



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

*Liberté
Égalité
Fraternité*

En français dans le texte

Émission diffusée le 14 novembre 2020
Objet d'étude : Le théâtre du XVII^e siècle au XXI^e siècle
Parcours : théâtre et stratagème
Œuvre : Marivaux, *Les Fausses confidences*
Pour les classes de première de la voie générale

Extrait : les scènes 8 à 11 de l'acte II

I. ANALYSE LITTÉRAIRE

Introduction/Mise en situation

Rappel : Dorante se fait engager comme intendant d'Araminte, veuve fortunée, et l'on apprend dès la deuxième scène de la pièce qu'il souhaite l'épouser. L'aime-t-il d'un amour sincère ? On peut en avoir l'impression. Cependant Araminte, qui ne connaît même pas Dorante au début de la pièce, est plus ou moins engagée dans un projet de remariage avec le Comte Dorimont, qu'elle n'aime pas – mais cette alliance éviterait un procès au sujet d'une terre que tous deux se disputent, et sa mère, Mme Argante, la presse de se marier. Heureusement, l'ancien valet de Dorante, Dubois, est là pour mener la danse et faire tomber ces divers obstacles.

Nous allons aujourd'hui nous focaliser sur un extrait de l'acte II, acte central où traditionnellement les différents fils de l'intrigue viennent se nouer.

Dans *La Surprise de l'amour*, du même auteur, l'action de la fin de l'acte II puis de l'acte III progressait autour d'un objet : le portrait miniature de la Comtesse. Perdu, retrouvé et conservé par Léo, puis découvert par la Comtesse dans la « poche de sa veste » (tout près du cœur donc), il venait sceller le rapprochement définitif des deux personnages principaux, qui tentaient jusque-là de résister à l'amour. Quinze ans plus tard, dans *Les fausses confidences*, Marivaux fait ressurgir cet objet, et lui donne à nouveau un rôle-clé dans l'intrigue. Le petit portrait d'Araminte, qu'un ouvrier vient de livrer à la scène 6, constitue au cours de l'extrait que nous allons étudier une preuve tangible de l'amour de Dorante pour sa maîtresse, cette fois-ci aux yeux de toute la maisonnée ainsi que du Comte.

Mais il y a dans cette séquence centrale des *Fausses confidences*, composée de quatre scènes très vives, quelque chose d'étonnant, de très différent de la façon dont l'action progresse dans *La Surprise de l'amour*. À cette scène du portrait succède en effet la scène du « tableau », étrange redoublement... Comment l'expliquer ? Est-elle utile dans le nouement de la pièce ? Pourquoi ce *double-nœud* ? Pourquoi une telle *dépense* ? C'est ce questionnement qui nous servira de point de départ pour analyser les scènes 8 à 11 de l'acte II.

Nouer « l'affaire », et faire des nœuds dans la tête du lecteur/spectateur

Cette séquence de la pièce est d'une **grande complexité**. Il est tout à fait normal qu'un élève de Première soit perdu à la lecture de cet acte II, c'est même sans doute voulu... L'action de la pièce se noue, mais on a surtout l'impression que tout s'emberlificote. Et ceci à tous les niveaux. Dans les paroles : les premières répliques de Marton par exemple accumulent les adresses et évocations de personnages tiers (le « charmant homme », « M. Remy », l'« homme qui serait arrivé », « Arlequin »). Dans la confusion sur scène : on a dans cette séquence le plus grand nombre de personnages présents simultanément (six, alors que de nombreuses scènes n'en comptent que deux, et tous les six parlent). Et dans l'action générale : pourquoi Dubois a-t-il voulu d'une part que ces stratagèmes du portrait et du tableau se succèdent et qu'ils se déroulent, d'autre part, devant Argante et Dorimont ? (N'était-ce pas prendre un grand risque, en excitant leur colère et jalousie ?)

Premier **exemple de notre manque de connaissance des véritables pensées et intentions des personnages** : l'apparition de Dorante à la scène 8. De même qu'à la scène 3 il avait laissé Marton dans l'illusion d'être préférée à la femme aux 15.000 livres de rentes, de même, ici, il ne cherche pas à lui prouver que le portrait n'est pas pour elle, et il sort en riant ! Se moque-t-il de la crédulité de la jeune femme ? N'est-il qu'un vilain persifleur (à la fois railleur et méchant) ? On peut comprendre aux scènes suivantes qu'il était utile en effet que Marton « pr [it] un peu de goût pour [lui] » – il s'agissait sans doute à la fois de s'en faire une alliée pour aider à installer Dorante dans la maison d'Araminte, mais aussi d'exciter une forme de jalousie chez celle-ci. En revanche, dans cette perspective, le rôle de la dernière scène de l'acte I est plus ambigu : pourquoi Dubois laissait-il entendre à Marton que Dorante était amoureux d'Araminte ? C'est de cet avertissement dont elle se souvient ici (« Dubois avait raison tantôt »), mais alors elle ne l'avait pas cru.

Il semble que le **principal enjeu dramatique de ce passage soit de renforcer le sentiment amoureux naissant d'Araminte pour Dorante**. Pour cela, Dubois lui montre à la fois un homme désirable (aimé par Marton, qui l'ombre d'un instant passe du statut de servante à celui de rivale) et un homme désirant (qui voue à sa maîtresse une sorte de culte, adorant son image démultipliée – portrait et tableau). Elle fera d'ailleurs, au début de la scène qui suit notre extrait, ce reproche à son domestique : « sans toi je ne saurais pas que cet homme-là m'aime ». Comme l'analyse Anouk Grinberg qui interprète Araminte dans la mise en scène dont nous venons d'écouter un extrait : « Et tout à coup lui arrive cet amour de Dorante, qui est doublement de l'ordre de l'impossible, de l'impensable : d'abord parce qu'elle est sourde à elle-même, et parce qu'elle ne peut aimer quelqu'un qui lui est inférieur socialement [...]. Pourtant, cette liberté, elle la prend. C'est très beau, la manière dont elle trouve sa route au milieu de la déroute, et le courage qu'elle a de s'affranchir, de braver les interdits de tous ordres. »

La scène 9 va en tout cas **désillusionner Marton**, qui était le personnage pivot, toujours présente des scènes 3 à 11 au cours de cet acte II. Ici, sa façon pathétique de récapituler toute l'histoire et de dire que sa méprise la pousse à se taire la rend extrêmement touchante. Quoi de plus significatif et terrible pour un personnage de théâtre que de se taire ? À la fin de la pièce, certes, Araminte comprendra la peine qu'éprouve sa suivante et lui témoignera son affection ; mais cela, dans le fond, ne changera pas grand-chose... Alors que ce type de personnage finit souvent marié chez Marivaux, pas forcément avec celui ou celle qu'il espérait au début, mais marié quand même, et heureux de l'être, Marton ne sera dédommée en aucune façon. Didier Bezace repère bien ce qu'on pourrait appeler la tragédie de Marton, cette espèce d'injustice, scandaleuse pour nous modernes ; c'est sur elle qu'il clôt sa pièce : revenue sur scène, visiblement très triste, après le départ de tous les personnages (et notamment du couple d'amoureux, monté célébrer son union), tandis que retentit le *Concerto pour deux violons et violoncelles RV 578 a* de Vivaldi. Comme souvent chez Marivaux, la pièce présente le rapport de forces qui, à travers les jeux amoureux, oppose les classes sociales entre elles (comme dans *La double inconstance*, où le Prince réussit à défaire le couple heureux que formaient Sylvia et Arlequin). Ceci annonce le grand renouveau à la fois dramatique et politique du 18^e siècle : l'invention du *drame*, genre dans lequel les gens ordinaires peuvent avoir un « sort » (c'est ce qu'Argante refuse à Dorante), et qui préfigure le sort commun que le peuple va chercher à se donner à la Révolution.

On a bien dans cette pièce, à nouveau, les **jeux de l'amour et du hasard**... On note en passant que le terme « hasard » apparaît trois fois dans l'extrait, dans des répliques d'Araminte et de Dubois (notamment : « j'y ai vu par hasard un tableau où madame est peinte »). Comment interpréter l'insistance sur ce terme ? Le piège que constitue l'intrigue est organisé par Dubois, maître du jeu,

tous les commentateurs de la pièce le répètent. Mais l'on peut nuancer en remarquant que s'il construit une machine, il sait aussi se servir des circonstances, qui sont quand même bien souvent pour lui d'heureux hasards (ainsi l'annonce faite par l'oncle Rémy, au début de l'acte II, de la possibilité pour Dorante de se marier avec une femme qui pèse 15.000 livres de rente). Du coup, ce tableau, on ne sait pas s'il a vraiment été « vu par hasard » dans la chambre de Dorante, ou si Dubois l'y a placé juste avant (c'est ce que Didier Bezace choisit de nous montrer dans sa mise en scène). Par ailleurs la construction même de cette séquence peut être qualifiée d'*hasardeuse* ! Répétons-le : où voit-on un pareil enchaînement, non pas de rebondissements, mais de stratagèmes successifs ? Pas chez Molière par exemple. On tire ici sur les personnages et les spectateurs à salve continue. Pourquoi à la scène du portrait succède la scène du tableau ? Certes Araminte, à la fin de la scène 9, fait mine de ne pas prendre au sérieux la « circonstance », pourtant fort convaincante, donnée par le Comte pour prouver qu'il n'est pas le commanditaire de ce portrait. Mais d'une part Dubois ne pouvait pas prévoir cette objection, qui, d'autre part, semble bien dérisoire face à la logique du Comte ; à la fin de cette scène 9 Argante avait un « air pensif » et son inimitié pour Dorante aurait suffi à la persuader. La scène 10 ne semble donc pas nécessaire du point de vue du déroulement de l'action. Il faut trouver des explications ailleurs.

L'importance des objets et du jeu

Marivaux est aujourd'hui l'un des rares dramaturges du 18^e siècle qu'on étudie à l'école et qu'on voit encore très fréquemment sur les planches. D'où lui vient ce privilège ? Sans doute de sa grande attention à la théâtralité, ou au *devenir scénique* de ses pièces. C'est particulièrement sensible ici à travers l'importance des objets et la place laissée au jeu.

Comme nous l'avons dit, Marivaux reprend **le jeu autour du portrait** qui avait tellement touché les spectateurs dans *La Surprise de l'amour*. Ici, à l'acte II des *Fausse confidences*, un mystère s'est établi autour de la boîte, que l'ouvrier avait refusé de montrer au Comte, ayant « ordre, disait-il, de la donner qu'à celui à qui elle est ». Le spectateur comprend alors, comme le Comte (qui est moins bête qu'on le pense) que le portrait représente Araminte et que la boîte a été commandée par Dorante, mais Marton pense qu'elle en est le modèle et la destinataire. Quand Araminte et Argante arrivent, alertées par le Comte, il semble que ce dernier ne leur ait pas encore dit tout ce qu'il savait. Aussi le début de cette scène était-il amusant : Marton fait durer le plaisir (dans la mise en scène de Bezace elle tient le petit portrait derrière son dos), ne voyant pas en quoi cette affaire regarde sa maîtresse. Puis elle est contrainte d'ouvrir la boîte. On a alors la seule didascalie de l'extrait, et l'une des seules de la pièce, qui ne soit pas une didascalie précisant l'expression du personnage qui parle ou bien indiquant que le personnage « sort » : « *Araminte l'ouvre, tous regardent.* » Le temps semble suspendu ; certains sont obligés de revoir entièrement leur partition, notamment la pauvre Marton, mais aussi Araminte.

On découvre alors une **Araminte experte en double-sens**. Dans la dernière réplique de la scène 9, son « je le garde » peut renvoyer aussi bien au portrait qu'à l'intendant ! Même effet de clôture à la fin de la scène suivante : quand on entend « retirez... », dans ce dialogue qui porte sur la convenance qu'il y a à décrocher ou non le tableau, on s'attend à ce qu'elle dise « retirez ce tableau du mur », mais non, ce sera seulement « retirez-vous » ! Glisse-t-elle même, sûre d'elle, quelque allusion salace, au début et à la fin d'une même réplique qui porte sur Dorante, en répétant le mot « pénétration » ? Un lycéen ne manquera pas de relever ce terme, et il aura raison – pourquoi ne pas convenir avec lui que cette insistance prête à sourire... ? Les didascalies nous avertissent que son ton est « railleur » à la scène 10 et « ironique » à la scène 11. Elle peut faire varier ses « airs », l'air de rien, sans que les autres ne se doutent de son jeu. Elle a les qualités de la comédienne que Diderot dans le *Paradoxe sur le comédien*, ou le personnage de Mme de Merteuil dans *Les Liaisons dangereuses*, vanteront quelques décennies plus tard : intelligence et maîtrise des émotions. On a peut-être ainsi un autre élément de réponse à cette succession surprenante des deux scènes du portrait et du tableau : l'accumulation des preuves et des dangers oblige Araminte à *composer* et dissimuler, pour se justifier et défendre Dorante – et cela fait apparaître un point commun entre elle et lui...

Autre type de jeu : celui de Dubois et Arlequin au début de la scène 10. Leur affrontement fait penser à celui entre Valère et Maître Jacques au début de l'acte III de *L'Avare* de Molière. Valère, qui s'est lui aussi fait engager comme intendant pour approcher sa bien-aimée, la fille d'Harpagon, prend

le parti de son maître comme ici Dubois d'Araminte ; puis lorsqu'il se retrouve seul avec le cuisinier, le conflit dégénère en une vraie bastonnade de *Commedia dell'Arte*, superbe occasion de jeu. Arlequin, directement importé du théâtre italien, apparaît dans de nombreuses pièces de Marivaux, et se fait même personnage éponyme de l'une d'elles (*Arlequin poli par l'amour*). Parfois assez fin et malin, il est dans *Les fausses confidences* particulièrement benêt. Certaines éditions du texte nous apprennent que Thomassin, l'acteur qui interprétait ce rôle à la création de la pièce, pourtant âgé et malade en 1737, faisait encore « tous les *lazzi* possibles ». La scène du tableau a peut-être aussi pour but de lui donner un peu de place, dans une pièce où sa présence est plutôt discrète. On peut imaginer une mise en scène où l'objet-tableau est présent sur scène et devient un accessoire *essentiel* du jeu et du comique de ce personnage.

Enfin, cette séquence propose peut-être même une **réflexion sur la représentation**. On a un portrait sur scène, mais dont la caractéristique première est d'être « petit », ce qui fait que le public ne le voit pas... pour mieux le fantasmer. Puis on entend parler d'un tableau, « tout à fait gracieux » dit Arlequin, qui se trouve dans la chambre de Dorante et qui *a priori* n'apparaît pas sur scène : objet d'adoration, dont on peut imaginer qu'il représente une Araminte *au naturel* (Didier Bezace avait choisi de faire ouvrir le décor de fond de scène pour rendre visible l'espace de l'appartement de Dorante et le tableau, au sujet en effet très sensuel). Dans ces deux scènes successives, le visage d'Araminte est étrangement démultiplié. C'est le propre d'un visage aimé (et cela fait penser à *Aurélien* d'Aragon : Bérénice ressemble au masque mortuaire qu'Aurélien avait dans sa chambre et face auquel il accroche au cours du roman le portrait de la jeune femme peint par Zamora). Mais ces visages, plus ou moins invisibles, sont aussi un rappel de ce qu'est le théâtre ou de ce qu'il permet : mettre en branle notre imagination, nous saisir de vertige devant les jeux de miroirs, les dédoublements d'identité, les hypothèses de passages d'un corps ou d'une classe sociale à l'autre.

Conclusion

Le portrait reparaitra à la scène 12 de l'acte III, dans la belle scène où Araminte avoue son amour pour Dorante justement par l'intermédiaire d'une réflexion sur cet objet, véritable support du sentiment amoureux :

« Vous donner mon portrait ! songez-vous que ce serait avouer que je vous aime ? [...] voilà pourtant ce qui m'arrive. »

Et le tableau ? Nous l'avons interprété comme une occasion de jeu avec l'entrée du duo comique Dubois-Arlequin, la montée de la tension et le tourbillon qu'elle provoque, le rassemblement d'un maximum de personnages sur le plateau, mais aussi comme le vecteur d'un vertige proprement théâtral, d'une réflexion en acte sur le théâtre, l'illusion et l'amour. Ce tableau, si inutile et si important, ressurgira lui aussi, mais *in extremis* et comme par magie, dans la toute dernière réplique de la pièce, confiée à Arlequin : « Pardi ! nous nous soucions bien de ton tableau à présent ! L'original nous en fournira bien d'autres copies. »

II. PROPOSITION DE QUESTION DE GRAMMAIRE

L'adjectif qualificatif (*Les fausses confidences*, II 8-11)

1. Les caractéristiques morphosyntaxiques de cette classe de mots

Ils varient généralement en genre (« bon/bonne ») et en nombre, en fonction du nom ou du pronom auquel ils se rapportent.

- On relève dans le texte quelques adjectifs épïcènes (c'est-à-dire dont la forme est la même au masculin et au féminin) : « nécessaire », « aimable »...
- Certains adjectifs, se terminant en -x, ne marquent pas de différence au masculin entre le singulier et le pluriel.
- D'autres, comme dans « de plus huppées », posent une question intéressante pour le théâtre dans la mesure où, en l'absence du nom référent, la prononciation de l'adjectif seul ne permet pas d'entendre qu'il qualifie un nom féminin.

Cette classe se distingue très nettement de celle des déterminants possessifs ou démonstratifs, que les grammaires scolaires traditionnelles appellent aussi « adjectifs », et qui certes varient en genre et en nombre en fonction du nom associé (« *mon* portrait »/« *ma* fille ») mais qui ne sont pas supprimables et ne peuvent jamais prendre la fonction attribut (sauf à changer de nature : *c'est le mien*).

Il faut la distinguer aussi de celle des *adjectifs* numéraux cardinaux, qu'il est plus juste là aussi d'appeler des *déterminants*.

Nous avons ici des exemples d'adjectifs à forme simple (« riche », « petit », « bon », « pure »...), et d'adjectifs construits par dérivation : par suffixation, à partir d'un radical verbal (« aimable ») ou nominal (« raisonnable »), et par préfixation, à partir d'un radical adjectival (« juste »/« injuste », « extraordinaire »).

Nous trouvons aussi des exemples de « dérivation impropre » à partir d'un adjectif verbal (« plaisant »), ou d'un participe passé (« instruite »).

Inversement, on a dans le texte un exemple d'adjectif substantivé : « ce brutal » (II, 10), ainsi qu'un adjectif adverbialisé (« *fort* extraordinaire ») et un autre dont on peut dire qu'il a une valeur adverbiale (concessive) au sein d'une locution verbale : « a pourtant beau faire » (*avoir beau* dire/faire...).

Deux emplois de « bon » sont particuliers et sans doute à associer : « à quoi bon vous en défendre ? » et le « Bon ! » conclusif d'Araminte. Ce sont des emplois interjectifs, où *bon* est invariable.

Enfin on a le cas particulier de l'adjectif « possible », dans « toute la satisfaction possible », qu'il faut analyser dans la construction *tout + substantif + possible*, où « possible » ne se rapporte pas directement à la « satisfaction » (et en effet : **il le considérait avec la satisfaction possible*) ; de même que dans la construction *le plus de + substantif + possible*, « possible » ne s'accorde pas avec le nom pluriel (*le plus de renseignements possible = le plus possible de renseignements*).

Les adjectifs qualificatifs sont gradables. On distingue degrés d'intensité (« un très aimable homme », « une chose bien difficile », « fort extraordinaire », « tout à fait gracieux ») et degrés de comparaison (« de plus huppées » et « de plus fortes preuves » – dans les deux cas, l'élément de référence n'est pas exprimé, il est implicite, = *de plus huppées que moi* et *de plus fortes preuves que celle-ci*). Les degrés peuvent donc être marqués par des adverbes (*très, plus...*), mais aussi par un préfixe, comme dans « extraordinaire » où *extra-* marque bien l'intensité élevée (et où l'ajout de l'adverbe « fort » constitue une redondance qui témoigne bien du ton « ironique » d'Araminte pour cette réplique).

Les adjectifs peuvent être modifiés par d'autres types d'adverbes, comme dans « *même* injuste » qui exprime la concession.

Nous avons aussi dans le texte des adjectifs complétés par un groupe prépositionnel (« jaloux de l'inconnu... », « je n'en suis pas contente » (où Marton exprime sa déception et utilise pour désigner Dorante un pronom généralement utilisé pour les inanimés/*Je ne suis pas contente de lui*), ou par une proposition complétive (« une chose bien difficile à deviner » où le sujet de l'infinitive, non exprimé, renvoie aux gens en général). Ces groupes sont des compléments de l'adjectif, à distinguer :

- de « assez hardi pour regarder un tableau », où ce n'est pas « hardi » qui est directement complété mais plutôt l'adverbe « assez » (= *Hardi, il l'était assez pour regarder ce tableau* et non **Il était hardi pour regarder ce tableau*), de même que dans « des motifs raisonnables de renvoyer » c'est le substantif, et non l'adjectif, qui gère le complément infinitif ;
- des constructions où la complétive qui suit l'adjectif attribut représente en fait un sujet postposé : « il est extraordinaire qu'il ait jeté les yeux sur ce tableau » (= *Qu'il ait jeté les yeux sur ce tableau est extraordinaire*), « il serait bon de savoir ce que c'est », « il n'était point décent qu'il y restât » ; mais aussi « je serais bien injuste de ne pas vous aimer », où la complétive n'est pas pronominalisable (à la différence de *Je serais bien coupable de ne pas vous aimer = J'en serais bien coupable*), peut fonctionner là aussi comme sujet de l'attribut

« injuste » (dans *Ne pas vous aimer serait injuste de ma part*) et constitue, selon la GMF¹ p. 368, « un complément modalisant le rapport entre l'adjectif évaluatif et son sujet ».

2. Ses fonctions : épithète ou attribut

L'adjectif peut être une extension du nom (modificateur facultatif à l'intérieur du GN, qui tend généralement à caractériser le nom) ou bien compléter le verbe quand celui-ci est un verbe d'état (il s'interprète comme un prédicat qui exprime une caractéristique du sujet et a alors une fonction essentielle dans la phrase ou la proposition).

Procédons à un relevé.

Les épithètes :

- II, 8 : « charmant homme »
- II, 9 : « jalousie, même injuste », « de plus huppées », « très aimable homme », « très riche parti », « petit portrait de femme », « chose bien difficile »
- II, 10 : « plaisant magot », « pure colère », « toute la satisfaction possible », « honnête homme », « vieux tableau »
- II, 11 : « bon goût », « bonne main », « motifs raisonnables », « intendant assez hardi », « pure tendresse », « de plus fortes preuves »

Ces adjectifs sont toujours associés à un substantif coprésent, à l'exception de l'un d'entre eux (« plus huppées »), qui se rapporte au pronom « en » anaphorique du nom que l'on suppose être *femmes*.

Certaines de ces épithètes sont *très* attachées au nom qu'elles qualifient – par exemple « honnête homme ». S'agirait-il non pas d'un adjectif qualificatif, mais d'un adjectif relationnel ? Non, c'est bien un adjectif qualificatif mais intégré dans une locution. Il partage avec les adjectifs relationnels le fait de ne pas être gradable (**un très honnête homme*) ni séparable (**un honnête et bel homme*). Mais les adjectifs relationnels sont toujours postposés (*un cabinet ministériel*), renvoient à un nom commun (*d'un ministère*) et ne sont pas associés à un nom de propriété, ce qui ici est le cas avec *honnête* (il est tout de même question d'une forme d'honnêteté de Dorante, même si l'honnêteté ordinaire n'est pas la seule ni la principale qualité de l'*honnête homme*).

Quant au syntagme « bon goût », notons qu'il est aussi plus lié qu'une construction ordinaire *adj + nom* : il forme une sorte de concept, même si l'adjectif garde les caractéristiques principales de l'épithète : suppressible (sauf dans une construction sans déterminant comme *avoir bon goût/*avoir goût*), gradable (*de très bon goût*), déplaçable en position d'attribut.

Ces épithètes sont-elles nécessairement suppressibles ? La plupart le sont (« un petit portrait », « un plaisant magot », « un vieux tableau », « par pure colère »...). Mais si l'on compare « Le charmant homme ! » et « un très aimable homme qui m'aime », on se rend compte que la première ne l'est pas (**L'homme !* Il faudrait au minimum avoir *Quel homme !*). Cela tient-il à la nature du déterminant, article défini ou indéfini ? Pas spécifiquement : ainsi dans « la jalousie, même injuste, ne messied... » le groupe adjectival peut être supprimé, mais, inversement, plus difficilement dans « il refuse devant moi un très riche parti » – c'est que dans ce dernier cas le prédicat porte sur la qualification. C'est globalement la même différence (logiquement plus que syntaxiquement) que celle qui existe entre deux adjectifs comme « Le chien, *docile*, se laisse caresser » et « Le chien *docile* se laisse caresser » : la première donne une caractéristique générale de l'espèce chien, et peut être supprimée sans dommage pour la compréhension de la phrase, tandis que la seconde identifie un chien particulier (ou du moins un type de chien), dont le comportement est de se laisser caresser, et constitue donc un élément plus essentiel.

Les attributs :

¹ Ouvrage de référence : M. Riegel, J.-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français* (1994), PUF/Quadrige, 2004 (abrégée en GMF ci-dessous)

- II, 8 : « aimable », « injuste »
- II, 9 : « instruite », « désagréable », « jaloux », « singulière »
- II, 10 : « bon », « décent », « gracieux », « nécessaire »
- II, 11 : « juste », « extraordinaire », « bon », « contente », « bon »

Ce sont presque tous des attributs du sujet. Dans l'extrait, le sujet auquel ils se rapportent peut être un nom (« la chose me paraît singulière »), un pronom personnel (« Je ne suis jaloux ») ou relatif (« qui est désagréable »). Le verbe attributif utilisé est toujours le verbe *être*, à l'exception d'une occurrence du verbe *paraître*.

On trouve également un attribut du COD : « de trouver bon que je le garde » (comme dans *trouver cette décision judicieuse*), où le COD est la proposition subordonnée complétive « que je le garde » ; dans cette construction l'adjectif bon est naturellement antéposé au groupe COD, ce qui ne serait pas le cas si le COD était un pronom (*tu trouves cela bon*) et plus discutable si le COD était un nom.

De l'épithète à l'attribut il n'y a qu'un pas : « de quoi t'avisés-tu d'ôter ce tableau [qui est] tout à fait gracieux ». Beaucoup de langues, nous dit la *GMF* p. 236-237, juxtaposent directement le sujet et l'attribut du sujet – en français le verbe *être* fonctionne comme une copule, élément purement relationnel et référentiellement vide. Mais l'extraction par la construction attributive crée en général une insistance sur l'adjectif et en fait le propos de la phrase.

3. La position de l'épithète

En français, à la différence de nombreuses langues, l'adjectif épithète peut se trouver soit avant le nom (il est antéposé), soit après (postposé).

Cette position est parfois contrainte :

- c'est notamment le cas de l'antéposition d'une série d'adjectifs courts et très fréquents (*beau, grand, gros, petit...*), comme ici dans « bon goût » ou « petit portrait » ;
- la postposition est nécessaire pour de nombreux adjectifs, longs ou courts (*une chose difficile* et non **une difficile chose*), ou ceux complétés par une proposition comme dans « une chose bien difficile à deviner ». Notons que si nous avons le groupe nominal réalisé *des femmes plus huppées*, celui-ci exigerait la postposition de l'adjectif, à la différence de « de plus fortes preuves » qui contient un adjectif court ;
- Mais c'est une question qu'il est sans doute très difficile de systématiser totalement, et qui dépend aussi du nom qualifié : par exemple on pourra dire *de vifs échanges* mais pas **de vifs gens*.

Parfois la position peut varier mais implique un changement sémantique (adjectifs à double interprétation) :

- on l'a déjà montré : un « honnête homme » n'est pas l'équivalent d'un « homme honnête » ;
- « bon », qui est si courant dans la scène 11 (cinq occurrences sur une douzaine d'adjectifs), lorsqu'il est placé après un substantif désignant une personne prend une valeur morale ; de même « pure colère » et « pure tendresse » ne signifient pas exactement la même chose que *colère pure* et *tendresse pure*. La *GMF* p. 182 explique que postposés au nom ils caractérisent directement le référent du GN, tandis qu'antéposés ils modifient directement le contenu notionnel du nom pour en faire une propriété complexe...

Elle est parfois libre, sans modification de sens :

- la postposition de certains adjectifs n'est pas contrainte : elle concerne principalement les adjectifs longs (« des motifs raisonnables », = *de raisonnables motifs*) et elle peut s'appliquer à ceux qui sont modifiés, comme par un adverbe (« le coup d'œil assez bon » – on aurait pu avoir *un assez bon coup d'œil* ou *un bon coup d'œil* mais pas **l'assez bon coup d'œil* ni **un coup d'œil bon*).

- « Le charmant homme » et « un plaisant magot » : les raisons de cette antéposition peuvent être poétiques ou rhétoriques, mais ne sont pas sémantiques.
- L'usage de l'adverbe *très* (comme *si*, *tout*, *trop*) permet généralement d'antéposer l'adjectif, comme dans « très aimable homme qui m'aime » (ou *homme très aimable qui m'aime* – il y a là sans doute une légère moquerie vis-à-vis de Marton, personnage naïf et idéaliste, qui poétise son discours par cette antéposition, sans remarquer toutefois la lourdeur des répétitions « aimable »/« aime »).

Par ailleurs, l'épithète peut être en position détachée (ou apposée) : on a dans l'extrait « même injuste », entre virgules – détachement rendu nécessaire par la modalisation (qui est une formulation concessive elliptique).

4. Ébauche d'analyse stylistique

L'impression qui peut se dégager est celle d'une langue qui contient relativement peu d'adjectifs : sur environ 1900 mots, on en compte seulement un peu plus de 30. Il doit y avoir des études sur la fréquence de l'adjectif en français, mais empiriquement en prenant un passage au hasard d'un autre ouvrage du 18^e siècle, *La nouvelle Héloïse* (V 3^e partie, lettre II), on tombe sur une proportion d'adjectifs près de cinq fois supérieure !

Serait-ce en rapport avec le souci d'une langue la plus efficace possible, qui s'en tient à l'action et non à la description ? Cette clarté et cette efficacité constituent en effet une spécificité de l'écriture dramatique de Marivaux. On note d'ailleurs que plusieurs adjectifs remarquables sont prononcés par des personnages qui, soit par nature, soit à ces moments-là, sont comme déconnectés de l'action : il s'agit de Marton lorsqu'elle est plongée dans son rêve d'amour (elle se sert d'un vocabulaire courtois : « aimable » à deux reprises, ou « charmant » dont on sent qu'il est particulièrement accentué dans la phrase), d'Arlequin, engagé dans son *lazzo* avec Dubois (ce « plaisant homme » très saillant, puis « tableau tout à fait gracieux », « toute la satisfaction possible », « honnête homme », cherchant à s'imposer aussi par l'usage d'une langue pompeuse), ainsi qu'Araminte lorsqu'elle joue et fait montre d'ironie (« juste », « extraordinaire », « bon », « raisonnable », « hardi »).

Ainsi, en tant qu'extension descriptive facultative du GN, le nombre d'adjectifs semble très réduit dans les répliques de Marivaux où le langage est avant tout instrument de l'action, mais en tant que signe extérieur de jeu (involontaire chez Marton, très conscient chez Araminte, consubstantiel au personnage d'Arlequin) il s'épanouit, dans des répliques où le langage lui-même devient action.