

# La monnaie de la pièce

## *Les Acteurs de bonne foi* de Marivaux

Eric EIGENMANN (Université de Genève)

*Les Acteurs de bonne foi* a toujours été considérée comme une pièce problématique, par les gens de lettres aussi bien que de théâtre. Publiée sans signature dans la revue *Le Conservateur* en 1757, elle n'est authentifiée que l'année suivante, lorsqu'elle figure dans l'édition des *Œuvres de théâtre de M. de Marivaux*. Dernier texte dramatique attesté par l'auteur à cette date, ce qu'elle reste aujourd'hui pour bon nombre de critiques, elle ne serait en revanche que l'avant-dernier pour d'autres, qui attribuent encore à Marivaux la paternité de *La Provinciale*, publiée quatre ans plus tard dans *Le Mercure de France* en 1761. En outre, comme *Le Conservateur* affirme avoir également reçu ce manuscrit en 1757, la date de parution ne préjuge pas de la date d'écriture et, *La Provinciale* fût-elle de la main de Marivaux, *Les Acteurs de bonne foi* peut parfaitement lui être contemporaine, voire postérieure. L'auteur a dû se résoudre, semble-t-il, à la publier sans la signer après n'avoir pas trouvé à la faire représenter. Jamais mise en scène de son vivant, elle l'est moins fréquemment depuis lors que la plupart des pièces de l'œuvre marivaudienne<sup>1</sup>. Selon beaucoup de commentateurs, *Les Acteurs de bonne foi* est l'œuvre d'un écrivain fatigué. Si l'on admire, certes, sa construction formelle et le «pirandellisme» — dénomination un peu hâtive — de ses principales scènes, on lui reproche sa duplicité d'action, et la relative faiblesse de la seconde partie. Qu'en est-il exactement? Une lecture thématique et structurale attentive aboutit à une conclusion posée.

Résumons succinctement l'intrigue. Dans sa maison de campagne, Madame Argante est sur le point de marier sa fille Angélique à

---

<sup>1</sup> Ses deux dernières mise en scène, à ma connaissance, ont été signées, respectivement, par Jacques Lassalle et Claude Stratz, au Théâtre national de Strasbourg en 1987 et au Théâtre de la Comédie de Genève en 1993.

Eraste, neveu de Madame Amelin. Deux couples de valets, Colette et Blaise d'une part, Lisette et Merlin de l'autre, dirigés par ce dernier, répètent une petite comédie improvisée à partir de leurs propres caractères, d'où naissent évidemment maintes confusions entre la réalité et la fiction. Madame Amelin leur a commandé ce divertissement pour le mariage, à l'insu de Madame Argante. Celle-ci vient à l'apprendre et refuse, prétextant son âge et la moralité, de sorte qu'il est possible d'interpréter l'affrontement qui s'ensuit entre les deux femmes au sujet du théâtre, enjeu symbolique de deux morales, comme une mise en scène des positions antagonistes de Voltaire et de Rousseau<sup>2</sup>. En l'occurrence, Madame Amelin cède, mais feint ensuite de préférer pour son neveu un meilleur parti, celui de son amie Araminte, qui l'accompagne. Après la comédie des valets se joue une comédie des maîtres, dont Eraste, Angélique et surtout Madame Argante, forcée de revenir sur son refus, sont bien malgré eux les acteurs.

La question de la richesse paraît très secondaire. Dans un colloque consacré à ce thème, on s'attend sans doute plutôt à l'analyse d'autres pièces de Marivaux: dans *Le Legs*, *La Fausse suivante*, *Les Fausses confidences*, *L'Épreuve* et *La Double Inconstance*, par exemple, une importante somme d'argent représente un enjeu explicite; alors que dans *Les Acteurs de bonne foi*, Madame Amelin, dont la fortune est nettement supérieure à celle de Madame Argante, a renoncé aux prérogatives de sa richesse avant même que la pièce ne commence...

### Sous le signe de la dette

La richesse n'en domine pas moins *Les Acteurs de bonne foi*. La richesse, ou plus précisément le déséquilibre qui entoure ce renoncement, soit, sous sa face positive, cette largesse initiale de Madame Amelin. Il n'est pas insignifiant que l'évocation d'une dette encadre la pièce entière. A la deuxième réplique déjà, Eraste explique combien il est ravi de procurer à sa tante le petit divertissement que représente la comédie de Merlin; «*je lui dois bien des attentions*», dit-il, «elle me donne tout son bien pour me marier avec Angélique, que j'aime»<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> *La Lettre à d'Alembert sur les spectacles* date de l'année suivante, 1758.

<sup>3</sup> Marivaux, *L'Épreuve*, *La Dispute*, *Les Acteurs de bonne foi*, édition établie par Jean Goldzink, Paris, Flammarion, 1991, p. 225. Je souligne.

Tandis qu'à la fin de la pièce, dans l'antépénultième réplique, Lisette prévient Merlin en ces termes: «tu me le paieras.»<sup>4</sup>

La dette d'Eraste porte sur un mariage, celle de Lisette sur une comédie, soit précisément les deux événements auxquels se rapportent, dans la pièce, le lexique qu'on qualifiera au sens large de commercial. Si la comédie et le mariage résultent chacun d'un marché, qui implique un coût et un paiement, ils constituent eux-mêmes les objets du principal échange. Ainsi Eraste doit-il une comédie à sa tante pour le don qu'elle lui fait, qui équivaut à lui offrir un mariage sinon impossible. L'usage redoublé du verbe «donner» marque la réciprocité du geste dans le discours des personnages, «elle me donne tout son bien», dans la deuxième réplique, répondant à «je vous donnerai la comédie», dans la première. «A la base, résume fort bien Jean Goldzink en préface à son édition de la pièce, il y a le postulat d'un troc: l'échange d'un symbole (le théâtre) contre une fortune. La mère (Madame Argante) paie, par un sacrifice symbolique, [...] le don de Madame Amelin: le bonheur d'Angélique.»<sup>5</sup> Le texte, souvent réflexif, thématise la part occulte de cet événement théâtral:

ERASTE [à Madame Argante]. Puisqu'il faut vous le dire, c'est une petite pièce dont il est question.

MADAME ARGANTE. Une pièce de quoi?<sup>6</sup>

Cette curieuse interrogation sur la signification d'un mot aussi central que simple, apparemment, dans *Les Acteurs de bonne foi* autorise à en jouer quelque peu. Tout s'énonce en effet dans le texte comme si «la petite pièce» dont parle Eraste faisait office de pièce de monnaie, monnaie à rendre sur «tout le bien» concédé par Madame Amelin. Autant que la vengeance d'une spectatrice frustrée, ou que celle de Voltaire contre Rousseau, la comédie apparaît donc, littéralement, comme le *dédommagement* d'une personne riche, pour le déclassement auquel elle consent.

Or, si Madame Argante fait obstacle à ce troc en refusant que la comédie prévue ait lieu chez elle, elle ne peut empêcher que ne s'y substitue une autre comédie, qui restaurera le troc en question. La maîtresse de maison en sera, à son insu, non seulement la commanditaire, mais l'actrice principale:

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 248.

MADAME AMELIN. Au lieu de la lui donner [la comédie], il faudra qu'elle me la donne<sup>7</sup>.

C'est bien, on le voit, en termes d'échange contrarié que le texte le formule. La pièce semble reposer dès lors sur un double échange: d'abord la comédie des valets contre le don de Madame Amelin, à savoir le mariage, ensuite la comédie des maîtres contre celle des valets. Ainsi perçue, certes, l'articulation entre les deux parties se montre fragile, l'unité d'action incertaine.

### L'argent, nerf de la comédie

Cependant, à retenir surtout le piquant de la situation dans laquelle se trouve Madame Argante, on occulte quelque peu l'«intrigue» de la comédie imaginée par Madame Amelin. Après tout, elle aurait pu user d'une autre feinte envers Madame Argante, l'abuser en lui faisant accroire une histoire différente pour rendre plausible sa volte-face. Repartons du «défaut» même des *Acteurs de bonne foi*, sa structure dédoublée. Dans plusieurs de ses pièces, comme Molière et bien d'autres avant lui, Marivaux s'inspire d'une tradition de la comédie italienne, selon laquelle les relations entre valets reflètent celles des maîtres. Jean Rousset l'a parfaitement exprimé, dans une étude fondamentale de l'ensemble de l'œuvre:

Les scènes de valets sont des scènes d'anticipation. Elles donnent toujours à l'avance la courbe que suivront les héros, [...] un schéma très simplifié et fortement accéléré. Un duo valet-soubrette 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 de beaucoup de comédies du XVII<sup>e</sup> siècle; il est là comme l'ombre qui précède le corps [...]. Il est un élément de structure<sup>8</sup>.

C'est cette structure que je tenterai de suivre aussi loin que possible, jusqu'au bout de sa logique, en substituant à l'exemple du duo valet-soubrette celui de la «comédie des valets» des *Acteurs de bonne foi*.

Outre une certaine conception de la théâtralité, la structure dédoublée de la pièce met en évidence les enjeux financiers de la pièce,

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>8</sup> Jean Rousset, «Marivaux ou La structure du double registre», *Forme et signification*, Paris, Corti, 1963, p. 59.

et plus largement — avec et sans métaphore — ses enjeux commerciaux. Associé à une épreuve, l'argent motive l'entreprise théâtrale de Merlin aussi bien que celle de Madame Amelin, en un frappant parallélisme. Pour justifier la sienne, Merlin invoque d'abord son projet de provoquer, en feignant avec Colette une tendresse partagée, la jalousie de leurs fiancés respectifs. Mais il mentionne ensuite non moins de six fois l'argent promis par Madame Amelin, plus qu'il n'en faut pour encourager ses acteurs à l'ouvrage. La scène de jalousie attendue a d'ailleurs lieu sans qu'il n'en tire de satisfaction particulière, et quand la comédie échoue, c'est bien l'argent que pleure Merlin, qui s'estime «volé»<sup>9</sup>. On reconnaît au passage un stéréotype du théâtre de la tradition italienne abondamment exploité par Marivaux, la vénalité des valets.

De même Madame Amelin, pour justifier son revirement, reproche d'abord à Madame Argante son trop grand sérieux, dévoilé par le refus qu'elle oppose à la comédie. Après quoi elle avance dans la réplique suivante une raison autrement déterminante, la seule du reste qu'elle donne à Eraste: l'engagement qu'elle aurait pris à son sujet auprès de la riche Araminte — «son cœur et sa main, joints à 30000 livres de rente, ne valent-ils pas bien qu'on s'attache à elle?»<sup>10</sup>. L'incompatibilité d'humeur sert de couverture, très provisoirement, à l'intérêt financier. Un échange de répliques exprime à merveille ce motif à double fond, lorsque Madame Amelin, en train de concevoir ladite comédie, explique: «Je vais feindre d'être si rebutée du peu de complaisance qu'on a pour moi, que je paraîtrai renoncer au mariage de mon neveu avec Angélique.» «Votre neveu est en effet un si grand parti pour elle»<sup>11</sup>, répond Araminte. La première invoque l'obstacle personnel, la seconde poursuit («en effet») en invoquant l'obstacle financier, selon une logique douteuse, mais éloquente. Au-delà de ce qu'il peut révéler de l'ambition personnelle d'Araminte concernant Eraste, le texte tend une fois de plus à assimiler le mariage à une transaction, qui devrait être équitable. Si Angélique peut se hisser à la hauteur du «grand parti» que représente Eraste, ce n'est qu'à la faveur du don de Madame Amelin, alors qu'Araminte est capable de payer rubis sur l'ongle le cœur du jeune homme:

<sup>9</sup> Marivaux, *op. cit.*, p. 245.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 252-253.

je crois que d'en donner 200000 écus, c'est le payer tout ce qu'il vaut<sup>12</sup>.

La feinte qu'imagine Madame Amelin — l'obstacle, en termes de dramaturgie classique, qu'elle met en scène — correspond parfaitement aux usages de l'époque. Eu égard à la fortune de sa famille, Eraste se devrait d'épouser une personne riche et non Angélique, prétention que Frontin explicite dans *L'Épreuve*, en une circonstance qui se révèle analogue jusqu'au prénom de la jeune fille :

vous êtes le fils d'un riche négociant qui vous a laissé plus de cent mille livres de rente, et vous pouvez prétendre aux plus grands partis; le minois dont vous parlez est-il fait pour vous appartenir en légitime mariage? Riche comme vous êtes, on peut se tirer de là à meilleur marché, ce me semble.

La fortune passe alors largement pour une valeur morale. Et c'est bien sur ce plan que Lucidor, dans cette même pièce de Marivaux, réplique à Frontin :

il est vrai qu'Angélique n'est qu'une simple bourgeoise de campagne; mais [...] je démêle à travers son innocence tant d'honneur et tant de vertu en elle [...] <sup>13</sup>.

Marivaux semble très attentif à cette question de l'inégalité des conditions en général, et devant le mariage en particulier, comme en témoignent, outre son œuvre romanesque et dramatique, ses *Journaux*<sup>14</sup>. Peut-être sa biographie permet-elle de mieux le comprendre: il est vrai qu'en épousant Colombe Bologne, confortablement dotée en 1717 de 40000 livres, il a fait lui-même l'expérience d'une telle alliance, qui ne l'a cependant jamais tiré d'une certaine gêne financière.

### «Tout ça est vrai»

Comme il n'est rien de plus vraisemblable que la feinte d'Araminte, ce dont témoigne la crédulité de Madame Argante, l'on ne peut s'empêcher (quoique le rapport entre ces deux notions soit évidemment plus complexe) d'y voir percer la possibilité du vrai; la question se pose de savoir si, dans la «comédie des maîtres», Madame Amelin — ainsi qu'Araminte — ne sont pas «les sincères», pour reprendre le

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 40-41.

<sup>14</sup> Voir notamment «Le Cabinet du philosophe», dixième feuille, *Journaux et œuvres diverses*, Paris, Garnier, 1969, p. 421.

titre d'une autre pièce de Marivaux. Sincères, les deux autres acteurs de ladite comédie ne le sont pas toujours, malgré leur candeur : les réponses d'Eraste à Araminte sont trop polies pour refléter sa pensée, et Madame Argante force sa nature pour «recommander» la pièce à Merlin et prétendre y jouer ! Araminte, en revanche, se présente bel et bien, indirectement, comme une rivale potentielle d'Angélique, avant même que Madame Amelin ne mentionne sa participation à la comédie ; elle le confirme ensuite lorsqu'elle tient son rôle plus activement que Madame Amelin ne le lui demandait («Vous n'avez qu'à vous conformer à ce que je vais faire»)<sup>15</sup>, prenant fréquemment la parole, non sans véhémence, comme autant de cris du cœur. Etant donné que la plupart des critiques reconnaissent pour le moins l'ambivalence d'Araminte, qu'ils rapprochent à juste titre de celle de Colette, tenons-la pour acquise. Les deux partis ont d'ailleurs été éprouvés à la représentation : amoureuse dans la mise en scène de Jean-Luc Boutté à la Comédie-Française en 1978, Araminte ne l'était pas dans celle de Jacques Rosner en 1974. En ce qui concerne Madame Amelin, qui occupe une position centrale, l'enjeu est de taille : s'identifierait-elle aussi à son personnage ? Quelque peu oiseuse d'un point de vue psychologique, la question de la sincérité — on sait combien elle préoccupait Marivaux — ne l'est pas d'un point de vue sémiologique, pour qui se penche sur l'écriture du texte.

Celui-ci désigne en effet comme trompeurs des énoncés dont il est possible de vérifier, au contraire, la véridicité ! D'entrée de jeu, la description même de la feinte projetée par Madame Amelin correspond à la réalité de ses discours passés. Elle annonce vouloir feindre d'être «rebutée du peu de complaisance qu'on a pour [elle]»<sup>16</sup>. Or rebutée, elle l'a été dans la scène précédente, si l'on en croit la sécheresse de ses réponses à Madame Argante, dont rien ne permet de mettre en doute la spontanéité ; Angélique l'a d'ailleurs remarqué :

Madame Amelin n'est pas contente, ma mère<sup>17</sup>.

Et encore : «je paraîtrai renoncer au mariage de mon neveu avec Angélique.» Renoncer à ce mariage, c'est bien aussi ce qu'elle pouvait paraître faire quand elle déclarait à Madame Argante, deux pages

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 251.

auparavant, «*c'en est fait, il n'en est plus question*»<sup>18</sup>, sans que l'antécédent du pronom ne soit précisé... Il en va de même enfin de plusieurs énoncés censés appartenir à son rôle (son « nous signerons tous », par exemple) comme à celui d'Araminte (« je suis à marier aussi bien qu'Angélique »<sup>19</sup>), qui s'avèrent conformes à l'action et aux personnages de la pièce. La feinte, systématiquement, se signale par sa perfection : elle emprunte le discours de la vérité. Et si, à ce compte, ces répliques étaient toutes d'une certaine manière véridiques ? Si paradoxalement, comme c'est souvent le cas chez Marivaux, la comédie faisait tomber le masque du personnage qui la joue ? Si, pour Madame Amelin, le déséquilibre des fortunes demeurerait malgré tout déterminant ? Les indices ne manquent pas qui favorisent cette interprétation. Des quatre arguments qu'elle expose en faveur du mariage avec Araminte, Madame Amelin mentionne en premier lieu la supériorité financière de son amie, mesurée avec précision : elle a « trois fois plus de bien »<sup>20</sup> qu'Angélique.

Ne faisant intervenir aucun critère de psychologie ou de vraisemblance, la structure de la pièce se montre plus probante encore. Dans le parallèle qu'elle dessine, elle rapproche la comédie des maîtres de la comédie des valets, où s'énonce textuellement — réplique célèbre entre toutes — que le metteur en scène, premier acteur et alter ego de Madame Amelin, Merlin, ainsi que Colette, font « semblant de faire semblant, rien que pour nous en revendre », et que « tout ça est vrai »<sup>21</sup>. Or tout indique que Blaise n'a pas tort de soupçonner en ces termes, avec Lisette, que Merlin et Colette éprouvent un sentiment l'un pour l'autre<sup>22</sup>, de même que nous savons que Madame Argante voit enfin clair quand elle réalise que « Madame [Amelin] se donne ici la comédie au défaut de celle qu'il lui a manqué »<sup>23</sup>.

Mais dès lors qu'on donne raison à Blaise, la structure parallèle de la pièce rabat la clairvoyance de son jugement sur Madame

<sup>18</sup> *Ibid.* Je souligne.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 266 et 259.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>22</sup> Comme l'indique le passage au tutoiement, c'est bien le comédien improvisé Merlin, non le personnage qu'il joue, que Lisette accuse de s'ennuyer avec elle, de ne pas s'en défendre et d'aimer Colette. Celle-ci, « *interrompant* » le jeu, se déclare en affirmant la réciprocité de cet amour, sans recevoir davantage de contradiction.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 267.



Amelin. Eraste, acteur de bonne foi incontesté, ouvre la scène de comédie en observant que Madame Amelin paraît «bien sérieuse»<sup>24</sup>: le texte incite en somme à prendre cet adjectif à la lettre. Il incite à voir dans les expressions de Blaise la formulation — selon les termes de Rousset — du «schéma très simplifié» de la scène des maîtres, qu'esquisse par anticipation celle des valets<sup>25</sup>. Schéma très simplifié, en effet, car rien ne permet de trancher, de franchir le pas de la sincérité vraisemblable à la sincérité tout court, ni pour Merlin ni pour Madame Amelin: c'est l'un des intérêts de la pièce. On conviendra du moins que la comédie des valets met en scène la séduction que Merlin exerce réellement sur Colette; et la comédie des maîtres, les prérogatives non moins réelles de la riche Madame Amelin, lesquelles discriminent effectivement la famille d'Angélique.

### Le dédommagement suprême

S'il faut nécessairement que la comédie de Merlin finisse par échouer pour que réussisse l'épreuve à laquelle Colette et lui soumettent Blaise et Lisette, les exigences de l'épreuve nourrissent les plaisirs de la comédie, qui peut — et qui doit — se suffire de l'éphémère. Mais il faut aussi que la comédie de Merlin échoue pour que celle de Madame Amelin puisse avoir lieu. Or, dans l'économie de la pièce, cette comédie-là est supérieure à la première sur deux points. D'une part, la réussite de l'épreuve ne peut que contribuer à la réussite de la comédie. Puisque Madame Argante ignore qu'elle joue, elle ne peut comme Blaise et Lisette refuser de continuer à le faire. D'autre part, surtout, la fiction du mariage avec Araminte satisfait symboliquement Madame Amelin bien plus que ne l'aurait fait celle de Merlin, qui n'implique que les valets. En échange de la dot manquante, et en dédommagement du don de bon aloi qui la rachète, quoi de mieux pour Madame Amelin que de «revendre», comme dit Blaise, la fausse monnaie de son propre discours — que Madame Argante prend pour du bon argent?

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>25</sup> Ce d'autant plus que Blaise s'adresse alors précisément à Madame Argante, et que la didascalie, au demeurant très discrète, prend la peine d'indiquer alors que «*les dames rient*» — on verra plus loin que le rire est des plus révélateurs dans *Les Acteurs de bonne foi*.

Dans ce dédommagement, le rire assure une fonction centrale, tel un double inversé des pleurs susceptibles d'être versés dans l'expérience de la catharsis aristotélicienne. A quatre reprises<sup>26</sup>, Eraste déclare à Merlin qu'il n'attend qu'une seule chose de cette comédie destinée à sa tante: qu'elle fasse rire. C'est la comédie des maîtres qui y parviendra. «Vous saurez que j'aime à rire», déclare Madame Amelin à Madame Argante au sujet du théâtre; puis seule: «Vous avez beau dire, Madame Argante, j'ai voulu rire, et je rirai.»<sup>27</sup> Elle tient parole. La didascalie indique de nouveau qu'elle rit, par trois fois, notamment au «baisser du rideau» de sa comédie, quand Madame Argante comprend enfin la feinte:

MADAME AMELIN, *riant*. Ah! ah! ah! Vous avez raison, je ne veux rien perdre<sup>28</sup>.

Significativement, le rire est surdéterminé par la redondance de la didascalie et de la réplique. Comme on l'a souvent remarqué, d'Aristote à Freud en passant par Marmontel, le rire est lié à un sentiment de supériorité de l'observateur, en l'occurrence à la supériorité du spectateur de théâtre sur le personnage. Le rire de Madame Amelin, qui tout à la fois redouble et exprime sa supériorité — essentiellement financière — sur Madame Argante, se manifeste comme l'ultime monnaie d'échange contre la cession de «tout son bien», comme ce grâce à quoi elle aura peut-être tout de même réussi à ne «rien perdre», conformément à son désir avoué, dans ce mariage à fonds perdu.

Ce rire libérateur distingue parfaitement le théâtre de Madame Amelin de celui de Merlin. Si elle se dit «fâchée» avant la comédie, son rire final exprime la satisfaction obtenue, tandis que Merlin — malgré le salaire qui lui est garanti — demeure de mauvaise humeur quand la pièce se termine: «je me fâcherai.»<sup>29</sup> Merlin tend à confirmer ainsi son implication personnelle dans la fiction de sa comédie. La mise en scène de Claude Stratz, juste avant le noir final, le montrait sombre et seul, accroupi devant un oiseau en cage, comme si à son image il avait été pris au piège — d'une comédie impossible.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 226, 227 et 228.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 250 et 252.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 267. Je souligne les deux derniers mots.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 269.

### Point d'orgue?

Alors qu'il n'est pas rare de lire dans la critique que l'amour et les jeux de langage sont les uniques ressorts du théâtre de Marivaux, l'analyse du ressort financier dans les *Acteurs de bonne foi* aura fourni les éléments d'une triple conclusion.

Si le dédommagement qu'obtient Madame Amelin peut la satisfaire de la manière que j'ai tenté de préciser, c'est qu'elle joue elle aussi «d'après nature». Non pas certes comme Eraste et Madame Argante, à qui s'applique l'expression, ou comme Blaise et Lisette, acteurs malgré eux, mais bien comme ceux qui, si l'on en croit Blaise et les indices du texte, feraient «semblant de faire semblant», à savoir Merlin et, quoique dans une moindre mesure, Colette. C'est en ce sens large qu'il convient d'entendre l'oxymore que constitue le titre de la pièce. La bonne foi des acteurs n'implique pas nécessairement qu'ils jouent à leur insu, mais une certaine conformité du discours aux sentiments de celui qui le profère. On lit ailleurs chez Marivaux: «Si vous êtes de bonne foi, si *effectivement* vous m'aimez [...].»<sup>30</sup> Peu importerait en l'occurrence que l'amoureux fasse semblant de faire semblant de le dire... Merlin et Madame Amelin ne s'opposent donc pas aux autres personnages aussi radicalement que peut le prétendre une lecture simpliste du «double registre» si bien défini par Jean Rousset, lecture qui en inférerait abusivement deux catégories de personnages; ils ne se distinguent pas même autant que ne le suggère la pénétrante étude de Jean Goldzink, qui ne considère comme acteurs de bonne foi que les «personnages manipulés»<sup>31</sup>. Autrement dit, virtuosité de l'écriture marivaudienne, tous les personnages de la pièce sont acteurs et tous, potentiellement, sont «de bonne foi».

D'autre part, le portrait de la personne riche, dont les textes de Marivaux offrent toute une galerie, reçoit ici des traits nouveaux. Je pense surtout aux figures de riches par excellence, les plus conformes à la tradition théâtrale, celles de la génération des parents: les jeunes riches chez Marivaux, à l'image d'Eraste, ne sont en général que des héritiers, dont la fortune sert à se marier à son gré, quitte à dédommager les rivaux malheureux, comme dans *La Double inconstance* ou dans *L'Épreuve*. Madame Amelin veut en quelque sorte la réciproque,

<sup>30</sup> *L'Épreuve*, *op. cit.*, p. 75. Je souligne.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 205. Voir aussi p. 215.

être dédommée de son renoncement. Elle contraste de manière remarquable avec Démocrite, le père prudent et équitable de la pièce ainsi intitulée, la première de Marivaux, à l'autre extrémité de l'œuvre. Dès la première scène, il n'évoque les différentes acceptions du « bien » que pour les confondre et prend résolument le parti de la fortune contre celui des sentiments :

Que faire, sans le bien, de figures aimables?  
[...] Vous n'épouserez point un jeune homme sans bien<sup>32</sup>.

Quoique l'amour finisse toujours par triompher des barrières économiques dans le théâtre de Marivaux, c'est sauf erreur dans *Les Acteurs de bonne foi* que pour la première fois, du moins dans l'œuvre dramatique<sup>33</sup>, un tel personnage de riche, contrairement au stéréotype, se montre d'emblée — et même *a priori*, semble-t-il — disposé à favoriser un mariage d'amour au détriment d'un mariage d'argent. Mais il n'est pas généreux gratuitement : il se paie la comédie — une comédie dans laquelle il cumule les fonctions d'auteur, de metteur en scène, de personnage et de spectateur —, il s'offre un pouvoir d'un ordre différent, qui intègre le ludique et le symbolique. Cela n'est pas sans refléter la réalité du siècle, où se développe ce qu'on appelle de nos jours le théâtre amateur, en particulier dans les milieux les plus aisés, qui investissent volontiers leur richesse dans des théâtres privés, le donateur n'hésitant pas le cas échéant à s'y attribuer le premier rôle. Tel Voltaire, telle Madame Amelin dans *Les Acteurs de bonne foi*.

Toute l'œuvre de Marivaux, enfin, confronte amour et argent et plus précisément, comme on vient de le voir, les perspectives de mariages commandés par l'un ou par l'autre. Qu'on pense à *L'Épreuve*, aux *Fausse Confidences* et au *Legs*, mais aussi à *La Double inconstance*, au *Jeu de l'amour et du hasard*, à *La Mère confidente*. Si *Les Acteurs de bonne foi* s'inscrivent dans cette tradition, c'est pourtant la seule pièce où ce conflit donne concrètement lieu à une comédie, nommée comme telle dans l'espace de la fiction : la mise en abyme objective l'une des principales dynamiques de l'œuvre. De surcroît, elle renverse les canons du genre, puisque, à ce niveau, c'est le mariage d'argent qui fait la comédie, non le mariage d'amour.

<sup>32</sup> Marivaux, *Le Père prudent et équitable*, scènes IX et XXIV, *Théâtre complet*, Gallimard, 1949, pp. 21 et 43.

<sup>33</sup> Le roman *La Vie de Marianne* contient un geste semblable.

Que Marivaux ait cessé d'écrire pour le théâtre en 1757, on l'explique en général par sa maladie. Il vécut pourtant encore six ans, siégeant régulièrement à l'Académie Française, dont il fut même directeur en 1761. Il y avait été préféré, en 1742, à Voltaire... Notre lecture tend à invalider cette explication, dans la mesure où elle conclut à la virtuosité sans mélange des *Acteurs de bonne foi*, qui thématise conjointement des aspects fondamentaux de l'écriture marivaudienne : la pièce déjoue toute limite entre sincérité et hypocrisie ; elle réfléchit un principe de l'intrigue dans l'œuvre, l'antagonisme entre l'amour et l'argent ; elle fait plus que jamais l'apologie du théâtre et d'un décloisonnement socio-économique qui a toujours eu les faveurs du dramaturge. Après avoir accompli ce tour de force, peut-être ne lui restait-il qu'à poser définitivement la plume.