

Titre inconnu. Auteur inconnu. De quand « cela » peut-il bien être ? De 1630. Il y avait donc du théâtre en 1630 ? Oui ; mais nous l'avions oublié, ou plutôt nous ne l'avions jamais su.

Le théâtre, comme l'a fort bien écrit Jouvot, est une pratique sociale essentielle et permanente. Ce trou béant n'est donc pas une période sans théâtre, mais une période, un pan tout entier du théâtre français, qu'on n'a pas jugé bon de transmettre, et qui s'est perdu. Lorsque Louis XIV créa la noble Institution chargée de léguer à la postérité et de faire rayonner à l'étranger le répertoire théâtral de son siècle, il oublia que le siècle avait commencé sans lui ; la régularité classique régnant, le « bon goût » devint le goût tout court. Le dix-septième siècle, pour le théâtre, ne devait commencer que vers 1640. Il devint « le siècle classique ». Subsiste depuis cet écart aberrant entre patrimoine réel et répertoire effectif. Ainsi sommes-nous privés d'un Larivey, d'un Rotrou, d'un Tristan, d'un Du Ryer, d'un Mairet. Quant aux auteurs « monumentaux », ils y perdent aussi leur différence, et leurs racines. Mais on finira bien par manquer de ce qui manque.

Le choix que j'ai fait de monter cette pièce ne trouve donc son sens plein que dans la tâche que je me suis donné de ressusciter, de rendre à la scène et au public, toute cette période injustement oubliée du théâtre français : les trente ou quarante premières années du dix-septième siècle, et plus particulièrement les années 1630 (date de la composition des *Galanteries*).

Pourquoi 1630 ? Parce qu'alors tout était possible, tout était nouveau. En 1630, tout ou presque était représentable sur la scène : la violence, la cruauté, la guerre, la sensualité, l'utilisation cynique d'autrui, l'immoralité, et aussi le fantastique. Il en allait de même des moyens. En Espagne, un Lope de Vega, auteur de quelque mille cinq cents pièces, ne connaît qu'une règle : plaire. Ce théâtre-là est tout en péripéties, parce que « l'impatience d'un Espagnol assis au spectacle ne se satisfait que si on lui présente en deux heures tous les événements de la Genèse au Jugement dernier ». On en retrouvera quelques traces dans les *Galanteries*, mais bien sages en comparaison. Un peu plus tard, en France, les fameuses règles elles-mêmes commencent à ressurgir du fond de *La Poétique* d'Aristote, mais comme une nouveauté, une tentation, une voie à explorer. Ainsi pourra-t-on dire de Mairet qu'il en prend et qu'il en laisse, selon le principe de « nécessité intérieure », le seul qui vaille en matière d'art. Chercheur passionné de théâtre ou homme de théâtre passionné de recherche, il butine et fait son miel : à nous d'en apprécier le « goût nouveau ». Ce que l'on rend à notre mémoire et à notre plaisir est-il « nouveau » ? Il le fut. Puis cessa de l'être – périmé, malséant, irrégulier, bon pour les oubliettes. Mais nouveau, voici qu'il le redevient aujourd'hui pour nous. La nouveauté ainsi comprise est un pont qui permet la circulation à double sens entre passé et présent. Notre culture théâtrale et notre goût sont modelés par des siècles de bienséance et de régularité ; nous sommes accoutumés à la nette séparation des genres, des registres du langage, au raffinement étale d'un style uni et poli ; nos sens et notre conscience de spectateurs sont censurés par une tradition vieille de trois cents ans : il y a des choses qu'on ne doit pas montrer, ou pas dire. Études « classiques » et « morceaux choisis » ont longtemps rempli leur office. Aussi la pièce de Mairet nous surprendra-t-elle d'abord pas son incroyable audace : un lit sur la scène, au dix-septième siècle ! Mais ce qui était nouveau, en 1630, c'était la régularité selon l'antique ! ... 1630 : on s'y perd.

« *Galanteries* », « Duc d'Osone », « comédie » : rien que le titre et le genre dramatique, et déjà trois nouveautés cachées, trois bonnes raisons d'aller au théâtre – s'il en était besoin. Trois audaces d'un auteur et d'une époque qui n'avaient pas froid aux yeux et ne portaient pas d'ocillères.

La pièce parle de l'amour. Sujet bien « classique », se dira-t-on. Et l'on se trompera. L'amour, oui mais lequel ? En parler, oui mais comment ? D'abord on n'« en

parle » pas, justement ; ou plutôt on ne se contente pas d'en parler : sur la scène de 1630, l'amour, ça parle, ça se dit, ça s'écrit – ou s'écrit -, et même, presque, ça se fait.

Il serait plus juste de dire qu'ici l'on parle d'amour, on parle « amoureusement » - non point dans un discours uni, indirect, « déguisé », mais sur tous les tons. On ne parle point non plus d'un amour qui ne serait que dans le cœur (sujet bien commun que celui-là pour le spectateur d'aujourd'hui, sujet d'un théâtre des passions codifiées, ou de l'analyse des sentiments – bref, sujet sur lequel nous sommes un peu blasés). Lorsqu'on songe à la réputation (usurpée) que traîne après lui Dom Juan dans l'imaginaire du spectateur, quel ne sera pas l'étonnement de celui-ci devant la liberté souveraine avec laquelle se comportent les personnages de Mairet en la matière !

« L'amour », en fin de compte, tel qu'il résonne encore en nous dans la ligne d'une très ancienne tradition (amour « pur », c'est-à-dire épuré, châtré), voilà ce que l'on ne trouvera guère ici. Il y a mille façons d'aimer, et aimer n'est jamais simple : derechef, le théâtre n'est point fait pour abstraire ou simplifier. Le titre annonce d'ailleurs clairement le propos de l'auteur : voici d'abord un pluriel qui n'est évidemment pas innocent et nous met la puce à l'oreille. Il s'agit donc d'amours, de ces amours qui, plurielles, se disent au féminin – l'on jugera combien cette bizarrerie de la langue s'accorde avec l'esprit de la pièce. Quant au joli mot de « galanteries », c'est tout un monde qu'il laisse pressentir : monde passé, à vrai dire plutôt rêvé que connu de nous et dont il nous semble avoir la nostalgie – curieux mélange de liberté et de « libertinage », de délicatesse et de gaieté. On pourrait croire qu'il s'agit simplement de bons vieux relents gaulois chez un auteur mal dégrossi. Que la connaissance historique nous détrompe : 1630, c'est une période déjà avancée du siècle de Louis XIII ! Il s'agirait donc plutôt d'« avant-gardisme » (qui sera d'ailleurs bien vite décrété malséant). S'il ne s'agit pas de « gauloiserie », il ne s'agit pas davantage de glorieuses ou fatales amours. Mais de quoi d'autre alors ? Alors - c'est le glissement du désir à la passion, la passion régressant devant le désir, le frôlement perpétuel des corps et des cœurs (l'un jouant souvent contre l'autre), la mobilité et l'avidité du désir, c'est tout cela qui nous est offert en spectacle. Voilà un monde qu'il nous tarde de voir revivre sur scène, histoire de nous faire un regard neuf et de nous dégourdir l'esprit dans l'allégresse et le trouble de ce théâtre tout vif qui nous attend depuis si longtemps. Comme ce sera bon, cette effronterie du désir, cette quête du plaisir qui semble la seule préoccupation de ces heureux personnages ! On s'enchantait d'une hardiesse qui jamais ne tombe dans la vulgarité, de ces amours ludiques qui nous troublent délicieusement avec leur balcon et leur « échelle de soie », leurs billets échangés, leur cabinet secret, leurs lits clos, leurs mots à peine couverts (quand ils ne sont pas de franche allure) – et tout cela le plus souvent dans une quasi-obscure trouée de lune ou allumée d'une bougie.

Toute la pièce est un jeu sur les limites, un délicat travail de funambule. Ne fallait-il pas avoir le pied bien sûr pour s'aventurer dans des zones aussi ombreuses, sans rien laisser voir d'autre que joie, grâce, esprit, beauté ?

Aussi la comédie aborde-t-elle son sujet sous un angle ironique et volontairement ambigu : ce Duc, « illustre amant », réputé pour la galanterie et qui soudain présente tous les symptômes de la « folie » amoureuse, aimerait-il ? En tout cas, point de cet « amour unique » dont parle le poète. Mais non plus d'une pure sensualité violente et cynique. Le cœur, les sens, l'esprit, quand on aime tout participe : Mairet ne désunit point ce qui n'existe qu'à l'état de mélange (c'est dire que les choses ne seront pas bien commodes ni certaines). L'amour, nous dit ici Mairet, ce n'est pas simple, et qu'est-ce que c'est bon que ça ne le soit pas ! Ainsi le principal charme des *Galanteries* est de ne pas nous y faire voir plus clair après qu'avant. Allons-nous au théâtre pour qu'on nous explique les choses ? Où seraient les délices ? Mairet, par bonheur, laisse à l'« enfant aux yeux bandés » toutes ses flèches, des plus exquises aux plus perfides, des plus inattendues aux plus ... attendues ! Il le laisse déployer toutes les ruses et artifices, surprises et entreprises, les audaces et les lâchetés, les finesses et les duperies, de la pratique amoureuse et des discours dont elle se

soutient et s'alimente. Quand bien même on essaierait de « s'y retrouver », Mairet n'en laisse pas le loisir à son spectateur, qu'il souhaite, semble-t-il, pareil à ses personnages : actifs et heureux. Les quatre protagonistes, bien trop occupés à poursuivre l'objet de leurs désirs (et comme ils n'hésitent pas à courir chacun deux lièvres à la fois, cela nous en fait huit au total !) ne s'arrêtent un instant de courir que pour discourir sur le même sujet, dans d'admirables monologues où chacun se découvre « dissemblable à soi-même », « traître » à l'autre, ou surpris de soi. Mais s'ils se parlent à eux-mêmes, ce n'est pas pour s'exhorter à plus de sagesse ou de moralité : c'est bien plutôt pour s'encourager à vaincre le peu de honte, de remords ou d'hésitation qui pourrait encore les entraver – plaisant usage du monologue ! « Courage, mon amour » se disent-ils, et les voilà repartis.

Deuxième audace : Mairet a choisi son sujet et son personnage principal dans la réalité (alors qu'il était de tradition que le sujet de la comédie fût entièrement « feint ») et même dans une quasi-actualité. Car le Duc d'Ossone a bel et bien existé, et s'est éteint quelques années seulement avant que Mairet ne porte à la scène ses « aventures ». Audace suprême que de placer sur la scène comique un Grand d'Espagne, vice-roi de Naples (la plus grande ville et le plus vaste royaume d'Italie en 1630), entouré d'un marquis, d'un comte, de l'épouse et de la sœur d'un noble Seigneur. Cette fois, c'est du « beau monde » que Mairet offre à nos regards.

Or un tel choix n'est pas neutre. D'une part, si par tradition la comédie empruntait ses personnages (fictifs) à un milieu populaire, c'est que cela autorisait à en rire (comme dans l'ancienne farce ou dans la commedia dell'arte). L'invention de Mairet lui permet de nous proposer un autre comique, un plaisir différent : on a parfois l'impression de se divertir en compagnie des personnages plutôt qu'à leurs dépens. D'autre part, un tel choix met l'auteur en mesure de « relever » considérablement le style quant au langage amoureux, quant aux finesses de l'analyse, quant aux situations et actions – qui sont d'autant plus libres (mais plus risquées aussi) que les personnages sont haut placés ans l'échelle sociale.

Troisième audace créatrice : par la richesse de sa culture et de sa propre inspiration, Mairet doit être considéré comme un des premiers auteurs de comédie littéraire, écrite, en France. Avant les *Galanteries*, Mairet s'est essayé, avec quel talent déjà, à la tragi-comédie pastorale, genre très en vogue à l'époque (*Chryséide et Arimand*, *La Sylvie*, *La Silvanire*). Au genre tragi-comique il va emprunter, pour écrire sa comédie, le rang élevé de ses personnages et la gravité de l'arrière-plan (où l'on s'affronte à mort), les enjeux et les dangers de certaines situations ; d'où toutes les précautions, ruses et finesses, auxquelles doivent recourir les personnages, qui ne peuvent se permettre un faux-pas lorsque leur réputation, voire leur vie, est en jeu (c'est ici, semble-t-il, que prend par exemple tout son sens l'unique et courte scène entre Emilie et son père). Ainsi, lorsque apparaîtra subitement Paulin au dénouement, le comique sera-t-il d'autant plus fort que tout aurait pu se terminer dans un bain de sang. De la tragi-comédie Mairet a banni, en revanche, l'ennuyeuse uniformité des figures (le prince, la bergère, etc...), ainsi que le fantastique et son cortège d'objets magiques et de personnages envoûtés. De fait, la fantaisie remplace avantageusement le fantastique. De la farce, Mairet a conservé l'aspect cocasse de certaines situations et la verdeur du langage en des endroits choisis. Enfin il a puisé à cette autre source, prodigieusement riche : la comedia espagnole. C'est là qu'ont pris naissance ces thèmes de l'amour et de l'honneur, dont on sait la carrière. C'est de là aussi que provient la surprenante composition (de l'acte I notamment) qui ménage des surprises à l'attente avide du spectateur et s'amuse à le dérouter. Ce qui est « normal » pour un spectateur espagnol ne l'est pas immédiatement pour un Français, a fortiori pour un spectateur du vingtième siècle qui s'attend à du théâtre « du dix-septième siècle » ! Ainsi est-il bien surprenant pour nous que des confidences amoureuses (I, 1) soient interrompues par la nouvelle d'un assassinat et l'irruption de son auteur (I, 2) par exemple. Et lorsqu'au sein d'une même réplique, et dans le même vers, le même personnage revient en un sens inverse de l'évocation du crime à son projet de « galanterie » envers la propre épouse de

l'assassin (qu'il abrite à cet effet !), faisant ainsi passer son rôle de « juge punisseur » et sa qualité de vice-roi après sa réputation – et ses intérêts – d'« illustre amant », nous en restons pantois. La scène trois nous replonge dans le drame, et c'est en amante éplorée, dans le plus pur ton tragique (I, 4), que nous est présentée Emilie, l'épouse du criminel (qui plus est, épouse adultère ou sur le point de le devenir, comme nous l'apprendrons bientôt) en même temps que l'objet des assiduités du Duc ! La scène cinq met aux prises deux époux qui se haïssent « à mort » - au sens propre du terme !

Il va sans dire que si nous parlons ici de sources d'inspirations (et de quelle richesse !), cela ne signifie nullement que Mairet ait écrit sa pièce avec douze volumes sur sa table. Cela signifie seulement que la comedia espagnole était dans l'air et que les artistes ne craignaient pas d'alimenter leur création de ces précieuses nourritures : l'ailleurs et l'autrefois.

Entrons maintenant dans la pièce – on a envie de dire : dans la danse. Nous essayons-nous à démêler l'action dans l'ordre où le texte l'expose : nous voici aussitôt égarés. De l'action, du mouvement, il n'y a que cela ! Mieux vaut (pour la patience du lecteur) tenter de suivre le parcours séparé de chacun des principaux personnages. Cela donne à peu près ceci :

Le Duc poursuit d'un désir passionné Emilie, tombe par hasard sur sa sœur Flavie – qui la lui fait oublier aussitôt dans son lit ; mais redescendu dans la rue, le voici qui s'en ressouvient, s'avisant qu'après-tout l'une n'empêche pas l'autre...

Émilie aime tendrement et fidèlement Camille. Mais plus ou moins consciemment elle est bientôt attirée par le Duc, « dont les attraits toucheraient une souche » - selon l'expression de Flavie. C'est par devoir déjà qu'elle lui résiste :

« Quand même, par la mort de l'objet de ma flamme,
Il serait en mon choix de vous donner mon âme. » (III, 3)

Elle ne tardera guère, aidée en cela par la trahison de son amant, à découvrir qu'insensiblement elle est devenue amoureuse du Duc, et que point ne sera besoin du prétexte de la vengeance ...

Camille aime Emilie – il a même failli en périr assassiné. À peine guéri, il aperçoit Flavie, pour qui il s'enflamme d'un regard – se juge bien peu déloyal, mais s'excuse vite lui-même, non sans quelque hypocrisie : la fidélité du cœur suffira. Et le voilà qui court chez sa belle (non, l'autre !).

Flavie languit en secret depuis longtemps après le Duc, et tout laisse à penser qu'elle devient sa maîtresse dès que l'occasion s'en présente. Mais voici que Camille lui envoie un billet doux - et si elle se ressouvient alors de ses éloquentes regards, n'est-ce pas que les siens propres les ont rencontrés ? Est-ce seulement par vengeance qu'apprenant l'imminente trahison du Duc (laquelle arrive bien à propos) elle décide si vite de « suivre la nouveauté », elle aussi ?

De quoi sont faits ces êtres ? Jusqu'où n'iront-ils pas ?

L'un (le Duc) nous fait voir que toutes les apparences de la passion la plus « folle » tombent d'un coup devant la sollicitation de l'occasion présente. Et voilà la passion redevenue « vulgaire amour ». Première surprise.

L'autre (le comte) nous montre que de « voler à une autre jupe » n'entâme pas les serments de fidélité, pour peu qu'on les accomode d'une sauce que d'aucuns trouveront quelque peu amère, ou piquante (selon les goûts). Deuxième surprise.

Les dames au moins, réputées plus sensibles et plus vertueuses, dames de

cœur, seront-elles moins folâtres ? Que nenni ! Femmes d'esprit et de caractère, telles que nous les dépeint Mairet, elles ne s'en laisseront point conter :

C'est « sans un soupir », sans rompre ses amours avec le Duc, que Flavie se décide à donner rendez-vous à Camille pour le soir-même. Ce n'est déjà plus une surprise.

Emilie du moins, si éprise, adultère en pensée mais si pure et innocente, va-t-elle sauvegarder l'Amour, valeur suprême ? Non pas. L'Amour cède aux injonctions du désir.

Si l'on s'amuse (et l'on s'amuse !) à « faire le compte », cela fait au total, pour quatre personnages, deux relations amoureuses partagées et quatre désirs non assouvis – que l'auteur a le bon goût de laisser en suspens. À notre imagination de poursuivre. Mais il y a gros à parier, vu la trempe des créatures de Mairet, qu'on ne s'arrêtera pas en si bon chemin.

Point ne serait besoin de chercher dans ce dédale une unité d'action si Mairet, tenté (comme chercheur de théâtre) par les règles, n'avait affirmé dès la préface de *La Silvanire* en vouloir appliquer le principe : « Il doit y avoir une maîtresse et principale action à laquelle toutes les autres se rapportent comme les lignes de la circonférence au centre ». Or si nous recherchons « l'action principale », que trouvons-nous ?

Sont-ce les aventures galantes du Duc, comme le titre nous invite à le croire ? Mais l'une n'est que le « premier moteur », l'occasion de l'événement (rencontre avec Flavie) et n'aboutira pas dans la pièce. Quant à celle qui se concrétisera effectivement, elle n'est que le fruit d'un hasard.

Que Camille, amant d'Emilie, tente de séduire Flavie, ce n'est à l'évidence qu'un fil secondaire.

En revanche c'est bien une décision que prennent Flavie, puis Emilie : elles entendent se venger de leurs amants inconstants et donnent à leur projet un commencement d'exécution. Certes il n'aboutira pas, mais c'est à elles que reviendra la décision du pardon. L'action principale se résumerait alors ainsi : deux femmes tentent de se venger de leurs amants infidèles. L'événement les privant in extremis du moyen de leur vengeance (leur propre « mauvaise conduite » – œil pour œil, dent pour dent), du moins leur auront-elles donné une « bonne leçon », fortes de quoi elles pourront accorder un pardon magnanime. Cette hypothèse s'accorderait assez bien avec le souci qu'avait Mairet de montrer au théâtre les injustices et les violences que les femmes ont à subir des hommes (violences physiques de la sensualité mâle, tyrannie parentale et surtout paternelle, odieux mariages avec des hommes fortunés qui ont le double de leur âge).

On notera au passage le surplus de plaisir qu'il y a à ce que tout se passe entre soi. Le schéma symétrique, chacun des personnages étant en rapport amoureux (l'un réel, l'autre virtuel) avec les deux du sexe opposé, est d'une bien plaisante vigueur. Il faut avouer que la chose aurait beaucoup moins de sel si Emilie ou Flavie avait l'idée de se venger ailleurs (avec Almédor, par exemple) ; la subite disparition de celui-ci à l'acte III pourrait même y trouver une motivation : il n'avait plus de rôle à jouer parce que pas de « partenaire » ; aussi fallait-il qu'il cédât la place à Camille qui, lui – guéri ! – devenait indispensable.

Mais si l'on en revient à l'idée que les deux femmes étaient déjà séduites, bien avant leur tentative de « vengeance », par l'« autre », alors il faut reformuler l'action : profitant de l'occasion que leur offre l'inconstance de leurs amants respectifs, deux femmes prennent prétexte de la vengeance pour faire aboutir leur propre désir inconstant. Certes ce n'est plus ici le schéma inscrit dans le texte (« C'est-à-dire, Messieurs, qui nous doit nous demande » - V, 6 -), mais une interprétation qui repose sur les sentiments avoués d'Emilie :

« Ce miracle, Emilie, est facile à comprendre ;

C'est l'amour qui le fait et qui vient de te l'apprendre. » (IV, 3)

Et sur ceux, latents du discours de Flavie :

« Ses yeux dessus les miens à tous coups attachés,
Me découvriraient quasi ses sentiments caches.
Et je me ressouviens que je dis en moi-même :
Je me trompe bien fort, si cet homme ne m'aime. » (IV, 8)

C'est d'ailleurs aussi le jugement qu'en fait le Duc :

« Entreconçédons-nous un pardon général. » (V, 6)

Si pourtant on prend davantage au sérieux les indications que donnent : le titre de la pièce, la présence du Duc dans toutes les scènes cruciales du point de vue de la structure (la première scène, et même presque tout l'acte I ; la dernière scène ; la scène centrale, capitale (III, 3), où se dévoile Emilie) ; son statut éminent et son prestige ; le fait qu'il soit seul en relation avec tous les personnages de la pièce (il connaît Camille de réputation et par le biais d'Emilie) ; le fait que ce soit lui qui, par sa conduite ambiguë, ouvre le débat sur l'inconstance ; le fait que Mairet ait mis dans sa bouche ces vers significatifs :

« Comme une comédie a sauvé mon amour,
Mon amour pourrait bien en causer une un jour,
Car c'en est un sujet galant, comique et rare,
Entre les plus parfaits dont la scène se pare. » (IV, 1)

et enfin le fait que ce soit lui qui ait « le dernier mot » de la pièce, alors l'action principale devient effectivement la (double) « aventure » du Duc, la « bonne histoire » qui lui est arrivée.

On ne saurait manquer d'apporter au passage une précision d'importance : la pièce parle de l'amour, avions-nous dit au commencement, ou plutôt des amours. Mais c'est plus particulièrement la question de la fidélité amoureuse qui est ici posée. Dans les tragi-comédies pastorales, « l'Amour Honnête » (prologue de *La Silvanire*) triomphait comme il se doit. Mais soit que l'idée ait fait son chemin, soit que la comédie autorise plus de liberté à l'auteur (puisque « c'est de la comédie » - et d'ailleurs en quoi la scène finale est-elle malhonnête ?), le fait est que Mairet a choisi une fin équivoque. A la lettre, nulle infidélité ne sera commise, et les amants, coupables seulement d'intentions, devront faire amende honorable. Cette lecture serait permise, si les dames s'en étaient tenues, elles, à l'intention de feindre l'inconstance. Or ce serait oublier qu'Emilie se déprendra d'autant plus violemment sans doute de Camille qu'elle l'a fort aimé ; qu'elle s'est reconnue amoureuse du Duc ; et que son « pardon » à Camille est proféré le dernier, du bout des lèvres et non sans amertume :

« Pour vous, après Monsieur, qui seul fait votre paix,
Remerciez ma sœur du bien que je vous fais,
Parjure incomparable entre tous les parjures. » (V, 6)

Ainsi donc le talent de Mairet nous joue jusqu'au bout : la constance semble l'emporter, mais :

- Le Duc désire sans doute toujours Emilie.
- Camille en a autant pour Flavie.
- Flavie semble bien avoir du goût pour Camille.
- Émilie est tombée amoureuse du Duc.

Dès lors toutes les issues sont possibles. Pour la bonne cause, l'on pourra toujours dire que ce sont deux couples unis qui refont – juste à temps – leur paix (ce qui n'est pas plausible même à la servante, Stéphanille). La deuxième solution serait l'échange, à plus ou moins long terme, des partenaires (ce qui semble plus « vraisemblable »). Mais si l'on suit la « logique » (y en a-t-il une ?) des caractères, il se pourrait aussi que Camille redevienne sage par peur de perdre Emilie ; que Flavie, sérieusement touchée par le Duc, ne veuille pas que cet amour dure :

« Notre amour est de ceux qu'on doit faire durer » (IV, 11) ;

que le Duc ne change point (c'est-à-dire qu'il ne cesse point de « changer » – comment changerait-il ?) – si bien qu'en fin de compte seule changerait Emilie, initiée au « change » par le Duc (elle en serait bien capable). Dans une telle hypothèse, malgré leurs velléités, les personnages resteraient fidèles... à eux-mêmes – à l'exception de celle qui devait le moins changer : Emilie. Il se pourrait bien aussi qu'elle s'éprenne du Duc, mais alors pauvre Emilie !

Toutes les hypothèses se tiennent.

Mais d'où vient qu'ayant trouvé tout ce qu'on peut trouver dans la pièce en fait d'« action principale », on reste insatisfait et perplexe ? On a le sentiment confus que l'essentiel reste à découvrir, que la pièce n'a pas livré son secret. De même qu'on se perdait dans « 1630 », on est perdu devant cette œuvre ambiguë dont l'originalité, pourtant évidente, reste inexpiquée. Nous ne sommes pas en présence d'une comédie légère. Nous sommes devant une œuvre forte, qui offre de la résistance.

Cette originalité ne proviendrait-elle pas justement de ce que la pièce nous donne à voir non seulement des actions, ni même de l'action, mais – bien plus insaisissables – des façons d'agir (façons de faire, façons de s'y prendre), voire même une nouvelle manière d'être, dans les choses de l'amour ?

Si l'on demande ce que fait le Duc, on ne trouve rien que de fort banal : il a des « aventures » et il lui en arrive. Il y a autre chose. Le personnage a une tout autre carrure.

Si l'on demande comment il agit, alors le personnage s'éclaire, prend du relief, se dessine. Le Duc d'Ossone a double, et même triple, « nationalité ». il est espagnol, français, italien. Aussi son comportement est-il toujours mixte, surprenant. La scène « du lit » (III, 2) est de ce point de vue exemplaire : la situation est gauloise, avec même encore quelque chose de médiéval ; elle ferait aussi bien penser à un Conte de Boccace, ou au roman picaresque. De même le personnage fait montre d'une gaillardise digne d'un compagnon de Henri IV et d'une fière audace, mais il y met les formes. Il est tout entier présent dans cette approche, pas à pas mais décidée, à peine voilée de protestations de respect :

« Vous autres Espagnols, pour un doigt qu'on vous donne,

Vous en prenez un pied, je ne suis pas si bonne. » (Flavie, III, 2)

Un Espagnol (a fortiori un Andalou) qui se respecte se doit de se montrer entreprenant avec une dame s'il est seul avec elle. Ne point tenter serait faire offense à ses charmes. Flavie compte bien là-dessus dans sa stratégie :

« Là, si comme je crois, le Duc est honnête homme,
Il fera son profit des avis de mon somme » (III, 1)

Il lui faut cependant tantôt être à ses ordres, tantôt en avoir l'air. Chevaleresque, il doit se montrer capable aussi de favoriser, fût-ce à ses dépens (temporaires...) les entreprises amoureuses du beau sexe, d'où le « service » qu'il rend à Emilie. Bref, il est auprès des dames le serviteur de l'amour même.

Qui donc alors est le Duc ? C'est quelqu'un qui a « l'art et la manière » de se comporter avec brio, panache, élégance et esprit, dans les situations amoureuses les plus délicates. Dans sa quête du plaisir, jamais il n'oublie ce qu'il doit au beau sexe, ni surtout ce qu'il doit à lui-même. Il invente une nouvelle façon d'aimer. N'allons point croire que cette « manière » soit affectée : si le Duc est si troublé, fâché, au début de la pièce, c'est parce qu'il ne peut plus agir à sa guise, être lui-même ; il n'a plus de plaisir à rien, il ne s'amuse plus. C'est pourquoi c'est plutôt Emilie, qui, à son insu, lui rendra service, en le rendant à son plaisir favori : s'amuser à la chose amoureuse. Le Duc a un côté ludique. D'où la nécessité pour lui de surmonter l'obstacle, de risquer, d'aller voir...

Émilie va lui permettre de se sortir élégamment d'une situation où il se sent un peu ridicule.

« Le style, c'est l'homme », pourrait-on dire en trahissant quelque peu la pensée de Buffon. La manière du Duc est si vraie qu'elle vaut signature :

« Ce trait inimitable à tout autre personne
Et qui peut partir que d'un seul Duc D'Ossone » (Emilie, II, 3)

Et encore :

« Ces générosités sont toutes si parfaites
Qu'il est aisé de voir que c'est vous qui les faites » (III, 3)

Et qui d'autre que lui pourrait se permettre de demander :

« Si vous aviez encor de certains abricots... » (V, 6)

Bref, le vrai sujet de la pièce, c'est l'irruption d'un nouveau style amoureux : sorte d'hybride entre audace effective et marques de respect accompagnées de toute sortes de « soins » envers la dame. « Il n'y a que lui pour agir ainsi » - mais bientôt la mode s'en répandra.

Le Duc est en réalité le théâtre d'une stratification qui est en train de s'effectuer dans la signification du terme de « galanterie ». Il est le héros d'une aventure sémantique dont les épisodes se succèdent avec rapidité. À travers lui nous voyons dériver le sens du mot : de l'élégance polie des manières en général aux soins pressés auprès

des femmes qu'inspire le désir de leur plaire et de les conquérir.

Mais l'enjeu est plus grave encore : c'est une Valeur (l'Amour) qui est ici ébranlée, bousculée, mise en crise. Et c'est cette crise qu'il va falloir vivre avec élégance, avec style. Mais le style ne remplace pas la valeur. Il n'en a pas la solidité, la consistance historique. Un style, ce n'est pas rassurant. C'est sans doute à la fin de la pièce que l'incertitude se laisse le mieux entrevoir : vers quelles amours s'en vont nos héros ? Qui triomphe au juste, et dans quelle bataille ? Est-ce Cupidon ou Eros ? Et si tout ce joli monde se retrouve comme accordé pour nous peindre dans l'âme une de ces « Joyeuses Compagnies » dont les peintres du temps nous ont laissé de si captivantes images, le tableau n'est-il pas assombri par l'ambivalence des sentiments, la culpabilité latente ? Le ciel de Cythère est chargé de nuages, et nous n'avons pas ici la peinture d'une allégresse sans mélange ni arrière-pensées.

Des galantries à la galanterie, le passage s'accompagne sur le plan formel dans la pièce de multiples soubresauts : nombreux changements de « vitesse », rupture de ton, de rythme, disparitions subites et arrivées soudaines de personnages ; tantôt surviennent en vagues serrées de nouvelles péripéties, tantôt au contraire la pièce se rassemble sur soi, se resserre. Cette sorte de monstre théâtral déconcertant, qu'est-ce donc, sinon l'expression du passage qui s'opère vers 1630 de l'aventure à l'analyse, de la cavalcade au huis clos ?

Marivaux toi qui écriras quelque cent années plus tard de bien jolies choses sur les surprises de l'amour, crois-tu qu'il faille manipuler les cœurs ou leur faire violence pour qu'ils changent ? Et à nous, trois cent cinquante ans après, cette comédie non pareille ne montre-t-elle pas que s'il y a ici du nouveau (et certes il y en a), ce n'est pas tant dans le cœur humain que dans les formes où il s'inscrit et dans les lois qu'on lui prescrit, comme le montre assez l'histoire toujours conflictuelle du représenté et du représentable ?

Jean-Marie Villégier