, dans

- Coulet, Henri (éd.) (1996), p. 87-92.
503. **Sternberg**, Véronique (1999) : *La Poétique de la comédie*, SEDES, Paris.
504. **Stewart**, Philip (1973) : *Le Masque et la parole. Le Langage de l'amour au dix-huitième siècle*, José Corti, Paris.
505. **Stewart**, Philip (1996 a) : "De La Catharsis comique", *Littératures Classiques*, n° 27 (*L'Esthétique de la Comédie : Actes du colloque de Reims*, 8-10 sept. 1995, G. Conesa éd.), Paris, p. 183-193.
506. **Stewart**, Philip (1996 b) : "Les ironiques", dans *Impressions d'îles*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, p. 271-280.
507. **Tastet**, Claire (1995) : "Le Lieu dans le théâtre de Marivaux", *Revue Marivaux*, 5, p. 71-80.
508. **Terrasse**, Jean (1986) : *Le Sens et les signes. Étude sur le théâtre de Marivaux*, Naaman, Québec-Sherbrooke.
509. **Terrasse**, Jean (1987) : "L'Être et le paraître. Le conflit des *Fausse Confidences*", dans *Analyses & Réflexions sur Marivaux. Les Fausse Confidences, l'être et le paraître*, ouvrage collectif, Ellipses, p. 47-54.
510. **Théâtre en Europe** (1985) : le n° 6, avril 1985, regroupe articles, points de vue et images de plusieurs mises en scène de Marivaux (dont quelques-unes sont historiques).
511. **Thomasseau**, Jean-Marie (1984) : *Le Mélodrame*, P.U.F., Que sais-je ? n° 2151, Paris.
512. **Thomasseau**, Jean-Marie (1995) : *Drame et tragédie*, Hachette, Contours littéraires, Paris.
513. **Thomasseau**, Jean-Marie (1999) : "Le Didascalie et les jardins", dans Martinez-Thomas, Monique (éd.) (1999), p. 7-12.
514. **Tisseyre**, Christiane (1969) : *Recherches sur la mise en scène de Marivaux au dix-huitième siècle*, mémoire de maîtrise, Paris III, dir. M. de Rougemont.
515. **Tissier**, André (1976) : *Les Fausse Confidences, analyse d'un Jeu de l'amour*, SEDES.
516. **Todorov**, Tzvetan (1972) : "Typologie des intrigues", *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (O. Ducrot-T. Todorov), Seuil, p. 380-382.
517. **Tomlinson**, Robert (1981) : *La Fête galante : Watteau et Marivaux*, Droz, Genève-Paris.
518. **Tomlinson**, Robert (1991) : "Marivaux dans les jardins de Socrate ou l'*Anti-Banquet*", dans *Vérités à la Marivaux* (1991), p. 39-49.
519. **Tomlinson**, Robert (1996) : "Generic Subversion in *Arlequin poli par l'amour* and *La Double Inconstance*", dans Rivara, Annie (éd.) (1996), p. 151-164.
520. **Touchard**, Pierre-Aimé (1968) : *Dionysos. Apologie pour le théâtre suivi de L'Amateur de théâtre*, Seuil, Paris.
521. **Trapnell**, William H. (1970) : "Marivaux's unfinished narratives", *French Studies*, p. 237-253.
522. **Trapnell**, William H. (1987) : *Eavesdropping in Marivaux*, Droz, Genève-Paris.
523. **Trapnell**, William H. (1996) : "Expérimentation imaginaire dans le théâtre de Marivaux", dans Coulet, Henri (éd.) (1996), p. 43-53.
524. **Traverso**, Véronique (1999) : *L'Analyse des conversations*, coll. 128, Nathan Université.
525. **Trott**, David (1991) : "Marivaux et la vie théâtrale, de 1730 à 1737", dans *Vérités à la Marivaux* (1991), p. 19-29.
526. **Trott**, David (1997) : "Production et réception du théâtre de Marivaux : le cas de *La Double Inconstance* et du *Jeu de l'amour et du hasard*", *L'École des lettres*, 8, 1er février 1997, p. 5-18.
527. **Trott**, David (2000) : *Théâtre du dix-huitième siècle. Jeux, écriture et regards*, Espaces 34, Edmonton.
528. **Trott**, David & **Boursier**, Nicole (éd.) (1988) : *L'Âge d'or du théâtre en France*,
529. **Truchet**, Jacques (1974) : *Théâtre du dix-huitième siècle*, Gallimard, Pléiade, Paris.
530. **Truchet**, Jacques (1975) : *La Tragédie classique en France*, P.U.F., Paris.
531. **Truchet**, Jacques (1986) : "Jeux du politique et du romanesque (à propos de deux pièces de Marivaux)", dans *Mélanges pour Jacques Scherer* (1986), p. 383-388.
532. **Ubersfeld**, Anne (1978) : "Le Jeu des classiques, réécriture ou musée", *Les Voies de la création théâtrale*, 6, CNRS, p. 181-192.
533. **Ubersfeld**, Anne (1982) : *Lire le théâtre*, Éditions Sociales, Paris.
534. **Ubersfeld**, Anne (1996 a) : *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Belin Sup, Paris.

535. **Übersfeld**, Anne (1996 b) : *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Seuil, Mémo, Paris.
536. **Uspenski**, Boris (1972) : "Poétique de la composition", *Poétique*, 9, Seuil, Paris, p. 124-134.
537. **Valdin**, Bernard (1973) : "Intrigue et tableau", *Littérature*, 9 ("La scène"), fev. 1973, Larousse, Paris, p. 47-55.
538. **Vauquelin de La Fresnaye** (1605) *L'Art poétique françois, où l'on peut remarquer la perfection et le défaut des anciennes et des modernes poésies*, cf. Pellissier, Georges (1885).
539. **Védier**, Georges (1955) : *Origine et évolution de la dramaturgie néo-classique. L'influence des arts plastiques en Italie et en France : le rideau, la mise en scène et les trois unités*, P.U.F., Paris.
540. **Venard**, Michèle (1985) : *La Foire entre en scène*, Librairie Théâtrale.
541. **Verhoeff**, Han (1992) : "Manipulation ou thérapie : les aléas de la confiance dans *La Mère confidente*", *Revue Marivaux*, 3, 105-113.
542. **Verhoeff**, Han (1994) : *Marivaux ou le dialogue avec la femme. Une psycholecture de ses comédies et de ses journaux*, Paradigme, Orléans.
543. **Vérités à la Marivaux** (1991) : numéro spécial d'*Études littéraires*, 24-1, été 1991, Université Laval, Québec, coord. Raymond Joly.
544. **Viala**, Alain (éd.) (1997) : *Le Théâtre en France des origines à nos jours*, P.U.F., Paris.
545. **Vier**, Jacques (1970) : *Histoire de la littérature française au dix-huitième siècle*, Armand Colin, Paris.
546. **Vinaver**, Michel (1993) : "Marivaux : *La Seconde Surprise de l'amour*", dans Vinaver, Michel (éd.) (1993), p. 165-204.
547. **Vinaver**, Michel (éd.) (1993) : *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Actes Sud, p. 165-204.
548. **Vinti**, Claudio (1992) : "I Lazzi nel teatro di Marivaux", dans Matucci, Mario (éd.) (1992), p. 205-220.
549. **Vitez**, Antoine (1985) : "Une enfance imaginaire du monde", *Théâtre en Europe*, n° 6, avril 1985, p. 54-56.
550. **Voltz**, Pierre (1964) : *La Comédie*, Armand Colin, Paris.
551. **Vossius**, Gerardus Ioannes (1647) : a) *De artis poeticae natura ac constitutione liber* ; b) *Poetica-rum Institutionum libri tres* ; c) *De imitatione, cum oratoria tum praecipue poetica deque recitatione ueterum liber*, Elzévir, Amsterdam (cote Sorbonne : LD 23 in 4°).
552. **Vuillermoz**, Marc (éd.) (1998) : *Dictionnaire analytique des œuvres théâtrales françaises du XVIIIe siècle*, Champion, Paris.
553. **Vuillermoz**, Marc (2000) : *Le Système des objets dans le théâtre classique, 1625-1650 (Corneille, Mairêt, Rotrou, Scudéry)*, Droz, Genève.
554. **Wauthion**, Michel (1995) : "Discours indirect et compétence pragmatique dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*", *Revue Marivaux*, 5, p. 5-16.
555. **Werly**, Patrick (2001) : "Mesure, spatialité et irréversibilité du temps théâtral", dans *Temps scientifique, temps théâtral*, Actes du colloque de Besançon, 8-10 juin 2000, coord. par L. Garbagnati, CRDP de Franche-Comté, Besançon, p. 177-186.
556. **Wessner**, Paul (1902) : *Aeli Donati Commentum Terenti... recensuit Paulus Wessner*, Teubner, Stuttgart [reprint 1962].
557. **Wilson**, Robert F. (1981) : "Being There at the End", *Litterature-Film*, 9, p. 59-65.
558. **Wogue**, Jules (1905) : *La Comédie aux dix-septième et dix-huitième siècles* [1905], Slatkine reprints, Genève, 1970.
559. **Woodward**, Servane (1992) : "L'Initiation à l'être social : philosophie du théâtre de Marivaux", *Revue Marivaux*, 3, p. 41-50.
560. **Woodward**, Servane (1996) : "Marivaux et Diderot : un théâtre des Lumières", dans Coulet, Henri (éd.) (1996), p. 93-105.
561. **Yetter-Vassot**, Cindy (1996 a) : "Le Théâtre de Marivaux : en attendant un monde meilleur", dans Coulet, Henri (éd.) (1996), p. 55-60.
562. **Yetter-Vassot**, Cindy (1996 b) : "L'Espace théâtral signifiant de deux pièces de Marivaux, *Arlequin poli par l'amour* et *La Dispute*", *Études Littéraires*, 29-2, automne 1996 (*Analyses et débats*), Univ. Laval (Québec), p. 97-110.

563. **Zatorska**, Izabella (1992) : “*L’Île des esclaves* de Marivaux : une utopie à l’italienne”, dans Matucci, Mario (éd.) (1992), p. 113-124.
564. **Zatorska**, Izabella (1996) : “Le Discours utopique dans le théâtre de Marivaux”, dans Coulet, Henri (éd.) (1996), p. 19-24.

2) Mises en scène de Marivaux commentées au cours de la thèse

2.1 Spectacles

1. *Félicie la Provinciale* (2001) : montage de *Félicie* et de *La Provinciale* par Roger Planchon, mise en scène de Roger Planchon, TNP, Villeurbanne.
2. *La Dispute* (1999) : mise en scène de Stanislas Nordey, Théâtre Gérard-Philipe de Saint-Denis.
3. *L’Épreuve* (2002) : mise en scène d’Émilie-Anna Maillot, dans le cadre du stage de formation à la mise en scène organisé par Jean-Pierre Vincent et Bernard Chartreux, Conservatoire National de Paris, présentation des travaux les 29, 30 et 31 octobre 2002.
4. *L’Île des esclaves* (2002) : mise en scène d’Éric Massé, même cadre que le précédent.
5. *Le Préjugé vaincu* (2002) : mise en scène de Célie Pauthe, même cadre que le précédent.

2.1 Captations

1. *Les Acteurs de bonne foi* (1978) : co-production TF1/Comédie-Française ; mise en scène de Jean-Luc Boutté, assistant à la mise en scène Patrice Kerbrat ; avec Dominique Rozan (Merlin), Alain Feydeau (le Notaire), Richard Berry (Éraste), Gérard Giroudon (Blaise), Yvonne Gaudeau (Madame Amelin), Denise Gence (Madame Argante), Bérengère Dautun (Araminte), Catherine Hiegel (Lisette), Dominique Costanza (Colette), Bernadette Le Saché (Angélique) ; réalisation François Chatel ; document INA.
2. *Le Legs* (1998) : co-production Agat-Film/FR3/Comédie-Française ; mise en scène de Jean-Pierre Miquel ; avec Cécile Brune (la Comtesse), Laurent Rey (Lépine), Claudine Guillot (Lisette), Denis Podalydès (le Marquis), Clotilde de Bayser (Hortense), Yan Dufas (le Chevalier) ; réalisation Bernard Dumont.
3. *Arlequin poli par l’amour* (1996) : production Clip-Clap Vidéo, Genève ; création Am Stram Gram Le Théâtre ; mise en scène Dominique Catton, avec la collaboration de Christiane Suter ; avec Françoise Courvoisier (la Fée), Mathieu Delmonte (Trivelin), Jean Liermier (Arlequin), Nathalie Lannuzel (Silvia), Martine Brodard (la cousine, une danseuse), Frédéric Indermühle (le berger, un esprit), Marco Sierro (le musicien).
4. *La Dispute* (s. d.) : mise en scène de R. Polack. Distribution inconnue. Spectacle en tchèque. Cassettes Paris III.

Bibliographie thématique

Études sur Marivaux

éditions de Marivaux

1. **Arland**, Marcel (1950) : *Marivaux, Théâtre complet*, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Gallimard, Paris.
2. **Coulet**, Henri & **Gilot**, Michel (1993) : *Marivaux. Théâtre complet*, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Gallimard, Paris.

3. **Deloffre**, Frédéric (1972) : *Marivaux. Œuvres de jeunesse*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.
4. **Deloffre**, Frédéric & **Gilot**, Michel (1988) : *Marivaux. Journaux et œuvres diverses*, Classiques Garnier, Bordas, Paris.
5. **Deloffre**, Frédéric & **Rubellin**, Françoise (1992) : *Marivaux. Théâtre complet*, deux tomes, Classiques Garnier, Paris.
6. **Deloffre**, Frédéric & **Rubellin**, Françoise (2000) : *Marivaux. Théâtre complet*, tome unique, La Pochothèque / Classiques Garnier, Paris.
7. **Dort**, Bernard (1961) : *Marivaux. Théâtre*, 4 tomes, Le Club Français du Livre, Paris.
8. **Dort**, Bernard (1964) : *Marivaux. Théâtre complet*, Coll. L'Intégrale, Seuil, Paris.

état des recherches sur Marivaux

1. **Coulet**, Henri (1979) : "État présent des études sur Marivaux", *L'Information littéraire*, 31-2, mars-avril 1979, p. 61-70.
2. **Deloffre**, Frédéric (1964) : "État présent des études sur Marivaux", *L'Information littéraire*, 16, novembre-décembre 1964.
3. *Revue Marivaux* : revue annuelle de la Société Marivaux, dirigée par F. Rubellin. Depuis 1990.
4. **Rivara**, Annie (1995) : "État présent des études sur Marivaux", *Dix-huitième siècle*, 27.

études d'ensemble

sur Marivaux en général

1. **Alembert**, Jean le Rond (d') (1785) : "Éloge de Marivaux", dans Deloffre, Frédéric et Rubellin, Françoise (1992), p. 979-1024 ou *id.* (2000), 2074-2100.
2. *Anecdotes dramatiques* (1775) : anonyme, Veuve Duchesne, Paris ; notamment, tome III, p. 322-325, article "Marivaux".
3. **Ayoub**, Brigitte (1994) : *Marivaux. Biographie, étude de l'œuvre*, Albin Michel, Paris.
4. **Baladier**, Louis (1987) : "Le Marivaudage", *L'École des Lettres*, 12, 15 avril 1987, p. 29-37.
5. **Cave**, Christophe (1996) : "Marivaux revu par Voltaire", dans Coulet, Henri (éd.) (1996), p. 195-208.
6. **Chevalley**, Sylvie (1966 b) : *Monographie Marivaux*, Comédie-Française.
7. **Coulet**, Henri (éd.) (1996) : *Marivaux et les Lumières. L'homme de théâtre et son temps*, Actes du Colloque international d'Aix en Provence, 4-6/06/1992, CAER XVIII et Société Marivaux, Publications de l'Université de Provence.
8. **Coulet**, Henri & **Ehrard**, Jean (éd.) (1991) : *Marivaux d'hier, Marivaux d'aujourd'hui*. Actes du colloque de Riom 08-09/10/1988 (et cf. Rubellin, Françoise (éd.) (1991)).
9. **Coulet**, Henri & **Gilot**, Michel (1973) : *Marivaux. Un humanisme expérimental*, Larousse Université, coll. Thèmes et textes, Paris.
10. **Deloffre**, Frédéric (1955) : *Une préciosité nouvelle. Marivaux et le marivaudage*, Slatkine reprints, Genève, 1993 [Belles Lettres, Paris, 1955].
11. **Durry**, Marie-Jeanne (1960) : *À propos de Marivaux*, SEDES, Paris.
12. **Ehrard**, Jean (1974) : "Marivaux ou le chemin de la sincérité", dans *Littérature française. Le XVIIIe siècle I, 1720-50*, Troisième partie, chapitre 2, Arthaud, Paris.
13. *Europe* (1996) : *Marivaux*, n° 811-812, nov.-déc. 1996, Arthaud, Paris, p. 3-117.
14. **Fabre**, Jean (1958) : "Marivaux", *Histoire des littératures*, III, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, Paris.
15. **Fabre**, Jean (1960) : "Marivaux", *Dictionnaire des lettres françaises. Le dix-huitième siècle*, Fayard, Paris.
16. **Fleury**, Jean (1881) : *Marivaux et le marivaudage*, Plon, Paris.
17. **Fortier**, Paul (1999) : "La Sémiotique corporelle de Marivaux", *Tangence*, n° 60, mai 1999, p. 64-83.
18. **Gazagne**, Paul (1997) : *Marivaux par lui-même*, Seuil, Écrivains de toujours, Paris [1954].

19. **Gilot**, Michel (1971) : “La Vocation comique de Marivaux”, *Saggi e ricerche di letteratura francese*, 11, Bolzoni, p. 59-86.
20. **Gilot**, Michel (1972) : “Marivaux à la croisée des chemins, 1719-1723”, *Studi Francesi*, n° 47-48, Turin, p. 262-270.
21. **Gilot**, Michel (1973) : “Le Peuple dans l’œuvre de Marivaux”, dans *Images du peuple au XVIIIe siècle*, Actes du colloque d’Aix-en-Provence (25-26 octobre 1969), CAER XVIII, Armand Colin, p. 257-280.
22. **Gilot**, Michel (1974) : “Marivaux dans la société de son temps”, *Revue des Sciences Humaines*, n° 153, Lille, p. 79-101.
23. **Gilot**, Michel (1998) : *L’Esthétique de Marivaux*, SEDES.
24. **Giraudoux**, Jean (1946) : “Hommage à Marivaux”, dans *Marivaux, Théâtre complet*, éd. Fournier-Bastide, Éditions Nationales, Paris.
25. **Haac**, Oscar A. (1990) : “Marivaux : de l’utopie à la perspective du moraliste”, dans Lathuillière, Roger (éd.) (1990), p. 415-422.
26. **Howells**, Robin (2003) : “La subversion dans les formes”, dans Salaün, Franck (éd.) (2003), p. 34-45.
27. **Jaloux**, Edmond (1954) : “Marivaux”, *Visages français*, Albin Michel, Paris.
28. **Jamieson**, Ruth Kirby (1969) : *Marivaux, a Study in Sensibility*, Octagon Books, New York.
29. **Joly**, Raymond (1991 a) : “Présentation”, dans *Vérités à la Marivaux* (1991), p. 5-7.
30. **Lagrave**, Henri (1970) : *Marivaux et sa fortune littéraire*, Ducros, Bordeaux.
31. **Larroumet**, Gustave (1894) : *Marivaux, sa vie et ses œuvres* [1894, Paris], Slatkine reprints, Genève, 1970.
32. **Moriarty**, Michael (1990) : “Language, Desire & the Imaginary in Marivaux”, *Romance Studies*, 16, Swansea, p. 13-20.
33. **Mühlemann**, Suzanne (1970) : *Ombres et lumières dans l’œuvre de Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux*, Lang, Berne.
34. **Navarri**, Roger (1963) : “Marivaux réactionnaire ?”, *Europe*, 415-416, novembre-décembre 1963, p. 65-71.
35. **Négrel**, Éric (2003) : “Marivaux utopiste : du monde renversé à la rhétorique des passions”, dans Salaün, Franck (éd.) (2003), p. 320-335.
36. **Poulet**, Georges (1952) : *Études sur le temps humain II : La distance intérieure*, chapitre I : “Marivaux”, Plon, Paris, p. 1-34.
37. **Roy**, Claude (1947) : *Lire Marivaux*, La Baconnière-Le Seuil, Neuchâtel-Paris.
38. **Rubellin**, Françoise (éd.) (1991) : *Marivaux d’hier, Marivaux d’aujourd’hui*. Actes du colloque de Lyon 22/04/1988 (et cf. Coulet, Henri & Ehrard, Jean (éd.) (1991)).
39. **Salaün**, Franck (éd.) (2003) : *Marivaux subversif ?*, Actes du colloque de Montpellier (14-16 mars 2002), éditions Desjonquères, Paris.
40. **Schaad**, Harold (1969) : *Le Thème de l’être et du paraître dans l’œuvre de Marivaux*, Juris Verlag, Zürich.
41. **Séailles**, André (1965) : “Le Déguisement de l’amour et le mystère de la naissance dans le théâtre et le roman de Marivaux”, *Revue des Sciences Humaines*, n° 120, octobre-décembre 1965, Paris, p. 479-492.
42. **Tomlinson**, Robert (1981) : *La Fête galante : Watteau et Marivaux*, Droz, Genève-Paris.
43. **Tomlinson**, Robert (1991) : “Marivaux dans les jardins de Socrate ou l’*Anti-Banquet*”, dans *Vérités à la Marivaux* (1991), p. 39-49.

études sur les genres autres que le théâtre

1. **Coulet**, Henri (1983 a) : “L’Inachèvement dans les récits de Marivaux”, *Saggi e ricerche di letteratura francese*, 22, Bolzoni, p. 29-46.
2. **Deloffre**, Frédéric (1992) : “Le Paysan parvenu au théâtre : *Le Paysan et la paysanne parvenus*”, dans Matucci, Mario (éd.) (1992), p. 23-34.
3. **Ehrard**, Jean (1992) : “L’Argent dans *La Vie Marianne*”, dans Matucci, Mario (éd.) (1992), p. 35-45.

4. **Gilot**, Michel (1975) : *Les Journaux de Marivaux. Accomplissement moral et esthétique*, Champion, Paris.
5. **Jugan**, Annick (1978) : *Les Variations du récit dans La Vie de Marianne de Marivaux*, Klincksieck, Paris.
6. **Rubellin**, Françoise (1992 b) : "Silhouettes d'Arlequin dans les romans de jeunesse de Marivaux", dans Matucci, Mario (éd.) (1992), p. 237-248.
7. **Sgard**, Jean (1996) : "L'Aventure", *Europe*, n° 811-812 (numéro spécial Marivaux), nov.-déc. 1996, p. 60-67.
8. **Trappnell**, William H. (1970) : "Marivaux's unfinished narratives", *French Studies*, p. 237-253.

études sur le théâtre

1. **Blanc**, André (1986) : "Marivaux à rebours : du hasard à la nécessité", dans *Mélanges pour Jacques Scherer* (1986), p. 133-140.
2. **Dort**, Bernard (1962) : "À la recherche de l'amour et de la vérité. Esquisse d'un système marivaudien", *Les Temps modernes*, janvier-mars 1962 (repris dans Dort 1967 et dans Dort 1986, p. 25-59).
3. **Gilot**, Michel (1987) : "Théâtre-reflet ou théâtre-action ? Marivaux à l'épreuve de la scène", *Degré second, Studies in French Literature*, 11, septembre 1987, Blacksburg, p. 89-94.
4. **Gilot**, Michel (1988) : "L'Invention des lieux scéniques", *Recherches et Travaux*, 34, juillet 1988, ELLUG, Grenoble, p. 63-71.
5. **Gilot**, Michel (1996 a) : "Une Dramaturgie de l'humour", dans *Europe* (1996), p. 30-38.
6. **Gilot**, Michel (1996 b) : "Formes du jeu dans le théâtre de Marivaux", dans Rivara, Annie (éd.) (1996), p. 71-78.
7. **Gilot**, Michel (1996 c) : "Théâtre-surprise. Marivaux révélé ou révélateur ?", dans Rivara, Annie (éd.) (1996), p. 235-243.
8. **Mc Kee**, Kenneth N. (1958) : *The Theater of Marivaux*, N. Y. Univ. Press.
9. **Meyer**, Marlyse (1961) : *La Convention dans le théâtre d'amour de Marivaux*, Universidade de São Paulo.
10. **Pomeau**, René (1974) : "Pour une dramaturgie de Marivaux", *Essays on Diderot & the Enlightenment, in Honour of Otis Fellows*, Droz, Genève-Paris, p. 256-267.
11. **Porcelli**, Maria Grazia (2003) : "Le dernier Marivaux ou la réflexion sur le théâtre", dans dans F. Salalün (éd.) (2003), p. 336-344.
12. **Ratermanis**, J<anis> B<ernhards> (1961) : *Étude sur le comique de Marivaux*, Droz-Minard, Genève, Paris.
13. **Rubellin**, Françoise (1996) : *Marivaux dramaturge*, coll. Unichamp, Champion, Paris.
14. **Spacagna**, Antoine (1978) : *Entre le oui et le non. Essai sur la structure profonde du théâtre de Marivaux*, P. Lang, Berne.
15. **Tastet**, Claire (1995) : "Le Lieu dans le théâtre de Marivaux", *Revue Marivaux*, 5, p. 71-80.
16. **Terrasse**, Jean (1986) : *Le Sens et les signes. Étude sur le théâtre de Marivaux*, Naaman, Québec-Sherbrooke.
17. **Braun**, Theodore E.D (1982) : "From Marivaux to Diderot : Awareness of the Audience in the *Comédie*, the *Comédie Larmoyante* and the *Drame*", *Diderot Studies*, p. 17-29.
18. **Cave**, Christophe (1992) : "Journaux et théâtre : les chemins de l'éducation", *Revue Marivaux*, 3, p. 69-96.
19. **Cazenobe**, Colette (1996) : "Marivaux et Crébillon (les discordances du cœur et de l'esprit dans l'anthropologie des Lumières)", dans Coulet, Henri (éd.) (1996), p. 129-144.
20. **Cismaru**, Alfred (1977) : *Marivaux and Molière : A Comparison*, Lubhock, Texas Tech. Press.
21. **Cormier**, Jacques (1992) : "Un Regard sur la technique théâtrale de trois farces", dans Matucci, Mario (éd.) (1992), p. 143-160.
22. **Desvignes-Parent**, Lucette (1968) : "Survivance de la pastorale dramatique chez Marivaux" *French Studies, a quarterly review*, Oxford, 22-3, juillet 1968, p. 206-224.

23. **Desvignes-Parent**, Lucette (1970) : *Marivaux et l'Angleterre*, Klincksieck.
24. **Gasparro**, Rosalba (1992) : "Gli amori di Arlecchino : da Marivaux alla Foire", dans Matucci, Mario (éd.) (1992), p. 193-204.
25. **Hydak**, Michael G. (1981) : "Les Comédies galantes de Molière et le théâtre de Marivaux", *The Language Quarterly*, 19-3/4, Tampa, p. 41-45.
26. **Létoublon**, Françoise (1994) : "Marivaux ou l'Athènes travestie", *Recherches et Travaux*, 44, ELLUG, Grenoble, p. 67-78.
27. **Mass**, Edgar (1996) : "Marivaux et les *Lettres persanes*", dans Coulet, Henri (éd.) (1996), p. 209-216.
28. **Matucci**, Mario (éd.) (1992) : *Marivaux e il teatro italiano. Atti del colloquio internazionale*, Cortone (06-08/09/90), Univ. degli studi di Pisa, Pacini ed.
29. **Mazouer**, Charles (1992) : "Les *Écoles* au théâtre jusqu'à Marivaux", *Revue Marivaux*, 3, p. 5-19.
30. **Niderst**, Alain (1996) : "Marivaux et La Motte", dans Coulet, Henri (éd.) (1996), p. 187-194.
31. **Paillet-Guth**, Anne-Marie (1990) : "Marivaux, Crébillon et la mauvaise foi : les détours d'une déclaration d'amour", *Revue Marivaux*, 1, p. 53-64.
32. **Principato**, Aurelio (1992) : "Dialogue romanesque et dialogue théâtral chez Marivaux", dans Matucci, Mario (éd.) (1992), p. 87-98.
33. **Puleio**, Maria Teresa (1992) : "Il linguaggio della seduzione in Marivaux e nella Commedia dell'Arte", dans Matucci, Mario (éd.) (1992), p. 185-192.
34. **Racault**, Jean-Michel (1980) : "Les utopies morales de Marivaux", *Études et recherches sur le XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, p. 57-85.
35. **Rizzoni**, Nathalie (1998) : "Marivaux, Pannard et *Le Chemin de la Fortune*", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1998-2, p. 215-229.
36. **Robinson**, Philip (1996 a) : "L'Imaginaire et la distanciation comique chez Marivaux et Beaumarchais", *Littératures Classiques*, n° 27 (*L'Esthétique de la Comédie* : Actes du colloque de Reims, 8-10 sept. 1995, G. Conesa éd.), Paris, p. 343-351.
37. **Roussel**, Jean (1992) : "Jean-Jacques et la confiance marivaudienne", dans Matucci, Mario (éd.) (1992), p. 47-55.
38. **Sgard**, Jean (1991) : "Trois 'philosophes' de 1734. Marivaux, Prévost et Voltaire", dans *Vérités à la Marivaux* (1991), p. 31-38.
39. **Woodward**, Servane (1996) : "Marivaux et Diderot : un théâtre des Lumières", dans Coulet, Henri (éd.) (1996), p. 93-105.
40. **Blanc**, André (1996 a) : "La *Catharsis* du désir dans le théâtre de Marivaux", *Littératures Classiques*, n° 27 (*L'Esthétique de la Comédie* : Actes du colloque de Reims, 8-10 sept. 1995, G. Conesa éd.), Paris, p. 196-203.
41. **Blanc**, André (1996 b) : "Un Théâtre d'inspiration chrétienne ?", dans Coulet, Henri (éd.) (1996), p. 11-18.
42. **Bonfils**, Catherine (1987) : "Se voir et être vu : le regard dans le théâtre de Marivaux", *Le Siècle de Voltaire. Hommage à René Pomeau*, C. Mervaud et S. Menant éd., The Voltaire Foundation, Taylor Inst., Oxford, I, 111-123.
43. **Bonhôte**, Nicolas (1974) : *Marivaux ou les machines de l'Opéra. Étude de sociologie de la littérature*, l'Age d'homme, Paris.
44. **Bouillaguet**, Pierre (1988) : "L'Attribution des rôles sexuels dans le théâtre de Marivaux : un jeu autour de l'opposition nature / culture", dans Trott, David (éd.) (1988), p. 183-195.
45. **Brady**, Valentini Papadopoulou (1970) : *Love in the Theatre of Marivaux*, Droz, Genève.
46. **Coulet**, Henri (1983 b) : "Le Pouvoir politique dans les comédies de Marivaux", *L'Information littéraire*, 35-5, p. 190-195.
47. **Coulet**, Henri (1992) : "Les Indications scéniques dans le théâtre de Marivaux", dans Matucci, Mario (éd.) (1992), p. 259-271.
48. **Coulet**, Henri (1996) : "Peines d'amour perdues", dans *Europe* (1996), p. 39-51.
49. **Courville**, Xavier (de) (1958) : *Lélio, premier historien de la Comédie italienne, premier animateur du théâtre de Marivaux*, Librairie Théâtrale, Paris.
50. **Courville**, Xavier (de) (1963) : "Le Merveilleux dans le théâtre de Marivaux", in *Revue d'Histoire du*

Théâtre, n° 15, Paris, p. 25-29.

51. **Courville**, Xavier (de) (1996) : "Formes du jeu dans le théâtre de Marivaux", dans Rivara, Annie (éd.) (1996), p. 79-86.
52. **Dabbah El-Jamal**, Choukri (1995) : *Le Vocabulaire du sentiment dans le théâtre de Marivaux*, Champion, Paris.
53. **Daniels**, May (1970) : "Marivaux, Precursor of the Théâtre de l'Inexprimé", *The Modern Language Review*, vol. 45, Londres.
54. **Deguy**, Michel (1985) : "Notre partage marivaudien", *Théâtre en Europe*, n° 6, avril 1985, p. 64-69.
55. **Deguy**, Michel (1986) : *La machine matrimoniale ou Marivaux*, Gallimard, coll. Tel, Paris.
56. **Démoris**, René (1991) : "L'Inceste évité. Identification et objet chez Marivaux entre 1731 et 1737", dans *Vérités à la Marivaux* (1991), p. 121-135.
57. **Démoris**, René (1996) : "Le Père en jeu", *Op. cit.*, *Revue de littératures française et comparée*, 7, Pau, p. 127-132.
58. **Derrida**, Jacques (1979) : "Force et signification", dans *L'Écriture et la différence*, Points, Seuil [1967, Tel Quel], p. 9-49.
59. **Dervaux**, Sylvie (1996) : "Fantaisies allégoriques", dans *Europe* (1996), p. 107-116.
60. **Descotes**, Maurice (1972) : *Les Grands Rôles du théâtre de Marivaux*, P.U.F., Paris.
61. **Desvignes <-Parent>**, Lucette (1992) : "Marivaux et l'adolescence", *Revue Marivaux*, 3, p. 20-40.
62. **Fajon**, Robert (1983) : "Jean-Joseph Mouret, musicien de Marivaux", dans *Jean-Joseph Mouret, journées d'études d'Aix-en-Provence*, 28 et 29 avril 1982, Aix-en-Provence, C.A.E.R. XVIII, diffusion Minkoff, p. 59-85.
63. **Fabre**, Frantz (1979) : "La Barrière sociale dans le théâtre de Marivaux", *Études sur le dix-huitième siècle*, Clermont-Ferrand, p. 59-70.
64. **Fournier**, Nathalie (1996) : "Dire et redire : formes et fonctions du rapport de paroles dans les comédies de Marivaux", *Littératures classiques*, n° 27 (*L'Esthétique de la Comédie : Actes du colloque de Reims*, 8-10 sept. 1995, G. Conesa éd.), Paris, p. 231-242.
65. **Gilot**, Michel (1991) : "Du *Jeu de l'amour et du hasard* aux *Fausse Confidences*. Remarques sur l'évolution du théâtre de Marivaux", dans *Vérités à la Marivaux* (1991), p. 9-18 (repris dans Coulet, Henri & Gilot, Michel (1993)).
66. **Gilot**, Michel (1992 a) : "L'Invention d'un Nouveau Théâtre Italien. Quelques aspects des relations de Marivaux avec les comédiens", dans Matucci, Mario (éd.) (1992), p. 249-259.
67. **Goldzink**, Jean (2003) : "Théâtre et subversion chez Marivaux", dans Salaün, Franck (éd.) (2003), p. 263-270.
68. **Granier**, Jean-Maxence (2003) : "Faire référence à la parole de l'autre : quelques questions sur l'enchaînement 'sur le mot' chez Marivaux", à paraître en 2003 dans les Actes du colloque sur le fait autonymique tenu à Paris III en octobre 2000 (J. Authier-Revuz éd.) ; l'article est d'ores et déjà disponible en version électronique sur le site du colloque (<http://www.cavi.univparis3.fr/ilpga/autonymie/actes.htm>).
69. **Greene**, Edward J. H. (1973) : "Vieux, jeunes et valets dans la comédie de Marivaux", *Cahiers de l'Association des études françaises*, 25, mai 1973, p. 177-190.
70. **Guibert**, Noëlle (1992) : "Marivaux chez les Comédiens-Français", *Revue Marivaux*, 2, p. 66-75.
71. **Howells**, Robin (1991) : "Structure and Meaning in the *Incipit* of Marivaux's Comedies", *The Modern Language Review*, 86-4, oct. 1991, Londres, p. 839-851.
72. **Ince**, Walter (1968) : "L'Unité du double registre chez Marivaux", *Les Chemins actuels de la critique*, 10/18, Paris [1967], réédité par l'Union Générale d'édition, p. 71-84.
73. **Jutrin**, Monique (1975) : "Le Théâtre de Marivaux : une phénoménologie du cœur ?", *Dix-huitième siècle*, 7, Garnier, Paris, p. 157-180.
74. **Koch**, Paule (1992) : "Arlequin sur l'échiquier de Marivaux", dans Matucci, Mario (éd.) (1992), p. 221-236.
75. **Koch**, Philip (1992) : "Onomastique marivaudienne", *Revue Marivaux*, 3, 51-62.
76. **Koch**, Philip (1995) : "In Search of Angélique", *Studies in 18th Century Culture*, 24, p. 211-222.
77. **Macchia**, Giovanni (1996) : "La Pudeur et la surprise", dans *Europe* (1996), p. 6-12.

78. **Mason**, Haydn T. (1967) : “Cruelty in Marivaux’s Theatre”, *The Modern Language Review*, 62-1, janvier 1967, p. 238-247.
79. **Moraud**, Y. (1987) : “Le discours de la séduction dans le théâtre de Marivaux”, *L’Information littéraire*, mai-juin 1987, p. 107-113.
80. **Moureau**, François (1992 a) : *Le Cahier d’esquisses de Marivaux et autres textes*, Klincksieck, Paris.
81. **Moureau**, François (1992 b) : “Traits pour des comédies et tragédies : le manuscrit retrouvé de Marivaux”, dans Matucci, Mario (éd.) (1992), p. 75-86.
82. **Rebotier**, Isabelle (1995) : *Le Masque et le visage dans le théâtre de Marivaux*, thèse dact., Grenoble III, dir. M. Gilot.
83. **Robinson**, Philip (1989) : “Marivaux’s ‘Italian’ *divertissements* : Problems of Interpretation”, *Romance Studies*, n° 15, hiver 1989, p. 23.
84. **Robinson**, Philip (1996 b) : “Les vaudevilles : un médium théâtral”, *Dix-huitième siècle*, n° 28, P.U.F., Paris, p. 431-447.
85. **Rougemont**, Martine (de) (1988) : “Silvia : l’actrice et ses personnages”, dans Matucci, Mario (éd.) (1992), p. 65-74.
86. **Rousset**, Jean (1992) : “Scènes muettes et messages gestuels”, dans Matucci, Mario (éd.) (1992), p. 11-21.
87. **Rousset**, Jean (1995) : *Forme et signification*, José Corti, Paris, notamment p. 45-64 (“Marivaux ou la structure du double registre”) [1962].
88. **Rubellin**, Françoise (1997) : “Les Divertissements dans *La Double Inconstance*”, *L’École des lettres*, 8, 1er février 1997, p. 115-125.
89. **Rubellin-Devichi**, Jacqueline (1990) : “À propos de Marivaux : quelques remarques de juriste”, *Revue Marivaux*, 1, p. 40-52.
90. **Sabry**, Randa (1998) : “Le Dialogue au second degré dans le théâtre de Marivaux”, *Poétique*, 115, septembre 1998, Seuil, Paris, p. 305-326.
91. **Sanaker**, John Kristian (1987) : *Le Discours mal apprivoisé*, Solum Forlag-Didier Érudition, Oslo, Paris.
92. **Scherer**, Jacques (1964) : Préface de Dort, Bernard (1964).
93. **Scherer**, Jacques (1966) : “Le Jeu de la vérité et les jeux du langage dans le théâtre de Marivaux”, *Marivaux*, monographie, Comédie-Française.
94. **Sermain**, Jean-Paul (1996) : “Le Dispositif du transfert dans le théâtre de Marivaux”, *Op. cit.*, *Revue de littératures française et comparée*, 7, Pau, p. 153-160.
95. **Sgard**, Jean (1992) : “Le Coup de théâtre”, dans Matucci, Mario (éd.) (1992), p. 57-64.
96. **Trapnell**, William H. (1987) : *Eavesdropping in Marivaux*, Droz, Genève-Paris.
97. **Trapnell**, William H. (1996) : “Expérimentation imaginaire dans le théâtre de Marivaux”, dans Coulet, Henri (éd.) (1996), p. 43-53.
98. **Trott**, David (1991) : “Marivaux et la vie théâtrale, de 1730 à 1737”, dans *Vérités à la Marivaux* (1991), p. 19-29.
99. **Verhoeff**, Han (1994) : *Marivaux ou le dialogue avec la femme. Une psycholecture de ses comédies et de ses journaux*, Paradigme, Orléans.
100. *Vérités à la Marivaux* (1991) : numéro spécial d’*Études littéraires*, 24-1, été 1991, Université Laval, Québec, coord. Raymond Joly.
101. **Vinti**, Claudio (1992) : “I Lazzi nel teatro di Marivaux”, dans Matucci, Mario (éd.) (1992), p. 205-220.
102. **Woodward**, Servane (1992) : “L’Initiation à l’être social : philosophie du théâtre de Marivaux”, *Revue Marivaux*, 3, p. 41-50.
103. **Yetter-Vassot**, Cindy (1996 a) : “Le Théâtre de Marivaux : en attendant un monde meilleur”, dans Coulet, Henri (éd.) (1996), p. 55-60.
104. **Zatorska**, Iza<bella> (1996) : “Le Discours utopique dans le théâtre de Marivaux”, dans Coulet, Henri (éd.) (1996), p. 19-24.

Certains titres, par commodité, figurent plusieurs fois dans cette section. Certains, qu’on trouvera dans une

autre section pour des raisons de classement thématique, sont repris ici également à cause de leur centrage sur telle ou telle pièce particulière. Les pièces sont classées par ordre alphabétique.

1. **Eigenmann**, Eric (1996) : “La Monnaie de la pièce : *Les Acteurs de bonne foi* de Marivaux”, dans *Être riche au siècle de Voltaire* (J. Berchtold éd.), Actes du Colloque de Genève (18-19/06/1994), Droz, Genève-Paris, p. 349-361.
2. **Le Marinel**, Jacques (1983) : “Le Théâtre en jeu dans *Les Acteurs de bonne foi*”, *Travaux sur le dix-huitième siècle*, 2, Angers, p. 97-110.

Chevalley, Sylvie (1967) : “Note sur *L’Amante frivole* de Marivaux”, *Revue d’histoire du théâtre*, 1, Paris, p. 74-75.

1. **Bonaccorso**, Giovanni (1992) : “Le Note di regia in *Arlequin poli par l’amour*”, dans Matucci, Mario (éd.) (1992), p. 161-168.
2. **Cavillac**, Cécile (1996) : “L’Ingénuité dans *Arlequin poli par l’amour* et *La Dispute*”, *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, n° 6, p. 1084-1105.
3. **Guilhembet**, Jacques (1996) : “Les fonctions d’Arlequin dans cinq comédies de Marivaux”, *Littératures classiques*, n° 27 (*L’Esthétique de la Comédie* : Actes du colloque de Reims, 8-10 sept. 1995, G. Conesa éd.), Paris, p. 305-319.
4. **Jones**, Shirley E. (1965) : “A Probable Source of Marivaux’s *Arlequin poli par l’amour*”, *French Studies, A quarterly Review*, 19-4, Oxford, p. 385-391.
5. **Tomlinson**, Robert (1996) : “Generic Subversion in *Arlequin poli par l’amour* and *La Double Inconstance*”, dans Rivara, Annie (éd.) (1996), p. 151-164.
6. **Yetter-Vassot**, Cindy (1996 b) : “L’Espace théâtral signifiant de deux pièces de Marivaux, *Arlequin poli par l’amour* et *La Dispute*”, *Études Littéraires*, 29-2, automne 1996 (*Analyses et débats*), Univ. Laval (Québec), p. 97-110.
7. **Berger**, Anne E. (1995) : “Jouer les femmes. Réflexions sur *La Colonie*”, *Revue Marivaux*, 5, p. 55-70.
8. **Conroy**, Peter V. Jr (1980) : “Marivaux’s Feminist Polemic : *La Colonie*”, *Eighteenth Century Life*, 6-1, Baltimore, p. 43-66.
9. **Le Marinel**, Jacques (1990) : “Deux ‘îles’ de Marivaux, *L’Île des esclaves* et *La Colonie*”, *L’École des lettres*, 15 oct. 1990, p. 7-16.
10. **Marchal**, Roger (1992) : “Le souvenir de la marquise de Lambert dans *La Colonie*”, *Revue Marivaux*, 2, p. 38-48.
11. **Stewart**, Philip (1996 b) : “Les ironiques”, dans *Impressions d’îles*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, p. 271-280.
12. **Chevalley**, Sylvie (1966 a) : Marivaux, *La Commère*, édition, présentation, Hachette.
13. **Coulet**, Henri (1990) : “Du roamn au théâtre : *Le Paysan parvenu* et *La Commère*”, dans *Atti dell’Accademia Peloritana dei Pericolanti*, 64, p. 201-211.
14. **Cavillac**, Cécile (1996) : “L’Ingénuité dans *Arlequin poli par l’amour* et *La Dispute*”, *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, n° 6, p. 1084-1105.
15. **Gepner**, Corinna (1996) : “La Dispute de Marivaux ou le libertinage démasqué”, *L’Information littéraire*, mai-juin 1996, p. 7-11.
16. **Moser**, Walter (1991) : “Le Prince, le philosophe et la femme-statue. Une lecture de *La Dispute*”, dans *Vérités à la Marivaux* (1991), p. 63-80.
17. **Racault**, Jean-Michel (1981) : “Narcisse et ses miroirs : système des personnages et figures de l’amour dans *La Dispute* de Marivaux”, *Revue d’histoire du théâtre*, 33-2, p. 103-115.
18. **Schneider**, Jean-Paul (2003) : “De quelques ‘silences de toutes couleurs’ chez Marivaux : l’exemple de *L’Île des esclaves* et de *La Dispute*”, dans F. Salalün (éd.) (2003), p. 273-285.
19. **Sempé**, Jean-Paul (1976) : “La Dispute de Marivaux ou le miroir infidèle”, *Études freudiennes*, 11-12, janv. 1976, Denoël, p. 189-202.
20. **Yetter-Vassot**, Cindy (1996 b) : “L’Espace théâtral signifiant de deux pièces de Marivaux, *Arlequin*

- poli par l'amour et La Dispute", Études Littéraires, 29-2, automne 1996 (Analyses et débats), Univ. Laval (Québec), p 97-110.
21. **Dornier**, Carole (1996) : "Coopération conversationnelle dans *La Double Inconstance*", dans Rivara, Annie (éd.) (1996), p. 175-192.
 22. **Frantz**, Pierre (1996) : "L'Étrangeté de *La Double Inconstance*", dans *Europe* (1996), p. 6-12.
 23. **Gilot**, Michel (1997) : "Quelques aspects du regard et de la parole dans *La Double Inconstance* et *Le Jeu de l'amour et du hasard*", *L'École des lettres*, 8, 1er février 1997, p. 31-41.
 24. **Guilhembet**, Jacques (1996) : "Les fonctions d'Arlequin dans cinq comédies de Marivaux", *Littératures classiques*, n° 27 (*L'Esthétique de la Comédie : Actes du colloque de Reims*, 8-10 sept. 1995, G. Conesa éd.), Paris, p. 305-319.
 25. **Martin**, Christophe (1996) : "Le Jeu du don et de l'échange : économie et narcissisme dans *La Double Inconstance*", *Littératures*, 35, p. 87-99.
 26. **Mazouer**, Charles (1997) : "La transparence dans *La Double Inconstance* et *Le Jeu de l'amour et du hasard*", *L'École des lettres*, 8, 1er février 1997, p. 43-44.
 27. **Rivara**, Annie (1996 a) : "Poétique de la définition dans *La Double Inconstance*", *Op. cit., Revue de littératures française et comparée*, 7, Pau, p. 145-152.
 28. **Rubellin**, Françoise (1996) : *Marivaux dramaturge*, coll. Unichamp, Champion, Paris.
 29. **Tomlinson**, Robert (1996) : "Generic Subversion in *Arlequin poli par l'amour* and *La Double Inconstance*", dans Rivara, Annie (éd.) (1996), p. 151-164.
 30. **Trott**, David (1997) : "Production et réception du théâtre de Marivaux : le cas de *La Double Inconstance* et du *Jeu de l'amour et du hasard*", *L'École des lettres*, 8, 1er février 1997, p. 5-18.
 31. **Brouard-Arends**, Isabelle (1992) : "De *L'École des mères* à *La Mère confidente* : héritage et innovation", *Revue Marivaux*, 3, p. 63-68.
 32. **Gilot**, Michel (1992 b) : "Deux formes d'approche du 'cœur' : *L'École des mères* et *La Mère confidente*", *Revue Marivaux*, 3, 97-104.
 33. **Guilhembet**, Jacques (1992) : "À l'école du théâtre : quelques aspects dramaturgiques de *L'École des mères* et de *La Mère confidente*", *Revue Marivaux*, 3, p. 121-138.
 34. **Howells**, Robin (1992) : "'La Force maternelle' : *L'École des mères* et *La Mère confidente* : héritage et innovation", *Revue Marivaux*, 3, p. 114-120.
 35. **Pomeau**, René (1967) : "La Surprise et le masque dans le théâtre de Marivaux", *The Age of Enlightenment. Studies presented to T. Besterman*, Londres-Edimbourg, p. 238-251.
 36. **Pruner**, Michel (1992) : "L'École du soir. Notes dramaturgiques sur *L'École des mères*", *Revue Marivaux*, 3, p. 139-148.
 37. **Rubellin**, Françoise (1992 a) : "Le Marivaudage dans *L'École des mères*", *Op. cit., Revue de littératures française et comparée*, 1, Pau, p. 167-176.
 38. **Monod**, Richard (1971) : "Marivaux dans une classe préparatoire littéraire", *Le Français aujourd'hui*, 1, p. 25-36.
 39. **Spacagna**, Antoine (1990) : "Le Jeu linguistique et l'épreuve dans *L'Épreuve*", dans Lathuillière, Roger (éd.) (1990), p. 393-404.
 40. **Analyses...** (1987) : *Analyses et réflexions sur Marivaux. Les Fausses Confidences. L'être et le paraître*, ouvrage collectif, Ellipses, Paris.
 41. **Claisse**, Monique (1990) : "Approches du discours. Formes et variations dans Les Fausses Confidences", *Revue Marivaux*, 1, p. 17-25.
 42. **Gilot**, Michel (1991) : "Du Jeu de l'amour et du hasard aux Fausses Confidences. Remarques sur l'évolution du théâtre de Marivaux", dans *Vérités à la Marivaux* (1991), p. 9-18 (repris dans Coulet, Henri & Gilot, Michel (1993)).
 43. **Miething**, Christoph (1991) : "Le Faux dans Les Fausses Confidences" (trad. par R. Joly), dans *Vérités à la Marivaux* (1991), p. 81-94.
 44. **Rabaté**, Étienne (1987) : "Les Deux Instances de l'amoureux dans Les Fausses Confidences", dans *Analyses & Réflexions sur Marivaux. Les Fausses Confidences, l'être et le paraître*, ouvrage collectif, Ellipses, p. 59-71.
 45. **Terrasse**, Jean (1987) : "L'Être et le paraître. Le conflit des Fausses Confidences", dans *Analyses &*

- Réflexions sur Marivaux. Les Fausses Confidences, l'être et le paraître, ouvrage collectif, Ellipses, p. 47-54.
46. **Tissier**, André (1976) : Les Fausses Confidences, analyse d'un Jeu de l'amour, SEDES.
 47. **Desvignes-Parent**, Lucette (1967 b) : "Marivaux et Homère : *La Femme fidèle* ou la réconciliation", *Revue d'histoire littéraire de la France*, p. 529-536.
 48. **Achard-Bayle**, Guy (1997) : "Les Jeux du nom et de l'état dans *L'Île des esclaves*", *Poétique*, 112, novembre 1997, Seuil, Paris, p. 445-460.
 49. **Desvignes-Parent**, Lucette (1969) : "Encore Marivaux et Plaute", *Revue de Littérature Comparée*, n° 4, Paris, p. 513-522.
 50. **Guilhembet**, Jacques (1996) : "Les fonctions d'Arlequin dans cinq comédies de Marivaux", *Littératures classiques*, n° 27 (*L'Esthétique de la Comédie* : Actes du colloque de Reims, 8-10 sept. 1995, G. Conesa éd.), Paris, p. 305-319.
 51. **Guinoiseau**, Stéphane (1984) : *Dialogue et pouvoir : approche pragmatique du jeu linguistique d'Arlequin dans L'Île des esclaves*, mémoire de maîtrise, Paris III, dir. P. Pavis.
 52. **Le Marinel**, Jacques (1990) : "Deux 'îles' de Marivaux, *L'Île des esclaves* et *La Colonie*", *L'École des lettres*, 15 oct. 1990, p. 7-16.
 53. **Mortgat**, Emmanuelle (1990) : publication intégrale des paroles et de la musique du divertissement de *L'Île des esclaves* dans *L'Île des esclaves*, Classiques Larousse.
 54. **Mortgat**, Emmanuelle (1992) : "Deux couplets retrouvés : quelques questions sur le divertissement de *L'Île des esclaves*", *Revue Marivaux*, n° 2, p. 34-37.
 55. **Rovetto**, Matteo (1975) : "Influence ou coïncidence entre *Robinson Crusoë* et *L'Île des esclaves*", *Belfagor*, 30, p. 217-221.
 56. **Schneider**, Jean-Paul (1982) : "*L'Île des esclaves* de Marivaux ou la 'Balance égale'", *Études sur le dix-huitième siècle*, Strasbourg, p. 5-56.
 57. **Stewart**, Philip (1996 b) : "Les ironiques", dans *Impressions d'îles*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, p. 271-280.
 58. **Zatorska**, Izabella (1992) : "*L'Île des esclaves* de Marivaux : une utopie à l'italienne", dans Matucci, Mario (éd.) (1992), p. 113-124.
 59. **Gilot**, Michel (1991) : "Du *Jeu de l'amour et du hasard* aux *Fausses Confidences*. Remarques sur l'évolution du théâtre de Marivaux", dans *Vérités à la Marivaux* (1991), p. 9-18 (repris dans Coulet, Henri & Gilot, Michel (1993)).
 60. **Gilot**, Michel (1997) : "Quelques aspects du regard et de la parole dans *La Double Inconstance* et *Le Jeu de l'amour et du hasard*", *L'École des lettres*, 8, 1er février 1997, p. 31-41.
 61. **Mazouer**, Charles (1997) : "La transparence dans *La Double Inconstance* et *Le Jeu de l'amour et du hasard*", *L'École des lettres*, 8, 1er février 1997, p. 43-44.
 62. **Osman**, GusineGawdat (1996) : "Quand les gueux mènent le jeu, ou Marivaux entre l'ordre et le désordre à travers une lecture plurielle du *Jeu de l'amour et du hasard*", dans Coulet, Henri (éd.) (1996), p. 25-41.
 63. **Paillet-Guth**, Anne-Marie (1996 a) : "'Ah vraiment mon frère, il y a bien d'autres nouvelles !'. Information et implicite dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*", *Information Grammaticale*, 71, oct. 1996, Paris, p. 3-8.
 64. **Paillet-Guth**, Anne-Marie (1996 b) : "Le Discours d'exposition dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* : efficacité et réflexivité", dans Rivara, Annie (éd.) (1996), p. 193-218.
 65. **Rubellin**, Françoise (1996) : *Marivaux dramaturge*, coll. Unichamp, Champion, Paris.
 66. **Trott**, David (1997) : "Production et réception du théâtre de Marivaux : le cas de *La Double Inconstance* et du *Jeu de l'amour et du hasard*", *L'École des lettres*, 8, 1er février 1997, p. 5-18.
 67. **Wauthion**, Michel (1995) : "Discours indirect et compétence pragmatique dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*", *Revue Marivaux*, 5, p. 5-16.
 68. **Desvignes-Parent**, Lucette (1967 a) : "Marivaux et *La Méprise*, exploitation d'un thème antique", *Revue de Littérature Comparée*, n° 2, Paris, p. 166-179.
 69. **Brouard-Arends**, Isabelle (1992) : "De *L'École des mères* à *La Mère confidente* : héritage et innovation", *Revue Marivaux*, 3, p. 63-68.

70. **Gilot**, Michel (1992 b) : “Deux formes d’approche du ‘cœur’ : *L’École des mères* et *La Mère confidente*”, *Revue Marivaux*, 3, 97-104.
71. **Guilhembet**, Jacques (1992) : “À l’école du théâtre : quelques aspects dramaturgiques de *L’École des mères* et de *La Mère confidente*”, *Revue Marivaux*, 3, p. 121-138.
72. **Howells**, Robin (1992) : “‘La Force maternelle’ : *L’École des mères* et *La Mère confidente* : héritage et innovation”, *Revue Marivaux*, 3, p. 114-120.
73. **Rivara**, Annie (1993) : “*La Mère confidente* de Marivaux, ou la surprise de la tendresse, une expérimentation morale et dramaturgique”, *Revue d’histoire littéraire de la France*, n° 1, Paris, p. 73-93.
74. **Rivara**, Annie (1996 b) : “De *La Mère confidente* de Marivaux à *La Bonne Mère* de Marmontel”, dans Coulet, Henri (éd.) (1996), p. 63-85.
75. **Verhoeff**, Han (1992) : “Manipulation ou thérapie : les aléas de la confiance dans *La Mère confidente*”, *Revue Marivaux*, 3, 105-113.
76. **Santangelo**, Giovanni (1992) : “*La Nouvelle Colonie* : microcosmo dell’immaginario progressista marivaudio ?”, dans Matucci, Mario (éd.) (1992), p. 99-112.
77. **Stackelberg**, Jürgen von (1996) : “*Le Petit-Maître amoureux* et *Le Petit-Maître corrigé*”, dans Coulet, Henri (éd.) (1996), p. 87-92.
78. **Bénac**, Karine (1999) : “Désir et maîtrise dans *Le Préjugé vaincu* de Marivaux”, *Littératures*, 40, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, p. 135-149.
79. **Guilhembet**, Jacques (1996) : “Les fonctions d’Arlequin dans cinq comédies de Marivaux”, *Littératures classiques*, n° 27 (*L’Esthétique de la Comédie* : Actes du colloque de Reims, 8-10 sept. 1995, G. Conesa éd.), Paris, p. 305-319.
80. **Larthomas**, Pierre (1984) : “Arlequin ou la répétition impertinente”, *L’Information grammaticale*, 21, p. 17-19.
81. **Paillet-Guth**, Anne-Marie (1990) : “Marivaux, Crébillon et la mauvaise foi : les détours d’une déclaration d’amour”, *Revue Marivaux*, 1, p. 53-64.
82. **Rubellin**, Françoise (1992 c) : “Marivaux et l’Arlequin du *Prince travesti*”, *Arlequin et ses masques. Actes du colloque international de Dijon*, 05-05/09/1991, Publications de l’Université de Bourgogne, 73, p. 29-35.
83. **Truchet**, Jacques (1986) : “Jeux du politique et du romanesque (à propos de deux pièces de Marivaux)”, dans *Mélanges pour Jacques Scherer* (1986), p. 383-388.
84. **Koch**, Paule (1990) : “Du nouveau sur *La Provinciale*”, *Revue Marivaux*, 1, 26-35.
85. **Bonfils**, Catherine (1987) : “Se voir et être vu : le regard dans le théâtre de Marivaux”, *Le Siècle de Voltaire. Hommage à René Pomeau*, C. Mervaud et S. Menant éd., The Voltaire Foundation, Taylor Inst., Oxford, I, 111-123.
86. **Vinaver**, Michel (1993) : “Marivaux : *La Seconde Surprise de l’amour*”, dans Vinaver, Michel (éd.), *Écritures dramatiques. Essais d’analyse de textes de théâtre*, Actes Sud, p. 165-204.
87. **Guilhembet**, Jacques (1996) : “Les fonctions d’Arlequin dans cinq comédies de Marivaux”, *Littératures classiques*, n° 27 (*L’Esthétique de la Comédie* : Actes du colloque de Reims, 8-10 sept. 1995, G. Conesa éd.), Paris, p. 305-319.
88. **Jousset**, Philippe (1995) : “Physique de Marivaux. Dramaturgie et langage dans *La Surprise de l’amour*”, *Revue Marivaux*, 5, p. 29-54.
89. **Joly**, Raymond (1991 b) : “La Haine du Philosophe. Notes pour une lecture psychanalytique du *Triomphe de l’amour*”, dans *Vérités à la Marivaux* (1991), p. 51-62.
90. **Tomlinson**, Robert (1991) : “Marivaux dans les jardins de Socrate ou l’*Anti-Banquet*”, dans *Vérités à la Marivaux* (1991), p. 39-49.
91. **Truchet**, Jacques (1986) : “Jeux du politique et du romanesque (à propos de deux pièces de Marivaux)”, dans *Mélanges pour Jacques Scherer* (1986), p. 383-388.
92. **Aslan**, Odette (1986) : “Un Spectacle matrice : ‘*La Dispute*’”, *Les Voies de la création théâtrale*, 14 (“Patrice Chéreau”), CNRS (réédition 2002), p. 101-113.
93. **Cramesnil**, Joël (1993) : *Étude comparée de scénographies de La Dispute de Marivaux à travers les mises en scène de Nordey au TGP de Saint-Denis et de G. Rouvière au Théâtre de Gennevilliers*,

saison 1992-1993, mémoire de maîtrise, Paris III, dir. G. Banu.

94. **Dispute de Marivaux (La)** (1973) : collectif du Festival d'Automne de Paris, Gallimard.
95. **Dort**, Bernard (1985) : "Marivaux reconquis. Images des années cinquante", *Théâtre en Europe*, n° 6, avril 1985, p. 60-63.
96. **Dupont**, Jean-Jacques (1961) : *Recherches sur quelques mises en scène récentes des comédies de Marivaux depuis 1945*, mémoire de maîtrise, Paris III, dir. J. Sgard.
97. **Lacornerie**, Jean (1987) : "Précis de composition pour des acteurs de bonne foi", *TNS 87/88, Journal du Théâtre National de Strasbourg*, Octobre 1987, p. 17-25.
98. **Lassalle**, Jacques (1996) : "Cet indécidable sourire", entretien avec Catherine Naugrette, dans *Europe* (1996), p. 21-29.
99. **Longuet**, Anne (1988) : *Marivaux mis en scène : Les Acteurs de bonne foi*, Jean-Luc Boutté, Philippe Adrien, mémoire de maîtrise, Paris III, dir. A. Tissier.
100. **Mancel**, Yannic (1987) : "Marivaux ou le vertige des possibles", *TNS 87/88, Journal du Théâtre National de Strasbourg*, Octobre 1987, p. 9-14.
101. **Monod**, Richard (1986) : "Fable et Théâtre : une École des mères (de Marivaux) en 1983-1984", dans *Mélanges pour Jacques Scherer* (1986), p. 383-388.
102. **Pavis**, Patrice (1986) : *Marivaux à l'Épreuve de la scène*, Publications de la Sorbonne, Paris.
103. **Regnault**, François (1985) : "Problèmes et paradoxes rencontrés au cours des répétitions de *La Fausse Suivante* suivis de notes de Patrice Chéreau aux comédiens", *Théâtre en Europe*, n° 6, avril 1985, p. 22-24.
104. **Regnault**, François (1986) : "Disputations", *Les Voies de la création théâtrale*, 14 ("Patrice Chéreau"), CNRS (réédition 2002), p. 115-121 ; et "Texte du Prologue", *ibid.*, p. 123-135.
105. *Théâtre en Europe*, n° 6, avril 1985, regroupe articles, points de vue et images de plusieurs mises en scène de Marivaux (dont quelques-unes sont historiques).
106. **Tisseyre**, Christiane (1969) : *Recherches sur la mise en scène de Marivaux au dix-huitième siècle*, mémoire de maîtrise, Paris III, dir. M. de Rougemont.
107. **Vitez**, Antoine (1985) : "Une enfance imaginaire du monde", *Théâtre en Europe*, n° 6, avril 1985, p. 54-56.

Études sur le théâtre

dictionnaires, encyclopédies...

1. **Corvin**, Michel (éd.) (1995) : *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris.
2. *Dictionnaire du Théâtre* (2000) : Encyclopædia Universalis, Albin Michel.
3. *Histoire du théâtre* (1965) : Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, Paris.
4. **Jomaron**, Jacqueline (de) (éd.) (1992) : *Le Théâtre en France*, Armand Colin, Paris.
5. **Pavis**, Patrice (1980) : *Dictionnaire du théâtre*, Éditions Sociales, Paris.
6. **Pierron**, Agnès (1994) : *Le Théâtre, ses métiers, son langage. Lexiquethéâtral*, Hachette, Paris.

ouvrages généraux sur le texte et la représentation

1. **Bertrand**, Dominique (éd.) (1996) : *Le Théâtre*, Bréal, Paris.
2. **Bonassies**, Jules (1874) : *Les Auteurs dramatiques et la Comédie française aux XVIIe et XVIIIe siècles* [Paris, 1874], Slatkine reprints, Genève, 1970.
3. **Brecht**, Bertold (1972) : *Écrits sur le théâtre*, Arche, Paris, 2 tomes [1963].
4. **Charvet**, Pascal (éd.) (1992) : *Pratiquer les textes de théâtre*, De Bœck-Duculot, Bruxelles-Louvain, p. 39-40 ("Dénouement").
5. **Christodoulou**, Kyriaki E. (1983) : *De Molière à Beaumarchais. Introduction à l'évolution de la comédie classique en France*, sans nom d'éditeur, Athènes.

6. **Couprrie**, Alain (1995) : *Le Théâtre*, Nathan Université, coll. 128, Paris.
7. **Couty**, Daniel & **Rey**, Alain (éd.) (1980) : *Le Théâtre*, Bordas, Paris.
8. **David**, Martine (1995) : *Le Théâtre*, Belin, Paris, p. 66-75 (“La structure d’une œuvre dramatique”).
9. **Dort**, Bernard (1967) : *Théâtre public*, Seuil, Paris.
10. **Dort**, Bernard (1986) : *Théâtres*, Seuil, Paris.
11. **Durand**, Régis (1975) : “Problèmes de l’analyse structurale et sémiotique de la forme théâtrale”, dans Helbo, André (éd.) (1975), p. 112-120.
12. **Eco**, Umberto (1975) : “Paramètres de la sémiologie théâtrale”, dans Helbo, André (éd.) (1975), p. 33-41.
13. **Esslin**, Martin (1979) : *Anatomie de l’art dramatique*, Buchet-Chastel, Paris.
14. **Farcy**, Gérard-Denis (1986) : “Relire n’est pas renier”, dans *Mélanges pour Jacques Scherer* (1986), p. 25-33.
15. **Girard**, Gilles, **Ouellet**, Réal & **Rigault**, Claude (1978) : *L’Univers du théâtre*, P.U.F., Littératures modernes, Paris, notamment p. 149-152.
16. **Gouhier**, Henri (1943) : *L’Essence du théâtre*, Plon, Paris.
17. **Gouhier**, Henri (1989) : *Le Théâtre et les arts à deux temps*, Flammarion.
18. **Hamon-Siréjols**, Christine et **Gardiès**, André (éd.) (1997) : *Le Spectaculaire*, Cahiers du GRITEC, ALÉAS.
19. **Helbo**, André (1975 a) : “Le Code théâtral”, dans Helbo, André (éd.) (1975), p. 12-27.
20. **Helbo**, André (1975 c) : “Pour un proprium de la représentation théâtrale”, dans Helbo, André (éd.) (1975), p. 62-72.
21. **Helbo**, André (éd.) (1975) : *Sémiologie de la représentation*, Éditions COMPLEXE, Bruxelles.
22. **Helbo**, André (1983) : *Les Mots et les gestes. Essai sur le théâtre*, Presses Universitaires de Lille.
23. **Hubert**, Marie-Claude (1988) : *Le Théâtre*, Armand Colin, Paris.
24. **Kerbrat-Orecchioni**, Catherine (1984) : “Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral”, *Pratiques*, 41, p. 46-62.
25. **Kowzan**, Tadeusz (1992) : *Sémiologie du théâtre*, Nathan, Paris.
26. **Larthomas**, Pierre (1980) : *Le Langage dramatique*, P.U.F., Paris [1972, Armand Colin].
27. **Larthomas**, Pierre (1994) : *Le Théâtre en France au dix-huitième siècle*, P.U.F., Que sais-je ? n° 1848, Paris.
28. **Lavandier**, Yves (1994) : *La Dramaturgie*, Le Clown et l’enfant, Cergy.
29. **Levitt**, Paul M. (1971) : *A Structural Approach to the Analysis of Drama*, Mouton, Paris-La Haye.
30. **Mannoni**, Octave (1985) : *Clefs pour l’Imaginaire, ou l’Autre Scène*, Seuil, Paris.
31. **Monod**, Richard (1981) : *Les Textes de théâtre*, CEDIC, Paris.
32. **Pavis**, Patrice (1990) : *Le Théâtre au croisement des cultures*, José Corti, Paris.
33. **Pavis**, Patrice (1996) : *L’Analyse des spectacles*, Nathan Université, Paris.
34. **Pavis**, Patrice (2000) : *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, troisième édition.
35. **Pruner**, Michel (1998) : *L’Analyse du texte de théâtre*, Dunod, Paris.
36. **Ryngaert**, Jean-Pierre (1991) : *Introduction à l’analyse du théâtre*, Dunod, Paris.
37. **Souriau**, Étienne (1950) : *Les deux cent mille situations dramatiques*, Flammarion, Paris.
38. **Touchard**, Pierre-Aimé (1968) : *Dionysos. Apologie pour le théâtre suivi de L’Amateur de théâtre*, Seuil, Paris.
39. **Ubersfeld**, Anne (1982) : *Lire le théâtre*, Éditions Sociales, Paris.
40. **Ubersfeld**, Anne (1996 a) : *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Belin Sup, Paris.
41. **Ubersfeld**, Anne (1996 b) : *Les Termes clés de l’analyse du théâtre*, Seuil, Mémo, Paris.
42. **Vinaver**, Michel (éd.) (1993) : *Écritures dramatiques. Essais d’analyse de textes de théâtre*, Actes Sud, p. 165-204.

analyse des genres et histoire du théâtre

1. **Attinger**, Gustave (1950) : *L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, Slatkine reprints, Genève, 1969 [La Baconnière-Libraire Théâtrale, Neuchâtel-Paris].
2. **Baby**, Hélène (2001 b) : *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Klincksieck.
3. **Bertrand**, Dominique (1999) : *Lire le théâtre classique*, Dunod, Paris.
4. **Blanc**, André (1998) : *Le Théâtre français au dix-huitième siècle*, Ellipses, Paris.
5. **Bouffonneries** (année non précisée) : *Les masques de la commedia dell'arte*, n° 1, Le Presbytère, Lecture.
6. **Bourqui**, Claude (1999) : *La Commedia dell'arte. Introduction au théâtre professionnel italien entre le XVIIe et le XVIIIe siècles*, SEDES, Paris.
7. **Canova**, Marie-Claude (1993) : *La Comédie*, Hachette, Contours littéraires, Paris.
8. **Canova-Green**, Marie-Claude (1996) : "La Comédie anglaise aux XVIIe et XVIIIe siècles : modèle ou anti-modèle ?", *Littératures Classiques*, n° 27 (*L'Esthétique de la Comédie : Actes du colloque de Reims*, 8-10 sept. 1995, G. Conesa éd.), Paris, p. 353-365.
9. **Clavilier**, Michèle & **Duchefdelaville**, Danielle (1999) : *Commedia dell'arte. Le jeu masqué*, Theatrum Mundi, Presses Universitaires de Grenoble.
10. **Clément**, Bruno (1999) : *La Tragédie classique*, Seuil, Mémo, Paris.
11. **Conesa**, Gabriel (1995) : *La Comédie de l'âge classique. 1630-1715*, Seuil, Paris.
12. **Conesa**, Gabriel (1996 a) : "Présentation", *Littératures Classiques*, n° 27 (*L'Esthétique de la Comédie : Actes du colloque de Reims*, 8-10 sept. 1995, G. Conesa éd.), Paris, p. 7-10.
13. **Conesa**, Gabriel (1996 b) : "Le Personnage et le discours de son temps", *Littératures Classiques*, n° 27 (*L'Esthétique de la Comédie : Actes du colloque de Reims*, 8-10 sept. 1995, G. Conesa éd.), Paris, p. 219-229.
14. **Corvin**, Michel (1994) : *Lire la comédie*, Dunod, Paris.
15. **Couprie**, Alain (1994) : *Lire la tragédie*, Dunod, Paris.
16. **Courville**, Xavier (de) (1967) : *Un Artisan de la rénovation théâtrale. Luigi Riccoboni dit Lelio, chef de troupe en Italie (1676-1715)*, L'Arche, Paris.
17. **Dauphine**, James (1992) : "Des formes nouvelles de la comédie au dix-huitième siècle", *Op. cit., Revue de littératures française et comparée*, 1, Pau, p. 151-156.
18. **Decroisette**, Françoise (éd.) (1998) : *Voyages des textes de théâtre. Italie-France-Italie*, Essais et Savoirs, Presses Universitaires de Vincennes.
19. **Deierkauf-Holsbøer**, Sophie Wilma (1960) : *Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, Nizet, Paris.
20. **Dejob**, Charles (1899) : *Les Femmes dans la Comédie française et italienne au XVIIIe siècle* [Paris, 1899], Slatkine reprints, Genève, 1970.
21. **Delmas**, Christian (1995) : *La Tragédie de l'âge classique*, Seuil, Paris.
22. **Descotes**, Maurice (1964) : *Le Public de théâtre et son histoire*, P.U.F., Paris.
23. **Desnoiresterres**, Gustave (1885) : *La Comédie satirique au dix-huitième siècle. Histoire de la société française par l'allusion, la personnalité et la satire au théâtre* [Paris, 1885], Slatkine reprints, Genève, 1982.
24. **Emelina**, Jean (1996 a) : *Le Comique, essai d'interprétation générale*, SEDES, Paris, 1996.
25. **Emelina**, Jean (1996 b) : "L'Esthétique du plaisant", *Littératures Classiques*, n° 27 (*L'Esthétique de la Comédie : Actes du colloque de Reims*, 8-10 sept. 1995, G. Conesa éd.), Paris, p. 171-182.
26. **Emelina**, Jean (1998) : *Comédie et tragédie*, Traverses, Université de Nice.
27. **Fontaine**, Léon (1878) : *Le Théâtre et la philosophie au dix-huitième siècle* [Paris, 1878], Slatkine reprints, Genève, 1967.
28. **Forestier**, Georges (1996 c) : "Structure de la comédie française classique", *Littératures Classiques*, n° 27 (*L'Esthétique de la Comédie : Actes du colloque de Reims*, 8-10 sept. 1995, G. Conesa éd.), Paris, p. 243-257.
29. **Fournel**, Victor (1892) : *Le Théâtre au dix-huitième siècle. La Comédie* [1892], Slatkine reprints, Genève, 1968.

30. **Frantz**, Pierre (1998) : *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du dix-huitième siècle*, P.U.F., Paris.
31. **Frantz**, Pierre, **Sajous d'Oria**, Michèle & **Radicchio**, Giuseppe (1999) : *Le Siècle des théâtres. Salles et scènes en France, 1748-1807*, Bibliothèque historique de la Ville de Paris.
32. **Gaiffe**, F. (1970) : *Le Drame en France au dix-huitième siècle*, Armand Colin, Paris.
33. **Gethner**, Perry (1994) : "Théâtre et musique", *Littératures Classiques*, 21, printemps 1994 (*Théâtre et musique*, numéro dirigé par C. Mazouer), p. 103-112.
34. **Gidel**, Henri (1986) : *Le Vaudeville*, P.U.F., Que sais-je ? n° 2301, Paris.
35. **Gilot**, Michel & **Serroy**, Jean (1997) : *La Comédie à l'âge classique*, Belin, Paris.
36. **Ginisty**, Paul (s. d.) : *La Féerie*, Louis Michaud, Paris.
37. **Goldzink**, Jean (2000) : *Comique et comédie au siècle des Lumières*, L'Harmattan, Paris.
38. **Gueulette**, Thomas Simon (1938) : *Notes et souvenirs sur le théâtre italien au dix-huitième siècle* [Droz, 1938], Slatkine reprints, Genève, 1976.
39. **Guichemerre**, Roger (1981) : *La Tragi-comédie*, P.U.F., Paris
40. **Guichemerre**, Roger (1990) : "Le Travesti au théâtre dans les années 1630-1660", dans Lathuillière, Roger (éd.) (1990), p. 109-116.
41. **Jacquot**, Jean (éd.) (1968) : *Dramaturgie et société*, Actes du Colloque, coll. Arts du Spectacle, éd. du C.N.R.S., Paris, 2 vol.
42. **Jolibert**, Bernard (1999) : *La Commedia dell'arte et son influence en France du XVIIe au XVIIIe siècle (sic)*, L'Harmattan, Paris.
43. **Jourdain**, E. F. (1921) : *Dramatic Theory and Practice in France, 1690-1808*, Longmans & Co, Londres.
44. **Kibédi-Varga**, Aron (1970) : "La Perspective tragique : éléments pour une analyse formelle de la tragédie classique", *Revue d'histoire littéraire de la France*, sept.-déc. 1970, 5-6, p. 918-930.
45. **Lagrave**, Henri (1972) : *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Klincksieck, Paris.
46. **Lanson**, Gustave (1954) : *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, Champion, Paris.
47. **Larroumet**, Gustave (1892) : *Études d'histoire et de critique dramatiques*, Hachette, Paris, notamment "De Molière à Marivaux", p. 95-119.
48. **Lazard**, Madeleine (1980) : *Histoire du théâtre au seizième siècle*, P.U.F., Paris.
49. **Lebègue**, Raymond, (1977-1978) : *Études sur le théâtre français*, Nizet, Paris, 2 vol.
50. **Lever**, Maurice (2001) : *Théâtre et Lumières. Les spectacles de Paris au XVIIIe siècle*, Fayard, Paris.
51. **Lintilhac**, Eugène (1909) : *Histoire générale du théâtre en France, IV : La comédie, dix-huitième siècle* [1909], Slatkine reprints, Genève, 1973.
52. **Lioure**, Michel (1963) : *Le Drame en France*, Armand Colin, Paris.
53. **Louvat**, Bénédicte (1997) : *La Poétique de la tragédie classique*, SEDES, Paris.
54. **Louvat-Molozay**, Bénédicte (2002) : *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Honoré Champion, Paris.
55. **Matucci**, Mario (1990) : "Les Auteurs du Nouveau Théâtre Italien et les phantasmes pré-révolutionnaires de La Harpe", *Revue Marivaux*, 1, p. 65-73.
56. **Mic**, Constant (1980) : *La Commedia dell'arte ou le théâtre des comédiens italiens des seizième, dix-septième et dix-huitième siècles*, Librairie théâtrale, Paris.
57. **Morel**, Jacques (1964) : *La Tragédie*, Armand Colin, Paris.
58. **Moureau**, François (1983) : "L'Art de voler sans ailes ou Arlequin homme d'affaires", dans *Cahiers de Littérature du XVIIe siècle*, 5, Toulouse-Le Mirail, p. 107-128.
59. **Moussinac**, Pierre (1957) : *Le Théâtre des origines à nos jours*, Amiot-Dumont, Paris.
60. **Pageaux**, Daniel-Henri (1992) : "Formes nouvelles de la comédie au dix-huitième siècle", *Littératures*, 27, 1992, p. 77-95.
61. **Peyronnet**, Pierre (1974) : *La Mise en scène au dix-huitième siècle*, Nizet, Paris.
62. **Piemme**, Jean-Marie (1989) : *L'Invention de la mise en scène. Dix textes sur la représentation théâtrale. 1750-1930*, Archives du Futur, Labor, Bruxelles.
63. **Pignarre**, Robert (1995) : *Histoire du théâtre*, P.U.F., Que sais-je ?, n° 160 [1945], Paris.
64. **Ranger**, Jean-Claude (1996) : "La Comédie, ou l'esthétique de la rupture", dans *Littératures classiques*, n° 27 (*L'Esthétique de la Comédie : Actes du colloque de Reims*, 8-10 sept. 1995, G.

- Conesa éd.), Paris, p. 259-279.
65. **Rivara**, Annie (éd.) (1996) : *Masques italiens et comédie moderne*, Paradigme, Orléans.
 66. **Rohou**, Jean (1996) : *La Tragédie classique*, SEDES, Paris.
 67. **Rougemont**, Martine (de) (1985) : “Quelques Utopies théâtrales du dix-huitième français”, *Le Théâtre dans l'Europe des Lumières*, Actes du Colloque organisé par le Centre d'Études Littéraires Comparées de l'Université de Wrocław (Karpacz, 18-22 avril 1983), publiés dans *Romanica Wratislaviensia*, 25, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Mieczyslaw Klimowicz et Aleksander Wit Labuda éd., Wrocław.
 68. **Rougemont**, Martine (de) (1988) : *La Vie théâtrale en France au dix-huitième siècle*, Champion-Slatkine, Paris-Genève.
 69. **Sajous d'Oria**, Michèle (1997) : article “Vaudeville”, dans Delon, Michel (éd.) (1997).
 70. **Salle**, Bernard (1990) : *Histoire du théâtre*, Librairie théâtrale, Paris.
 71. **Saulnier**, V.-L. (1976) : *Le Théâtre en France au dix-huitième siècle*, P.U.F., Que sais-je ? n° 128 [1943], Paris.
 72. **Scherer**, Colette & **Scherer**, Jacques (1987) : *Le Théâtre classique*, P.U.F., Que sais-je ? n° 1414, Paris.
 73. **Sternberg**, Véronique (1999) : *La Poétique de la comédie*, SEDES, Paris.
 74. **Thomasseau**, Jean-Marie (1984) : *Le Mélodrame*, P.U.F., Que sais-je ? n° 2151, Paris.
 75. **Thomasseau**, Jean-Marie (1995) : *Drame et tragédie*, Hachette, Contours littéraires, Paris.
 76. **Trott**, David (2000) : *Théâtre du dix-huitième siècle. Jeux, écriture et regards*, Espaces 34, Edmonton.
 77. **Trott**, David & **Boursier**, Nicole (éd.) (1988) : *L'Âge d'or du théâtre en France*,
 78. **Truchet**, Jacques (1974) : *Théâtre du dix-huitième siècle*, Gallimard, Pléiade, Paris.
 79. **Truchet**, Jacques (1975) : *La Tragédie classique en France*, P.U.F., Paris.
 80. **Venard**, Michèle (1985) : *La Foire entre en scène*, Librairie Théâtrale.
 81. **Viala**, Alain (éd.) (1997) : *Le Théâtre en France des origines à nos jours*, P.U.F., Paris.
 82. **Voltz**, Pierre (1964) : *La Comédie*, Armand Colin, Paris.
 83. **Vuillermoz**, Marc (éd.) (1998) : *Dictionnaire analytique des œuvres théâtrales françaises du XVIIe siècle*, Champion, Paris.
 84. **Wogue**, Jules (1905) : *La Comédie aux dix-septième et dix-huitième siècles* [1905], Slatkine reprints, Genève, 1970.

poétique et esthétique

1. **Aristote** : *Poétique*, éd. critique et traduction de J. Hardy, C.U.F., Belles Lettres, Paris, 1979.
2. **Aristote** : *Poétique*, éd. critique et traduction de R. Dupont-Roc et J. Lallot, Seuil, Paris, 1980.
3. **Aubignac**, François Hédelin, Abbé d' (1657) : *La Pratique du théâtre*, édition critique par Hélène Baby, Champion, Paris, 2001.
4. **Baby**, Hélène (2001 a) : cf. Aubignac (1657).
5. **Boileau**, Nicolas (1674) : *Art poétique*, éd. J.-P. Collinet, coll. Poésie NRF, Gallimard.
6. **Borie**, Monique, **Rougemont**, Martine (de) & **Scherer** Jacques (1982) : *Esthétique théâtrale*, SEDES, Paris.
7. **Bouchard**, Alfred (1878) : *La Langue théâtrale. Vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des choses du théâtre*[1878], Slatkine reprints, Genève, 1982.
8. **Bray**, René (1951) : *La Formation de la doctrine classique en France*, Nizet, Paris.
9. **Breitinger**, Heinrich (1895) : *Les Unités d'Aristote avant Le Cid de Corneille*, [Genève et Bâle, 1895], Slatkine reprints, Genève, 1969.
10. **Cailhava de l'Estandoux**, Jean-François (1786) : *De l'Art de la comédie*, Slatkine reprints, Genève, 1982 [Paris, 1786].
11. **Capriano Bresciano**, Giovanni Pietro (1555) : *Della vera poetica libro uno*, Bolognino Zaltieri, Venise. Texte disponible en document électronique sur le site Gallica de la BNF.

12. **Castelvetro**, Lodovico (1576) : *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta per Lodovico Castelvetro, riveduta & ammendata secondo l'originale & la mente dell'autore (...)*, Stampata in Basilea ad istanza di Pietro de Sedabonis, l'anno del signore M.D.LXXVI [Vienna, 1570].
13. **Chamfort** (1776) : *Dictionnaire dramatique*, 3 tomes [Paris, 1776], Slatkine reprints, Genève, 1967.
14. **Chapelain**, Jean (1623) : *Lettre ou Discours de M. Chapelain à M. Favereau... portant son opinion sur le poème d'Adonis du cavalier Marino*, Paris. Texte disponible en document électronique sur le site Gallica de la BNF.
15. **Chapelain**, Jean (1635) : *Discours de la poésie représentative*, dans *Opuscules critiques*, A. Hunter éd., Droz, Genève, 1936.
16. **Conti**, Armand de Bourbon, Prince de (1666) : *Traité de la Comédie et des spectacles*, dans Nicole (1667), p. 194-215.
17. **Corneille**, Pierre (1660) : *Trois Discours sur le poème dramatique* (1. *De L'Utilité et des parties du poème dramatique* ; 2. *De La Tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire* ; 3. *Des Trois Unités d'actions, de jour et de lieu*) ; *Examens* ; dans Mantero, Robert (1964).
18. **Dacier**, André (1692) : *La Poétique d'Aristote traduite en françois, avec des remarques*, C. Barbin, Paris. Texte disponible en document électronique sur le site Gallica de la BNF.
19. **Deimier**, Pierre de (1610) : *L'Academie de l'Art Poétique*, Jehan de Bordeaulx, Paris. Texte disponible en document électronique sur le site Gallica de la BNF.
20. **Delaudun d'Aigaliers**, Pierre (ou **Laudun d'Aigaliers**, Pierre de) (1598) : *L'Art poétique françois*, Paris, Antoine du Brueil. Texte disponible en document électronique sur le site Gallica de la BNF.
21. **Denores** (ou **De Nores**), Giasone (Iason) (1588) : *Poetica di Iason Denores : nella qual per via di difinitione, & diuisione, si tratta secondo l'opinion d'Aristotele della tragedia, del poema heroico, & della comedia*, Paulo Meietto, Padoue. Texte disponible en document électronique sur le site Gallica de la BNF.
22. **Diomède** : *Grammatici Latini* (H. Keil éd.), vol. I, Georg Olms, Hildesheim, 1961 [Leipzig, 1857].
23. **Donat** : Commentaire de Térence, édition Wessner, 3 vol. ; cf. Wessner, Paul (1902).
24. **Du Bos** (ou **Dubos**), Jean-Baptiste (1733) : *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 3 volumes, chez P.-J. Mariette, Paris. Texte disponible en document électronique (Frantext) sur le site Gallica de la BNF.
25. **Dupont-Roc**, Roselyne, et **Lallot**, Jean (1980) : cf. Aristote.
26. **Duprat**, Anne (2001) : Daniel Heinsius, *De Constitutione Tragoediae, La Constitution de la tragédie, dite La Poétique d'Heinsius* [1643], édition, traduction et notes par A. Duprat, Droz, Genève (cf. Heinsius 1643).
27. **Evanthius** : *De Fabula et De Comoedia*, dans Donat, vol. I, p. 13-31. Cf. Wessner, Paul (1902).
28. **Forestier**, Georges (1993) : *Introduction à l'analyse des textes classiques. Éléments de poétique et de rhétorique au dix-septième siècle*, Nathan, Paris.
29. **Gevrey**, Françoise & **Guion**, Béatrice (éd.) (2002) : *Houdar de La Motte. Textes critiques. Les Raisons du sentiment*, éd. critique avec introduction et notes, Champion, Paris.
30. **Gheeraert**, Tony (1998) : Bernard Lamy, *Nouvelles Réflexions sur l'Art Poétique*, édition critique, Champion, Paris.
31. **Goyet**, Francis (1990) : *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Livre de poche.
32. **Hardy**, Jean (1979) : cf. Aristote.
33. **Hauteroche**, Noël Le Breton, dit le sieur de (1673) : *Avis au lecteur du Deuil*, comédie en un acte, dans *Théâtre du XVIIe siècle*, Pleiade, Gallimard (éd. J. Scherer & J. Truchet), II, p. 1217-1218.
34. **Heinsius**, Daniel (1611) : a) *Aristotelis De Poetica Liber*. b) *De Tragoediae Constitutione Liber*, Elzévir, Leyde (Cote Sorbonne R XVII 6=89).
35. **Heinsius**, Daniel (1643) : *De Constitutione Tragoediae*, Elzévir, Leyde (cf. A. Duprat, 2001).
36. **Horace** : *Art poétique [Épître aux Pisons]*, dans Horace, *Épîtres*, F. Villeneuve éd., C.U.F., Belles Lettres, Paris, 1967 [1934].
37. **Hubert**, Marie-Claude (1998) : *Les Grandes Théories du théâtre*, Armand Colin, Paris.
38. **Kibédi-Varga**, Aron (1990) : *Les Poétiques du Classicisme*, Aux Amateurs de livres, Paris.

39. **“La Bruyère”** (s.d.) : *Les Caractères de la Tragédie. Manuscrit inédit attribué à La Bruyère*, publié par le Prince Wiszniewski, Académie des Bibliophiles, Paris, 1870. [Il s’agit du manuscrit 559 de la BNF, souvent utilisé dans Scherer, Jacques (1981)]. Texte disponible en document électronique sur le site Gallica de la BNF.
40. **La Mesnardière**, Hippolyte-Jules Pilet de (1640) : *La Poétique* [1640, A. de Sommaville, Paris], Slatkine reprints, Genève, 1972. Édition originale : 1639.
41. **La Motte**, Antoine Houdar de (1730) : choix de textes critiques dans Gevrey, Françoise & Guion, Béatrice (éd.) (2000), dont les *Discours sur la tragédie* (1730), p. 521-680, comprenant : *Discours préliminaire*, p. 525-535 ; *Premier Discours...*, p. 545-571 ; *Troisième Discours...*, p. 623-658 ; *Quatrième Discours...*, p. 669-680 ; *Suites des réflexions sur la tragédie où l’on répond à Monsieur de Voltaire*, p. 733-752 ; *Discours sur l’églogue* (posthume), p.777-802.
42. **Lamy**, Bernard (1678) : *Nouvelles Réflexions sur l’Art Poétique*, cf. Gheeraert, Tony (1998).
43. **Leblanc**, P. (1972) : *Les Écrits théoriques et critiques français des années 1540 à 1561 sur la tragédie*, Nizet, Paris.
44. **Mairet**, Jean de (1631) : Préface de *Silvanire*, dans *Théâtre du XVIIe siècle*, Pleiade, Gallimard (éd. J. Scherer), I, p. 479-488 et dans R. Mantero (1964), p. 59-75.
45. **Mantero**, Robert (1964) : *Corneille critique*, Buchet/Chastel, Paris.
46. **Marmontel**, Jean-François (1763) : *Poétique française*, deux volumes, chez Lesclapart, libraire quai de Gèvres, Paris. Texte disponible en document électronique sur le site Gallica de la BNF.
47. **Marmontel**, Jean-François (1787) : *Essai sur le goût et Éléments de littérature*, dans *Œuvres complètes*, tomes IV-V de l’éd. de Paris [1819-1820], Slatkine reprints, Genève, 1968. Dans les *Éléments...*, ont été consultés les articles suivants : *Achèvement, Acte, Arlequin, Bergeries, Bienséances, Canevas, Catastrophe, Chœur, Chœur d’opéra, Comédie, Comique, Convenance, Déclaration théâtrale, Décoration, Dénoûment, Dialogue, Drame, Entracte, Exposition, Fable, Farce, Fiction, Intrigue, Invention, Merveilleux, Mœurs, Moralité, Moralités, Narration, Opéra, Pantomime, Parodie, Parterre, Plan, Poésie, Poète, Poétique, Prologue, Récitatif, Reconnois-sance, Règles, Révolution, Situation, Sotie, Stance, Tragédie, Unité, Vraisemblance*.
48. **Naugrette**, Catherine (2000) : *L’Esthétique théâtrale*, Nathan Université, Paris.
49. **Nicole**, Pierre (1667) : *Traité de la comédie et autres pièces d’un procès du théâtre* [1667], Slatkine reprints, Genève, 1998, éd. critique de Laurent Thiroin.
50. **Nougaret**, Jean-Baptiste (1769) : *De l’Art du théâtre* [1769], tomes I-II, Slatkine reprints, Genève, 1971.
51. **Paccius**, Alexander [Alessandro de’Pazzi] (1536) : trad. latine de la *Poétique* d’Aristote, couramment réemployée dans des traductions ultérieures des œuvres complètes du philosophe ; celle que j’ai consultée à la Bibliothèque Municipale de Lyon (texte latin sans le texte grec) figure dans l’édition d’Aristote de 1549, à Lyon, chez Jean Frellon, tome II, col. 1333-1357 (cote BML : 22536).
52. **Peletier du Mans**, Jacques (1555) : *Art poétique*, dans Goyet, Francis (1990), p. 219-314.
53. **Pellissier**, Georges (1885) : *L’Art poétique de Vauquelin de La Fresnaye, où l’on peut remarquer la perfection et le défaut des anciennes et des modernes poésies*, texte conforme à l’édition de 1605, avec une notice, un commentaire, une étude sur l’usage syntactique, la métrique et l’orthographe, et un glossaire par Georges Pellissier [1885, Paris], Slatkine reprints, 1970.
54. **Porée**, Père Charles (1773) : *De Theatro*, trad. du P. Pierre Brumoy, éd. critique d’Édith Flamarion, Champion, 2000.
55. **Rapin**, père René (1674) : *Réflexions sur la Poétique d’Aristote et sur les ouvrages des Poètes anciens et modernes*, à Paris, chez François Muguet, imprimeur du Roy et de M. l’Archevesque, ruë de la Harpe, à l’Adoration des trois Rois. Texte disponible en document électronique sur le site Gallica de la BNF.
56. **Regnault**, François (1996) : *La Doctrine inouïe. Dix leçons sur le théâtre classique français*, Hatier.
57. **Riccoboni**, Antonio [Antonius Riccobonus] : traduction de la *Poétique* d’Aristote ; figure entre autres dans l’édition d’Aristote par Isaac Casaubon, 1590, Lyon, chez Guillaume Lemarié, tome II, p. 373-387 (cote BML 22539).
58. **Roubine**, Jean-Jacques (1996) : *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Dunod, Paris.

59. **Scaliger**, Jules-César (1561) : *Poetices libri VII ad Sylvium filium*, apud Ioannem Crispinum, Lyon (cote Sorbonne : LD5). Disponible également sur Gallica, site électronique de la BNF.
60. **Scherer**, Jacques (1981) : *La Dramaturgie classique*, Nizet, Paris.
61. **Scherer**, Jacques (1994) : *La Dramaturgie du vrai-faux*, P.U.F.
62. **Segni**, Bernardo (1551) : *Rettorica et poetica d'Aristotile trad. di greci in lingua vulgare fiorentina*, Batholomeo detto l'Imperador, Venise. Texte disponible en document électronique sur le site Gallica de la BNF.
63. **Sellin**, Paul R. (1986) : "Sources of Julius Caesar Scaliger's *Poetices libri septem* as a Guide to Renaissance Poetics", dans *Acta Scaligeriana*, Actes du colloque d' Agen (14-16 septembre 1984), A. Cubelier de Beynac et M. Magnien éd., Agen, p. 75-84.
64. **Vauquelin de La Fresnaye** (1605) *L'Art poétique françois, où l'on peut remarquer la perfection et le défaut des anciennes et des modernes poésies*, cf. Pellissier, Georges (1885).
65. **Vossius**, Gerardus Ioannes (1647) : a) *De artis poeticae natura ac constitutione liber* ; b) *Poetica-rum Institutionum libri tres* ; c) *De imitatione, cum oratoria tum praecipue poetica deque recitatione ueterum liber*, Elzévir, Amsterdam (cote Sorbonne : LD 23 in 4°).
66. **Wessner**, Paul (1902) : *Aeli Donati Commentum Terenti... recensuit Paulus Wessner*, Teubner, Stuttgart [reprint 1962].

problématiques particulières

1. **Abirached**, Robert (1994) : *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, coll. Tel, Paris [1978, Grasset].
2. **Campeanu**, Pavel (1975) : "Un rôle secondaire : le spectateur", dans Helbo, André (éd.) (1975), p. 96-111.
3. **Demarcy**, Richard (1973) : *Éléments d'une sociologie du spectacle*, 10/18, Paris.
4. **Duvignaud**, Jean (1960) : *Théâtre et société*, Flammarion, Paris.
5. **Epars Heussi**, Florence (1998) : "L'Exposition dans le théâtre classique : approche pragmatique et textuelle", *XVIIe siècle*, n° 198-1 (*Le Théâtre lyrique en France après Lully*), janvier-mars 1998, P.U.P.S., Paris, p. 95-112.
6. **Féral**, Josette (1988) : "La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral", *Poétique*, 75, sept. 1988, p. 347-361.
7. **Forestier**, Georges (1988) : *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680) : le déguisement et ses avatars*, Droz, Genève.
8. **Forestier**, Georges (1996 b) : *Le Théâtre dans le théâtre*, Droz, Genève.
9. **Fournier**, Nathalie (1991) : *L'Aparté dans le théâtre français du dix-septième siècle au vingtième siècle. Étude linguistique et dramaturgique*, BIG, Peeters, Louvain-Paris.
10. **Gallèpe**, Thierry (1997) : *Didascalies. Les mots de la mise en scène*, L'Harmattan, Paris.
11. **Golopentia**, Sanda (1999) : "Jeux didascaliques et espaces mentaux", in Martinez-Thomas, Monique (éd.) (1999), *op. cit.*, p. 15-41.
12. **Gouhier**, Henri (1956) : "Intrigue et action", *Mélanges Georges Jamati*, ed. C.N.R.S., p. 119-124.
13. **Helbo**, André (1975 b) : "La Représentation dans le récit", dans Helbo, André (éd.) (1975), p. 28-32.
14. **Kuntz**, Hélène (1995) : "Places de la catastrophe dans le théâtre contemporain", DEA sous la direction de J.-P. Sarrazac, Paris-III.
15. **Kuntz**, Hélène (1998 a) : "Catastrophe" (lexique du drame moderne), *Registres*, septembre 1998 / 3, Institut d'Études Théâtrales de la Sorbonne Nouvelle, éditions Médiannes, p. 80-81.
16. **Kuntz**, Hélène (2000) : *Poétiques de la catastrophe dans les dramaturgies modernes et contemporaines*, thèse dact., dir. J.-P. Sarrazac, Grenoble III.
17. **Lallemant**, Marie-Gabrielle (1998) : "La Lettre dans le théâtre au XVIIIe siècle", dans *Les Genres insérés dans le théâtre*, Actes du colloque de Lyon III (12-13 déc. 1997), A. Sancier et P. Servet coord., p. 67-78.
18. **Leclerc**, Ludovic (Celler) (1875) : *Les Valets au théâtre* [1875], Slatkine reprints, Genève, 1970.

19. **Lœhr**, Joël (1999) : “La Manœuvre du rideau ou l’expérience des limites”, *Poétique*, 119, septembre 1999, Seuil, Paris, p. 363-377.
20. **Marcus**, Solomon (1975) : “Stratégie des personnages dramatiques”, dans Helbo, André (éd.) (1975), p. 73-95.
21. **Martinez-Thomas**, Monique (éd.) (1999) : *Jouer les didascalies. Théâtre contemporain espagnol et français*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse.
22. **Mauron**, Charles (1964) : *Psychocritique du genre comique*, José Corti, Paris.
23. **Mazouer**, Charles (1979) : *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Âge à Marivaux*, Klincksieck.
24. **Naugrette-Christophe**, Catherine (1998) : “Petit abécédaire catastrophique” (lexique du drame moderne), *Registres*, septembre 1998 / 3, Institut d’Études Théâtrales de la Sorbonne Nouvelle, éditions Médiannes, p. 82-84.
25. **Petitjean**, André (1984) : “La Conversation au théâtre”, *Pratiques*, 41, mars 1984, p. 63-88.
26. **Petitjean**, André (1992) : “La Figuration de l’espace et du temps dans les dialogues de théâtre”, *Pratiques*, 74, juin 1992, p. 105-125.
27. **Rykner**, Arnaud (1996) : *L’Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l’âge classique à Maeterlinck*, José Corti.
28. **Sareil**, Jean (1984) : *L’Écriture comique*, P.U.F., Paris.
29. **Scherer**, Jacques (1968) : “Pour une sociologie des obstacles au mariage dans le théâtre français du dix-septième”, dans Jacquot, Jean (éd.) (1968), p. 297-305.
30. **Stewart**, Philip (1996 a) : “De La Catharsis comique”, *Littératures Classiques*, n° 27 (*L’Esthétique de la Comédie : Actes du colloque de Reims, 8-10 sept. 1995*, G. Conesa éd.), Paris, p. 183-193.
31. **Thomasseau**, Jean-Marie (1999) : “Le Didascale et les jardins”, dans Martinez-Thomas, Monique (éd.) (1999), p. 7-12.
32. **Ubersfeld**, Anne (1978) : “Le Jeu des classiques, réécriture ou musée”, *Les Voies de la création théâtrale*, 6, CNRS, p. 181-192.
33. **Valdin**, Bernard (1973) : “Intrigue et tableau”, *Littérature*, 9 (“La scène”), fev. 1973, Larousse, Paris, p. 47-55.
34. **Védier**, Georges (1955) : *Origine et évolution de la dramaturgie néo-classique. L’influence des arts plastiques en Italie et en France : le rideau, la mise en scène et les trois unités*, P.U.F., Paris.
35. **Vuillermoz**, Marc (2000) : *Le Système des objets dans le théâtre classique, 1625-1650 (Corneille, Mairat, Rotrou, Scudéry)*, Droz, Genève.
36. **Werly**, Patrick (2001) : “Mesure, spatialité et irréversibilité du temps théâtral”, dans *Temps scientifique, temps théâtral*, Actes du colloque de Besançon, 8-10 juin 2000, coord. par L. Garbagnati, CRDP de Franche-Comté, Besançon, p. 177-186.

réflexions sur d’autres auteurs que Marivaux

1. **Brody**, Jules (1968) : “Esthétique et société chez Molière”, dans Jacquot, Jean (éd.) (1968), p. 307-326.
2. **Conesa**, Gabriel (1991) : *Le Dialogue moliéresque. Étude stylistique et dramaturgique*, SEDES, Paris.
3. **Dandrey**, Patrick (1992) : *Molière ou L’Esthétique du ridicule*, Klincksieck, Paris.
4. **Emelina**, Jean (1986) : “Les Morts dans les tragédies de Racine”, dans *Mélanges pour Jacques Scherer* (1986), p. 173-184.
5. **Forestier**, Georges (1996 a) : *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l’œuvre*, Klincksieck, Paris.
6. **Géraud**, Violaine (1998) : “Quand insérer c’est ‘fondre’ : réflexion sur un ‘drame sérieux’”, *La Mère coupable de Beaumarchais*, dans *Les Genres insérés dans le théâtre*, Actes du colloque de Lyon III (12-13 déc. 1997), A. Sancier et P. Servet coord., p. 93-107.
7. **Kuntz**, Hélène (1998 b) : “La Catastrophe épuisée de *Fin de partie* : un refus du modèle apocalyptique”, *Registres*, septembre 1998 / 3, Institut d’Études Théâtrales de la Sorbonne Nouvelle, éditions Médiannes, p. 96-106.

8. **Prat**, Marie-Hélène (1998) : “Le dialogue inséré dans le théâtre de Molière : formes et fonctions”, dans *Les Genres insérés dans le théâtre*, Actes du colloque de Lyon III (12-13 déc. 1997), A. Sancier et P. Servet coord., p. 79-91.
9. **Scherer**, Jacques (1989) : *La Dramaturgie de Beaumarchais*, Nizet, Paris.

Problématiques transversales

éclairage historique

1. **Ariès**, Philippe & **Duby**, Georges (1986) : *Histoire de la vie privée*, Seuil, Paris.
2. **Blanc**, André (1995) : *Lire le classicisme*, Dunod, Paris.
3. **Bray**, René (1948) : *La Préciosité et les précieux*, Albin Michel, Paris.
4. **Delon**, Michel (éd.) (1997) : *Dictionnaire européen des Lumières*, P.U.F., Paris.
5. **Delon**, Michel (2000) : *Le Savoir-vivre libertin*, Hachette, Paris.
6. **Delon**, Michel & **Malandain**, Pierre (1996) : *Littérature française du XVIII^e siècle*, P.U.F., Paris.
7. **Didier**, Béatrice (1992) : *Histoire de la littérature française du dix-huitième siècle*, Nathan Université, Paris (notamment p. 80-93).
8. **Ehrard**, Jean (1981) : *L’Idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Slatkine, Genève-Paris [1963].
9. **Goncourt**, Edmond et Jules (de) (1982) : *La Femme au dix-huitième siècle*, Flammarion, coll. Champs, Paris [1862].
10. **Launay**, Michel & **Mailhos**, Georges (1984) : *Introduction à la vie littéraire du dix-huitième siècle*, Dunod, Paris.
11. **Mortier**, Roland (1969) : *Clartés et ombres du siècle des Lumières. Études sur le XVIII^e siècle littéraire*, Droz, Genève.
12. **Mortier**, Roland (1982) : *L’Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Droz, Genève.
13. **Mortier**, Roland (2002) : *Le XVIII^e Siècle français au quotidien. Textes tirés des mémoires, des Journaux et des Correspondances de l’époque*, Éditions complexe.
14. **Stewart**, Philip (1973) : *Le Masque et la parole. Le Langage de l’amour au dix-huitième siècle*, José Corti, Paris.
15. **Vier**, Jacques (1970) : *Histoire de la littérature française au dix-huitième siècle*, Armand Colin, Paris.

approche linguistique ou structurale des textes

1. **Adam**, Jean-Michel (1992) : *Les Textes : types et prototypes*, Nathan Université, Paris, quatrième édition.
2. **Barthes**, Roland (1977) : “Introduction à l’analyse structurale des récits”, dans R. Barthes, W. Kayser, W. Booth, P. Hamon, *Poétique du récit*, Seuil, p. 7-57 [paru dans *Communications*, 8, 1966].
3. **Barthes**, Roland (1984) : *Essais critiques*, Seuil, Paris.
4. **Brémond**, Claude (1964) : “Le Message narratif”, *Communications*, 4, quatrième trimestre, Seuil, p. 4-32.
5. **Ducrot**, Oswald & **Todorov**, Tzvetan (1972) : *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil.
6. **Eco**, Umberto (1965) : *L’œuvre ouverte*, Seuil, Paris, trad. C. Roux de Bézieux [*Opera Aperta*, Bompiani, Milan, 1962].
7. **Genette**, Gérard (1977) : “Genres, ‘types’, modes”, *Poétique*, 8, Seuil, Paris, p. 389-421.
8. **Hamburger**, Käte (1986) : *Logique des genres littéraires*, Seuil, Paris, trad. de P. Cadiot [1977].
9. **Issacharoff**, Michael (1985) : *Le Spectacle du discours*, José Corti, Paris.
10. **Kerbrat-Orecchioni**, Catherine (1990) : *Les Interactions verbales*, I, Armand Colin, Paris.

11. **Kerbrat-Orecchioni**, Catherine (1996) : *La Conversation*, Mémo, Seuil, Paris.
12. **Klinkenberg**, Jean-Marie (1996) : *Précis de sémiotique générale*, De Boeck Université.
13. **Maillard**, Michel (1972) : “Anaphores et cataphores”, *Communications*, 19, Seuil, Paris, p. 93-104.
14. **Todorov**, Tzvetan (1972) : “Typologie des intrigues”, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (O. Ducrot-T. Todorov), Seuil, p. 380-382.
15. **Traverso**, Véronique (1999) : *L'Analyse des conversations*, coll. 128, Nathan Université.
16. **Uspenski**, Boris (1972) : “Poétique de la composition”, *Poétique*, 9, Seuil, Paris, p. 124-134.

la question du début et de la fin

1. **Baetens**, Jean (1993) : “Qu'est-ce qu'un texte circulaire ?”, *Poétique*, 94, avr. 1998, Seuil, Paris, p. 215-228.
2. **Bailey**, Ninette (1982) : “Pour une lecture clausulaire de *La Recherche*”, *Cahiers Marcel Proust*, 11, p. 51-85.
3. **Barthes**, Roland (1970) : “Par où commencer ?”, *Poétique*, 1, Seuil, Paris, p. 3-5.
4. **Bennet**, James R. (1992) : “Beginning and Ending : A Bibliography”, *Style*, 10-2, p. 184-188.
5. **Ben Taleb**, Othman (1984) : “La Clôture du récit aragonien”, dans Montandon, Alain (éd.) (1984), p. 129-144.
6. **Clément**, Bruno (1996) : “De bout en bout (La construction de la fin, d'après les manuscrits de Samuel Beckett)”, dans Duchet, Claude & Tournier, Isabelle (éd.) (1996), p. 119-166.
7. **Del Lungo**, Andrea (1993) : “Pour une poétique de l'incipit”, *Poétique*, 94, avril 1993, Seuil, Paris, p. 131-152.
8. **Duchet**, Claude (1996) : “Fins, finition, finalité, infinitude”, dans Duchet, Claude & Tournier, Isabelle (éd.) (1996), p. 5-25.
9. **Duchet**, Claude & **Tournier**, Isabelle (éd.) (1996) : *Genèses des fins. De Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge*, Manuscrits Modernes, Presses universitaires de Vincennes.
10. **Hamon**, Philippe (1975) : “Clausules”, *Poétique*, 24, Seuil, Paris, p. 495-526.
11. **Hopes**, Jeffrey (1997) : “L'Incipit comme processus idéologique : portes et ouvertures au dix-huitième siècle”, dans Louvel, Liliane (ed.) (1997), p. 257-270.
12. **Jean**, Raymond (1971) : “Ouvertures, phrases-seuils”, *Critique*, 288, mai 1971, 421-431.
13. **Jouanna**, Jacques (2002) : “La double fin du *Philoctète* de Sophocle : rythme et spectacle”, *Revue des études grecques*, 114 (2001/2002), p. 359-382.
14. **Kermode**, Franck (1967) : *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford Univ. Press, Londres-New York.
15. **Kotin Mortimer**, Armine (1985) : *La Clôture narrative*, José Corti, Paris.
16. **Kristeva**, Julia (1968) : “Le Texte clos”, *Langages*, 115, déc. 1968, Paris, p. 103-125.
17. **Larroux**, Guy (1994) : “Mise en cadre et clausularité”, *Poétique*, 98, avr. 1994, Seuil, Paris, p. 247-253.
18. **Larroux**, Guy (1995) : *Le Mot de la fin. La clôture romanesque en question*, Nathan, Paris.
19. **Lioure**, Michel (1984) : “Fin de partie ou le point final au théâtre”, dans Montandon, Alain (1984), p. 183-190.
20. **Louvel**, Liliane (ed.) (1997) : *L'Incipit*, La licorne, U.F.R. Langue Littératures, Poitiers.
21. **Montandon**, Alain (éd.) (1984) : *Le Point final*, Actes du Colloque international de Clermont-Ferrand, Fac. des Lettres de Clermont-Ferrand.
22. **Rabaté**, Jean-Michel (1983) : “La Fin du roman et les fins des romans”, *Études anglaises*, 36, 2-3, Paris, p. 197-212.
23. **Sandras**, Michel (1972) : “Le Blanc, l'alinéa”, *Communications*, 19, Seuil, Paris, p. 105-114.
24. **Sinturel**, Yves (1984) : “Beckett : *Fin de partie*, le point final du début à la fin”, dans Montandon, Alain (1984), p. 183-190.
25. **Wilson**, Robert F. (1981) : “Being There at the End”, *Litterature-Film*, 9, p. 59-65.

la question du titre

1. **Benoît**, Claude (2000) : “Sur quelques titres d’influence espagnole au XVIIe siècle”, *À plus d’un titre. Les titres des œuvres dans la littérature française du Moyen-Âge au vingtième siècle*, Claude Lachet éd., Actes du Colloque de Lyon III, 18-19 mai 2000, CEDIC, n° 17, p. 119-128.
2. **Forestier**, Georges (1983) : “Dramaturgie de l’oxymore dans la comédie du premier dix-septième siècle : le théâtre comique de Brosse (1642-1650)”, dans *Cahiers de Littérature du XVIIe siècle*, 5, Toulouse-Le Mirail, p. 5-32.
3. **Fromilhague**, Catherine (2000) : “‘Titre principal’ ou ‘titre secondaire’ : la reformulation dans les titres”, *À plus d’un titre. Les titres des œuvres dans la littérature française du Moyen-Âge au vingtième siècle*, Claude Lachet éd., Actes du Colloque de Lyon III, 18-19 mai 2000, CEDIC, n° 17, p. 129-142.
4. **Genette**, Gérard (1987) : *Seuils*, Seuil, Paris.
5. **Landry**, Jean-Pierre (2000) : “‘Le nom grandit quand l’homme tombe’. Réflexions sur les titres de quelques tragédies du dix-septième siècle”, *À plus d’un titre. Les titres des œuvres dans la littérature française du Moyen-Âge au vingtième siècle*, Claude Lachet éd., Actes du Colloque de Lyon III, 18-19 mai 2000, CEDIC, n° 17, p. 111-117.
6. **Leplatre**, Olivier (2000) : “Un Titre, à l’origine : « *Le Roman Comique* » (Scarron)”, *À plus d’un titre. Les titres des œuvres dans la littérature française du Moyen-Âge au vingtième siècle*, Claude Lachet éd., Actes du Colloque de Lyon III, 18-19 mai 2000, CEDIC, n° 17, p. 101-109.

INDEX

Index des noms

Adam,

89, 108, 109

Ailloud-Nicolas,

479, 483, 502

Alembert

(d’), 9, 10, 21, 151

Alvaro,

501

Anscombe,

288

Aragon,

90, 108, 133

Archambault,

131

Argens

(d’), 21

Argenson

(d’), 13, 141

Aristophane,

31, 165, 590, 596

Aristote,

27, 28, 33, 34, 35, 52, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 99, 560, 562, 570, 571, 572, 573, 577, 578, 579, 580, 581, 585, 586, 587, 588, 592, 594, 597, 598, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 616, 618

Arland,
22, 191, 452, 453, 459, 465

Aslan,
506

Aubignac
(d'), 27, 28, 31, 32, 34, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 66, 67, 75, 78, 85, 131, 140, 388,
493, 568, 581, 587, 620

Baby,
32, 58, 568

Bailly,
60

Baladier,
8

Barthes,
20, 89, 535

Baysier
(de), 493

Beaumarchais,
5, 11, 99, 128, 170, 191, 466, 475

Beaunoir,
128

Ben Taleb,
90

Bénatouil,
579

Benazeraf,
129

Beni,
594

Benoît,
117, 146

Benserade,
126

Benveniste,
288

Berger,
246, 257, 334

Bernier
de la Brousse, 119, 126

Besson,
106

Bianconelli,
128

Billy,
537

Blanc,
11, 364

Boileau,
42, 45, 46, 127, 461, 596

Bonhôte,
22, 149, 150, 153

Bonnefoy,

93
Borie,
76
Borsoni,
508
Bouchard,
32
Boursault,
127, 128
Boutté,
482, 488, 497, 498, 518
Boyer,
27
Brady,
147, 148, 149, 206, 207
Bray,
55
Brecht,
107
Brécourt,
126, 127, 128
Brémond,
89
Brody,
97
Brueys,
129
Caihava
de l'Estandoux, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 36, 38, 43, 47, 85, 140, 143, 144, 145, 619
Castelvetro,
55, 66, 72, 75, 83, 579, 594, 602, 605
Cave,
300, 467
Cavillac,
161
Chamfort,
34, 36, 45, 75, 76
Chapelain,
32, 42, 43, 47, 63, 66, 72, 74, 83, 85, 127, 583
Chardin,
21
Charisius,
568
Chéreau,
505, 506, 509
Chevalier,
127
Chevalley,
149
Chevreau,
131
Chillac,

126

Chrestien
des Croix, 124, 126

Cicéron,
123

Claisse,
291

Claudel,
107

Clermont,
128, 509

Collé,
128, 191

Colletet,
131

Conesa,
102, 103, 116, 254

Conti,
27

Corneille,
5, 27, 28, 30, 32, 37, 44, 47, 49, 50, 53, 59, 67, 70, 75, 87, 98, 99, 107, 110, 119, 123, 124, 126, 127,
129, 130, 131, 162, 591, 598, 599, 602, 603, 607, 608, 613, 616, 618

Cornulier
(de), 288

Corvin,
5, 44, 74, 75, 88, 93, 458

Coulet,
5, 10, 22, 119, 120, 123, 129, 153, 207, 210, 221, 298, 352, 433, 452, 454, 455, 459, 463, 464, 465,
468

Cramesnil,
508, 509

Crébillon,
14

Dabbah
El-Jamal, 413, 414

Dacier,
35, 66, 598, 602, 605, 608

Dancourt,
458, 472

Dante,
147

Dard,
106

Deguy,
7, 8, 94, 145, 147, 151, 162, 174, 182, 251, 283, 366, 409, 415, 525, 535

Deimier,
42

Delaudun
d'Aigaliers, 30

Deldime,
106

Deloffre,

4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 21, 22, 115, 125, 141, 142, 184, 193, 201, 204, 206, 213, 218, 238, 276, 286, 300, 320, 334, 401, 403, 432, 451, 452, 459, 467, 493, 499, 556

Delon,

17

Demarcy,

110, 141

Démoris,

253

Denores,

42, 55, 75, 580

Derrida,

19, 20

Dervaux,

353

Desboulmiers,

455

Descotes,

94

Desfontaines,

126, 129, 131

Deshaies,

452

Destouches,

7, 138, 143

Desvignes-Parent,

240, 251, 319, 498

Diderot,

38, 139, 191, 475, 476, 537

Diomède,

55, 56, 568

Donat,

55, 56, 57, 61, 62, 64, 65, 66, 70, 71, 74, 76, 77, 86, 562, 565, 576, 577, 598, 604

Donneau

de Visé, 127, 129, 131

Dorimond,

126, 127, 129, 470

Dorneval

[d'Orneval], 128, 457

Dornier,

8

Dort,

5, 18, 115, 118, 144, 151, 153, 186, 204, 415, 451, 452, 459, 465

Du Bos,

27, 30, 41, 53, 476, 601

Du Ryer,

85, 126, 127

Dubois,

313, 464

Duchet,

90, 121

Ducrot,

97

Dufresny,
 126, 140
Dupont-Roc,
 36, 63, 74, 560
Duprat,
 63, 68, 72, 84, 85, 571
Durand,
 12, 97
Duviquet,
 455
Eco,
 122, 146
Ehrard,
 22, 172, 352
Emelina,
 93, 94, 355, 470
Epars
 Heussi, 112
Érasme,
 55
Eschyle,
 60, 61
Ésope,
 128
Euripide,
 11, 31, 34, 45, 60, 66, 78, 570, 573, 582, 587, 591, 592, 594, 595, 596, 609, 613, 614
Evanthius,
 49, 56, 57, 66, 78, 562, 566, 576, 577
Fabre,
 22, 153, 172
Farcy,
 89
Favart,
 128, 130, 457
Féral,
 20, 131
Feydeau,
 487
Fleury,
 8, 22
Florian,
 128
Forestier,
 4, 5, 11, 44, 62, 75, 87, 88, 98, 99, 129, 130, 207, 228
Foucault
 (de), 61
Fournier,
 8, 288
Frantz,
 99, 475, 476
Friedmann,
 97

Fromilhague,
122, 143

Furetière,
37, 39, 40, 45, 47, 48, 78, 469

Fuzelier,
128, 130, 457

Gabily,
505

Gallèpe,
106

Gallutio,
594

Garnier,
590

Gence,
484

Genette,
117, 121, 123, 127, 133, 141, 143

Gethner,
472

Gidel,
458, 459, 460, 461, 465, 466

Gilot,
7, 10, 11, 14, 15, 21, 22, 119, 129, 221, 224, 244, 298, 300, 366, 452, 454, 455, 459, 464, 465, 467,
468, 472, 501, 521, 525, 526

Giraudoux,
106

Goffmann,
298

Goldmann,
149

Goldzink,
271

Gougenot,
129, 131

Gouhier,
44

Granier,
8, 286

Greimas,
91

Gresset,
616

Grétry,
457

Guérin
de Bouscal, 127

Guibert,
9

Guichemerre,
207

Guilhembet,

184
Guinoiseau,
8
Haac,
360
Hamburger,
89
Hamon,
23, 90, 106, 110
Hannetaire
(d'), 139
Hardy,
56, 57, 58, 62, 63, 72, 126
Hauteroche,
594
Heinsius,
35, 45, 66, 68, 72, 73, 84, 85, 571
Holtz,
565
Homère,
11, 572, 614
Horace,
28, 55, 56, 57, 66, 84, 562, 590, 609
Howells,
8, 253, 257, 301, 383, 526
Hubert,
55
Huguet,
37, 47
Ionesco,
93
Issacharoff,
109
Jamieson,
147
Jean,
106
Joly,
525
Jomaron
(de), 55
Jones,
12
Jouanna,
261
Jousset,
11, 21, 22, 158, 159
Jugan,
14, 21
Jutrin,
153
Keil,

568
Kerbrat-Orecchioni,
108, 109, 280, 298
Kermode,
93
Kibédi
Varga, 55
Knapp,
413
Koch,
207, 338, 509
Kuntz,
23
La Bruyère,
27, 28, 30, 33, 35, 45, 46, 47, 51, 52, 53, 67, 78, 598
La
Calprenède, 16
La
Chaussée, 129, 145, 191
La Croix,
128
La Fontaine,
17, 353
La Mesnardière,
33, 34, 35, 47, 53, 76, 79, 80, 581, 584
La
Motte, 15, 26, 27, 32, 47, 599
La
Porte, 7
La Taille,
42, 76, 85
Lagane,
313, 464
Lagarce,
190
Lagrange,
8, 9, 394, 476
Lallot,
36, 63, 74, 560
Lamy,
27, 30, 34, 45, 59, 63, 73, 83, 415, 596
Landry,
117, 144
Larroumet,
22, 191
Larroux,
23, 32, 90, 91, 94, 106, 108, 110, 425, 431, 432
Larthomas,
96, 97, 106, 107, 108, 109, 281
Lassalle,
164, 500
Laujon,

509
Lauragais,
475, 476
Le Tasse,
42
Lekain,
476
Leplatre,
117
Lerond,
313, 464
Lesage,
128, 457
Lesbros
de la Versane, 7, 15
Lessing,
21
Liddell,
60
Lintilhac,
147
Lioure,
106
Løhr,
107
Longuet,
497
Louvat,
70, 453
Lucain,
583
Lully,
457, 472
Macchia,
21
Madius,
55, 594
Magnon,
126
Maillard,
79, 292
Maillet,
500, 502
Maingueneau,
119
Mairet,
47, 48, 49, 65, 126, 584
Mancel,
123
Mankiewicz,
403
Mantero,

28, 49, 53, 584
Marchal,
339, 341
Mareschal,
126
Marmontel,
7, 26, 27, 28, 29, 30, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 67, 68, 74, 75, 78, 79, 86, 105, 286, 581, 601, 604, 615
Martin,
106
Mason,
173
Mass,
205
Massé,
500, 501, 502
Mazon,
61
Mazouer,
302
Ménandre,
563
Mesguich,
321
Meyer,
5, 6, 7
Mic,
298
Minturno,
594
Miquel,
493, 494
Moerbeke,
55
Molière,
7, 31, 38, 93, 96, 97, 99, 102, 106, 113, 116, 117, 127, 128, 129, 131, 141, 170, 250, 253, 299, 312,
348, 457, 458, 468, 470, 494, 596, 615, 616
Monnet,
457
Monsigny,
457
Montandon,
110
Montesquieu,
205
Montfleury,
129
Mortgat,
452, 463
Mortier,
288
Moser,
218, 230, 366

Moureau,
15, 16, 17

Mouret,
451, 452, 454

Musset,
105, 107

Naugrette,
23, 55

Navarri,
153

Négrel,
258

Nicolas,
55, 562, 565, 568, 569, 573

Nicot,
37, 38

Nordey,
505, 507, 508, 509

Nougaret,
27, 31, 46, 47, 473, 615

Nourissier,
106

Ouville
(d'), 126, 127, 131

Paccius,
55, 72, 73, 77

Paillet-Guth,
8, 292

Palaprat,
129

Palissot,
16, 21

Pannard,
130, 452, 455, 466, 467, 469

Pascal,
119, 458

Pasolini,
508

Pauthe,
495, 502

Pavis,
87, 88, 89, 96, 131, 153, 509

Peletier du Mans,
42, 47, 48, 49, 59, 71, 78, 581

Pellissier,
581

Peyronnet,
230, 294, 476

Philidor,
457

Piccolomini,
594

Pichou,
126, 131

Piemme,
139

Pigeon,
106

Piron,
128

Pirou,
457

Planchon,
9, 475, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517

Platon,
601

Plaute,
31, 50, 240, 568, 569, 570, 573, 587, 588, 590, 592, 596

Poisson,
127

Polack,
505, 506

Polybe,
59, 61

Polydès,
605

Pomeau,
5, 6, 7, 298

Porcelli,
526

Poulet,
10, 115

Pradon,
27

Pruner,
93, 300

Quinault,
46, 126, 129, 131, 615

Racault,
360

Racine,
11, 117, 147, 312

Ranger,
100

Rapin,
27, 31, 36, 37, 42, 43, 47, 51, 594

Ratermanis,
155, 156, 157, 195

Ravalec,
106

Rayssignier,
126, 127

Rebotier,
166

Regnard,
7, 126

Regnault,
126, 154, 505

Riccoboni,
55, 72, 73, 82, 128, 452, 594

Rivara,
5, 124, 469

Rizzoni,
466

Robinet,
127

Robinson,
461, 473

Robortello,
55, 594

Rosimond,
129

Rotrou,
119, 126, 127, 130, 131

Roubine,
55

Rougemont
(de), 7, 9, 23, 76, 120, 153, 184, 253, 466, 475, 476

Rousseau,
151, 224, 458, 617

Roussel,
151

Rousset,
14, 18, 19, 20, 21, 241, 294, 394, 395

Rubellin,
4, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 16, 21, 22, 115, 125, 141, 142, 184, 193, 204, 206, 213, 218, 238, 334,
401, 403, 451, 452, 454, 459, 493, 499, 556

Rubellin-Devichi,
144, 192

Ruwet,
460

Rykner,
277, 288

Sabry,
8

Sade,
508

Sajous
d'Oria, 458

Sallebray,
126

Sanaker,
14, 193, 202, 261, 268, 291, 295, 360, 388

Sancier-Chateau,
468

Sandre,

392

Santangelo,
165

Scaliger,
30, 49, 57, 58, 59, 60, 61, 66, 68, 69, 71, 77, 78, 82, 84, 173, 529, 569, 575, 576, 601, 619

Scarron,
127

Schaad,
153

Schelandre,
126

Scherer,
5, 6, 7, 8, 18, 24, 27, 30, 31, 36, 47, 52, 55, 63, 76, 87, 88, 95, 96, 97, 115, 125, 129, 191, 210, 217,
253, 276, 277, 310, 388, 394, 406, 598

Schmidt,
453, 462, 463

Schneider,
153, 255, 500, 501, 505

Scott,
60

Scudéry,
16, 129, 130, 131

Sedaine,
457

Segni,
42, 55, 75, 579

Sermain,
258

Sgard,
10, 242

Silius
Italicus, 583

Simon,
21

Socrate,
601

Sollers,
21

Somaize,
127

Sophocle,
61, 261, 537, 561, 570, 595, 609, 613, 614

Spacagna,
18, 19, 20, 21, 173

Spinelli,
6

Stace,
583

Sternberg,
100, 113

Stewart,
233

Suétone,
568

Tastet,
230, 254

Térence,
31, 50, 56, 57, 562, 563, 565, 566, 570, 576, 577, 584, 587, 588, 590, 592, 596, 620

Terrasse,
8, 22, 89, 151, 154, 165, 176, 180, 234, 250, 252, 340, 341, 533, 535

Todorov,
89, 97

Tomlinson,
476

Trapnell,
9, 10, 298, 366, 500, 521

Traverso,
280

Trénet,
509

Tristan
L'Hermitte, 127

Trott,
125, 128, 129, 462

Ubersfeld,
63, 75, 87, 88, 90, 91, 92, 98, 107, 109, 110, 416, 475, 502, 504

Urfé,
126

Vadé,
457

Valla,
55

Varron,
567

Vauquelin de la Fresnaye,
42, 45, 47, 48, 49, 79, 83, 581

Védier,
107

Verhœff,
147, 148

Viala,
92, 101

Victorius
[Vettori], 594

Villeneuve,
84, 562

Vinaver,
89

Vinti,
185

Virgile,
614

Vitez,
21, 506

Voltaire,
128, 191

Voltz,
147

Vossius,
53, 56, 57, 58, 59, 60, 66, 67, 69, 73, 78, 573

Vuillermoz,
125, 298

Watteau,
476

Wauthion,
8, 291

Yendt,
479

Yetter-Vassot,
6, 147, 221, 252, 533

Zatorska,
364, 501

Zeno,
86, 615

Index des œuvres de Marivaux

- Journaux et œuvres diverses

- ◆ Chemin de la Fortune (Le), 9, 466
- ◆ Lettres sur les habitants de Paris, 14
- ◆ Spectateur français (Le), 14, 15, 300

- Œuvres de jeunesse

- ◆ Aventures de *** (Les), 201
- ◆ Homère travesti (L'), 11
- ◆ Voiture embourbée (La), 201

- Roman

- ◆ Paysan parvenu (Le), 9, 10, 14
- ◆ Vie de Marianne (La), 9, 10, 525

- Théâtre

- ◆ Acteurs de bonne foi (Les), 22, 95, 118, 123, 124, 130, 131, 139, 140, 145, 148, 150, 153, 155, 163, 164, 184, 198, 213, 215, 217, 225, 235, 258, 260, 261, 262, 269, 275, 296, 297,

- 304, 317, 331, 370, 373, 379, 380, 382, 386, 387, 393, 396, 399, 400, 403, 404, 405, 408, 409, 412, 414, 415, 416, 418, 421, 424, 426, 427, 429, 430, 431, 437, 439, 481, 482, 496, 497, 518, 519, 527, 531, 553
- ◆ Amour et la vérité (L'), 8, 9, 117, 150, 451
 - ◆ Annibal, 9, 117, 150, 210
 - ◆ Arlequin poli par l'amour, 6, 7, 8, 12, 22, 118, 122, 128, 129, 135, 140, 148, 153, 155, 161, 162, 170, 177, 184, 195, 200, 201, 202, 209, 211, 215, 216, 217, 221, 222, 223, 242, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 258, 264, 269, 271, 294, 324, 332, 333, 335, 343, 369, 372, 373, 377, 380, 384, 392, 399, 400, 402, 404, 418, 424, 427, 429, 431, 445, 446, 451, 452, 519, 521, 531, 533, 540
 - ◆ Colonie (La), 13, 22, 117, 118, 120, 122, 132, 133, 140, 144, 148, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 163, 164, 167, 181, 217, 221, 245, 255, 257, 260, 264, 269, 332, 334, 338, 343, 369, 372, 384, 392, 399, 400, 403, 404, 418, 424, 429, 430, 445, 519, 523, 524, 531, 551
 - ◆ Commère (La), 22, 95, 118, 132, 133, 137, 149, 150, 151, 153, 156, 163, 164, 168, 198, 212, 213, 215, 217, 218, 242, 246, 247, 252, 253, 258, 259, 264, 269, 271, 332, 333, 334, 341, 343, 369, 393, 399, 400, 402, 404, 413, 414, 420, 424, 432, 445, 447, 519, 532, 548
 - ◆ Dénouement imprévu (Le), 22, 118, 119, 120, 124, 130, 131, 139, 140, 141, 142, 148, 150, 153, 155, 162, 184, 236, 239, 242, 255, 259, 264, 265, 269, 271, 276, 317, 318, 319, 330, 331, 363, 370, 374, 379, 380, 385, 388, 389, 394, 396, 398, 403, 410, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 422, 423, 424, 428, 429, 431, 432, 442, 444, 481, 518, 522, 523, 524, 527, 532, 540
 - ◆ Dispute (La), 22, 95, 117, 118, 123, 124, 132, 140, 145, 148, 149, 150, 152, 153, 155, 161, 178, 179, 205, 211, 215, 216, 218, 225, 227, 229, 230, 231, 232, 234, 255, 257, 259, 265, 266, 269, 271, 358, 362, 366, 369, 372, 393, 399, 400, 403, 404, 414, 422, 424, 429, 430, 449, 450, 505, 506, 508, 519, 527, 529, 533, 550
 - ◆ Double Inconstance (La), 6, 7, 8, 118, 119, 122, 148, 150, 154, 159, 162, 193, 200, 202, 204, 210, 269, 338, 451, 522
 - ◆ École des mères (L'), 6, 12, 22, 23, 118, 120, 121, 122, 129, 133, 140, 145, 148, 150, 153, 155, 163, 166, 170, 177, 184, 197, 198, 215, 216, 250, 252, 253, 255, 258, 259, 261, 262, 269, 275, 296, 297, 298, 300, 302, 314, 315, 317, 322, 331, 371, 372, 374, 378, 379, 383, 385, 395, 397, 398, 400, 402, 404, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 422, 424, 426, 429, 431, 432, 437, 452, 454, 456, 459, 460, 467, 469, 470, 477, 478, 480, 519, 525, 531, 543, 558, 619
 - ◆ Épreuve (L'), 6, 19, 22, 95, 117, 118, 124, 132, 140, 145, 148, 150, 153, 163, 173, 177, 184, 191, 215, 216, 220, 244, 252, 254, 258, 259, 261, 269, 271, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 282, 283, 284, 285, 286, 289, 294, 295, 331, 363, 381, 385, 388, 389, 394, 395, 398, 400, 403, 406, 407, 410, 413, 414, 416, 417, 421, 422, 424, 426, 427, 428, 429, 431, 432, 434, 452, 454, 455, 456, 459, 460, 461, 471, 473, 480, 481, 499, 500, 502, 511, 519, 529, 530, 547, 559
 - ◆ Fausse Suivante (La), 7, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 131, 148, 149, 150, 151, 154, 206, 208, 209, 210, 269, 351, 357, 451, 522, 523, 524
 - ◆ Fausses Confidences (Les), 6, 118, 120, 122, 123, 124, 125, 148, 150, 154, 182, 192, 195, 196, 231, 269, 357, 499, 500, 525
 - ◆ Félicie, 9, 22, 117, 118, 119, 122, 128, 132, 137, 140, 144, 148, 150, 153, 155, 160, 161, 169, 213, 215, 216, 230, 232, 234, 236, 238, 250, 252, 257, 260, 267, 269, 343, 344, 347, 348, 352, 353, 357, 368, 369, 372, 380, 384, 392, 400, 401, 404, 414, 420, 424, 428, 447, 448, 451, 475, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 517, 518, 519, 533, 553
 - ◆ Femme fidèle (La), 9, 12, 20, 22, 23, 118, 119, 121, 122, 123, 136, 137, 140, 143, 149, 150, 153, 156, 181, 182, 184, 185, 213, 215, 217, 237, 253, 258, 260, 264, 265, 269, 276, 317, 318, 319, 330, 331, 366, 370, 380, 382, 386, 391, 394, 395, 398, 400, 401, 403, 410, 413, 414, 424, 426, 430, 431, 442, 480, 518, 519, 532, 534, 552
 - ◆ Héritier de village (L'), 13, 22, 95, 118, 122, 133, 140, 145, 148, 150, 151, 153, 155, 185,

- 186, 187, 188, 199, 212, 213, 215, 216, 257, 259, 267, 269, 343, 344, 347, 350, 352, 354, 369, 372, 399, 400, 403, 404, 405, 424, 430, 432, 447, 448, 519, 522, 523, 524, 529, 532, 533, 541
- ◆ Heureux Stratagème (L'), 6, 119, 120, 124, 148, 154, 155, 179, 203, 204, 206, 269, 409, 525
 - ◆ Île de la raison (L'), 14, 15, 17, 118, 119, 120, 122, 149, 150, 154, 155, 199, 228, 269, 451, 452, 459, 462, 463, 522, 523
 - ◆ Île des esclaves (L'), 22, 96, 118, 120, 122, 132, 133, 137, 140, 144, 149, 150, 151, 153, 155, 189, 190, 199, 215, 216, 218, 228, 232, 233, 234, 255, 259, 266, 269, 338, 347, 358, 359, 361, 362, 363, 368, 369, 372, 384, 392, 399, 400, 402, 404, 419, 424, 429, 431, 449, 450, 452, 463, 500, 502, 505, 519, 522, 523, 524, 527, 532
 - ◆ Jeu de l'amour et du hasard (Le), 6, 7, 118, 119, 120, 122, 123, 148, 150, 154, 155, 192, 194, 269, 523, 524
 - ◆ Joie imprévue (La), 13, 22, 97, 118, 119, 120, 124, 130, 139, 140, 141, 142, 149, 150, 153, 155, 163, 166, 170, 176, 184, 212, 213, 215, 216, 219, 220, 244, 256, 259, 261, 263, 264, 269, 275, 297, 307, 314, 317, 331, 371, 372, 380, 391, 395, 396, 398, 400, 402, 404, 408, 412, 414, 416, 418, 419, 424, 426, 429, 430, 437, 440, 452, 454, 518, 527, 528, 531, 534, 545
 - ◆ Legs (Le), 4, 6, 20, 22, 117, 118, 122, 124, 132, 137, 140, 142, 145, 148, 150, 151, 153, 155, 182, 184, 213, 215, 216, 219, 224, 252, 253, 258, 259, 261, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 325, 329, 331, 351, 366, 374, 376, 377, 380, 388, 393, 395, 396, 398, 400, 403, 407, 408, 413, 416, 417, 418, 424, 426, 429, 434, 436, 481, 491, 492, 519, 526, 529, 530, 544
 - ◆ Mahomet Second, 9
 - ◆ Méprise (La), 22, 23, 95, 113, 117, 118, 123, 124, 132, 137, 140, 145, 148, 150, 153, 155, 162, 166, 169, 184, 212, 213, 215, 216, 239, 240, 258, 259, 261, 262, 269, 275, 296, 297, 302, 317, 331, 370, 380, 386, 390, 391, 397, 399, 400, 401, 404, 405, 407, 408, 412, 415, 416, 417, 418, 420, 421, 424, 426, 429, 430, 437, 438, 452, 491, 496, 498, 519, 525, 526, 531, 534, 543
 - ◆ Mère confidente (La), 16, 95, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 130, 131, 148, 150, 151, 154, 155, 188, 197, 201, 269, 470, 525
 - ◆ Nouvelle Colonie (La), 9, 13, 120, 451, 452, 463
 - ◆ Père prudent et équitable ou Crispin l'Heureux Fourbe (Le), 8, 9, 22, 118, 119, 120, 121, 122, 138, 140, 143, 144, 148, 150, 153, 163, 167, 184, 201, 207, 209, 210, 215, 216, 218, 219, 230, 231, 234, 242, 252, 253, 254, 255, 256, 258, 261, 263, 269, 275, 296, 297, 307, 308, 317, 331, 354, 371, 372, 373, 382, 384, 385, 386, 395, 397, 399, 400, 402, 404, 407, 408, 412, 413, 416, 417, 420, 424, 425, 426, 428, 432, 437, 441, 477, 479, 480, 518, 521, 527, 529, 530, 533, 535, 539
 - ◆ Petit-Maître corrigé (Le), 118, 119, 122, 133, 148, 150, 154, 155, 198, 269, 276, 418, 525
 - ◆ Préjugé vaincu (Le), 12, 22, 95, 109, 118, 119, 122, 137, 140, 148, 150, 153, 155, 162, 163, 172, 184, 192, 215, 216, 219, 220, 223, 224, 252, 254, 258, 259, 261, 269, 271, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 292, 295, 331, 339, 359, 380, 382, 386, 389, 394, 395, 398, 400, 403, 407, 410, 412, 413, 414, 415, 416, 419, 424, 426, 429, 434, 435, 480, 481, 495, 502, 511, 519, 530, 551
 - ◆ Prince travesti (Le), 6, 7, 118, 119, 121, 122, 131, 147, 148, 150, 154, 155, 171, 202, 210, 269, 319, 338, 522, 523
 - ◆ Provinciale (La), 9, 22, 97, 117, 118, 122, 132, 140, 142, 145, 149, 150, 151, 153, 156, 187, 206, 207, 208, 213, 215, 217, 221, 245, 246, 247, 252, 255, 256, 258, 260, 267, 269, 271, 343, 344, 347, 349, 351, 352, 356, 358, 369, 372, 373, 380, 384, 399, 400, 403, 404, 413, 422, 424, 427, 430, 432, 447, 475, 509, 510, 511, 512, 514, 515, 516, 517, 519, 527, 533, 554
 - ◆ Réunion des amours (La), 16, 22, 118, 119, 122, 134, 140, 149, 150, 152, 153, 155, 189, 215, 238, 252, 255, 257, 259, 266, 269, 358, 361, 362, 363, 365, 366, 367, 369, 372, 373, 391, 399, 400, 401, 404, 424, 449, 518, 523, 524, 529, 533, 542
 - ◆ Seconde Surprise de l'amour (La), 6, 118, 119, 120, 122, 123, 148, 150, 154, 179, 182, 192,

193, 194, 321, 523, 524

- ◆ Serments indiscrets (Les), 6, 14, 115, 118, 119, 122, 123, 124, 148, 150, 154, 195, 196, 269, 462, 523, 524
- ◆ Sincères (Les), 13, 16, 22, 117, 118, 122, 123, 134, 140, 145, 147, 148, 150, 153, 155, 179, 180, 184, 200, 202, 203, 204, 206, 213, 215, 216, 241, 242, 253, 258, 259, 265, 269, 276, 288, 317, 318, 327, 330, 331, 363, 371, 375, 377, 385, 390, 393, 395, 396, 398, 400, 403, 407, 410, 414, 416, 420, 424, 426, 429, 442, 443, 518, 532, 533, 546
- ◆ Surprise de l'amour (La), 287
- ◆ Surprise de l'amour (La), 6, 14, 15, 21, 115, 118, 119, 120, 122, 123, 148, 150, 154, 157, 159, 160, 164, 191, 192, 193, 196, 201, 269, 451, 521, 522, 524
- ◆ Triomphe de l'amour (Le), 6, 17, 118, 119, 120, 122, 131, 148, 150, 151, 154, 159, 195, 196, 206, 207, 208, 269, 523, 524
- ◆ Triomphe de Plutus (Le), 22, 118, 120, 122, 133, 140, 148, 150, 151, 153, 155, 186, 215, 217, 224, 232, 233, 234, 238, 252, 256, 258, 259, 267, 269, 343, 344, 345, 347, 352, 355, 369, 372, 374, 375, 377, 399, 400, 402, 404, 419, 424, 429, 431, 447, 449, 451, 452, 453, 456, 459, 460, 461, 462, 463, 466, 467, 470, 523, 524, 532, 533, 542, 556

	chaque partenaire a eu un amour antérieur		amour mutuel parallèle							
a	b	c/c'	d	e	f	g	h	i	j	
				amour	décla-	projet	publicité	réalisation	après le	
passé		rencontre		partagé et	ration	mariage de	l'amour	du	mariage	
	b'	complète	d'	reconnu						
	un seul par-tenaire eu un amour antérieur	(c) ou demi-rencontre (c')	amour à sens unique	comme tel par les deux per-sonnages						

ftn1. Cf. A. Rivara (1995).

ftn2. Cf. F. Deloffre (1964) et H. Coulet (1979).

ftn3. L'inscription des *Journaux* au programme de l'agrégation 2002 a suscité une abondante production critique sur cette question, tant sur papier qu'en ligne.

ftn4. A. Rivara (1995), p. 424.

ftn5. Cf. M. Corvin (éd.) (1995), sous "Dramaturgie", p. 285-286. B. Dort rappelle aussi la définition de Littré, également citée par R. Pomeau (1974) : "l'art de la composition des pièces de théâtre".

ftn6. *Ibid.*, p. 285.

ftn7. R. Pomeau (1974), p. 256-257. L'enquête souhaitée pour Marivaux a été remarquablement menée par J. Scherer (1989) à propos de Beaumarchais et par G. Forestier (1996 a) à propos de Corneille.

ftn8. Il ne nous a pas été possible de lire deux thèses américaines au titre prometteur, que le prêt inter-universitaire n'a pas réussi à acheminer jusqu'à nous. Il s'agit des ouvrages de Donald C. Spinelli, *A Concordance to Marivaux's Comedies in Prose*, Univ. of North Carolina Press, Chapel Hill, 1979 (4 vol.) et

de Cindy Yetter-Vassot, *Le Théâtre de Marivaux : esquisse d'une approche structurale*, PhD, Univ. of Virginia.

ftn9. Il justifie cette sélection par le cadre restrictif de l'article et par le fait que ces pièces appartiennent "à des genres différents et [sont] espacées chronologiquement dans la carrière de Marivaux". C'est, comme il le dit lui-même, une logique de "sondage".

ftn10. Et ce malgré la variété que souligne R. Pomeau (1974) dans les œuvres qu'il a choisi d'examiner. Notons que sa sélection de trois pièces se caractérise plutôt moins par la variété générique ou thématique que par la forme : on y trouve une pièce en un acte, une en trois actes et l'unique pièce en cinq actes de Marivaux, *Les Serments indiscrets*.

ftn11. Critères que J. Scherer (1981) intègre à la structure externe (lieu) et interne (temps).

ftn12. Formules de R. Pomeau (1974), p. 261.

ftn13. R. Pomeau (1974), p. 267.

ftn14. C'est l'adjectif *marivaudien*, consensuel, que nous choisirons dans cette étude plutôt que le très musical *marivaldien* de M. Gilot ou de M. Deguy.

ftn15. M. Meyer (1961), p. 26.

ftn16. De fait, J. Scherer (1981) dresse pour le théâtre du dix-huitième siècle le constat suivant : "la structure interne de la pièce de théâtre a peu varié. Sur l'exposition, l'action et le dénouement, les auteurs du XVIIIe siècle conservent, en gros, les idées du XVIIe siècle" (p. 9). M. de Rougemont (1988) affirme la même chose en évoquant la situation de la tragédie : "les règles dramaturgiques classiques offrent un cadre qui n'est pas discuté, et trouvent leur formulation définitive dans les articles de Marmontel pour *L'Encyclopédie*" (p. 35).

ftn17. M. Gilot (1998) est du même avis. Dans une séquence intitulée "invention d'une comédie nouvelle", p. 199-202, il écrit en effet : "Marivaux a rompu radicalement avec la tradition qu'on avait tirée du théâtre de Molière, avec Regnard, puis avec Destouches : celle d'une comédie fondée sur la peinture de 'caractères', ou types, fixés une fois pour toutes". La rupture avec la comédie de caractère avait été soulignée à plusieurs reprises par des contemporains de Marivaux, dont F. Deloffre et F. Rubellin (2000) donnent quelques témoignages dans l'Appendice de leur édition du théâtre complet de Marivaux. Par exemple l'abbé de La Porte (1759), cité p. 2066 : "M. de *Marivaux*, voyant que ses prédécesseurs avaient épuisé tous les sujets de comédies de caractère, s'est livré à la composition des pièces d'intrigue ; et dans ce genre, qui peut être varié à l'infini, ne voulant avoir d'autre modèle que lui-même, il s'est frayé une route nouvelle" ; ou Lesbros de la Versane (1769), cité p. 2069 : "Tous les genres de comédies de caractère étant épuisés, M. de Marivaux donna toute son application à la composition des pièces d'intrigue, dans lesquelles il a été son modèle à lui-même". Dans une séquence intitulée "la variété des formes", M. Gilot (1998) tend à prouver que le goût de l'invention dramatique a conduit Marivaux à s'approprier "des formes qui n'avaient rien à voir avec celles de notre théâtre classique, comme le conte de fées (*Arlequin poli par l'amour*), la pastorale dramatique (*La Double Inconstance*), la tragi-comédie à l'italienne (*Le Prince travesti*), ou la comédie d'intrigue à l'espagnole (*La Fausse Suivante*)". L'idée d'un Marivaux novateur est récurrente dans cet ouvrage.

ftn18. Sur l'exposition, on peut voir R. Howells (1991).

ftn19. Cf. ses remarques sur *La Double Inconstance* : l'exposition, p. 66, 67, 68 et 69 ; le nœud, p. 67, 70 et 71 ; le dénouement, p. 83.

ftn20. Notamment de la part de linguistes et de pragmaticiens : cf., entre autres, C. Dornier (1996), N. Fournier (1996), J.-M. Granier (2003), S. Guinoiseau (1984), A.-M. Paillet-Guth (1990, 1996 a et b), R. Sabry (1998), M. Wauthion (1995).

ftn21. Question évidemment et définitivement traitée en bloc par F. Deloffre (1955), après J. Fleury (1881), et reprise pour des études de détail par L. Baladier (1987) ou F. Rubellin (1992 a).

ftn22. Nous sommes d'accord avec M. Deguy (1986), p. 54, pour dire que le théâtre de Marivaux n'est pas psychologique ; mais nous ne partageons pas l'avis des auteurs qui affirment que "le théâtre de Marivaux est par essence plus idéologique que psychologique" (J. Terrasse (1986), p. 23), car nous ne le croyons pas idéologique non plus.

ftn23. Avec, intercalé, *L'Amour et la vérité*, en trois actes.

ftn24. J. Scherer (1981) a montré que le nombre de pièces en un acte avait fluctué au XVII^e siècle : après un premier bond entre 1650 et 1669, puis une décline dans la décennie suivante, les petites pièces sont en croissance régulière entre 1680 et 1699 (cf. p. 458). La suite de cette croissance est décrite par H. Lagrave (1972), qui s'appuie sur les registres de la Comédie-Française pour constater que "le pourcentage par rapport au total, des représentations avec petite pièce s'élève (...) régulièrement, et considérable-ment" ; "de 1710 à 1750, ce pourcentage atteint son niveau maximum, soit 98%, pour la période 1745-1750, et même, pour les années 1747-1750, 100%" (p. 351). Le même phénomène s'observe chez les Italiens : cf. H. Lagrave (1972) : "Lorsque les Italiens durent abandonner progressivement leur ancien répertoire pour jouer en français, ils comprirent très vite l'intérêt que présentaient les petites comédies en un acte pour un théâtre qui sacrifiait beaucoup plus que la Comédie-Française à la variété et à l'actualité. Sur 348 ouvrages nouveaux en français, 272 sont des pièces en un acte" (p. 354). On va même jusqu'à rassembler plusieurs comédies en un acte pour former une même soirée. Sur les pièces en un acte et leur rapport à la représentation, cf. H. Lagrave (1972), p. 351-359, et M. de Rougemont (1988), p. 24.

ftn25. Sur les relations entre Marivaux et la Comédie-Française, cf. N. Guibert (1992) p. 66-70.

ftn26. Parmi les pièces longues, on trouve deux tragédies, *Annibal* et *Mahomet Second*. Certaines sont parcellaires : *La Nouvelle Colonie*, *L'Amour et la vérité*, *Mahomet Second*. Nous suivons F. Deloffre et F. Rubellin (1992 et 2000) qui, au contraire d'autres éditeurs, n'intègrent pas *Le Chemin de la Fortune*, texte sans vocation théâtrale malgré sa forme dialogale. La liste des œuvres est susceptible de s'allonger : cf. F. Deloffre et F. Rubellin (2000) sur les pièces perdues.

ftn27. En ce qui nous concerne, la mise en scène par Planchon d'un montage mêlant les fables de *Félicie* et de *La Provinciale* nous a convaincue du statut marivaudien de *La Provinciale*. La réécriture importante faite sur ces deux textes (à laquelle nous avons consacré une étude approfondie encore inédite) révèle en creux de nombreux traits et usages de Marivaux. On en trouvera un aperçu dans la troisième partie, *infra* p. 606.

ftn28. Ce point est rappelé dans W. H. Trapnell (1970), p. 251 : "The idea of a deliberately incomplete work of literature was apparently inconceivable to the early eighteenth century, hence the clumsy attempts to finish apocryphally the autobiographies of *Madame la Comtesse de ...* and the *Paysan parvenu*".

ftn29. D'Alembert (1785), dans F. Rubellin et F. Deloffre (2000), p. 2085-2086.

ftn30. G. Poulet (1952), p. 1-3, fait un récapitulatif des très nombreux textes de Marivaux sur la paresse.

ftn31. H. Coulet (1983 a), p. 38. Voir sur le même sujet H. Coulet et M. Gilot (1973), p. 67-68.

ftn32. *Ibid.*, p. 46.

ftn33. J. Sgard (1996), p. 63.

ftn34. M. Gilot (1998) signale la différence fondamentale entre les deux genres : "un roman de Marivaux n'a pas de dénouement, ou du moins ce dénouement, en lui-même, n'a pas d'intérêt. Le titre nous le dit : Jacob est parvenu, Marianne est devenue Comtesse. Mais (...) leur roman 'pourrait être continué'. (...) Dans ces

conditions le théâtre c'est l'épreuve accomplie ; le roman, l'épreuve sans fin" (p. 14).

ftn35. A. Blanc (1986), p. 139.

ftn36. G. Forestier, dans son introduction aux *Œuvres complètes* de Racine (pour la Pléiade, Gallimard, 1999), ne dit pas autre chose sur la construction des pièces de Racine : "le sujet est constitué par le seul dénouement, envisagé paradoxalement comme le point de départ de l'action tragique ; un point de départ situé à la fin, impliquant que l'action soit construite à rebours" (p. XLI).

ftn37. Dans les *Œuvres de jeunesse*, F. Deloffre (1972), p. 962.

ftn38. Cf. P. Jousset (1995), p. 32 : "C'est bien comme fond en effet et non comme *issue* que se comprend le 'happy end' chez Marivaux. Toutes les péripéties sont le déguisement d'un dénouement qui est la vérité profonde, *partout présente*, et active, de chaque pièce". Cf. M. Gilot (1998), p. 202 : "Le dramaturge ne craint pas davantage d'en laisser prévoir le dénouement que ne l'avait fait Euripide, ce qui ne l'empêche nullement de soumettre ses scènes, et souvent leur succession même, à une esthétique de la surprise".

ftn39. Citation du *Mercur*e dans F. Deloffre et F. Rubellin (2000), p. 1140.

ftn40. *Ibid.*

ftn41. Cf. la note 1, p. 1140, de F. Deloffre et F. Rubellin (2000).

ftn42. Sur le détail du dénouement de la première version, cf. *ibid.* p. 1875, note 2.

ftn43. Dans F. Deloffre et F. Rubellin (2000), p. 623.

ftn44. Extrait de *La Bibliothèque française*, année 1739, vol. XXIX, p. 160, cité par F. Deloffre et F. Rubellin (2000), p. 1626.

ftn45. La critique n'est pas seulement formulée par les contemporains de Marivaux. F. Deloffre et F. Rubellin (2000) portent sur *La Joie imprévue* un jugement comparable : "non dépourvue de qualités, *La Joie imprévue* souffre d'un défaut essentiel, la quasi-inexistence de l'intrigue" (p. 1580). Plus loin, l'intrigue est qualifiée d'"assez mince". Plus loin encore, dans un renchérissement : "c'est dire que la pièce ne peut subsister que par des éléments extérieurs à la combinaison centrale" (p. 1581).

ftn46. Cf. la curieuse autocritique de Marivaux à propos de *L'Île de la raison*, citée par F. Deloffre et F. Rubellin (2000), p. 668 : "Point d'intrigue, peu d'action, peu d'intérêt".

ftn47. Il s'explique peu lui-même sur son esthétique. Hormis quelques avertissements (dans *L'Île de la raison* et *Les Serments indiscrets*), sa réflexion est éparse et, comme l'écrit M. Gilot (1998), p. 10 : "l'intérêt et la valeur des réflexions qu'il a menées dans ce domaine sont indissociables de sa façon de les exprimer et, à partir du *Spectateur français*, il devient difficile de distinguer chez lui développements théoriques et textes de création".

ftn48. M. Gilot (1998), p. 54.

ftn49. *Ibid.*, p. 54-55. Également J. K. Sanaker (1987), p. 82-83.

ftn50. *Première feuille...* ; extrait cité p. 45.

ftn51. Extrait des *Lettres sur les habitants de Paris, Journaux et Œuvres diverses*, M. Gilot (1988), p. 34. De même, lorsqu'il en vient à critiquer Crébillon, c'est au nom de la composition : cf. A. Jugan (1978), citant de significatifs extraits du *Paysan parvenu*, p. 35.

ftn52. *Le Spectateur français*, vingtième feuille, dans F. Deloffre et M. Gilot (1988), p. 226.

ftn53. Constituant les p. 1-14 du manuscrit édité par F. Moureau (1992 a).

ftn54. Il s'agit d'un fonds allemand mis à l'abri pendant la guerre et que la Pologne a refusé de restituer. Le fonds contient de multiples documents sur le dix-huitième siècle, et notamment une entrée "Marivaux". Cf. la présentation de F. Moureau (1992 a).

ftn55. "Écrivain d'origine marseillaise, auteur dramatique et surtout compilateur de *L'Esprit de Marivaux*, publié en 1769" (*ibid.*, p. 17).

ftn56. Cf. F. Moureau (1992 a), p. 28-29.

ftn57. F. Moureau (1992 a), p. 12-13.

ftn58. Extrait de la p. 10 du manuscrit, p. 48 de F. Moureau (1992 a). Comme dans un roman, l'écrivain réintroduit ici la dimension de l'écoulement du temps. La comparaison entre le théâtre de Marivaux et la technique romanesque a été vue en 1777 par Palissot, cité par F. Deloffre et F. Rubellin (2000), p. 2064 : "On a observé que les fables des comédies de M. de Marivaux étaient plutôt des fables de roman que de comédies. En effet, pour que l'action de ses pièces pût se passer naturellement, il faudrait lui supposer une durée de plusieurs mois". En même temps, lorsque Marivaux évoque le roman dans ses pièces, c'est souvent avec une connotation péjorative. Cf. *La Mère confidente*, I, 8 : "Madame Argante : Bagatelle, te dis-je, c'est qu'il y a là-dedans un air de roman qui te gagne. Angélique : Moi, je n'en lis jamais, et puis notre aventure est toute des plus simples" et *La Réunion des amours*, sc. XII : "Cupidon : Il fait toujours des exordes. Il a pillé celui-ci dans *Cléopâtre*". Il s'agit là du "roman de La Calprenède que Marivaux prend, dès les *Lettres au Mercure*, comme le type de l'œuvre purement romanesque" (dans F. Deloffre et F. Rubellin (2000) p. 969, note 1). La même référence à *Cléopâtre* (et au *Cyrus* de Mademoiselle de Scudéry) est faite dans la scène XI des *Sincères*.

ftn59. Le mot *portrait* est d'ailleurs employé p. 30 : "portrait d'une femme".

ftn60. Sur la question des proverbes au dix-huitième siècle, cf. M. Delon (éd.) (1997), p. 918-920.

ftn61. F. Moureau (1992 a), p. 10, précise que "selon les habitudes du temps, les brouillons et les copies au net furent vraisemblablement détruits après publication".

ftn62. Dans ses préfaces ou avertissements, Marivaux évoque souvent ce niveau. Cf., outre l'avertissement déjà cité de *L'Île de la raison*, celui du *Triomphe de l'amour* : "je la sentais susceptible d'une chute totale, parce que le sujet en était singulier, et par conséquent courait risque d'être très mal reçu ; d'un grand succès, parce que je voyais que, si le sujet était saisi, il pouvait faire beaucoup de plaisir".

ftn63. Voir sur ce point le récapitulatif d'A. Spacagna (1978) sur les analyses de G. Poulet (1952), J. Rousset (1995), B. Dort (1962) et J. Scherer (dans son introduction au Théâtre complet dans l'édition de B. Dort (1964)). Nous nous arrêterons sur les explications de J. Rousset et sur celles d'A. Spacagna pour tenter de comprendre ce qu'elles révèlent de la structure.

ftn64. J. Rousset (1995), p. 58.

ftn65. *Ibid.* p. 59.

ftn66. *Ibid.*

ftn67. Cf. J. Derrida (1979), p. 37.

ftn68. A. Spacagna (1978), p. 428.

ftn69. A. Spacagna (1978), p. 422.

ftn70. A. Spacagna (1978), p. 422-423.

ftn71. A. Spacagna (1978), p. 424.

ftn72. Cf. la liste donnée par A. Spacagna (1978), p. 424 : “la surprise, la confidence, le serment, l’épreuve, l’aveu, la preuve, le stratagème, l’inconstance, l’interprétation, la ressemblance, le déguisement, l’amitié”.

ftn73. C’est le reproche que fait J. Derrida (1979) à J. Rousset (1995).

ftn74. Dans le sens où l’a définie R. Barthes (1984), p. 41-42 ou selon J. Féral (1988).

ftn75. J. Rousset (1995), p. I.

ftn76. Cf. “**Toute** pièce de Marivaux est une marche vers l’aveu” (p. 57) ; “la scène dominante de chaque acte est **toujours** la scène d’aveu” (p. 57) ; “**toute** pièce de Marivaux pourrait se définir etc.” (p. 58) ; “le couple valet-soubrette (...) est **toujours** amoureux” (p. 58).

ftn77. D’autant moins que la justification de J. Rousset est essentiellement psychologisante : cf. p. 55.

ftn78. Comme nous l’avons dit, sera considérée la fragmentaire *Femme fidèle*.

ftn79. Dans *Réflexions historiques et critiques sur le goût et sur les ouvrages des principaux auteurs anciens et modernes*. Cité par F. Deloffre et F. Rubellin (2000), p. 2054. Citons, extraits de la même édition, d’autres jugements abondant dans le même sens : Lessing (1767), dans *Dramaturgie de Hambourg*, cité p. 2059 : “Les pièces de Marivaux, malgré la diversité des caractères et des intrigues, ont entre elles un grand air de ressemblance” ; Palissot (1764), dans *Nécrologe des hommes célèbres de la France*, cité p. 2063 : “On remarque d’ailleurs, dans les pièces de M. de Marivaux, une monotonie qui suffirait seule pour justifier ce que nous avons dit ailleurs du cercle étroit de ses idées. Presque toutes ses pièces sont des surprises de l’amour. Il semble avoir épuisé cette situation favorite à laquelle il revient sans cesse, et qui est l’âme de la plupart des comédies qu’il a données aux deux théâtres” ; d’Alembert (1785), cité p. 2080 : “on l’accuse, avec raison, de n’avoir fait qu’une comédie en vingt façons différentes, et on a dit assez plaisamment que si les comédiens ne jouaient que les ouvrages de Marivaux, ils auraient l’air de ne point changer de pièce”...

ftn80. Ainsi A. Spacagna (1978), p. 35 : “Marivaux s’imite lui-même, se pastiche et aussi se rature, s’élimine, s’efface. C’est là qu’ont leur source les jeux de miroir sans fin, les parties de cache-cache avec soi-même mentionnés par tant de commentateurs”.

ftn81. La question touche aussi le roman. Cf. A. Jugan (1978), notamment le chapitre I.

ftn82. La comparaison de Marivaux avec des artistes d’autres domaines est un poncif. *L’Affichard* affirmait de lui en 1745 : “il écrit comme peint Chardin” (cité par F. Deloffre et F. Rubellin (2000), p. 2055) ; Lessing l’appelle “habile chorégraphe” (*ibid.*, p. 2059). D’autres le voient musicien : cf. G. Macchia (1996), p. 10-12, A. Vitez (1985), p. 54 (“l’œuvre de Marivaux n’est faite que de variations sur un petit nombre de thèmes (...) comme une musique”), P. Jousset (1995), p. 34.

ftn83. P. Jousset (1995) défend une idée comparable p. 42.

ftn84. Cf. ceux de J. Fleury (1881), G. Larroumet (1894), M. Arland (1950), J. Fabre (1958), J. Ehrard (1974), N. Bonhôte (1974), H. Coulet et M. Gilot (1973), F. Deloffre et F. Rubellin (1992 et 2000).

ftn85. J. Terrasse (1986), p. 26-27, estime que Marivaux n'a pas vraiment écrit de comédie de caractère. Pour une comparaison critique des classifications, cf. *id.*, dans sa conclusion, p. 117-118.

ftn86. M. de Rougemont (1988) avance un autre argument lié à l'époque : "La frontière des genres peut changer, et change souvent dans des périodes de transition telles que le dix-huitième siècle, selon que l'accent est ainsi mis sur leur structure ou sur leur but" (p. 21).

ftn87. Cf. M. de Rougemont (1988) : "ce qui caractérise le mieux les grands auteurs comiques du dix-huitième siècle, Marivaux, Beaumarchais (...), c'est l'irréductibilité du genre comique à un modèle générique. On peut dire quelles pièces appartiennent au genre comique, mais on ne peut pas dire ce qu'est le genre comique en soi" (p. 29).

ftn88. Sur ce concept, cf. les travaux d'H. Kuntz (1995, 1998 a, 1998 b, 2000). Son point de vue est nettement axé sur le drame contemporain. Également C. Naugrette-Christophe (1998).

ftn89. Les analyses de P. Hamon (1975) ont entraîné un courant très intéressant sur les problématiques de la fin ; cf. la bibliographie thématique, en fin d'ouvrage. Une thèse a fait le point sur ces questions : cf. G. Larroux (1995). Mais ces recherches ont majoritairement concerné le roman. Lors d'un échange épistolaire, G. Larroux nous avait vivement encouragée à poursuivre cette recherche dans le domaine du théâtre.

ftn90. On parle ainsi de "dénouement par mariage".

ftn91. De fait, le dénouement met en abyme les superpositions entre thématique, dramaturgie et structure que nous avons relevées déjà pour l'approche critique du théâtre de Marivaux.

ftn92. Il ne s'agira pas de poursuivre le repérage des occurrences du mot depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, mais de mettre en perspective deux matériaux théoriques : l'évolution historique qui a permis de conduire le concept de dénouement jusqu'à l'époque de Marivaux d'une part, et le regard qu'ont nos contemporains sur la dramaturgie classique d'autre part.

ftn93. La Motte (1730), *Troisième Discours...*, p. 634.

ftn94. Cailhava de l'Estandoux (1786), I, 36, p. 205. Aussi p. 208, 209, 210, 212. On notera la variation terminologique "nœud" / "intrigue", que nous évoquerons plus bas.

ftn95. La Motte (1730), *Discours sur l'éplogue*, p. 784.

ftn96. Marmontel (1787), "Conte", p. 276.

ftn97. Conti (1666), p. 194.

ftn98. Cf. d'Aubignac (1657), livre second, ch. IX, p. 204-205 ; *id.*, livre second, ch. VIII, p. 195-196 ; Corneille (1660), *Deuxième Discours...*, p. 220 ; *id.*, *Troisième Discours...*, p. 246 ; Rapin (1674), [livre II], ch. XXI, p. 188 ; Lamy (1678), ch. XII, p. 170 ; *id.*, deuxième partie, ch. V, p. 204 ; "La Bruyère", IV, ch. III, 5, p. 98-100 ; Du Bos (1733), I, 13, p. 99 ; *id.*, I, 32, p. 273 ; Marmontel (1787), p. 356-357 ; Nougaret (1769), p. 209 [p. 64] ; Cailhava de l'Estandoux (1786), I, 54, p. 359...

ftn99. Cf. le rappel fondamental des règles du dénouement dans J. Scherer (1981), p. 128 et suiv. Pour élargir l'éventail, les textes que nous citons sont autres que ceux de Scherer.

ftn100. La prescription est déjà chez Aristote.

ftn101. Marmontel (1787), p. 360.

ftn102. Marmontel (1787), p. 360-361. De même Corneille (1660), *Deuxième Discours...*, p. 220. Cf. aussi d'Aubignac (1657), livre quatrième, ch. IX, p. 486-487 et l'argument d'*Andromède* de Corneille, dans P. Mantero (1964), p. 156.

ftn103. Marmontel (1787), p. 360.

ftn104. Cailhava de l'Estandoux (1786), I, 54, p. 372.

ftn105. Cailhava de l'Estandoux (1786), I, 54, p. 364.

ftn106. Marmontel (1787), p. 356-357.

ftn107. Marmontel (1787), p. 363.

ftn108. Marmontel (1787), p. 362.

ftn109. Cailhava (1786), I, 54, p. 360.

ftn110. Cf. "La Bruyère", IV, ch. III, 3, p. 9 ; Du Bos (1733), 1, 32, p. 273 ; Marmontel (1787), p. 360 ; etc.

ftn111. Cailhava (1786), I, 54, p. 364.

ftn112. Par exemple "il faut que le dénouement...", "le dénouement doit toujours...", etc.

ftn113. Cf. Delaudun d'Aigaliers (1597), 5, 4, p. 186, qui n'emploie pas le terme ("le commencement de la tragedie est ioyeux, & la fin est triste ; le commencement de la comedie est triste, & la fin est ioyeuse") ; Lamy (1678), deuxième partie, ch. IX, p. 218 ; etc.

ftn114. Scaliger (1651), I, 6, p. 11 : "in illa (...) initia turbatuscula, fines laeti (...). In Tragoedia (...) principia sedatiora, exitus horribiles".

ftn115. Marmontel (1787), p. 362 ; voir aussi Corneille (1660), *Premier Discours...*, p. 179 ; Lamy (1678), deuxième partie, ch. IX, p. 218 ; etc. Développement et références dans J. Scherer (1981), p. 139-141.

ftn116. Nougaret (1769), p. 210 [p. 64].

ftn117. Cf. J. Scherer (1981), p. 141-144.

ftn118. D'Aubignac (1657), III, 7, p. 360.

ftn119. Cf. par exemple La Motte (1730), *Troisième Discours...*, p. 632.

ftn120. Corneille (1660), *passim*, d'Aubignac (1657), à propos duquel cf. H. Baby (2001), p. 519 et suivantes, d'autres théoriciens aussi parlent souvent de spectateurs qui se morfondent, à cause d'une faute de composition du dramaturge, comme par exemple un dénouement trop précoce suivi de nombreux vers et scènes de ré-cits devenus inutiles. On peut croire à les lire que c'est le respect des règles qui fait tout le succès de la pièce.

ftn121. A. Bouchard (1878), p. 85.

ftn122. Cailhava (1786), I, 54, p. 372.

ftn123. Cf. Chamfort (1776), sous "Reconnaissance" : "Elle est simple, lorsqu'une personne est reconnue par une autre, qu'elle connoît. Elle est double, quand deux personnes, qui ne se connoissent ni l'une ni l'autre,

viennent à se reconnoître”.

fn124. Lamy (1678), deuxième partie, ch. V, p. 205.

fn125. La Mesnardière (1640), ch. VII, p. 54-55.

fn126. “La Bruyère”, IV, 7, 6, p. 153-154. De même, La Mesnardière (1640), ch. VII, p. 66 : “...pour causer vn Renuersement, comme est la Péripétie qui suit les Reconnoissances dans tous les Poèmes Tragiques” ; Heinsius (1643), ch. VI, p. 172 : “sine peripetia autem fieri non potest Agnitio” ; etc.

fn127. Un exemple illustre en est donné par *Héraclius*, selon Dacier (1692), ch. XI, p. 155. Le fait est que la dernière réplique insiste plaisamment sur cet état de fait : on y trouve le mot “reconnaissance” (au sens de “gratitude”) et le verbe “reconnaissons” (au sens d’“affirmons solennellement”). Mais il semble bien que cette révélation d’identité occasionne tout de même un ultime renversement, dont le spectateur n’a juste pas le temps de juger les effets.

fn128. Cf. l’exemple ci-dessus p. 45.

fn129. Cf. R. Dupont-Roc & J. Lallot (1980), p. 291-292, note 2 du chapitre 18.

fn130. Sur cette question, cf. ci-dessous p. 61.

fn131. J. Scherer (1981) p. 62 signale que *næud*, *intrigue* (et *situation*) sont indistincts dans les écrits théoriques classiques.

fn132. Dictionnaires consultés : pour le seizième siècle, Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française du XVIe siècle*, Champion, 1933 ; Jean Nicot, *Trésor de la langue françoise tant ancienne que moderne* (1606), Le Temps, Paris, 1979 (daté du tout début du dix-septième siècle, l’ouvrage est plutôt un bilan de la langue du siècle précédent) ; pour le dix-septième siècle, *Dictionnaire universel* d’Antoine Furetière, 1690, réédité en 1978 par Le Robert ; pour le tout début du dix-huitième siècle, *Nouveau Dictionnaire de l’Académie Française*, éd. 1718, Slatkine reprints, Genève 1994. L’ouvrage de Furetière y est abondamment mis à contribution, voire pillé.

fn133. Corneille (1660) utilise le mot masculin *intrigue* : “un simple intrigue d’amour entre des rois” (p. 176) ; “et l’éclaircissement d’un intrigue ne met point les acteurs en repos...” (p. 240), etc.

fn134. Outre ce sens initial, le terme a des sens banals, non techniques : “ce qui se fait par l’adresse et la pratique de certaines personnes qui embrouillent les choses afin d’en profiter” ; “négoce–tion qui aboutit à quelque traité, à quelque ligue” ; “affaire : *Voilà mon procès jugé et gagné, Dieu merci je suis hors d’intrigue*” ; “cabale de gens qui, par leurs avis, leurs connaissances, leurs adresses, savent ombrouiller (*sic*) ou débarrasser les affaires et en tirer du profit. *Il y a à Paris bien des gens d’intrigue...*”.

fn135. Il est employé de nombreuses fois dans ce sens dans le traité de Cailhava de l’Estandoux (1786). Dans des titres de chapitres (cf. I, 7 *Des pièces intriguées par un valet* ; I, 8 *Des pièces intriguées par une soubrette* ; I, 9 *Des pièces intriguées par les maîtres* etc.) ou dans des énoncés constitués : “le théâtre italien a quantité de pièces intriguées par une ressemblance” (p. 47), “tout cela prouve que les pièces intriguées par une ressemblance demandent beaucoup d’art” (p. 48-49), “qu’il intrigue son sujet d’une manière aussi intéressante...” (p. 93, citation de Diderot, *Réflexions sur la poésie dramatique*), etc. De même, dans le traité de Cailhava, *intrigant* s’emploie pour désigner le personnage qui tire les fils, dont la ruse et l’adresse embrouillent l’action et lui font souvent prendre une direction autre : “Voilà donc l’intrigant et le personnage qui sont d’intelligence pour parvenir à la même fin ; mais la pièce [il s’agit de *L’Étourdi* de Molière] est conçue de façon qu’il est très difficile de décider si Mascarille intrigue la pièce ou si c’est Lélie” (p. 78).

ftn136. Au verbe *desnouër*, on trouve d’abord les sens concrets traduits par *enodare, nodum soluere*, “défaire les nœuds, détacher”. D’où les dérivés latins *indissolubilis* pour “qu’on ne peut desnouër, deslier, desioindre ou rompre”, et *inenodabilis* pour “qu’on ne peut desnouër ne donner à entendre”. Car, métaphoriquement, on peut “desnouër le neud de la matiere qui estoit fort difficile, donner solution à un point de la cause qui estoit bien douteux, *Causae nodum perplexum soluere & expedire*”. Enfin, *se desnouër quelque membre* équivaut à *luxare*.

ftn137. C’est nous qui numérotions et signalons éventuellement, mais nous respectons l’ordre des sens ou emplois présentés ; ortho–graphie modernisée.

ftn138. “Déliier quelque chose, défaire le nœud”.

ftn139. “Se dit aussi des corps qui se rendent plus libres et plus dispos par le travail, par l’exercice. *Les danseurs de corde ont le corps bien dénoué*” ; “en morale... *Le lien conjugal parmi les Chrétiens est un nœud qu’on ne peut dénouer*”.

ftn140. L’action de défaire un nœud (concret) ne se dit plus ainsi.

ftn141. “*Les exercices... l’escrime dénouent le corps, les membres*”.

ftn142. Gare aux faux-amis, notamment dans des textes justement techniques : cf. Marmontel (1763), I, p. 346 : “Mais ne disputons pas sur les mots. ‘le vrai idéal rassemble des beautés que la nature a dispersées’. Je le veux bien. Maintenant, à quel signe les reconnoître ? Où est le beau ? Où n’est-il pas ? Voilà le **noeud** qu’il falloit **dénouer**” (ici : “la difficulté qu’il fallait résoudre”) ; Du Bos (1733) I, 38, p. 381-382 “et les exercices qui étoient alors en usage pour **dénoüer** et pour fortifier le corps” (sens ancien, “assouplir”).

ftn143. Je n’ai pas trouvé d’exemple italien absolument probant qui puisse servir de modèle à Chapelain. Segni (1551) a le couple *Nodo / Scioglimento* (p. 189 v°) ; Denores (1588) a *Ligamento / Solutione* et utilise dans l’expli–ca–tion du terme *Ligamento* le verbe *snodare*, proprement “dénouer” (p. 42) ; Le Tasse cité par Marmontel (1763), I, 8, p. 320, utilise *nodo* et *solutione*. Il y a bien à chaque fois l’idée de “nœud” ou de “lien” d’un côté, celle de “dénouage” de l’autre. Mais aucun de ceux que j’ai consultés n’offre un couple d’antonymes aussi manifestement solidarités que *nouement / dénouement*. Cette idée toute simple est donc peut-être de Chapelain lui-même.

ftn144. Cf. par exemple le célèbre distique de Boileau, parlant de la comédie : “Il faut que ses acteurs badinent noblement, // Que son **noeud** bien formé se **dénoue** aisément”, *Art poétique* III, 405-406.

ftn145. Le terme se trouve aussi (en l’espèce au singulier) pour parler d’une machination tragique : Rapin (1674) [livre II], ch. XVI, p. 171 “et l’on ne peut voir mourir Hippolyte par l’**intrigue** de Phaedra sa belle-mere...”.

ftn146. On s’en convaincra en lisant l’article que G. Forestier consacre à cette notion dans M. Corvin (éd.) (1995). Cf. aussi H. Gouhier (1956).

ftn147. Corneille (1660), *Premier Discours...*, p. 182.

ftn148. Il s’agit ici d’un emploi métaphorique non technique : *dénouer* et *dénouement* n’ont pas encore leur sens dramaturgique en 1605. L’expression caractérise en l’espèce l’étranglement du français par le latin.

ftn149. “C’est ainsi que Jupiter, dans *Amphitryon*, Apollon dans *Oreste*, Minerve dans *Ion*, Diane dans *Hippolyte* d’Euripide, dénouent l’argument”.

ftn150. “L’argument ne pouvait-il pas se dénouer sans cela ?”.

ftn151. Cf. J. Scherer (1981), p. 62-63.

ftn152. Cf. leurs références *supra* p. 48 et suivantes.

ftn153. Cf. Peletier du Mans (1555), II, 7, p. 278 ; Vauquelin de la Fresnaye (1605), III, 898, p. 173 ; Mairet (1631), p. 483, etc.

ftn154. Cf., dans l'article de l'Académie cité plus haut, "Il n'a point d'usage au propre, mais au figuré".

ftn155. Cf. dans leurs définitions, des termes comme "dernier", "terminer" ou "fin".

ftn156. D'où le sens que le mot a pris dans la langue ordinaire d'"événement épouvantable", avec perte même du sème 'dernier événement'.

ftn157. Cf. *supra* "ce qui sert à débrouiller, à démêler le nœud d'une **comédie**, d'un roman, d'une intrigue".

ftn158. Mairet fait erreur. Il s'agit du terme *protase* (*protasie* chez Peletier du Mans, *supra*, qui dit aussi *épitasié* pour *épitase*). Corneille (1660), notamment, utilise *protase* comme synonyme d'*exposition*. Sous sa forme grecque le mot est chez Scaliger (1561) et chez la plupart des doctes latinistes.

ftn159. Cf. *infra* p. 108.

ftn160. Dans les pièces des Modernes, dépourvues de prologue, c'est dans l'Acte I que ce personnage intervient. Comme c'est le lieu où se fait la protase, il est dit "personnage protatique" ; cf. Corneille, *Examen de Médée*, dans P. Mantero (1964), p. 273 : "Pollux est de ces personnages protatiques qui ne sont introduits que pour écouter la narration du sujet". L'expression est prise à Evanthius, *Fab.* III 2 : cf. *infra* p. 664.

ftn161. Cf. aussi d'Aubignac (1657) II, 8, p. 196 : "la Catastrophe est défectueuse, en ce que le Poète, **dénouant** cette Pièce par la fuite de Médée...".

ftn162. Cf. J. Scherer (1981), p. 126-128.

ftn163. Ici *catastrophe* est bien dissocié de *péripétie* : dans la tragi-comédie, on ne devine pas quelle sera la péripétie (événement final) ; mais on sait d'emblée que la catastrophe (l'état final) en sera heureuse.

ftn164. Cf. chez d'Aubignac (1657) : "heureuse", p. 218, 220, 240 ; "funestes", p. 211, 240 ; "infortunées", p. 211 ; etc.

ftn165. Cf. d'Aubignac II, 9, p. 208.

ftn166. Un grand merci à Christian Nicolas pour ses lumières dans ces matières délicates.

ftn167. Un peu remise au goût du jour par G. de Moerbeke, qui en proposa une traduction latine en 1278, la *Poétique* redevint d'un seul coup d'une actualité brûlante à partir de 1498, date de la traduction en latin de Giorgio Valla. Suivront les éditions grecques de Valla, d'Érasme, les traductions latines de Madius [Maggi], Paccius [Alessandro de' Pazzi], Riccoboni, les commentaires, en latin de Robortello, en italien de Castelvetro, Segni, Denores, pour se contenter des textes les plus importants, qui s'échelonnent sur tout le seizième siècle. Rappel des principaux auteurs dans M.-C. Hubert (1998), p. 259 et suiv. ; J. Roubine (1996), p. 189 et suiv. Commentaires des théories en cause et extraits de textes dans R. Bray (1966) et A. Kibédi Varga (1990). Pour la transmission de la *Poétique* d'Aristote, cf. C. Naugrette (2000) p. 88 et suiv. Un grand profit est à tirer, pour tout l'historique de la poétique classique, de C. et J. Scherer dans J. de Jomaron (éd.) (1992), p. 209-266.

ftn168. Rarement cité nominativement : mais cf. Vossius (1647 b) II, 5, 11, p. 22 en marge et II, 5, 17, p. 24 en marge. Le plus souvent, les sources sont vagues ("les Anciens") ou faussement rapportées à Donat.

ftn169. “Est haec divisio Aristotelis. (...) Siquidem prologus Aristoteli est, quicquid in dramate antecedit chori ingressum. Sic enim loquitur (...) : *Est autem prologus tota tragoediae pars, ante chori ingressum*. Unde cognoscimus, aliter ab Aristotele accipi *prologi* vocem, quàm à Latinis. Aristoteli designat partem fabulae cum caeteris necessariò connexam. Euanthio* (*In Prolegomenis Terentianis, vulgo attributis Donato) verò est antecedens veram fabulae compositionem locutio : hoc est, oratio, quae ad spectatores ante legitimam habetur fabulam. Quomodo si utamur eâ voce, Graecorum dramata carent prologo”. De même Scaliger (1561), p. 15 ; d’Aubignac (1657), III, 1, p. 243 et suiv.

ftn170. Cf. Horace, *Art poétique*, 189.

ftn171. Même remarque chez d’Aubignac (1657) p. 282. Voir les remarques à ce sujet de H. Baby (2001 a), p. 602.

ftn172. “Episodium verò Aristoteli est, quicquid est inter prologum & exodum, chorico excepto : sive quod inter primum, & ultimum chori cantum, interjicitur. Verba ejus sunt (...) : *Episodion est tota tragoediae pars, quae est inter choricos cantus*. Huc plurimùm pertinent secundus, tertius, quartusque actus. Vocatur enim *episodion* [en car. grecs], q. d. introductio ; quia cum naturâ suâ sit extra actionem, de qua textitur fabula ; cum eâdem tamen connectitur, aptéque inseritur ; unde Latinè *Insertum* dixeris”.

ftn173. “Exodus (quem Latinè *exitum* voces) Aristoteli definitur (...) *pars ea tota fabulae, post quam nullus est chori cantus*. Quae optimè conveniunt catastrophae”.

ftn174. Ou encore la *proposition*, comme chez Peletier du Mans (1555), p.177, ou Lamy (1678) deuxième partie, ch. V, p. 203.

ftn175. “Epitasis, in qua turbae excitantur aut intenduntur”.

ftn176. “Catastasis est vigor et status fabulae in qua res miscetur in ea fortunae tempestate, in quam subducta est. Hanc partem multi non animadvertere, necessaria tamen est”.

ftn177. “Quartam partem addit, quae catastasis dicatur, & ponatur inter epitasin, & catastrophem. Sed ea ab antiquis non minus rectè sub epitasios nomine comprehenditur”.

ftn178. C’est-à-dire, à peu de choses près, “le bonheur des uns fait le malheur des autres” : dans un renversement de situation, si l’un passe du malheur au bonheur, un autre fait le chemin inverse, en sorte qu’il y a toujours au moins un malheureux.

ftn179. “...Solutionem atque explicationem rerum complicatarum, quae in exitu est. Posteriores *catastrophem* appellarunt”.

ftn180. Cf. 51 b 23 : *hóst’ ou pántos éînai zetetéon tôn paradedoménon múthon, perì hoûs hai tragoidíai eisín, antékhesthai*, “De sorte qu’il ne faut pas vouloir absolument s’en tenir aux fables de la tradition, sur lesquelles roulent nos tragédies” (trad. J. Hardy, coll. Budé, *ad loc.*).

ftn181. Sur cette terminologie, notamment la confusion à ne pas faire entre *implexe* et *complexe*, cf. G. Forestier (1996 a), p. 172 et suiv.

ftn182. Le sens étymologique de *peripéteia* n’est pas “retournement”, au contraire de ce que dit J. Scherer (1981) p. 87 (“une péripétie est étymologiquement un retournement”), où l’auteur semble plutôt penser au sens étymologique de *catastrophe*. Même bévue par exemple chez Lamy (1678), deuxième partie, ch. V, p. 205 : “La péripétie, comme ce nom qui est grec le marque, est un changement de fortune...”.

ftn183. Sur cette question insoluble, cf. les éclaircissements de J. Scherer (1981), p. 83 et suivantes.

fn184. Le mot, qui existe en moyen français au sens de “action de faire un nœud” (cf. *supra*, le rappel lexicographique), et chez Chapelain, dans son sens dramaturgique (cf. *supra* p. 54), est réutilisé par les savants modernes. Je le trouve ainsi dans A. Ubersfeld (1996 b), p. 24, sous *Dénouement*, ou chez A. Duprat (2001), p. 69, à chaque fois avec de prudents guillemets. C’est aussi la traduction systématique de *désis* dans l’édition commentée de J. Lallot et R. Dupont-Roc (Aristote, *Poétique*, Seuil, 1980), qui traduit *ploké* par “intrigue”. Ce qui est net, c’est que les modernes veulent réactiver le rapport morphologique, clair pour les francophones de l’époque classique, mais estompé de nos jours, entre *Næud* et *Dénouement*.

fn185. De même le verbe *lío*, qui signifie “dénouer”, a des utilisations moins techniques dans la *Poétique* : ainsi en 56 a 38 où il signifie “réfuter”.

fn186. Il s’agit du passage 53 a 23. *Catastrophe* y traduit en l’occurrence le verbe *teleutôsin* “se terminent”. Bien sûr, le choix de *catastrophe* plutôt que de *dénouement*, qui a droit de cité dans les traités depuis soixante ans, peut être considéré comme une option de traducteur, obéissant à un système. Mais il n’en est rien : Dacier utilise aussi *dénouement* (ch. XVI, p. 231 : “Il est donc évident par là que le dénouement du sujet doit être tiré du sujet même...” ; ch. XIX, p. 292 : “Toute Tragedie est composée d’un nœud & d’un dénouement”). Il utilise enfin la combinaison *dénouement / catastrophe* : “L’Episode est tout ce qui est renfermé entre les chants du Chœur, c’est-à-dire, que c’est tout le sujet de la Tragedie, ou plutôt tout ce qui en fait l’intrigue, & le nœud **jusqu’audenouement, & à la Catastrophe** etc.” (p. 166). Ainsi, cet usage incohérent des deux termes, tout à fait conforme aux habitudes des théoriciens de l’âge classique, comme nous l’avons montré au chapitre précédent, est comme sacralisé par la présence d’Aristote. Comment ne pas croire, à lire un ouvrage qui se dit une traduction commentée de la *Poétique*, que les deux mots à la fois, avec toute leur ambiguïté, sont chez le philosophe ?

fn187. Marmontel (1763), II, p. 175. Un pur aristotélien écrivait “la péripétie et le dénouement ou le dénouement sans péripétie”.

fn188. Le texte cité par “La Bruyère” est celui de Corneille (1660), p. 245, traduisant Aristote. Mais il est aussi absurde de reprocher à Aristote de confondre nœud et exposition, dans la mesure où le philosophe se passe de la deuxième notion, que de faire grief à Corneille d’une définition qui est celle d’Aristote.

fn189. A. Duprat (2001), dans la note 57 de son édition de Heinsius (1643), p. 145, évoque la métaphore topographique qu’il utilise son auteur pour expliquer ce que fait le théoricien de la tragédie : comme l’architecte le fait avec le bâtiment à construire, il lui assigne d’abord un emplacement puis lui attribue des dimensions. Comme elle le signale très finement, “les deux opérations sont presque confondues, mais séparées logique-ment par un *mox* : on indique d’abord l’emplacement, puis on le délimite. Ici, l’analogie indique la confusion concrète entre l’action qui sert de modèle au poème, et l’action une fois imitée, c’est-à-dire le poème lui-même. Distinguées logiquement, elles sont en fait aussi impossibles à différencier matériellement qu’un objet de l’espace qu’il occupe”. Cette confusion entre l’action (imitée) et la fable est, on l’a dit, chez Aristote. Sur un autre plan, analogiquement, la confusion entre fonction dramaturgique (exposition, nœud, dénouement...) et topographie (début, milieu, fin...) est tout aussi constante en grec, en latin et dans les langues vernaculaires, chez les Anciens comme chez les plus contemporains, et obscurcit très souvent le propos.

fn190. On peut aussi faire l’analogie avec d’autres techniques, par exemple la logique. Ainsi Vossius (1647 b), II, 11, p. 22 superpose les trois catégories dramaturgiques aux trois parties du syllogisme des logiciens : la protase correspond à la proposition (*propositio*), l’épétase à la mineure (*assumptio*), la catastrophe à la conclusion (*conclusio*).

fn191. “Ex hisce partibus in comoediis protasis, ut dixi, actu primo, nonnumquam etiam secundo, continetur : epitasis actu secundo, tertio, interdum et quarto ; rarò autem ejus particula est in quinto. Catastrophe interdum actum quartum, vel partem ejus, occupat : semper verò vel totum actum quintum, vel penè totum” (II, 16, p. 23).

ftn192. Cf. par exemple l’aveu de Corneille (1660), *Premier Discours...*, p. 190 : “Je réduis ce prologue à notre premier acte, **selon l’intention d’Aristote**”. Il est vrai qu’on ne prête (ici des intentions) qu’aux riches.

ftn193. B. Louvat-Molozay (2002) s’est, à propos de la musique de scène, posé elle aussi l’incontournable question du “socle théorique antique” (c’est son chapitre premier, p. 23-48) et de “l’appropriation des héritages antiques” (chapitre 2, p. 49-84). Elle s’intéresse notamment aux traductions des concepts aristotéliens de *rhuthmos*, *harmonia*, *melos*, *hedusmenos logos* (p. 50 et suivantes), et signale, p. 61, à propos de “l’éclatement de l’héritage”, que “les réflexions sur le chœur ont souvent pour origine des problèmes techniques de traduction”. C’est exactement ce que nous constatons à propos de la question du dénouement, du nœud et de l’intrigue.

ftn194. Avec parfois des hésitations : *protase* et *épitase* la plupart du temps, mais *protasie* et *epitasie* chez Peletier du Mans (1555), cité ci-dessus p. 63. Notons que si c’est bien Scaliger l’inventeur de la *catastase* (cf. *supra* p. 80), il a créé un terme technique en grec, pour la cohérence interne du système des Anciens.

ftn195. On aboutit ainsi à un paradoxe. La série de termes qui semble vernaculaire (*reconnaissance*, etc.) est en fait historiquement celle qui est le plus authentiquement grecque, alors que la série grecque d’apparence (*catastrophé*, etc.) est en fait une série historiquement latine, issue de la “tradition Donat”.

ftn196. Ainsi *avant-scène* pour *proscenium*.

ftn197. C’est le terme qui sert de titre à Heinsius (1611 b et 1643), *De tragoediae constitutione liber*. Signalons que dans A. Duprat (2001), le mot *constitutione* manque cruellement dans la page de titre (p. 100). De *constitutio*, les doctes passent facilement à *constitution*, par emprunt lexical au latin : c’est le mot de Chapelain.

ftn198. Il écrit en effet (*Poet.* 52 a 29) : *anagnó-risis d’ estín, hós-per toúnoma se-maí-nei...* “l’anagnó-risis est, **comme son nom l’indique**”...

ftn199. Traducteurs et commentateurs néo-latins sont unanimes : Paccius (1549), col. 1338, ligne 38 donne *agnitiones* et systématiquement dans tout le texte ; de même Riccoboni (1590), p. 376 E, et *passim*) ; etc.

ftn200. D’où des traductions telles que : “**Agnitio** est (ut etiam ex nomine liquet)...” (Paccius 1549, col. 1341, l. 44), “**Agnitio** autem est, ut etiam nomen significat...” (Riccoboni 1590, p. 378 D), “Et la **riconoscenza**, si come anchora il nome significa...” (Castelvetro (1576), TERZA PARTE, Particella decima, p. 238), “La **reconnaissance**, comme d’ailleurs le nom l’indique...” (J. Hardy, trad. de la coll. Budé) ; etc.

ftn201. Le calque sémantique en français de *mûthos* est naturellement *fable* : le mot a donc les virtualités techniques de son modèle grec. Il n’en perd pas pour autant, y compris dans les textes techniques, son sens standard de “légende” : cf. Lamy (1678), Deuxième partie, chapitre V, p. 204 “Il faut que tout ce qui se fait à la fin de la pièce, arrive naturellement, et qu’il ne paraisse pas que tous ces succès ne sont que des inventions du poète, parce que l’on ne peut pas être touché, comme nous avons dit, de ce qu’on croit n’être qu’une **fable**”.

ftn202. Valant très littéralement pour *eis tò enantíon tôn prattoménon metabolé*.

ftn203. C’est exactement le tour que proposent Paccius (1549), col. 1341, ligne 34-35, et Riccoboni (1590), p. 378 D.

ftn204. Définissant explicitement la péripétie, Vossius (1647 b), I, 5, 17, p. 46, dit qu’elle est “eorum, quae aguntur, **transitus** in contrarium, siue **mutatio** haec secunda sit, siue aduersa”, “le passage en son contraire de ce qui se joue, que ce changement soit favorable ou défavorable”. Par simplification de cette définition, il peut aussi écrire *rerum immutatio* (I, 5, 19, p. 47), mais aussi *commutatio* ou *conuersio* (dans une note marginale apposée au terme original écrit en grec, en I, 5, 22, p. 48 : “conuersionem siue subitam in contrarium

commutationem”), ou *conuersio rerum* (I, 5, 24, p. 48, en marge), ou encore “eorum quae aguntur in contrarium commutatio” (II, 18, 4, p. 89).

ftn205. *Solution des nœuds* paraît équivaloir à *dénouement des nœuds* ; mais la tautologie est évitée, en sorte que le choix de *solution* peut être motivé par des préoccupations stylistiques, comme celui d’*intrigue* à la place de *nœud* : cf. ci-dessus p. 55.

ftn206. On sait que Corneille apprécie le terme *agnition*, qu’il utilise dans ses *Discours* au sens de “reconnaissance”. Les Italiens, de même, utilisent pour certains *Riconoscenza* (Castelvetro III, 3, p. 112 et *passim*), calque morphologique formé sur le grec, ou *Re/cognitione*, mi-latin mi-italien (par exemple Segni (1551), p. 178 r°, 189 v°, etc.), ou *Agnitione*, emprunté au latin (par exemple Denores (1588) p. 10 B, 15 A, etc.).

ftn207. Cité par M. Borie, M. de Rougemont, J. Scherer (1982), p. 44. Le commentaire est nôtre.

ftn208. Présent dans la nomenclature aristotélicienne, le terme caractérise un type d’action, que les doctes nomment habituellement “implexe” ou “complexe”.

ftn209. Il y a donc deux procédés en un dans le seul *résolution*, emprunt lexical d’un calque morphologique. On voit donc que le trilinguisme accroît les possibilités d’adaptation du grec au français : le nombre de procédés étant le même à chaque étape (grec / latin / français), les combinaisons s’accroissent, au moins en théorie, d’autant.

ftn210. Les doctes sont bien conscients de ce sens étymologique : cf. La Mesnardière (1640), ch. VII, p. 55 : “Voilà proprement ce que c’est que la **Péripétie** des Grecs, bien qu’à regarder de près son Etymologie, ce nom semble désigner vne **Cheute** moins étrange que celle que ie dépeins, & qui seroit mieux exprimée par le mot d’*Antipétie*, que par celui qu’Aristote lui donne en cette occasion...”, et Chamfort (1776), sous “Péripétie” : “Ce mot est composé de deux mots Grecs, dont l’un signifie *tomber*, & l’autre *autour*”.

ftn211. Du moins avec le préverbe *circum*. Mais les verbes latins à préfixe différent et radical commun *incidere* et *accidere* appellent, en français, les termes *incident* et *accident*, valant implicitement pour “péripétie”, et dont la récurrence est extrême.

ftn212. Au contraire *constitutio* (pour *sústasis*) ou *solutio* (pour *lúsis*), appelés par la forme même de leur modèle, préexistent à leurs emplois techniques : ils ne présentent donc pas le caractère d’étrangeté d’un néo-lo-gisme comme *circumcidentia*.

ftn213. Paccius (1549), col. 1338, lignes 37-38, proposait déjà, dans un insert de type “note du traducteur”, l’équivalence *euentus in contrarium*.

ftn214. Il se sert d’ailleurs, dans cette phrase, non pas d’*euentus*, *us*, mais d’*euentum*, *i*, simple variante lexicale.

ftn215. Les deux termes s’analysent métalinguistiquement en / ‘complètement’ + ‘tourner’ + ‘suffixe d’action’ /.

ftn216. Vossius (1647 b) II, 5, 15, p. 23 : “la catastrophe est la fin de la fable, par laquelle on voit la fortune changer en mieux ou en pire. Chez Scaliger (référence en marge), la catastrophe se définit ‘un renversement des affaires qui passent de l’extrême agitation à un calme inattendu’. Chez Evanthius (référence en marge), la catastrophe se définit comme le renversement de la situation en une fin heureuse pour tous, par la connaissance des faits. Mais ces deux définitions ne s’appliquent qu’à la catastrophe comique”.

ftn217. De même, *renversement* vaut explicitement *péripétie* p. 66, p. 106 ; implicitement p. 111.

ftn218. Sur ce procédé, cf. M. Maillard (1972).

ftn219. La Mesnardière (1640), par exemple, va jusqu'au bout de cette confusion. Il propose ainsi l'équivalence *catastrophe / décadence* : "L'vne des plus grandes beautez que le Poëte puisse former dans la structure de la Fable, c'est de faire que l'Auanture qui doit finir tragiquement, aille bien auant dans la ioye premier que d'estre troublée par les accidens funestes qui composent sa **Catastrophe**, ou autrement sa **décadence**" (p. 33-34). Or c'est l'idée de "tomber" et non de "tourner" qu'on a dans *décadence*. Le mot *décadence* est un exact milieu entre *péripétie* (qui, comme *décadence*, a un radical qui signifie "tomber") et *catastrophe* (*dé-* équivaut normale-ment à *kata*) : *dé-cadence*, en quelque sorte, traduit **cata-pétie*. On ne saurait plus naïvement signaler la confusion fondamentale entre les deux notions, entretenue tout au long d'un texte dans lequel les champs sémantiques de la chute (*péripétie*) et de la volte-face (*catastrophe*) sont fréquemment associés.

ftn220. L'action *peplegméné* se caractérise par la complexité, en l'espèce la présence d'une péripétie et/ou d'une reconnaissance, et s'oppose à la fable simple (*haploûs*), dépourvue de tout renversement.

ftn221. Parmi les traducteurs néo-latins d'Aristote, seul Riccoboni paraît respecter le système du double nom du nœud : *désis* est rendu par *nexus*, *ploké* par *plicatio*. Les autres auteurs ont une nette tendance à n'utiliser qu'un seul terme pour ce qui paraît bien, de fait, être une notion unique. Mais le terme choisi n'est pas toujours *connexio* : on trouve *ligatio*, *nodus*, *compositio*, *colligatio*, etc., et même, chez Scaliger (1561), le néologisme *fasceatio* (VII, 4, p. 348). *Connexio* est néanmoins le plus fréquent ; notamment le couple d'anto-nymes *connexio / solutio* est presque automatique.

ftn222. Cet état de fait, consistant à solidariser par la forme des termes et donc à transformer des antonymes lexicaux (type "vérité" / "mensonge") en antonymes morpho-logiques (type "vérité" / "contre-vérité"), a quelque chose d'une tendance qui, si elle ne s'observe pas spécialement chez Aristote, se manifeste clairement chez ses continuateurs en latin et en vernaculaire.

ftn223. Le phénomène est repérable en italien. Cf. par exemple la manière dont Castelvetro (1570) explique *peplegméne* en III, 10, p. 241 : "La métaphore du drap déplié (*spiegato*) ou enveloppé (*rauilupatto*) n'est pas, comme le croient certains, tirée d'Aristote à des fins de distinguer les fables simples (*simplici*) des fables enveloppées (*rauiluppate*), comme si les simples, comme des draps **dépliés** (*spiegati*), étaient immédiatement visibles aux yeux et à l'esprit de chacun alors que les enveloppées, comme des draps **pliés** (*piegati*), ne pourraient être vues de tous tout de suite et intégralement. En réalité, on les appelle *simples* parce qu'elles ne sont composées que d'un matériau unique, soit le malheur soit la félicité, et *enveloppées* parce qu'elles sont composées de deux matériaux conjoints et enveloppés ensemble, à savoir soit le malheur puis la félicité, soit la félicité puis le malheur". Notons la présence, dans l'explication, du couple d'antonymes morphologiques *piegato / spiegato*.

ftn224. La part de Chapelain dans cette invention a été rappelée ci-dessus, p. 54.

ftn225. *Nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus / Inciderit...*, "qu'un dieu n'intervienne pas, à moins qu'il ne se présente un nœud digne d'un pareil libérateur" (trad. de F. Villeneuve, coll. Budé).

ftn226. Tendance qui n'est pas forcément conceptuelle ; elle répond aussi sans doute à des préoccupations stylis-tiques d'ornementation : de fait, ces échos étymologiques se remarquent surtout dans des contextes courts.

ftn227. Ainsi Scaliger (1561), à propos de la notion de dénouement puis, un peu plus bas, de fable implexe : VII, 4, p. 348 : "...solutionem atque **explicationem** rerum **complicatarum** quae in exitu est (...)
...*peplegméne* [en grec] id est **implicatam** euentis et agnitionibus", "le dénouement et l'**explication** de choses **compliquées**, laquelle a lieu à la fin. (...) ...<la tragédie> *peplegméne*, c'est-à-dire où sont **impliquées** des péripéties et des reconnaissances". Les trois termes latins signalés en gras se répondent parfaitement,

comme ceux qui tentent de les traduire jusque dans cet effet étymologique. Cette même série se retrouve ailleurs pour caractériser à la fois le nœud (*implicare, complicare*), le dénouement (*explicare*) et la fable complexe (*implexa, implicita, complicata*).

ftn228. Heinsius (1611 b), ch. 12, p. 124 ou Heinsius (1643), ch. 12, p. 220 : *extricare* (...) *inextricabiles* (...). Surtout, un peu plus bas : “quod cum male **intricatum** a poeta fuerit, a numine **extricatur**”, “Quand l’argument a été mal **emmêlé** par le poète, il est **démêlé** par un dieu”. Également Heinsius (1643), ch. 16, p. 304 : “implexas quidem admodum, sive malis, **Intricatas**”, “des Tragédies Complexes ou, si l’on veut, Embrouillées” (trad. A. Duprat (2002)).

ftn229. D’Aubignac (1657), p. 409-410 : “nous en avons l’exemple dans l’*Alcyonée* de [Monsieur] Du Ryer, il n’y eut jamais de tragédie moins **intriguée**, et pourtant en avons-nous vu peu qui aient eu un plus favorable succès”. Emploi fréquent chez Cailhava (1786).

ftn230. Cf. *La Suite du Menteur*, V, 1939-1954 et J. Scherer (1981), p. 141.

ftn231. Cf. la fin du *Misanthrope* ou celle de *George Dandin*.

ftn232. Cf. A. Ubersfeld (1996 b), p. 24.

ftn233. Cf. P. Pavis (1980), p. 273 : “Le *nœud*, ensemble des conflits qui bloquent l’action, s’oppose au *dénouement*, qui débloque celui-ci...”.

ftn234. J. Scherer (1981), p. 128.

ftn235. A. Ubersfeld (1996 b), p. 24.

ftn236. P. Pavis (1980), p. 107.

ftn237. G. Forestier dans M. Corvin (éd.) (1995), sous “Composition dramatique”, p. 209.

ftn238. Dans M. Corvin (éd.) (1995), sous “Composition dramatique : nœud”.

ftn239. M. Vinaver, dans M. Vinaver (éd.) (1993), p. 900, oppose la “parole-action” à la “parole instrument de l’action”. “La parole est action (...) quand elle change la situation, autrement dit quand elle produit un mouvement d’une position à une autre, d’un état à un autre. À l’opposé, la parole est instrument (ou véhicule) de l’action quand elle sert à transmettre des informations nécessaires à la progression de l’action d’ensemble ou de détail”.

ftn240. J.-M. Adam (1992), p. 170.

ftn241. Lequel matériau narratif est décomposable en fable ou histoire et en intrigue. Cf. J. Terrasse (1986), p. 35, T. Todorov, “Les catégories du récit littéraire”, *Communications*, 8, p. 133 et P. Pavis (1980), p. 168.

ftn242. Inventaire partiel de R. Barthes (1977), p. 7.

ftn243. Voir sur ce point les pages très éclairantes de J.-M. Adam (1992), p. 49-59, et aussi l’article de C. Brémond (1964). Sur les divers angles d’attaque de l’analyse du théâtre, cf. G.-D. Farcy (1986), notamment p. 29-30.

ftn244. K. Hamburger (1986), p. 175.

ftn245. Cf. G. Larroux (1995), p. 35 : “Philippe Hamon le signale, le mot ‘fin’ signifie trois choses : terminaison, finition et finalité. La première acception renvoie principalement à la matérialité (...) surtout en

termes spatiaux d'ailleurs. La finition désigne en revanche l'achèvement structurel de l'œuvre, son aspect fini au sens où l'on dit d'un bel objet qu'il est fini et qu'il forme ainsi une totalité cohérente en vue d'un effet. Quant à la finalité du texte, c'est son orientation, ce à quoi il tend, son *telos* propre". Sur cette terminologie, cf. C. Duchet (1996).

ftn246. Voir sur ces points G. Larroux (1995), p. 39-82. Il n'est pas indifférent qu'au théâtre on utilise le concept de "clôture" pour caractériser le théâtre classique. Cf. A. Ubersfeld (1982) p. 25 : "il y a des dramaturgies au contraire qui refusent la clôture et laissent le dénouement ouvert ; c'est le cas du vingtième siècle, sauf exception, où les auteurs maintiennent le spectateur incertain de la route que prendront les personnages".

ftn247. O. Ben Taleb (1984), p. 131.

ftn248. Cela n'a évidemment rien à voir avec la séparation entre forme et fond.

ftn249. G. Larroux (1995), p. 46-47.

ftn250. G. Larroux (1995), p. 24.

ftn251. A. Ubersfeld (1982), p. 142 : "L'axe principal, et qui forme l'ossature de tout récit, est celui qui unit le sujet à l'objet".

ftn252. A. Ubersfeld (1982), p. 175.

ftn253. Manque aussi l'indication d'efficacité. Dans un schéma, toutes les flèches se valent, si elles ont la même forme.

ftn254. Cf. A. Viala (éd.) (1997) p. 24. L'auteur donne quelques exemples de ces "question[s] qui engage[nt] tout le déroulement de la pièce". Pour la comédie, la question "pourront-ils s'épouser ?" correspond tout à fait à la formulation du projet que nous évoquons. En revanche, lorsque, pour la tragédie, il donne les exemples suivants : "Antigone sera-t-elle condamnée ou non ?", "Iphigénie sera-t-elle sacrifiée ou pas ?", il nous semble qu'il abandonne la notion de projet pour passer à celle de destin, sans doute parce qu'A. Viala souhaite montrer que le personnage tragique subit l'action. Pourtant, on peut aussi déterminer des projets dans la tragédie : cf. A. Ubersfeld (1982), p. 88-92 (analyse de *Phèdre*).

ftn255. F. Kermode (1967) inscrit les choses dans un lien avec le temps : "Men, like poets, rush 'into the midst', *in medias res*, when they are born ; they also die *in mediis rebus*, and to make sense of their span they need fictive concords with origins and ends, such as give meanings to lives and to poems" (p. 7).

ftn256. La condensation n'est peut-être pas si absolue que cela, car malgré ce qu'écrit finement J. Emelina (1986), p. 173, à savoir qu' "elle est le point culminant *effectif* du malheur et a toujours lieu *dans* la pièce", elle est parfois racontée et non montrée, ce qui crée une rupture dans le temps.

ftn257. *Le Cid* offre un exemple de condensation incomplète des trois sortes de temps : il ne montre pas la fin théorique de Rodrigue, c'est-à-dire sa mort ; la fin de la fiction est le mariage avec Chimène ; la fin de la pièce est la réconciliation des deux amants.

ftn258. Comme le dit M. Corvin (1986), p. 142, elle est "la meilleure négation du temps".

ftn259. Cité par M. Pruner (1998), p. 38.

ftn260. Cf. M. Deguy (1986), p. 123 : "dans la vie, comme on dit, ça ne peut *finir* que mal, puisque ça finit par le veuvage ou la séparation – en fait. La comédie élit l'autre ponctuation : ça commence mal, ça n'arrive pas à commencer. Ou : comment commencer ? Et ça finit par le bon commencement : la simultanéité des oui".

ftn261. G. Larroux (1995), p. 72-73, se demande en effet si la mort et le mariage “ne réalisent pas de manière quasi idéale les deux types (et pour le sémioticien les deux seuls) énoncés d’état”. La mort conduirait à un énoncé d’état disjoint, le mariage à un énoncé d’état conjoint.

ftn262. J. Emelina (1986), p. 173.

ftn263. Cf. M. Descotes (1972), p. 167. L’auteur ne parle pas explicitement des veuves, mais distingue la catégorie des ingénues de celle des amoureuses (où se rangent les veuves). Les amoureuses “possèdent, en ce domaine amoureux qui est le seul à l’intérieur duquel Marivaux les anime, une expérience dont sont dépourvues les ingénues”.

ftn264. On peut retrouver cet événement fondateur, ce *terminus a quo*, en reconstituant la fable. La notion d’événement fondateur introduit une dimension chronologique et un lien de causalité.

ftn265. La mort tragique, au contraire, fait coïncider les trois dimensions.

ftn266. *La Mère confidente*, sc. VIII (réplique de Lisette).

ftn267. La seule fin, pour eux, est la mort, renvoyée à plus tard, laquelle assurera aux jeunes gens des revenus substantiels. Dans cet univers comique, la mort est toujours utile aux vivants : cf. *L’Héritier de village*. Sur le problème du mariage et de l’âge, cf. J. Scherer (1968), p. 298-299.

ftn268. Ou “configuration”. Cf. P. Pavis (1980), p. 86.

ftn269. La référence au temps de la première enfance est assez rare. Chez Marivaux pourtant on en trouve quelquefois. Dans *L’Île des esclaves*, Iphicrate fait allusion à la prime jeunesse d’Arlequin : “Tu es né, tu as été élevé avec moi dans la maison de mon père” (sc. IX). L’allusion est évidemment fondamentale dans *La Dispute* : “Quatre enfants au berceau, deux de votre sexe et deux du nôtre, furent portés dans la forêt...” (sc. II).

ftn270. La question de l’importance relative des personnages est complexe. Elle peut être résolue selon des critères comme la présence, le nombre de répliques, le rôle dramaturgique, la fonction de pivot... Parfois l’auteur s’ingénie à créer des fausses pistes. J. Scherer (1989), p. 47, rappelle que, si l’on en croit la préface du *Mariage de Figaro*, le héros de la comédie est le Comte Almaviva, ce que la lecture et le spectacle réfutent évidemment.

ftn271. P. Larthomas (1980), p. 128-129.

ftn272. Sur les dénouements de Molière, voir l’article de J. Brody (1968).

ftn273. Cette fin du personnage a été explorée par Molière dans *Le Misanthrope*. J. Scherer (1981) a d’une jolie formule indiqué que la sortie d’Alceste est la “fuite devant le dénouement” (p. 144).

ftn274. Sur ces questions, cf. R. Durand (1975), p. 114.

ftn275. Aux pages 375-382.

ftn276. À prendre au sens moderne, et non au sens de *nœud* que le mot a chez les doctes de l’âge classique.

ftn277. Cf. “le récit se termine dans le malheur”, “l’histoire se termine par l’échec des héros”, “un personnage central ‘méchant’ triomphe à la fin, au lieu d’être puni” (p. 380-381).

ftn278. Comme le signalent les auteurs, “toute intrigue se fonde sur le changement”.

ftn279. A. Ubersfeld (1982), p. 208.

ftn280. P. Frantz (1998), p. 6, note 2.

ftn281. Cf. Corneille (1660), *Premier Discours...*, p. 182 : “Ainsi, dans les comédies de ce premier volume, j’ai presque établi deux amants en bonne intelligence, je les ai brouillés ensemble par quelque fourbe, et je les ai réunis par l’éclaircissement de cette même fourbe qui les séparait”. Ce petit récit décrit une situation initiale (“j’ai presque établi deux amants en bonne intelligence”), et une situation finale identique à la première (“je les ai réunis”), séparées par une période de trouble. Cf. G. Forestier (1996 a), p. 126 et suiv.

ftn282. Ainsi lorsqu’on signale, de manière récurrente à la suite d’Aristote, qu’un personnage passe du malheur au bonheur ou du bonheur au malheur.

ftn283. On peut préférer cette formule *action-réaction* au terme de *conflit*, d’une part par ce qu’elle induit de dynamique, d’autre part parce que toute dramaturgie n’est pas une dramaturgie de conflit. Nous considérons bien évidemment qu’une *parole* peut être *action*.

ftn284. Cf. *Le Tartuffe* ou *La Mère coupable*.

ftn285. J.-C. Ranger (1996), p. 269. Cité également par V. Sternberg (1999), p. 72.

ftn286. G. Conesa (1991), p. 195.

ftn287. *Ibid.*, p. 196.

ftn288. *Ibid.*, p. 197.

ftn289. C’est d’ailleurs le seul point qui pose problème dans la démonstration de G. Conesa. Les séquences à caractère psychologique ou à caractère dramatique sont déterminées à partir de leurs modalités externes. La séquence d’exposition, traitée d’ailleurs à part, est, elle, dans une dynamique de relation : l’exposition renvoie à la structuration de l’ensemble des séquences.

ftn290. La situation où le dénouement est repérable dans une réplique est certainement plus fréquente que celle où il se trouve dans une didascalie.

ftn291. D’autres modèles théoriques sont envisageables. Seul le contact avec les œuvres rend compte de la variété et du nombre de potentialités.

ftn292. C’est ainsi que la séquence d’exposition peut tendre à recouvrir la scène d’exposition. C’est l’exemple parfait de l’adéquation entre un espace textuel prédéterminé et un espace fonctionnel reconstituable.

ftn293. C’est à peu près l’idée et la terminologie de Marmontel. Cf. *infra*, dans l’annexe 3, p. 730.

ftn294. L’exemple de la dernière scène de *Lorenzaccio* permet de comprendre ce phénomène. Le couronnement de Côme est en quelque sorte l’achèvement d’une intrigue parallèle, même si elle est la conséquence de l’assassinat perpétré par Lorenzo.

ftn295. Elles sont appelées “bornes extrêmes” par T. Gallèpe (1997) : cf. les exemples donnés p. 58-59 : “*Rideau*” ; “*La toile tombe*” ; “*Fin*” ; “*Noir*”.

ftn296. G. Larroux (1995), p. 85. En même temps, et c’est paradoxal, la mémorisation du mot de la fin est plus qu’imparfaite. Autant les premières phrases de romans, par exemple, que R. Jean (1971) appelle “phrases-seuils”, ont souvent un sort enviable dans la mémoire individuelle ou collective (“Longtemps je me suis couché de bonne heure...”), autant sont rares les dernières phrases fétiches. On sait bien que c’est

l'incipit et non l'explicit qui sert le cas échéant de titre exclusif ou de co-titre à l'œuvre même. Mais *mutatis mutandis*, les dernières images des spectacles sont sans doute victimes de la même injustice. Voir sur ce point l'enquête de R. Deldime et J. Pigeon dans *La Mémoire du jeune spectateur*, De Bœck Uni-ver-sité, coll. Culture et Communication, Bruxelles, 1988, p. 122.

ftn297. Un article très amusant de M.-H. Martin, dans *Le Nouvel Observateur* des 16-22 juillet 1998, p. 18-19, intitulé "Longtemps j'ai cherché la dernière phrase", recense des opinions d'écrivains sur la question. Nous ne résistons pas au plaisir d'en retranscrire quelques-unes : "La dernière phrase, c'est la dernière note de quelque chose qui doit laisser une trace émotionnelle, elle ferme le canevas" (V. Ravalec) ; "elle est celle après laquelle on ne peut pas en écrire une autre" (P. Besson) ; "Il [le roman] doit se perdre dans le gris, comme une chandelle qui s'éteindrait doucement" (F. Nourissier). Cette dernière opinion contraste singulièrement avec l'action que décrit F. Dard et qui consiste à "poser le bombardier".

ftn298. Sur la question du rythme, cf. P. Hamon (1975).

ftn299. Il cite Giraudoux comme exemple de ce type d'auteurs.

ftn300. P. Larthomas (1980), p. 130.

ftn301. Cela contraste avec le théâtre romantique qui montre souvent une dernière réplique rattachée à une sé-quence d'achèvement, voire de dénouement. La dernière phrase est alors chargée d'une force dramatique après laquelle il n'y a plus rien à dire. Exemples extrêmes chez Musset : cf. *Les Caprices de Marianne* ou *On ne badine pas avec l'amour*.

ftn302. A. Ubersfeld (1982), p. 204-205.

ftn303. Sur l'interaction entre l'apparition du rideau et la dramaturgie, cf. G. Védier (1955), notamment p. 147 et suiv., et J. Lœhr (1999).

ftn304. Cf. P. Larthomas (1980), p. 130 : "Et dans *Partage de midi*, après une pause, 'on ne voit plus que la main lumineuse de Mesa' et le rideau lui-même joue son rôle puisqu'il 'tombe comme la foudre', laissant les personnages à leur destin".

ftn305. Dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Skira, Genève, 1969, p. 96 ; cité par G. Larroux (1995), p. 8.

ftn306. J.-M. Adam (1992), p. 148.

ftn307. Il est intéressant de constater que C. Kerbrat-Orecchioni (1990), utilise pour définir la conversation une isotopie qui rappelle notre sujet : "Une conversation est un 'texte' produit collectivement, dont les divers fils doivent d'une certaine façon se nouer faute de quoi on parle, à l'aide d'une métaphore qui relève elle aussi de cette isotopie du tissage, de conversation 'décousue'" (p. 197).

ftn308. P. Larthomas (1980) insiste sur ces points p. 295-313.

ftn309. Cf. M. Issacharoff (1985), p. 13-16.

ftn310. J.-M. Adam (1992), p. 154. C. Kerbrat-Orecchioni (1990) confirme que la plupart des interactions comportent en principe "(1) une séquence d'ouverture, (2) un corps de l'interaction (...), et (3) une séquence de clôture" (p. 220).

ftn311. Ce cas est évidemment *a priori* peu fréquent dans une séquence de fin, sauf codification particulière comme la reconnaissance liée à l'arrivée tardive d'un nouveau personnage.

ftn312. C'est un cas assez représentatif du théâtre marivaudien : cf. *Le Préjugé vaincu*.

ftn313. J.-M. Adam (1992), p. 150-151.

ftn314. Cf. A. Ubersfeld (1996 a), p. 44-45.

ftn315. Cf. A. Ubersfeld (1996 a), p. 45, à propos de la fin de l'*Othon* de Corneille : "...la fin est la rupture de tous échanges. Plautine s'en va : 'De grâce, encore une parole, / Madame...', crie Othon. Mais Albin surgit. 'On vous attend, Seigneur, au Capitole'. Fin brusque, angoissante : la disparition de tous les échanges laisse l'avenir... et le spectateur dans l'incertitude".

ftn316. Expressions de R. Demarcy (1973), p. 329. Cf. aussi l'expression de Brecht (1972), "intérêt passionné pour le dénouement", tome I, p. 261. Pour le spectateur, R. Demarcy (1973) précise, p. 45 : "L'attention du spectateur est essentiellement portée à l'anecdote, avec ses péripéties, ses enchaînements invisibles, son dénouement couronné par la catharsis-libération en fin de parcours".

ftn317. Cf. A. Montandon (éd.) (1987) : "Applaudir à la fin du spectacle, fermer la dernière page d'un livre sont des exigences du récepteur qui prend plaisir au charme de la fin, parce que sa curiosité est assouvie et qu'il est doux de prendre congé (...). Après la lecture, l'homme est un animal triste, pourront dire certains. Mais également satisfait, du fait même du sens de la plénitude donné par la récurrence de la lecture, par la découverte d'une forme accomplie qui est autant re-création qu'annihilation" (p. 7).

ftn318. En ce qui concerne le lecteur, cf. G. Larroux (1994), p. 252 : "côté lecteur, il s'agira alors d'un sentiment de la fin, lequel se réglera moins sur des signaux que des impressions, y compris l'impression physique du volume dont l'épaisseur paginale décroît à mesure qu'il approche du terme de la lecture" ; et P. Hamon (1975) : "Le lecteur sait quand c'est fini".

ftn319. Sur l'analyse de l'exposition dans cette perspective, cf. F. Epars Heussi (1998).

ftn320. Sur l'obstacle intérieur, cf. J. Scherer (1981), p. 65-66.

ftn321. F. Deloffre et F. Rubellin (2000), p. 1800.

ftn322. Cf. G. Poulet (1952) et B. Dort (1962).

ftn323. Dans F. Deloffre et F. Rubellin (2000), p. 1066.

ftn324. Terme de G. Genette (1987), p. 8.

ftn325. G. Genette (1987), introduction.

ftn326. Cf. C. Benoît (2000), p. 120 : "...les titres offrent aussi un intérêt tout spécial aux comparatistes, et, encore plus spécialement, à ceux qui étudient les sources ou la genèse des œuvres ; ils permettent de discerner les échanges culturels, les interférences littéraires, les cas d'intertextualité, les influences décisives, surtout durant les époques où le concept d'œuvre littéraire obéit pleinement au principe d'imitation".

ftn327. Cf. O. Leplatre (2000), qui énonce une hypothèse intéressante : "On pourrait dire du titre qu'il est un espace transitionnel, le reste d'une parole antérieure (celle du code de tous les livres et de toutes les paroles) introjeté en une parole nouvelle (celle du code d'un livre et d'une parole)" (p. 102).

ftn328. Ont été exclus de notre corpus, rappelons-le, *L'Amour et la vérité*, pièce très lacunaire, et *Le Saut du fossé*, que Marivaux lui-même ne classait pas comme une pièce mais comme un dialogue. Au demeurant, ces deux titres s'intégreraient parfaitement à l'un ou l'autre des types décrits dans cette section et n'offrent rien de particulier à l'analyse.

ftn329. Cette pratique est plutôt celle de la tragédie. Ainsi l'unique tragédie complète de Marivaux, *Annibal*. J.-P. Landry (2000) oppose cet usage de la tragédie et celui des autres genres, comédie, tragicomédie et pastorale : "Ces genres théâtraux prennent souvent pour titre l'énoncé de la situation mise en scène ou du sujet traité (...). On constate donc que les titres des comédies ont tendance à caractériser l'histoire, à en définir les grandes lignes et ce n'est pas un hasard si l'on parle parfois à leur propos de 'comédie d'intrigue'. Avec Molière et Racine, on note une évolution, inscrite dans les titres, vers la comédie de caractère" (p. 111-112).

ftn330. B. Dort (1964), dans la notice inaugurative de la pièce *Arlequin...*, p. 57, signale ainsi que "rapidement le titre d'*Arlequin poli par l'amour* passe en 'proverbe pour des idiots qui le deviennent moins étant amoureux'".

ftn331. *Le Prince travesti ou L'Illustre Aventurier, La Fausse Suivante ou Le Fourbe puni, L'Île de la raison ou Les Petits Hommes* ; trois pièces successives, respectivement données en 1724, 1724 et 1725, les deux dernières seulement séparées par une pièce en un acte, *Le Dénouement imprévu*.

ftn332. Deux syllabes : *L'Épreuve, Le Legs* ; trois : *La Méprise, La Commère, Les Sincères, La Dispute, Félicie* ; quatre : *La Colonie, La Provinciale* (pour laquelle il paraît inutile de faire la diérèse que l'on ferait dans un vers et qui n'est pas naturelle en prose) ; cinq : *L'Île des esclaves, L'École des mères, La Joie imprévue, La Femme fidèle* ; six : *Le Préjugé vaincu* (notons qu'il n'y a pas le complément d'agent qu'on trouve dans ...*poli par l'amour*), *L'Héritier de village* ; sept : *Le Dénouement imprévu, Le Triomphe de Plutus, La Réunion des amours* (sans diérèse), *Les Acteurs de bonne foi*.

ftn333. Les comédies en un acte ont un nombre moyen de pages de 27, 43 dans H. Coulet et M. Gilot (1993), les comédies en trois actes, auxquelles on a adjoint *Les Serments indiscrets*, seule comédie en cinq actes, ont en moyenne 55, 77 pages, soit un rapport des petites aux grandes presque exactement égal à 1/2. Une remarque notable s'impose après cette petite arithmétique. Les petites comédies ont un format assez variable : de 18 pages pour les plus courtes (*La Réunion des amours, Félicie*) à 42 pour la plus longue (*Le Père prudent et équitable*, première tentative décidément hors norme : cela dit, sa forme versifiée n'est pas sans conséquence sur ce dépassement apparent), elles offrent un écart-type probablement assez élevé ; les grandes pièces au contraire sont très calibrées. Hormis *Le Jeu de l'amour et du hasard* et *La Mère confidente* (47 pages chacune) ou *La Seconde Surprise de l'amour* (51 pages), toutes les comédies ont 53 pages (*Le Petit-maître corrigé, L'Heureux Stratagème*), 56 pages (*Le Triomphe de l'amour*), 59 pages (*L'Île de la raison, La Mère confidente*) ou 60 pages, avec un remarquable tir groupé : *La Surprise de l'amour, La Double Inconstance, Le Prince travesti, La Fausse Suivante*, quatre comédies successives, et *Les Serments indiscrets*, en cinq actes. Cette convergence extrême des grandes formes, très troublante, pourrait laisser entendre que Marivaux a le compas dans l'œil naturellement ou qu'il écrit sur des cahiers pré-formatés fixant une limite externe, avec peut-être le calibre exact correspondant à la durée du spectacle à venir.

ftn334. Avec parfois un jeu chiasmatique entre le titre et le sous-titre éventuel : *Le Prince travesti ou L'Illustre Aventurier, La Fausse Suivante ou Le Fourbe puni*.

ftn335. L'adjectif *heureux* est, cela étant, souvent antéposé, peut-être pour des raisons euphoniques, et notamment à chaque fois dans les titres de pièces du dix-septième siècle : *Les Heureuses Infortunes* (Bernier de la Brousse, 1618), *L'Heureuse Constance* (Rotrou, 1635), *L'Heureux Naufrage* (Rotrou, 1637), *Les Coups d'amour et de Fortune ou L'Heureux Infortuné* (T. Corneille, 1656), *Le Vieillard amoureux ou L'Heureuse Feinte* (F. Pascal, 1663). *Heureux* est, dans cet emploi, sans doute non-classifiant (cf. D. Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Dunod, 1993, p. 121-142), avec le sens de "qui finit bien", et est assez libre de choisir sa place. Reste alors le critère prosodique : on a tendance à mettre l'élément long après l'élément bref (*orage épouvantable* plutôt qu'*épouvantable orage*). *Heureux Stratagème* serait alors plutôt bien formé, mais non pas *Heureux Fourbe*. Quoi qu'il en soit, une réplique de Suzanne à Chérubin (*Figaro* I, 7), entièrement parodique : "l'heureux bonnet, le fortuné ruban qui...", semble bien montrer que l'antéposition de ces épithètes est connotée comme précieuse.

ftn336. Les pièces en un acte sont plus menacées que les autres du fait des conditions de leur production. M. de Rougemont (1988) oppose en effet “les comédies de trois à cinq actes, qui seront au centre d’une représen–tation” et celles “de un à trois actes, qui serviront de complément (...). On écrit alors au moins deux fois, peut-être trois ou quatre fois plus de petites comédies que de grandes. Forains et boulevards jouent trois à six ou sept pièces par représentation, et cette pratique est parfois imitée par les Italiens, voire par les Français” (p. 24).

ftn337. Pour les deux titres de couples, on peut noter la même règle de variation : le complément est une personne dans la première colonne, une entité abstraite dans la deuxième.

ftn338. Deuxième titre ambigu : outre le fait qu’on ne sait si l’on a affaire à un génitif subjectif ou objectif (cf. H. Coulet (1992), p. 260 : “Est-ce l’amour qui surprend, est-ce l’amour qui est surpris ?”) faut-il comprendre *La Surprise de l’amour n° 2* (comme on a une *Suite du menteur*, avec les mêmes personnages), ou bien “deuxième intrigue qu’on peut intituler *Surprise de l’amour*”, avec des personnages autonomes mais un patron de fable comparable, ou “l’amour surprenant une deuxième fois des personnages qui ne s’y attendaient plus” ? La preuve que le titre n’est pas forcément métalinguistique est donné par la comparaison entre la pièce longue *La Nouvelle Colonie* et la pièce courte *La Colonie* : paradoxalement (si paradoxe il y a), la première des deux, chronologiquement, est bien *La Nouvelle Colonie*, titre dans lequel il est clair que l’adjectif ne peut s’interpréter comme un indice de connotation autonymique : il y est question d’une nouvelle colonie (comme on dit la Nouvelle Calédonie) et non pas d’une *Colonie n° 2*.

ftn339. Sous-titres, respectivement, du *Père prudent et équitable* et de *La Fausse Suivante*.

ftn340. Le phénomène de quasi-réurrence des titres contribue à alimenter le mythe de la similitude des pièces de Marivaux et à créer des confusions entre les pièces contenant le mot *amour* par exemple.

ftn341. Il donne, p. 54, une bibliographie de cette discipline inventée, dit-il, par Claude Duchet.

ftn342. Tout en reconnaissant que cette terminologie n’est pas “irréprochable” puisqu’“un lieu (...), un objet (...), un leitmotiv, un personnage, même central, ne sont pas à proprement parler des thèmes, mais des éléments de l’univers diégétique des œuvres qu’ils servent à intituler”, *Seuils*, p. 38.

ftn343. *Ibid.*, p. 82.

ftn344. *Ibid.*, p. 83.

ftn345. *Ibid.*, p. 84-85.

ftn346. C. Fromilhague (2000) écrit à propos des titres qui se résument à un nom propre : “...dans l’optique d’Um–berto Eco, il est le titre le plus respectueux du lecteur. En effet, quand le nom propre est employé comme titre, il est un signe pleinement opaque : comme nom propre, il n’a pas de contenu conceptuel, comme titre-seuil du texte, il n’a pas de référent identifiable, sinon par cataphore (c’est par la lecture du co-texte que le lecteur en saura plus sur le héros éponyme)” (p. 132). Cette réflexion ne s’applique pas, selon nous, à tous les noms propres. Ainsi *Candide...* ou *Félicie* disent quelque chose du personnage éponyme et de son rapport au monde fictionnel, et ne sont donc pas totalement opaques.

ftn347. Y. Mancel (1987), à propos des *Acteurs de bonne foi*, relève dans les titres un champ lexical et un champ sémantique liés au thème de la vérité : “Le thème de la vérité obsède l’œuvre de Marivaux. Outre *Les Acteurs de bonne foi*, trois autres titres empruntent à la ‘fides’ latine l’un de ses dérivés : *La Mère confidente*, *Les Fausses Confidences*, *La Femme fidèle*, auxquels il faudrait adjoindre, pour leur gravitation dans le même champ sémantique : *La Fausse Suivante*, *Les Serments indiscrets*, *La Méprise*, *Les Sincères...*” (p. 9).

ftn348. Son premier amour est décrit Acte I, scène 1 par des mots touchants : “...après deux ans de l’amour le plus tendre, épouser ce que l’on aime, ce qu’il y a de plus aimable au monde, l’épouser, et le perdre un mois

après!”.

fn349. G. Genette (1987), p. 83.

fn350. Même si nous avons conscience qu’il ne s’agit là que d’un clin d’œil. Il est évident que ce titre joue aussi sur le rapport à une expression comme *jeu de hasard*, et qu’il est, en ce sens, entièrement thématique. Cependant, nous jugeons restrictif de ne voir dans le terme *jeu* que “ce qui relève ou semble relever de la fantaisie pure... Par métaphore, *les jeux de destin, de la fortune, Le Jeu de l’amour et du hasard*, pièce de Marivaux” (Petit Robert, *s.v. jeu*). Sur le sens du mot *jeu*, cf. H. Coulet (1992), p. 259-260.

fn351. Cette catégorie pourrait accueillir *La Mère confidente*. En effet, la confidente est un type théâtral spécifique et tout le paradoxe du titre vient de l’intrusion du mot *mère* comme noyau du groupe nominal : une mère ne saurait être une confidente, puisqu’elle est juge et partie, ce qui explique toutes les distinctions subtiles que la mère tente de justifier entre les deux fonctions qu’elle assure à tour de rôle ou en même temps.

fn352. Cf. A. Rivara (1996 b), p. 64-65 : “En langage de théâtre, *La Mère confidente* est plus nettement oxymorique, association paradoxale d’emplois et même de genres. Dans la comédie, quand elle est seule, la mère est surtout obstacle à l’amour (...). Elle ne peut être l’auxiliaire des jeunes gens que contre des projets paternels trop ambitieux ou extravagants”. Elle ajoute plus loin, sur le statut générique de l’œuvre : “le terme de ‘confidente’ n’appartient pas au lexique de la comédie mais à celui de la tragédie ou de la pastorale (...). ‘Confidente’ préserve la dignité maternelle dans cette comédie sérieuse et même, comme on l’a dit, ‘sensible’” (p. 66).

fn353. Sources : pour le dix-septième, l’Appendice III de J. Scherer (1981) et M. Vuillermoz (éd.) (1998) ; pour le dix-huitième, l’index du livre de D. Trott (2000), et les notices de F. Rubellin et F. Deloffre, annexées aux pièces de Marivaux dans leur édition complète, chez Garnier-Flammarion.

fn354. Par exemple *Sylvanire*, pastorale d’Urfé, 1627 ; *Marfilie*, tragi-comédie d’Auvray, 1609 ; *Panthée*, tragédie de Hardy, 1624 ; *Diane* comédie de Rotrou, 1635.

fn355. Par exemple *La Filis de Scire*, pastorale de Pichou, 1631 ; *Polyeucte martyr*, tragédie de Corneille, 1643.

fn356. Par exemple *Argénis et Poliarque*, tragi-comédie de Du Ryer, (1629) ; *Tyr et Sidon*, tragédie de Schelandre (1608) ; *Iphie et Iante*, comédie de Benserade, 1636.

fn357. Cf. *Blanche de Bourbon*, tragi-comédie de Regnault, 1642 ; *Théodore, vierge et martyre*, tragédie de Corneille.

fn358. Cf. *Le Mariage de Cambyse*, tragi-comédie de Quinault, 1659 ; *La Mort de Cyrus*, tragédie de Quinault, 1659 ; *La Feinte Mort de Jodelet*, comédie de Brécourt, 1660 (1659).

fn359. Cf. *Ariane ravie*, tragi-comédie de Hardy, 1624 ; *Didon se sacrifiant*, tragédie de Hardy, 1624.

fn360. Cf. *Alphée ou La Justice d’amour*, pastorale de Hardy, 1624 ; *Procris ou La Jalousie infortunée*, tragi-comédie de Hardy, 1624 ; *Scédase ou L’Hospitalité volée*, tragédie de Hardy, 1624 ; *Mélite ou Les Fausses Lettres*, comédie de Corneille, 1633 ;

fn361. Cf. *Le Triomphe d’Amour*, pastorale de Hardy, 1626 ; *Les Heureuses Infortunes*, tragi-comédie de Bernier de la Brousse, 1618 ; *Le More cruel*, tragédie anonyme, vers 1613 ; *Les Supercheries d’amour*, comédie anonyme, 1627.

fn362. Cf. *Les Amants ou la Grande pastorale*, pastorale de Chrestien des Croix, 1613 ; *La Sœur valeureuse ou L’Aveugle amante*, tragi-comédie de Mareschal, 1634 ; *Le Railleur ou La Satire du temps*, comédie de

Mareschal, 1635.

fn363. Cf. *L'Illustre Comédien ou Le Martyre de Saint Genest*, tragédie de Desfontaines, 1645 ; *La Comédie de la comédie ou Les Amours de Trapolin*, comédie de Dorimond, 1662 ; *Le Mariage d'Oroondate et de Statira ou La Conclusion de Cassandre*, tragi-comédie de Magnon, 1648.

fn364. Cf. *Attendez-moi sous l'orme*, comédies de Regnard, 1694, et de Dufresny, 1698 ; *Aimer sans savoir qui*, comédie de D'Ouville, 1646 (1645).

fn365. Ainsi la série des “précieuses” : *Les Véritables Précieuses*, Somaize, 7 janv. 1660 ; *Les Précieuses ridicules*, Molière, 29 janv. 1660 ; *Les Précieuses ridicules nouvellement mises en vers*, Somaize, 12 avril 1660 ; *Le Procès des Précieuses*, Somaize, 12 juillet 1660 ; également la série d’“écoles des femmes” : à la comédie de Molière (mars 1663) succèdent *La Critique de l'École des femmes* (Molière, août 1663), *Le Panégyrique de l'École des Femmes* (Robinet, nov. 1663) et des pièces à sous-titres comme *Zélinde ou La Véritable Critique de l'École des femmes et La Critique de la Critique* (Donneau de Visé, août 1663), *Le Portrait du peintre, ou La Contre-critique de l'École des femmes* (Boursault, nov. 1663), *La Guerre comique ou La Défense de l'École des femmes* (La Croix, mars 1664).

fn366. Brécourt écrit en 1674 *L'Ombre de Molière* ; *Les Fables d'Ésope* est une comédie de Boursault de 1690.

fn367. Cf., sauf omission, *Les Métamorphoses d'A.*, A. dans le château enchanté, A. militaire, A. barbier paralytique (!), A. Deucalion, de Piron, 1722, A. amoureux par complaisance, A. apprenti magicien, A. Atys, de Fuzelier, D'Orneval et Piron, A. au désespoir de ne pas aller en prison, A. au tombeau de Nostradamus, A. dogue d'Angleterre, A. et Scaramouche, de Fuzelier, A. et Scaramouche vendangeurs, A. feint baron allemand, A. Hulla, A. invisible, A. médecin du malade jaloux, A. médecin volant, A. militaire, A. muet par crainte, canevas de Riccoboni, A. Phaéton de Biancolleli, A. rival du docteur pédant scrupuleux, A. roi de Serendib, de Lesage, A., *Les Fourberies d'A.*, A. roi, dame et valet, de Florian, A. écolier ignorant et Scaramouche pédant scrupuleux, de Fuzelier, A. *Énée*... Également la série d'*Annette et Lubin* de Favart et Madame Favart (A. et L. à Paris, *La Parodie d'A. et L.*).

fn368. Ou encore le Comte de Boursoufle ou Mademoiselle de Cochonnière, de Voltaire.

fn369. La plupart de ces titres réfèrent directement à la grande comédie de Molière et au débat passionné qu'elle a suscité. L'ambiguïté (volontaire ?) du titre est remarquée. Donneau de Visé signalait que “tous ceux qui l'ont vue sont demeurés d'accord qu'elle est mal nommée et que c'est plutôt *L'École des maris* que *L'École des femmes*. Mais comme il en a déjà fait une sous ce titre, il n'a pu lui donner le même nom”. Extrait du *Classique Larousse*, édité par J. Benazeraf, p. 164. L'éditrice ajoute : “si la formule est quelque peu exagérée, on peut néanmoins convenir qu'Arnolphe est, en fait, le véritable élève de *L'École des femmes*”. Cf. H. Coulet et M. Gilot (1973), II, p. 794, notes 1 et 2, sur la réception de *L'École des femmes* et de *L'École des maris* au XVIII^e siècle.

fn370. Par exemple *L'École dramatique de l'homme*, en 1770, titre cité par D. Trott, *op. cit.*, p. 42.

fn371. Repris par Nivelles de la Chaussée, qui écrira lui-même une *École des mères*, montée en 1744.

fn372. Absent de la liste de J. Scherer, *op. cit.*, mais cité par G. Forestier (1996), p. 13 comme “une pièce ordinaire qui a pour sujet le théâtre”.

fn373. Sur l'orthographe de son nom, cf. p. 558, note 824.

fn374. Nous nous attachons uniquement au problème du titre. Évidemment, sur la question dramaturgique du théâtre dans le théâtre, on se référera à G. Forestier (1996), qui signale, p. IX-X, qu' “il est indéniable que le théâtre dans le théâtre a été plus richement exploité par les dramaturges de l'époque Louis XIII : après avoir

fleuri dans tous les genres dramatiques et avoir été pratiqué par la plupart des dramaturges en renom durant la première moitié du siècle, au premier rang desquels Corneille, Rotrou et Scudéry, il s'est replié ensuite sur la seule comédie et n'a plus intéressé que les spécialistes de ce genre".

ftn375. On ne retrouve pas dans ce titre l'antithèse qu'on trouve dans une tragi-comédie de Pichou *L'Infidèle Confidente* (1631).

ftn376. On peut songer au *Double Dénouement*, canevas repris en 1739 par Archambault.

ftn377. Cf. J. Féral (1988) sur la théâtralité et P. Pavis (2000), p. 316-337.

ftn378. Ainsi la tragédie en prose de l'abbé d'Aubignac *Cyminde ou les deux victimes* (1642) est versifiée la même année par Colletet, sous le même titre. *La Comédie des comédiens* est un titre de Scudéry (1632) et de Gougenot (1633). En deux semaines de janvier 1666 sont données deux pièces intitulées *La Mère coquette ou Les Amants brouillés*, l'une par Donneau de Visé, l'autre par Quinault. Il y a aussi les suites dues à d'autres auteurs : *La Suite et le mariage du Cid* (Chevreau, 1637), peu après *La Vraie Suite du Cid* de Desfontaines (1639). Après tout, c'est là suivre la tradition antique. Quand Rotrou signe son *Antigone* ou Molière son *Amphitryon*, ils s'inscrivent dans le droit fil de la création artistique revendiquée comme une imitation avec variation. Marivaux fait de même : *Le Triomphe de l'amour* reprend presque à l'identique le titre d'une pastorale de 1627, *Le Triomphe d'amour* ; *Le Prince travesti* est une tragi-comédie de Scudéry de 1635 ; *La Fausse Suivante* est peut-être un clin d'œil à la fois à la comédie de Corneille et aux pièces-reprises, insistant au moyen d'adjectif comme *vrai* ou *véritable*, sur l'authenticité ou l'originalité d'un titre (*Le Véritable Saint Genest* de Rotrou, *La Vraie Suite du Cid* de Desfontaines) ; peut-être aussi une allusion à *La Dame suivante* de D'Ouville (1645).

ftn379. Le problème se situe peut-être dans la connaissance que l'on a des œuvres à cette époque. La publication des comédies n'est pas automatique.

ftn380. Sc. I (Iphicrate) : "Je ne reverrai jamais Athènes, car nous sommes dans l'Île des Esclaves".

ftn381. Sc. I (Hortense) : "Je ne perdrai pas le legs qui me revient si je n'épouse point le Marquis".

ftn382. Sc. I (Lucidor) : "C'est ce que j'éclaircirai par l'épreuve où je vais la mettre".

ftn383. Sc. II (Le Prince) : "Voici le fait : il y a dix-huit ou dix-neuf ans que la dispute d'aujourd'hui s'éleva à la cour de mon père, s'échauffa beaucoup et dura très longtemps". Le syntagme *la dispute* intervient seulement à la scène II. Mais à la scène I il est annoncé par *la question* : "Vous savez la question que nous agitâmes hier soir".

ftn384. Sc. I (didascalie de personnage, bien sûr, et, dans une réplique d'Hortense) : "...et s'il vous reste encore quelque chose à désirer de mon pouvoir et de ma science, vous n'avez qu'à parler, Félicie". Il n'y a rien de surprenant, bien sûr, à ce que le nom des personnages qu'on voit pour la première fois sur scène soit cité dans le texte. C'est un principe élémentaire de dramaturgie. On peut dire la même chose de l'indication de lieu, comme on voit de la réplique d'Iphicrate de *L'Île des esclaves*, citée ci-dessus.

ftn385. Sc. IV (Madame Lépine) : "Et voilà précisément comme il nous le faut avec notre provinciale, préparée comme elle l'est". Mais dès la scène I, Madame Lépine évoque "une femme de province". De tous les exemples cités, celui-ci est le moins net : le terme *provinciale* n'apparaît qu'à la scène IV ; en outre, au contraire des autres pièces, le déterminant n'est pas celui du titre (*La / notre*).

ftn386. Scène XVII et avant-dernière (Hermocrate) : "Vous l'emportez, Madame, vous triomphez d'une résistance qui nous priverait du bonheur de vivre avec vous, et qui n'aurait pas duré longtemps si toutes les femmes de la colonie ressemblaient à la noble Arthénice". Le lieu scénique, qui donne son nom à la pièce, est en revanche évoqué plusieurs fois sous d'autres formes : sc. I (Arthénice) : "Depuis qu'il a fallu nous sauver

avec eux dans cette île où nous sommes fixées...” ; sc. II (Arthénice) “...nous avons été obligés, grands et petits, nobles, bourgeois et gens du peuple, de quitter notre patrie pour éviter la mort ou pour fuir l’esclavage de l’ennemi qui nous a vaincus” ; *ibid.* “Nos vaisseaux nous ont portés dans ce pays sauvage, et le pays est bon”. Ces descriptions ne correspondent pas au sens historique du terme *colonie*, qui implique un départ motivé par des raisons internes vers un autre pays où l’on exporte les lois et usages de sa métropole. Il s’agit, dans la pièce, bien davantage d’un exode.

fn387. Sc. XXII et dernière (Ergaste) : “Je vous demande mille pardons de ma méprise, Madame”.

fn388. Dans cette pièce, le mot *Commère* apparaît très tardivement. Curieusement, son emploi est déplacé. En effet, la commère du titre est évidemment Madame Alain. Or dans la pièce elle n’est jamais appelée ainsi. On évoque ses “indiscrétions” (scène XI), La Vallée la traite de “langue qui me poignarde” (sc. XXII). Et à la fin de la pièce, c’est Madame Alain qui utilise le terme, non pour parler d’elle-même, mais de Monsieur Thibaut : (*ibid.*) : “Pardi, Monsieur Thibaut, vous êtes une franche commère avec vos quatre mille livres que vous êtes venu nous dégoïser là si mal à propos”. Le terme est utilisé par celle-là même à qui il devrait s’appliquer et qui, fidèle à une sorte de logique du boomerang, le renvoie à autrui. Dans la pièce, de fait, Madame Alain ne cesse de reprocher aux autres personnages leur manque de discrétion et, jusqu’à la réplique finale où sonne le mot du titre, se pose en donneuse de leçons qu’elle se dispense de suivre.

fn389. Sc. XVIII (Apollon) : “Plutus, vous l’emportez sur Apollon ; mais je ne suis point jaloux de votre triomphe”. Les deux mots principaux du titre, donnés en sens inverse, encadrent le verbe “(l’) emporter” qui figurait dès la sc. I : “Apollon : Franchement, vous n’êtes pas fait pour me disputer son cœur. / Plutus : Parce que je suis fait pour l’emporter d’emblée”.

fn390. Les mots du titre de cette pièce n’apparaissent que dans le divertissement final, en post-scriptum pour ainsi dire. Il faut, comme dans l’exemple précédent, le recomposer en inversant l’ordre du premier et du dernier mot d’une micro-séquence : “Mère qui tient un jeune objet... (...) / Il faut l’envoyer à l’école”.

fn391. Le rapprochement doit se faire entre une partie de la didascalie initiale et une partie du dialogue. La didascalie précise que “*la scène est dans un village*” et, dans la scène I, décrivant la situation de son mari par rapport au défunt, Claudine affirme : “T’es son unique hériquier”.

fn392. La chose n’est sans doute pas rare. G. Genette (1977), p. 65, évoque “ce cas inverse du titre trouvé d’un coup, et parfois bien avant le sujet de l’œuvre (...). [II] n’est nullement exceptionnel, et encore moins indifférent, puisque le titre préexistant a toutes chances d’agir alors comme certains incipits (voyez Aragon, ou le fameux “premier vers” soufflé à Valéry par les dieux), c’est-à-dire comme un incitateur : une fois le titre présent, ne reste à produire qu’un texte qui le justifie... ou non”.

fn393. Peut-être que certaines pièces peuvent partir d’un défi lancé à soi-même : faire une utopie, par exemple. Dans ce cas le titre, assez convenu et traditionnel (*La Colonie, L’Île des esclaves*), ne contraignant en rien l’intrigue elle-même, peut très bien coexister avec le projet même d’écriture, et donc préexister au texte. On voit que c’est plus difficile avec *Le Petit-Maître corrigé* par exemple (en trois actes).

fn394. *Les Sincères*, scène I.

fn395. Scène I (Lisette) : “Ils s’imaginent sympathiser ensemble à cause de leur prétendu caractère de sincérité”.

fn396. Scène I.

fn397. Scène VIII.

fn398. Scène XIV.

ftn399. Respectivement scène I, scène II, scène VI, scène VII, scène XVI.

ftn400. Respectivement scène II, scène V, scène VII, scène VIII, scène IX, scène XIII.

ftn401. *Gloire*, plus bas *glorieuse* sont à comprendre au sens latin (celui du *Miles gloriosus*). C'est de vantardise qu'il s'agit.

ftn402. Cf. sc. I : "...Cléandre, ce mignon à vos yeux si charmant ; / Mais il faut l'oublier, je vous le dis tout franc" ; *ibid.* "Ma fille, en voilà trois, choisissez l'un d'entre eux, / Je le veux bien encor, mais oubliez Cléandre ; / C'est un colifichet qui voudrait nous surprendre, / Dont les biens embrouillés dans de très grands procès / Peut-être ne viendront qu'après votre décès". À la scène XXIV, il a pour son futur gendre les mêmes réticences : "Mais votre habileté ne servira de rien, / Vous n'épouserez pas un jeune homme sans bien, / Déterminez-vous donc..."

ftn403. Sc. XXII (Dorante) : "C'est un nommé Crispin, unique en fourberie" ; *ibid.* (Le Chevalier) : "Mille coups de bâton, / Fourbe, vont te payer" ; sc. XXIII (Le financier) : "Je crois que notre fourbe a regagné la ville". En outre, on lui attribue des termes comme *coquin*, *maraud*, *fripon*, *voleur*, *hypocrite*.

ftn404. Dans *Le Paradoxe sur le comédien*, bien sûr. On peut lire aussi l'*Essai sur l'étude du comédien ou plainte sur le théâtre actuel de Bruxelles par un amateur*, 1774, cité dans J.-M. Piemme (1989), p. 36-48, et, *Observations sur l'art du comédien* de J. N. S. d'Hannetaire (1775), *ibid.*, p. 51-113.

ftn405. Cf. Cailhava, (1786), ch. XXVI (*Du choix du titre*), p. 117-118 : "*Titres qui annoncent en même temps l'intrigue et le dénouement*. On ne peut pas dire que ces titres soient précisément mauvais, mais ils sont maladroits, 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 point 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".

ftn406. Il faut dans le titre ni trop ni trop peu d'informations. Cf. Cailhava (1786) : à la fin du chapitre XXVI, l'auteur conclut ainsi : "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" (p. 123).

ftn407. Cf. R. Demarcy (1973), p. 329.

ftn408. Cf. G. Genette (1977), p. 78 : "Il y a des titres littéraires, qui désignent sans détour et sans figure le thème ou l'objet central de l'œuvre (...) au point d'indiquer par avance le dénouement : *Jérusalem délivrée*, *La Mort d'Ivan Ilitch*, titres proleptiques".

ftn409. D'où la remarque du marquis d'Argenson dans sa notice (citée par F. Deloffre et F. Rubellin (2000), p. 1583) : "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 surprenants".

ftn410. C'est l'interprétation du *Mercur*e à propos du *Dénouement imprévu* : cf. F. Deloffre et F. Rubellin (2000), p. 549 : "l'auteur n'a pas voulu que sa pièce ressemblât à tant d'autres du même ton, telles que *Pourceaugnac* ou *Les Vendanges de Suresnes*, où il ne s'agit que de dégoûter un épouseur qu'on n'aime pas ; c'est donc en prenant une route nouvelle que l'auteur a trouvé le moyen de donner à sa comédie le titre de *Dénouement imprévu*. Le voici en peu de mots : Éraсте etc.". Le dénouement est donc imprévu par rapport à celui de *Pourceaugnac*.

ftn411. Dans un autre genre, celui du film noir, on peut penser à un titre (traduit) assez comparable : *L'Invraisemblable Vérité*, titre qui affiche une connivence entre les scénaristes et les spectateurs tout en jouant sur les codes mêmes, en l'espèce celui de la vraisemblance, et le paradoxe de l'"invraisemblable mais vrai". Or, même prévenu par le titre, le spectateur n'en est pas moins surpris par le dénouement. Sans doute est-ce que, de toute façon, l'effet du titre s'estompe presque immédiatement et que l'on n'a pas toujours en veilleuse l'intitulé du spectacle qu'on est en train de regarder : à peine dénié par le titre, le spectateur est prêt à se refaire une naïveté toute neuve.

ftn412. Le premier titre serait rangé par Cailhava de l'Estandoux (1786), ch. XXVI, parmi les "titres qui annoncent un double caractère", comme *Le Dissipateur ou L'Honnête Friponne* ou *L'Ambitieux ou L'Indiscret* de Destouches (p. 118) ; le second parmi les "titres qui annoncent un caractère" (p. 122). Pour les titres à double caractère, Cailhava (p. 119) les trouve défectueux : soit l'un des caractères est subordonné à l'autre, et alors le titre doit se contenter d'annoncer le caractère dominant ; soit les deux caractères sont équipollents et "concourent également à l'intrigue, au dénouement", et alors "c'est un défaut essentiel dans la pièce". L'assertion finale est évidemment discutable.

ftn413. *Op. cit.*, p. 57 : "Notons encore, quant à la structure du titre ainsi réduit (titre + sous-titre), que les éléments peuvent en être plus ou moins étroitement intégrés. On a déjà bien perçu, je suppose, qu'*Ariel ou La Vie de Shelley* est un titre double plus lié que *Madame Bovary*, *Mœurs de province*, sans doute parce que le *ou* conjoint bien plus qu'il ne disjoint, quelles que soient les dispositions graphiques adoptées par l'auteur et l'éditeur". Cf. aussi C. Fromilhague (2000), qui analyse finement le problème du *ou* entre titre principal et titre secondaire. Voir en particulier p. 130-131.

ftn414. Démocrite est le premier personnage à parler, Crispin le dernier. Dans la liste des personnages, Démocrite est le premier, Crispin le dernier cité (cf. "Frontin, fourbe employé par Crispin"). Le titre renvoie donc à la structure. Cf. une analyse comparable de J.-P. Landry (2000) sur *Cinna ou La Clémence d'Auguste*, p. 114.

ftn415. B. Dort (1964), p. 89, note 1, signale que le titre figurant sur la première édition de la pièce (Limoges, 1712) était *Le Père prudent et sage*. Dans certaines éditions ultérieures, le sous-titre est devenu *Crispin, malheureux fourbe*.

ftn416. Démocrite emploie pour se l'attribuer le mot *prudence*, dans la scène VIII (à Toinette) : "Parbleu, c'est bien à vous à taxer ma prudence". L'équité toute relative, quant à elle, réside dans le choix que Démocrite laisse à la jeune fille entre plusieurs riches partis (dont aucun ne lui agrée). N'est-ce pas une ironie affichée eu égard à la nécessité, à la fin des comédies, de rétablir l'autorité paternelle ? Sur ce point, cf. J. Rubellin-Devichi (1990) p. 41.

ftn417. On voit donc dans quelle catégorie il faut ranger *L'École des mères* selon Cailhava : c'est le seul titre marivaudien cité dans tout ce chapitre. Au demeurant, Marivaux n'est à peu près jamais mentionné pour illustrer les règles comiques dans le traité de Cailhava de l'Estandoux, au point qu'il y a lieu de croire que *L'École des mères* citée dans ce passage de Cailhava est en fait celle de Nivelles de La Chaussée (1744).

ftn418. Cf. M. Deguy (1986), p. 65, note 1.

ftn419. Dans l'apostille au *Nom de la Rose*, rappelé par C. Benoît (2000), p. 119.

ftn420. Ainsi P. Voltz (1964), p. 109, en précisant que c'est un "thème plus romanesque que théâtral". C. Yetter-Vassot (1996 a) apporte à ce sujet une indispensable nuance : "Marivaux n'a pas pu cependant rester indifférent aux nouvelles façons de penser qui surgissaient à cette époque, comme nous le témoigne une dizaine de pièces (presqu'un [*sic*] tiers de l'œuvre théâtrale complète) dans lesquelles il n'est point question d'amour, mais plutôt du comportement des hommes et des femmes dans une société transformée peu à peu par l'influence croissante de la philosophie et de l'esprit des Lumières" (p. 55).

ftn421. Nous insistons sur cette notion de dynamique temporelle. E. Lintilhac (1909) propose une autre image spatiale du théâtre de Marivaux, celle de la carte du Tendre : “La carte du pays de Marivaux, c’est la carte du *Tendre* : on s’y embarque sur le fleuve d’*Inclination* au port de la *Nouvelle amitié* ; on y fait toutes les escales de *Soumission*, de *Petit soin*, de *Sincérité* (témoin, ci-après, *Les Sincères*), de *Tendre sur Inclination* surtout ; puis le fleuve ayant reçu les affluents de *Reconnaissance* par la gauche et d’*Estime* par la droite (témoin *Le Prince travesti*), après deux dernières escales à *Tendre sur Reconnaissance* et à *Tendre sur estime* (témoin encore *Le Prince travesti*), on arrive à la mer dangereuse que hérissent les écueils de la *Terre inconnue*. À la *mer dangereuse* cesse le voyage chez Marivaux. Les orages de la *mer dangereuse*, c’est la tragédie de Racine” (p. 305). Cette présentation semble plutôt donner une image d’ensemble de l’œuvre marivaudienne et non le parcours topographique de chaque pièce tel que nous le proposons ci-dessous.

ftn422. E. Lintilhac (1909) affirmait déjà la relation entre le thème amoureux et le thème de la femme : “Cette psychologie dramatique de l’amour naissant, cette micrographie des mouvements du cœur est bien au fond, la source des séduisantes qualités et des brillants défauts du Marivaux courant. C’est par elle qu’il a été amené à donner à la femme, dans la comédie, ces premiers rôles qu’elle n’avait tenus jusque là que dans la tragédie” (p. 38). Le troisième élément de la triade thématique habituelle sur le théâtre de Marivaux, à côté de la femme et de l’amour, serait le sentiment ou la sensibilité : cf. R. K. Jamieson (1969).

ftn423. Les pièces monothématiques sont celles qui traitent uniquement le thème amoureux. Celles qui inscrivent l’amour en majeur sont polythématiques et croisent l’amour (donnée principale) avec un autre thème (argent, éducation, etc.).

ftn424. Marivaux lui-même, cité par d’Alembert dans son *Éloge*, nous y invite : “j’ai guetté dans le cœur humain toutes les niches différentes où peut se cacher l’amour lorsqu’il craint de se montrer, et chacune de mes comédies a pour objet de le faire sortir d’une de ses niches” (cf. B. Dort (1964), p. 33 [12]). J. Terrasse (1986) affirme, dans une rubrique intitulée “Les isotopies” : “Dans la plupart des comédies, l’amour demeure l’isotopie principale. Peu de pièces sont dominées par d’autres valeurs : citons *L’Héritier de village*, où l’arrivisme apparaît comme le mobile unique des personnages” (p. 19). C’est bien la prééminence de l’amour qui apparente le théâtre au roman, selon le reproche de Rousseau dans la *Lettre à d’Alembert sur les spectacles* : cf. à ce sujet J. Roussel (1992), p. 47-48.

ftn425. M. Deguy (1986) propose une liste beaucoup plus longue et beaucoup plus précise que la nôtre : “Soient : l’autorité parentale absolue, en particulier sur la fille..., et son contraire : l’amitié de *La Mère confidente*. La fluidité sociale excessive, agent de dissolution des différences de condition, comme dans *La Commère*, ou la pression excessive de l’argent (*Le Triomphe de Plutus*) ; affaires de dédit (*La Fausse Suivante*) ou de legs (*Le Legs*) ; fourberie des transactions dotales ou caricature des unions par héritage (*L’Héritier de village*) ; la mauvaise différence de générations (*La Commère*), ou la mauvaise opposition de Paris à Province (*La Provinciale*) ; la philosophie ennemie de l’amour et bafouée par lui (*Le Triomphe de l’amour*)” (p. 137-138). Il nous paraît que notre quadripartition argent-éducation-société-caractère rend compte globalement de ces fines distinctions, souvent *ad hoc*.

ftn426. Cette grille de lecture a été très à la mode : cf. H. Coulet (1979), qui évoque les mises en scène actualisées de Marivaux (sur lesquelles cf. le rappel de B. Dort (1985)), resserrées autour d’“idées de notre temps sur la société et les relations humaines, la sexualité, le sadisme, la lutte des classes, la révolution, la décadence, le langage, la difficulté de la communication” (p. 66) ; également N. Bonhôte (1974), F. Fabre (1979), M. Jutrin (1975), R. Navarri (1963), P. Pavis (1986), M. de Rougemont (1985), H. Schaad (1969), J.-P. Schneider (1982)...

ftn427. C’est un peu comme si l’on avait, globalement, deux manières de faire : un traitement primaire (marivau-dien), exploitant toutes sortes de “surprises de l’amour”, et un traitement secondaire (méta-marivaudien pour ainsi dire), par lequel le dramaturge distancie le code marivaudien primaire, supposé préalablement connu.

ftn428. J. Terrasse (1986) montre le caractère spécifique de *La Fausse Suivante*, p. 26. Cf. aussi F. Regnault (1985), spécialement p. 23.

ftn429. Peut-on, à partir de ces classements thématiques, faire l'hypothèse d'une filiation entre les pièces courtes et les grandes pièces ? Le nombre important des pièces d'amour monothématiques dans le corpus des œuvres en trois ou cinq actes rend l'appariement compliqué avec les quatre pièces en un acte (rappelées ci-dessus et dans le tableau) dans lesquelles l'amour est également le thème exclusif. En revanche, les rapprochements sont plus faciles et plus probants avec les pièces polythématiques, pour lesquelles on peut opérer les associations suivantes : *L'Île de la raison* = *La Colonie* problème social en majeur, 3 actes 1 acte amour en mineur 17271750 *Le Petit-Maître corrigé* = *Les Sincères* = *Le Préjugé vaincu* amour en majeur, 3 actes 1 acte 1 acte + éducation + caractère 173417391746 *Arlequin poli...* = *L'École des mères* = *La Mère confidente* amour en majeur, 1 acte 1 acte 3 actes + éducation 172017321735 Dans les deux premiers cas, la pièce longue précède la ou les pièce(s) courte(s) ; dans le dernier cas, c'est l'inverse, la pièce longue venant conclure ce qui peut apparaître comme un mini-cycle.

ftn430. Certains éléments liés à la topographie amoureuse sont formalisés par l'auteur au moyen de termes théâtraux comme "avant le lever de rideau", "sur scène".

ftn431. Il se présente d'ailleurs comme "un homme à pronostic".

ftn432. Cf. P. Jousset (1995), p. 33 : "le 'je vous aime', jamais prononcé, mais dont des indices irradient dans le moirement de surface...".

ftn433. P. Jousset (1995) a une opinion radicale sur *La Surprise de l'amour*, qu'il exclut complètement du champ de la dramaturgie classique : "pas d'intrigue ni les tensions afférentes, mais réfraction des données du problème (...) ; de même, pas de nouement-dénouement mais des cristallisations instables que la disposition en trois actes articule et borne, non pas arbitrairement certes, mais avant tout pour offrir au thème des occasions de reflets et de moirements, mais sans plus déterminer ces vastes divisions ou scissions organiques du drame auxquelles on reconnaissait les *moments* du sens, conçu comme une démonstration" (p. 31) ; "la pseudo-intrigue marivaudienne (...) se monnaie en décalages de toutes sortes : croisements, chevauchements, passages de relais, enchérissements, déviations, bifurcations" (*ibid.*, p. 34).

ftn434. Sur la question de l'ingénuité dans *Arlequin* et dans *La Dispute*, cf. C. Cavillac (1996).

ftn435. Sauf dans *Le Dénouement imprévu*, mais cela tient à la hiérarchie des parcours ; nous y reviendrons ultérieurement.

ftn436. Par exemple dans *Arlequin poli par l'amour*. Pourquoi, dès lors, ne pas supposer que *la Double Inconstance* est la suite d'*Arlequin* ? Sur cette hypothèse, cf. 258, en note.

ftn437. Cf. M. Deguy (1986), p. 155-156 : "passé simple de ce présent critique qui va se nouer en se dénouant, future antériorité du commencement, catastrophe initiale, qui vient de se produire, dont l'argument s'expose aux toutes premières scènes comme le il-y-avait-une-fois minimal que résumant les premiers échanges de ce que nous appellerions informations pendant que le rideau se lève".

ftn438. Ce prénom peu marivaudien est-il une réminiscence du *Menteur*, pièce de méprise elle aussi ?

ftn439. Cf. J. Lassalle (1996) : "Au départ des *Acteurs de bonne foi*, tout est déjà réglé. Alors que le jeu du théâtre servait auparavant à stabiliser l'arrangement, c'est-à-dire le mariage, cette fois, l'arrangement étant déjà acquis, il le déstabilise totalement et à l'infini par le théâtre. En un jeu vertigineux, il montre le fortuit, l'accidentel, le précaire de tout ce que nous croyons le plus arrêté, le plus définitif" (p. 24).

ftn440. Cf. J. Terrasse (1986), p. 22 : "Madame Sorbin, encouragée par Arthénice, a éloigné Persinet (scène 4) et elle défend à sa fille d'adresser la parole à son amoureux".

ftn441. Cf. G. S. Santangelo (1992).

ftn442. En réalité, pour des raisons de vraisemblance et pour favoriser ce coup de foudre, il a vu le visage de sa bien-aimée (“<elle> se démasqua en me remerciant”, scène I). Mais le port fréquent du masque (dont la justification étonnera sans doute les Lyonnais) entretient la confusion entre Clarice et Hortense, qui, elle, ne se démasque pas devant Ergaste.

ftn443. Comme l’a montré I. Rebotier (1995), les pièces de Marivaux dans lesquelles un masque (réel) joue un rôle dramaturgique sont très rares : sont concernées *La Méprise*, *L’École des mères* et *La Joie imprévue*. Mais paradoxalement, *La Méprise*, dont le titre même caractérise un quiproquo de mascarade, est très peu exploité par I. Rebotier.

ftn444. Cf. sc. XXII : “L’autre notaire : Si vous êtes Mademoiselle Habert, je connais votre neveu. C’est un jeune homme estimable, et qui, de votre aveu même, est sur le point d’épouser la fille de l’un de mes amis. Ainsi, trouvez bon que je ne prête point mon ministère pour un mariage qui peut lui faire du tort”.

ftn445. Mademoiselle Habert se trouve finalement dans la même situation que le Lucidor de *Félicie* : elle défend l’idée d’un mariage qui se passe de l’accord parental. La comparaison doit être évidemment nuancée, car, de surcroît, Lucidor ne s’embarrasse par ailleurs d’aucun des codes sociaux ordinaires.

ftn446. Scène IV : “...j’oubliai jusqu’à un mariage avantageux qu’on m’y ménageait, auquel je renonce, et que j’allais conclure avec une personne à qui rien ne me liait qu’un simple rapport de condition et de fortune”.

ftn447. Les projets concurrents autour d’un même personnage féminin sont assez représentatifs de la comédie classique jusqu’à Beaumarchais. L’ajout de Marivaux réside sans doute dans ces personnages de mères à la fois destinatrices d’un schéma actantiel et opposantes de l’autre.

ftn448. Il s’agit là d’un autre parcours concurrent, définitivement bloqué après le début de la pièce.

ftn449. La situation de la Fée n’est pas sans rappeler celle de la Princesse dans *Le Prince travesti*. Elles sont d’ailleurs toutes deux investies du pouvoir.

ftn450. Essentiellement dans les pièces en trois ou cinq actes.

ftn451. Réaction de caste associée à une réaction d’amour-propre. Angélique est noble mais pauvre. Or, comme le rappelle J. Ehrard (1992), p. 37, “de façon générale il est dans l’ordre que les nobles soient riches. Pour eux, la pauvreté est un malheur (...). Surtout, et dans tous les cas, la pauvreté est pour le noble une humiliation”. Cf. aussi F. Fabre (1979). La pièce semble centrée autour de la problématique de la mésalliance.

ftn452. On peut hésiter sur la nature de ce parcours : fantôme ou concurrent ? On a le sentiment que c’est le discours d’Angélique qui l’institue comme concurrent. Le problème se situe surtout pour le lecteur-spectateur qui peut penser à un parcours fantôme de protection jusqu’à ce que d’autres personnages en attestent l’existence et la réalité.

ftn453. Le projet de mariage, ici révélé, est confirmé à la scène V par le Marquis, père d’Angélique : “Il me mande qu’il vient vous offrir sa fortune, et nous le verrons peut-être ce soir”.

ftn454. Peut-être est-ce là la phase de dynamique statique que représente la catastase de J. C. Scaliger, si l’on arrive à interpréter la définition de ce processus qu’il a inventé et placé entre l’épîtase et la catastrophe. Cf. *supra* p. 80, et *infra* p. 673.

ftn455. Sur la différence entre Lucidor et Angélique, cf. A. Spacagna (1990), p. 394-395.

ftn456. Sur la façon qu'a Lucidor de se conduire avec les différents personnages de la pièce, cf. H. T. Mason (1967), en particulier p. 240-241.

ftn457. Comme le signale justement M. Deguy (1986), "le risque que sa machination échappe à Lucidor, et le coule, tient au fait qu'il ne met pas les autres dans le secret de l'épreuve ; ne pouvant ainsi favoriser leur indiscretion d'un secret qu'aucun ne partage totalement avec l'intéressé. Maître Blaise, dédommagé d'entrée, joue sa partie" (p. 94).

ftn458. J. Terrasse (1986), p. 56, fait erreur lorsque, oubliant l'intrigue Blaise-Lisette, il fait des amours entre Lisette et Frontin le pendant des amours des maîtres : "...l'intrigue des valets n'a pas de dénouement, soit que Marivaux ait omis de la conduire à son terme, soit, plus probablement, que ce dénouement soit implicite. La convention du genre veut, en effet, que les deux intrigues soient menées parallèlement. Comme le mariage d'Angélique et Lucidor est annoncé dans la scène finale (scène 22), le lecteur suppose que les relations entre Lisette et Frontin auront même conclusion (...)"

ftn459. Qu'en est-il, enfin, du couple formé par Hermiane et le Prince ? La scène I donne des pistes pour comprendre leur relation : "Le Prince : Si c'est par galanterie, je ne m'en doute pas. **Il est vrai que je vous aime**, et que mon extrême envie de vous plaire peut fort bien me persuader que vous avez raison...". Cet amour, pour lequel toutes les phases de découverte et de déclaration se sont déroulées hors scène, reste sur un palier et n'évolue pas vers le mariage. La déclaration de la scène I semble renouveler la phase f ; mais parler de l'inconstance, la voir comme au spectacle, accrédite une inconstance au moins potentielle d'Hermiane, si le modèle naturel offert par Églé et Adine est généralisable à toute la gent féminine.

ftn460. Chaque protagoniste a eu une histoire amoureuse, qu'il a lui-même interrompue. Les anciens amoureux sont présents sur scène. C'est ce qui distingue cette étape du b' de *La Seconde Surprise de l'amour* (pièce dans laquelle la première séparation est irrévocable), et la rapproche de la situation de *L'Heureux Stratagème*.

ftn461. Nous partageons tout à fait l'opinion de J. Terrasse (19986), p. 25 : "Dans *Les Sincères*, l'écrivain dénonce, plutôt qu'une façon d'être, un système de valeurs, en fait, une interprétation figée du naturel et de la sincérité".

ftn462. Si l'on excepte les époux Sorbin de *La Colonie*, dont le couple est un pur arrière-plan.

ftn463. M. Deguy (1986), p. 46, analyse finement ce rapport Éros / Thanatos : "...le Marquis d'A. dans *La Femme fidèle*, ce fantôme qui revient exiger son dû, posthume époux Commandeur pour des noces de pierre (*La Femme fidèle* ou *La Seconde Surprise...* de la mort)...".

ftn464. Il peut arriver même qu'un valet n'ait qu'une pure fonction de miroir. Ainsi, selon J. Guilhembet (1992), dans *L'École des mères*, Champagne "échoue auprès de Lisette comme son maître, Monsieur Damis, va échouer auprès d'Angélique" (p. 203). Même idée chez F. Deloffre et F. Rubellin (2000), p. 1135-1136. Champagne semble ne devoir être qu'une doublure structurelle de son maître.

ftn465. M. de Rougemont (1988) rappelle que les laquais du XVII^e siècle sont remplacés au XVIII^e par des "soubrettes et valets pleins de vivacité" (p. 24). Et p. 59.

ftn466. Dans *Le Dénoûement imprévu*, le parcours possible entre Maître Pierre et Lisette est rapidement évacué. Dans *La Femme fidèle*, Frontin, contrairement à son maître, ne retrouve pas sa femme. Nous n'avons pas indiqué ces deux parcours dans la liste.

ftn467. Sur cette scène hilarante, cf. C. Vinti (1992), p. 213-214.

ftn468. cf. "Touchez là, mon gendre ; allons, ma bru, ça vaut fait" ainsi que l'allusion au banquet et aux "violoneux".

ftn469. Il y a ici un transfert comique de la grosseur, conséquence possible du mariage.

ftn470. Cf. *La Mère confidente*, I, 8 : “Madame Argante : (...) te serais-tu crue capable de tromper ta mère, de voir à son insu un jeune étourdi, de courir les risques de son indiscretion et de sa vanité, de t’exposer à tout ce qu’il voudra dire... ?” ; *ibid.* II, 3 : “Angélique : (...) vous pourriez vous en vanter, cela n’arrive que trop souvent...”.

ftn471. Dans sa mise en scène de la pièce, créée en janvier 1994 au Théâtre du Granit à Belfort, J.-L. Lagarce avait pris le parti de confier le rôle de Cléanthis à une comédienne relativement âgée ; cela rend plus décalé encore la scène de séduction parodique.

ftn472. Ainsi le classement de pièces de Marivaux sous l’appellation de *drame bourgeois*, par exemple chez G. Larroumet (1894) et M. Arland (1950), est nettement anachronique. Cf. J. Scherer (1989), p. 19 : “Quant au drame, il vient à peine de naître quand Beaumarchais commence à s’y intéresser. Ce genre bourgeois, moral et sensible, préparé par la ‘comédie larmoyante’ de Nivelles de La Chaussée et par quelques comédies sérieuses de Voltaire et de Collé, ne date vraiment que du *Fils naturel* de Diderot, publié en 1757, mais joué, une seule fois, en 1771 seulement”.

ftn473. Parmi certains clichés immédiats, on trouve par exemple que Marivaux écrit toujours la même pièce ou qu’il pèse des œufs de mouche dans des toiles d’araignée (Voltaire).

ftn474. L’écart social est plus radical dans *Le Jeu de l’amour et du hasard*, où il est question pour des enfants de bonne famille de songer à épouser des domestiques, que dans *Le Préjugé vaincu* ou dans *Les Fausses Confidences* ; mais en même temps il est factice, puisque tout cela n’est qu’un “jeu”. Dans *Le Préjugé vaincu* et *Les Fausses Confidences*, la mésalliance des jeunes femmes est bien réelle et la violence qu’elles doivent se faire ne peut s’annuler dans la tombée finale d’un masque. De toute façon, cette mésalliance est toute relative, au moins dans *Le Préjugé vaincu*. Cf. les éclaircissements de J. Rubellin-Devichi (1990), p. 43, note 12.

ftn475. En effet, en soubrette, Silvia risque de ne guère pouvoir espionner le comportement de son fiancé inconnu. Les rencontres croisées du type maître/soubrette de la fiancée ou maîtresse/valet du promis n’ont aucun caractère de vraisemblance.

ftn476. Sur l’interprétation de ce titre, cf. p. 161.

ftn477. Sur l’amitié menant à l’amour, et le lexique faussé des sentiments, cf. J. K. Sanaker (1987), p. 53 sq., qui part surtout de l’analyse de *La Seconde Surprise de l’amour*, p. 54-57.

ftn478. Et l’on sait, depuis *La Double Inconstance*, à quel point cela peut être dangereux.

ftn479. La phrase du Chevalier est ambiguë : que signifie en l’occurrence “je ne la connaissais pas encore” ?

ftn480. J. B. Ratermanis (1961) intègre à ce groupe de pièces une pièce en un acte, *Arlequin poli par l’amour*. Mais dans la pièce courte, la demi-rencontre préalable concerne la Fée, qui n’entre pas dans le parcours principal, constitué de Silvia et d’Arlequin, lesquels ne se sont jamais vus avant le lever du rideau. Les plans ne sont donc pas équivalents.

ftn481. La rencontre entre Arlequin et Silvia ayant déjà eu lieu, nous pouvons imaginer qu’elle a été narrée dans *Arlequin poli par l’amour*, dont *La Double Inconstance* peut être considérée comme la suite. En effet, ces deux pièces (qui se suivent d’assez près dans la production de Marivaux : 1720 et 1722 respectivement) sont les seules à faire apparaître Arlequin et Silvia sous la forme d’un couple d’amoureux ; en outre, Trivelin est présent dans les deux pièces. La brutalité d’Arlequin à son endroit (cf. I, 9 où Arlequin frappe Trivelin, comme lors de la dernière scène d’*Arlequin*), la référence à l’atmosphère de la première pièce (cf. I, 2 “Flaminia, en riant : Eh, seigneur, ne l’écoutez pas avec son prodige, cela est bon dans un conte de fée”), quelques traits de caractère d’Arlequin (sa glotonnerie fondamentale, bien sûr, mais aussi sa propension à

l'ennui et le regret de son père : cf. III, 2) font indéniablement le lien entre les deux pièces. Cela expliquerait, du coup, qu'*Arlequin* ne se finisse pas par un mariage, puisqu'il faut laisser aux deux protagonistes la liberté de l'inconstance, développée dans la deuxième pièce.

ftn482. L'enlèvement est explicitement condamné dans *Le Père prudent et équitable* (sc. II) et dans *La Mère confidente* (III, 6). C'est un procédé, en revanche, qui peut passer dans les œuvres narratives. Ainsi dans *La Voiture embourbée* (cf. Marivaux, *œuvres de jeunesse*, dans F. Deloffre (1972), p. 360 et *Les Aventures de ****, *ibid.*, p. 240-241), un prince de Perse enlève à son fiancé une jeune fille pour en faire sa sultane favorite ; ladite jeune fille ne tarde pas plus que Silvia à répondre aux tendres empressements du prince.

ftn483. Procédé commun chez Marivaux : cf. J. K. Sanaker (1987), p. 53 sq.

ftn484. Ainsi, en II, 7, le seigneur qui veut marier Flaminia à un cousin : "et je me suis imaginé de lui faire sa fortune en la mariant à un petit-cousin que j'ai à la campagne, que je gouverne et qui est riche..." ; Trivelin lui-même, en III, 3, se présente en prétendant : "Il y a deux ans, seigneur Arlequin, il y a deux ans que je soupire en secret pour elle".

ftn485. L'avant-dernière réplique de la Princesse, "Vous, seigneur! Ma main est bien due à un prince qui la demande d'une manière si galante et si peu attendue", marquent de manière métathéâtrale le caractère parfaitement incongru de cette rencontre. Du coup, comme elle le signale dans ses derniers mots adressés à Hortense ("Allons, Madame, de si grands événements méritent bien qu'on se hâte de les terminer"), il y a lieu de forcer l'allure pour en finir.

ftn486. C'est ce que précise la notice de l'édition F. Deloffre & F. Rubellin (1992), p. 42 : "L'intrigue est en effet bâtie suivant la formule complexe du chassé-croisé. La Comtesse, qui aimait Dorante, l'abandonne au profit du Chevalier. Le Chevalier, qui aimait la Marquise, lui est infidèle au profit de la Comtesse. À cette figure réelle s'oppose une figure simulée. Dorante feint d'oublier la Comtesse et d'aimer la Marquise, la Marquise feint de même d'aimer Dorante".

ftn487. On peut trouver plusieurs variations sur le parcours fantôme selon que les personnages concernés existent ou non, sont présents scéniquement ou non. Ici c'est un pacte entre les deux personnages qui crée ce parcours. C'est pourquoi il est fait référence au théâtre pour ce parcours. Il s'agit de le faire apparaître aux yeux de tous comme réel. Cette configuration explique les hypothèses concernant la Comtesse que suggère par exemple B. Dort (1961), tome III, p. 412 : "La Marquise est donc, sous son apparent désintéressement, une femme qui se venge, et qui se venge doublement : de la Comtesse qui lui a pris le chevalier et aussi, paradoxalement, de Dorante qui aime la Comtesse, car il ne fait guère de doute que la Marquise est amoureuse de Dorante".

ftn488. La scène entre les hommes est beaucoup moins violente que celle entre les deux rivales, qui s'achève sur un défi formulé à l'aide d'un vocabulaire militaire ("résiste", "forces", "conquête", "l'emportera", "combats", "revanche"). Cette agressivité féminine se retrouve aussi dans *La Dispute*.

ftn489. On ignore si la Comtesse a signé le contrat qui l'unit à Dorante ou si le papier était sans valeur réelle.

ftn490. On peut penser, à cet égard, à l'arithmétique amoureuse proposée par Rica dans *Les Lettres persanes* (dont on sait que Marivaux était un lecteur attentif : cf. E. Mass (1996)) : "Pour qu'un homme pût se plaindre avec raison de l'infidélité de sa femme, il faudrait qu'il n'y eût que trois personnes dans le monde ; ils seront toujours à but quand il y en aura quatre" (Lettre 38). Certes, il y a bien dans la sphère des valets un deuxième personnage féminin, Marton, qui appartient à la Marquise, mais elle n'a pas d'existence scénique et ne peut donc servir de consolation à Frontin, sauf en espérance. Elle est simplement évoquée par Dorante en II, 1 comme un substitut possible de Lisette pour Arlequin : "Dorante : Oh! point de réplique : Marton, qui est à la Marquise, vaut bien ta Lisette ; on te la don-ne-ra. / Arlequin : Quand on me donnerait la Marquise par dessus le marché, on me volerait en-core. / Dorante : Il faut opter pourtant. Lequel aimes-tu mieux, de ton

congé, ou de Mar-ton ? / Arlequin : Je ne saurais le dire ; je ne les connais ni l'un ni l'autre”.

ftn491. V. P. Brady (1970) nomme à chaque fois ce personnage Silvia. Or, tout au long de la pièce, cette “fausse suivante” (et “faux chevalier”) est désignée du terme de *Chevalier*, au contraire de Léonide qui, dans *Le Triomphe de l'amour*, est à chaque fois désignée de ce vrai nom, même sous ses fausses identités de Phocion puis d'Aspasie. La liste des personnages de l'édition F. Deloffre & F. Rubellin (1992) la nomme “Chevalier”. Peut-être V. P. Brady s'appuie-t-elle sur le compte-rendu du *Mercure* de juillet 1724 qui précise : “Le Chevalier, dame de Paris travestie. *La demoiselle Silvia*” ? Il y a sans doute une confusion entre l'actrice et le personnage. Cf. Ph. Koch (1992), p. 52-53.

ftn492. R. Guichemerre (1981) signale que le goût pour le travestissement au dix-septième siècle concernait aussi bien les personnages masculins que féminins. Avant 1636, on trouve “la marque d'une certaine sensualité érotique, voire un goût pour les jeux ambigus, expression de sentiments assez troubles, entre personnes de même sexe” (p. 169). Rappelons que, chez Marivaux, hormis dans *Le Père prudent et équitable*, dans lequel Crispin se déguise en femme, le travestissement sexuel est presque toujours le fait d'une femme (les statistiques et commentaires de G. Forestier (1988) p. 129 sq. confirment cet état de fait pour le théâtre classique). Dans ce cas, il peut y avoir mise en jeu d'une homosexualité féminine, mais jamais masculine (situation classique : cf. G. Forestier (1988), p. 372 sq. et H. Coulet (1996), p. 44.). Dans *Le Triomphe de l'amour*, “Phocion” laisse se dérouler, et même provoque le processus amoureux chez Léontine jusqu'à l'équivoque érotique lesbienne, dont seul le lecteur-spectateur est au courant (puisque Léontine se croit dans une relation hétérosexuelle). À l'inverse, Agis, dans la même pièce, est assez vite détrompé sur le sexe de Phocion, en sorte que son inclination, une amitié un peu trop vive pour les convenances, peut se transformer en amour et en désir d'Aspasie. Il en est de même pour Hermocrate, qui découvre très vite que Phocion est une femme. On voit donc que le public est prêt à accepter (voire à apprécier) une hétérosexualité apparente (Phocion-Léontine) qu'il sait pertinemment être en réalité de l'homosexualité féminine (Léonide-Léontine), mais non pas une homosexualité masculine apparente (Phocion-Agis, Phocion-Hermocrate, Chevalier-Lélio) dont il sait pertinemment qu'elle est en réalité de l'hétérosexualité. On peut même avoir des équivoques pleinement assumées par deux femmes, hors tout travestissement : ainsi dans *La Provinciale*, scène XVII, Madame Lépine, pour entraîner sa protégée aux prétendus codes parisiens de la séduction, joue le rôle du Chevalier pendant que Madame La Thibaudière joue son propre rôle (le tout devant Cathos). L'entreprise passe des mots aux gestes et des gestes aux mots (cf. didascalies *Elle lui prend la main. Madame La Thibaudière la retire*, ou texte : “Madame La Thibaudière, *avançant la main* : Oh! tenez, qu'il la prenne” ; on notera toute l'équivoque de cette réplique : *tenez* s'adresse bien à Madame Lépine, et les apparences restent sauvées grâce au *il*, qui représente le rôle du Chevalier). On n'imaginerait pas, même sous forme de jeu, un tel duo entre un Lélio et un Comte ou entre un Arlequin et un Trivelin. Les convenances ne sont donc pas paritaires ni uniformément politiquement correctes.

ftn493. H. Coulet (1992) précise un point intéressant : “La répartition en scènes n'est pas la même selon les éditions, pour *La Double Inconstance*, *Le Prince travesti*, *La Fausse Suivante* : Marivaux répugne à un découpage trop poussé ; le fait que, dans la copie autographe d'*Annibal*, certaines scènes s'achèvent sur une virgule (comme de nombreuses répliques à l'intérieur des scènes), confirme ce goût pour la continuité et l'enchaînement du dialogue...” (p. 260).

ftn494. Cf. J. Scherer (1981), p. 214-218.

ftn495. Cf. H. Coulet (1992), p. 260-261 : “la division originale des scènes ne paraît pas plus logique ni plus expressive que la division mécanique selon les entrées et les sorties des personnages. Si un personnage est muet pendant une scène, il arrive souvent à Marivaux de ne pas le nommer. Des erreurs sur la liste placée en tête de chaque scène (un personnage nommé à la place d'un autre) se sont perpétuées d'édition en édition du vivant de Marivaux”.

ftn496. Les notes 2, 5 et 11, *ad loc.*, rendent compte des variantes de présentation.

ftn497. Sur les liaisons de scènes, cf. J. Scherer (1981), p. 266-285.

ftn498. Cf. W. Moser (1991), p. 67, note 9 : “Parmi les quatre cobayes de l’expérience (...) Églé occupe une place privilégiée. C’est à elle qu’incombe la tâche de commencer le jeu des miroirs (sc. 3). Elle a le statut d’une *prima inter pares*”.

ftn499. Pour H. Coulet et M. Gilot (1973), ce sont les duos autour de Silvia qui structurent l’ensemble. Cf. p. 98.

ftn500. Selon. C. Yetter-Vassot (1996 b), p. 99, on peut distinguer “deux genres de personnages : un groupe qui constitue un monde merveilleux (la Fée, Trivelin et les lutins), et un autre qui appartient à un monde pastoral (le berger, les bergères et la troupe de musiciens). Seul Arlequin semble figurer dans les deux ‘mondes’ (...) à la fois”.

ftn501. Scène I jardin de la Fée, scène IV prairie, scène VI jardin de la Fée, scène IX prairie, scène XIV jardin de la Fée.

ftn502. Cf. M. Gilot (1991), p. 15-16 : “Tous les éléments mis en œuvre dans *Le Legs* contribuent à en faire une petite machine infernale : l’enchaînement des mécanismes qui finissent par conduire au dénouement, la disposition géométrique des scènes, les échecs multiples qui s’instaurent de l’une à l’autre et qui en font, bien souvent, autant de variations sur la nécessité et l’impossibilité de parler”. La note 5 de la p. 15, *ibid.*, donne un exemple de cette géométrie : “Ainsi la scène 24 reprend et répète sur le mode mineur la scène 12, celle qui a permis au Marquis de passer en proverbe, comme on le voit dans le célèbre épisode des *Confessions* où Rousseau conte ses amours avec Mme de Larnage”.

ftn503. On doit donc supposer que Carise et Mesrou, lorsqu’ils ne sont pas sur scène avec Églé, sont dans le hors-champ avec Adine, afin d’assurer auprès de l’autre couple d’enfants sauvages le même statut d’observateurs autorisés qui offre au parcours amoureux condensé sa dimension publique.

ftn504. Nous nous trouvons en l’occurrence croiser la terminologie de G. Forestier (1996 b), qui utilise les termes “pièce-cadre” et “pièce intérieure”, mais dans une autre perspective que la nôtre. Il s’agit en effet, pour G. Forestier, de traduire “l’enchâssement d’un spectacle dans un autre” (p. 106). Nous tentons plus généralement de rendre compte d’une répartition de scènes qui repose sur une différence de fonctionnement et de présence de personnages.

ftn505. Dans *L’Île de la raison*, pièce en trois actes, il y a un modèle de pièce-cadre incomplète, puisqu’il n’est pas clôturé. Il y obéit à une autre logique. Il a vocation à préparer, à éclairer la pièce à venir. Le cadre a cette fois un nom : il est “Prologue”, et vise à expliciter l’origine de la pièce et à régler la question de l’inter-textualité, notamment avec *Gulliver* (cf. Prologue, scène 1 : “Le Marquis, avec précipitation : Quoi! sérieusement, tu crois qu’il n’est pas question de *Gulliver* ? // Le Chevalier : Eh! que nous importe ? // Le Marquis : Ce qu’il m’importe ? C’est que, s’il ne s’en agissait pas, je m’en irais tout à l’heure. // Le Chevalier, riant : Écoute. Il est très douteux qu’il s’en agisse”). Il s’agit aussi de rendre compte de la convention théâtrale : comment faire accepter au spectateur que les petits hommes grandissent sans que les comédiens changent de taille réellement (cf. Prologue, scène 3 : “L’acteur : Et ici on suppose, pour quelque temps seulement, qu’il y a des hommes plus petits que d’autres (...) Le Marquis : (...) Pour moi, je verrai vos hommes tout aussi petits qu’il vous plaira”. Cette préoccupation est d’ailleurs rappelée par Marivaux lui-même dans sa préface : “Ces *Petits Hommes*, qui devenaient fictivement grands, n’ont point pris. Les yeux ne se sont point plu à cela...”). Ce cadre initial n’est qu’un préambule qui offre aux spectateurs ou aux lecteurs leurs doubles scéniques, pour les préparer à ce qu’ils vont voir. Il n’y a donc pas un rattachement direct à la fable mais une forme de mise en abyme qui met sur scène des personnages de spectateurs qui, comme les spectateurs qui sont dans la salle, se préparent à assister à une pièce. Le prologue est donc à la fois en dedans et en dehors de la pièce : il y est inclus puisqu’il fait partie de l’espace textuel global ; en même temps, il en est exclu puisqu’il constitue une entité à part. C’est d’ailleurs ce dont témoignent la liste des

personnages, l'indication du lieu et la structure même du Prologue, présenté comme autonome : les Acteurs du Prologue sont spécifiques (le Marquis, le Chevalier, la Comtesse, le Conseiller, un acteur), le lieu scénique aussi ("la scène est dans les foyers de la Comédie-Française"), la forme également (le Prologue compte trois scènes qui en font un mini-acte, voire une mini-pièce). Un prologue de trois scènes pour une pièce en trois actes ; ce parallélisme n'est sûrement pas un hasard. En outre, la scène III du prologue fonctionne comme une scène de fin : elle regroupe tous les acteurs, le Marquis utilise l'impératif "Allons" qui est souvent un signe de fin dans les dernières scènes. Alors seulement commence l'autre pièce, avec sa liste spécifique d'"acteurs de la comédie".

ftn506. Cf. scène II. Notons que "partons" est le dernier mot de cette scène.

ftn507. Cf. : "Hermiane, *entrant avec vivacité*". Nous pouvons d'ailleurs remarquer qu'elle s'achève aussi par l'impératif "Partons" qui cette fois est prononcé par Hermiane.

ftn508. Cf. la didascalie de présence des personnages et l'adresse du Prince : "...Carise, et vous, Mesrou, partez, et quand il sera temps que nous nous retirions, faites le signal dont nous sommes convenus". On parle en outre de ces deux personnages dans la scène II, et ils jouent un rôle essentiel dans toute la pièce centrale. Ils sont présents dans la dernière scène et sont donc un facteur unifiant essentiel dans la pièce.

ftn509. Cf. C. Tastet (1995), p. 76 : "on a pu voir dans *La Dispute* le cadre du théâtre élisabéthain".

ftn510. Subtilement, Églé, arrivant dans un lieu inconnu, se trouve dans la même situation qu'Hermiane au début de la pièce. Cf. W. Moser (1991), p. 73.

ftn511. Cf. "un spectacle très curieux" (scène 1), "reparaître à nos yeux" (scène 1), "vous allez voir" (scène 1), "nous verrons ce qui arrivera" (scène 2), "nos jeunes gens vont paraître" (scène 2), "nous pourrions les voir et les écouter". À la fin du texte, on retrouve ce même vocabulaire : "je n'en veux point voir davantage". Outre l'isotopie du regard, on peut penser que la didascalie "*ici, on entend un bruit de trompettes*" rappelle le signal sonore préalable au lever du rideau, qui prépare le spectateur à se disposer au spectacle. Sur le signal sonore, cf. l'allusion au "sifflet du machiniste" dans P. Peyronnet (1974) p. 61.

ftn512. Aux sens propre, puisqu'ils sont en hauteur, et figuré, dans la mesure où ils savent, contrairement aux personnages de la pièce centrale, que tout a été organisé pour servir d'exemplification à la dispute.

ftn513. Cette terminologie se doit d'être employée au sens large. Certes le vocabulaire utilisé ("spectacle"), la métaphore de la situation qui se rejoue à chaque fois comme une première fois, le signal auditif du début peuvent, pour nous, référer au théâtre. Nous-mêmes utilisons les vocables *acteurs*, *spectateurs* par commodité. Cependant, il ne s'agit pas de théâtre dans le théâtre, mais plutôt d'une expérience dans laquelle ceux qui sont regardés ne jouent pas un rôle mais sont réduits au statut de cobayes.

ftn514. Au contraire de Carise et de Mesrou qui n'étaient que des silhouettes de la pièce-cadre dans *La Dispute*.

ftn515. Cf. : "Crispin, *s'en allant*. Je puis dire avoir vu le bâton de bien près. *Il dit le vers suivant à Cléandre qui entre*. Vous **venez** à propos : quoi! vous osez **paraître!**". Il est d'ailleurs intéressant de retrouver le verbe *paraître*, qu'on avait vu dans les mêmes circonstances dans *La Dispute*. C'est un verbe qui a une connotation théâtrale.

ftn516. Le cas le plus exemplaire de cette importance des valets serait *Les Fausses Confidences*, avec notamment le rôle de Dubois.

ftn517. Des points communs s'affirment aussi avec *La Dispute*. On peut ainsi retrouver le thème de la vue, qui s'exprime directement dans la dernière scène : "...je ne vous ai pas perdue de vue". De même, la Fée, personnage signe du cadre, est d'un statut supérieur à celui des personnages de la pièce interne.

ftn518. Les maîtres sont en effet dans une situation de catharsis comique : cf. P. Stewart (1996 a).

ftn519. “Adieu, vous saurez bientôt de mes nouvelles”.

ftn520. Les personnages strictement inscrits dans la pièce-cadre subissent eux aussi des transformations. Hortense devient explicitement la Fée. Sans doute peut-on voir dans les relations entre le Prince et Hermiane un changement notable : ils ne parlent plus d’amour.

ftn521. J. Terrasse (1986) présente les choses différemment : “L’insertion du discours fonctionnel dans un discours qualificatif produit parfois un effet de théâtre au second degré : Apollon et Plutus, en arrivant sur terre sous les noms d’Ergaste et de Richard, Hermiane et le Prince, en observant l’éveil à l’amour d’Églé, Azor, Adine et Mesrin, ont l’air de vouloir se donner la comédie. *Le Triomphe de Plutus* et *La Dispute* sont donc des pièces construites en trompe-l’œil” (p. 74).

ftn522. De fait, chaque personnage était joué par un acteur spécifique. Cf. la liste dans F. Deloffre et F. Rubellin (1992), p. 853.

ftn523. L. Desvignes-Parent (1967 a), p. 178, remarque qu’Hortense a un valet au lieu d’une soubrette. Elle en tire des conclusions intéressantes sur la relation entre le texte de Marivaux et le modèle plautinien de l’*Asinaria*.

ftn524. J. Rousset (1995) a proposé une autre signification : “*Les Sincères*, en forme de double pyramide : au centre, une scène à double volet entre les deux ‘sincères’, couple momentané et instable ; avant ce sommet médian, chacun des couples initiaux a une scène de froideur, à quoi répondent, dans la partie descendante, deux scènes de retour et de tendresse ; un chiasme dramatique ; cette charpente est à l’image du mouvement dessiné par les couples qui se séparent, se croisent, reprennent leurs positions premières” (p. 56-57).

ftn525. En ce sens, il pourrait s’agir d’un coup de théâtre. Nous ne pensons pas, comme J. Sgard (1992) que dans cette pièce “la progression est continue” (p. 61). Pour reprendre sa terminologie, *ibid.*, il doit s’agir d’une “péripétie blanche”, qui produit “une sorte de variation de l’action, un effet spectaculaire mais provisoire” (p. 57), qui, en tant que telle, s’oppose à la “péripétie noire” qui, née de l’action elle-même, a une valeur proprement dramaturgique.

ftn526. Pasquin et Lisette suivent leur propre parcours amoureux ; en outre, Lisette est ici la représentante de Constance, et symbolise donc, par procuration, le parcours amoureux principal Damon-Constance.

ftn527. M. Gilot (1996 a), pour traduire ce phénomène, utilise le terme évocateur de “comédies-minutes” (p. 35).

ftn528. Persinet se trouve indifféremment dans l’univers masculin et féminin. La raison est peut-être à trouver dans la double explication d’onomastique que donne A. E. Berger (1995), p. 61 : “Persinet, que le suffixe hypocoristique affublant son nom destine à incarner le ‘petit’ sur la scène des ‘grands’, ne s’identifie pas (encore) avec les hommes”. Il se définit de fait lui-même comme un “garçon” (XI). En outre, une fois ôté le suffixe diminutif, on retrouve la terminaison *in* si commune aux valets de Marivaux (cf. *ibid.* note 8).

ftn529. La Vallée-Madame Alain (XXI) ; Agathe-Madame Alain (XXIV) ; La Vallée, Madame Alain, Mademoi–selle Habert (XXIII).

ftn530. Neveu- La Vallée-Madame Alain (XVIII et XX) ; Madame Alain-Agathe-Monsieur Thibaut (XXV et XXVI).

ftn531. La question a été traitée de façon détaillée par J. Terrasse (1986), p. 37-51. Il en a même fait un outil de typologie en observant précisément la question de l’obstacle. Il distingue par exemple obstacle réel et obstacle apparent et examine les cas où, selon lui, l’obstacle est objet, sujet, opposant, etc. (cf. p. 119-120).

Nous n'adhérons pas à toutes ses conclusions. Par exemple pour J. Terrasse, dans *Félicie la Fée* est mandateur [= destinataire dans sa terminologie]. C'est là gommer la structure par cadre qui ne place pas la séduction de Félicie par Lucidor sur le même plan que la pièce d'éducation.

ftn532. Bien que L. Desvignes-Parent affirme prendre en compte l'aspect temporel : cf. *ibid.* p 485, note 17.

ftn533. J. Terrasse (1986) propose une autre lecture de cette situation : “dans la comédie-type de Marivaux, la structure instituant un sujet A et un objet B est telle que les deux fonctions peuvent permuter. Pourtant A et B ne sont pas interchangeables ; la réciprocité des rapports n'implique pas l'équivalence des termes : la Comtesse et Lelio sont chacun à son tour sujet et objet, mais ils ne remplissent pas ces fonctions d'une manière identique. Si la femme décide de séduire l'homme, elle lui fera croire, conformément à la coutume, que c'est lui le vainqueur : en apparence elle se contentera de se rendre” (p. 40-41).

ftn534. C. Yetter-Vassot (1996 a) s'est spécialement intéressée à l'axe destinataire-destinataire : cf. p. 56.

ftn535. C. Yetter-Vassot (1996 a) décrit les mauvaises quêtes : “Tel est le cas dans *Félicie* et *La Réunion des amours*, où les sujets sont à la recherche d'un amour purement passionné, un amour tout à fait contraire de celui des amants marivaudiens ‘raisonnables’, tandis que dans *La Commère*, *La Provinciale* et *Le Triomphe de Plutus*, l'intérêt personnel et le pouvoir de l'argent deviennent les objets de la quête principale. Mais finalement, aucune de ces quêtes ne réussit et le message envoyé par Marivaux semble exiger une remise en question du comportement des spectateurs / destinataires, hommes et femmes qui participaient sans doute à ces ‘fêtes galantes’ sans fin” (p. 56).

ftn536. G. Forestier (1996 c) appelle les obstacles liés à une interdiction parentale des “obstacles pleins” (p. 250), qui peuvent trouver leur solution de l'intérieur, par opposition aux “obstacles vides”, qui se résolvent de l'extérieur (comme par des reconnaissances par exemple). Mais les parents opposants sont des “obstacles mous”, selon la terminologie de J. Scherer (1989) p. 134-135. Si l'obstacle plein, qui est contourné par une ruse (l'opposant croit gagner la partie, puisqu'il marie sa fille au fils du Grand Turc ou à un médecin), est devenu un obstacle mou (le père cesse de s'opposer et revient sur sa décision première), c'est parce que l'image de l'autorité parentale de théâtre n'est plus au dix-huitième siècle celle de la comédie moliéresque. C'est ce que remarque M. de Rougemont (1988), p. 69 : “pourquoi le père devient-il un piètre personnage de comédie, un ‘obstacle mou’, alors qu'il se renforce et qu'il figure l'ennemi, le personnage hostile et interdicteur de nombreuses tragédies (...) ?”. R. Howells (1992) estime que, chez Marivaux, l'ancienne figure du père est transférée sur la mère. Voir aussi R. Démoris (1996).

ftn537. Pour la référence au temps “réel” dans le discours des personnages, dont ces allusions à des personnages d'arrière-plan sont une autre manifestation, cf. G. Conesa (1996 b).

ftn538. Sur les lieux scéniques et le hors-scène chez Marivaux, cf. C. Tastet (1995). Cette question passionnante mériterait un développement important.

ftn539. Ainsi le domestique qui fait entrer Crispin dans *Le Dénouement imprévu*, scène VIII ; le laquais de Crispin qui fait paraître Philine (*Le Père prudent et équi-table*, XXIV), les domestiques qui apportent de la lumière (*L'École des mères*, XIX).

ftn540. La scène, apparemment inutile, est de même type que celle entre Dom Juan et Monsieur Dimanche.

ftn541. Cf. Madame Dorville dans la scène XII : “Ne dis rien de ceci à ma fille, non plus qu'à Damon, Lisette ; je veux les surprendre, et c'est aussi l'intention du père qui doit arriver incessamment, et qui me prie de cacher à son fils, s'il aime ma fille, que nous avons dessein d'en faire mon gendre ; il se ménage, dit-il, le plaisir de paraître obliger Damon en consentant à ce mariage”.

ftn542. Comme l'écrit R. Howells (1992), la Fée est *in loco parentis* ; cela la rapproche des personnages

marivaudiens de mères (p. 115).

ftn543. Cf. A. E. Berger (1995), p. 58 : “la contre-épreuve organisée par Trivelin au nom de la loi de l’île soumet les personnages, déjà victimes d’un naufrage qui fonctionne comme un *Deus ex machina* initial, à une nouvelle machinerie transcendante”.

ftn544. Ils relèvent du dispositif de transfert inventé par J.-P. Sermain (1996) et rappelé par É. Négrel (2003), p. 321.

ftn545. D’où les fréquentes phases de soulagement à la fin de ces pièces, lorsque les projets inconsiderés ne se réalisent pas.

ftn546. J. K. Sanaker (1987) appelle cette dynamique particulière “un jeu dont les mouvements se présentent comme ceux d’un ballet ou d’une partie d’escrime” (p. 20).

ftn547. On peut reprendre à J. K. Sanaker (1987) les expressions de “projet propulseur” et de “projet retardateur” (p. 19).

ftn548. Cette question est notamment posée par J. Jouanna (2002) à propos de la fin du *Philoctète* de Sophocle.

ftn549. Cf. *supra*, p. 290.

ftn550. Toutes ces pièces font appel à la notion de “projet”. On ne peut donc pas leur appliquer ce qu’écrit J. K. Sanaker (1987) à propos des “surprises” du corpus des grandes pièces : “s’il y a surprise de l’amour dans les comédies de Marivaux, cela implique non seulement que le personnage en cause ne s’attend pas à ce qui lui arrive, mais aussi qu’il ne *veut pas* participer au jeu de l’amour, c’est-à-dire qu’il souhaite, dans la phase initiale, se dérober à l’action de la pièce” (p. 14).

ftn551. En, cela, nous rejoignons tout à fait l’opinion de J. Goldzink (2003), p. 268 : “le résumé d’une pièce de Marivaux ne bute pas sur l’absence d’action au sens classique du terme, mais sur sa densité !”.

ftn552. Cf. par exemple les remarques de F. Deloffre (1955), p. 208, à propos du *Petit-Maître corrigé* : “sa défaite est consommée à l’instant précis où il se décide à dire en bon français qu’il ‘l’aime’, qu’il ‘l’adore’ et que ‘(son) amour ne finira qu’avec (sa) vie’. Tant est grande, pour un personnage de Marivaux, ‘la conséquence d’un mot’”. De même, *ibid.*, p. 213 : “À force d’équivoquer sur les paroles de la Comtesse, le Chevalier la pousse à la seule formule dénuée d’équivoque, ‘je vous aime’. Il en est de même dans les autres pièces. Elles n’existent que dans la mesure où subsiste une équivoque, et se terminent dès que celle-ci est levée”. On se gardera de généraliser aux “autres pièces” cette remarque, comme F. Deloffre, qui, du reste, ne cite comme exemples de pièces courtes répondant à ce procédé que *L’Épreuve* et *Le Préjugé vaincu*.

ftn553. J. Scherer (1964), p. 10.

ftn554. J. Scherer (1964), p. 10.

ftn555. *Ibid.*

ftn556. A. Rykner (1996), p. 169. Cf. en particulier le chapitre consacré à Marivaux, *Ce qu’on appelle parler. Marivaux et l’Épreuve du silence*, p. 153-171.

ftn557. A. Rykner (1996), p. 153. Autre généralisation abusive : “Ainsi peut s’expliquer le mouvement des comédies de Marivaux qui se résument **presque toutes** à la transition difficile et douloureuse entre un silence (faussement) protecteur et une parole (faussement) libératrice” (c’est moi qui souligne).

ftn558. Scène IV dans *Le Préjugé vaincu*, scène VIII dans *L’Épreuve*.

ftn559. “Arrêtez, de grâce, chère Angélique. Laissez-nous vous autres”. Les deux couples sont constitués et le projet initial, consistant à faire quitter la scène au “couple” Blaise-Angélique, est abandonné.

ftn560. *Le Préjugé vaincu*, sc. XV : “Je serai donc le seul qui m’en retournerai” ; “je pars ce soir”.

ftn561. *L’Épreuve*, scène XXI : “Qu’en ferais-je, si vous n’y êtes plus ?”.

ftn562. Cf. C. Kerbrat-Orecchioni (1996), p. 6. V. Traverso (1999) propose une autre terminologie, en décrivant ainsi les trois temps de la conversation : l’ouverture, qui sert les tâches suivantes, est “ouverture du canal et prise de contact, mais aussi et surtout établissement d’une première définition de la situation”, “le corps de l’interaction <qui> se découpe en un nombre indéfini de séquences”, “la clôture <qui> correspond à la fermeture de la communication et à la séparation des participants” (p. 32).

ftn563. “Je ne sais où je suis” (Dorante, *Le Préjugé vaincu*) ; “je ne sais pas si <la lettre> partira ; je ne suis pas d’accord avec moi-même” (le Marquis, *Le Legs*).

ftn564. La question de Lucidor, telle qu’elle est posée, appelle une réponse par oui ou par non. Or la réponse d’Angélique (“C’est que ma mère sera fâchée”) présuppose une question supplémentaire qui serait “pourquoi ?”. Cette entorse aux règles conversationnelles transforme la question en constatation et donne à la réplique de Lucidor le statut de didascalie interne. Elle implique aussi de façon implicite, l’introduction de silences dont on peut imaginer la présence à deux moments : Début de la scène : *Silence. Pleurs. Regards*. Lucidor : Vous pleurez, Angélique ? *Silence. Regards*. etc.

ftn565. Cf. P. Larthomas (1980), p. 374 : “Le monologue intervient le plus souvent à un moment essentiel de l’action, en souligne la gravité, attire l’attention sur le désarroi et la perplexité du héros”.

ftn566. *Le Legs*, sc. XXI. La dernière réplique de la Comtesse à Lépine était : “dis-lui que je le prie de venir parler”. Nous n’assistons pas à la transmission de cette information, mais la venue du Marquis et sa réplique attestent que Lépine a accompli sa mission. Dans *Le Préjugé vaincu*, à la scène IX, Angélique a formulé plusieurs fois la demande qui se réalise à la fin : “Va, je te prie, informer ton maître que j’aurais un mot à lui dire” ; “Va le chercher, te dis-je. Où est-il ?” ; “Va, hâte-toi de l’en instruire” ; “Va, de ton côté, avertir ton maître que je compte te retrouver ici...”. La transmission est, dans cette pièce, montrée sur scène : la scène XI en témoigne. Cependant, il est intéressant de noter que c’est Lisette qui exécute l’ordre donné à Lépine et que ce dernier dévoile le contenu du futur entretien à savoir ses noces avec la servante. Or Dorante ne rend compte à Angélique que de l’ordre, sans révéler qu’il connaît la vraie cause du désir qu’a la jeune fille de le voir.

ftn567. Cf. “Va, laisse-nous ; je te raccommoierai avec ton maître” (*Le Legs*).

ftn568. Comme le remarque M. Deguy (1986), “Lucidor use de la même violence qu’un père marieur ou que le mari-mort-de-la-femme-fidèle” (p. 94).

ftn569. Il y a un double système de protection syntaxique : l’emboîtement de subordonnées qui aboutit à du discours indirect et le placement de Lucidor en objet grammatical, ce qui évite d’en faire trop explicitement le sujet actantiel.

ftn570. Il y a peut-être ici une stratégie conforme à une autre injonction d’Arlequin (“Souvenez-vous que vous languissez, n’oubliez pas que vous êtes mourant”), qui trouverait ici son accomplissement dans cette fin de réplique du personnage.

ftn571. Cf. *L’Épreuve* : “Angélique : Vous n’en avez pas agi de même...” ; “Lucidor : (...) sans la haine que vous m’avez déclarée...” ; *Le Préjugé vaincu* : “Angélique : Il faut avouer que vous vous êtes bien mal conduit dans tout ceci...”. Dans *Le Legs*, le reproche prend la forme du portrait d’un extravagant : “La Comtesse : (...) car vous êtes d’une maladresse!”.

ftn572. Cette scène est une belle illustration du précepte de Marmontel (1763) selon lequel “c’est sur le mot qu’on réplique, non sur la chose” (II, ch. 11, p. 94). À cet égard, cf. F. Deloffre (1955), p. 199 : “Dans cette broderie qu’est le marivaudage, le fil qui passe de main en main est bien un mot que chacun des interlocuteurs reprend à l’autre”. La pensée complète de Marmontel, à laquelle F. Deloffre fait allusion, est plus complexe : il faut éviter le mot pour le mot, dit-il, et la force de Marivaux est de répliquer sur le mot tout en servant la chose : “C’est sur le mot qu’on réplique et non sur la chose, moyen d’allonger tant qu’on veut une scène oisive, où souvent l’intrigue n’a pas fait un pas. La répartie sur le mot est quelquefois plaisante, mais ce n’est qu’autant qu’elle va au fait. Qu’un valet, pour apaiser son maître qui menace un homme de lui couper le nez, lui dise, que feriez-vous, monsieur, du nez d’un marguillier ? Le mot est lui-même une raison. *La lune toute entière* de Jodelet est encore plus comique. C’est ainsi que M. De Marivaux, qu’on peut citer pour exemple d’un dialogue vif et pressé, plein de finesse et de saillies, fait toujours répondre à la chose, quand même il semble jouer sur le mot, et l’on sent bien que ce n’est pas de cette espèce de plaisanterie que je prétens qu’on doit s’abstenir” (Marmontel, *ibid.*, p. 94-95). Sur le mécanisme de l’enchaînement sur le mot chez Marivaux, cf. J.-M. Granier (2003).

ftn573. Son attitude et sa façon d’interpréter les propos de son interlocutrice l’apparentent à Lélío, dans son ultime confrontation à la Comtesse dans la dernière scène de *La Surprise de l’amour* ; même leurs mots sont comparables (Lélío : Mes extravagances ont combattu trop longtemps contre vous, et j’ai mérité votre haine”).

ftn574. Cf. “Ce **ton** brusque me fait rire” ; “votre inclination **s’explique** avec des grâces infinies”.

ftn575. R. Mortier (1982) retrace l’histoire de l’adjectif et du nom *original*. Il montre comment, au dix-huitième siècle, il y a un glissement “vers le sens : qui paraît ne dériver de rien d’antérieur, qui ne ressemble à rien d’autre” (p. 31). Il signale par ailleurs qu’une partition s’est faite entre la connotation positive de l’adjectif et celle, négative, du nom. Pour illustrer ce fait, il cite des emplois nominaux d’*original* dans l’œuvre théâtrale de Marivaux mais ne fait référence à aucun emploi adjectival. Or, on s’aperçoit ici que l’adjectif a aussi une connotation négative comme en atteste le contexte (“maladresse”, “insupportable”, “incroyable”, “aversion”). Le sondage que nous avons réalisé sur l’ensemble de l’œuvre dramaturgique de Marivaux montre plutôt que le terme *original* a deux emplois : -substantif, il signifie le “modèle” par opposition à la copie et est coloré positivement ; -substantif ou adjectif, il signifie “(un) extravagant”, avec une connotation perpétuellement négative.

ftn576. Le personnage renvoie à son interlocuteur ce que ce dernier vient de dire. Il s’agit en quelque sorte d’une reprise interne. Cf. N. Fournier (1997).

ftn577. A. Rykner (1996), p. 15. On retrouve le même phénomène dans *Les Sincères*, sc. XX : “Araminte : Cela est vrai, et **je ne vous aime plus** ; mais quand le notaire viendra, nous verrons”. Cette analyse sémantique rapproche l’expression marivaudienne de la catégorie des verbes délocutifs de Benveniste, selon lequel *saluer* dérive de la locution “Salut!” (et signifie “dire : *Salut!*”) : cf. *Problèmes de linguistique générale* I, 1966, p. 277-285 ; ou, mieux encore, de la catégorie des verbes à dérivation délocutive (Cf. Benoît de Cornulier, “Le détachement du sens”, *Communications*, 32, p. 125-182 et Jean-Claude Anscombre, “Voulez-vous dériver avec moi ?”, *ibid.*, p. 61-124). En l’espèce, quand la Comtesse dit “Je ne vous aimerai jamais”, il faut entendre “Je ne vous dirai jamais : ‘je vous aime’”. Elle utilise *aimer* comme un verbe *dire* et non comme un verbe *faire*. De la même façon, “Je ne vous salue pas, Monsieur”, signifie “Je ne vous dis pas : ‘Je vous salue’, Monsieur”.

ftn578. “Apprenez donc, lorsqu’on dit **aux gens** qu’on les aime, qu’il faut du moins **leur** demander ce qu’ils en pensent”.

ftn579. Il est homme et possède en outre la supériorité sociale. Tout l’autorise donc à parler. Mais, par un système de questions (“Vous pleurez, Angélique ?” ; “...me laisserez-vous la douleur... ?” ; etc.), il met en demeure Angélique de parler. Le bilan concernant le portrait s’achève par “...je vous le donne”. Or c’est par une question qu’Angélique, à son tour, recrée le lien entre cet épisode du portrait et l’amorce de la demande

en mariage : “Qu’en ferai-je, si vous n’y êtes plus ?”.

ftn580. Cf. J. K. Sanaker (1987), p. 43 : “L’épreuve que doit subir Angélique est donc le résultat d’un aveu retenu”.

ftn581. Sur ces modalités de protection, cf. M. Claisse (1990), en particulier p. 18, et M. Wauthion (1995).

ftn582. Sur l’emploi de l’hypothèse dans les déclarations, cf. A.-M. Paillet-Guth (1990), p. 54.

ftn583. C’est presque une réponse paradoxale à l’énoncé. Comment répondre que l’on ne sait ce que l’on vient d’apprendre ? Le lien grammatical existe grâce à l’anaphore métalinguistique, sur laquelle cf. M. Maillard (1972), mais qu’en est-il du lien sémantique ?

ftn584. Chacun a parfaitement exprimé ces règles dans la pièce : “Dorante : Oui, je m’attends à bien des mépris, mais je ne les éviterais peut-être pas si je me déclarais sans détour, et ils ne me laisseraient plus de ressource...” (sc. II) ; “Lisette : N’y a qu’à le rappeler. Angélique : Ah! voilà ce que je ne saurais faire, je ne me résoudrai jamais à cette humiliation-là” (sc. VIII).

ftn585. Sur le langage des yeux, en particulier le remplacement de la parole par le regard, cf. J. Rousset (1992), en particulier p. 11-13. P. Peyronnet (1974) précise que la troupe italienne, entre *Arlequin* et *L’Épreuve*, “a découvert deux autres registres, complémentaires, de l’expression du sentiment : le regard, et le trouble de l’émotion amoureuse” (p. 123).

ftn586. Cf. *infra*, p. 587. *Le Préjugé vaincu* se rapproche sur ce point des pièces en trois actes. En effet, J. K. Sanaker (1987) a montré une différence essentielle entre les deux corpus : “alors que la déclaration simple, formule standardisée et usée, qui désigne directement un état sentimental connu et identifiable, apparaît surtout dans les pièces à un acte, pièces où la surprise de l’amour ne cause pas de très grands bouleversements, les véritables ‘surprises’ ont tendance à se dénouer sans que les personnages aient besoin de désigner verbalement leur amour” (p. 74). Sur cette question, cf. *ibid.*, p. 70-74.

ftn587. Ou le spectateur, qui n’a pas, contrairement au lecteur, de repère concernant la fragmentation de l’espace textuel. Le lecteur, lui, dispose à la fois de l’événementiel et de la répartition en scènes.

ftn588. Le mariage décidé par la mère dans *La Joie imprévue* est conforme au projet de jeunes gens, au lieu qu’habituellement un parent propose un contre-projet matrimonial. Dans ces conditions, on ne peut pas faire fonctionner en parallèle une deuxième pièce interne mettant elle aussi en jeu un mariage qui vienne contrecarrer le premier. Cela explique peut-être en partie la complexité de cette pièce dont les intrigues vivent une vie vraiment parallèle.

ftn589. Il faut évidemment rajouter la “troisième pièce”, comédie sérieuse à vocation éducative, où il s’agit pour Monsieur Orgon de guérir Damon de sa passion du jeu.

ftn590. Cf. W. Trapnell (1987).

ftn591. Cf. C. Kerbrat-Orecchioni (1996), p. 17.

ftn592. Sur l’habitude du port du masque, cf. R. Pomeau (1967), p. 244-245.

ftn593. C’est la “folie d’une nuit d’été” (H. Coulet et M. Gilot (1973), p. 121). Les scènes de nuit étaient courantes dans la Commedia dell’Arte ; cf. C. Mic (1980), p. 204-205 : “quand l’action se passait soi-disant dans la nuit, pour plus de vraisemblance et afin de créer une illusion, les acteurs en scène se munissaient de lanternes, ils se heurtaient les uns aux autres, tombaient à terre, etc.”. M. Vuillermoz (2000), p. 87, rend compte de la difficulté technique à représenter les scènes nocturnes. Il montre qu’il y avait deux solutions. L’une consistait à réduire l’éclairage de la scène, l’autre à rajouter des modes d’éclairage de l’univers

fictionnel. Dans ces deux manières, il y a une codification qui, *mutatis mutandis*, rappelle celle de l'aparté. Il s'agit de faire voir au spectateur ce que le personnage ne voit pas, comme l'aparté fait entendre au spectateur ce que le personnage, si proche qu'il soit, n'entend pas. On voit aussi par la didascalie "en tâtonnant" que la gestuelle des comédiens devait contribuer à rendre la convention vraisemblable.

ftn594. Madame Argante rappelle les pères autoritaires de Molière qui brandissent le couvent comme une arme absolue.

ftn595. Le dénouement "par le couvent" est inattendu puisqu'il ne dénoue logiquement ni la pièce 1 ni la pièce 2 (Monsieur Damis, prétendant officiel, est évacué unilatéralement). Il s'affirme comme le terrain d'expression d'un conflit entre mère et fille, comme la fin de la pièce d'éducation.

ftn596. Topos marivaudien. Cf. *Le Spectateur français*, dans F. Deloffre et M. Gilot (1988), p. 177-179 ou 204-205.

ftn597. C. Cave (1992), p. 91.

ftn598. C'est pourquoi M. Pruner (1992) émet un avis négatif sur Éraste, p. 146 : "Sans doute ce jeune homme n'est pas méchant. Mais il n'a guère non plus de consistance. Bien falot, tout au long de l'histoire, manœuvré par Lisette puis pris en charge par Frontin, ballotté d'une émotion à l'autre, comme dans un jeu de colin-maillard (auquel fait songer la scène nocturne qui le précipite dans les bras de son père), il est loin d'avoir la complexité, la richesse du caractère d'Angélique".

ftn599. Au départ, l'aveu amoureux est simplement contenu dans un pronom qui reprend la réplique précédente du jeune homme : "je vous **le** répéterais avec plaisir, mais vous **le** savez bien assez". Ensuite la déclaration se fait plus nette, car "les discours qu'on tient à son amant" sont explicités : "je vous aime", "si j'avais été dans le monde, je vous aimerais peut-être sans vous le dire", "une fille qui ne vous hait pas, qui vous aime".

ftn600. "Vous voyez bien" ; "*Et puis, voyant Éraste avec sa livrée*".

ftn601. Sur cet agenouillement, cf. R. Howells (1992), p. 117-118.

ftn602. L'autorité de Madame Argante est un peu bafouée. Alors que Monsieur Damis donne son accord à l'union des deux jeunes gens, il dit à son fils d'obtenir celui de Madame Argante ("Conjurez Madame de vous être favorable"). Mais c'est aux genoux de son père que se jette le jeune homme.

ftn603. Cf. C. Mazouer (1992), p. 7 : "Le Marivaux de *L'École des mères* agence son action avec des événements voulus par les personnages ou fortuits, des déguisements, des confusions bref, tout un ensemble de situations qui ont pour effet d'apprendre à Madame Argante ou à Monsieur Damis qu'ils se trompent".

ftn604. Hortense ne dit rien jusqu'à ce que lui soit posée directement une question, qu'elle élude d'ailleurs en lui opposant une fin de non-recevoir.

ftn605. Le notaire n'est pas annoncé par les personnages de la première partie. Madame Amelin n'a pas pu le faire venir pour clore la pièce 2, puisqu'elle n'a pas quitté la scène depuis lors ni n'a donné aucune instruction en ce sens. C'est donc une situation qui ne peut surprendre que les personnages englués dans la pièce 2.

ftn606. Il y a plusieurs degrés de maîtrise de l'information dans la scène XIII : -Seuls le notaire et Madame Amelin savent d'emblée que le contrat est celui d'Éraste et d'Angélique. Il n'y a donc pas, entre eux, de nécessité de le repréciser. Mais le notaire ignore la méprise des autres personnages. -Araminte est informée sur scène du stratagème et se met à jouer son rôle. Le lecteur-spectateur est alors au même degré de connaissance qu'Araminte, et a, comme elle, la maîtrise du secret. -Les autres personnages n'ont pas l'information préalable. Ils apprennent une fausse nouvelle (le notaire apporte le contrat d'Éraste et

d'Araminte), qui suscite la méprise. Un élément peut paraître étrange au lecteur-spectateur : si le notaire (qui n'est pas de mèche avec Madame Amelin pour monter ce mauvais tour) ne réagit pas à l'annonce d'Araminte : "c'est <le contrat> d'Éraste et le mien", c'est sans doute qu'il ne connaît pas physiquement Araminte ni Angélique. Dans ce cas, pourquoi réagit-il dans la seconde partie ("il est au nom de Monsieur Éraste et de Mademoiselle Angélique"), alors qu'aucune information ne lui a permis de mettre un nom sur le visage d'Araminte ni sur celui d'Angélique ? Connaît-il Angélique seulement sous la désignation de "Mademoiselle Argante" ?

ftn607. Réplique du notaire suivie d'une réplique de Madame Amelin : c'est la structure du début de scène qui se reproduit en début de deuxième séquence.

ftn608. Cf. "Madame Argante : Vous, Madame ? Avec vos quarante ans!" (sc. XI) // "Araminte : (...) mes quarante ans me restent sur le cœur ; je n'en ai pourtant que trente-neuf et demi. Madame Argante : Je vous en aurais donné cent dans ma colère" (sc. XIII).

ftn609. "Le Chevalier : Mais je crois le connaître. Ah! parbleu, c'est Crispin".

ftn610. "Le financier : Eh! c'est Crispin, je crois. / C'est lui-même".

ftn611. "Maître Jacques : Quel est donc ce visage ? / C'est notre homme!".

ftn612. "C'est un colifichet qui voudrait nous surprendre, Dont les biens, embrouillés dans de très grands procès, Peut-être ne viendront qu'après votre décès" (scène I) ; "Quoi! je préférerais, pour je ne sais quels feux, Un jeune homme sans biens à trois partis sortables! Que faire, sans le bien, des figures aimables ?" (scène IX).

ftn613. "ARISTE : De vos liens, pour moi, je ne suis point jaloux. LE CHEVALIER : A vos désirs aussi je suis prêt à souscrire. LE FINANCIER : Je me dépars de tout, je ne puis pas plus dire".

ftn614. Cléandre : "Pardonnez", "dictez", "prononcez" ; Philine : "ordonnez" ; Toinette : "soyez sensible".

ftn615. Cléandre : "pardonnez", "pour tout avouer" ; Philine : "pardon".

ftn616. "Levez-vous", "finissez".

ftn617. Sur l'ironie de ce titre, cf. *supra* p. 184. N'y a-t-il pas si l'on suit cette piste d'un titre faussement représentatif de la pièce, l'image d'un renoncement aussi à la comédie de caractère ?

ftn618. Cléandre utilise encore des termes comme "destin", "violent amour" qui rappellent l'expression racinienne de la scène III.

ftn619. "Mon procès est gagné / j'adore votre fille ; Prononcez/ et s'il faut embrasser vos genoux...".

ftn620. L'expression de l'impatience est redondante dans le discours de Crispin : "je suis pressé Toinette", "pareille impatience", "ne retarde point", "tu te fais bien prier". Quant au fait qu'à travers les serviteurs, c'est essentiellement le corps qui parle, c'est évident dans des expressions comme "plaisirs", "objet de mes désirs" (qui répond joliment à "l'objet de mes plus tendres feux" qu'utilisait Cléandre) ou dans la multiplication des baisers ("ce baiser", "un seul ne suffit pas", "Que fais-tu?") ou encore dans la grivoiserie véhiculée par l'expression de Crispin ("Je pelote en attendant partie") dont le sens est selon le *Dictionnaire du français classique XVIIe siècle*, (J. Dubois, R. Lagane, A. Lerond, Larousse, Paris, 1989, p. 411) "faire quelque chose de peu important en attendant mieux".

ftn621. "Je veux vous marier".

ftn622. Maître Jacques : “Monsieur vient en tout ça savoir encor la fin” ; Démocrite : “C’en est fait”, “finissez”, “votre peine est finie”, “finis la mienne aussi”.

ftn623. Ainsi après “quatre mots font l’affaire”, on trouve en effet quatre mots : “je m’appelle Crispin”.

ftn624. Dans cette pièce, au contraire de ce qui se passe dans *L’École des mères*, l’éducation est corrélée non pas à l’amour mais à l’argent. Il s’agit, pour le père, d’empêcher Damon de jouer.

ftn625. Cf. “Damon, *démasqué* : Ah! le maudit coup!” ; “ (...) mais après tout ce que j’ai perdu...”.

ftn626. Le parent idéal sait oublier et pardonner. Cela se voit aussi dans les injonctions finales de Monsieur Damis à Madame Argante dans *L’École des mères*.

ftn627. Il sait en tout cas que Damon aime Constance. Il attend une confirmation de la réciproque, dont il a des pressentiments.

ftn628. “Madame Dorville : Ma fille, saluez Monsieur, il est le père de l’époux que je vous destine” ; “Constance : (...) je suis obligée de dire à Monsieur que je n’épouserai pas son fils” ; “Madame Dorville : Plus que jamais, je vous assure que votre fils l’épousera”.

ftn629. Cf. L. Desvignes-Parent (1967 b).

ftn630. On peut songer bien sûr, mais dans une moindre mesure, à l’Hortense du *Prince travesti*, qui a elle aussi un passé, une épaisseur romanesque. Cependant, ce passé est décrit très tôt dans l’économie de la pièce. Ici, c’est une recherche du temps perdu qui se constitue à la fin en guise de préalable à la déclaration.

ftn631. Le nombre moyen de mots dans les répliques du théâtre de Marivaux est environ quinze : cf. F. Deloffre (1955), p. 197. L’auteur signale que ce nombre est d’ailleurs représentatif du théâtre du temps et n’a rien de spécifiquement marivaudien : “à l’époque où écrit Marivaux, un dialogue fait de répliques très courtes est la règle de la comédie gaie en prose, sans qu’il soit nécessaire de faire la distinction entre les pièces jouées sur l’un ou sur l’autre théâtre”.

ftn632. C’est finalement l’opposé de la situation de *La Seconde Surprise de l’amour*, dans laquelle l’image du mari défunt et adoré s’estompe progressivement au profit d’un nouvel amour. Dans sa mise en scène de cette pièce, D. Mes-guich avait très subtilement placé une image du mort sur scène, qui s’étiolait et s’effiloçait au fur et à mesure des progrès de l’amour entre la Marquise et le Chevalier.

ftn633. L’évolution de l’information va de pair avec le repositionnement actantiel des personnages. Au début de la scène, le Marquis est un opposant dans un schéma dont Dorante serait le sujet et la Marquise l’objet. Puis la prosopopée qui fait surgir l’image du Marquis se fait si prégnante que le Marquis, quoique théoriquement mort, se replace en sujet, aidé dans sa tâche par la Marquise qui, décidément, ne veut pas être l’objet de Dorante. Elle se replace en revanche dans le schéma actantiel du Marquis, dans lequel le “vieillard” prend le rôle de l’adjuvant. Enfin le vieillard et le Marquis fusionnent comme sujet.

ftn634. Cf. “avec ardeur, baisant la lettre, elle pleure”.

ftn635. “Je ne sais où j’en suis”, “il faut que je respire”, “tout mon cœur est à lui”.

ftn636. Dans cette scène : “je veux me reposer”, “tranquille”, “attendre”, “le repos”, “ne s’impatiente pas”.

ftn637. “Je vais l’en **punir** en lui disant ce qu’il perd”.

ftn638. Bien qu’il sache par une indiscretion de Maître Pierre (scène X) que la jeune fille simule la folie, Éraste pense avoir la confirmation que la poursuite du subterfuge a vocation à l’éliminer. Il croit donc que son

rival Dorante lui est préféré. C'est la raison pour laquelle, à regret, il quitte provisoirement la partie.

ftn639. Cf. la scène V d'*Arlequin poli par l'amour*.

ftn640. Sans toutefois la désigner explicitement : cf. "**on** vous a destinés l'un à l'autre", "**on** lui assure".

ftn641. "autant que **votre coeur** y souscira", "c'est un **respect** que le sien **vous doit**", "ce que **vous pensez**", "**se conforme à votre volonté**".

ftn642. Signalé dans la scène IX, face à Monsieur Argante à qui il a fait part de sa volonté de déguiser son identité pour évaluer la réceptivité de sa promesse à ce mariage forcé.

ftn643. C'est ce que signale un aparté de la jeune fille ; ainsi chacune des deux parties de cette scène débute par un aparté.

ftn644. De "Monsieur ?" jusqu'à "je viens d'entendre".

ftn645. "Avez-vous quelque chose à m'**ordonner**, Madame ?" / "N'avez-vous que cela à me **dire**?"

ftn646. Les deux personnages justifient cette position. Mademoiselle Argante se réfère à la dernière réplique d'Éraste avant sa sortie inaboutie ("peur" renvoie à "crainte"), et en même temps elle cherche à établir un couple par le jeu des pronoms : "**je vous** écouterai", "**vous m'**avez rassurée") ; la justification du choix du silence est plus mystérieuse pour Éraste. En effet, à quoi "ce que je viens d'entendre" fait-il référence ? Est-ce à la réplique précédente qui est un écho à ce qu'il disait souhaiter, c'est-à-dire la fin de la crainte de Mademoiselle Angélique ? Est-ce une façon de souligner qu'elle n'a rien dit de plus ? Est-ce une allusion à la portion de scène précédente ?

ftn647. "Ce que je pense, Monsieur, ce que je pense!" puis "Je n'en sais rien".

ftn648. Elle va de "je ne devais dire..." jusqu'à "...discours".

ftn649. "Je ne devais dire ce que je pense sur **Éraste** que dans un certain temps ; et si **vous** voulez, j'abrègerai le terme". Elle poursuit ce retour forcé systématiquement au **vous** : "Mais pourquoi en êtes-**vous** si fâché ?" ; après une ultime vérification qui confronte les deux hommes en prenant son interlocuteur comme comparant ("est-il vrai qu'**il vous** ressemble ?"), elle élimine le tiers, c'est-à-dire "il" au profit de "vous".

ftn650. "Eh! **d'où vient** me consolerais-je, Madame ? **Daignez m'expliquer** ce discours". Cela passe par la requête d'explicitation formulée de deux façons différentes ici, par question et par demande.

ftn651. Il y a dans cette scène une remarquable progression du point de vue des vérifications ; en effet Mademoiselle Argante a d'abord vérifié la ressemblance, thématique qui revient plusieurs fois dans l'ensemble de la scène et dans le théâtre de Marivaux de façon générale. Ici, on peut trouver : "Si Éraste lui ressemblait", "Il vous ressemble!", "Est-il vrai qu'il vous ressemble ?". Le deuxième moyen de vérifier l'identité des deux hommes est évidemment de demander leur confrontation.

ftn652. M. Deguy (1986), p. 203, évoque à propos de cette scène un "roucoulement alterné".

ftn653. "Puis-**je** espérer que **vous me** ferez grâce ?", "**vous** serez **mon** époux", "Que ne **vous ai-je** connu plus tôt".

ftn654. "Il y a quatre ans que je connais Dorante" / "je ne connais que lui depuis quatre ans". "Il y a si longtemps que nous nous voyons" / "L'habitude de le voir". "Vous demeurez à la campagne et je ne l'aimais pas" / "je ne saurais souffrir la campagne".

ftn655. Cette expression contraste de façon comique avec l'emploi préalable du verbe *se redresser* : “peu s'en faut que je ne me redresse aussi, moi” (la Marquise).

ftn656. Et qui rappelle la scène XXIV du *Legs*. Autre parallèle avec *Le Legs* : “je ne vous aime plus” / “je ne vous aimerai jamais, non, jamais”.

ftn657. L'information donnée est triple : la Fée est aimée de Merlin ; Merlin est l'unique maître de Trivelin ; c'est un être sans défaut. Une seule phrase de Trivelin condense beaucoup d'information, quantitativement et quali-ta-ti-ve-ment. Mais, comme toujours chez Marivaux, le lecteur-spectateur a, sur ce plan, de l'avance sur la plupart des personnages.

ftn658. Hermocrate est un “autre noble” dans la liste des personnages de l'édition originale. C'est ce que confirme son nom grec, qui en tant que tel l'oppose aux noms modernes des personnages du peuple. Mais il se dit lui-même bourgeois et philosophe (sc. XVII). Cf. F. Deloffre et F. Rubellin (1992), p. 912, note 2. Sur son probable mensonge concernant sa classe sociale, cf. A. E. Berger (1995), p. 63 : “Il prétend jouer le médiateur entre hommes et femmes (...) comme entre nobles et gens du peuple. D'où la neutralité apparente d'un langage qui évite à la fois les stéréotypes et les particularités sociologiques qui trahiraient son appartenance de classe”.

ftn659. Suite théâtrale sans doute. Peut-être s'agit-il de *La Double Inconstance* ? Peut-être Arlequin poursuivra-t-il ses expériences dans le cadre du Théâtre de Foire ? P. Koch (1992) rappelle que l'on retrouve le mot *roi* dans la bouche d'Arlequin dans *La Double Inconstance*, *Le Prince travesti* et *L'Île des esclaves* (p. 232).

ftn660. Ce vocabulaire militaire, ici presque au sens propre, est aussi, métaphoriquement et sans surprise, celui de l'amour. Cf. par exemple *Le Préjugé vaincu*, “Vous avez **trionphé** d'une fierté que je désavoue”.

ftn661. Le personnage est pris en flagrant délit de mensonge, puisque le lecteur-spectateur a assisté à des scènes qui présentaient une autre image de lui. Doit-on voir une autre contre-vérité dans la présentation qu'il fait de lui comme “bourgeois et philosophe”, quand la liste initiale le présente comme noble. Cela expliquerait cette discordance entre la didascalie de liste et le texte. Cf. aussi p. [413](#), note 658.

ftn662. Sur ce personnage et ses liens possibles avec la marquise de Lambert, cf. R. Marchal (1992).

ftn663. Arthénice elle-même confirme le propos d'Hermocrate : au lieu de répondre officiellement à ce qui lui a été dit, elle choisit l'aparté, ce qui en fait une complice de caste d'Hermocrate et a pour effet d'isoler Madame Sorbin.

ftn664. Cf. J. Terrasse (1986), p. 21-22 : “Deux attitudes s'y affrontent, la réformatrice et la conservatrice. L'idéologie réformatrice se scinde à son tour en un courant modéré, revendiquant l'égalité pour les deux sexes, et un courant radical qui réclame, en outre, l'abolition des privilèges. Illustré par la querelle entre Arthénice et Madame Sorbin (scène XVII), le conflit entre ces deux courants met à nu les contradictions progressistes et en soulignent l'impuissance”.

ftn665. C'est Hermocrate qui a assuré le dénouage. En revanche, il se tait dans la scène de dénouement. Timagène et Monsieur Sorbin ont agi comme il le leur avait demandé. Mais ils semblent reprendre l'autorité et la parole qu'ils avaient transférées sur Hermocrate. En outre, autant la scène de dénouage s'inscrivait dans un rapport social, autant le dénouement est résolument familial. Sur ce dénouement, cf. R. Marchal (1992), p. 48.

ftn666. Nous ne partageons pas l'opinion de J. Terrasse (1986), selon lequel “dans *La Colonie*, l'amour l'emporte sur l'idéologie féministe”.

ftn667. Le rapport tante / neveu, antérieurement exprimé, se trouve ici dupliqué D'où la remarque amusante de Javotte "C'est ce qu'on a su dans la maison par le neveu de ma nièce Mademoiselle Habert" : puisque Mademoiselle Habert s'apprête à épouser La Vallée, lequel se révèle neveu de Javotte, par transitivité matrimoniale, Mademoiselle Habert est ici, abusivement, transformée en nièce de Javotte. L'anonyme neveu de Mademoiselle Habert est donc bien le neveu de sa nièce!

ftn668. C'est la raison pour laquelle nous n'avons pas intégré *Arlequin poli par l'amour* dans cette catégorie : le parcours amoureux n'est pas affecté par la défaite de la Fée, il n'est en outre pas perverti par l'argent ni la débauche.

ftn669. Cf. "je déloge" ; "allons-nous en" ; "allons" ; "suis-moi" ; "et allons, séparez-vous bons amis".

ftn670. "Il n'y a rien de si beau que les bienséances".

ftn671. "Séparez-vous bons amis et ne vous revoyez jamais" ; "va composer un opéra ; cela te vaudra toujours quelque chose". Grâce à ses formules, Plutus se rapproche fortement du Trivelin de *L'Île des esclaves*, c'est-à-dire du personnage qui attribue à chacun sa fonction, son rôle, et tire implicitement ou explicitement une morale des événements passés.

ftn672. On peut songer au code déviant qu'utilise Sganarelle pour évoquer les pratiques erratiques de son maître : "Tu me dis qu'il a épousé ta maîtresse : crois qu'il aurait plus fait pour sa passion, et qu'avec elle il aurait encore épousé toi, son chien et son chat. Un mariage ne lui coûte rien à contracter ; il ne sert point d'autres pièges pour attraper les belles, et c'est un épouseur à toutes mains" (*Dom Juan*, I, 1).

ftn673. "Y verrai-je [= dans le billet] que vous m'aimez ? que vous n'aimez que moi ?".

ftn674. "Vous me transportez, Marquise! vous me transportez!"

ftn675. "Que cette main m'est chère!"

ftn676. C'est là le même procédé que dans *L'Héritier de village*.

ftn677. Cf. la réplique du Chevalier : "et j'arrive avec la personne que tu sais, que j'ai laissée dans un fiacre là-bas, et qui doit entrer quelques instants après moi".

ftn678. Soit tout de même 10% de la somme qu'elle a elle-même reçue d'un remboursement narré par les fourbes à la scène I.

ftn679. Signalons que chaque fois que Marivaux présente un personnage qui négocie de l'argent, il le colore péjorativement : ainsi dans *Le Legs* et dans *La Fausse Suivante*.

ftn680. Cf. "Partons", "qu'on détale", "qu'on marche devant moi tout à l'heure", "congédiez cette femme-là", "qu'elle s'en aille", "partons", "retirez-vous".

ftn681. Le sort d'Apollon pose problème : qui d'Apollon ou de Plutus est le personnage positif ? Dans le rapport à l'argent, Plutus est représentatif d'une qualité reconnue à l'époque, la générosité. Cf. J. Ehrard (1992) : "chez les possédants surtout, il y a un bon et un mauvais usage de l'argent (...). Le bon usage de l'argent, l'usage noble, ne consiste pas dans l'achat, mais dans le don" (p. 41). Si l'on considère qu'Apollon représente les valeurs liées à l'amour, on ne peut que le plaindre d'être renié par tous. Cf. H. Coulet (1996), p. 46.

ftn682. "Espérer! Et quand cela ? Je ne me souviens de rien" (Arlequin, scène XIV) ; "J'ai quelque souvenir éloigné d'avoir autrefois servi un certain Monsieur... aidez-moi, aidez-moi : Monsieur Orga, Orga, Er, Er, Ergaste, oui, Ergaste" (Arlequin, scène XVI).

ftn683. “Je ne vous entends point : où donc est ce champ de bataille ?” (Spinette, scène XV); “Et que voyez-vous donc de si rare ?” (Spinette, scène XV).

ftn684. C’est cette expérience qui explique le revirement de Félicie. Nous ne pensons donc pas, comme S. Dervaux (1996), que “la décision de Félicie échappe à toute nécessité” (p. 114).

ftn685. D’où le jeu des didascalies de parole qui distinguent le Chevalier lecteur de la lettre et locuteur indirect du Chevalier locuteur direct de son propre discours.

ftn686. C’est le même procédé, mais inversé, dans *Le Père prudent et équitable*. L’annonce qui émane de l’extérieur vient changer la donne et influe sur le dénouement.

ftn687. Une métaphore filée de l’armée sert de lien entre les commentaires des personnages.

ftn688. On retrouve la situation typique, dans la comédie, du monde inversé puis redressé : cf. J. Emelina (1996 b), p. 176.

ftn689. “**Plutus**, vous l’emportez sur **Apollon**”.

ftn690. “Cela signifie qu’Ergaste est Apollon, et moi Plutus”. La clarification apportée par Plutus permet de rappeler le statut particulier du mystère des paroles d’Apollon, dieu qui a besoin de traduction.

ftn691. Cf. “qui lui a escroqué sa maîtresse”, “les présents que je vous ai faits”.

ftn692. La cruauté de la leçon est comparable à ce qu’on lit dans *La Fausse Suivante*.

ftn693. L’allusion au procès dans une situation de rupture finale est aussi à l’œuvre dans *Les Fausses Confidences*.

ftn694. Ces trois pièces, chacune dans son genre, relèvent d’un déplacement dans le temps et/ou dans l’espace. Cf. J.-P. Sermain (1996).

ftn695. “J’ai perdu la parole” rappelle la situation des amoureux pétrifiés, comme ceux du *Préjugé vaincu*. C’est la deuxième fois qu’une scène de séduction n’aboutit pas. La sexualité n’est pas à l’ordre du jour, prématurée qu’elle est par rapport au problème de classe qui reste l’enjeu principal de la pièce.

ftn696. J. K. Sanaker (1987) souligne à juste titre qu’il s’agit là de personnages “surpris par la raison” (p. 7).

ftn697. Cette tirade a une longueur inversement proportionnelle à son efficacité puisqu’elle reste sans effet. Le discours d’Arlequin est immédiatement converti en acte, alors que celui de Cléanthis n’aboutit à rien.

ftn698. Sur la perspective morale de cette transformation, cf. O. Haac (1990) et J.-M. Racault (1980).

ftn699. “Oublie que tu fus mon esclave”, scène IX et “Ne parle plus de ton esclavage”. Le vrai esclavage et le faux sont supprimés puisque parallèlement Arlequin procède à l’échange des habits et que Cléanthis affirme : “je vous rends la liberté”.

ftn700. Doit-on y voir la nécessité de trouver un compromis raisonnable entre le temps initialement annoncé (“trois ans”) et le temps réalisé ? Faut-il y voir l’utilisation symbolique du chiffre trois (“trois ans” d’un côté et trois jours de l’autre) ?

ftn701. Sur cette question, cf. A. Blanc (1996 b), p. 15-16.

ftn702. I. Zatorska (1992) indique qu’il y a deux utopies dans cette fin, celle de Trivelin et celle d’Arlequin :

“Il faut rendre à l’utopie ce qui est à l’utopie ; la fête suit et prolonge la leçon. Celle-ci n’est pas la même pour Arlequin et pour Trivelin : ce dernier, se prévalant de l’autorité divine puisqu’il se réfère à la volonté des dieux, attribue à l’expérience passée une valeur transcendante ; mais il insiste sur la supériorité morale des esclaves. Arlequin, lui, rend hommage au mérite égal de tous les protagonistes ; on pourrait dire qu’ainsi il instaure une utopie parallèle à celle dont Trivelin est le porte-parole : une alternative qui est l’ailleurs de l’ailleurs une utopie au second degré, et un commentaire sur la première. Ce serait une utopie d’un ‘monde vrai’” (p. 122-123).

ftn703. Pour M. Deguy (1986), il s’agit du “bon couple, culturel et stable, qui vient garrotter la mobilité excessive des échanges” (p. 73). Voir aussi p. 121. M. Gilot (1996 a), quant à lui, souligne que les nouveaux personnages “réintroduisent dans la pièce plus qu’un soupçon d’ambiguïté” (p. 33). W. Moser (1991) fait, lui, de l’apparition de ce couple un élément de structure : “elle semble réfractaire à toute lecture cohérente. À l’encontre des interprétations qui y voient la conclusion heureuse du deuxième niveau dramatique, nous y reconnaissons un problème structural ainsi qu’une énigme herméneutique” (p. 77).

ftn704. Ce déséquilibre rappelle analogiquement le verdict de *La Réunion des amours* : deux juges étaient pour la condamnation de Cupidon, un juge était contre. Cf. W. Trapnell (1996), p. 43 : “deux jeunes filles et deux garçons commettent des infidélités tandis qu’un couple reste fidèle. Ainsi l’expérience paraît inconclusive. Mais, en se référant à d’autres textes de Marivaux, on comprend qu’il attribue l’infidélité à la nature même des relations entre l’homme et la femme, qui seraient naturellement innocents”.

ftn705. “Partons” est le dernier mot de la pièce. Il était aussi le dernier mot de la première partie de la pièce-cadre, ce qui est une manière de boucle. Mais, alors que le premier “Partons” était justifié dramaturgiquement par le fait de devoir s’éclipser pour laisser se dérouler la pièce interne, l’impératif final a quelque chose d’assez définitif. Il fonctionne comme un dénouement.

ftn706. En revanche, la brutalité de la confrontation n’est pas gênante dans les pièces qui se terminent de façon pessimiste. C’est par exemple la modalité que Marivaux utilise dans *La Provinciale*.

ftn707. Les personnages protatiques sont ceux qui, intervenant dans l’exposition (ou “protase”), disparaissent ensuite, une fois leur mission d’exposition achevée. Analogiquement, on pourrait appeler ceux qui n’apparaissent que dans le dénouement des “personnages catastro-phiques” pour reproduire artificiellement l’opposition protase / catastrophe : les personnages catastrophiques sont ceux qui n’ont pour fonction que de contribuer au dénouement de la pièce.

ftn708. À la scène XIII.

ftn709. Cf. “**que** je vous aime”, “**que** je croyais ne pas vous déplaire”, “je manderai tout net **que** je vous épouserai bientôt”. L’effet est d’autant plus accentué dans les deux premiers exemples que la conjonctive apparaît seule, sans appui sur la principale, qui reste elliptique. Sur ce procédé de protection par discours indirect, cf. p. [351](#) et p. [360](#).

ftn710. Cf. scène XII : “La Marquise, *riant* : Attendez ; laissez-moi respirer” ; cf scène XV : “La Marquise, *seule* : Ah ! je respire”. Sur le relâchement, cf. p. [485](#).

ftn711. *Le Triomphe de Plutus* est bâti sur une structure comparable : faux dénouement - rassemblement de tous les personnages - sortie de scène.

ftn712. Cf. Madame Argante : “ (...) car je m’en vais” (*Les Acteurs de bonne foi*) ; Monsieur Orgon : “Retirons-nous”, puis “Suivez-moi Damon” (*La Joie imprévue*).

ftn713. Cf. la Comtesse : “Je ne saurais tenir. Adieu” (*Le Legs*) ; Dorante : “Je serai donc le seul qui m’en retournerai...” (*Le Préjugé vaincu*) ; Clarice : “Retournons-en, ma sœur...” (*La Méprise*).

ftn714. On distingue dans ces énoncés une phase de révélation faite à Lucidor, une phase de déclaration faite à Blaise.

ftn715. L'arrivée de Cléandre et son récit produisent en écho le changement d'avis des trois prétendants qui s'auto-éliminent en tant qu'obstacles, sans réelle justification d'ailleurs.

ftn716. Cf. "Vous n'épouserez point un jeune homme sans bien".

ftn717. Ce changement d'avis est préparé dès le début de la scène par l'hypothèse : "Si Éraste lui ressemblait, je ne ferais pas la folle".

ftn718. N'oublions pas que Monsieur Damis avait préalablement affirmé : "si je vois que l'amour d'Angélique aille à un certain point, il ne s'agit plus de mariage" (scène XIV). Cette phrase augure bien du changement d'opinion. R. Howells (1992), p. 117, a une autre interprétation de ce changement d'avis : il serait lié à la réplique d'Éraste : "j'ai le bonheur d'avoir un père raisonnable, à qui je suis aussi cher qu'il me l'est à moi-même". Le changement d'avis serait donc lié à l'amour filial.

ftn719. Il faut ajouter à cela le dénouement-leurre, c'est-à-dire la décision de Madame Argante d'envoyer sa fille au couvent. Cette décision vient curieusement s'insérer entre les révélations et le changement d'avis, suscitant une autre interprétation possible, celle du changement d'avis qui naît du sentiment de la cause perdue.

ftn720. Le lecteur-spectateur est dans une autre configuration. Il y a, pour lui : un faux dénouement ; l'annulation de ce faux dénouement (= dénouage) ; un dénouement-leurre ; son annulation ; le dénouement.

ftn721. "Marchons, hâtons-nous, allons le trouver, je me meurs de joie...".

ftn722. "Prononcez", "ordonnez".

ftn723. C'est donc un changement d'avis inscrit dans une cohérence du personnage qui s'est déjà placé en situation de soumission par rapport à celui qui devait être son gendre : cf. scène XI : "Vous êtes le Maître, Monsieur" ou "le voulez-vous bien ?".

ftn724. Sur la déclaration dans les "pièces à surprise", cf. J. K. Sanaker (1987), p. 70-71.

ftn725. Accord complexe à repérer du fait de l'interdit qui pèse sur les jeunes femmes. Cf. d'Aubignac (1657), livre IV, chap. VI, p 455 : "Il ne faut jamais qu'une femme fasse entendre de sa propre bouche à un homme qu'elle a de l'amour pour lui, et moins encore qu'elle ne se sent pas assez forte pour résister à sa passion". Voir aussi J. Scherer (1981), p. 396-399.

ftn726. Cf. "**je vous** avoue que **je vous** aime...". Angélique est systématiquement en position d'objet grammatical face à un Lucidor sujet. De même, "si **je** restais, si **je vous** demandais votre main, si **nous** ne **nous** quittions de notre vie". Même l'emploi du pronom de la première personne du pluriel ne suffit pas à déclencher une réponse satisfaisante.

ftn727. "L'excès de mon bonheur me coupe la parole" ne peut être considéré comme une déclaration. Nous reviendrons ultérieurement sur ce chaînon manquant : cf. p. [587](#).

ftn728. Cf. *L'Île des esclaves*.

ftn729. Cf. "Viens, mon mari, je te pardonne..." (*La Colonie*).

ftn730. Didier Sandre, dans *Théâtre en Europe* (1985), p. 31, déclare : "Il y a seulement ce que disent et produisent les personnages, ils n'ont pas d'existence antérieure à ce qu'ils font sur scène. Et quand ils en

sortent, c'est fini”.

ftn731. Cf. : “Amant dangereux et trompeur (...) effacez-vous de son cœur, et disparaissez”.

ftn732. Cf. : “Messieurs, il n’y a plus de contrat. Va, je ne veux te voir de ma vie” (*La Commère*).

ftn733. Cf. J. Rousset (1992) : “Qu’on pense enfin aux postures qui engagent le corps entier ; la plus fréquente, la plus violente aussi, est l’action de se jeter à genoux, marque d’aveu au dénouement des comédies, d’abandon ou de reconnaissance dans les romans...” (p. 14-15).

ftn734. Ils s’embrassent, c’est-à-dire se prennent dans les bras, mais sans échanger de baiser : le baiser amoureux est devenu inconvenant dans le théâtre classique, en tout cas à la Comédie-Française (cf. H. Lagrave (1972), p. 628), même s’il a été fréquent dans le théâtre préclassique (cf. J. Scherer (1981), p. 402-406).

ftn735. J. Rousset (1992), p. 14, montre que le baisemain accompagne ou parfois même remplace les mots.

ftn736. Ainsi *Le Dénoûement imprévu*, *Le Legs*, *Les Sincères*, *L’Épreuve*, *Le Préjugé vaincu* et *La Femme fidèle*.

ftn737. On l’a dit, Marivaux n’est, à cet égard, pas très rigoureux. Cf. p. 272.

ftn738. F. Deloffre et F. Rubellin (1992) signalent que, dans le manuscrit, la didascalie était formulée autrement : “*Clarice masquée et tous les acteurs*”.

ftn739. Curieusement, la didascalie “*Alors la Modestie, Diane et la Fée reparaissent*” se trouve avant la didascalie de personnages de la scène finale.

ftn740. Ces personnages n’étaient pas indiqués dans la didascalie inaugurale de la scène XIII.

ftn741. Tous peuvent sans doute être intégrés au collectif “la suite” du musicien de la liste initiale.

ftn742. Dans la scène XIX.

ftn743. Ainsi, dans *L’École des mères*, nous savons qu’étaient présents dans la scène XVIII Madame Argante, amenée par Frontin, Lisette, Éraste, Angélique, Monsieur Damis. Or l’indication de personnages de la scène XIX précise “*La lumière arrive avec Frontin et autres domestiques avec des bougies*”. Doit-on englober dans ce pluriel le domestique de Monsieur Damis, Champagne, présent dans les scènes VIII, IX et X ? Ou faut-il préférer n’y voir, pour des raisons de convenance, que des domestiques de Madame Argante chez qui se déroule l’action ?

ftn744. Au demeurant, la didascalie inaugurale de la scène finale est très incomplète : “*Silvia conduite par Trivelin, les danseurs, les chanteurs et les esprits*”. Il y manque deux présents de taille, Arlequin et la Fée, qui font la liaison de scène !

ftn745. Griffet n’est pas dans la liste des personnages de la dernière scène dans l’édition originale, comme le précisent F. Deloffre et F. Rubellin (1992), p. 1083, note 41. On pourrait croire que c’est pour créer une surprise chez le lecteur (comme dans le cas du faux générique au début du *Limier* de Mankiewicz !) Il n’en est rien : la liste omettait aussi le nom de Madame Damis. Il n’y a là aucune intention.

ftn746. Sur ce point, cf. J. Scherer (1981), p. 130-133. Également, *supra* p. 37.

ftn747. Frontin et Lisette ne s’épousent pas dans *Les Sincères* : Frontin, valet d’Ergaste, aime Marton, soubrette d’Araminte, alors que Lisette, servante de la Marquise, aime Dubois, valet de Dorante. L’inimitié

des deux valets, révélée dès la scène I, augure mal des velléités d'union entre Dorante et la Marquise.

ftn748. Selon l'expression de Cathos, "Si j'étais aussi riche qu'elle, je serais bientôt au premier étage".

ftn749. Cette menace rappelle celle de la Marquise dans *L'Heureux Stratagème* (pièce en trois actes) : "La Marquise : Quant à vous, Chevalier, je vous conseille de porter votre main ailleurs ; il n'y a pas d'apparence que personne vous en défasse ici. La Comtesse : Non, Marquise, j'obtiendrai sa grâce ; elle manquerait à ma joie et au service que vous m'avez rendu.

La Marquise. : Nous verrons dans six mois" (*L'Heureux Stratagème*, III, 10).

ftn750. Cf. M. Deguy (1986) : "et le drame s'achève quand tous partagent le secret" (p. 58).

ftn751. L'achèvement est donc lié à la notion d'enjeu relationnel telle que la définit A. Knapp, dans A. K. *Une École de la création théâtrale*, ANRAT, Actes Sud Papiers, Cahiers n° 7, 1993 : "les enjeux relationnels sont ce que des personnages engagent d'eux-mêmes dans une relation avec une situation et une circonstance données. L'enjeu rapporte un gain ou une perte. Il y a donc risque encouru" (p. 97).

ftn752. Sur dix-huit pièces de notre corpus (*La Femme fidèle*, *La Commère* et *La Provinciale* n'ont pas été dépouillées), notre relevé personnel indique cinquante-huit occurrences de *content*. Une seule est dans une didascalie (dans la scène V de *L'Épreuve*) : *content* est donc typiquement un mot du dialogue. Quant à la répartition dans la pièce, il est frappant de constater que le terme est récurrent au début et à la fin. Par exemple dans *Le Père prudent et équitable*, on trouve le mot aux scènes III, IV, V, puis XIX (deux fois) et XXV. Dans *L'École des mères*, aux scènes I, II, III, IV, V, puis XVIII. Et ainsi de suite. On exprime son contentement ("je suis content<e>"), on s'enquiert de l'état de l'autre ("es-tu bien content<e> ?") dans la situation initiale (où il s'agit parfois de méthode Coué) et dans l'équilibre final. Entre les deux, on n'est guère content, apparemment.

ftn753. Cf. "Angélique embrasse Madame Argante de joie" (*L'École des mères*) ; "La Marquise, avec joie" (*Les Sincères*). Onze didascalies comportent le mot *joie*, qui apparaît en outre vingt-huit fois dans les répliques. Pour la répartition par zones, on fait le même constat qu'avec l'adjectif *content* : le mot, sans être rare au milieu du texte, est plutôt concentré dans les marges des pièces. On notera que Marivaux se fait un malin plaisir à ne pas utiliser le mot *joie* (qu'on trouve aux scènes VI et XVI tout de même) dans l'espace de fin de *la Joie imprévue*.

ftn754. C. Dabbah El-Jamal (1995) ne l'évoque qu'en passant, sans le distinguer des mots *charme* et *charmant*, p. 405-406.

ftn755. "Monsieur Argante : Je suis charmé".

ftn756. "Angélique : Oui, mon père, je suis charmée de l'y voir".

ftn757. "Madame Argante, charmée".

ftn758. Cf. *La Femme fidèle* : "La Marquise : Ni personne qui puisse me le disputer en ravissement" ; c'est le dernier mot de la Marquise et le dernier mot de l'espace d'achèvement.

ftn759. La réparation est prévue par les doctes. Cf. un passage de Lamy (1678), cité dans l'annexe 3, *infra* p. 710.

ftn760. Nous ne sommes pas de l'avis de B. Dort (1961), dans la *Notice à La Méprise* : "Le charme de *La Méprise* tient non aux quiproquos sur l'identité des deux sœurs, mais à la duplicité, en quelque sorte naturelle, de l'amour d'Ergaste". En effet, il met la formule de réparation à charge du personnage d'Ergaste. M. Deguy (1985) va encore plus loin : "l'infidélité a déjà eu lieu : il les a courtisées toutes les deux. Don Juan sans le savoir entre les deux qu'il prenait pour même" (p. 66).

ftn761. A. Ubersfeld (1982) conseille d'observer les changements de temps. Elle précise en effet, p. 204 (dans le chapitre sur "Le Théâtre et le temps"), que "du point de vue syntaxique, dans les derniers discours des personnages, il faudrait relever les changements dans le système temporel, le recours au futur ou au contraire le retour au présent". Citation plus complète *supra*, p. 147. Le futur n'est pas en soi rare dans les textes de théâtre. Mais celui qu'on y trouve le plus souvent reste ancré dans le temps de la représentation : c'est celui qu'utilisent, dans les débuts de pièce, les personnages qui expliquent un plan, un stratagème et il est clairement compris comme un futur immédiat, dans la règle des vingt-quatre heures : cf. parmi d'autres "Lucidor : (...) Je te présenterai sur le pied d'un homme riche et mon ami, afin de voir si elle m'aimera assez pour te refuser" etc. (*L'Épreuve*, scène I). Au contraire, le futur qui apparaît dans les séquences d'achèvement est clairement hors-limite et concerne, sans l'ombre d'un doute, le temps de l'après-pièce.

ftn762. De même, toujours dans *Le Père prudent et équitable*, Maître Jacques, portant la parole de son maître, déclarait à la scène XXIV : "Monsieur vient en tout ça savoir encor la fin".

ftn763. Dès la scène XVIII, Lisette prophétisait le dénouement de la pièce interne : "Tout ceci va fort mal : les desseins de Crispin, // Autant qu'on peut juger, n'auront pas bonne fin". Le lecteur-spectateur attentif saura reconnaître le terme de la pièce lorsque la prophétie de Lisette commencera à se réaliser : les échecs des fourberies de Crispin sont le début de la fin.

ftn764. Pas plus qu'il n'y a le mot *joie* dans l'espace de fin de *La Joie imprévue*, alors qu'on le trouve souvent dans d'autres pièces, il n'y a de mot *dénouement* dans *Le Dénouement imprévu*. Et si, dans le fond, dans ces deux pièces, c'était cette absence même qui était "imprévue" ? En tout cas, le mot *dénouement* est également dans *Le Petit-Maître corrigé* (III, 12) : "Hortense : Ce dénouement-ci vous rend justice".

ftn765. C'est aussi la formule de Clarice dans *La Méprise*.

ftn766. La première conjonction induit un rapport curieux. L'opposition masque peut-être une condition implicite : je lui pardonne à condition qu'elles et les autres dansent avec nous. Cela expliquerait la différence entre le *on* inclusif et un *nous* représentant seulement Arlequin et Silvia. Ou même, vu l'accord au singulier de *roi*, un *nous* de majesté (déjà !).

ftn767. *La Méprise* participe aussi d'un modèle décrit précédemment, car la séquence d'achèvement s'est close elle aussi antérieurement : "...reconduisez-nous au logis, sans attendre que le Comte de Belfort s'en mêle".

ftn768. La délimitation en séquences rend les choses encore plus complexes. Les mots de la fin peuvent appartenir à plusieurs micro-séquences ; ils peuvent se rattacher à la conclusion, à l'achèvement. Ils peuvent même représenter le dénouement. Ils relèvent donc plutôt de l'espace textuel, même si, du fait de leur place, ils ont un fonctionnement particulier.

ftn769. *Félicie*, dont le titre pouvait laisser attendre un fonctionnement identique, s'achève sur une réplique de la Fée, détentrice de l'autorité morale et dramaturgique. Deux raisons expliquent cette différence de traitement : contrairement aux autres personnages éponymes évoqués ci-dessus, Félicie est dépendante d'une figure maternelle. En outre, *Félicie* a davantage les caractéristiques d'une pièce d'éducation que d'une pièce de caractère.

ftn770. Cf. "Ne songeons plus qu'à nous réjouir ; et que, pour marquer notre joie, nos musiciens viennent ici commencer la fête". On peut comparer cette réplique à celle de Lucidor, dernière de *L'Épreuve* : "Qu'on fasse venir les violons du village, et que la journée finisse par des danses".

ftn771. La dernière phrase de Madame La Thibaudière dans *La Provinciale*, ressemble à cette structure. Mais on ne sait trop s'il s'agit d'un futur proche ("je vais me cacher") ou de l'authentique verbe *aller* : "je m'en vais (sur-le-champ) pour me cacher...".

ftn772. Dans *L'Héritier de village*, les derniers mots sont à double sens : “Adieu, le biau monde” réfère à la fois à l’univers fictionnel (“Adieu mon héritage et ses conséquences”) et à l’univers de l’autre côté du quatrième mur (“Adieu, Messieurs les spectateurs”).

ftn773. *Arlequin poli par l'amour*.

ftn774. *L'Île des esclaves*.

ftn775. *Le Triomphe de Plutus*.

ftn776. *L'Épreuve*.

ftn777. *Le Dénouement imprévu*.

ftn778. “Divertissement”, dans *L'École des mères* ; “divertissez-vous”, dans *Le Triomphe de Plutus*.

ftn779. Par exemple *Arlequin roi de Serendib* ou *Arlequin roi des ogres*, ou d’autres pièces de foire.

ftn780. F. Deloffre (1992) dit que grâce à cette réplique finale le caractère de Madame Alain “éclate en un feu d’artifice” (p. 34).

ftn781. *L'Héritier de village* se termine par la phrase “Adieu le biau monde”. Il y a là encore un lien entre le titre et les derniers mots, mais ce lien est de l’ordre de l’antithèse, non de la tautologie.

ftn782. Dans la scène III est proposé un divertissement à Arlequin, comme annoncé à la fin de la scène précédente :

“La Fée : En voilà donc assez ; nous allons tâcher de vous divertir. Arlequin *alors saute de joie du divertissement proposé et dit en riant* : Divertir! Divertir!”

Comme le signale la note de B. Dort (1964), p. 59 : “Ici se plaçait le premier divertissement, composé sur une musique de Mouret. Il comprenait une entrée de bergers, un air chanté par une bergère... une danse de polichinelle, un second air de la bergère... et une danse de paysans”. B. Dort place ce divertissement au début de la scène III et l’intègre en note après l’introduction d’“Une troupe de chanteurs et de danseurs”. Quant aux parties chantées, elles s’intègrent à l’action, le chanteur et la chanteuse étant interpellés par Arlequin. On a aussi des références à la danse : cf. “*Alors le Maître à danser apprend à Arlequin à faire la révérence. Arlequin égaie cette scène de tout ce que son génie peut lui fournir de propre au sujet*”.

ftn783. Apollon se retire pour composer une musique qui est chantée lors de la scène XII et accompagnée d’un menuet dont les paroles sont données par F. Deloffre et F. Rubellin (1992), p. 1096, note 30, d’après le *Recueil des Divertissements*. S’ajoute à cela la danse des quatre porte-balles de la scène XIII, dont les paroles sont données par le *Recueil des Divertissements du nouveau Théâtre italien* de Mouret (cf. F. Deloffre et F. Rubellin, *ibid.*, p. 1096, note 31). Il y a donc une joute musicale, parallèle au combat amoureux.

ftn784. Dans *Félicie*, pièce tardive, les parties chantées sont elles aussi intégrées à l’action : cf. B. Dort (1964), scène III, “*Ici on entend une symphonie*”, “*La symphonie recommence*” (*ibid.*), scène VII “*Air. Il chante un menuet*”, scène XII “*Une symphonie douce commence ici*”, scène XIII “*la symphonie finit*”.

ftn785. *L'Amour et la vérité*, *La Double Inconstance*, *La Fausse Suivante*, *L'Île de la raison*, *la Nouvelle Colonie*... Cf. par exemple, à propos de *La Surprise de l'amour*, B. Dort (1964), p. 104, note 2, citant le commentaire du *Mercur* : “Le divertissement de cette pièce est amené par Pierre, qui, prêt à épouser Jacqueline, avec qui il s’est rapatrié, fait venir les ménestriers du village. Il figure dans le *Recueil des Divertissements du nouveau Théâtre italien*. Il comprend une entrée de paysans, un menuet, l’air chanté par une paysanne, avec une reprise du menuet, une danse de paysans, et à nouveau l’air chanté par un paysan”. Dans *La Double Inconstance*, comme le signale B. Dort (1964), p. 115, note 9, l’Acte I “se terminait par un divertissement qu’ont négligé toutes les éditions”. Le traiteur chantait un air à la gloire de la gourmandise.

C'était une invitation à venir goûter un festin. À la fin de cette même pièce, figure un autre divertissement donné *ibid.* en note 20 avec ces précisions : "Le *Mercur*e décrit ainsi le divertissement promis : il est 'composé d'un air italien et de quelques danses, d'un pas de deux entre autres dansé par les demoiselles Flaminia et Silvia, qui a fait grand plaisir'. On peut en retrouver dans le *Recueil des Divertissements du nouveau Théâtre italien* la musique d'une *Entrée de plaisirs*, un chant : *O vous que la nature / Orne de tant d'attraits, / Puissiez-vous à jamais (bis) / De tous les soins coquets / Ignorer l'imposture. // Si vous voulez qu'avec ardeur / Ce Prince toujours vous chérisse, / Gardez-lui pour tout artifice / L'innocence de votre cœur (bis)*, la musique d'un passe-pied, et un dernier chant : *Achevons cette comédie / Par un trait de moralité. / Tout cœur de femme en cette vie / Est sujet à légèreté. // Mais s'il faut vous le dire en somme, / En revanche aussi tout cœur d'homme (bis) / Ne vaut pas mieux en vérité*". Même fonctionnement dans *La Fausse Suivante* : divertissement de fin d'acte (cf. I, 11), introduit par une réplique de Lélío ("Mais en revanche, voici une noce de village, dont tous les acteurs viennent pour vous divertir. (*Au chevalier*) Ton valet et le mien sont à la tête et mènent le branle"), en deux parties (le chanteur, un paysan, Mathurine ; branle). À la fin du texte, nouveau divertissement. Si *L'Île de la raison* n'a plus de divertissement intermédiaire, il en reste un très long à la fin, composé d'une entrée, d'un menuet de deux strophes et d'un vaudeville de sept strophes. *La Nouvelle Colonie*, pièce en trois actes, comprenait aussi un divertissement. Le *Mercur*e de juin 1729, p. (1403), cité par B. Dort, précise que "le divertissement a été fort applaudi. Il a été mis en musique par M. Mouret". D'après B. Dort, p. 262, note 2, "le texte de ce divertissement, que Marivaux composa sans doute en collaboration avec Panard, est emprunté au *Recueil des Divertissements du nouveau Théâtre italien* de Mouret".

ftn786. B. Dort (1964) précise que "dans son compte-rendu du spectacle, le *Mercur*e ne fait qu'en mentionner le titre, ajoutant qu'elle fut 'suivie d'un très joli divertissement des sieurs Riccoboni et des Hayes'". Confirmation dans M. Arland (1950) : "elle était suivie d'un divertissement de Riccoboni".

ftn787. Cf. F. Deloffre et F. Rubellin (1992). Cette édition reproduit le compte-rendu du *Mercur*e qui cite quatre couplets. En outre, elle propose, p. 481, note 1, une distribution des répliques.

ftn788. Le divertissement de cette pièce est donné par la note 13 de B. Dort (1964), qui précise que "la pièce se terminait par un divertissement symétrique de celui qui ouvrait sa scène 3, également sur une musique de Mouret. Il comprend une entrée de bergers dansée sur un air de bourrée, une suite de lutins dansée, un chant de lutin : *Mère qui voyez votre fille* Et si brillante et si gentille, Ne vous en applaudissez pas. Le blondin qui lui rend visite A fait éclore le mérite Qui met le prix à ses appas. Belles, Méprisez la constance Qui ne vit que de l'abstinence Du plaisir qu'on s'est épargné. Quand l'amant heureux se dégage, Le plaisir d'en faire un volage Est toujours autant de gagné. et finit par une danse de cotillons". Or ce divertissement n'est pas mentionné dans la première édition de la *Pléiade* (M. Arland (1950)) ; il l'est en revanche dans la seconde (H. Coulet et M. Gilot (1993)), qui donne les mêmes indications que B. Dort, et par l'édition de F. Deloffre et F. Rubellin (1992), qui ne séparent pas les deux couplets, présentant le texte en un bloc compact.

ftn789. Il est ainsi évoqué de façon critique par *Le Mercur*e : "La pièce finit sur une petite fête dont on aurait pu se passer ; elle est composée d'esclaves qui se réjouissent de ce qu'on a brisé leurs chaînes" (avril 1725, p. 784-787). Cité par F. Deloffre et F. Rubellin (1992), p. 515. Cf. aussi E. Mortgat (1990 et 1992).

ftn790. Sur le problème générique de l'insertion de l'air dans le texte dramatique, pour une période antérieure à celle qui nous occupe, cf. le tout récent ouvrage de B. Louvat-Molozay (2002).

ftn791. L'image du dieu facilite sans doute ce glissement. Apollon est, comme Cupidon, habituellement représenté avec arc, flèches et carquois, dès l'Antiquité : cf. par exemple *Grand Larousse Universel* 1994, ou J. Schmidt, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Larousse références, 1992, s.v. *Apollon* : "d'une beauté rayonnante, d'une grande stature, il séduisit de nombreuses nymphes", p. 44.

ftn792. La note 3 de H. Coulet et M. Gilot (1993), I, p. 1102, précise que le porte-balle était "le petit mercier qui porte sur son dos une balle où sont ses marchandises" (Académie). La note 4, quant à elle, décrit cette entrée : "Sur une musique de Mouret fournie par le *Recueil des Divertissements du nouveau Théâtre italien*,

les porte-balle dansent en portant des sacs pleins de pièces d'or qu'ils répandent à foison”.

ftn793. Sur la façon de raccorder le divertissement à la dernière réplique, cf. F. Rubellin (1997), p. 122-123. À partir du relevé des références à la fête dans les pièces de Marivaux, l'auteur formule une hypothèse intéressante, p. 124 : “On aboutirait à une statistique surprenante : toutes les comédies (au nombre de quatorze) que Marivaux écrivit de 1720 à 1730, pour le Théâtre-Italien comme pour le Théâtre-Français, comportaient des divertissements. Dans les pièces ultérieures, seule *L'École des mères*, *La Joie imprévue* et *L'Épreuve* en auraient eu”.

ftn794. Cf. H. Coulet et M. Gilot (1993), II, p. 1051 : “Le divertissement ne figure pas dans les éditions anciennes ; il a été publié pour la première fois par Duviquet, d'après l'*Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre-Italien* (t. III) de Desboulmiers. Le Vaudeville, platement et maladroitement écrit, n'est certainement pas de Marivaux (dont les paysans, d'ailleurs, ne disent que très rarement : *Je somme*, comme dans la quatrième strophe, au lieu de *je sis* ou *je suis*), mais de Panard (*Théâtre et œuvres diverses*, 4 vol., 1761)”.

ftn795. “Et si je restais, si je vous demandais votre main, si nous ne nous quitions de la vie ?”.

ftn796. “Oui, Madame, et je l'épouse dès aujourd'hui, si vous y consentez” (*ibid.*).

ftn797. L'immédiateté est d'ailleurs toute relative si l'on en croit le début de la scène I, qui semblait montrer un éloignement entre le village et le château : “Je viens de mettre pied à terre à la première hôtellerie du village. J'ai demandé le chemin du château...”.

ftn798. Avec un clin d'œil : ce que Pascal ou Rousseau reprochent au théâtre, c'est justement d'être un *divertissement* : cf. l'article “Divertissement” de l'*E.U.*

ftn799. Cf. M. Sajous d'Oria (1997), sous *Vaudeville*.

ftn800. Cf. H. Gidel (1986). Notamment, pour ce qui nous concerne : “dès 1640, la chanson avait commencé à faire son apparition dans le théâtre, préludant ainsi à la naissance de la comédie à vaudevilles” (p. 14) ; on en trouve de nombreux exemples au XVII^e s., dont des comédies de Molière ; “Même à la fin du siècle, dans les comédies dites ‘à divertissement’, les chants et les danses, généralement situés à la fin de la pièce, en sont très nettement séparés, comme dans *Les Vendanges de Suresnes* (1695) de Dancourt” (p. 14-15) ; “En fait, c'est avec le théâtre italien que le nouveau genre va réellement faire son apparition”. De 1680 à 1697, “une part importante des pièces jouées... comportait des vaudevilles chantés”. Ces vaudevilles étaient chantés sur des airs repris. Comme les acteurs de foire n'avaient pas le droit de s'exprimer en paroles, ils “imaginèrent, vers 1710, de tirer de leur poche droite des rouleaux de parchemin où étaient inscrits en gros caractères le texte de leur rôle, qu'ils glissaient dans leur poche gauche après l'avoir montré au public, et ainsi de suite. Ces textes, primitivement en prose, devinrent rapidement des vaudevilles et les airs, entonnés par les comparses disséminés dans la salle, étaient repris par l'ensemble des spectateurs” (p. 17) ; etc.

ftn801. Notons que si, dans H. Coulet et M. Gilot (1993) et F. Deloffre et F. Rubellin (1992 et 2000), Lisette a deux couplets alors que Lucidor ne dit rien, d'autres versions attribuent le deuxième couplet de Lisette à Lucidor, ce qui donne autant de couplets qu'il y a de personnages. Ainsi M. Arland (1950), p. 1560 : “Chacun des personnages chante son couplet : Madame Argante, Lisette, Frontin, Maître Blaise, Lucidor et enfin Angélique”. De même B. Dort (1961), tome 4, p. 810 : “chaque couplet doit en être chanté par un des personnages, soit dans l'ordre, Madame Argante, Lisette, Frontin, Maître Blaise, Lucidor et Angélique”. Le fait est que l'avant-dernière strophe est assez nettement masculine et paraît étrange dans la bouche de Lisette.

ftn802. Il s'agit bien des personnages. Ce n'est pas le cas dans *L'Île de la raison*, qui met en tête des strophes le nom des comédiens et non celui des personnages. Les usages semblent donc très variables.

ftn803. “Fût-ce un palot, / Un idiot, / Un maître-sot, / Un ostrogot...”

ftn804. Cf. la classique *Grammaire des insultes* de N. Ruwet, Seuil.

ftn805. Sur cette question, cf. P. Robinson (1989 et 1996 a).

ftn806. D. Trott (1991) rappelle, p. 20, “l’antagonisme des partisans du théâtre néoclassique, et en particulier des habitués de la Comédie-Française, face à l’originalité des pièces comme *L’Île de la raison* ou *Les Serments indiscrets*”.

ftn807. Le lien est clairement tissé avec la pièce. L’adresse initiale “Dieu des trésors” rappelle l’adresse “Dieu des amants” qui ouvrait l’éloge à Apollon dans le divertissement de la scène XII.

ftn808. Cf. J. Schmidt, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Larousse références, 1992, s.v. *Dionysos* : le dieu est aussi “le dieu protecteur des beaux-arts, en particulier de la tragédie et de la comédie, issues l’une et l’autre des représentations qui avaient lieu à l’occasion de ses fêtes”. Il y a une cohérence nette entre Bacchus et Comus, même hors du champ de l’ivresse et de la fête.

ftn809. Cf. J. Schmidt, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Larousse références, 1992, s.v. *Comus* : “Ce dieu n’apparaît que dans les derniers temps de l’antiquité grecque, à une époque où les mœurs se relâchaient dangereusement. Il préside à toutes les réjouissances de la table, à la bonne chère, aux libations. Généralement précédé de Silène ou de Momus, dieu de la Raillerie, il est suivi d’un cortège de buveurs à la mine réjouie”. Le fait qu’il soit accompagné du dieu de la raillerie est peut-être aussi une anticipation sur le vaudeville. En outre, on sait que le mot est la latinisation du substantif *kômos*, “cortège”, qui entre dans l’étymologie de *komôidia*, la comédie.

ftn810. Cf. J. Schmidt, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Larousse références, 1992, s.v. *Vénus* : “Les Romains consacrèrent à la déesse le mois d’avril, époque où se manifeste dans toute la nature le renouveau de l’amour” ; cela continue l’allusion à “l’éternel printemps” du premier air.

ftn811. Vaudeville, 1, 2 : “Si Plutus n’est votre dieu tutélaire”.

ftn812. Faisant un lien avec la comédie latine, H. Coulet (1992) précise : “Un dernier appel au public concluait la comédie latine (‘Plaudite cives’) : à cet appel correspond, dans les comédies de la Foire, du Nouveau Théâtre italien et de Marivaux, la dernière strophe du vaudeville, en général chantée par Arlequin (voir *L’Île de la raison*, *La Nouvelle Colonie*, *Le Triomphe de Plutus*)” (p. 270, note 1). Ajoutons à cette moisson le dernier couplet de *L’Île des esclaves*, adressé par “Arlequin au parterre” : cf. E. Mortgat (1992).

ftn813. *Séjour* vaut pour *Pays* : cf. le *Dictionnaire du français classique* de J. Dubois, R. Lagane, A. Lerond, Références Larousse.

ftn814. Cf. le *Dictionnaire du français classique* de J. Dubois, R. Lagane, A. Lerond, Références Larousse.

ftn815. Cf. la note 5 *ad loc.* de H. Coulet et M. Gilot (1993), I, p. 1105 : “au terme de cette progression, il s’agit, bien entendu, des fermiers des impôts et de leurs commis, que cherchent à gagner les solliciteurs”.

ftn816. Du moins dans M. Arland (1950) et H. Coulet et M. Gilot (1993). B. Dort (1964), à cause de la rime “sans quartier” qui exclut, en théorie, des rimes comme *greffiers*, *fermiers*, *portiers*, puisqu’il faut que les mots qui riment entre eux aient une lettre finale impliquant même sonorité en cas de liaison, édite le texte “Valets, portier, / Clerc et greffier, / Commis, fermier, / Sont sans quartier”.

ftn817. Cf. H. Gidel (1986), p. 25.

ftn818. La mode de l’allégorie existe. H. Gidel (1986), p. 25, signale par exemple que “l’allégorie moralisatrice connaît quelque faveur dans les années 1735-1740, surtout grâce à Panard”.

fn819. Cette strophe apparaît presque comme une sorte d'épilogue, en tout cas comme un sas de sortie, une partie métathéâtrale qui englobe à la fois la pièce et son vaudeville.

fn820. Cf. H. Gidel (1986), p. 25-26.

fn821. Beaumarchais les a exploités. M. de Rougemont (1988), p. 57, intègre les “hommes de loi”, les “gens de justice” et les “hommes d'argent” dans la liste des thèmes ayant fait l'objet d'une étude universitaire portant sur tout ou partie des pièces du XVIII^e siècle.

fn822. Est-ce pour cela que Pannard s'en souviendra quelques années plus tard ? Dans son intéressant article, N. Rizzoni (1998) a montré les liens d'intertextualité qui existent entre *Le Chemin de Fortune* et *Le Fossé du Scrupule*, mais aussi la ressemblance entre le divertissement de cette dernière pièce et celui du *Triomphe de Plutus*, écrit dix ans plus tôt. “La coïncidence est telle qu'il est difficile de ne pas y voir une citation de la petite comédie que Marivaux avait alors donnée au Théâtre Italien, qui était elle-même, rappelons-le, une comédie allégorique présentant à s'y méprendre les caractéristiques d'une œuvre conçue pour être jouée à la Foire”. La note 14 de l'article cité donne des extraits de ce divertissement, qui rappelle en effet les airs de celui du *Plutus* : “Déesses des trésors, triomphez à jamais. / Sur tous les autres dieux vous avez la victoire. / Phœbus voit languir ses sujets, / Les vôtres sont brillants de gloire” (p. 226).

fn823. Comme on l'a dit, il est intégré à l'action et Monsieur Damis en est le commanditaire. Il affirme avoir eu pour projet de l'offrir, mais il n'en a pas parlé auparavant, au contraire de Madame Argante qui, très tôt, annonce le bal. Le divertissement est la preuve tangible de l'effacement de Monsieur Damis et de son passage actantiel du rôle de sujet à celui d'adjuvant. De même, le divertissement vient juste après l'indication didascalique de la réconciliation entre Madame Argante et sa fille. Du coup, la fin de la pièce met en valeur les mots *divertissement* et *amuser* dans la réplique et s'achève, dans les didascalies, sur le mot *joie*.

fn824. Signalons une bonne fois que l'orthographe de ce nom propre est indécise. Une majorité de dictionnaires et d'auteurs utilisent la graphie *Panard*, d'autres celle avec géminée. Mais les compatriotes du dramaturge, né à Courville-sur-Eure (Eure-et-Loir), préfèrent la géminée. La rue principale du bourg (où il se trouve que j'ai habité) et sa salle de spectacle s'appellent indéniablement *Pannard*. L'enquête continue...

fn825. Cf. les *Journaux*, dans l'édition de F. Deloffre et M. Gilot (1988), notamment p. 79-80 (“Lettre contenant une aventure”) et 176-179 (Feuille 12 du *Spectateur français*). Références rappelées par C. Cave (1992).

fn826. L'opposition entre les adversaires joue aussi sur le décalage entre l'importance du dispositif mis en place (cf. les pluriels, les balancements, les alexandrins réguliers) et la facilité avec laquelle il est déjoué (victoire progressive du singulier) : Vos **avis** sont prudents, vos **maximes** sont sages, P-PMais malgré tant de **soins**, malgré tant de **rigueur**, P-SVous ne pouvez d'un jeune **cœur**P-SSi bien fermer tous les **passages**PQu'il n'en reste toujours **quelqu'un** pour le **vainqueur**.S-S La conjonction *mais* opère ce bouleversement total.

fn827. De ce fait, on n'est pas dans le modèle moliéresque dans lequel c'est au père de tenir ce rôle castrateur. Cependant, la complexité chez Marivaux tient à l'ambiguïté, puisque la tyrannie maternelle s'établit au nom de l'amour. Chez Molière, les mariages imposés doivent se faire dans l'intérêt du père. Mais dès que l'amour maternel est en jeu, les choses sont plus compliquées.

fn828. Cf. la note 3 de H. Coulet et M. Gilot (1993), II, p. 818, citant le *Dictionnaire de l'Académie* : “En style de poésie et de galanterie les amants appellent leurs maîtresses [...] *Divin objet, Charmant objet*”. Même idée chez A. Sancier-Chateau, *Introduction à la langue du XVII^e siècle*, p. 35 : “proche de la valeur étymo-logique, le mot désigne ce qui est opposé à la vue, ce qui se présente au regard ou à l'imagination (...). Mais le mot est constamment employé, ‘poétiquement’ selon Furetière, pour parler de ‘belles personnes qui donnent de l'amour’”.

ftn829. A. Rivara (1994), p. 403-404, montre le caractère inquiétant de ce divertissement : “les divertissements se nouent subtilement à l’action, dans ce théâtre qui, selon Philip Robinson, ne cherche pas ‘l’illusion drama-tique’ par le vraisemblable classique mais ‘un monde de l’artifice accepté’. Nuançons ce propos : le ‘geste naturel’ est aussi important que le jeu. Dans *L’École des mères*, le divertissement ‘décalé’ de Panard crée une distanciation : la tendresse honnête fait place à la farce en un contreponds acidulé, second espace ou ‘registre’, celui des sollicitations du désir. Angélique épouse Éraste qui a un bon père : qu’est-ce que cela garantit ?”.

ftn830. On a au moins le contre-exemple de *La Mère confidente*, qui tisse avec *L’École des mères* des liens d’intertextualité très nets.

ftn831. C’est un personnage du *Triomphe de Plutus*.

ftn832. Cf. J. Emelina (1998), p. 82 : “la comédie, avant l’époque classique, autorisait, avec les contes, les écarts amoureux chez les personnages mariés, comme elle les autorisera, au vingtième siècle, dans la comédie de boulevard. Au temps de Molière, cela ne saurait être que ridicule ou odieux : Dom Juan, Tartuffe, Monsieur Jourdain”. La note 12, *ibid.*, précise : “exceptons les pièces mythologiques comme *Amphitryon* et les farces comme *La Jalousie du barbouillé* ou *La Femme industrielle* de Dorimond (1661), voire *George Dandin*”. La remarque s’applique tout à fait au théâtre de Marivaux, qui met en scène des séductions licites (amant/jeune fille en vue du mariage ; amant/veuve, etc.) sans adultère. Comme le précise J. Emelina, *ibid.*, “les fluctuations des bienséances, ou plutôt des tolérances en matière d’écarts, fixent les limites, elles-mêmes fluctuantes, du plaisant”. Le trio mari-femme-amant, qui n’est évoqué que dans le vaudeville, fait donc référence à un univers qui est celui de la farce (cf. *soubrette*) ou... de l’époque.

ftn833. Cf. sur ce point l’article de P. Gethner (1994), qui montre que le développement du divertissement final est lié aux restrictions imposées par Lully dans l’emploi des musiciens professionnels au théâtre. Le remplacement de ces derniers par des acteurs qui ne soient pas chanteurs a contribué à rendre les divertissements moins musicaux sans doute, mais plus comiques et plus réalistes. “Ce fut Dancourt qui fit le plus pour faire du divertissement un élément presque indispensable de la petite comédie, et ce fut lui qui en explora le plus grand nombre de possibilités” (p. 104, note 2).

ftn834. Cf. M. Gilot (1971), p. 71 : “C’est surtout ‘l’idée plaisante’ du fiasco qui anime la plupart des divertissements de Marivaux, car elle se prête à toutes sortes de variations, crues ou subtiles, d’ambivalences et de jeux allusifs”.

ftn835. Cf. P. Robinson (1989).

ftn836. La question statutaire du vaudeville est soulevée pertinemment par Nougaret (1769). Cf. *infra*, p. 732, dans l’annexe 3.

ftn837. Lorsque le divertissement n’est pas écrit par Marivaux, le problème est quasi-insoluble. En effet, le divertissement devient le premier point de vue de lecteur sur l’œuvre.

ftn838. P. Frantz (1998), p. 5. De même M. de Rougemont (1988) p. 151, signale qu’une telle esthétique est incompatible avec l’encombrement de la scène qui a prévalu jusqu’à la réforme de Lauragais : “Le tableau n’existe, sur la scène comme en peinture, qu’à condition d’être encadré. Cette nouvelle forme d’expression, qu’on recherchait déjà confusément, ne paraît donc sur la scène de la Comédie-Française qu’à partir de 1759 et de la suppression des banquettes”.

ftn839. Cf. Du Bos (1719). Sur l’influence de cette œuvre auprès de ses premiers lecteurs, cf. P. Frantz (1998), p. 20-23, et R. Tomlinson (1981), p. 18-23.

ftn840. Sans compter qu’il y a aussi peut-être des liens moins évidents. Par exemple, les tableaux de l’époque

étaient souvent encadrés de rideaux.

ftn841. Sur les conditions de la représentation et les obstacles nés de la salle de spectacle, cf. H. Lagrave (1972) p. 103 et suiv. ; P. Peyronnet (1974) p. 57-61 (l'encombrement de la salle), 67-69 (l'éclairage) ; M. de Rougemont (1988) p. 160-162.

ftn842. Suite à l'intervention de Lekain et à la générosité du Comte de Lauragais, qui décida de compenser le manque à gagner des comédiens. Cf. P. Peyronnet (1974) p. 99-101.

ftn843. M. de Rougemont (1988), p. 150-151, signale que souvent "le tableau présente ses personnages à l'ouverture du drame, ou marque dans un moment de péripétie et de confusion un arrêt dramatique rendant la situation lisible du regard, juste avant le retournement ou le dénouement".

ftn844. Cf. "*Ils s'écartent tous trois*" : Angélique et Éraste, proches l'un de l'autre, sont séparés par Madame Argante. Un mouvement centrifuge s'opère sans doute.

ftn845. Cf. "*En disant cela, elle avance et rencontre Monsieur Damis, qu'elle saisit par le domino*" : après avoir écarté les amoureux en arrière-plan et en périphérie, elle opère elle-même un mouvement centripète vers l'avant-scène, où elle retrouve le père d'Éraste.

ftn846. Nous avons tenté de formaliser cette problématique dans un article à paraître (nov. 2003, dans *Recherches et Travaux*) intitulé "'Mais prenons une chaise...' dans tous les sens du terme" et dans "La Lecture du metteur en scène", une étude jointe à un collectif à paraître que nous coordonnons sur *En lettres rouges* de Maurice Yendt (au CRDP de Lyon).

ftn847. Dans notre article à paraître "'Prenons une chaise...' dans tous les sens du terme", nous avons montré à quel point les sièges étaient des objets de théâtre importants.

ftn848. Le rire est marqué par la didascalie de la réplique suivante. Dans la mise en scène de J.-L. Boutté, il se prolonge durablement.

ftn849. Cf. d'Aubignac (1657), Livre III, chapitre 7, p. 359 et suiv. Sur le manque de rigueur de Marivaux à cet égard, cf. *supra*, p. 272.

ftn850. F. Deloffre et F. Rubellin (1992), II, p. 880, notes 170-172, font état des variantes de cette fin de pièce : absence de la didascalie, scène antérieure avec les autres personnages principaux. Évidemment, chaque variante change profondément la perception que l'on peut avoir de l'organisation de l'espace de fin.

ftn851. Ce travail ne peut rendre compte de l'ensemble de la mise en scène. Il s'attache à un moment du spectacle qui prend appui sur un moment du texte.

ftn852. Elle déclare à son père "Dispensez-moi d'en dire davantage", refusant décidément de parler d'amour. Cette demande faite au père de rester silencieuse est comparable à celle de Lucile dans la scène d'achèvement des *Serments indiscrets* ("Ne me demandez point d'autre réponse, mon père") ; mais dans la pièce longue, Lucile laisse au moins parler son corps : elle donne sa main à Damis.

ftn853. Voir bibliographie, sous "Spectacles".

ftn854. On s'attendrait à ce qu'elle fasse la même demande auprès de Madame Amelin, qui l'a entraînée à jouer un rôle un peu trop cruel.

ftn855. La mise en scène insiste sur cet aspect. Les costumes et la manière de Madame Argante et de sa fille les placent dans une situation d'infériorité évidente par rapport à Madame Amelin, à Éraste et à Araminte. Ce fossé n'est pas comblé à la fin de la pièce. Sur les costumes de cette mise en scène, cf. A. Longuet (1988), p.

ftn856. “Marivaux démoniaque”, *Théâtre en Europe*, n° 6, avril 1985, p. 87.

ftn857. L. Desvignes-Parent (1967 a) insiste sur l’ambiguïté du personnage d’Hortense : “Hortense (...) est en outre quelque peu équivoque dans son comportement. Bien sûr, sa maison n’a rien d’inconvenant encore qu’on y reçoive librement, le soir, le comte de Belfort (sc. 9) mais son sens de l’intrigue, du mystère, de la cachotterie (sc. 21) évoquent une mentalité dont aucune Angélique ne fait montre, ni aucune Hortense” (p. 178).

ftn858. Acte III, scène 12.

ftn859. Sur l’accord du participe chez Marivaux, cf. F. Deloffre et F. Rubellin (1992), p. 897, note 54.

ftn860. Elle est la seule héroïne de Marivaux à se laisser piéger par le déguisement. D’ordinaire, les personnages repèrent très vite ce qui paraît incongru dans les valets déguisés en maîtres ou les maîtres déguisés en valets. Même sa servante a plus de lucidité. Cf. scène XII.

ftn861. Ainsi, dans *L’Épreuve* (2002), Émilie-Anna Maillet a fait l’hypothèse que Lucidor était encore malade et qu’il entraînait dans le délire occasionné par sa fièvre tous les personnages de la pièce. Le personnage d’Angélique recevait déjà une sorte de coup sur la tête à la scène X.

ftn862. J. Lassalle (1996) ramène ces mystères du texte à la question de la fable : “Il y a d’apparentes obscurités, qui peuvent passer pour des négligences ou des approximations de l’œuvre. Or, aussi longtemps qu’on n’a pas trouvé la réponse à ces singulières ellipses, à ces silences de la fable, on ignore quelque chose de très important. Il existe des nœuds narratifs chez Marivaux, sur lesquels il ne s’étend pas du tout, qu’il faut reconstituer. Le travail sur la fable marivaudienne est un travail que j’aime profondément, difficile mais très productif aussi” (p. 27).

ftn863. Cf. à ce sujet le tout récent article de J.-P. Schneider (2003). Cf. aussi W. Trapnell (1996), p. 48-49.

ftn864. Le metteur en scène se satisfera très peu de l’explication que donne I. Zatorska (1992) : “Cette accélération trouve une explication pratique dans les conditions du spectacle jointes au principe de l’unité de temps. Mais elle prend aussi une valeur symbolique : l’action obéit moins aux lois physiques de la mesure du temps qu’elle ne suit le rythme de la métaphore intérieure des personnages.” (p. 117). Il peut éventuellement se référer à l’interprétation optimiste de M. Gilot (1973) : “la cure se révèle beaucoup plus rapide qu’il n’était prévu : avec beaucoup d’humour, Marivaux insiste sur la généreuse contagion qui gagne ses héros (des humains vraiment doués !), il nous présente son intrigue comme un véritable *miracle*” (p. 269).

ftn865. Cf. J.-P. Schneider (2003), p. 275.

ftn866. La mise en scène de cette pièce par Anne Alvaro, vue à Chambéry en 2000, se caractérisait par une absence de parti-pris sur les mystères textuels. Le postulat semblait être : “Tout ce qui se dit ou se fait ici n’est pas grave”. On avait donc l’impression d’une joliesse générale, au milieu de laquelle Trivelin, insulaire débonnaire, demiurge bienveillant, n’avait guère d’épaisseur. Les non-dits et les contradictions, eux-mêmes sans gravité dans ce contexte général, n’étaient pas spécialement mis en valeur.

ftn867. De manière exemplaire et complémentaire, les trois mises en scènes proposées lors du stage posaient chacune l’une des questions habituelles que l’on pose aux textes classiques : 1) qu’est-ce que le texte dit de son époque (Célie Pauthé faisait du *Préjugé vaincu* une pièce pré-révolutionnaire) ? 2) qu’est-ce que le texte dit du personnage (Émilie-Anna Maillet fait du Lucidor de *L’Épreuve* un malade non guéri) ? 3) qu’est-ce que le texte dit de notre époque (c’est la lecture de *L’Île des esclaves* d’Éric Massé) ? Je développe ces manières de concevoir le questionnement sur les classiques dans un article à paraître. Cf. aussi et surtout A. Ubersfeld (1978).

ftn868. Trivelin quitte le plateau après avoir mis une cassette dans un magnétophone et branché un micro qui lui permet d'enregistrer les paroles en son absence.

ftn869. "Iphicrate habitera cette case avec le nouvel Arlequin, et cette belle fille demeurera dans l'autre ; vous aurez soin de changer d'habit ensemble, c'est l'ordre".

ftn870. Euphrosine, dans cette mise en scène, est rattachée à l'isotopie de l'eau. Elle sort du naufrage les cheveux trempés, renverse le verre que lui donne Trivelin pendant son procès, tire violemment la chasse d'eau. Son personnage est, presque au sens propre, liquéfié par l'aventure.

ftn871. A. Ubersfeld (1978) note que les mises en scène contemporaines des pièces classiques ont tendance soit à accentuer le continuum de la structure, soit à introduire le "travail du discontinu" (p. 191). Elle donne des exemples de *montage* et de *collage*. Mais on peut dire que le déambulatoire, également, introduit le discontinu par la fragmentation de l'espace scénique.

ftn872. Cf. les remarques de J.-P. Schneider (2003), p. 279-282.

ftn873. Le spectacle de 1999 intégrait à la pièce de Marivaux une postface, lue par le couple princier, consistant en un texte de Gabilly, intitulé *Contentions*.

ftn874. Ainsi dans la célèbre mise en scène de P. Chéreau. Le texte du Prologue (montage de textes de Marivaux fait par F. Regnault) et sa justification sont donnés par F. Regnault (1986).

ftn875. P. Chéreau avait choisi un autre parti-pris en 1976, celui de développer la rencontre Adine/Mesrin : "Je leur laisse le temps de se découvrir l'un l'autre. On en sort un, puis le second, yeux bandés, on les oblige à se toucher, ils ont peur, une fois, deux fois, trois fois ; on les fait entrer dans une maison dont on ferme la porte à clé, on laisse passer une nuit, le lendemain on ouvre la porte, l'un d'eux s'enfuit à toute vitesse". Entretien cité par O. Aslan (1986), p. 111. On peut aussi voir plusieurs photos de ce spectacle magnifique dans *Théâtre en Europe* n° 6, et y lire les commentaires élogieux de Vitez p. 54-56.

ftn876. Cela rappelle les variations de jeu dans le théâtre javanais : technique alusan pour les personnages distingués, gagahan pour les personnages frustes ou brutaux.

ftn877. Sur ces différentes versions, cf. J. Cramésnil (1993).

ftn878. Dans *La Revue Marivaux*, 1, 1990, p. 106.

ftn879. Ce carré symbolise la scène de la pièce interne. Il devient un ring où l'on se rencontre, où les corps se heurtent, et une rivière, que les jeunes gens ne peuvent passer sans l'aide d'un de leurs gardiens.

ftn880. Apparemment, une version antérieure, relatée par J. Cramésnil (1993), était légèrement différente : "Le couple aristocratique quitte la scène main dans la main, Carise glisse une cigarette allumée dans la main de Dina, qui sort avec Mesrin (*sic* pour "Mesrou"). La rampe lumineuse présente au début du spectacle redescend sur scène et sépare ainsi les jeunes gens du quatuor exténué. Sur *Que reste-t-il de nos amours ?* chanté par C. Trénet, Dina et Meslis exécutent une scène muette sur le thème de la séduction amoureuse ; le couple finit par s'enlacer tandis que Dina jette sa cigarette allumée de l'autre côté de la rampe sur le petit groupe couvert d'essence" (p. 51).

ftn881. Meslis et Dina sont du côté du pouvoir. La mise en scène de Chéreau proposait une version encore plus pessimiste. Cf. P. Pavis (1986), p. 329 : "Dans la version de 1976, le Prince reste maître du jeu, chasse les méchants enfants du 'paradis' qu'il avait édifié pour eux, fait sortir de la fosse un troisième couple dont l'air aussi ahuri qu'abruti persuade facilement qu'il est sans désir et ne succombera guère à la tentation. Il n'a pourtant triomphé qu'un court instant, car ses protégés sont assaillis par le désir des autres et traînés de force vers la forêt". P. Pavis montre clairement comment, dans la mise en scène de Chéreau, l'inconstance est

intégrée à une réflexion sur l'éducation : "L'inconstance n'est tout au plus, pour Chéreau, qu'une métaphore pour l'impossibilité de vivre selon son désir sans être contrôlé, puis menacé et enfin détruit par le système éducatif répressif et le monde mensonger des adultes et des puissants" (p. 333).

ftn882. Il s'agit de problèmes liés au sens mais aussi sans doute une compensation au rythme de la pièce. Nordey insiste sur ce point : "Le texte est tellement dense, tellement rapide" (*Revue Marivaux*, 1, p. 107). Cela explique la présence de scènes muettes mais aussi de musique dans les trois mises en scène citées. Il ne faut ni commencer ni finir trop vite.

ftn883. Il semble, d'après une lettre de Marivaux à Pierre Laujon, secrétaire de cabinet du Comte de Clermont et directeur de son "théâtre de campagne", que ce dernier lui ait demandé d'"oster de la pièce quelques personnages de femme qu'on ne savait comment remplir". Sont-ce les deux sœurs ? Cf. ce texte, cité par P. Koch (1990) p. 28.

ftn884. Nous avons pu travailler sur un tapuscrit de 146 pages, intitulé "*Félicie, la Provinciale* de Marivaux, version scénique et mise en scène Roger Planchon, 21 janvier 2001". Ce document nous a été confié par le TNP, qui nous a permis également d'assister à trois représentations du spectacle. Que le metteur en scène et son équipe soient vivement remerciés pour ces facilités.

ftn885. Cela est finalement très... marivaudien ! Cf. le (sans doute) pesant silence d'Angélique dans la scène finale de *L'Épreuve*, ou celui de Dorante dans *Le Préjugé vaincu*.

ftn886. La didascalie reprend joliment des éléments du discours : "*Les libertins et les policiers disparaissent dans la fumée avec les perfides impressions de l'amour du cœur de Félicie*". Cela crée une sorte de zeugma qui sort des fonctions habituellement plutôt dénotatives de la didascalie.

ftn887. "Félicie, ce n'est pas dans les livres qu'on apprend la science du cœur humain".

ftn888. La chronologie ne révèle pas un mouvement continu. W. Trapnell (1996) l'explique ainsi : "Pour l'ensemble du théâtre de Marivaux, la progression qui ne correspond pas à la chronologie de la rédaction des pièces, n'en révèle pas moins une exploitation systématique des possibilités de la technique" (p. 44).

ftn889. Notre classement s'appuie sur l'évolution de modèles structuraux et sur le rapport entre grandes et petites pièces. Elle ne recoupe pas la proposition que fait M. Gilot (1991).

ftn890. M. Gilot (1998) écrit : "ce n'est pas par hasard que, dans ses premières pièces parisiennes, Marivaux s'est approché des formes qui n'avaient rien à voir avec celles de notre théâtre classique" (p. 203).

ftn891. De ce point de vue, *Le Triomphe de Plutus* rappelle *L'Héritier de village* : on va jusqu'au bout d'un parcours amoureux dont on mime les étapes, mais le jeu s'arrête à la fin. L'argent étant le moteur véritable, à la place de l'amour (argent possédé dans le cas de Plutus, argent recherché dans le cas de *L'Héritier de village*), le parcours est faussé d'emblée et ne peut aboutir : au moins l'un des partenaires triche avec les règles.

ftn892. Sur l'interprétation ambiguë du titre *La Seconde Surprise de l'amour*, cf. la note 338, p. 161.

ftn893. Un numéro des *Études littéraires* est consacré à la période 1731-1737 (cf. *Vérités à la Marivaux*, 1991). R. Joly (1991 a) justifie le choix de cette période : "Cette tranche, riche en beaux exemples de production dramatique, romanesque et 'journalistique' est paradoxale à bien des égards. La publication de *La Vie de Marianne*, déjà commencée en 1731, se poursuit à un rythme imprévisible (...). *Marianne* elle-même change de tonalité chemin faisant, et certains traits qui s'y marquent avec une force nouvelle (comme l'accent mis sur le sentiment et sur la figure maternelle) se retrouvent au même moment dans les comédies". (p. 5-6).

ftn894. Pour M. Gilot (1991), “*Les Fausses Confidences* marquent à la fois l’annulation et l’aboutissement de ses divers systèmes dramatiques” (p. 16).

ftn895. Nous ne partageons pas l’opinion de M. Gilot (1991) qui pense que “chacune des comédies de cette époque peut apparaître comme une forme dégradée d’un des grands modèles que Marivaux avait mis en place dans son théâtre antérieur” (p. 16).

ftn896. Cf. R. Howells (2003), p. 34.

ftn897. Sur cette dernière période, cf. M. G. Porcelli (2003), notamment p. 336-337.

ftn898. Au lieu de la métaphore dimensionnelle (horizontal vs vertical) on peut bien sûr proposer la métaphore axiale traditionnelle du syntagme et du paradigme. La succession des nouements fait la force syntagma-tique, vecteur de chronologie ; la mise en tension simultanée, la concurrence synchronique de plusieurs projets (sans doute la catastase de Scaliger, cf. supra p. 80 et infra p. 673), fait la force paradigmatique.

ftn899. Nous ne pensons pas, comme C. Yetter-Vassot (1996 a) qu’il s’agisse d’un théâtre “essentiellement optimiste” (p. 59).

ftn900. Sur l’ambiguïté du dénouement marivaudien, cf. J. Terrasse (1986), p. 28-29 et 34.

ftn901. M. Deguy (1986) cite, p. 133 note 2, une belle phrase des *Fragments du discours amoureux* de Barthes : “Je t’aime n’est pas une phrase : il ne transmet pas un sens, mais s’accroche à une situation limite : ‘celle où le sujet est suspendu dans un rapport spéculaire à l’autre’. C’est une holophrase”.

ftn902. Cf. J. Terrasse (1986), p. 21 “Dans la comédie marivaudienne, il n’est d’amour que dans le mariage”.

ftn903. Ainsi dans *Le Père prudent et équitable*, Cléandre, en annonçant qu’il a gagné son procès, fait sauter un premier verrou (c’est le dénouage). Mais il manque encore l’autorisation de Démocrite (qui fera le dénouement).

ftn904. On sait que l’option du récit pour dénouer n’a pas traditionnellement la faveur des théoriciens. Cf. un extrait du *Paradoxe sur le Comédien*, dans Diderot, *Œuvres*, Pléiade (A. Billy éd.), p. 1011 : “Avez-vous jamais réfléchi à la différence des larmes excitées par un événement tragique et des larmes excitées par un récit pathétique ? On s’entend raconter une belle chose : peu à peu la tête s’embarrasse, les entrailles s’émouvent, et les larmes coulent. Au contraire, à l’aspect d’un accident tragique, l’objet, la sensation et l’effet se touchent ; en un instant, les entrailles s’émouvent, on pousse un cri, la tête se perd, et les larmes coulent ; celles-ci viennent subitement ; les autres sont amenées. Voilà l’avantage d’un coup de théâtre naturel et vrai sur une scène éloquente, il opère brusquement ce que la scène fait attendre ; mais l’illusion en est beaucoup plus difficile à produire ; un incident faux, mal rendu, la détruit. Les accents s’imitent mieux que les mouvements, mais les mouvements frappent plus violemment. Voilà le fondement d’une loi à laquelle je ne crois pas qu’il y ait d’exception, c’est de dénouer par une action et non par un récit, sous peine d’être froid”.

ftn905. Cf. Louis Holtz, *Donat et la tradition de l’enseignement grammatical. Étude et édition critique*, CNRS, 1981.

ftn906. Le lever de rideau (*aulaeum tollere*) marque, chez les Latins, la fin de la pièce.

ftn907. Cf. Evanthius IV 5 et VII, rappelés ci-dessus.

ftn908. Dans son excellente édition commentée de la *Pratique du théâtre* de l’abbé d’Aubignac, H. Baby (2000) est amenée à traduire ce passage, que l’abbé présente en note (cf. p. 245-246, note 9). Mais, se méprenant sur le sens des adverbes *correpte* et *producte* (“avec voyelle brève”, “avec voyelle longue”) et ignorant apparemment les usages antiques à l’égard de l’étymologie, elle admet ne pas avoir compris le

passage et sa construction syntaxique.

ftn909. Allusion étymologique. La péripétie, désignée du nom générique d'*euentus*, comme chez Scaliger, est en outre “expliquée” étymologiquement par le verbe *cadere* “tomber”, qui se trouve présent dans l’analyse qu’on peut faire en grec de la forme interne du terme *peipéteia*. En même temps, il semble que la péripétie soit unique, comme le montre la suite du texte. Donc soit, malgré le verbe *cadere*, *euentus* ne désigne pas ici la péripétie, soit il la désigne, mais c’est la même et unique péripétie qui frappe les deux personnages concernés.

ftn910. Malheureusement, le volume annoncé ne suivra pas.

ftn911. Cette définition de la catastrophe est, presque mot pour mot, la traduction de celle de la péripétie aristotélicienne.

ftn912. Confusion typique entre l’étymologie du terme et sa définition aristotélicienne. Le mot signifie bien “changement de fortune”, puisque c’est là la traduction standard de la définition qu’en donne Aristote, mais il ne “marque” pas cette signification dans sa formation.

ftn913. L’édition consultée des *Éléments...* de 1787, dont l’article *Intrigue* reprend à peu près mot pour mot ce texte, porte *exorde* au lieu d’*exode*. L’erreur n’est peut-être pas de Marmontel, qui, dans ce texte antérieur, a le bon terme. Reste un amalgame terminologique entre le système aristotélicien et le système de Donat ; cf. *supra* p. 86.