



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

En français dans le texte

Émission diffusée le 29 mai 2021
Objet d'étude : Le théâtre du XVII^e siècle au XXI^e siècle
Parcours : maîtres et valets
Œuvre : Marivaux, *Les Fausses Confidences*
Classe de première générale

Extrait : Acte III, scènes 9 à 13

ANALYSE LITTÉRAIRE

Introduction/Mise en situation

On le sait de longue date : une comédie se termine toujours par un mariage. Si le théâtre de Marivaux n'échappe pas à la règle, c'est pourtant moins le mariage qui lui importe, lequel n'est d'ailleurs pas donné à voir, que l'amour, et plus singulièrement encore : l'aveu d'amour. C'est par lui que tout est dit, et qu'alors, la pièce n'a plus rien à dire ! Les jeux de l'amour et du hasard s'achèvent en même temps que la comédie. Le critique Jean Rousset, dans un article fameux sur « Marivaux et la structure du double registre », a même décrit en termes de « marche vers l'aveu » cette structure caractéristique des comédies de Marivaux. Cette « marche vers l'aveu », il n'est pas rare qu'elle prenne les allures d'une marche « forcée » ! Ainsi, dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, Silvia, toujours grimée en soubrette, utilisait-elle la ruse pour obtenir de Dorante non pas un « simple » aveu, mais qu'il aille jusqu'à lui demander sa main. L'amour et les stratagèmes ne sont certes pas incompatibles non plus dans *Les Fausses confidences* !

Alors que le pauvre Dorante, on s'en souvient, s'est fait engager comme intendant par Araminte, une très riche veuve dont il est éperdument amoureux et que son valet, l'industriel Dubois, lui promet d'épouser envers et contre tout (sa pauvreté aussi bien que le mariage arrangé qui s'annonce entre Araminte et le Comte Dorimont), c'est Araminte elle-même qui tend, à la fin de l'acte II, un « piège » – le terme est d'elle – à Dorante pour l'acculer à l'aveu : il faut, dit-elle dans un aparté, « le pousser à bout ». Si ce moment peut apparaître comme le centre et d'une certaine façon le sommet de la pièce, ce n'est pourtant pas l'enjeu de l'intrigue. Car le spectateur sait, lui, et depuis l'exposition, que Dorante est amoureux d'Araminte. La magie doit opérer ailleurs : dans la naissance d'Araminte à l'amour bien sûr, c'est-à-dire l'avènement d'un être à lui-même et à sa propre transparence ; dans cette épreuve libératrice qui mène de l'égarement sur soi à la vérité révélée malgré soi ; dans la métamorphose enfin des fausses confidences en véritable aveu ! Les dernières scènes des *Fausse confidences*, qu'on se propose d'étudier ici (acte III, scènes 9 à 13), ont à charge de mettre en scène cette « surprise de l'amour » qui est l'une des signatures de Marivaux.

Néanmoins, le dénouement des *Fausse confidences* complexifie grandement le modèle. La pièce est en effet, comme l'indique Michel Gilot¹, « une somme des systèmes dramatiques de Marivaux » : c'est à la fois une « surprise de l'amour » (pour Araminte), un « jeu de séduction » (essentiellement conduit par Dubois) et un « jeu de vérité » (pour Dorante, notamment). Car l'aveu d'Araminte n'est possible – autant pour le personnage lui-même que pour la « vertu », à tous les sens du terme, de l'intrigue – qu'à la condition d'un autre aveu : celui, par Dorante, de la machination et des mensonges qui sont, paradoxalement, à l'origine des sentiments d'Araminte. La transparence doit être absolue. Car l'amour véritable, s'il peut prendre

¹ Michel Gilot, *Introduction au Théâtre complet de Marivaux*, vol. I, Gallimard, Pléiade, p. XCI.

naissance par des stratagèmes et des ruses, est aussi l'antidote de toute facticité. À ce titre, il apparaît aussi, *in fine*, comme l'envers et la « fin » de la comédie ! La raison d'être de la comédie, qui met en œuvre mille tours pour forcer la naissance de l'amour, suppose donc aussi, paradoxalement, d'en retarder aussi longtemps que possible l'avènement : le plaisir du théâtre est à ce prix ! Comment se résout dès lors, dans les dernières scènes, cette tension entre la « marche forcée » vers l'aveu d'amour, toute cette « machine » dramatique à finalité sentimentale à laquelle l'intrigue voue tous ses efforts, et son incessant retardement, son ajournement si vital au plaisir propre de la comédie ?

Écoute de l'extrait

La solitude d'Araminte, menace tragique

On pourrait dire de l'acte III des *Fausse confidences* – comme Zola le dira de ses romans – qu'il « fait la pyramide » : alors que tous les personnages sont progressivement amenés à se retrouver sur scène, la scène 8 joue un rôle de pivot en inaugurant une dynamique inverse : en quelques répliques (de la fin de la scène 8 à la fin de la scène 9), un à un, tous doivent quitter le plateau, et Araminte se voit subitement plongée dans une solitude « parfaite » (c'est le dernier mot de la scène 9, prononcé, en sortant, par le « méchant » Dubois : « voilà qui est parfait ! »). Malicieusement orchestrée par un dramaturge qui aime à jouer avec, c'est-à-dire à « déjouer » les attentes des spectateurs, cette présence de tous les personnages en scène apparaît donc comme un leurre, la mise en scène d'un final, qui permet de redramatiser subitement l'intrigue en plaçant l'héroïne dans la situation la plus éloignée possible de l'issue attendue. Cette solitude, qui fait passer l'ombre de Célimène sur le visage d'Araminte (« la solitude effraie une âme de vingt ans... ») et épaissit encore le brouillard qui enveloppe le cynique Dubois, est d'autant plus ironique ici qu'elle est à la fois l'œuvre d'Araminte elle-même et ce qui cause son malheur. Cette épreuve du vide, qu'Araminte doit à la fois subir et assumer, voilà la marque et le creuset de sa capacité d'aimer. Péril majeur qu'il lui faut traverser pour s'avouer qu'elle aime...

Une fois poussée à chasser Dorante, coupable d'avoir avoué sa « malheureuse passion » pour elle dans une lettre que le Comte a lue devant tous, Araminte doit assister au départ de Monsieur Rémy, chasser Marton et se murer dans un refus de s'expliquer qui pousse le Comte et sa propre mère, Mme Argante, au départ (c'est la fin de la scène 8). Par trois fois alors, en cinq répliques, sa mère avoue qu'elle ne la reconnaît pas et ne la comprend pas.

Quand Araminte se décide à chasser Dubois, à la scène 9, c'est sans le regarder, comme le précise la première didascalie, et sur un ton d'abord très « sec » et « froid » : « ne vous embarrassez pas, ce sont mes affaires », lui dit-elle. En employant ce terme d'affaires, si fréquent dans la pièce et notamment dans la bouche de Dubois (« notre affaire est infaillible », disait-il à l'ouverture de la pièce), elle expulse le valet de son histoire. Elle met fin à cette insidieuse immixtion d'un intrus dans son intimité ; elle libère son cœur de tous les complots dont il a fait l'objet : car toute l'intrigue, jusque-là, n'était plus devenue qu'un piège, une machine à persuader, disposés autour d'elle par tous ceux qui l'approchaient. Le rythme alors s'accélère, et par l'indignation et le désespoir que laisse percevoir Araminte ici, s'entrevoit la croissance d'un danger bien réel pour elle. La scène 9 est en effet un grand moment de colère sacrée, un débordement d'héroïne tragique où le comique n'est plus présent qu'en sourdine. Éclatant enfin contre ce « méchant valet », elle l'accuse d'avoir agi par « plaisir de faire du mal », c'est-à-dire, avant l'heure, par sadisme. C'est alors qu'elle se retrouve véritablement seule : condamné au silence et à sortir de scène en une formule qui rappelle son statut de personnage (« point de réplique ! »), Dubois « s'en va en riant ». Le rire n'éclate si fort ici, si mal à propos aussi dans la bouche d'un valet à l'instant congédié, que pour contraster et rehausser le malheur de la véritable héroïne. À ce stade, la solitude à laquelle Araminte elle-même s'est condamnée paraît irrémédiable. Et l'enjeu pour elle – se réaliser dans toute sa plénitude ou abdiquer – est un enjeu de tragédie.

La reconquête de soi par l'autre

Mais il faut observer comment, dans la séquence finale de l'acte III, les changements de rythme et de tons auxquels on nous fait assister représentent un des éléments les plus sûrs de la plasticité et de la beauté de la pièce. Après la colère d'Araminte et l'aparté de Dubois, qui semble ponctuer toute l'action de la pièce (« Allons, voilà qui est parfait »), tout semble consommé et pourtant tout reste à faire ! Car il faut qu'Araminte nous reste, ou redevienne, profondément sympathique. C'est ce rôle purificateur que remplit la scène si dense et si touchante où, en quelques instants, se recrée entre Marton et sa maîtresse une véritable intimité. Leur « amitié » renaît en effet, peu à peu, dans un échange de répliques toutes simples qui sont peut-être les plus admirables de la pièce : d'abord « froide » et « impatiente », face à une Marton « triste », Araminte répond à sa suivante qui lui demande son congé : « je vous le donne ». La réplique, apparemment cinglante, a donné lieu à des interprétations radicalement opposées et qui se sont figées, au début du XIX^e siècle, en

traditions de jeu : dans celle de Mlle Mars, le ton est indifférent et froid, et la réplique signifie : « disparaissiez ! j'ai d'autres soucis ! laissez-moi en paix ! » ; mais dans celle de Mlle Brohan, la phrase, plus languissante, laisse entendre : « Encore un chagrin ! La coupe est pleine, je suis bien malheureuse... » . La scène en tout cas nous conduit de la « froideur » à la consolation réciproque : « Tu l'aimais donc, Marton ? », demande pour finir Araminte « d'un ton doux », tandis que la suivante fait, pour sa maîtresse, le deuil de son amour : « Laissons-là mes sentiments. Rendez-moi votre amitié comme je l'avais, et je serai contente » (scène 10). Dans ce dernier retournement, Marton finit par se résigner avec une mélancolie sans phrases, plus émouvante que tout accès passionnel.

On le comprend : le retour de Marton, nullement nécessaire pour l'intrigue, ni même tellement vraisemblable, n'est là que pour engager une nouvelle dynamique, celle qui va permettre la composition d'un nouvel ordre amoureux autour d'Araminte, et démontrer sa faculté de « résistance », par les sentiments, à l'esprit de stratagème et de calcul du valet démiurge. Cette reconquête de soi par l'intermédiaire de sa suivante fait à nouveau coïncider Araminte avec le portrait que Marivaux a construit dès le début de la pièce : il ne s'agit pas d'une héroïne aristocratique, qui se refuserait à aimer un homme d'une condition inférieure et lutterait contre ses sentiments ; mais d'une jeune femme toute simple, parfaitement naturelle, « extrêmement raisonnable » (I, 2), capable de vivre de plain-pied avec tous ceux qui l'entourent, comte, suivante ou intendant... Cette nouvelle adéquation avec elle-même, sur fond d'harmonie sociale, participe évidemment de son aventure intérieure et de la révélation de son cœur.

La leçon des aveux

On comprend que la solitude n'était pour Araminte qu'une étape dans la découverte de son propre visage. Toute la trame de la pièce, cet entretien toujours interrompu et repris entre Araminte et Dorante, peut alors reprendre. On pourra désormais savourer de nouveaux effets d'accélération dans les moments d'effarement, particulièrement comiques, qui préludent à son aveu. C'est en quelque sorte du lonesco à l'envers ici, puisque du non-sens jaillit un sens exacerbé : le souffle d'amour qui passe au travers de mots insignifiants, proférés avec une « émotion » indescriptible : « Un de vos fermiers est venu tantôt, Madame. – Un de mes fermiers !... Cela se peut bien. – Oui, Madame, il est venu. – Je n'en doute pas. – Et j'ai de l'argent à vous remettre. – Ah ! de l'argent !... nous verrons. » (III, 12). L'indication du ton « ému » qui caractérise, dans les didascalies, toutes ces répliques charge l'échange d'un sous-texte sentimental qu'il est évidemment délicieux, pour le spectateur, de percevoir à la scène sur le visage et le corps des amants. Le jeu du naturel et de la théâtralité devient ainsi un jeu entre les masques et les visages.

La réapparition de Mme Argante et du Comte, c'est-à-dire d'un être épais et d'un être sans épaisseur, permet, in fine, un nouvel effet de contre-point et d'accélération où le comique fait son grand retour. Ainsi, la mère d'Araminte, dont l'obsession est de marier sa fille à un Comte et de chasser un importun intendant amoureux, fait une dernière sortie parfaitement moliéresque : « Ah ! la belle chute ! Ah ! ce maudit intendant ! Qu'il soit votre mari tant qu'il vous plaira ; il ne sera jamais mon gendre. » (III, 13). La réplique pourrait être quasi littéralement reprise de la bouche du vieux Géronte dans *Les Fourberies de Scapin*. En filigrane pourtant, ces deux personnages donnent à l'amour prétendument « noble » qu'ils défendent un visage bien peu engageant : rien ne semble plus important, pour tous deux, que de sauver les apparences...

En contraste, l'aventure amoureuse d'Araminte et de Dorante est un chemin de vérité et de sincérité. La pièce démontre ainsi, pour finir, comment tout le mécanisme de la « fausse confiance », mis en place sous la forme d'une machiavélique conspiration par Dubois, visait à empêcher Araminte de tricher avec ses sentiments. Toute l'ambiguïté de Dubois se laisse alors percevoir dans ce trouble pouvoir, qui est aussi celui du théâtre. En le chassant, un peu plus tôt, Araminte avait bien compris qu'elle avait affaire à un démiurge ; mais elle ne pouvait percevoir à quel point sa jubilation, son plaisir d'esthète, dans la manipulation de ses créatures, sont partagés par le poète comique lui-même. Car Dubois est celui qui prend en charge, sur scène, la conduite du « marivaudage ». La question de la moralité du personnage qui, pour dernier mot et quasi conclusion de la pièce, s'adresse une auto-célébration hyperbolique pleine de drôlerie (« Ouf ! ma gloire m'accable ! »), semble ainsi indissociable de celle de la moralité du plaisir théâtral lui-même : il a fallu en passer par l'illusion, le mensonge, la tromperie, la fausse confiance... Oui, il a fallu consentir, pour notre plus grand plaisir, à l'immoralité du théâtre !

Et cependant, rien de toute cette machination n'aurait pu réussir sans le courage d'Araminte face à son entourage et à la société même ; ce courage traduit une incontestable victoire personnelle du personnage, une « générosité » de cœur qui surpasse toutes les noblesses d'apparence ; mais il affirme également, sans doute, le pouvoir du théâtre, libéré des normes et des préjugés sociaux, voué à la seule vérité des cœurs. Rien ne pouvait réussir non plus, notons-le, sans la troublante sincérité de Dorante, qui agit ici comme un cancre en matière de cynisme et de « jeu ». Son vrai visage, comme celui d'Araminte, n'apparaît pleinement

qu'au dénouement, lorsque, tout à coup, follement, contre toute raison et par amour seulement, il se met à désespérer, trahit ses projets et, dans un dernier aveu riche de sens métaphorique, reconnaît son imposture : « Dans tout ce qui s'est passé chez vous, il n'y a de vrai que ma passion, qui est infinie » (III, 12). Dès lors, les amants peuvent se regarder, se reconnaître et donner un sens à leur épreuve réciproque. L'ambiguïté de la morale de Dubois apparaît non seulement compensée mais remise par cette célébration de la vérité toute nue et de la vocation sincère des cœurs, ce triomphe de l'amour.

Conclusion

Ainsi, l'aveu d'Araminte apparaît comme le parachèvement, la consécration et la fin de toute théâtralité. Ç'en est aussi la leçon : qu'elles que soient ses causes et la facticité des épreuves qui l'ont fait naître, le sentiment amoureux ne triche pas ; il ne « joue » pas (la comédie) ; et c'est cette sincérité du cœur qui, paradoxalement, met fin à la comédie, royaume du factice et du faux mais au service de cette vérité qui relève, elle, de la vie.