

ÉTONNANTS • CLASSIQUES

BAC
GÉNÉRAL

TEXTE INTÉGRAL AVEC DOSSIER

LES FAUSSES CONFIDENCES

Marivaux

PARCOURS
Théâtre et
stratagème



LES FAUSSES CONFIDENCES

Marivaux

Dorante, un jeune homme de bonne famille désargenté, est décidé à conquérir le cœur d'Araminte, une veuve fortunée. Commence alors une habile entreprise de séduction faite de manipulation et de tromperie, au centre de laquelle son ancien valet Dubois s'impose en maître du jeu. Mais peut-on encore croire, après tant d'artifices, à la sincérité des sentiments déclarés par Dorante ?

Appareil pédagogique
par Marion Bally et Samuel Miloux

TOUT POUR COMPRENDRE

- Notes lexicales
- Biographie de l'auteur
- Contexte d'écriture
- Pour mieux interpréter
- Chronologie

THÉÂTRE ET STRATAGÈME

- Un « heureux stratagème » ? Dubois ou les limites du comique
- Le spectateur pris au piège
- Groupements de textes
- Histoire des arts

VERS LE BAC

- Explications linéaires guidées
- Points de grammaire
- Sujets de dissertation

CAHIER ICONOGRAPHIQUE

Retrouvez notre catalogue sur
editions.flammarion.com

En couverture: Louis Garrel (Dorante) et Isabelle Huppert (Araminte) dans *Les Fausses Confidences* de Marivaux, mise en scène de Luc Bondy au théâtre de l'Odéon (2014) © Pascal Victor / ArtComPress via opale.photo

Les Fausses Confidences



■ Louis Michel van Loo, *Portrait de Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux* (1743).

ÉTONNANTS • CLASSIQUES

MARIVAUX

Les Fausses Confidences

Présentation et notes par

MARION BALLY,
professeure de lettres

Cahier photos et dossier par

SAMUEL MILOUX,
professeur de lettres

Flammarion

De Marivaux
dans la collection « Étonnants Classiques »

La Double Inconstance

L'Île des esclaves

Le Jeu de l'amour et du hasard

© Éditions Flammarion, 2020.

Édition revue en 2022.

ISBN : 978-2-0802-8504-1

ISSN : 1269-8822

SOMMAIRE

■ Présentation	7
Une pièce charnière	8
Un « heureux stratagème » ? Dubois ou les limites du comique	14
<i>Les Fausses Confidences</i> ou la vérité paradoxale de la fiction	19
■ Chronologie	25

Les Fausses Confidences

Acte premier	35
Acte II	67
Acte III	97
■ Dossier	123
Étude de l'œuvre	125
Explications de textes	125
Mettre en scène <i>Les Fausses Confidences</i>	131
Un livre, un film : <i>Les Fausses Confidences</i> , de Luc Bondy (2016)	136

Parcours : « Théâtre et stratagème »	139
Les valets, maîtres du jeu ?	140
Les stratagèmes amoureux au théâtre	148
Vers l'écrit du bac	157

PRÉSENTATION

Le XVIII^e siècle connaît d'importants bouleversements sociaux qui fragilisent la hiérarchie caractéristique de la société d'Ancien Régime. En effet, la classe bourgeoise se développe : elle est de plus en plus nombreuse et il n'est pas rare de voir certains de ses représentants les plus entreprenants amasser une fortune qui dépasse celle des anciennes familles nobles. En 1720, la banqueroute de Law, premier krach boursier de l'histoire¹, à l'origine de ruines spectaculaires et d'enrichissements rapides, attire l'attention des contemporains sur la fragilité de l'ordre social. Si la Révolution est encore loin, les arts se font déjà l'écho de ces mutations en devenant, dès la première moitié du siècle, le terrain d'expression de revendications à la fois sociales et esthétiques. La Querelle des Anciens et des Modernes, qui avait déjà agité la fin du XVII^e siècle, renaît dès 1714². Elle remet en question les

1. À la fin du règne de Louis XIV, les caisses de l'État sont vides. Sur les conseils de John Law (1671-1729), un banquier écossais, le régent Philippe d'Orléans crée en 1716 une banque générale offrant d'échanger de l'or contre du papier-monnaie (des billets) afin de renflouer les finances de l'État. Tout le système s'effondre en 1720, ruinant les nombreux particuliers qui y avaient investi leurs économies.

2. Cette querelle, dont le premier épisode (de 1687 à 1694) avait opposé Charles Perrault (défenseur des Modernes) à Nicolas Boileau (du côté des Anciens), ressurgit à l'occasion de la publication d'une nouvelle traduction de *l'Illiade*, adaptée au goût du jour par le dramaturge Houdar de La Motte et précédée d'une préface défendant les thèses des Modernes (contestation de la supériorité des auteurs antiques, refus de la traditionnelle hiérarchie des genres, primat de l'originalité sur l'imitation).

fondements de l'esthétique classique, notamment la hiérarchie des genres, qui interdisait de représenter de manière sérieuse des sujets considérés comme bas¹. Sous la plume ou le pinceau de Modernes tels que Marivaux ou Chardin², certaines thématiques jugées non nobles, comme le quotidien et les manières bourgeoises, jusque-là systématiquement traitées sur le mode comique (qu'on pense au *Bourgeois gentilhomme* de Molière), acquièrent peu à peu une dignité artistique.

Une pièce charnière

Le public de l'époque, cependant, n'est pas toujours prêt à accueillir cette modernité : lors de leur première représentation, le 16 mars 1737, *Les Fausses Confidences* rencontrent un succès mitigé. Ce n'est que plus tard, et en particulier après la Révolution,

1. L'esthétique classique se fonde sur un accord entre le sujet traité et le style qui permet de hiérarchiser les œuvres en fonction de leur genre. En littérature, la tragédie et l'épopée figurent au sommet de la hiérarchie, car elles représentent dans un style élevé (en vers, très imagé) des sujets considérés comme nobles (l'histoire d'un État ou de personnages royaux). À l'inverse, la comédie se trouve en bas de la hiérarchie des genres : elle emploie un style relâché (parfois familier, comique ou parodique) pour traiter de sujets jugés anecdotiques (les aventures de domestiques ou le quotidien bourgeois, par exemple).

2. Le peintre Jean Siméon Chardin (1699-1779) s'est essentiellement illustré dans des genres méprisés au XVIII^e siècle : la nature morte (avec *La Raie*, en 1728), le portrait et les scènes de genre (qui représentent des personnages contemporains, la plupart du temps bourgeois ou populaires, en train de vaquer à leurs occupations quotidiennes). Aujourd'hui, son œuvre, qui a su si bien pénétrer et sublimer l'intimité bourgeoise, est unanimement célébrée.

que cette pièce accède au statut de chef-d'œuvre. Sa position particulière, à la fois dans l'histoire du genre comique et dans la carrière de Marivaux, n'est sans doute pas étrangère à ce revirement.

... dans l'histoire du théâtre

Les Fausses Confidences se situent en effet à la charnière de deux moments de l'histoire du théâtre et de la comédie. Alors que le XVII^e siècle a vu le triomphe de la comédie de caractère à la manière de Molière, qui tournait en ridicule les vices et les obsessions de ses contemporains, le début du XVIII^e siècle connaît un renouvellement du genre comique. La comédie de mœurs, qui offre une satire de la société de l'époque, a le vent en poupe, tandis que la troupe des Italiens est de retour dans la capitale. Cette troupe, présente à Paris depuis le XVI^e siècle, mais chassée à la fin du règne de Louis XIV, avait importé et adapté au goût français la tradition de la *commedia dell'arte*, un type de théâtre comique populaire fondé sur l'improvisation à partir de canevas¹ et caractérisé par l'emploi de personnages récurrents, dont Arlequin. Le nouveau Théâtre-Italien, qui se produit à partir de 1716 à l'Hôtel de Bourgogne, offre aux dramaturges un espace de création alternatif, moins strictement codifié que les deux autres scènes officielles², l'Opéra et la Comédie-Française.

Malgré sa vitalité, la comédie continue néanmoins, comme au siècle précédent, à faire l'objet d'une relative condamnation

1. *Canevas* : ébauches d'actions fixées à l'avance.

2. Le théâtre, sous l'Ancien Régime, est régi par le système des privilèges : l'ouverture des salles est strictement contrôlée par le Roi et suit une répartition par genre (la comédie et la tragédie classiques à la Comédie-Française, le théâtre inspiré de la *commedia dell'arte* à l'Hôtel de Bourgogne et le théâtre chanté à l'Opéra).

morale : la trivialité des sujets qu'elle met en scène, le rire qu'elle provoque, parfois qualifié de diabolique, la rendent suspecte. En réponse à ces critiques, à partir des années 1730 et tout au long du siècle des Lumières, certains dramaturges s'appliqueront à moraliser la comédie. Ainsi, pour Nivelle de La Chaussée, créateur de la comédie « larmoyante », comme pour son successeur Diderot, promoteur du drame bourgeois, il s'agit de refuser les excès de la comédie et de la tragédie au profit d'un genre moyen ou sérieux, qui place des personnages bourgeois au cœur d'intrigues sentimentales au dénouement édifiant¹. Dans ce contexte, *Les Fausses Confidences* proposent une synthèse réussie entre la peinture d'une idylle² bourgeoise annonçant le drame sérieux, et un comique franc, presque moliéresque.

... et dans l'œuvre de Marivaux

Dernier hommage à la comédie classique, *Les Fausses Confidences* sont aussi, pour Marivaux, une sorte de testament théâtral. Composée cinq ans avant son élection à l'Académie française en 1742, cette pièce est sa dernière comédie en trois actes. Ensuite, il n'écrira plus que de courtes pièces en un acte. Alors reconnu comme un merveilleux analyste du sentiment amoureux, mais aussi comme l'auteur de plusieurs pièces utopiques³ telles que *L'île des esclaves* (1725), Marivaux offre au Théâtre-Italien un dernier chef-d'œuvre.

1. **Édifiant** : didactique, moralisant.

2. **Idylle** : au départ, petit poème qui a pour sujet les amours idéalisés de bergers ; par extension, le terme désigne une histoire d'amour heureuse.

3. **Utopiques** : l'utopie est un genre littéraire dans lequel l'auteur invente une société idéale, projetée dans un lieu imaginaire (ici, une île), afin de dénoncer les injustices de la société dans laquelle il vit.

Issu de la petite noblesse administrative, le jeune Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, né en 1688, quitte l’Auvergne et arrive à Paris dans les années 1710, alors que reprend la Querelle des Anciens et des Modernes. Plus intéressé par la fréquentation des salons que par ses études de droit, il s’engage en littérature aux côtés des seconds. De son premier roman, *Pharsamon* (rédigé en 1712), à sa dernière pièce, il érige au rang d’objet littéraire des sujets considérés comme mineurs¹ et n’a de cesse de défendre l’originalité stylistique et la liberté créative. Le terrain de cette liberté est essentiellement celui du Théâtre-Italien, auquel il destine la majorité de ses pièces et qui lui offre un cadre favorable pour renouveler la comédie. Avec *La Surprise de l’amour* en 1722, il crée un schéma comique qu’il reprendra dans la quasi-totalité de ses pièces et qui tranche radicalement avec le modèle moliéresque comme avec la comédie de mœurs : il ne s’agit plus de représenter des amants occupés à défendre leur amour contre la menace de barbons à marotte² ou contre diverses pressions sociales, mais de mettre en scène la naissance du sentiment amoureux. Sous les yeux du spectateur, les personnages prennent progressivement conscience de leur amour et surmontent, grâce à divers jeux et stratagèmes, les obstacles intérieurs (au premier rang desquels l’amour-propre³) qui les séparent de l’aveu final permettant le mariage et le rétablissement de l’ordre social. Ainsi, dans *Le Jeu de l’amour et du hasard*

1. **Sujets [...] mineurs** : sujets inférieurs dans la hiérarchie des genres.

2. **Barbons à marotte** : dans les comédies de Molière, les barbons sont des personnages âgés souhaitant épouser des jeunes filles, généralement sous leur garde, empêchant ainsi l’amour naturel des deux héros. Arnolphe, dans *L’École des femmes*, en est un parfait exemple. Ils sont souvent dotés d’une marotte, c’est-à-dire d’une idée fixe, d’une obsession ridicule, et châtiés au dénouement.

3. **Amour-propre** : amour de soi, souci du regard et du jugement des autres.

(1730), Silvia se déguise en domestique pour faire la connaissance *incognito* de son fiancé Dorante, qui a la même idée. Les émotions des personnages se trahissent puis s'avouent sous les masques, de manière détournée, avant de s'exprimer librement au dénouement qui prélude à l'union égalitaire des deux jeunes maîtres (voir l'extrait dans le Dossier, p. 155-157).

Ce schéma de « l'éternelle surprise de l'amour », comme le nomme d'Alembert dans l'éloge ambigu qu'il consacre à Marivaux en 1763¹, se retrouve dans *Les Fausses Confidences*. Dans cette pièce, en effet, Araminte, une riche veuve, finit par déclarer, au terme d'un long processus d'acceptation, l'amour qu'elle ressent pour un homme qui lui est socialement inférieur, Dorante, entré dans sa maison en tant qu'intendant. Cependant, dans cette dernière grande comédie, Marivaux déroge à son système : si la vérité est révélée à la fin de la pièce, comme dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, l'ordre social, lui, n'est pas rétabli. Alors que la Silvia du *Jeu* n'avait que le costume d'une soubrette, le Dorante des *Fausse Confidences* est un jeune homme désargenté qui, comble de l'audace, l'emporte sur un comte ! Cette disparité sociale entre les amants a été jugée indécente par le public de 1737 et explique sans doute *a contrario* le succès de la comédie après la Révolution.

Un tournant « réaliste »

Ce mariage mal assorti a pu sembler d'autant plus choquant qu'il a lieu dans un monde « réaliste » (même si le terme ne fait son apparition en littérature que bien plus tard), très proche de celui des spectateurs de l'époque. En effet, si *Les Fausses Confidences* innove peu, du point de vue des thèmes abordés, par

1. Jean Le Rond d'Alembert, « Éloge de Marivaux », *Œuvres de d'Alembert*, 1821, t. III, partie 2, p. 582.

rapport au reste de l'œuvre de Marivaux, jamais la vie quotidienne n'avait eu autant de place dans l'une de ses comédies : les rentes sont chiffrées – celles d'Araminte s'élèvent à « plus de cinquante mille livres » (p. 38), celles de la « dame de trente-cinq ans » que Monsieur Remy veut marier à Dorante à « quinze mille livres » (p. 69) – et l'auteur dépeint un intérieur bourgeois typique avec sa « salle » de réception (p. 35), sa « remise » (p. 38), sa « terrasse » (p. 43) et son « jardin » (p. 44). L'action est interrompue, comme pour créer un effet de réel, par la visite de petits artisans (une marchande d'étoffes, p. 47-48, un « garçon joaillier », p. 74-76), et la cartographie parisienne est précisément évoquée (les Tuileries, p. 60, la rue du Figuier, p. 97 et 101).

Cet ancrage dans un contexte contemporain permet à Marivaux de faire la satire de la société de son temps. Le règne de l'intérêt est dénoncé à travers la confusion comique d'Arlequin à propos du terme « donner » à la scène 8 de l'acte I (p. 46-47), révélatrice de l'importance de l'argent dans les rapports sociaux, mais aussi à travers l'insistance de Monsieur Remy sur la richesse de Marton (I, 3), puis sur celle de la « dame de trente-cinq ans » (II, 2), le montant de l'héritage ou des rentes étant le principal argument utilisé pour convaincre Dorante de se marier. Plus inquiétant encore, dans le discours du procureur, le vocabulaire amoureux est parasité par le vocabulaire marchand (« emplette », p. 42, « il n'y a point de beaux yeux qui vaillent ce prix-là », p. 71), ce qui assimile le mariage à une simple opération financière. Marivaux met également en lumière la part d'arbitraire dans les inégalités sociales en jouant à plusieurs reprises sur le double sens de l'expression « honnête homme » (à la fois homme honnête, probe, et homme honorable, au sens

de noble) pour suggérer que Dorante a toutes les qualités d'un comte sans en avoir le titre ni la fortune.

On comprend que de telles allusions aient pu choquer les contemporains de l'auteur, d'autant que ce jeune homme désargenté séduit la riche veuve en trois actes ! Quelques années auparavant, Marivaux avait raconté une intrigue semblable dans un roman inachevé, *Le Paysan parvenu* (1734-1735), mais il fallait plusieurs centaines de pages pour que Jacob, un jeune paysan devenu domestique, en vienne à épouser sa maîtresse, Mademoiselle Habert. Comme le note Charles Collé, un contemporain de Marivaux, l'intrigue des *Fausse Confidences* « pouvait aisément fournir la matière d'un roman intéressant », et c'est précisément le génie de Marivaux que d'avoir réussi par une sorte de « magie dramatique » à la condenser ainsi.

Un « heureux stratagème¹ » ? Dubois ou les limites du comique

Cette efficacité dramatique est rendue possible, au niveau de l'intrigue, par le redoutable stratagème de Dubois. La ruse est un procédé courant dans les comédies, depuis les pièges tendus dans les farces médiévales jusqu'aux fourberies de Scapin mises en scène par Molière. Cependant, il est rare qu'elle soit aussi

1. Il s'agit d'une référence à la pièce de Marivaux intitulée *L'Heureux Stratagème* (1733).

spectaculaire que dans *Les Fausses Confidences*, où Marivaux fait du personnage de Dubois un manipulateur hors pair.

Du valet rusé au maître du jeu

Dubois s'inscrit parfaitement dans la lignée des valets rusés de la comédie moliéresque, dont Marivaux reprend les codes. En effet, comme ses prédécesseurs, Dubois intrigue pour permettre le mariage des deux jeunes premiers et vaincre la résistance d'une Madame Argante qui, désireuse que sa fille devienne comtesse, a tout du Géronte des *Fourberies de Scapin*.

Cependant, Dubois va au-delà du modèle hérité de la comédie classique : il est non seulement celui qui préserve l'amour, mais aussi celui qui le fait naître. En cela, Marivaux s'inspire du rôle actif du *guido maestro*, le maître du jeu dans la *commedia dell'arte*. Dans cette tradition, un acteur de la troupe tenait le rôle de metteur en scène : il distribuait les rôles, écrivait les canevas sur lesquels devait s'appuyer l'improvisation des acteurs, tout en jouant lui-même la comédie. Ainsi, Dubois est en quelque sorte le maître du jeu des *Fausse Confidences* : il est à la fois un excellent acteur, qui feint de découvrir la présence de Dorante chez Araminte à la scène 13 de l'acte I, et un véritable metteur en scène lorsqu'il conseille à Dorante de séduire la suivante d'Araminte (I, 2), lorsqu'il minute l'irruption de Marton pour qu'elle surprenne l'aveu amoureux (II, 15, la ruse est révélée p. 114) ou lorsqu'il fait en sorte que la lettre désespérée de son maître tombe dans les mains d'Araminte (III, 1). Plus encore, Dubois est un auteur talentueux : il invente probablement l'existence de la « grande brune très piquante » qui poursuit Dorante de ses ardeurs (p. 58) et récrit sans doute la première rencontre des amants pour en donner une version parfaitement romanesque (I, 14).