

Université Du Sud De La Vallée

Faculté Des Lettres De Quéna

Département De Français

Textes du XVIIIe siècle

Cours réunis par

Dr. Chérihan Haroun

deuxième année

THEATRE CLASSIQUE

L'ILE DES ESCLAVES
COMÉDIE en un acte, en prose.

MARIVAUX

1725

Chapitre 1
L'ILE DES ESCLAVES

THEATRE CLASSIQUE

ACTEURS

IPHICRATE.

ARLEQUIN

EUPHROSINE

CLEANTHIS

TRIVELIN DES HABITANTS DE L'ILE.

La scène est dans l'île des Esclaves.

SCÈNE PREMIÈRE.

Iphicrate s'avance tristement sur le théâtre

avec Arlequin. Le théâtre représente me mer et des rochers d'un coté de l'autre

quelques arbres et des maisons

IPHICRATE, après avoir soupiré. Arlequin !

ARLEQUIN, avec une bouteille de vin qu'il a à sa

ceinture. Mon patron!

IPHICRATE. Que deviendrons-nous dans cette île ?

ARLEQUIN Nous deviendrons maigres, étiques, et puis morts de faim : voilà mon sentiment et notre histoire.

IPHICRATE. Nous sommes seuls échappés du naufrage ; tous nos camarades ont péri, et j'envie maintenant leur sort.

ARLEQUIN Hélas ! Ils sont noyés dans la mer, et nous avons la même commodité.

IPHICRATE Dis-moi : quand notre vaisseau s'est brisé contre le rocher, quelques-uns des nôtres ont eu le temps de se jeter dans la chaloupe ; il est vrai que les vagues l'ont enveloppée : je ne sais ce qu'elle est devenue ; mais peut-être auront-ils eu le bonheur d'aborder en quelque endroit de l'île, et je suis d'avis que nous les cherchions.

ARLEQUIN Cherchons, il n'y a pas de mal à cela ; mais reposons-nous auparavant pour boire un petit coup d'eau-de-vie : j'ai sauvé ma pauvre bouteille, la voilà ; j'en boirai les deux tiers, comme de raison, et puis je vous donnerai le reste.

IPHICRATE. Eh ! Ne perdons point de temps ; suis-moi : ne négligeons rien pour nous tirer d'ici. Si je ne me sauve, je suis perdu ; je ne reverrai jamais Athènes, car nous sommes dans l'île des Esclaves.

ARLEQUIN Oh ! Oh ! Qu'est-ce que c'est que cette race-là ?

IPHICRATE. Ce sont des esclaves de la Grèce révoltés contre leurs maîtres, et qui depuis cent ans sont venus s'établir dans une île, et je

crois que c'est ici : tiens, voici sans doute quelques-unes de leurs cases ;
et leur coutume, mon cher Arlequin, est de tuer tous les maîtres qu'ils
rencontrent, ou de les jeter dans l'esclavage.

ARLEQUIN. Eh ! Chaque pays a sa coutume ; ils tuent les maîtres, à la
bonne heure ; je l'ai entendu dire aussi, mais on dit qu'ils ne font rien
aux esclaves comme moi.

IPHICRATE.

Cela est vrai.

ARLEQUIN

Eh ! Encore vit-on.

IPHICRATE. Mais je suis en danger de perdre la liberté, et peut-être la vie
: Arlequin, cela ne te suffit-il pas pour me plaindre ?

ARLEQUIN, prenant sa bouteille pour boire. Ah ! Je vous plains de tout
mon coeur, cela est juste.

IPHICRATE.

Suis-moi donc.

ARLEQUIN siffle.

Hu, hu, hu.

IPHICRATE. Comment donc ! que veux-tu dire ?

ARLEQUIN, distrait, chante.

Tala ta lara.

IPHICRATE. Parle donc, as-tu perdu l'esprit ? A quoi penses-tu ?

ARLEQUIN, riant. Ah, ah, ah, Monsieur Iphicrate, la drôle d'aventure ! Je vous plains, par ma foi, mais je ne saurais m'empêcher d'en rire.

IPHICRATE, à part les premiers mots. Le coquin abuse de ma situation ; j'ai mal fait de lui dire où nous sommes.

Haut. Arlequin, ta gaieté ne vient pas à propos ; marchons de ce côté.

ARLEQUIN J'ai les jambes si engourdis.

IPHICRATE. Avançons, je t'en prie.

ARLEQUIN Je t'en prie, je t'en prie ; comme vous êtes civil et poli ; c'est l'air du pays qui fait cela.

IPHICRATE. Allons, hâtons-nous, faisons seulement une demi-lieue sur la côte pour chercher notre chaloupe, que nous trouverons peut-être avec une partie de nos gens ; et en ce cas-là, nous nous rembarquerons avec eux.

ARLEQUIN, en badinant. Badin, comme vous tournez cela !

Il chante :

L'embarquement est divin Quand on vogue, vogue, vogue,

L'embarquement est divin, Quand on vogue avec Catin.

IPHICRATE, retenant sa colère.

Mais je ne te comprends point, mon cher Arlequin.

ARLEQUIN Mon cher patron, vos compliments me charment ; vous avez coutume de m'en faire à coups de gourdin qui ne valent pas ceux-là, et le gourdin est dans la chaloupe.

IPHICRATE. Eh ! Ne sais-tu pas que je t'aime ?

ARLEQUIN Oui ; mais les marques de votre amitié tombent toujours sur mes épaules, et cela est mal placé. Ainsi, tenez, pour ce qui est de nos

gens, que le ciel les bénisse ! S'ils sont morts, en voilà pour longtemps ; s'ils sont en vie, cela se passera, et je m'en goberge.

IPHICRATE, un peu ému. Mais j'ai besoin d'eux, moi.

ARLEQUIN, indifféremment. Oh ! Cela se peut bien, chacun a ses affaires : que je ne vous dérange pas !

IPHICRATE.

Esclave insolent !

ARLEQUIN, riant. Ah! Ah ! Vous parlez la langue d'Athènes ; mauvais jargon que je n'entends plus.

IPHICRATE. Méconnais-tu ton maître, et n'es-tu plus mon esclave ?

ARLEQUIN, se reculant d'un air sérieux. Je l'ai été, je le confesse à ta honte ; mais va, je te le pardonne ; les hommes ne valent rien. Dans le pays d'Athènes j'étais ton esclave, tu me traitais comme un pauvre animal, et tu disais que cela était juste, parce que tu étais le plus fort. Eh bien ! Iphicrate, tu vas trouver ici plus fort que toi , on va te faire esclave à ton tour ; on te dira aussi que cela est juste, et nous verrons ce que tu

penseras de cette justice-là ; tu m'en diras ton sentiment, je t'attends là.

Quand tu auras souffert, tu seras plus

raisonnable ; tu sauras mieux ce qu'il est de faire souffrir aux autres.

Tout en irait mieux dans le monde, si ceux qui te ressemblent recevaient

la même leçon que toi. Adieu, mon ami : je vais trouver mes camarades

et tes maitres.

Il s'oigne

IPHICRATE, au désespoir, courant après lui l'épée à

la main. Juste ciel ! Peut-on être plus malheureux et plus outragé que je

le suis ? Misérable ! Tu ne mérites pas de vivre.

ARLEQUIN Doucement tes forces sont bien diminuées, car je ne t'obéis

plus, prends-y garde.

SCÈNE II.

Trivelin, avec cinq ou six insulaires, arrive conduisant une Dame et la suivante et ils accourent à Iphicrate qu'ils voient l'épée à la main.

TRIVELIN, faisant saisir et désarmer Iphicrate par ses gens. Arrêtez, que voulez-vous faire ?

IPHICRATE. Punir l'insolence de mon esclave.

TRIVELIN Votre esclave ? Vous vous trompez, et l'on vous apprendra à corriger vos termes.

Il prend l'épée d'Iphicrate et la donne à Arlequin. Prenez cette épée, mon camarade, elle est à vous.

ARLEQUIN Que le ciel vous tienne gaillard, brave camarade que vous êtes !

TRIVELIN Comment vous appelez-vous ?

ARLEQUIN. Est-ce mon nom que vous demandez ?

TRIVELIN

Oui vraiment

ARLEQUIN Je n'en ai point, mon camarade.

TRIVELIN Quoi donc, vous n'en avez pas ?

ARLEQUIN Non, mon camarade : je n'ai que des sobriquets qu'il m'a donnés ; il m'appelle quelquefois Arlequin, quelquefois

Hé.

TRIVELIN Hé ! Le terme est sans facon : je reconnais ces Messieurs à de pareilles licences. Et lui, comment s'appelle-t-il ?

ARLEQUIN Oh, diantre ! Il s'appelle par un nom, lui ; c'est le seigneur Iphicrate.

TRIVELIN Eh bien ! Changez de nom à présent ; soyez le seigneur Iphicrate à votre tour ; et vous, Iphicrate, appelez-vous Arlequin, ou bien Hé.

ARLEQUIN, sautant de joie, à son maître. Oh! Oh! Que nous allons rire, seigneur Hé !

TRIVELIN, à Arlequin. Souvenez-vous en prenant son nom, mon cher ami, qu'on vous le donne bien moins pour réjouir votre vanité, que pour le corriger de son orgueil.

ARLEQUIN Oui, oui, corrigeons, corrigeons !

IPHICRATE, regardant Arlequin. Maraud !

ARLEQUIN Parlez donc, mon bon ami, voilà encore une licence qui lui prend ; cela est-il du jeu ?

TRIVELIN, à Arlequin. Dans ce moment-ci, il peut vous dire tout ce qu'il voudra.

À Iphicrate.

vos aventure vous. Ne vous

par l'empore nous, Ne, et vous

traitez-le d

Arlequin, votre aventure vous afflige, et vous êtes outré contre Iphicrate et contre nous. Ne vous gênez point, soulagez-vous par l'emportement le plus vif, traitez-le de misérable, et nous aussi , tout vous est permis à

présent ; mais ce moment-ci passé, n'oubliez pas que vous êtes Arlequin, que voici Iphicrate, et que vous êtes auprès de lui ce qu'il était auprès de vous : ce sont là nos lois, et ma charge dans la république est de les faire observer en ce canton-ci.

ARLEQUIN Ah ! La belle charge !

IPHICRATE. Moi, l'esclave de ce misérable !

TRIVELIN

Il a bien été le vôtre.

ARLEQUIN Hélas ! Il n'a qu'à être bien obéissant, j'aurai mille bontés pour lui.

IPHICRATE. Vous me donnez la liberté de lui dire ce qu'il me plaira; ce n'est pas assez : qu'on m'accorde encore un bâton.

ARLEQUIN Camarade, il demande à parler à mon dos, et je le mets sous la protection de la République, au moins.

TRIVELIN

Ne craignez rien.

CLÉANTHIS, à Trivelin. Monsieur, je suis esclave aussi, moi, et du même vaisseau; ne m'oubliez pas, s'il vous plaît.

TRIVELIN Non, ma belle enfant ; j'ai bien connu votre condition à votre habit, et j'allais vous parler de ce qui vous regarde, quand je l'ai vu l'épée à la main. Laissez-moi achever ce que j'avais à dire. Arlequin !

ARLEQUIN, croyant qu'on l'appelle. Eh !... À propos, je m'appelle Iphicrate.

TRIVELIN, continuant. Tâchez de vous calmer : vous savez qui nous sommes, sans doute ?

ARLEQUIN Oh ! Morbleu ! D'aimables gens,

CLÉANTHIS.

Et raisonnables.

TRIVELIN Ne m'interrompez point, mes enfants. Je pense donc que vous savez qui nous sommes. Quand nos pères, irrités de la cruauté de leurs maîtres, quittèrent la Grèce et vinrent s'établir ici, dans le ressentiment des outrages qu'ils avaient reçus de leurs patrons, la première loi qu'ils y

firent fut d'ôter la vie à tous les maîtres que le hasard ou le naufrage conduirait dans leur île, et conséquemment de rendre la liberté à tous les esclaves : la vengeance avait dicté cette loi ; vingt ans après, la raison l'abolit, et en dicta une plus douce. Nous ne nous vengeons plus de vous, nous vous corrigeons ; ce n'est plus votre vie que nous poursuivons, c'est la barbarie de vos coeurs que nous voulons détruire ; nous vous jetons dans l'esclavage pour vous rendre sensibles aux maux qu'on y éprouve ; nous vous humilions, afin que, nous trouvant superbes, vous vous reprochiez de l'avoir été. Votre esclavage, ou plutôt votre cours d'humanité, dure trois ans, au bout desquels on vous renvoie, si vos maîtres sont contents de vos progrès ; et si vous ne devenez pas meilleurs, nous vous retenons par charité pour les nouveaux malheureux que vous iriez faire encore ailleurs, et par bonté pour vous, nous vous marions avec une de nos citoyennes. Ce sont là nos lois à cet égard ; mettez à profit leur rigueur salutaire, remerciez le sort qui vous conduit ici, il vous remet en nos mains, durs, injustes et superbes ; vous voilà en mauvais état, nous entreprenons de vous guérir; vous êtes moins nos esclaves que nos malades, et nous ne

prenons que trois ans pour vous rendre sains, c'est-à-dire humains, raisonnables et généreux pour toute votre vie.

ARLEQUIN Et le tout gratis, sans purgation ni saignée. Peut-on de la santé à meilleur compte ?

TRIVELIN Au reste, ne cherchez point à vous sauver de ces lieux, vous le tenteriez sans succès, et vous feriez votre fortune plus mauvaise : commencez votre nouveau régime de vie par la patience.

ARLEQUIN Dès que c'est pour son bien, qu'y a-t-il à dire ?

TRIVELIN, aux esclaves. Quant à vous, mes enfants, qui devenez libres et citoyens, Iphicrate habitera cette case avec le nouvel Arlequin, et cette belle fille demeurera dans l'autre : vous aurez soin de changer d'habit ensemble, c'est l'ordre.

A Arlequin Passez maintenant dans une maison qui est à côté, où l'on vous donnera à manger si vous en avez besoin. Je vous apprends, au reste, que vous avez huit jours à vous réjouir du changement de votre état : après quoi l'on vous donnera, comme à tout le monde, une occupation convenable. Allez, je vous attends ici.

Aux insulaires Qu'on les conduise.

Aux femmes Et vous autres, restez.

Arlequin, en s'en allant, fait de grandes révérences à Cléanthis.

SCÈNE III

Trivelin, Cléanthis; esclave, Euphrosine, sa
maîtresse.

TRIVELIN. Ah ça ! Ma compatriote, car je regarde désormais notre île
comme votre patrie, dites-moi aussi votre nom.

CLÉANTHIS, saluant. Je m'appelle Cléanthis, et elle, Euphrosine.

TRIVELIN. Cléanthis ? Passe pour cela.

CLÉANTHIS. J'ai aussi des surnoms; vous plaît-il de les savoir ?

TRIVELIN Oui-da. Et quels sont-ils ?

CLÉANTHIS. J'en ai une liste : Sotte, Ridicule, Bête, Butorde, Imbécile, et
caetera.

EUPHROSINE, en soupirant. Impertinente que vous êtes !

CLÉANTHIS. Tenez, tenez, en voilà encore un que j'oubliais.

TRIVELIN Effectivement, elle vous prend sur le fait. Dans votre pays, Euphrosine, on a bientôt dit des injures à ceux à qui l'on en peut dire impunément.

EUPHROSINE. Hélas ! Que voulez-vous que je lui réponde, dans l'étrange aventure où je me trouve ?

CLÉANTHIS. Oh ! Dame, il n'est plus si aisé de me répondre. Autrefois il n'y avait rien de si commode ; on n'avait affaire qu'à de pauvres gens : fallait-il tant de cérémonies ? Faites cela, Je le veux, taisez-vous, sotté ! Voilà qui était fini. Mais à présent il faut parler raison ; c'est un langage étranger pour Madame , elle l'apprendra avec le temps ; il faut se donner patience : je ferai de mon mieux pour l'avancer.

TRIVELIN, à Cléanthis. Modérez-vous, Euphrosine.

À Euphrosine. Et vous, Cléanthis, ne vous abandonnez point à votre douleur. Je ne puis changer nos lois, ni vous en affranchir : je vous ai montré combien elles étaient louables et salutaires pour vous.

CLÉANTHIS. Hum ! Elle me trompera bien si elle amende.

TRIVELIN. Mais comme vous êtes d'un sexe naturellement assez faible, et que par là vous avez dû céder plus facilement qu'un homme aux exemples de hauteur, de mépris et de dureté qu'on vous a donnés chez vous contre leurs pareils, tout ce que je puis faire pour vous, c'est de prier Euphrosine de peser avec bonté les torts que vous avez avec elle, afin de les peser avec justice.

CLÉANTHIS. Oh ! Tenez, tout cela est trop savant pour moi, je n'y comprends rien ; j'irai le grand chemin, je pèserai comme elle pesait ; ce qui viendra ; nous le prendrons.

TRIVELIN Doucement, point de vengeance.

CLÉANTHIS. Mais, notre bon ami, au bout du compte, vous parlez de son sexe : elle a le défaut d'être faible, je lui en offre autant , je n'ai pas la vertu d'être forte. S'il faut que j'excuse toutes ses mauvaises manières à mon égard, il faudra donc qu'elle excuse aussi la rancune que j'en ai contre elle; car je suis femme autant qu'elle, moi. Voyons, qui est-ce qui décidera ? Ne suis-je pas la maîtresse une fois ? Eh bien, qu'elle

commence toujours par excuser ma rancune, et puis, moi, je lui pardonnerai, quand je pourrai, ce qu'elle m'a fait : qu'elle attende !

EUPHROSINE, à Trivelin. Quels discours ! Faut-il que vous m'exposiez à les entendre ?

CLÉANTHIS. Souffrez-les, Madame, c'est le fruit de vos oeuvres.

TRIVELIN. Allons, Euphrosine, modérez-vous.

CLÉANTHIS. Que voulez-vous que je vous dise ? Quand on a de la colère, il n'y a rien de tel pour la passer, que de la contenter un peu, voyez-vous ; quand je l'aurai querellée à mon aise une douzaine de fois seulement, elle en sera quitte ; mais il me faut cela.

TRIVELIN, à part, à Euphrosine. Il faut que ceci ait son cours ; mais consolez-vous, cela finira plus tôt que vous ne pensez.

À Cléanthis. J'espère, Euphrosine, que vous perdrez votre ressentiment, et je vous y exhorte en ami. Venons maintenant à l'examen de son caractère : il est nécessaire que vous m'en donniez un portrait, qui se doit faire devant la personne qu'on peint, afin qu'elle se connaisse,

qu'elle rougisse de ses ridicules, si elle en a, et qu'elle se corrige. Nous avons là de bonnes intentions, comme vous voyez. Allons, commençons.

CLÉANTHIS. Oh que cela est bien inventé ! Allons, me voilà prête ; interrogez-moi, je suis dans mon fort.

EUPHROSINE, doucement. Je vous prie, Monsieur, que je me retire, et que je n'entende point ce qu'elle va dire.

TRIVELIN Hélas ! Ma chère Dame, cela n'est fait que pour vous ; il faut que vous soyez présente.

CLÉANTHIS. Restez, restez; un peu de honte est bientôt passée.

TRIVELIN Vaine minaudière et coquette, voilà d'abord à peu près sur quoi je vais vous interroger au hasard. Cela la regarde-t-il ?

CLÉANTHIS. Vaine minaudière et coquette, si cela la regarde ? Eh voilà ma chère maîtresse ; cela lui ressemble comme son visage.

EUPHROSINE. N'en voilà-t-il pas assez, Monsieur ?

TRIVELIN Ah ! Je vous félicite du petit embarras que cela vous donne ; vous sentez, c'est bon signe, et j'en augure bien pour l'avenir : mais ce

ne sont encore là que les grands traits ; détaillons un peu cela. En quoi donc, par exemple, lui trouvez-vous les défauts dont nous parlons ?

CLÉANTHIS. En quoi ? Partout, à toute heure, en tous lieux ; je vous ai dit de m'interroger ; mais par où commencer ? Je n'en sais rien, je m'y perds. Il y a tant de choses, j'en ai tant vu, tant remarqué de toutes les espèces, que cela me brouille. Madame se tait, Madame parle ; elle regarde, elle est triste, elle est gaie : silence, discours, regards, tristesse et joie, c'est tout un, il n'y a que la couleur de différente ; c'est vanité muette, contente ou fâchée ; c'est coquetterie babillarde, jalouse ou curieuse ; c'est Madame, toujours vaine ou coquette, l'un après l'autre, ou tous les deux à la fois : voilà ce que c'est, voilà par où je débute, rien que cela.

EUPHROSINE. Je n'y saurais tenir.

TRIVELIN Attendez donc, ce n'est qu'un début.

CLÉANTHIS. Madame se lève : a-t-elle bien dormi, le sommeil l'a-t-il rendu belle, se sent-elle du vif, du séillant dans les yeux ? Vite sur les armes ; la journée sera glorieuse. Qu'on m'habille ! Madame verra du

monde aujourd'hui ; elle ira aux spectacles, aux promenades, aux assemblées ; son visage peut se manifester, peut soutenir le grand jour, il fera plaisir à voir, il n'y a qu'à le promener hardiment, il est en état, il n'y a rien à craindre.

TRIVELIN, à Euphrosine. Elle développe assez bien cela.

CLÉANTHIS. Madame, au contraire, a-t-elle mal reposé ? Ah qu'on m'apporte un miroir ; comme me voilà faite ! Que je suis mal bâtie ! Cependant on se mire, on éprouve son visage de toutes les façons, rien ne réussit ; des yeux battus, un teint fatigué ; voilà qui est fini, il faut envelopper ce visage-là, nous n'aurons que du négligé, Madame ne verra personne aujourd'hui, pas même le jour, si elle peut ; du moins fera-t-il sombre dans la chambre. Cependant il vient compagnie, on entre : que va-t-on penser du visage de Madame ? On croira qu'elle enlaidit : donnera-t-elle ce plaisir-là à ses bonnes amies ? Non, il y a remède à tout : vous allez voir. Comment vous portez-vous, Madame ? Très mal, Madame ; j'ai perdu le sommeil ; il y a huit jours que je n'ai fermé l'oeil ; je n'ose pas me montrer, je fais peur. Et cela veut dire :

Messieurs, figurez-vous que ce n'est point moi, au moins ; ne me regardez pas, remettez à me voir ; ne me jugez pas aujourd'hui ; attendez que j'aie dormi. J'entendais tout cela, moi, car nous autres esclaves, nous sommes doués contre nos maîtres d'une pénétration !...

Oh ! Ce sont de pauvres gens pour nous.

TRIVELIN, à Euphrosine. Courage, Madame ; profitez de cette peinture-là, car elle me paraît fidèle.

EUPHROSINE. Je ne sais où j'en suis.

CLÉANTHIS. Vous en êtes aux deux tiers ; et j'achèverai, pourvu que cela ne vous ennuie pas.

TRIVELIN Achevez, achevez: Madame soutiendra bien le reste.

CLÉANTHIS. Vous souvenez-vous d'un soir où vous étiez avec ce cavalier si bien fait ? J'étais dans la chambre : vous vous entreteniez bas : mais j'ai l'oreille fine : vous vouliez lui plaire sans faire semblant de rien : vous parliez d'une femme qu'il voyait souvent. Cette femme-là est aimable, disiez-vous : elle a les yeux petits, mais très doux ; et Tà-dessus vous ouvriez les vôtres, vous vous donniez des tons, des gestes de tête, de

petites contorsions, des vivacités. Je riais. Vous réussites pourtant, le cavalier s'y prit, il vous offrit son coeur. À moi ? lui dites-vous. Oui, Madame, à vous-même, à tout ce qu'il y a de plus aimable au monde. Continuez, folâtre, continuez, dites-vous, en tant vos gants sous prétexte de m'en demander d'autres. Mais vous avez la main belle ; il la vit ; il la prit, il la baisa, cela anima sa déclaration ; et c'était là les gants que vous demandiez. Eh bien ! Y suis-je ?

TRIVELIN, à Euphrosine. En vérité, elle a raison.

CLÉANTHIS. Écoutez, écoutez, voici le plus plaisant. Un jour qu'elle pouvait m'entendre, et qu'elle croyait que je ne m'en doutais pas, je parlais d'elle, et je dis : Oh ! Pour cela il faut l'avouer, Madame est une des plus belles femmes du monde. Que de bontés, pendant huit jours, ce petit mot-là ne me valut-il pas ! J'essayai en pareille occasion de dire que Madame était une femme très raisonnable : oh ! Je n'eus rien, cela ne prit point ; et c'était bien fait, car je la flattais.

EUPHROSINE. Monsieur, je ne resterai point, ou l'on me fera rester par force ; je ne puis en souffrir davantage.

TRIVELIN En voila donc assez pour à présent.

CLÉANTHIS. J'allais parler des vapeurs de mignardise auxquelles Madame est sujette à la moindre odeur. Elle ne sait pas qu'un jour je mis à son insu des fleurs dans la ruelle de son lit pour voir ce qu'il en serait. J'attendais une vapeur, elle est encore à venir. Le lendemain, en compagnie, une rose parut ; crac ! La vapeur arrive.

TRIVELIN Cela suffit, Euphrosine : promenez-vous un moment à quelques pas de nous, parce que j'ai quelque chose à lui dire ; elle ira vous rejoindre ensuite.

CLÉANTHIS, s'en allant. Recommandez-lui d'être docile au moins. Adieu, notre bon ami : je vous ai diverti, i'en suis bien aise. Une autre fois je vous dirai comme quoi Madame s'abstient souvent de mettre de beaux habits, pour en mettre un négligé qui lui marque tendrement la taille. C'est encore une finesse que cet habit-là : on dirait qu'une femme qui le met ne se soucie pas de paraître, mais à d'autre ! On s'y ramasse dans un corset appétissant, on y montre sa bonne façon naturelle : on y dit aux gens : Regardez mes grâces, elles sont à moi, celles-là : et d'un autre

côté on veut leur dire aussi : Voyez comme je m'habille, quelle simplicité

! Il n'y a point de coquetterie dans mon fait.

TRIVELIN Mais je vous ai prié de nous laisser.

CLÉANTHIS. Je sors, et tantôt nous reprendrons le discours, qui sera fort divertissant ; car vous verrez aussi comme quoi Madame entre dans une emphase, avec quel air imposant, quoique d'un air distrait et sans y penser ; car c'est la belle éducation qui donne cet orgueil-là. Vous verrez comme dans la loge on y jette un regard indifférent et dédaigneux sur des femmes qui sont à côté, et qu'on ne connaît pas. Bonjour, notre bon ami, je vais à notre auberge.

SCÈNE IV

Trivelin, Euphrosine.

TRIVELIN. Cette scène-ci vous a un peu fatiguée ; mais cela ne vous nuira pas.

EUPHROSINE. Vous êtes des barbares.

TRIVELIN. Nous sommes d'honnêtes gens qui vous instruisons ; voilà tout. Il vous reste encore à satisfaire à une petite formalité.

EUPHROSINE. Encore des formalités !

TRIVELIN Celle-ci est moins que rien ; je dois faire rapport de tout ce que je viens d'entendre, et de tout ce que vous m'allez répondre. Convenez-vous de tous les sentiments coquets, de toutes les singeries d'amour-propre qu'elle vient de vous attribuer ?

EUPHROSINE. Moi, j'en conviendrais ! Quoi ! De pareilles faussetés sont-elles croyables ?

TRIVELIN. Oh ! Très croyables, prenez-y garde. Si vous en convenez, cela contribuera à rendre votre condition meilleure ; je ne vous en dis pas

davantage... On espérera que, vous étant reconnue, vous abjurerez un jour toutes ces folies qui font qu'on n'aime que soi, et qui ont distraît votre bon coeur d'une infinité d'attentions plus louables. Si au contraire vous ne convenez pas de ce qu'elle a dit, on vous regardera comme incorrigible, et cela reculera votre délivrance. Voyez, consultez-vous.

EUPHROSINE. Ma délivrance ! Eh ! Puis-je l'espérer ?

TRIVELIN Oui, je vous la garantis aux conditions que je vous dis.

EUPHROSINE.

Bientôt ?

TRIVELIN

Sans doute.

EUPHROSINE. Monsieur, faites donc comme si j'étais convenue de tout.

TRIVELIN Quoi ! Vous me conseillez de mentir!

EUPHROSINE. En vérité, voilà d'étranges conditions ! Cela révolte!

TRIVELIN Elles humilient un peu, mais cela est fort bon. Déterminez-vous ; une liberté très prochaine est le prix de la vérité. Allons, ne ressemblez-vous pas au portrait qu'on a fait ?

EUPHROSINE.

Mais...

TRIVELIN.

Quoi ?

EUPHROSINE. Il y a du vrai, par-ci, par-là.

TRIVELIN Par-ci, par-là, n'est point votre compte ; avouez-vous tous les faits ? En a-t-elle trop dit ? N'a-t-elle dit que ce qu'il faut ? Hâtez-vous, j'ai autre chose à faire.

EUPHROSINE. Vous faut-il une réponse si exacte ?

TRIVELIN Eh oui, Madame, et le tout pour votre bien.

EUPHROSINE.

Eh bien...

TRIVELIN.

Après ?

EUPHROSINE.

Je suis jeune...

TRIVELIN Je ne vous demande pas votre âge.

EUPHROSINE. On est d'un certain rang, on aime à plaire.

TRIVELIN Et c'est ce qui fait que le portrait vous ressemble.

EUPHROSINE.

Je crois qu'oui.

TRIVELIN Eh ! Voilà ce qu'il nous fallait. Vous trouvez aussi le portrait un peu risible, n'est-ce pas ?

EUPHROSINE. Il faut bien l'avouer.

TRIVELIN À merveille ! Je suis content, ma chère dame. Allez rejoindre Cléanthis ; je lui rends déjà son véritable nom ; pour vous donner encore

des gages de ma parole. Ne vous impatientez point ; montrez un peu de docilité, et le moment espéré arrivera.

EUPHROSINE.

Je m'en fie à vous.

SCÈNE V

Arlequin, Iphicrate, qui ont changé d'habits,

Trivelin.

ARLEQUIN Tirlan, tirlan, tirlantaine ! Tirlanton | Gai, camarade ! Le vin de la république est merveilleux. J'en ai bu bravement ma pinte, car je suis si altéré depuis que je suis maître, que tantôt j'aurai encore soif pour pinte. Que le ciel conserve la vigne, le vigneron, la vendange et les caves de notre admirable république !

TRIVELIN Bon ! Réjouissez-vous, mon camarade. Etes-vous content d'Arlequin ?

ARLEQUIN Oui, c'est un bon enfant ; j'en ferai quelque chose. Il soupire parfois, et je lui ai défendu cela, sous peine de désobéissance, et je lui ordonne de la joie.

Il prend son maître par la main et danse. Tala raralala...

TRIVELIN. Vous me réjouissez moi-même.

ARLEQUIN Oh ! Quand je suis gai, je suis de bonne humeur.

TRIVELIN. Fort bien. Je suis charmé de vous voir satisfait d'Arlequin.

Vous n'aviez pas beaucoup à vous plaindre de lui dans son pays
apparemment ?

ARLEQUIN Eh ! Là-bas ? Je lui voulais souvent un mal de diable ; car il
était quelquefois insupportable ; mais à cette heure que je suis heureux,
tout est payé, je lui ai donné quittance,

TRIVELIN. Je vous aime de ce caractère, et vous me touchez. C'est-à-dire
que vous jouirez modestement de votre bonne fortune, et que vous ne
lui ferez point de peine ?

ARLEQUIN De la peine ! Ah ! Le pauvre homme ! Peut-être que je serai
un petit brin insolent, à cause que je suis le maître : voilà tout.

TRIVELIN A cause que je suis le maître : vous avez raison.

ARLEQUIN Oui, car quand on est le maître, on y va tout rondement, sans
façon, et si peu de façon mène quelquefois un honnête homme à des
impertinences.

TRIVELIN Oh ! N'importe , je vois bien que vous n'êtes point méchant.

ARLEQUIN Hélas ! Je ne suis que mutin,

TRIVELIN, à Iphicrate. Ne vous épouvantez point de ce que je vais dire.

À Arlequin Instruisez-moi d'une chose. Comment se gouvernait-il là-bas, avait-il quelque défaut d'humeur, de caractère ?

ARLEQUIN, riant. Ah ! Mon camarade, vous avez de la malice ; vous demandez la comédie.

TRIVELIN Ce caractère-là est donc bien plaisant ?

ARLEQUIN Ma foi, c'est une farce.

TRIVELIN. N'importe, nous en rirons.

ARLEQUIN, à Iphicrate. Arlequin, me promets-tu d'en rire aussi ?

IPHICRATE, bas. Veux-tu achever de me désespérer ? Que vas-tu lui dire ?

ARLEQUIN Laisse-moi faire ; quand je t'aurai offensé, je te demanderai pardon après.

TRIVELIN Il ne s'agit que d'une bagatelle : j'en ai demandé autant à la jeune fille que vous avez vue, sur le chapitre de sa maîtresse.

ARLEQUIN Eh bien, tout ce qu'elle vous a dit, c'était des folies qui
faisaient pitié, des misères, gageons ?

TRIVELIN

Cela est encore vrai.

ARLEQUIN Eh bien, je vous en offre autant : ce pauvre jeune garçon en
fournira pas davantage ; extravagance et misère, voilà son paquet ,
n'est-ce pas là de belles guenilles pour les étaler ? Étourdi par nature !
Étourdi par singerie, parce que les femmes les aiment comme cela, un
dissipe-tout; vilain quand il faut être libéral, libéral quand il faut être
vilain ; bon emprunteur, mauvais payeur ; honteux d'être sage, glorieux
d'être fou ; un petit brin moqueur des bonnes gens un petit brin hâbleur
; avec tout plein de maîtresses il ne connaît pas ; voilà mon homme. Est-
ce la peine d'en tirer le portrait ?

À Iphicrate. Non, je n'en ferai rien, mon ami, ne crains rien.

TRIVELIN Cette ébauche me suffit.

À Iphicrate. Vous n'avez plus maintenant qu'à certifier pour véritable ce
qu'il vient de dire.

IPHICRATE.

Moi ?

TRIVELIN Vous-même; la dame de tantôt en a fait autant ; elle vous dira ce qui l'y a déterminée. Croyez-moi, il y va du plus grand bien que vous puissiez souhaiter.

IPHICRATE. Du plus grand bien ? Si cela est, il y a là quelque chose qui pourrait assez me convenir d'une certaine façon.

ARLEQUIN Prends tout, c'est un habit fait sur ta taille.

TRIVELIN. Il me faut tout, ou rien.

IPHICRATE. Voulez-vous que je m'avoue un ridicule ?

ARLEQUIN Qu'importe, quand on l'a été ?

TRIVELIN N'avez-vous que cela à me dire ?

IPHICRATE. Va donc pour la moitié, pour me tirer d'affaire.

TRIVELIN.

Va du tout.

IPHICRATE.

Soit.

Arlequin rit de toute sa force.

TRIVELIN Vous avez fort bien fait, vous n'y perdrez rien. Adieu, vous saurez bientôt de mes nouvelles.

SCÈNE VI

Cléanthis, Iphicrate, Arlequin, Euphrosine.

CLÉANTHIS. Seigneur Iphicrate, peut-on vous demander de quoi vous riez ?

ARLEQUIN Je ris de mon Arlequin qui a confessé qu'il était un ridicule.

CLÉANTHIS. Cela me surprend, car il a la mine d'un homme raisonnable. Si vous voulez voir une coquette de son propre aveu, regardez ma suivante.

ARLEQUIN, la regardant. Malepeste ! Quand ce visage-là fait le fripon, c'est bien son métier. Mais parlons d'autres choses, ma belle damoiselle, qu'est-ce que nous ferons à cette heure que nous sommes gaillards ?

CLÉANTHIS. Eh ! Mais la belle conversation.

ARLEQUIN Je crains que cela ne vous fasse bâiller, j'en bâille déjà. Si je devenais amoureux de vous, cela amuserait davantage.

CLÉANTHIS. Eh bien, faites. Soupirez pour moi ; poursuivez mon coeur, prenez-le si vous pouvez, je ne vous en empêche pas, c'est à vous à faire

vos diligences, me voilà, je vous attends ; mais traitons l'amour à la grande manière, puisque nous sommes devenus maîtres ; allons-y poliment, et comme le grand monde.

ARLEQUIN Oui-da ; nous n'en irons que meilleur train.

CLÉANTHIS. Je suis d'avis d'une chose, que nous disions qu'on nous apporte des sièges pour prendre l'air assis, et pour écouter les discours galants que vous m'allez tenir, il faut bien jouir de notre état, en goûter le plaisir.

ARLEQUIN Votre volonté vaut une ordonnance,

À Iphicrate Arlequin, vite des sièges pour moi, et des fauteuils pour Madame.

IPHICRATE. Peux-tu m'employer à cela ?

ARLEQUIN La République le veut.

CLÉANTHIS. Tenez, tenez, promenons-nous plutôt de cette manière-là, et tout en conversant vous ferez adroitement tomber l'entretien sur le penchant que mes yeux vous ont inspiré pour moi. Car encore une fois

nous sommes d'honnêtes gens à cette heure, il faut songer à cela ; il n'est plus question de familiarité domestique. Allons, procédons noblement, n'épargnez ni compliments ni révérences.

ARLEQUIN Et vous, n'épargnez point les mines. Courage ! Quand ce ne serait que pour nous moquer de nos patrons. Garderons-nous nos gens ?

CLÉANTHIS. Sans difficulté ; pouvons-nous être sans eux ? c'est notre suite ; qu'ils s'éloignent seulement.

ARLEQUIN, à Iphicrate. Qu'on se retire à dix pas.

Iphicrate et Euphrosine s'éloignent en faisant des gestes d'étonnement et de douleur. Cleanthis regarde aller Iphicrate, et Arlequin, Euphrosine.

ARLEQUIN, se promenant sur le théâtre avec

Cléanthis, Remarquez-vous, Madame, le clarté du jour ?

CLÉANTHIS. Il fait le plus beau temps du monde ; on appelle cela un jour tendre.

ARLEQUIN Un jour tendre ? Je ressemble donc au jour, Madame.

CLÉANTHIS. Comment, vous lui ressemblez ?

ARLEQUIN Eh palsambleu ! Le moyen de n'être pas tendre, quand on se trouve tête à tête avec gros grâces ?

A ce mot il saute de joie. Oh !oh !oh !oh!

CLÉANTHIS. Qu'avez-vous donc, vous défigurez notre conversation ?

ARLEQUIN Oh ! Ce n'est rien ; c'est que je m'applaudis.

CLÉANTHIS. Rayez ces applaudissements, ils nous dérangent.

Continuant. Je savais bien que mes grâces entreraient pour quelque chose ici. Monsieur, vous êtes galant, vous vous promenez avec moi, vous me dites des douceurs ; mais finissons, en voilà assez, je vous dispense des compliments.

ARLEQUIN Et moi, je vous remercie de vos dispenses.

CLÉANTHIS. Vous m'allez dire que vous m'aimez, je le vois bien ; dites, Monsieur, dites; heureusement on n'en croira rien. Vous êtes aimable, mais coquet, et vous ne persuaderez pas.

ARLEQUIN, l'arrétant par le bras, et se mettant à

genoux. Faut-il m'agenouiller, Madame, pour vous convaincre de mes flammes, et de la sincérité de mes feux ?

CLÉANTHIS. Mais ceci devient sérieux. Laissez-moi, je ne veux point d'affaire ; levez-vous. Quelle vivacité ! Faut-il vous dire qu'on vous aime ? Ne peut-on en être quitte à moins ? Cela est étrange !

ARLEQUIN, riant à genoux. Ah ! Ah ! Ah ! Que cela va bien ! Nous sommes aussi bouffons que nos patrons, mais nous sommes plus sages.

CLÉANTHIS. Oh ! Vous riez, vous gâtez tout.

ARLEQUIN Ah ! Ah ! Par ma foi, vous êtes bien aimable et moi aussi. Savez-vous bien ce que je pense ?

CLÉANTHIS.

Quoi ?

ARLEQUIN Premièrement, vous ne m'aimez pas, sinon par coquetterie, comme le grand monde.

CLÉANTHIS. Pas encore, mais il ne s'en fallait plus que d'un mot, quand vous m'avez interrompue. Et vous, m'aimez-vous ?

ARLEQUIN J'y allais aussi, quand il m'est venu une pensée. Comment trouvez-vous mon Arlequin ?

CLÉANTHIS. Fort à mon gré. Mais que dites-vous de ma suivante ?

ARLEQUIN Qu'elle est friponne !

CLÉANTHIS. J'entrevois votre pensée.

ARLEQUIN Voilà ce que c'est, tombez amoureuse d'Arlequin, et moi de votre suivante. Nous sommes assez forts pour soutenir cela.

CLÉANTHIS. Cette imagination-là me rit assez. Ils ne sauraient mieux faire que de nous aimer, dans le fond.

ARLEQUIN Ils n'ont jamais rien aimé de si raisonnable, et nous sommes d'excellents partis pour eux.

CLÉANTHIS. Soit. Inspirez à Arlequin de s'attacher à moi ; faites-lui sentir l'avantage qu'il y trouvera dans la situation où il est ; qu'il m'épouse, il sortira tout d'un coup d'esclavage ; cela est bien aisé, au bout du

compte. Je n'étais ces jours passés qu'une esclave ; mais enfin me voilà dame et maîtresse d'aussi bon jeu qu'une autre ; je la suis par hasard , n'est-ce pas le hasard qui fait tout ? Qu'y a-t-il à dire à cela ? J'ai même un visage de condition, tout le monde me l'a dit.

ARLEQUIN Pardi ! Je vous prendrais bien, moi, si je n'aimais pas votre suivante un petit brin plus que vous. Conseillez-lui aussi de l'amour pour ma petite personne, qui, comme vous voyez, n'est pas désagréable.

CLÉANTHIS. Vous allez être content ; je vais appeler Cléanthis, je n'ai qu'un mot à lui dire : éloignez-vous un instant et revenez. Vous parlerez ensuite à Arlequin pour moi ; car il faut qu'il commence ; mon sexe, la bienséance et ma dignité le veulent.

ARLEQUIN Oh ! Ils le veulent, si vous voulez ; car dans le grand monde on n'est pas si façonnier; et sans faire semblant de rien, vous pourriez lui jeter quelque petit mot bien clair à l'aventure pour lui donner courage, à cause que vous êtes plus que lui ; c'est l'ordre.

CLÉANTHIS. C'est assez bien raisonner. Effectivement, dans le cas où je suis, il pourrait y avoir de la petitesse à m'assujettir à de certaines

formalités qui ne me regardent plus ; je comprends cela à merveille ;
mais parlez-lui toujours, je vais dire un mot à Cléanthis ; tirez-vous à
quartier pour un moment.

ARLEQUIN Vantez mon mérite ; prêtez-m'en un peu, à charge de
revanche...

CLEANTHIS

Laissez-moi faire

Cleanthis!

SCENE VII

Cléanthis et Euphrosine, qui vient doucement.

CLÉANTHIS. Approchez, et accoutumez-vous à aller plus vite, car je ne saurais attendre

EUPHROSINE.

De quoi s'agit-il ?

CLÉANTHIS. Venez-çà, écoutez-moi. Un honnête homme vient de me témoigner qu'il vous aime ; c'est Iphicrate.

EUPHROSINE.

Lequel ?

CLÉANTHIS. Lequel ? Y en a-t-il deux ici ? C'est celui qui vient de me quitter.

EUPHROSINE. Eh que veut-il que je fasse de son amour ?

CLÉANTHIS. Eh qu'avez-vous fait de l'amour de ceux qui vous aimaient ? Vous voilà bien étourdie ! Est-ce le mot d'amour qui vous effarouche ?

Vous le connaissez tant cet amour ! Vous n'avez jusqu'ici regardé les gens que pour leur en donner; vos beaux yeux n'ont fait que cela ; dédaignent-ils la conquête du seigneur Iphicrate ? Il ne vous fera pas de révérences penchées ; vous ne lui trouverez point de contenance ridicule, d'airs évaporés : ce n'est point une tête légère, un petit badin, un petit perfide, un joli volage, un aimable indiscret ; ce n'est point tout cela ; ces grâces-là lui manquent à la vérité ; ce n'est qu'un homme franc, qu'un homme simple dans ses manières, qui n'a pas l'esprit de se donner des airs ; qui vous dira qu'il vous aime, seulement parce que cela sera vrai ; enfin ce n'est qu'un bon coeur, voilà tout ; et cela est fâcheux, cela ne pique point. Mais vous avez l'esprit raisonnable, je vous destine à lui, il fera votre fortune ici, et vous aurez la bonté d'estimer son amour, et vous y

THEATRE CLASSIQUE

serez sensible, entendez-vous ? Vous vous conformerez à mes intentions, je l'espère : imaginez-vous même que je le veux.

EUPHROSINE. Où suis-je ? Et quand cela finira-t-il ?

Elle réve

SCÈNE VIII.

Arlequin, Euphrosine. Arlequin arrive en saluant Cléanthis qui sort. Il va tirer Euphrosine

par la manche

EUPHROSINE. Que me voulez-vous ?

ARLEQUIN, riant. Eh ! Eh ! Eh ! Ne vous a-t-on pas parlé de moi ?

EUPHROSINE. Laissez-moi, je vous prie.

ARLEQUIN Eh ! Là, là, regardez-moi dans l'oeil pour deviner ma pensée.

EUPHROSINE. Eh ! Pensez ce qu'il vous plaira.

ARLEQUIN M'entendez-vous un peu ?

EUPHROSINE.

Non.

ARLEQUIN C'est que je n'ai encore rien dit.

EUPHROSINE, impatiente.

Ahi !

ARLEQUIN Ne mentez point : on vous a communiqué les sentiments de mon âme : rien n'est plus obligeant pour vous.

EUPHROSINE.

Quel état !

ARLEQUIN Vous me trouvez un peu nigaud, n'est-il pas vrai ? Mais cela se passera : c'est que je vous aime, et que je ne sais comment vous le dire.

EUPHROSINE.

Vous ?

ARLEQUIN Eh pardi ! Oui ; qu'est-ce qu'on peut faire de mieux ? Vous êtes si belle ! Il faut bien vous donner son coeur, aussi bien vous le prendriez de vous-même.

EUPHROSINE. Voici le comble de mon infortune.

ARLEQUIN, lui regardant les mains. Quelles mains ravissantes ! Les jolis petits doigts ! Que je serais heureux avec cela ! Mon petit coeur en

ferait bien son profit. Reine, je suis bien tendre, mais vous ne voyez rien. Si vous aviez la charité d'être tendre aussi, oh ! Je deviendrais fou tout à fait.

EUPHROSINE. Tu ne l'es déjà que trop.

ARLEQUIN Je ne le serai jamais tant que vous en êtes digne.

EUPHROSINE. Je ne suis digne que de pitié, mon enfant.

ARLEQUIN Bon, bon ! A qui est-ce que vous contez cela ? Vous êtes digne de toutes les dignités imaginables ; un empereur ne vous vaut pas, ni moi non plus, mais me voilà, moi, et un empereur n'y est pas ; et un rien qu'on voit vaut mieux que quelque chose qu'on ne voit pas. Qu'en dites-vous ?

EUPHROSINE. Arlequin, il me semble que tu n'as point le coeur mauvais,

ARLEQUIN Oh ! Il ne s'en fait plus de cette pâte-là : je suis un mouton.

EUPHROSINE. Respecte donc le malheur que j'éprouve.

ARLEQUIN Hélas ! Je me mettrais à genoux devant lui.

EUPHROSINE. Ne persécute point une infortunée, parce que tu peux la persécuter impunément. Vois l'extrémité où je suis réduite ; et si tu n'as point d'égard au rang que je tenais dans le monde, à ma naissance, à mon éducation, du moins que mes disgrâces, que mon esclavage, que ma douleur t'attendrissent. Tu peux ici m'outrager autant que tu le voudras : je suis sans asile et sans défense ; je n'ai que mon désespoir pour tout secours, j'ai besoin de la compassion de tout le monde, de la tienne même, Arlequin ; voilà l'état où je suis ; ne le trouves-tu pas assez misérable ? Tu es devenu libre et heureux, cela doit-il te rendre méchant ? Je n'ai pas la force de t'en dire davantage : je ne t'ai jamais fait de mal ; n'ajoute rien à celui que je souffre.

ARLEQUIN, abattu et les bras abaissés, et comme immobile. J'ai perdu la parole.

SCÈNE IX

Iphicrate, Arlequin.

IPHICRATE. Cléanthis m'a dit que tu voulais t'entretenir avec moi ; que me veux-tu ? As-tu encore quelques nouvelles insultes à me faire ?

ARLEQUIN Autre personnage qui va me demander encore ma compassion. Je n'ai rien à te dire, mon ami, sinon que je voulais te faire commandement d'aimer la nouvelle Euphrosine: voilà tout. A qui diantre en as-tu ?

IPHICRATE. Peux-tu me le demander, Arlequin ?

ARLEQUIN Eh ! Pardi, oui, je le peux, puisque je le fais.

IPHICRATE. On m'avait promis que mon esclavage finirait bientôt, mais on me trompe, et c'en est fait, je succombe : je me meurs, Arlequin, et tu perdras bientôt ce malheureux maître qui ne te croyait pas capable des indignités qu'il a souffertes de toi.

ARLEQUIN Ah ! Il ne nous manquait plus que cela, et nos amours auront bonne mine. Ecoute, je te défends de mourir par malice ; par maladie, passe, je te le permets.

IPHICRATE. Les dieux te puniront, Arlequin.

ARLEQUIN Eh ! De quoi veux-tu qu'ils me punissent ? D'avoir eu du mal toute ma vie ?

IPHICRATE. De ton audace et de tes mépris envers ton maître , rien ne m'a été si sensible, je l'avoue. Tu es né, tu as été élevé avec moi dans la maison de mon père ; le tien y est encore ; il t'avait recommandé ton devoir en partant ; moi-même je t'avais choisi par un sentiment d'amitié pour m'accompagner dans mon voyage ; je croyais que tu m'aimais, et cela m'attachait à toi.

ARLEQUIN, pleurant. Eh ! Qui est-ce qui te dit que je ne t'aime plus ?

IPHICRATE. Tu m'aimes, et tu me fais mille injures ?

ARLEQUIN Parce que je me moque un petit brin de toi, cela empêche-t-il que je ne t'aime Tu disais bien que tu m'aimais, toi, quand tu me faisais battre : est-ce que les étrivières sont plus honnêtes que les moqueries?

IPHICRATE. Je conviens que j'ai pu quelquefois te maltraiter sans trop de sujet.

ARLEQUIN

C'est la vérité.

IPHICRATE. Mais par combien de bontés n'ai-je pas réparé cela !

ARLEQUIN. Cela n'est pas de ma connaissance.

IPHICRATE. D'ailleurs, ne fallait-il pas te corriger de tes défauts ?

ARLEQUIN. J'ai plus pâti des tiens que des miens ; mes plus grands défauts, c'était ta mauvaise humeur, ton autorité, et le peu de cas que tu faisais de ton pauvre esclave.

IPHICRATE. Va, tu n'es qu'un ingrat ; au lieu de me secourir ici, de partager mon affliction, de montrer à tes camarades l'exemple d'un attachement qui les eût touchés, qui les eût engagés peut-être à

renoncer à leur coutume ou à m'en affranchir, et qui m'eût pénétré moi-même de la plus vive reconnaissance !

ARLEQUIN Tu as raison, mon ami ; tu me remontres bien mon devoir ici pour toi ; mais tu n'as jamais su le tien pour moi, quand nous étions dans Athènes. Tu veux que je partage ton affliction, et jamais tu n'as partagé la mienne. Eh bien va, je dois avoir le coeur meilleur que toi ; car il y a plus longtemps que je souffre, et que je sais ce que c'est que de la peine. Tu m'as battu par amitié : puisque tu le dis, je te le pardonne ; je t'ai raillé par bonne humeur, prends-le

en bonne part, et fais-en ton profit. Je parlerai en ta faveur à mes camarades ; je les prierai de te renvoyer, et s'ils ne le veulent pas, je te garderai comme mon ami, car je ne te ressemble pas, moi : je n'aurais point le courage d'être heureux à tes dépens.

IPHICRATE, s'approchant d'Arlequin. Mon cher Arlequin, fasse le ciel, après ce que je viens d'entendre, que j'aie la joie de te montrer un jour les sentiments que tu me donnes pour toi ! Va, mon cher enfant, oublie

que tu fus mon esclave, et je me ressouviendrai toujours que je ne méritais pas d'être ton maître.

ARLEQUIN Ne dites donc point comme cela, mon cher patron : si j'avais été votre pareil, je n'aurais peut-être pas mieux valu que vous. C'est à moi à vous demander pardon du mauvais service que je vous ai toujours rendu. Quand vous n'étiez pas raisonnable, c'était ma faute.

IPHICRATE, l'embrassant. Ta générosité me couvre de confusion.

ARLEQUIN Mon pauvre patron, qu'il y a de plaisir à bien faire !

Après quoi, il déshabille son maître.

IPHICRATE. Que fais-tu, mon cher ami ?

ARLEQUIN. Rendez-moi mon habit, et reprenez le vôtre ; je ne suis pas digne de le porter.

IPHICRATE. Je ne saurais retenir mes larmes. Fais ce que tu voudras.

SCÈNE X

Cléanthis, Euphrosine, Iphicrate, Arlequin.

CLÉANTHIS, en entrant avec Euphrosine qui pleure. Laissez-moi, je n'ai que faire de vous entendre gémir.

Et plus près d'Arlequin Qu'est-ce que cela signifie, seigneur Iphicrate ?

Pourquoi avez-vous repris votre habit ?

ARLEQUIN, tendrement. C'est qu'il est trop petit pour mon cher ami, et que le sien est trop grand pour moi.

Il embrasse les genoux de son maître.

CLEANTHIS. Expliquez-moi donc ce que je vois ; il semble que vous lui demandiez pardon ?

ARLEQUIN C'est pour me châtier de mes insolences.

CLÉANTHIS. Mais enfin, notre projet ?

ARLEQUIN Mais enfin, je veux être un homme de bien ; n'est-ce pas là un beau projet ? Je me repens de mes sottises, lui des siennes ; repentez-vous des vôtres, Madame Euphrosine se repentira aussi ; et

vive l'honneur après ! cela fera quatre beaux repentirs, qui nous feront pleurer tant que nous voudrons.

EUPHROSINE. Ah ! Ma chère Cléanthis, quel exemple pour vous !

IPHICRATE. Dites plutôt : quel exemple pour nous, Madame, vous m'en voyez pénétré.

CLÉANTHIS. Ah ! Vraiment, nous y voilà, avec vos beaux exemples. Voilà de nos gens qui nous méprisent dans le monde, qui font les fiers, qui nous maltraitent, qui nous regardent comme des vers de terre, et puis, qui sont trop heureux dans l'occasion de nous trouver cent fois plus honnêtes gens qu'eux. Fi ! Que cela est vilain, de n'avoir eu pour tout mérite que de l'or, de l'argent et des dignités ! C'était bien la peine de faire tant les glorieux ! Où en seriez-vous aujourd'hui, si nous n'avions pas d'autre mérite que cela pour vous ? Voyons, ne seriez-vous pas bien attrapés ? Il s'agit de vous pardonnet, et pour avoir cette bonté là, que Taut-il être, s'il vous plait ? Riche ? Non : noble ? Non, grand seigneur ? Point du tout. Vous étiez tout cela : en

valiez-vous mieux ? Et que faut-il donc ? Ah ! Nous y voici. Il faut avoir le coeur bon, de la vertu et de la raison

voilà ce qu'il faut, voilà ce qui est estimable, ce qui distingue, ce qui fait qu'un homme est plus qu'un autres Entendez-vous, Messieurs les honnêtes gens du monde ? Voilà avec quoi l'on donne les beaux exemples que vous demandez, et qui vous passent Et à qui les demandez-vous de pauvres gens que vous avez toujours offensés, maltraités, accablés, tout riches que vous êtes, et qui ont aujourd'hui pitié de vous, tout pauvres qu'ils sont. Estimez-vous à cette heure, faites les superbes, vous aurez bonne grâce ! Allez, vous devriez rougir de honte.

ARLEQUIN Allons, ma mie, soyons bonnes gens sans le reprocher, faisons du bien sans dire d'injures. Ils sont contrits d'avoir été méchants, cela fait qu'ils nous valent bien ; car quand on se repent, on est bon ; et quand on est bon, on est aussi avancé que nous. Approchez, Madame Euphrosine ; elle vous pardonne, voici qu'elle pleure ; la rancune s'en va, et votre affaire est faite.

CLÉANTHIS. Il est vrai que je pleure, ce n'est pas le bon coeur qui me manque.

EUPHROSINE, tristement. Ma chère Cléanthis, j'ai abusé de l'autorité que j'avais sur toi, je l'avoue.

CLÉANTHIS. Hélas ! Comment en aviez-vous le courage ? Mais voilà qui est fait, je veux bien oublier tout ; faites comme vous voudrez. Si vous m'avez fait souffrir, tant pis pour vous ; je ne veux pas avoir à me reprocher la même chose, je vous rends la liberté ; et s'il y avait un vaisseau, je partirais tout à l'heure avec vous : voilà tout le mal que je vous veux , si vous m'en faites encore, ce ne sera pas ma faute.

ARLEQUIN, pleurant. Ah ! La brave fille ! Ah ! Le charitable naturel !

IPHICRATE. Etes-vous contente, Madame ?

PRESENTATION des éditions du THEATRE CLASSIQUE

Les éditions s'appuient sur les éditions originales disponibles et le lien vers la source électronique est signalée. Les variantes sont mentionnées dans de rares cas.

Pour faciliter, la lecture et la recherche d'occurrences de mots, l'orthographe a été modernisée. Ainsi, entre autres, les 'y' en fin de mots sont remplacés par des i, les graphies des verbes conjugués ou à l'infinitif en 'oitrel est transformé en 'aître' quand la la graphie moderne l'impose. Il se peut, en conséquence, que certaines rimes des textes en vers ne semblent pas rimer. Les mots 'encor' et 'avecque' sont conservés avec leur graphie ancienne quand le nombre de syllabes des vers peut en être altéré. Les caracteres majuscules accentués sont marqués

La ponctuation est la plupart du temps conservée à l'exception des fins de répliques se terminant par une virgule ou un point-virgule, ainsi que quand la compréhension est sérieusement remise en cause. Une note l'indique dans les cas les plus significatifs.

Des notes explicitent les sens vieillis ou perdus de mots ou expressions, les noms de personnes et de lieux avec des définitions et notices issues

des dictionnaires comme - principalement - le Dictionnaire Universel Antoine Furetière (1701) [F], le Dictionnaire de Richelet [R], mais aussi Dictionnaire Historique de l'Ancien Langage Français de La Curne de Saint Palaye (1875) [SP], le dictionnaire Universel Français et Latin de Trévoux (1707-1771) [T], le dictionnaire Trésor de langue française tant ancienne que moderne de Jean Nicot (1606) [N], le Dictionnaire etymologique de la langue française par M. Ménage ; éd, par A. F. Jault (1750), Le Dictionnaire des arts et des sciences de M. D. C. de l'Académie française (Thomas Corneille) [TC], le Dictionnaire critique de la langue française par M. l'abbé Feraud [FC], le dictionnaire de l'Académie Française [AC] suivi de l'année de son édition, le dictionnaire d'Emile Littré [L], pour les lieux et les personnes le Dictionnaire universel d'Histoire et de Géographie de M.N. Bouillet (1878) [B] ou le Dictionnaire Biographique des tous les hommes morts ou vivants de Michaud (1807) [M].

Chapitre 2

L'ÉPOQUE

1. L'ÉPOQUE

Louis XIV meurt en 1715. En 1725, date de la première représentation de L'Ile des esclaves, Louis XV est roi de France, mais il n'a encore que quinze ans. Il ne prendra effectivement les rênes du pouvoir que beaucoup plus tard, en 1743. Dans l'intervalle, le pouvoir est exercé d'abord par le Régent Philippe d'Orléans (neveu de Louis XIV), de 1715 à 1723, puis par le duc de Bourbon et le cardinal de Fleury.

Une régence qui déçoit

Le pays était sorti très affaibli des dernières années de ce qu'on a appelé le Grand Siècle : longues guerres éreintantes menées par le Roi-Soleil contre plusieurs pays frontaliers, et qui ne prennent fin qu'à la signature de traités qui humilient la France (traité d'Utrecht en 1713); dépression économique, marquée entre autres par une régression de la production agricole ; famines épuisantes pour tout le territoire ; fort taux de

mortalité, en particulier de la population jeune. Autant d'éléments qui teintent le pays, en ce tournant du siècle, d'une tonalité morbide dont on retrouve la trace dans maints écrits littéraires, du La Fontaine des deuxième et troisième recueils des Fables (1679 et 1693) jusqu'au Montesquieu des Lettres persanes (1721).

La mort de Louis XIV marque la fin d'un règne qui paraissait à beaucoup interminable, mais la France connaît encore une période mouvementée. D'un point de vue pour qui représente le roi, réorganise les instances du gouvernement

Conseils désormais siègent à Paris et non plus à Versailles. Les ministres, réputés despotiques sous Louis XIV, ont moins de pouvoir ; ce sont des collèges qui détiennent pouvoir réel (système dit de la « polysynodie », qui aura ans). Et ce sont des nobles, dont le désir de participer aux affaires publiques au plus haut niveau était frustré sous précédent, qui reprennent les rênes. Mais assez vite, des 1 de nouvelles mesures laissent apparaître le régime de la Régence sous un jour bien plus

autoritaire - pas si loin, finalement ce à quoi ressemblaient les dernières années du règne de son prédécesseur.

Le Régent se démarque de Louis XIV pour ce qui est de l'attitude de la monarchie vis-à-vis des jansenistes*, dont la théologie s'écarte de la doctrine catholique officielle et qui bénéficient au soutien d'hommes importants de l'époque, universitaires, juristes. Dans un premier temps, il use de diplomatie et tente de concilier les partis divergents. Mais les tensions finissent par se maintenir et se renforcer, et le pape fait connaître son désaccord avec les tentatives de réconciliation initiées par le Régent.

Au fond, alors que dans les premiers mois de la Régence on pouvait s'attendre à un assouplissement de la vie politique, à une attention plus grande portée aux injustices sociales et fiscales, cela est loin d'être le cas. Les oppositions se multiplient contre le régime, et le Régent se caractérise assez vite par son impopularité.

Une économie instable

Les caisses du royaume sont vides, et à son arrivée au pouvoir le Régent se doit de prendre des mesures pour rétablir une situation devenue délicate. Il cède aux propositions du banquier écossais John Law, qui le convainc de développer l'économie en insufflant au commerce, à l'industrie et à l'agriculture une vigueur qu'elles avaient perdue. Pour cela, le remède paraît simple : faire circuler du papier-monnaie (invention toute nouvelle ; jusque-là ne circulait que de la monnaie de métal) pour faciliter les achats et les ventes et dynamiser l'économie. Une banque est créée, qui émet des billets, et qui, avec la Compagnie des Indes (celle-ci administre des colonies comme la Louisiane et fournit la métropole en denrées exotiques), devient bientôt banque d'Etat, de grandes campagnes de propagande visent à attirer les investissements du public dans les actions de la Compagnie. Mais très vite le système dérape du fait d'une spéculation effrénée : certains vendent tous leurs biens pour acheter du papier-monnaie ; et les actions qui avaient monté prodigieusement perdent aussi vite de leur valeur, causant la ruine de milliers d'épargnants

L'expérience dure jusqu'en octobre 1720, date à laquelle le cours des billets est suspendu, et Law prié de regagner son pays : si l'idée du banquier écossais a eu des effets favorables, insufflant de fait à l'économie un élan nouveau, permettant par exemple la mise en œuvre de grands travaux, cette expérience aura eu des conséquences néfastes sur les populations les plus pauvres, et aura marqué durablement les Français de l'époque.

« Louis le Bien-Aimé »

À la mort du Régent, Louis XV est un très jeune adulte. Il réinvestit le château de Versailles, il gouverne, mais très peu : l'exercice réel du pouvoir est confié à son Premier ministre, le duc de Bourbon, jusqu'en 1726, puis au cardinal de Fleury jusqu'à la mort de ce dernier. Les troubles intérieurs, sans disparaître, s'estompent : une politique autoritaire fait décliner l'influence et le pouvoir du jansénisme. La monnaie est stabilisée ; l'administration contrôle les prix du blé et les disettes se raréfient. Dans l'ensemble, le pays est marqué par un développement de l'économie intérieure : on note un léger

enrichissement de la population ; le commerce s'accroît, grâce, entre autres, aux nouvelles routes qui parcourent le territoire. La période semble moins sombre aux yeux des contemporains.

Mais la noblesse s'inquiète, car elle voit ses privilèges diminués par le grand nombre d'anoblissements – politique déjà en vigueur au siècle précédent -, même si elle a reconquis une influence dont elle ne disposait plus à l'époque. Les bourgeois, mot dont le sens moderne est déjà attesté, constituent une part très importante de la société qui, dans son ensemble, est mue par des valeurs nouvelles, dont celle de l'argent : l'expérience de Law est restée dans les esprits malgré sa fin déplorable, et la bourgeoisie entend profiter de ce nouvel état d'esprit. Le peuple, des villes ou des campagnes, constitue le groupe démographique le plus important. Population économiquement fragile, et qui doit à plusieurs reprises pâtir du chômage et de la cherté du pain : autant de causes d'émeutes ponctuelles, mais violentes, qu'on signale à différents endroits du royaume et qui montrent à quel point la crise du tournant du siècle était profonde et durable.

Ce premier XVIII^e siècle a été caractérisé par ce que Paul Hazard a appelé la « crise de la conscience européenne »¹: la France a attendu la fin du trop long règne de Louis XIV, puis la Régence a connu de graves agitations qui ont bouleversé le pays en profondeur. Même si les années qui ont suivi le système de Law et la Régence sont plus apaisées, et si la gaieté tient sa place, un fond d'inquiétude demeure.

Une vie culturelle intense et diversifiée

Les lieux de la vie philosophique et littéraire se multiplient dans cette première moitié du XVIII^e siècle. Les académies, laboratoires de la pensée qui regroupent des savants et ce qu'on appellerait aujourd'hui des intellectuels, sont de plus en plus nombreuses, tant à Paris qu'en province. Elles lancent des concours de poésie ou d'éloquence par lesquels les jeunes écrivains se font connaître. Certaines s'ouvrent également à la musique et à la science.

1. La Crise de la conscience européenne de 1680 à 1715, Fayard, 1961.

Les salons, autre lieu de sociabilité littéraire, sont des endroits privés où se réunissent régulièrement autour d'une personne lettrée, en marge du faste un peu pesant de la Cour, des gens de lettres. On y pratique l'art de la conversation, on y goûte le plaisir des bons mots, discussions serrées autour de parutions récentes et de sujets d'actualité. Marivaux, Montesquieu, Fontenelle ont ainsi beaucoup fréquenté le salon de Mme de Lambert qui donnait le ton de ces mondanités parisiennes dans les premières années du siècle. Après sa mort, en 1733, c'est le salon de Mme de Tencin qui réunira ces auteurs, auxquels s'associera une génération plus jeune, parmi lesquels un écrivain comme Marmontel.

Les cafés accueillent aussi ce public, d'une manière plus libre et probablement encore plus joyeuse – qu'on pense au Neveu de Rameau, de Diderot, personnage avec lequel le narrateur discute vivement dans un café, au milieu des joueurs d'échec. Cafés et salons sont également des lieux de promotion des œuvres littéraires ; les auteurs ont donc intérêt à s'y rendre pour s'y faire connaître. Les années 1720, enfin, sont

celles de l'implantation en France des loges maçonniques, sociétés secrètes réservées à des initiés, et où se développent des idées souvent plus subversives.

Si la vie intellectuelle fourmille dans ces différents endroits, la presse paraît moins prolifique. Les principaux journaux sont l'hebdomadaire La Gazette et le mensuel Le Mercure, périodiques d'information générale – même si le second accorde une place plus importante que le premier à l'actualité littéraire (voir p. 76). Des journaux naissent parfois pour quelques numéros avant de disparaître assez vite : ce sera le cas du Spectateur français lancé par Marivaux (voir p. 19). Des recherches récentes semblent faire apparaître pour cette période une progression du livre, et ce dans toutes les régions du royaume ; la censure n'est plus aussi vivace que sous Louis XIV : un livre peut, depuis 1718, paraître sans l'indispensable « privilège du Roi »

Dans le domaine de la peinture, si les thèmes religieux et mythologiques restent les sujets les plus prestigieux, la peinture de genre est représentative de ce qui se fait d'original pour l'époque : qu'on pense à

Chardin et à ses tableaux qui montrent des intérieurs de maison ou des scènes de famille intimes. Ces sujets vont de pair avec un intérêt toujours croissant pour l'individualité des êtres, leurs motivations profondes qui restent pourtant secrètes : Marivaux, dans ses romans en particulier, y est sensible de la même façon. L'autre grand peintre de la période est Watteau, auteur de scènes théâtrales ou de fêtes galantes prenant place dans une nature le plus souvent gaie et colorée (voir encart iconographique p. II). Il rejoint en cela Marivaux dans une forme de douceur et de gaieté nonchalante, sans jamais omettre profondeur ni gravité -- et les circonstances de l'époque, bien souvent sombres, y invitaient à maintes reprises.

La vie théâtrale

On a pu dire qu'après le XVIIe siècle, le « Grand Siècle », qui voit l'acmé* du théâtre classique, qu'il soit comique ou tragique, le siècle suivant faisait bien pâle figure – hormis quelques auteurs, parmi lesquels Marivaux pour les premières décennies et Beaumarchais pour la seconde partie du siècle. Mais si, de fait, nombreux sont les auteurs très

féconds de l'époque à peu près totalement oubliés aujourd'hui, si la production théâtrale paraît se revêtir souvent d'une coloration soit didactique soit excessivement pathétique, voire mélodramatique, qui semble difficilement lisible à nos yeux de modernes, pour autant le théâtre est un genre très en vogue qui se développe considérablement. Les lieux de représentation se multiplient et se diversifient : pour donner une rapide idée du phénomène, il suffit de noter qu'en 1715 les théâtres sont au nombre de deux à Paris, puis de cinq en 1754 et de dix en 1774. Et cette expansion ne concerne pas seulement Paris, elle se constate également dans toute la France, et dans l'Europe entière.

- **Quels théâtres, pour quels publics ?**

Ce sont d'abord, et ce jusqu'en 1759, des théâtres publics, c'est-à-dire qui dépendent directement du roi. Outre l'Académie royale de musique, autrement dit l'Opéra, fondée en 1669, dont le répertoire est essentiellement musical, pour le théâtre dramatique proprement dit les spectateurs parisiens peuvent se rendre à la Comédie-Française. C'est le

théâtre le plus prestigieux, qui donne ses spectacles, depuis la fin du XVII^e siècle, rue des Fossés-Saint-Germain-des-Prés. Il présente un répertoire relevant d'un genre « noble » : tragédies, comédies en cinq actes. Le jeu des comédiens est conventionnel et déclamatoire, voire figé, et, au début des années 1720, il paraît déjà bien daté. Mais la troupe, dont les comédiens sont appelés les Français, a obtenu en 1680 un privilège « faisant défense à tous autres comédiens français de s'établir dans ladite ville de Paris] et faubourgs, sans ordre exprès de Sa Majesté ».

Pour autant ce texte n'interdit pas aux étrangers de jouer et de présenter des spectacles dans la capitale. C'est le cas de la Comédie-Italienne, active en France au XVII^e siècle déjà, et installée depuis 1680 à l'hôtel de Bourgogne. Son jeu, issu de la *commedia dell'arte**, est beaucoup plus libre, inventif et visuel que celui des comédiens du Français. Le public l'apprécie beaucoup, et la troupe du Français, inquiète de ce succès et méfiante, obtient son éviction en 1697 pour impertinences envers Mme de Maintenon: leurs lazzi (plaisanteries, farces) dérangeaient. Mais après une absence d'une vingtaine d'années,

en 1716, le Régent met fin à cet exil : les Italiens reviennent à Paris et s'installent dans la salle du Palais-Royal. Si leur succès est moindre qu'au siècle précédent, cela ne les empêche pas d'accueillir des textes d'auteurs français - dont Marivaux. L'acteur Thomassin, qui joue souvent le personnage d'Arlequin, est très prisé du public, et la troupe reçoit le titre de « Comédiens ordinaires du Roi » en 1723, ce qui signifie que les acteurs perçoivent une pension de 15 000 livres annuelles.

Son répertoire est varié, mêlant chant, danse et feux d'artifice, pratiquant le français et l'italien, jouant souvent de manière improvisée.

Il faut également prendre en compte pour cette période le théâtre de foire. À la différence des théâtres français et italiens, il n'est pas permanent. Mais il est ancien et apprécié du public parisien. Deux foires se tiennent chaque année à Paris : la foire Saint-Germain, sur l'emplacement de l'actuel marché Saint-Germain, qui remonte au XII^e siècle, et qui ouvre ses portes au public du début du mois de février au dimanche de la Passion, et la foire Saint-Laurent, sur l'emplacement de l'actuelle gare de l'Est; celle-ci est moins ancienne de deux siècles, elle

ne dure que les mois d'août et septembre, mais elle est tout aussi vivace. La nature des spectacles proposés dans les foires est très variée : cela va des spectacles de marionnettes aux farces et aux spectacles de danse. L'inventivité y est de mise, la censure ne s'intéressant pas particulièrement à ces représentations. La Comédie-Française cherchant là aussi à freiner le succès de ces lieux qui risqueraient de lui faire de l'ombre, les producteurs de spectacles de foire imaginent et trouvent toujours le moyen d'échapper aux interdictions qui leur sont imposées. Ainsi, lorsqu'à la suite d'un procès intenté par le Français les théâtres de foire ne sont plus autorisés à jouer des dialogues (nous sommes en 1704), les acteurs de foire font monologuer les personnages et jouer la pantomime. Est-il interdit aux théâtres de foire de dire des textes ? Qu'à cela ne tienne, les comédiens les chanteront. Et si l'Opéra à son tour s'avise de leur interdire le chant, ils imagineront d'utiliser de petits cartons où est inscrit ce que l'acteur ne peut rendre par son jeu. Ou bien l'on chantera des couplets nouveaux sur des airs connus : c'est là l'invention du vaudeville ; et outre qu'on ne transgresse pas l'interdiction de l'illustre Académie de musique, on établit une

complicité avec le public qui connaît les airs et se met à chanter avec les comédiens... Les spectacles forains dérangent au point d'être totalement interdits en 1719, mais ils sont à nouveau autorisés trois ans plus tard. Ils restent actifs jusqu'aux années 1760.

Chapitre 3

L'AUTEUR

• Quels spectacles sont proposés au public ?

Le goût croissant du public pour le spectacle dramatique va de pair avec une démultiplication des sous-genres théâtraux. En 1715, une rupture avec le siècle précédent est déjà largement amorcée : le théâtre tragique s'essouffle, même si des auteurs comme Voltaire sont encore joués sur la scène de la Comédie Française, et que les érudits apprécient encore le genre. Mais il paraît à beaucoup poussiéreux et daté. La comédie de Molière ne rencontre plus guère de succès, et la comédie dite larmoyante, puis le drame, la remplacent peu à peu. Ces dernières mettent l'accent sur un pathétique qui nous paraît aujourd'hui irrecevable au théâtre : le thème du fils naturel, dont Diderot fera une pièce, en est par exemple l'un des ressorts. Mais en dehors des situations complexes et susceptibles de rebondissements que ces sujets permettent, ils sont souvent l'occasion, pour Diderot là encore, de réflexions sur le genre même : les Entretiens sur le Fils naturel exposent les différentes orientations que peut prendre le théâtre, quel qu'en soit le genre. Ce sont peut-être ces recherches et ces expérimentations qui nous intéressent plus particulièrement aujourd'hui, car elles nous

renseignent sur l'histoire de la théorie du théâtre, plus que les oeuvres mêmes qui ne sont plus guère jouées de nos jours.

Les pièces de Marivaux et de Beaumarchais échappent évidemment à cet oubli. Ni l'un ni l'autre n'asservissent les oeuvres à une ou plusieurs idées qu'elles viendraient illustrer. D'où une plus grande liberté et profondeur dans la création des personnages, qui touchent alors à l'universel, et des pièces qui bouleversent parfois les frontières entre les genres.

3. L'AUTEUR

Marivaux : dramaturge, romancier,

journaliste, moraliste...

- **Son entrée en littérature à Paris**

Marivaux, qui naît en 1688, est, pour ce qui concerne sa production la plus florissante, contemporain des années qui précèdent l'exercice du pouvoir effectif par Louis XV. La faillite du banquier Law affecta l'écrivain, qui avait placé la dot reçue de son épouse (ils se sont mariés

en 1717) en actions de la Compagnie des Indes. Faillite qui résonne bien ironiquement, quand on est le fils du directeur de la Monnaie de Riom.

Car Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, a vécu ses premières années en Auvergne. On ne sait pas exactement l'instruction qu'il y reçut, mais on connaît sa première pièce, *Le Père prudent et équitable*, comédie en vers publiée à Limoges en 1712. Première attestation d'un talent et d'un désir de faire carrière dans les lettres.

Or en 1712, cela fait déjà deux ans que Marivaux lorgne vers Paris : à l'époque plus encore qu'aujourd'hui, tout auteur se doit de se tourner vers la capitale, et de s'y faire connaître. Marivaux y poursuit apparemment des études de droit, mais il fréquente surtout les salons et cafés littéraires. Et sa carrière, contemporaine de celle de son rival Voltaire, prend véritablement son envol dans ces années-là.

- **Mille et une facettes de l'écriture**

C'est d'abord par des romans que Marivaux entre véritablement en

littérature : les Effets surprenants de la sympathie sont pour lui

l'occasion de travailler les grandes références romanesques du siècle

précédent - romans précieux, romans pastoraux -, où les auteurs ont exploré des formes nouvelles, fondatrices de la littérature romanesque moderne. Marivaux participe à ce mouvement : un autre roman comme La Voiture embourbée lui permet de proposer des pastiches et des parodies* de contes orientaux, mêlés à des épisodes qui laissent la place à des touches plus réalistes.*

Il se fait connaître également en prenant part à une nouvelle querelle des Anciens et des Modernes. La première avait opposé les grands auteurs de la fin du siècle précédent autour d'un débat concernant une attitude de respect qu'il convenait de manifester envers une Antiquité considérée par les uns (Boileau, La Fontaine) comme « toujours vénérable », et par les autres (Charles Perrault, Fontenelle), moins arc-boutés sur la nostalgie d'un passé qui peut conduire à un culte, comme plutôt dépassée et stérile. Quand le débat resurgit en 1713 et se prolonge encore deux ou trois années, Marivaux se place résolument du côté des Modernes. Et il signe quelques longues pages de vers qui, à la manière de Scarron au siècle précédent, pastichent les grands textes : c'est l'Illiade travestie.

Il est également l'auteur d'articles, qui paraissent dans le journal Le Mercure, sur des sujets fort variés, un peu comme un La Bruyère avec ses Caractères ou à la manière de l'un des Persans des Lettres persanes de Montesquieu (lui aussi son contemporain), par exemple dans sa Lettre sur les habitants de Paris (1717): occasion pour lui de se faire connaître, mais surtout d'affiner sa plume, en proposant un miroir aux mille facettes de la ville qu'il habite désormais, cet « abrégé du monde »,

. Son entrée en scène

Le tout début des années 1720 est celui de l'entrée en scène du dramaturge. Mais Limoges paraît bien loin. Il faut se faire un nom à Paris, cela suppose nécessairement d'écrire une tragédie qu'on fera entrer à la Comédie-Française. Il s'agit de La Mort d'Annibal, donnée en août 1719, pièce en vers comme il se doit (le sujet l'impose). Si la critique contemporaine note que « les vers sont meilleurs que pires », pour autant « l'enthousiasme et l'épopée en sont cependant bannis » : c'est donc un échec.

L'année 1720 est celle qui voit éclore enfin différentes thématiques qui seront creusées à l'occasion de plusieurs œuvres parmi les plus importantes de l'auteur. C'est le moment où Marivaux se tourne vers le Théâtre-Italien pour proposer *L'Amour et la vérité*, dialogue en prose où apparaît le thème de l'amour comme révélateur de soi-même pour celui ou celle qui est épris(e). Puis *Arlequin poli par l'amour*, premier succès de Marivaux, et début d'une longue collaboration avec Thomassin, acteur du Théâtre-Italien qui créera bon nombre de ses rôles.

La critique contemporaine note alors une langue qui se veut proche du naturel : « tout est naturel et le naturel a de la grâce », affirme La Harpe, critique pourtant habituellement peu enclin à féliciter Marivaux. Le naturel, la langue qui paraît simple, pour dire les sentiments les plus profonds : voilà qui convenait aussi à des comédiens dont le français n'était pas la langue maternelle. Mais c'est surtout qu'une véritable esthétique du naturel se met en place. Esthétique revendiquée par l'auteur dans la huitième feuille du journal qu'il publie entre 1721 et 1724, *Le Spectateur français*:

« Je pourrai bien, un de ces jours [...], prouver qu'écrire naturellement, qu'être naturel n'est pas écrire dans le goût de tel Ancien ni de tel Moderne, n'est pas se mouler sur personne quant à la forme de ses idées, mais au contraire, se ressembler fidèlement à soi-même, et ne point se départir ni du tour ni du caractère d'idées pour qui la nature nous a donné vocation ; qu'en un mot, penser naturellement, c'est rester dans la singularité d'esprit qui nous est échue, et qu'ainsi que chaque visage a sa physionomie, chaque esprit aussi porte une différence qui lui est propre. »

Cette revendication de singularité, qu'ailleurs l'auteur qualifie même de « bizarre », et qui ne fait au fond que renforcer l'universalité des situations et des caractères, trouve son prolongement dans le journal qui prendra la suite du Spectateur. Dans la sixième feuille de l'Indigent philosophe (1727), Marivaux reprend :

« Regardez la nature, elle a des plaines, et puis des vallons, des montagnes, des arbres ici, des rochers là, point de symétrie, point d'ordre, je dis de cet ordre que nous connaissons, et qui, à mon gré, fait

une si sottise figure auprès de ce beau désordre de la nature ; mais il n'y a qu'elle qui en a le secret, de ce désordre-là ; et mon esprit aussi, car il fait comme elle, et je le laisse aller. »

Accent mis sur la souplesse de l'exposé des situations et des idées, sur les mouvements d'ondulation et de courbes pour la forme, celle-ci faisant mine de ne suivre aucune ligne préconçue ni trop stricte ; une esthétique qui joue sur le principe du changement fréquent, qui laisse une large place au hasard. Il paraît alors aller tout à fait de soi que Marivaux a pu établir une connivence avec les comédiens du Théâtre-Italien, eux qui jouaient en grande partie sur l'improvisation, sur le principe de la surprise, de l'inattendu (voir p. 24). Quelques lignes plus loin, dans le même numéro du journal, Marivaux se justifie, s'il en était besoin :

<< Bref je veux être un homme et non pas un auteur, et ainsi donner ce que mon esprit fait, non pas ce que je lui ferais faire. »

D'où peut-être ce sentiment de justesse que bien des pièces de Marivaux procurent, ce sentiment d'évidence qu'on peut éprouver devant une phrase, devant une observation qui ne rate jamais sa cible.

- **Plaisir de la variété**

« Il faut que le jeu me plaise, il faut que je m'amuse » : c'est ce que Marivaux fait dire à son « Spectateur français », personnage éponyme de son journal. Et le plaisir et l'amusement, ce sont aussi ceux de la variété des genres. Marivaux, on l'a vu, ne cesse pas ses activités de journaliste : après le Spectateur français et L'Indigent philosophe, il reçoit, en 1734, l'approbation pour la publication des feuilles du Cabinet du philosophe, qui paraîtront durant quelques mois. Ce sont, dit-il, des « morceaux détachés, des fragments de pensée sur une infinité de sujets, et dans toutes sortes de tournures : réflexions gaies, sérieuses, morales, chrétiennes... ». Parallèlement à ces écrits, il travaille à son roman La Vie de Marianne, qu'il propose au public à l'occasion de plusieurs livraisons échelonnées sur quatorze années (les premières pages sortent en librairie en 1728 ; mais le roman restera inachevé), ainsi qu'au Paysan

parvenu (1735). Dans ces romans écrits à la première personne, des éléments y annoncent le roman réaliste du XIXe siècle tout en mêlant « conte » et « réflexions », celles-ci se faisant, dit Marivaux dans Marianne, « plus applicables à ce qui se passe dans le grand monde ».

- **Le théâtre : légèreté et gravité**

« Une certaine métaphysique aimable et gracieuse » : c'est par ces mots qu'un critique contemporain de Marivaux qualifie son théâtre, en particulier les pièces qu'il confie au Théâtre italien. Et de fait, si l'on redécouvre aujourd'hui ses oeuvres narratives, il est d'abord connu comme dramaturge - ainsi que pour le vocable qui lui est injustement associé, le marivaudage.

Une fois le succès assuré, à la suite d'Arlequin poli par Pamour, Marivaux continue incessamment sa production dramatique, la confiant le plus souvent au Théâtre-Italien : c'est, pour les pièces qui précèdent L'Île des esclaves, La Surprise de Pamour en 1722, La Double Inconstance en 1723, Le Prince travesti, La Fausse Suivante et Le Dénouement imprévu en 1724. L'Île des esclaves date de 1725, et elle

connaît un beau succès : vingt et une représentations sont données à sa création. Pour les années qui suivent, la production dramatique se prolonge jusqu'en 1757 (dernière pièce : Les Acteurs de bonne foi), mais reste surtout active jusqu'en 1746 : plus d'une trentaine de pièces depuis L'Amour et la vérité.

Le théâtre de Marivaux est loin de ce qu'on appelle, et a appelé déjà du vivant de l'auteur, le « marivaudage ». Terme à connotation péjorative qui réduit les oeuvres et leurs thématiques à une succession de tableaux caractérisés par « une sorte de pédantisme pétillant et joli » (Sainte-Beuve) : autrement dit un univers mièvre et superficiel, où le spectateur devrait se contenter de scènes tout juste charmantes et à peine subtiles a force d'être superficielles, une sorte de littérature à l'eau de rose en version dramatique.

Il n'en est rien, tant il est vrai que Marivaux est toujours attentif, par-delà les surprises », « inconstances », « jeux » et autres « méprises » auxquels ses personnages doivent faire face, à des questions comme celles du langage. Quels mots dire pour dire sans se laisser prendre au

piège de l'aveu malgré soi... ? De quels mots dire le sentiment à peine mais si fortement ressenti lorsqu'on vient d'en faire la découverte ? Et comment les mots de l'un résonnent-ils alors aux oreilles des autres ? Le théâtre de Marivaux est en grande partie un théâtre qui donne à réfléchir sur le matériau du dramaturge – il n'est pas étonnant qu'une de ses pièces s'intitule Les Fausses Confidences.

Mais c'est aussi un théâtre qui ouvre et pose des questions comme celle du politique - et L'Île des esclaves en est une première preuve. Présenté à un public composé majoritairement de petits-maîtres et d'aristocrates, il soulève la question du statut social de chacun, des rapports et des enjeux de pouvoir, des liens de sujétion et de leur légitimité ; il est un théâtre qui déploie les ressorts du social pour les mettre sur la scène et les offrir en une sorte de miroir à son public. Enfin il est peut-être le premier à articuler la thématique de la découverte de soi, des désirs et liens affectifs qui unissent les individus, y compris dans le rapport de sujétion, à une thématique plus extérieure, celle de l'organisation sociale dans un monde qui se donnerait comme figé. Mais Marivaux

montre qu'en réalité il n'en est rien : son théâtre, comme la variété de l'ensemble de sa production, est un théâtre du mouvement.

- **Gloire ambiguë**

De son vivant, et en particulier dans les années 1720 à 1740, Marivaux est un écrivain connu, mais moins apprécié que sa notoriété pouvait le laisser penser. Il est également très jalouse et attaqué, par des auteurs comme Voltaire ou Crébillon fils. Si son élection à l'Académie française en 1743 marque indéniablement une reconnaissance officielle, le discours d'accueil qui lui est réservé est en demi-teinte : on affirme y louer plus l'« amabilité » de son « caractère » et ses « mœurs » << estimables » que « la multitude d'ouvrages que le public a lus avec avidité »... Élection due en réalité à une cabale destinée à faire échouer celle de Voltaire.

Dans les vingt dernières années de sa vie (Marivaux meurt en 1703), la rédaction des journaux et des ouvrages de Réflexions morales occupe la majeure partie du temps de l'auteur. Après son entrée à l'Académie française qui scelle sa gloire officielle, la verve paraît s'être tarie :

Marivaux ne donne plus que quelques pièces au Français, assez mal accueillies. Les Réflexions attestent de sa présence active aux séances de l'Académie, mais le grand dramaturge ou romancier de la première moitié du siècle a laissé en quelque sorte tomber la plume.

Chapitre 4

L'OEUVRE

4. L'OEUVRE

Une tradition théâtrale

- **La scène italienne**

De retour à Paris après vingt ans, en 1716, les Italiens renouent avec la tradition qui a fait leur succès : celle largement fondé sur l'improvisation. Chaque représentation en devient alors unique, même si les comédiens suivent des B ou des canevas qui dessinent le cadre de leurs prestations. La relation entretenue chaque soir avec le public, selon les réactions de celui-ci, détermine en partie l'orientation de la gestuelle, qui multiplie les acrobaties, et des bons mots, qui peuvent and jusqu'à la trivialité. Le principe d'une grande liberté règne dans ce théâtre, même s'il est fondé à l'origine sur des personnages types qui reviennent d'une pièce à l'autre : outre Arlequin, dont Marivaux reprendra des traits dans plusieurs de ses pièces (voir p. 25), figurent, entre autres, Pantalon, Trivelin et Polichinelle.

- **Arlequin**

Le zanni (dans la tradition italienne, l'ancêtre de celui qui deviendra le valet de comédie) Arlequin est le plus célèbre de ces personnages.

Originaire de Bergame, dans le nord de l'Italie, il porte un costume de pièces et de morceaux bariolés censé faire penser à des haillons

rapiécés, signe de son humble condition, ainsi qu'un demi-masque de cuir noir qui lui couvre la partie supérieure du visage, percé de deux petits trous pour les yeux et plissé de deux épaisses rides sur le front.

Une allure a priori peu engageante, le zanni d'origine représentant un être grossier et bourru ; au fil des siècles et des représentations, le type a eu tendance à se nuancer et s'affiner.

Arlequin se caractérise par une agitation quasiment constante : sur scène il saute et danse, bondit et passe sans cesse d'un endroit à l'autre du plateau - on dit de lui qu'il est « toujours en l'air » -, une bouteille en permanence accrochée à sa ceinture, toujours à l'affût d'un pourboire ou d'une gratification, en nature si possible. Par ailleurs, une nette propension à trousser les jeunes bergères ou les servantes, et un sens de l'imitation parodique et de la répartie inégalable.

L'influence des Italiens en général et d'Arlequin en particulier se fit sentir sur le théâtre français jusque sur les spectacles de foire, qui régalaient les bourgeois. Le personnage-type fut exploité à plusieurs reprises par Marivaux, qui put jouer de toute la palette de genres et de registres - de la farce au pathétique - qu'il portait en lui, selon les virtuosités et la créativité de l'acteur qui incarnait le valet.

- **Un précédent : Arlequin poli par l'amour**

Dès 1721, Marivaux avait proposé ses services d'auteur en titre à la troupe des Italiens revenue d'exil. L'une des raisons de ce choix était probablement pragmatique et intéressée : il venait de connaître un échec cuisant avec sa tragédie écrite pour la Comédie-Française, l'Annibal en vers qu'aujourd'hui tout le monde a oubliée. En revanche, son Arlequin poli par l'amour, joué en 1720 par ces mêmes Italiens, déjà, était loin d'être passé inaperçu. Il valait donc mieux pour lui se tourner dorénavant du côté de l'hôtel de Bourgogne. Le titre même de cette comédie donne le ton : fini les thèmes épico-historiques des débuts, place au sentiment et à l'intime. Même La Harpe, un critique

traditionnellement féroce avec Marivaux, reconnaît qu'au-delà des « arlequinades » habituellement jouées par les Italiens, le personnage principal est rendu plus « intéressant » dans cette comédie depuis qu'il est amoureux. Marivaux trouve donc en l'hôtel de Bourgogne un lieu qui lui permet d'allier les éléments de la farce et d'une gestuelle proche de la pantomime, l'atmosphère joyeuse procurée par les chants et les danses (Arlequin poli par l'amour comporte une scène et un final qui se présentent sous la forme d'un divertissement musical), ainsi que le rire que peut déclencher un Arlequin ingénu, mais aussi la tendresse qu'il suscite pour sa sincérité.

Une tradition politique

L'île des esclaves se nourrit en bonne partie de la dimension utopique, au sens politique du mot, sur laquelle on reviendra (voir p. 29).

Rappelons simplement ici en deux mots qu'en 1725, date de création de la pièce, les questions politiques ne sont pas nouvelles pour Marivaux :

La Double Inconstance, Le Prince travesti ou La Fausse Suivante

mettaient déjà en jeu cette problématique. On sait le succès d'Utopia, de Thomas More, succès jamais démenti depuis sa parution, deux siècles auparavant, bien au contraire. Marivaux à son tour, dans son premier roman, Les Effets surprenants de la sympathie (1713-1714), avait exploité le motif d'une île aux mœurs tout ce qu'il y a de plus civilisées, découverte par un naufragé. Et le scénario est revivifié plus encore par la parution et le succès, à une époque tout à fait contemporaine de Marivaux, en 1719, de Robinson Crusoë de Daniel Defoe. Succès éclatant pour ce roman immédiatement traduit en français, qui posait une nouvelle fois la question du rapport entre l'Occident et un ailleurs fonctionnant différemment, ou à inventer totalement. Les Lettres persanes de Montesquieu, auteur que Marivaux a pu rencontrer au salon de Mme de Lambert, par la perception faussement ingénue d'un « autre » sur l'ici contemporain, renversait la perspective, mais rejoignait le propos du regard critique source de questionnements parfois ravageurs.

Et la production dramatique de Marivaux qui suit L'île des esclaves nous montre que ces thématiques ne sont pour lui ni superficielles ni

anecdotiques. Quand Swift publie *Les Voyages de Gulliver*, autre récit de naufrage, autre récit de confrontation d'un individu sur d'autres îles avec d'autres êtres, Marivaux le lit - cela est attesté. Sa pièce *L'Île de la raison*, qui date de 1727, s'en inspire de toute évidence. Et dans son journal *Le Cabinet du philosophe*, à la sixième feuille, le dramaturge fait dire à son personnage, en 1734 :

« De tous les pays qu'on connaît, il n'en est point assurément de si curieux que celui que j'ai découvert, que j'appelle *Nouveau Monde*, ou autrement le *Monde vrai*, et dont je vais faire la relation le mieux que je pourrai [...]. [...] en vous peignant ces hommes que j'ai trouvés, je vais vous donner le portrait des hommes faux avec qui vous vivez, je vais vous lever le masque qu'ils portent. Vous savez ce qu'ils paraissent, et non pas ce qu'ils sont. Vous ne connaissez point leur ame, vous allez la voir au visage, et ce visage vaut bien la peine d'être vu; ne fût-ce que pour n'être point la dupe de celui qu'on lui substitue, et que vous prenez pour le véritable. »

Ces propos radicaux et assez vertigineux rapprochent au fond le récit ou la description d'un pays nouveau et le théâtre, celui qui, comme dans *L'Île des esclaves*, prend également pour toile de fond un pays nouveau : les deux genres procèdent d'une entreprise de dévoilement, de démystification similaire, entreprise redoutable pour qui veut bien regarder ou entendre avec honnêteté ce qui lui est dit/écrit.

Chapitre 5

Comprendre et interpréter

Comprendre et interpréter

1. LÉS REPÈRES ESSENTIELS

Le titre

- **L'île, un espace imaginaire riche**

Deux pièces de Marivaux contiennent le mot « île » dans leur titre (L'Île des esclaves, de 1725, L'Île de la raison ou les Petits Hommes, qui date de 1727); une troisième, La Nouvelle Colonie (1729), reprise par la suite (en 1750) sous le titre La Colonie, exploite elle aussi le même espace et une situation de départ analogue : des individus, à la suite d'un naufrage, débarquent sur une île qui leur est inconnue. Situation fortement romanesque, et dont la prose narrative s'est souvent emparée, de Rabelais à Georges Perec.

Un lieu unique

L'espace de l'île est par définition singulier : entourée d'eau, isolée du reste des terres (« île » et « isolé » sont deux mots de même étymologie), et par là même protégée des désordres du monde, l'île est

un univers entier à elle seule. La petitesse relative de l'espace renforce, au moins symboliquement, ses particularités.

Avec la découverte de nouvelles terres, de nouveaux continents, l'époque moderne, de la fin du XVe siècle à la fin du XVIII, a vu en quelque sorte l'espace des hommes s'agrandir, Agrandissement qui allait de pair avec un éclatement : tout se passait comme si l'Occident continental progressait par poussées toujours plus lointaines, allant de découvertes en conquêtes, Poussées qui supposaient un déploiement dans l'espace, jusqu'à faire envisager aux hommes de l'époque une sorte d'éparpillement des terres de départ, ces terres de la vieille Europe. Les îles semblaient alors autant de possibles géographiques, et politiques. L'île, c'est l'ailleurs absolu, l'exotisme au sens propre (ce qui est extérieur à soi), mais c'est aussi « ce qui permet de penser le rapport entre l'homme et son milieu, le groupe humain et le territoire, la population et les moyens de subsistance qu'elle tire du sol où elle vit »?.

Le lieu des inventions

La littérature a souvent tiré parti de cette configuration, sous différentes formes. Car l'île semblait le lieu propice à toutes les expérimentations, une sorte de laboratoire à grande échelle pour explorer comment pourraient vivre d'autres humains sur la terre, même si c'était une terre à l'écart. L'Utopie de Thomas More, qui paraît en 1516, marque le point de départ de ces explorations littéraires, et inaugure un scénario qui sera réutilisé de nombreuses fois. Le nom de l'île (Utopia, en français Utopie : un endroit de nulle part, ou un lieu qui n'existe pas) sera bientôt associé à ce qu'elle contient, un idéal politique : Utopie devient l'utopie*, nom commun. Par la littérature, l'île représente alors, grâce à Thomas More, le lieu des recommencements imaginaires, des sociétés humaines à imaginer et inventer, ou réinventer.

1. Frank Lestringant, *Le Livre des îles*, Droz, 2002.

Île et scène de théâtre

Nombre de romans ont exploité ce scénario de la cité idéale sise en une île imaginaire (voir p. 94). Mais le théâtre met en jeu ce lieu singulier qu'est l'île d'une autre façon encore. « La scène est dans l'île des esclaves » indique une didascalie* de la pièce de Marivaux : autrement dit, la scène sur laquelle évoluent les comédiens est, à proprement parler, l'île. Si, comme pour toute pièce de théâtre, une identification s'opère entre l'ici du plateau et l'ailleurs du lieu de l'action, elle est favorisée par l'analogie entre la singularité et les limites spatiales du théâtre d'un côté et de l'île de l'autre. « Tout lieu scénique est d'une certaine façon un lieu magique », affirme à juste titre Michel Gilot. Et ici plus encore, car la scène transporte les spectateurs en un lieu proprement unique. « Ce n'est d'abord que cet espace de quelques mètres carrés où va se passer quelque chose... autant de décors de carton-pâte où ils [les personnages] joueront leur destinée. Mais peu à peu se compose, s'invente, dans les rêves qu'ils nous transmettent, le lieu unique, l'espace imaginaire où leur vie prend sens » (ibid.).

Sans compter qu'une tension encore plus forte se produit dans le cas de ces pièces utopiques : tout se passe comme si la scène du théâtre devenait le lieu même de l'utopie, idéal politique réalisé effectivement sous les yeux du spectateur... du moins durant le temps de la représentation.

Renforcer l'exotisme

Marivaux ne néglige aucun des éléments qui contribuent à l'exotisme du lieu et à des effets d'éloignement. Les personnages sont tenus d'habiter des « cases » (scène 2). La chaloupe a chaviré (« les vagues l'ont enveloppée », scène 1), comme il se doit, mais Marivaux exploite la tradition du naufrage à son profit: Arlequin a pu sauver sa bouteille, mais le maître a perdu

1. In Recherches et travaux, « L'invention des lieux scéniques », université de Grenoble, no 34, 1988, p. 63 à 71.

son gourdin, instrument de la maîtrise et du pouvoir qu'il exerce sur son serviteur-esclave, souvent de façon violente.

Exotisme enfin par la mention d'Athènes, qui redouble les consonances helléniques de certains noms de personnages (voir p. 32): Trivelin raconte l'histoire de l'île et de son régime à la fois politique et éducatif (scène 2), né de l'esprit de ses ancêtres qui, « irrités de la cruauté de leurs maîtres, quittèrent la Grèce et vinrent s'installer ici »; et les naufragés de la pièce retourneront à Athènes maintenant que l'épreuve que les maîtres ont eu à subir est surmontée (scène 11, dernière réplique de Trivelin).

D'évidents effets d'éloignement et de déplacement sont donc produits pour le spectateur du XVIII^e siècle, même si les conventions théâtrales permettaient de les résorber : effets qui cristallisent des tensions destinées à renforcer le discours utopique.

- **Des esclaves au XVIII^e siècle ?**

Cette île est l'île des esclaves : île imaginaire, bien entendu. Si l'esclavage reste encore de vigueur au début du XVIII^e siècle (il ne sera aboli dans les colonies qu'au siècle suivant, en 1848), si le servage est de mise sous

l'Ancien Régime, pour autant il ne s'agit pas d'esclavage. Le mot « esclave » suppose la réduction en marchandise de l'être humain, et connote l'avilissement, souvent accompagné de violence physique. Mais précisément, lorsque Iphicrate souhaite user de son gourdin sur Arlequin, que celui-ci affirme qu'« ils [les habitants de l'île] ne font rien aux esclaves comme moi » (scène 1), Marivaux provoque un trouble, dû au rapprochement entre les deux conditions, celle de serviteur et celle d'esclave. L'imitation par Cléanthis de sa maîtresse, en qui les spectateurs du XVIIIe siècle reconnaîtront sans peine la coquette contemporaine, oriente la pièce cette fois du côté moderne : là où Arlequin était presque plus esclave que serviteur, Cléanthis est suivante plutôt qu'esclave.

La tension due aux effets de déplacement que nous signalions plus haut est ainsi renforcée : le spectateur est amené en Grèce antique, une Grèce aux contours à vrai dire bien flous, une Grèce révolue et dont certaines pratiques peuvent paraître condamnables. Puis il se trouve ramené dans un ici et un maintenant, nourri de ces moments passés loin

dans le temps et l'espace. Le regard qu'il pose alors sur le contemporain se nuance et se colore nécessairement de ce déplacement.

Les personnages

- **Onomastique grecque et... théâtrale**

De fait, plusieurs des noms des personnages qui vont évoluer sous nos yeux confirment le caractère grec de certains éléments de l'intrigue.

Iphicrate, le premier nom cité dans la didascalie* qui indique les noms des personnages, est formé de iphi, qui veut dire « avec force » en grec, et « crate », qui vient du mot kratos, celui-ci signifiant « pouvoir », Iphicrate le maître, le « seigneur Iphicrate » (scène 2) voit sa position sociale doublement déterminée par son nom. Position confirmée par la première réplique d'Arlequin qui répond à l'appel de son maître par le terme « patron », Le nom d'Iphicrate contient la marque d'un pouvoir comme démultiplié, au point même que l'individu semble s'estomper derrière le statut du personnage - statut que met en cause, bien entendu, l'intrigue.

Euphrosine est aussi un nom grec : c'est le nom de l'une des Grâces.

Euphrosunè, le nom commun, existe également, il signifie « joie », « gaieté ». Autant dire que le personnage de la maîtresse porte un nom lui aussi très connoté (Cléanthis ne manquera pas d'en jouer). Mais un nom qui fonctionne par antiphrase* : la première réplique de la jeune femme (scène 3) s'accompagne d'un soupir excédé, et durant toute la scène le personnage menace de quitter les lieux pour éviter l'humiliation qu'elle doit subir de la part de son esclave.

Esclave qui porte à son tour un nom grec : Cléanthis, où l'on peut reconnaître kleos, la gloire, et anthos, la fleur. Là encore le nom est antiphrastique : nous sommes loin de l'image traditionnellement dégradante de l'esclave. Les deux noms de femmes forment en quelque sorte un diptyque, se renvoyant l'un à l'autre une image constituée du contraire de ce qu'elles sont l'une et l'autre. De la sorte, Marivaux initie la thématique de l'échange des statuts qui constitue l'un des motifs majeurs de la pièce.

Les noms d'Arlequin et de Trivelin échappent à cette coloration hellénique : ce sont ceux de personnages de la commedia dell'arte *. Ni l'un ni l'autre n'apparaissent ici pour la première fois sous la plume de Marivaux : Arlequin, mais aussi Trivelin, étaient déjà des personnages de la pièce Arlequin poli par Pamour (voir p. 25).

- **Trivelin**

Si Arlequin contient ici dans une large mesure des éléments conformes à son personnage traditionnel (voir p. 24), Marivaux a fait évoluer Trivelin. Lui aussi est à l'origine un personnage de domestique. Mais ici il tient le rôle d'un maître de cérémonie, et il a perdu la fourberie et la ruse qui lui étaient traditionnellement associées. Il fait montre d'une autorité paternelle, s'adressant à « [s]es enfants » à plusieurs reprises, qu'ils soient maîtres ou serviteurs (scène 2) - première leçon d'égalité; il établit les règles du jeu et les impose aux quatre personnages, au besoin sur le mode de l'injonction ferme (« mais je vous ai prié de nous laisser » dit-il à Cléanthis qui se laisse griser et emporter par l'imitation rageuse qu'elle vient de faire de sa maîtresse, scène 3), il veille à maintenir le cadre

strict imparti aux quatre personnages ; il distribue les rôles, et scande et cadre le temps des personnages en ce lieu si nouveau pour eux. Si Iphicrate est le maître au sens de celui qui détient le pouvoir par la force, Trivelin est le maître qui a gagné son pouvoir par une autorité reconnue par tous comme légitime.

- **Suivante et serviteur :**

deux comportements différents

Arlequin

Si Marivaux, comme dans d'autres pièces, joue sur un principe de symétrie qui oppose serviteurs et maîtres d'un côté, hommes et femmes de l'autre (voir pour d'autres exemples *Le Jeu de l'amour et du hasard* et *La Dispute*), à partir de ce schéma il brode des variations qui permettent non seulement d'éviter la monotonie mais qui répondent également à un sens profond. C'est ainsi qu'il opère entre les deux serviteurs des distinctions importantes - source de comique également (voir p. 72).

Depuis *Arlequin poli par l'amour*, qu'il crée en 1720, Marivaux a mis en scène dans toutes ses pièces sauf une le personnage italien. Dans *L'île*

des esclaves, si le personnage a beaucoup évolué, le dramaturge lui a conservé un grand nombre de ses traits d'origine.

Arlequin est mu par des appétits un peu frustes, se laisse volontiers séduire par une jolie fille, et une bonne bouteille ne le laisse jamais indifférent (scène 5, « Que le Ciel conserve la vigne, le vigneron, la vendange et les caves de notre admirable République ! »): autant de traits traditionnels qui contribuent à la dimension parfois farcesque de la pièce. Le personnage est doué d'une énergie hors du commun, toujours bondissant ou en mouvement, soulignant ses répliques de gestes parfois gaillards; jusqu'à sa bonne humeur même, il est un personnage de l'excès. D'où l'excitation qui le caractérise lorsqu'il apprend la situation, et qui le conduit aussitôt à chanter (scène 1), à manifester sa joie sous des formes spectaculaires (scène 2 : « sautant de joie » ; et « [il] fait de grandes révérences à Cléanthis »).

Mais depuis 1720, Marivaux a travaillé le personnage en l'affinant.

L'Arlequin de la pièce de 1720 était essentiellement

1. Voir l'article de Jacques Guilhembet, « Les fonctions d'Arlequin dans cinq comédies de Marivaux », *Revue Marivaux*, 1996, p. 305 à 318.

un être physique ; celui de 1725, cinq pièces plus tard, s'approfondit d'une conscience et d'une grande humanité. L'excès dont nous venons de parler se ressent même dans une sensibilité dont le personnage témoigne très spontanément et qui contribue à orienter la pièce sur un registre beaucoup plus pathétique que farcesque. L'émotion d'Euphrosine le laisse littéralement sans voix, signe de sa stupéfaction et de son émotion à son tour (scène 8 : « abattu et les bras abaissés, et comme immobile. "J'ai perdu la parole". »); et il « pleure » à la scène 9 lorsque Iphicrate doute de l'affection de son serviteur pour lui.

S'il conserve son jeu théâtral souvent spectaculaire, il a maintenant acquis une maturité qui lui fait prendre à l'égard des situations qui lui sont imposées une distance légèrement ironique, mais toujours bienveillante. Et non seulement, dans Elle des esclaves, est prodiguée au maître Iphicrate une leçon, un « cours d'éducation » sur la maîtrise et les limites qu'il doit respecter, mais c'est aussi au serviteur-esclave que la pièce donne l'occasion d'un « cours »:

« Sa conscience sociale n'a plus rien à apprendre, sa conscience morale est entièrement à former : ce qu'il a besoin de découvrir, c'est sa propre générosité, qui seule pourra donner à son maître une leçon efficace. [...] Ce qu'Arlequin découvre dans sa conscience, c'est qu'il n'est pas fait pour imiter son maître, vocation de domestique, mais pour être homme.»

Arlequin parvient en effet, au terme du parcours, à sa propre vérité, qu'on pourrait définir par « l'amour du prochain et la générosité » 2 : « Mais enfin, je veux être un homme de bien », déclare-t-il à la scène 10. Et le geste de baiser la main de son maître est à prendre non au sens d'une soumission qui serait aveugle et forcée, mais en ce qu'il est motivé et porté par une

1. Henri Coulet et Michel Gilot, *Euvres théâtrales de Marivaux*, Gallimard, coll. « La Pléiade », t. 1, p. 989 et 993, cité par Jacques Guilhembet. 2. Jacques Guilhembet, *op. cit.*

volonté libre de tout son être. À ce moment de la pièce, Arlequin n'est plus celui qui fait rire ou doit faire rire : il est celui qui touche, émeut par la noblesse de son être, une noblesse infiniment supérieure à toute noblesse sociale.

Jacques Guilhembet fait également remarquer que la place d'Arlequin est plus déterminante dans cette pièce-ci que dans les pièces précédentes : il se révolte, se moque de son maître, dans la jubilation, même momentanée, d'un sentiment de toute-puissance qui le régale : « je voulais te faire commandement d'aimer la nouvelle Euphrosine; voilà tout. À qui diantre en as-tu ? » demande-t-il à Iphicrate sur le ton insolent de celui qui jouit d'un pouvoir tout neuf (scène 9). Sur quoi l'échange se poursuit: « Peux-tu me le demander, Arlequin / Eh ! pardi, oui, je le peux puisque je le fais » : réplique qui signale que seule sa propre loi désormais est en vigueur, et qu'un acte de sa part, à lui le nouveau maître, a force de loi... Le triomphe qu'il manifeste ici est le signe du plaisir de l'homme devenu enfin pleinement homme, libre intérieurement. Marivaux fait d'Arlequin, dans cette pièce, le transmetteur de ses convictions idéologiques : Arlequin délivre un

message social. Il (Arlequin et Marivaux à la fois ?) rêve d'un nouvel Etat : l'île des esclaves est une république (scène 6 : « La République le veut »). Mention faite juste en passant, tant il est vrai qu'en 1725 une telle idée demeurerait impensable. Reste qu'Arlequin prononce cette phrase : « Nous sommes des rois et des reines » (scène 11): pense-t-il à Cléanthis et à lui-même seulement, ou aux quatre personnages, l'expression devant alors être prise en un sens plus large ? Ce qui est sûr, c'est que derrière ce rêve s'esquisse un désir d'une « meilleure exigence sociale, fondée sur le mérite personnel et non sur une hiérarchie arbitraire. Arlequin préfigure Figaro ».

Cléanthis

Le personnage de Cléanthis est travaillé dans une tout autre pâte. Alors qu'il ne vient pas à l'idée d'Arlequin de ne pas « demander [...] pardon » après avoir « offensé » son

1. Jacques Guilhembet, op. cit.

maître (scène 5), Cléanthis jubile de la liberté qui lui est donnée et déploie tout son ressentiment contre sa maîtresse. La (longue) scène 3 rebondit à plusieurs reprises sous les coups de boutoir de la suivante, que Trivelin se sent obligé de « modérer ». Cléanthis est un personnage en grande partie fait de langage – quand Arlequin est également nourri de gestes et d'actes : « Ecoutez, écoutez » demande-t-elle à Trivelin (scène 3). Les gestes de Cléanthis sont des gestes purement mimétiques du comportement de sa maîtresse. C'est pourquoi lorsque la parole de Cléanthis est libérée, elle se déploie sans frein et se nourrit comme d'elle-même, d'autant qu'elle y trouve un plaisir auquel elle ne souhaite en vérité pas renoncer, même si elle prétexte que ce plaisir est celui des autres : « je vous ai diverti » dit-elle à Trivelin (idem); « tantôt nous reprendrons le discours, qui sera fort divertissant » (idem).

Là où Arlequin demande pardon, Cléanthis manifeste encore sa colère, alors que l'épreuve par laquelle les maîtres doivent passer trouve bientôt son achèvement et son accomplissement. Une fois de plus, Cléanthis occupe l'espace par la parole : le centre de la scène 10 est largement nourri de sa longue tirade. Parler, c'est aussi avoir le pouvoir,

juste au moment où elle doit le rendre. Mais c'est ici également que le contraste entre les deux serviteurs se fait le plus voyant, Arlequin amenant la suivante sur le terrain du pardon - pardon qui déclenchera à son tour celui d'Euphrosine -, jouant finalement à son tour le rôle d'un Trivelin. Si Cléanthis accepte avec émotion (« il est vrai que je pleure, ce n'est pas le bon coeur qui me manque »), c'est non seulement pour répondre à l'exigence d'un genre - la comédie veut que tout rentre dans l'ordre de façon heureuse-, mais aussi parce que, d'un strict point de vue psychologique, la tirade de la jeune fille a joué pour le personnage sa fonction cathartique, sa colère est retombée, épuisée par les mots indignés, laissant désormais le champ libre au sentiment réel et sincère qui ne manque pas d'unir les deux femmes.

- **Coquettes et petits-maitres**

De même que les personnages de serviteurs fonctionnent par paire, de même ceux des maitres, ce qui permet à Marivaux de jouer sur le

parallélisme des sexes et d'interroger des comportements (ou des types) éventuellement différents.

Et, de ce point de vue, Marivaux déjoue à nouveau une possible attente du spectateur en évitant des effets de répétition stérile. C'est le personnage de la coquette qui est largement mis en avant : celui du maître est littéralement expédié par Arlequin, en quelques traits rapides et vifs qui s'achèvent sur un définitif et énergique « voilà mon homme ! » (scène 5).

Plusieurs raisons à cette économie. Pour ce qui est du personnage du maître, Marivaux met l'accent sur ce qui concerne la relation de pouvoir : reproches voire insultes du maître au serviteur-esclave, envie de donner des coups... Mais ces mauvais traitements et la rancune qu'ils pourraient produire chez Arlequin se dissolvent assez vite dans des explications qui épargnent en partie Iphicrate en tant qu'individu : « Peut-être que je serai un petit brin insolent, à cause que je suis le maître », reconnaît du bout des lèvres Arlequin (scène 5), à qui a pourtant été remise l'épée dont Iphicrate le menaçait (scène 2). La relation de

pouvoir dépasse en grande partie le maître en tant que personne. Dans ce qu'elle peut avoir de très cruel, elle n'est véritablement peinte qu'à la première scène.

D'autre part, les relations du valet et de son maître sont marquées par un lien affectif fort qui empêche le premier d'offenser le second, même dans le cadre d'un jeu de rôle à visée éducative : « Est-ce la peine d'en tirer le portrait ? (À Iphicrate) Non, je n'en ferai rien, mon ami, ne crains rien », comme s'il s'agissait avant tout de protéger le maître. Peut-être y a-t-il quelque fascination de la part du valet pour son maître ? En quelques points le personnage d'Iphicrate tel que Marivaux l'a conçu se rapproche assez du type du petit-maître, dont le dramaturge fera ultérieurement le héros d'une de ses pièces, *Le Petit-maître corrigé* (1739). Traditionnellement (mais le type littéraire correspondait à une réalité sociale qui marqua le XVII^e siècle et le début du XVIII^e), le petit-maître est volage et superficiel, n'hésite pas à perdre sa fortune au jeu et à se montrer parfois malhonnête, aimant tous les plaisirs. Et ce que retient en outre le dramaturge est le caractère volontiers séducteur du personnage :

« Étourdi par nature, étourdi par singerie, parce que les femmes les aiment comme cela, un dissipe-tout; vilain quand il faut être libéral, libéral quand il faut être vilain ; bon emprunteur, mauvais payeur ; honteux d'être sage, glorieux d'être fou ; un petit brin moqueur des bonnes gens ; un petit brin hâbleur; avec tout plein de maîtresses qu'il ne connaît pas » (scène 5).

L'accumulation des termes et la rapidité du débit épargnent cette fois moins Iphicrate, même si les femmes sont en grande partie responsables de son comportement peu honorable... Bref, un portrait-charge mordant d'Iphicrate, même s'il est rapide. La rapidité est gage d'efficacité et permet, entre autres, d'éviter une répétition qui aurait usé l'effet.

De fait, d'un point de vue dramaturgique, la répétition de la scène 3 sur le strict mode de la duplication (d'une part les femmes à la scène 3, d'autre part les hommes à la scène 5) n'aurait pas présenté d'intérêt ; tandis que l'économie de ce moment produit un resserrement et une accélération du rythme, et permet justement à Marivaux de mettre

l'accent sur la dimension affective propre à la relation des deux hommes et très largement absente de celle des femmes. Ajoutons que faire brosser le portrait de la maîtresse par sa suivante donnait l'occasion à l'actrice incarnant le personnage de Cléanthis d'un numéro de mime très savoureux : du point de vue théâtral, c'était nécessairement efficace. Cela permettait-il de satisfaire dans le même temps un léger penchant misogyne de l'auteur (une tendance analogue se lit dans plusieurs œuvres de Marivaux) ? Mais il est vrai que cette tendance à la raillerie des travers féminins était fréquemment de mise à l'époque ; Molière lui-même en avait beaucoup joué avec ses précieuses. Il faut signaler enfin, et nous aurons l'occasion d'en reparler (voir p. 69) qu'un véritable moment de mise en abyme* avait alors lieu sur la scène, donnant plus de profondeur encore à cette scène-miroir du spectateur contemporain. Ou surtout de la spectatrice... Marivaux, dans la première feuille du Spectateur français (1721), rapporte les propos d'un jeune homme qui surprend à son insu la coquette dont il vient de prendre congé :

« Un jour qu'à la campagne je venais de la quitter, un gant que j'avais oublié fit que je retournai sur mes pas pour l'aller chercher ; j'aperçus la

belle de loin, qui se regardait dans un miroir, et je remarquai, à mon grand étonnement, qu'elle s'y représentait à elle-même dans tous les sens où durant notre entretien j'avais vu son visage ; et il se trouvait que ses airs de physionomie que j'avais cru si naïfs n'étaient, à les bien nommer, que des tours de gibecière ; je jugeais de loin que sa vanité en adoptait quelques-uns, qu'elle en réformait d'autres ; c'était de petites façons, qu'on aurait pu noter, et qu'une femme aurait pu apprendre comme un air de musique. »

Episode déterminant pour le personnage du Spectateur, puisque c'est à partir de ce moment-là que « naquit en lui] cette misanthropie qui ne [1']a point quitté et qui [lui] a fait passer [s]a vie à examiner les hommes et à [s']amuser de [s]es réflexions ». Cette phrase, qui clôt le premier numéro du journal, nous fournit une piste intéressante pour la lecture de L'Île des esclaves : Marivaux, par le biais du personnage de Cléanthis, se livre à une entreprise de dévoilement (« je viens de voir les machines de l'Opéra » dit le Spectateur à la coquette qu'il a ainsi surprise), et c'est bien décidément l'une des fonctions qu'il attribue au théâtre, être ce qui

ôte le voile par le biais du jeu, ce qui nous plonge au-delà des apparences. Un mensonge qui donne accès à la vérité.

Cléanthis met bien en effet l'accent sur des apparences qui trompent, non pas au sens où elles disent le contraire de ce qui est - ce serait bien banal -, mais au sens où elles brouillent le sens : « Madame se tait, Madame parle ; elle regarde, elle est triste, elle est gaie : silence, discours, regards, tristesse et joie, c'est tout un, il n'y a que la couleur de différente » (scène 3).

Une fois ce reproche général énoncé, les différentes situations dans lesquelles la suivante met en scène sa maîtresse rejoignent précisément le portrait que le Spectateur faisait de sa belle comédienne : les mines de la coquette au lever (« Ah ! qu'on m'apporte un miroir ! »), les mimiques destinées à séduire (« vous vouliez lui plaire sans faire semblant de rien »), sa sensibilité supposée aux parfums (« elle ne sait pas que je mis à son insu des fleurs... »), le choix de s'habiller en « négligé qui lui marque tendrement la taille » etc. La coquette est présentée essentiellement comme en représentation (ce n'est pas un

hasard si Cléanthis veut ajouter un épisode qui se passe « dans une loge au spectacle »), dans une permanente composition de ses gestes et de ses paroles, avec une seule préoccupation, le regard qui est porté sur elle-même, par elle-même et par les autres. Dans sa Lettre sur les habitants de Paris, Marivaux fait dire à son correspondant :

« Les femmes ont un sentiment de coquetterie, qui ne désempare jamais leur âme ; il est violent dans les occasions d'éclat, quelquefois tranquille dans les indifférentes, mais toujours présent, toujours sur le qui-vive : c'est en un mot le mouvement perpétuel de leur âme, c'est le feu sacré qui ne s'éteint jamais ; de sorte qu'une femme veut toujours plaire, sans le vouloir par une réflexion expresse. »

Au-delà de l'outrance du jugement, force est de constater que Marivaux a dépeint avec Euphrosine une femme qui correspond bien à son propos. Et devant un narcissisme si exacerbé, et qui s'accompagne qui plus est de « hauteur, de mépris et de dureté » (scène 3), il est aisé de concevoir la virulence de la suivante.

La composition de la pièce

Cette pièce en un acte compte onze scènes. Plusieurs grands ensembles sont repérables, ainsi que des effets d'échos et de variations à partir d'une même configuration.

- Les grands ensembles

Les scènes 1 et 2 présentent les éléments d'exposition de l'action : exposition étirée en deux moments, la première scène où Iphicrate dit à Arlequin le lieu où ils se trouvent, et la scène 2 lorsque Trivelin explique à tous les règles de l'épreuve. Cette scène-ci est articulée thématiquement à la scène 3 - et de la sorte Marivaux évite une rupture qui heurterait le mouvement d'ensemble de la pièce -, en ce qu'elle place à chaque fois lesserviteurs-esclaves face à leur maître et pose la question du nom, question fondamentale. Cela dit, alors que la configuration des personnages laisse attendre des jeux de symétrie et de parallélisme (deux esclaves, deux hommes, deux femmes, deux maîtres/maîtresses...), un effet d'inversion se produit déjà : c'est à Iphicrate (devenu le temps de l'expérience Arlequin) que Trivelin propose de se « soulage[r] par l'emportement le plus vif » contre son

valet, alors que c'est à Cléanthis qu'il est proposé de faire un « portrait » d'Euphrosine - et celle-là se saisit de l'occasion sans pouvoir s'arrêter de parler. La scène 4 met fin à l'épreuve des femmes, à l'occasion d'un renversement d'autant plus fort que la scène est brève. Elle s'ouvre sur un moment très crispé : « vous êtes des barbares », s'insurge Euphrosine, et s'achève sur le « je m'en fie à vous » du même personnage au même Trivelin qui la martyrisait au début. Premier signe d'apaisement dans la pièce, donc.

Avec la scène 5 s'ouvre un ensemble de scènes d'où Trivelin est absent (scènes 5 à 10), comme si désormais les « Athéniens », plus matures, étaient en mesure de se passer de lui. Il ne reviendra que pour mettre définitivement fin à l'épreuve par laquelle les maîtres seront passés.

Lorsque s'ouvre la scène 5, avec Arlequin et Iphicrate qui ont échangé leurs habits comme le leur a signifié le meneur de jeu, tout laisse à penser que c'est désormais aux hommes que le dramaturge va s'en prendre. Certes, mais d'une tout autre façon que pour les femmes, et aucune intervention de Trivelin à part (comme la scène 4) n'est

nécessaire pour mettre les deux hommes d'accord. Apaisement décidément plus remarquable que pour les femmes, pour cette scène qui se clôt sur le rire éclatant et joyeux d'Arlequin.

Mais Arlequin, qui (profitant de son nouveau et passager statut de maître ?) a « fait de grandes révérences à Cléanthis» (didascalies* de la fin de la scène 2), n'entend pas en rester là, et Marivaux oriente l'action sur une nouvelle thématique, celle de la séduction : elle occupe la scène 6, qui rassemble les quatre personnages principaux. Marivaux, une fois de plus, joue sur notre attente en déplaçant le motif : les serviteurs entreprennent de brouiller les cadres sociaux normalement fixés (c'est-à-dire le plus communément admis par tous) en inventant un scénario qui fera se croiser les paires - Arlequin devant séduire la « suivante » de Cléanthis, c'est-à-dire en réalité Euphrosine, et Cléanthis devant séduire Arlequin, qui n'est autre qu'Iphicrate. Le changement, même momentané, de condition et le travestissement permettent ces fantasmes et ces audaces... Et ce scénario assez inattendu, exactement le contraire de celui que nous donne à voir le dramaturge dans Le Jeu de l'amour et du hasard, par exemple, permet une ironie malicieuse pour

les deux valets qui jouent sur les noms et les habits de leurs véritables maîtres/faux valets. Quoi de plus délicieux que de tenter de séduire un maître quand le costume le permet ? Ici, l'habit fait le moine... S'agissant de ce moment, on notera que si une didascalie* indique que les maîtres « s'éloignent en faisant des gestes d'étonnement et de douleur », Marivaux ne crée pas une nouvelle scène : ces deux personnages sont toujours présents, d'un bout à l'autre de la scène, et muets.

Les scènes suivantes, 7 et 8, visent à réaliser le scénario imaginé par les serviteurs. Mais elles y mettent également fin brutalement, Arlequin se laissant attendrir par la douleur d'Euphrosine (fin de la scène 8). Un effet de symétrie se lit à la scène 9, qui réunit les hommes, et prolonge la scène des femmes (la scène 7). Elle ouvre également sur la réconciliation générale. Il faut tout de même encore deux scènes (les deux dernières) pour qu'elle ait lieu, et une fois de plus l'intervention de Trivelin est nécessaire (sinon les femmes - encore elles... ! - l'empêcheraient...).

- **Ellipses, échos, variations**

On voit comment Marivaux joue de la configuration de départ - deux hommes, deux femmes et un meneur de jeu -, sans peser sur ce qui mènerait à des répétitions inutiles : si à deux reprises on retrouve les paires maître/esclave (scènes 7 et 9), l'entretien entre Euphrosine et Trivelin ne trouve pas son correspondant avec Iphicrate.

Ailleurs, des scènes se font écho : les scènes 6 et 10 se rejoignent en ce qu'à chaque fois les quatre Athéniens sont présents sans Trivelin, de même les scènes 3 et 5 se correspondent : Trivelin y accompagne les femmes ou les hommes dans leur « cours d'éducation ». Du point de vue thématique et des effets théâtraux, les larmes d'Iphicrate répondent à celles d'Arlequin (début et fin de la scène 9) et sont reprises par celles d'Euphrosine devant Cléanthis (scène 10). Le pathétique prend la place laissée vacante par la violence des relations de pouvoir, désormais caduque.

Il est également intéressant d'examiner les scènes où se trouvent présents les mêmes personnages : on comparera ainsi les scènes 1 et 9, « scènes d'hommes », en début et en fin de pièce, qui nouent et

dénouent en grande partie l'action, et où se retrouvent les questions du nom et de l'appellation de chacun, questions cruciales pour la problématique du pouvoir et de la domination (voir p. 47). Les scènes 2 et 11 présentent également tous les personnages ensemble : avec cependant la présence de figurants à la scène 2, qui donne plus d'ampleur au spectacle et matérialise ainsi mieux la dimension exotique de l'île comme terre nouvelle et inconnue. Elle renvoie au topos* de la rencontre, et à l'éventuelle confrontation des naufragés et des habitants de l'île. On peut également interpréter la présence des figurants comme un miroir des spectateurs, ce qui aurait pour effet d'accentuer l'illusion théâtrale* Les scènes 6 et 10 présentent les quatre Athéniens autour de deux thématiques distinctes : celle de la séduction pour l'une, où les maîtres, comme on l'a vu, sont muets, et de la domination et de la réconciliation pour l'autre ; et la tension est plus vive à la scène 6, contrairement à ce que la thématique générale de la scène pouvait laisser croire.

A partir d'un schéma qui risquait de paraître figé, Marivaux a exploité un grand nombre des combinaisons possibles, proposant une composition d'une belle souplesse – qui va dans le sens inverse de ce que la réalité sociale et politique permet. Manière de dire que le théâtre est bien le lieu de l'utopie, ou du moins d'une ouverture vers l'utopie, en ce qu'il déjoue, sur la scène au moins, des mécanismes sociaux par trop verrouillés.

Chapitre 6

LES GRANDS AXES DE LECTURE

6. LES GRANDS AXES DE LECTURE

Pouvoir et domination

L'épreuve que vont vivre les maîtres, et avec eux leurs serviteurs-esclaves, est déterminante en ce qu'elle met en scène, et en cause, non pas tant la légitimité de leur pouvoir que les modalités de leur domination. Examen et mise en question de ces modalités d'autant plus efficace qu'elle se fait par le biais de la fiction théâtrale, qu'elle se donne donc à voir. Le temps de la représentation, par les voix, intonations, corps des comédiens, le texte de Marivaux modifie les données sociales et politiques. Tout redevient comme avant une fois le rideau tombé, mais l'utopie a pris corps.

• Le pouvoir d'un homme sur un autre?

A quoi le pouvoir tient-il ?

Maître et serviteur, maître et- esclave : deux individus formant une paire et unis entre eux par une relation de pouvoir, de domination. Mais au fond, que signifie exactement cela ? Marivaux, par le biais d'une

réplique d'Arlequin, nous donne la réponse : ni le pouvoir ni la domination ne viennent de la force qu'un individu exerce sur un autre, mais de ce qu'il dispose d'un autre pour exercer sur lui cette force : « Doucement, tes forces sont bien diminuées, car je ne t'obéis plus, prends-y garde » avertit Arlequin à la fin de la scène 1. Autrement dit, la force seule est insuffisante, il faut nécessairement deux individus qui, dans une mesure minimale, acceptent cette relation de domination pour que celle-ci puisse avoir lieu. Quand cette réplique est prononcée, cela signifie qu'est mise à mal, et même anéantie, la relation de pouvoir entre Iphicrate et Arlequin. Que l'on se place du point de vue des petits-mâîtres qui assistaient au spectacle : l'ouverture de la pièce est violente... D'autant que Marivaux souligne l'exclusivité du sens de la relation ; il fait dire à Iphicrate, qui soupire après ses « gens » disparus : « Mais j'ai besoin d'eux, moi » (scène 1), sans que jamais le maître imagine pouvoir être d'une quelconque utilité ou « besoin » à ses « gens ». Le dédain qu'Arlequin oppose à cette réplique (« oh! cela se peut bien, chacun a ses affaires ») contribue à mettre à mal plus encore la position de maîtrise d'Iphicrate.

Ce même « besoin » est clairement exprimé à la scène 6, lorsque Cléanthis fait mine de demander « pouvons-nous être sans eux ? c'est notre suite ; qu'ils s'éloignent seulement » : la « suite » n'est pas seulement une troupe de domestiques attachés au service du maître et prêts à obéir aux ordres, elle est partie constitutive du statut de maître - idée que Cléanthis a mieux intégrée qu'Arlequin, qui laisse ici échapper un lapsus, évoquant « nos patrons ».

Le pouvoir est un système

Si deux individus au moins sont évidemment nécessaires pour que la relation de pouvoir s'instaure, ils ne sont pour autant pas les seuls en cause, nous dit Marivaux, pour ce qui est des modalités de la domination que l'un exerce sur l'autre. Ils sont l'un et l'autre pris dans un système dont ils sont des rouages - tant qu'ils acceptent de l'être, comme nous l'avons vu. « Peut-être que je serai un petit brin insolent, à cause que je suis le maître : voilà tout » dit Arlequin à la scène 5. Il n'est en rien dupe de ce que la fonction fait, au moins en partie, l'organe. Et l'échange des répliques avec Trivelin, sous la forme d'un enchaînement

de termes les uns aux autres, illustre cette idée : « à cause que je suis le maître à cause que je suis le maître ; vous avez raison/Oui, car quand on est le maître on y va tout rondement, sans façon, et si peu de façon mène quelquefois un honnête homme à des impertinences ». Plus loin, à la scène 9, alors que l'épreuve que subit Iphicrate est en voie d'achèvement et que la réconciliation entre les deux hommes est en train de se faire, Arlequin complète cette idée : « Si j'avais été votre pareil [votre patron], je n'aurais peut-être pas mieux valu que vous ».

Non seulement les individus sont placés dans des positions de dominant ou de dominé de façon tout à fait aléatoire, mais ce statut n'a rien à voir avec les qualités intrinsèques des uns et des autres. Marivaux ne procède pas à un renversement - qui confinerait à la caricature et serait simplificateur - qui voudrait que l'esclave soit par essence meilleur que le maître. La question ne se pose pas de cette façon. À l'issue de l'épreuve, les repères et les codes conventionnels, qui appartiennent dorénavant à un autrefois, sont brouillés : « Va, mon cher enfant, oublie que tu fus mon esclave, et je me ressouviendrai toujours que je ne méritais pas d'être ton maître », confie Iphicrate à Arlequin.

- **Modalités du pouvoir**

Reste que les deux hommes et les deux femmes sont liés par cette relation de servitude/esclavage/domination, et que Marivaux décline un certain nombre de ses modalités.

Avoir un nom

Un être est un moi, et son existence commence par son nom, reconnu par d'autres que lui. Cet aspect se pose de façon cruciale, et d'emblée dans la pièce. Lorsque Trivelin lui demande son nom, Arlequin est étonné et sa réponse signifie son statut servile : « Est-ce mon nom que vous demandez ?/ Oui vraiment./ Je n'en ai point, mon camarade » (scène 2). Si Arlequin était appelé par son nom à la première réplique de la pièce, c'était pour des raisons d'exposition - et peut-être aussi parce que Iphicrate, sachant que les deux hommes se trouvaient sur l'île des esclaves (il en explique le fonctionnement à son serviteur peu après), désirait déjà commencer à l'amadouer.

Non seulement le serviteur-esclave risque à tout moment de perdre le nom qui l'identifie et assure son existence en tant qu'individu singulier,

mais encore il se voit désigné ou appelé par les mots les moins signifiants de la langue, les interjections : « Il m'appelle quelquefois Arlequin, quelquefois Hé », la majuscule au mot contenant une forte charge ironique. Ou bien ce sont des surnoms qui valent noms : « J'ai aussi des surnoms; vous plait-il de les savoir ? / j'en ai une liste : Sotte, Ridicule, Bête, Butorde, Imbécile, et caetera », et dans cette réplique de Cléanthis les majuscules signalent bien qu'à ses yeux non seulement les surnoms ont pris la place du nom, mais de plus qu'ils ont fait disparaître totalement celui-ci. La fin de la scène 4, où Trivelin déclare à Euphrosine, en parlant de Cléanthis : « je lui rends déjà son véritable nom », a une valeur symbolique forte puisque par cette réplique le meneur de jeu rend son identité, donc son existence autonome, à la jeune fille. Et Marivaux met fin de manière heureuse, pour la coquette, ainsi qu'il avait commencé (par la question du nom), à son épreuve.

S'adresser la parole

Marivaux joue également sur les modalités de l'interlocution : comment les maîtres et les serviteurs-esclaves s'adressent-ils la parole ? Les

maîtres usent et abusent du reproche, voire de l'insulte. L'indignation d'Iphicrate (« Esclave insolent ») de la scène 1, à quoi Arlequin réplique : « Ah ah ! Vous parlez la langue d'Athènes ; mauvais jargon que je n'entends plus », souligne que le reproche devait être fréquent. Alors que sur l'île des esclaves, au contraire, les gens s'adressent la parole en soulignant l'égalité qui est de mise entre eux : Trivelin apostrophe fréquemment les quatre naufragés d'un « camarade » (scène 2), d'un « ma compatriote » (scène 3) ou même d'un « mes enfants » (scène 3 et 11) qui abolissent toute relation de domination, et introduisent qui plus est une dimension affective entre les maîtres et leurs valets, ce qui ne va évidemment pas de soi - et contribue probablement à « l'éducation des maîtres » telle qu'il la conçoit.

Les maîtres peuvent bien essayer une apostrophe par laquelle ils feraient mine d'être doux avec leur serviteur : celle-ci ne sonne pas tout à fait de la même façon selon les contextes. Le « mon cher Arlequin » de la première scène est souligné avec ironie par le valet, qui n'est pas dupe ; tandis que l'émotion conduit Iphicrate à employer les mêmes termes à la scène 9, mais cette fois avec une sincérité qu'Arlequin

perçoit et à laquelle 11 répond en donnant à son maître du « mon cher patron » dépourvu d'ironie. L'épreuve de l'île fait réfléchir sur ce qu'est le pouvoir sur un autre ou d'un autre, mais elle fait réfléchir aussi sur le sens des mots et la fonction pragmatique du langage ; nous aurons l'occasion d'en reparler (voir p. 54).

Enfin, selon que les maîtres et les serviteurs sont ou non dans la relation de domination qui fut la leur à Athènes, l'interlocution passe par le tutoiement ou le vouvoiement. La rupture de la relation de pouvoir se marque par le passage au tutoiement de la part d'Arlequin dès la première scène : « je l'ai été (esclave), je le confesse à ta honte ». Et la restitution de la relation, de la même manière, se lit par le retour au vouvoiement, à la scène 9 : « Ne me dites donc point comme cela, mon cher patron », l'apostrophe suivie par l'emploi du mot « patron » confirmant doublement la reprise du lien de sujétion.

Des marques extérieures de « supériorité » ?

Pour explorer les modalités de la domination, Marivaux exploite aussi les accessoires, éléments riches de potentialités théâtrales. C'est ainsi

que le don (le prêt) de l'épée au début de la scène 2 marque symboliquement le renversement de statut des deux hommes. Le changement d'habits, qui participe de la même idée, va sans doute encore plus loin : car l'habit touche de plus près le corps. Et il porte les marques de la condition. Non pas seulement parce qu'il est conçu pour le serviteur ou pour le maître, non pas pour des raisons de nature et d'allure générale, mais aussi pour une curieuse raison : l'habit de maître est plus grand que l'habit de serviteur, c'est en tout cas ce qui se produit pour Arlequin, comme il l'affirme à la scène 10. De là à penser que, pour ce qui le concerne, l'habit de maître ne lui conviendra jamais et qu'il ne pourra jamais être en situation de maître, il n'y a qu'un pas. Arlequin, et sans doute Marivaux avec lui, se maintient dans une position conventionnelle dont il ne se dégage pas.

Ou dont il ne veut pas se dégager ? Ou dont il ne peut se dégager parce que ces conventions sont trop pesantes ? Ce qui est sûr, c'est que l'habit n'a pas seulement une fonction protectrice du corps ou de désignation des statuts sociaux de chacun : il touche à l'essence des êtres. L'idée, à la fois radicale et terrible, est prolongée par une réplique de Cléanthis à

la scène 6 : « J'ai même un visage de condition ; tout le monde me l'a dit » . C'est dire que les traits indiqueraient l'appartenance sociale : l'état d'homme de condition ou de serviteur, ou même d'homme libre ou d'esclave, est en rapport avec la nature... S'il en est ainsi, comment envisager un changement de statut ?

La violence

Etre maître, c'est avoir un nom et un habit, c'est pouvoir ne pas appeler son serviteur par son nom ou être autorisé à l'insulter, c'est être autorisé, ou s'autoriser à user avec lui ou elle de violence physique. Et sur ce point Marivaux insiste aussi, quitte à atténuer la dimension purement comique et réjouissante de la pièce pour lui donner plus de gravité. Iphicrate cherche son gourdin, faute de quoi il brandit son épée (scènes 1 et 2); Arlequin souligne la fréquence des coups, à tout propos : « Mon cher patron, vos compliments me charment ; vous avez coutume de m'en faire à coups de gourdin qui ne valent pas ceux-là ». Ce faisant le serviteur souligne la discordance entre les mots et leur sens, entre les mots et les actes. D'où une réplique comme « il demande à parler à mon

dos » lorsque Iphicrate vient de réclamer un bâton (scène 2). L'usage de la force physique et de la violence humilie l'homme au plus bas : « Tu me traitais comme un pauvre animal » accuse Arlequin (scène 1); d'où le ton de gravité que prennent certains passages.

Une utopie politique ?

Durant une heure ou un peu plus pour le spectateur, ce qui devrait correspondre à trois ans de la vie des maîtres « malades » (scène 3) de leur passion de la maîtrise, le rapport de servitudes inverse, et les maîtres perdent de leur superbe. L'utopie se réalise, s'effectue.

Et pourtant, si les serviteurs-esclaves peuvent jouir de leur * tout nouveau statut, finalement la question de fond reste posée : il subsiste des relations interindividuelles fondées sur la domination et l'humiliation de l'un par l'autre. Ceux qui au début de la pièce étaient les maîtres repartent à la fin avec le même statut – et cela est vrai, bien entendu, pour les serviteurs-esclaves. Rien n'a finalement changé de manière radicale. Marivaux n'entend pas proposer une pièce révolutionnaire, et la critique de la relation de maîtrise qu'il propose

n'est pas aussi ravageuse que le sera celle d'un Figaro sous la plume de Beaumarchais (voir Le Mariage de Figaro, acte V, scène 3).

Pour autant, son propos, sous ces apparences de conformisme social, est profond. « Marivaux n'appelle pas au renversement social ; il s'en tient au jeu. Mais nous montrer comme un jeu une société qui se prétend immuable, c'est déjà la mettre en question »?. Inutile de lui reprocher ce qui ne pouvait se penser à son époque. Mais la façon dont il fait scintiller les mille et une manières d'exercer son pouvoir sur un autre, par les mots, par les gestes, ou les mille et une manières d'envisager sa relation à un autre, qu'il soit celui qui domine ou celui qui est dominé, tout cela peut certes prendre fin lorsque le rideau se baisse : l'utopie n'aura vécu que le temps de la représentation, mais elle aura semblé envisageable, au moins dans la fiction et dans la poésie. Et ce ne sont pas seulement les maîtres et leurs serviteurs qui auront bénéficié d'un « cours », mais les spectateurs eux-mêmes.

À ce titre, la pièce de Marivaux possède une portée plus profonde encore, et c'est le personnage d'Arlequin qui nous la transmet. Il

découvre, et le spectateur avec lui, la possibilité, et la réalité, cette fois, même après la fin de la pièce, de nouvelles relations humaines. La société n'a pas ou n'est pas changée,

1. Bernard Dort, *TEP Magazine*, 1964.

certes, et les inégalités demeurent; en revanche, le coeur des hommes n'est plus le même! - condition nécessaire pour une vie harmonieuse possible en société. Et sur ce plan-là, la pièce de Marivaux nous montre que l'utopie n'est plus un idéal inaccessible

Pouvoir et langage

Dès la scène d'exposition, Marivaux articule expressément sa réflexion sur la domination à une réflexion sur le langage, comme si avoir le pouvoir sur l'autre ou être dominé supposait un usage particulier des mots et de la langue.

- Parler le même langage

« Vous parlez la langue d'Athènes ; mauvais jargon que je n'entends plus » déclare Arlequin à Iphicrate quand il connaît son nouveau statut (scène 1). C'est dire que la rupture de la relation de servitude passe aussi par l'abandon de ce qui fut un langage commun ; autrement dit, le langage commun au maître et au serviteur est une condition nécessaire à l'existence de la relation de servitude. Cléanthis fait une remarque analogue (scène 3): « Mais à présent il faut parler raison ; c'est un

langage étranger pour Madame ; elle l'apprendra avec le temps ». Dans chaque cas ce sont les serviteurs qui signifient explicitement le changement, l'écart, le pas de côté qu'ils ont réalisé et qui leur permettra de jouir pour un temps du statut de maître/maîtresse.

Marivaux nous indique que les serviteurs ont plus de maturité que leurs maîtres pour ce qui est du rapport au langage. Mais cela est aisément compréhensible : ils ont eu, hélas, bien des occasions de réfléchir à l'usage qui en était fait, eux qui ne sont que rarement appelés par leur vrai nom.

1. Cf. Jacques Guilhembet, *op.cit.*

- **Maîtriser la langue**

Etre le maitre, c'est aussi maitriser le langage, ce qui peut se matérialiser par une occupation spectaculaire de l'espace sonore. A ce titre, on se rend compte que la situation entre les deux hommes s'est pour de bon inversée - le temps de la pièce - lorsque Arlequin débite la tirade de la fin de la première scène. Chez Marivaux, la plupart des répliques sont brèves : il faut alors se montrer attentif à la longueur inhabituelle d'un propos. Ici, en effet, le valet, qui n'est pas coutumier d'un tel déploiement de paroles, manifeste de l'aisance, repérable par le fait que c'est lui qui met fin, de sa pleine volonté, à l'entretien (« Adieu, mon ami , je vais retrouver mes camarades... »).

Pour le personnage de Cléanthis, Marivaux exploite le phénomène de façon analogue : de longues tirades, à plusieurs reprises (scène 3), qui accablent Euphrosine tant et plus. Mais le dramaturge explore encore d'autres modalités pour la suivante : un ton injonctif, comme à la scène 6 où elle mène le ballet de la séduction (« Eh bien, faites. Soupirez pour

moi... »/ « Tenez, tenez, promenons-nous plutôt de cette manière-là »).

Cette scène-ci joue particulièrement sur les possibilités qu'offre le langage : les maîtres y sont présents mais totalement muets, signe de leur défaite, de leur capitulation, même momentanée. Les serviteurs devenus maîtres parlent d'eux à la troisième personne, en leur présence, ces derniers ne sont plus que des faire valoir (« c'est notre suite ») qui légitiment le nouveau statut des serviteurs. C'est dire à quel point l'existence d'un individu en tant que tel passe par le langage - tel est aussi le propos que Marivaux nous glisse à l'oreille.

. La parole libère

Si le personnage de Cléanthis fait rire par l'imitation des minauderies de sa maîtresse à laquelle elle se livre, et parce que Marivaux s'amuse à jouer sur le type de la « femme à la langue bien pendue », elle émeut, également, parce qu'on perçoit que ce moment qui lui est donné de « peser les torts » qu'elle a- avec (sa maîtresse) est pour elle l'occasion de se délivrer d'une charge douloureuse. Marivaux nous signale que la parole est libératrice, ce qui explique le rôle qu'elle joue dans l'épreuve

éducative que doivent subir les maitres. La libération ne se marque pas seulement par la logorrhée de Cleanthis : chaque étape en est ponctuée par un énoncé métalinguistique" de Trivelin : * Attendez donc, ce n'est qu'un début, dit-il (car il connaît le fonctionnement de la démarche qu'il a instaurée); « Elle développe assez bien cela ». Il en souligne, un peu perfidement, la qualité esthétique, la dimension de mise en scene : « Profitez de cette peinture-là».

C'est aussi pour cette raison que Marivaux fait davantage parler Cléanthis qu'Arlequin, et qu'il brise ainsi une éventuelle symétrie entre les deux paires. La relation d'Arlequin à son maitre est nourrie d'une affection qui n'a pas lieu à ce point entre les deux femmes, ou du moins qui tarde à s'exprimer. Il faut attendre la scène 10, et la pression d'Arlequin, d'un autre serviteur, donc, auprès de Cléanthis, pour qu'une émotion veuille bien se dire, du bout des lèvres : « Il est vrai que je pleure, ce n'est pas le bon coeur qui me manque ». La parole déversée par Cléanthis à la scène 3 est celle de la souffrance et de la colère : elle a des vertus cathartiques et apaisantes pour les deux femmes, quand Arlequin de son côté expédie les reproches qu'il désirerait faire à son

maître, et les attribue en partie... aux femmes (« Étourdi par nature, étourdi par singerie, parce que les femmes les aiment comme cela... », scène 5).

- **La parole comme gage d'échange**

C'est encore sur le langage et la façon dont on en use que Marivaux nous permet de réfléchir au cours de la scène 4, qui met aux prises, littéralement, Trivelin et une Euphrosine excédée et humiliée par sa suivante. Scène courte, et dont la brièveté permet de mettre en valeur les échanges dans ce qu'ils contribuent à rétablir différents liens. La première réplique d'Euphrosine souligne sa hargne, et personne n'est épargné par

Chapitre 7

RÉSUMÉ

L'île des esclaves (1725)

MARIVAUX

(1688-1763)

THÉÂTRE

XVIIIe siècle

RÉSUMÉ

Deux Athéniens victimes d'un naufrage, Iphicrate et Euphrosine, échouent sur une île où règnent depuis cent ans des esclaves qui se sont jadis révoltés contre leurs maîtres Trivelin, qui gouverne "cette petite république, exige que les nouveaux arrivants prennent le nom, les vêtements et le rôle des esclaves qu'ils accompagnent, Arlequin et Cléanthis. Les maîtres deviennent ainsi serviteurs, et les serviteurs maîtres. Euphrosine et Iphicrate ne sont pas humiliés sans raison : l'épreuve qui leur est imposée constitue, selon Trivelin, un « cours d'humanité » (Sc. 2), une cure destinée à les guérir de leur orgueil et de leur inhumanité. Euphrosine et Iphicrate durement mis à l'épreuve

reconnaissent progressivement leurs torts et décident d'adopter un autre comportement. Arlequin et Cléanthis finissent, quant à eux, par avoir pitié de leurs maîtres destitués et leur pardonnent. Tout rentre dans l'ordre. Trivelin peut être satisfait : les maîtres sont devenus « humains, raisonnables et généreux » (sc. 2); les serviteurs ont surmonté leur ressentiment. Les quatre naufragés pourront revoir Athènes.

PERSONNAGES

- Les insulaires :

- Trivelin, gouverneur de l'île des esclaves. Les habitants de l'île sont présents sur scène mais ne prennent pas la parole.

- Les personnages originaires d'Athènes :

Iphicrate, jeune aristocrate, maître d'Arlequin. • Arlequin, esclave d'Iphicrate. • Euphrosine, aristocrate, maîtresse de Cléanthis. • Cléanthis, esclave d'Euphrosine.

THÈMES

1. La coquetterie, la vanité et l'amour-propre.

2. La violence et le ressentiment.
3. Les inégalités sociales, l'injustice.
4. Le mensonge et la sincérité.
5. La fraternité, l'altruisme et la vertu.

TROIS AXES DE LECTURE

1. La structure de la pièce

Lille des esclaves débute par une inversion des noms et des rôles mais s'achève par un retour à la situation initiale. Sa structure est donc apparemment circulaire. Une lecture attentive de la pièce prouve toutefois qu'une multitude de modifications, de transformations s'opèrent entre la scène d'exposition et le dénouement. Par sa structure, cette comédie de Marivaux est en réalité placée sous le signe du changement.

2. La portée politique et morale de la pièce

Avec Lille des esclaves, Marivaux aborde pour la première fois les problèmes politiques et sociaux qui le préoccupent. L'injustice et

l'inégalité y sont, par exemple, l'objet d'une réflexion privilégiée. Le dramaturge ne prône pas l'abolition pure et simple de la servitude. Il ne cherche pas, comme le feront plus tard les révolutionnaires, à renverser la hiérarchie sociale. En moraliste, Marivaux veut avant tout éveiller les consciences et les cœurs : selon lui, les hommes doivent tendre vers le bien, se montrer raisonnables, sensibles et généreux.

3. Des jeux théâtraux significatifs

Au cours de la pièce, Arlequin et Cléanthis improvisent une courte représentation théâtrale qui leur permet d'imiter, de parodier leurs maîtres déchus. Ils mettent en scène une petite comédie et se donnent la réplique. Les anciens esclaves deviennent ainsi acteurs. Ces jeux théâtraux insérés dans *L'île des esclaves* sont porteurs d'une réflexion sur le théâtre et le travail du comédien. Ils sont aussi, pour Marivaux, l'occasion de suggérer que toute vie sociale est une comédie : chaque être, dissimulé derrière un masque, joue le rôle qui lui est assigné sans dévoiler son vrai visage. Devenir meilleur, c'est faire tomber ce masque, se montrer authentique.

1-Marivaux et son oeuvre

Une correspondance de plusieurs milliers de lettres apporte un éclairage précis sur la vie tumultueuse et la personnalité de Voltaire. Des confidences, des

confessions », des portraits, de multiples documents d archives nous renseignent sur les hommes que furent Rousseau ou Diderot. On sait quels scandales entourèrent la vie du Marquis de Sade, quelle existence aventureuse mena Beaumarchais. Avec Marivaux, rien de tel: nous ne connaissons qu'un seul portrait de lui; la plupart de ses lettres ont été perdues; rares sont les documents qui le concernent. Son existence, sans aventure et sans histoire, fut celle d'un homme discret qui fit le choix de vivre centré sur son oeuvre. Réservé, courtois et raffiné, l'auteur de La Vie de Marianne peut être considéré comme un honnête homme du xviii^e siècle.

L'ITINÉRAIRE D'UN

« HONNÊTE HOMME »

Pierre Carlet Chamblain de Marivaux naît à Paris le 4 février 1688 dans une famille de la petite noblesse. A partir de sa onzième année, l'enfant découvre la province: son père, qui fait carrière dans l'administration des finances, est nommé directeur de la Monnaie à Riom, puis à Limoges. Le jeune Marivaux y passe les dix années qui suivent. Il reçoit une solide formation de latiniste et s'adonne à de vastes lectures : Rabelais, Cervantes,

-
1. Au xv^e et xvii^e siècle, l'expression « honnête homme » n'avait pas le sens qu'on lui attribue aujourd'hui. Elle désignait alors un type de comportement social et un idéal. Être « honnête homme », c'était plaire en société sans être importun, être cultivé sans être pédant, se comporter avec élégance, tolérance et courtoisie.
 2. On dirait, de nos jours, contrôleur des Finances.

Molière, Sorel et Scarlon joueront un rôle déterminant dans sa maturation intellectuelle. A partir de 1710, il entreprend, sans enthousiasme, des études de droit à Paris. Il les abandonne trois ans plus tard pour se consacrer à la littérature. Il rédige alors une comédie et plusieurs romans parodiques (voir ci-dessous, p. 8-9). De cette époque datent également ses premières chroniques journalistiques publiées dans le Nouveau Mercure.

Ces oeuvres de jeunesse assurent d'emblée une certaine notoriété à Marivaux. Le jeune romancier se lie d'amitié avec les écrivains alors influents et novateurs que sont Fontenelle et La Motte. Il s'engage auprès d'eux dans le combat qui oppose les « Modernes » au parti des « Anciens 2 » affirme la singularité de son oeuvre naissante. En 1717, il consolide sa position sociale en épousant Colombe Bologne, la fille d'un riche bourgeois de Sens. Mais ces satisfactions sont de courte durée. Ruiné par la banqueroute de Law³ en 1720, veuf en 1723, Marivaux se voit contraint d'écrire pour vivre et élever sa fille âgée de quatre ans. Il trouve dès lors sa raison d'être dans l'élaboration d'une oeuvre originale

et diversifiée. Il se passionne pour le théâtre, écrit d'autres romans, poursuit sa carrière de journaliste.

Observateur attentif des réalités de ce monde, guetteur mélancolique de son siècle, Marivaux vit en retrait. Il partage néanmoins, à sa manière, les préoccupations de son temps, côtoie ses amis écrivains, fréquente quelques salons⁴. Mais jusqu'à sa mort, qui survient en 1763, l'essentiel reste l'oeuvre profonde, moderne et généreuse, qu'il élabore dans la solitude.

1. L'écrivain espagnol Miguel de Cervantes (1547-1616) est l'auteur de Don Quichotte. Charles Sorel (1602-1674) et Paul Scarron (1610-1660) sont deux romanciers français du xv^e siècle. 2. La « Querelle des Anciens et des Modernes » remonte au xv^e siècle. Elle oppose deux camps d'écrivains: ceux qui, tournés vers le passé, pensent qu'il faut imiter les Anciens (les auteurs de l'Antiquité, par exemple) et ceux qui cherchent à innover. Proche de ces derniers, Marivaux tente de s'engager dans une voie nouvelle. 3. Le financier écossais John Law avait mis en place, en France, un nouveau système monétaire. Mais celui-ci s'effondre en 1720, ruinant des milliers de particuliers. 4. Marivaux fréquente les salons de Mme de Lambert, de Mme de Tencin et de Mme Geoffrin. Ces salons jouaient à l'époque un rôle considérable dans le développement des idées nouvelles. Ecrivains et philosophes y trouvaient à la fois audience et protection.

TROIS MODES

D'EXPRESSION

COMPLÉMENTAIRES

Le journalisme

Les premières chroniques journalistiques de Marivaux datent des années 1717-1720. À cette époque, le jeune écrivain rédige des « Lettres », comme les Lettres sur les habitants de Paris, que publie le Nouveau Mercure. Il se livre à l'observation, souvent critique, du monde qui l'entoure ou révèle les positions esthétiques qui sont les siennes. Dans les années qui suivent, l'écrivain poursuit activement ce travail dans divers journaux: il écrit et publie de nombreux articles qui seront ultérieurement réunis dans Le Spectateur français (1721-1724), L'Indigent philosophe (1727) et Le Cabinet du philosophe (1734). Chacun de ces ouvrages se présente comme un recueil de chroniques. L'auteur y exprime librement ses qualités d'observateur et développe, sur un ton très personnel, ses conceptions politiques, littéraires ou morales. Ses

réflexions sur la condition féminine, l'éducation des enfants ou l'inégalité sociale trouveront, ultérieurement, un écho dans ses oeuvres romanesques et théâtrales.

Le roman

Ces chroniques journalistiques ne doivent pas faire oublier l'oeuvre romanesque de Marivaux qui rédigea, dès sa jeunesse, plusieurs romans parodiques ou burlesques : Les Aventures de *** ou les effets surprenants de la sympathie (1712-1714), Le Bilboquet (1713), La Voiture embourbée, (1714), et L'Iliade travestie (1717). Ces récits révèlent l'appartenance du jeune romancier au mouvement littéraire d'avant garde que cautionnent les « Modernes ». Dans « L'Avis au lecteur » de son premier roman, Marivaux expose ses conceptions. Récusant l'idéal classique d'ordre et de bienséance, il entend rompre avec le passé. Il veut accorder plus d'importance à la sensibilité, concevoir des ouvrages « dont le sujet est le coeur ». L'émotion, l'éveil des sentiments, la découverte de soi et des autres, la différence entre

être et paraître, telles sont déjà les préoccupations majeures de l'écrivain

Dans *La Vie de Marianne* (1731-1741) et *Le Paysan parvenu* (1734), œuvres de la maturité, Marivaux façonne pleinement son univers romanesque. Dans le premier de ces récits restés inachevés, une femme d'âge mûr raconte le cheminement de la jeune orpheline qu'elle était. Dans le second, le romancier narre la brillante ascension sociale de Jacob, paysan champenois « monté » à Paris. Ces romans d'apprentissage sont pour Marivaux l'occasion de décrire, avec réalisme, le cadre social dans lequel évoluent ses personnages. Ils sont aussi - et surtout - des romans d'analyse psychologique d'une remarquable finesse. Dans *La Vie de Marianne*, Marivaux étudie ainsi, avec la plus grande minutie, « le mélange de trouble, de plaisir et de peur » qu'engendre l'éveil du sentiment amoureux.

Le théâtre

C'est une rencontre qui fit naître la passion du théâtre dans la vie de Marivaux. En 1720, le jeune romancier découvre à Paris la troupe de

comédiens italiens que le Régent vient de faire venir à la Cour 2. Ces derniers, qui font alors ombrage aux comédiens français, séduisent le public par leur vivacité, leur spontanéité et leur fantaisie. Ils s'inscrivent dans la tradition de la *commedia dell'arte*, forme théâtrale née en Italie au xv^e siècle, et fondent leur jeu sur le mime, l'improvisation, le chant ou l'acrobatie. Dans sa volonté de rompre avec le classicisme, Marivaux ne pouvait qu'être séduit par la comédie italienne. Il devient l'auteur attitré de la troupe et crée des personnages qui s'adaptent parfaitement à la personnalité des acteurs. La collaboration qui s'engage dès 1720 avec ces comédiens sera tout à la fois durable et féconde.

1. La Régence est une courte période de transition (1715-1723) entre les règnes de Louis XIV et de Louis XV. 2. Les comédiens italiens avaient été expulsés par Louis XIV en 1697. Le Régent Philippe d'Orléans les fait revenir quand il arrive au pouvoir.

2-L'île des esclaves dans le théâtre de Marivaux

Marivaux est l'auteur d'une quarantaine de pièces de théâtre. À quelques rares exceptions près, toutes ses pièces sont des comédies en prose. Elles peuvent être schématiquement réparties en deux catégories

: les comédies de l'amour et les comédies sociales. Elle des esclaves appartient à la seconde.

LES COMÉDIES DE L'AMOUR

Dès sa première pièce importante, intitulée *Arlequin poli par l'amour* (1720), Marivaux s'est attaché à peindre les mille et un visages du sentiment amoureux. Il a montré quelles transformations psychologiques suppose, chez un être, l'éveil de la passion ; quel trouble, quel émoi, quel douloureux bonheur entraîne parfois l'aveu d'un désir. La jalousie, l'amour-propre, la vanité, le jeu de la séduction ou l'inconstance du cœur humain, le mensonge ou la mauvaise foi sont aussi, sous sa plume, l'objet de subtiles analyses. Ce sont elles qui assurent d'ailleurs, depuis plus de deux siècles, la notoriété de ces trois comédies inoubliables de Marivaux que sont *La Double Inconstance*, *Le Jeu de l'amour et du hasard* et *Les Fausses Confidences*.

La Double Inconstance (1723)

Cette comédie débute comme une tragédie classique: Arlequin et Silvia, deux jeunes paysans qui s'aiment, sont enlevés par un prince fortuné. Ce

dernier, épris de la jeune fille, les sépare et tente de conquérir le coeur qui lui résiste. Mais en vain : Silvia reste fidèle à Arlequin et aux valeurs qu'il incarne. Les habiles manœuvres de Flaminia, dame de la Cour, vont peu à peu ébranler les certitudes des jeunes paysans. Arlequin et Silvia qui se sont retrouvés au palais, vont se laisser progressivement gagner par d'autres sentiments : les plaisirs de la vie mondaine, les ruses de l'amour-propre, l'inconstance du coeur humain détruisent la passion simple et sincère qui liait jadis les jeunes gens. À la fin de la pièce, Silvia épouse le prince et Flaminia devient la femme d'Arlequin

Dans *La Double Inconstance*, Marivaux étudie, en fin psychologue, les jeux et les enjeux de l'amour. Il se livre aussi à une observation attentive de la vie sociale, opposant l'authentique simplicité de la vie rustique aux ruses, parfois cyniques, du monde aristocratique.

Le Jeu de l'amour et du hasard (1730)

Cette pièce qui connut un franc succès lors de sa représentation est l'une des comédies les plus jouées du répertoire français. Marivaux y a recours, comme il le fera par la suite dans *Lille des esclaves*, au procédé

du travestissement et à l'inversion des rôles : deux jeunes nobles, Dorante et Silvia, ont été fiancés par leurs pères respectifs sans s'être jamais rencontrés! Silvia, qui répugne à épouser un homme qu'elle ne connaît pas, décide d'observer, à couvert, le comportement de Dorante en endossant les vêtements de Lisette, sa femme de chambre. De son côté, le jeune homme en fait de même avec son valet Arlequin. A la fin de la pièce, après maints quiproquos comiques, Dorante se dit prêt à épouser, par amour, celle qu'il prend pour la suivante de Silvia. Tout rentre dans l'ordre lorsque l'identité de cette dernière lui est révélée. Les deux jeunes gens sont alors sûrs de leurs sentiments : ils sont faits l'un pour l'autre puisqu'ils se sont choisis sans même savoir qui se cachait derrière les déguisements.

Les changements de costumes et de rôles que suppose la stratégie des personnages permettent surtout à Marivaux de s'interroger sur le poids des préjugés et des conventions sociales. Derrière le masque attrayant des situations comiques transparaît le regard d'un homme qui médite, en moraliste, sur les problèmes de son temps.

Les Fausses Confidences (1737)

Cette comédie peut être lue, ainsi que le suggère son titre, comme une interrogation sur le thème de la sincérité.

Araminte, une jeune veuve fortunée, doit engager un intendant. Elle hésite entre le comte Dorimont qui la courtise et un jeune inconnu, fort séduisant, qui se nomme Dorante. Ce dernier, qui sera choisi, est en réalité un homme sans fortune qui veut être intendant pour séduire Araminte dont il est amoureux. Par amour-propre, cette dernière se refuse à admettre les sentiments qui s'éveillent en elle. Il faudra toute l'habileté de Dubois, l'ancien valet de Dorante venu discrètement plaider la cause du nouvel intendant, pour qu'Araminte se déclare. À la fin de la pièce, cette dernière reconnaît qu'elle est éprise d'un « subalterne ». Le rideau tombe sur l'annonce de leur mariage.

Dans cette pièce Marivaux peint, avec finesse et perspicacité, le jeu de l'amour et du mensonge. Araminte et Dorante, dupes d'eux-mêmes et de l'autre, sont confusément à la recherche du sentiment authentique,

de « l'amour vrai ». Ils sont la preuve que des êtres de condition différente peuvent parvenir à vaincre les préjugés qui les séparent.

LES COMÉDIES SOCIALES

L'amour n'est pas le thème dominant de toutes les oeuvres théâtrales de Marivaux. Trois de ses pièces constituent un ensemble distinct et cohérent: L'île des esclaves (1725), Lille de la raison (1727) et La Colonie (1750).

Ces pièces forment ce que l'on nomme communément les comédies « sociales » de l'écrivain. Ce dernier n'y abandonne pas l'analyse psychologique si caractéristique de son oeuvre: il confère simplement plus de poids aux questions politiques, philosophiques ou morales qui le préoccupent. L'inégalité sociale, l'injustice, l'éducation des enfants, l'émancipation des femmes ou le mariage y sont ainsi l'objet d'une réflexion privilégiée.

Ces trois pièces se présentent comme des utopies. Toutes ont pour cadre une île sur laquelle les personnages ont échoué ou se sont réfugiés; toutes remettent en question la hiérarchie sociale

traditionnelle et créent une situation proprement « révolutionnaire » ; toutes débutent par un profond bouleversement des valeurs.

L'île des esclaves (1725)

Cette pièce est la première comédie sociale de Marivaux. Le dramaturge y met en scène une situation cocasse et inattendue: des maîtres et leurs serviteurs sont jetés par une tempête sur une île peuplée d'anciens esclaves. Trivelin qui gouverne les insulaires, les contraint d'échanger leur nom, leurs vêtements et leur condition : les maîtres prennent ainsi la place de leurs anciens esclaves. Ils découvrent ce qu'est la servitude, prennent conscience de leur propre cruauté. L'inversion des rôles sur lequel s'ouvre la comédie permet donc à Marivaux de dénoncer l'injustice et l'inégalité.

La situation audacieuse conçue par le dramaturge enthousiasma le public de l'époque : L'île des esclaves, jouée au Théâtre des Italiens, tint l'affiche pendant plus de vingt représentations.

L'île de la raison ou les petits hommes (1727)

La seconde utopie de Marivaux ne connut pas le même bonheur. L'île de la raison, jouée par la Comédie-Française, fut, selon un chroniqueur de l'époque, «magnifiquement sifflée » et retirée après la quatrième représentation.

La situation mise en scène par le dramaturge n'est pourtant pas sans attrait : comme dans la pièce précédente, des hommes et des femmes sont jetés sur une île inconnue à la suite d'un naufrage. Ces huit Européens vont y vivre une aventure peu ordinaire : ils découvrent, à l'heure où les insulaires les accueillent, qu'ils ont rapetissé, qu'ils sont devenus minuscules. Le Gouverneur de l'île et Blectrue, son conseiller, sont en revanche d'une taille normale. Aussi sont-ils obligés d'utiliser une « lunette d'approche » pour observer les nouveaux arrivants. Ces derniers comprennent bientôt que la taille des humains est, dans cette île étonnante, proportionnelle à leur raison. Chacun d'eux doit grandir en sagesse, être raisonnable et Vertueux s'il veut recouvrer la taille qui fut la sienne'. « L'île de la raison » se présente donc comme un lieu d'apprentissage et de redressement.

La plupart des Européens, convertis aux bonnes moeurs de l'île et à la raison, parviendront à grandir. Seuls deux d'entre eux, le Poète et le Philosophe, incapables de reconnaître leurs torts, resteront à jamais minuscules.

La Colonie (1750)

En 1729, Marivaux écrivit une comédie en trois actes intitulée La Nouvelle Colonie ou la Ligue des femmes.

Cette pièce aujourd'hui perdue (nous ne la connaissons que par le compte rendu qu'en donna le Mercure) fut un échec. Le dramaturge la reprit en 1750. Il en réduisit le texte et publia La Colonie, comédie en un acte qui ne fut jamais représentée du vivant de l'auteur.

Les personnages qui composent cette pièce ne sont pas des naufragés mais des exilés qui ont fui leur patrie. Ils se retrouvent sur une île dépourvue de gouvernement. Tandis que les hommes tentent de légiférer, les femmes se rassemblent et expriment leur volonté

d'indépendance. Elles veulent défendre leurs droits et sortir de « l'humilité ridicule » qui leur est imposée « depuis le commencement du monde ». Arthénice et Madame Sorbin, leurs déléguées, prêchent l'insoumission et l'abolition du mariage. Elles souhaitent prendre part aux décisions politiques et exercer les mêmes fonctions que les hommes. Un habile stratagème conçu par le philosophe Hermocrate met cependant un terme à leur révolte : les hommes annoncent aux insurgées une imminente attaque des indigènes. Les femmes effrayées renoncent à prendre les armes et se placent sous la protection des hommes.

1. Ce jeu sur l'accroissement et la diminution de la taille des personnages est une difficulté majeure pour tout metteur en scène. Cela explique sans doute l'échec de la pièce au théâtre. L'île de la raison avait en revanche, enchanté les personnes auxquelles Marivaux en avait donné une lecture.

Résumé

Scène 1: Iphicrate, un jeune maître originaire d'Athènes, et son esclave Arlequin ont échappé à un naufrage. Ils ont échoué sur une île où règnent « depuis cent ans » des « esclaves de la Grèce révoltés contre leurs maîtres ». Iphicrate est au désespoir: il craint « de perdre la liberté, et peut-être la vie ». En revanche, Arlequin jubile et prend rapidement conscience du profit qu'il peut tirer de ce changement de situation. Il s'enivre, rit de son maître, refuse de lui obéir. Cessant de le vouvoyer, il se comporte désormais en homme affranchi.

Scène 2: Iphicrate, exaspéré, entend punir « l'insolence de (son) esclave » par l'épée. Trivelin, qui représente les insulaires, survient et l'en empêche. Il est accompagné de deux autres naufragées : Cléanthis, une jeune esclave, et Euphrosine, sa maîtresse. Il ordonne aux maîtres et aux serviteurs d'échanger noms, fonctions et vêtements. Il leur explique que les maîtres, ainsi jetés « dans l'esclavage », suivent un « cours d'humanité » et qu'ils pourront recouvrer leur liberté au bout de trois ans s'ils deviennent « humains, raisonnables et généreux ».

Scène 3: Cléanthis révèle à Trivelin les surnoms injurieux que lui donnait jusqu'alors Euphrosine. Ce faisant, elle manifeste son « ressentiment ». Trivelin lui demande d'effectuer, avec modération, un portrait de son ancienne maîtresse afin que celle-ci « rougisse de ses ridicules ». Cléanthis dépeint alors avec complaisance et vivacité les défauts d'Euphrosine: elle évoque sa vaniteuse coquetterie, les artifices qu'emprunte la séduction, ses minauderies ridicules, sa « mignardise ». Le portrait est accablant et Trivelin doit y mettre fin.

Scène 4: Trivelin invite Euphrosine à reconnaître la véracité du portrait qui vient d'être brossé. Celle-ci tente d'abord de se dérober; elle finit cependant par admettre le bien-fondé de la description et avoue son ridicule.

scène 5 : Arlequin est de bonne humeur et n'a guère le desir de se venger de son ancien maître. Il jouit « modestement de sa bonne fortune » et se contente d'ébaucher le portrait satirique d'Iphicrate. Ce dernier avoue, non sans réticence, qu'il est souvent grotesque.

Scène 6: En l'absence de Trivelin, Arlequin et Cléanthis se comportent comme s'ils étaient réellement devenus Iphicrate et Euphrosine.

Adoptant les moeurs et le langage de leurs maîtres, ils entreprennent de jouer une scène d'amour à la manière du « grand monde ». Cléanthis se prend au jeu. Arlequin rit, en revanche, de sa propre bouffonnerie. Les deux personnages imaginent ensuite un autre scénario : Arlequin pourrait s'éprendre de la nouvelle Cléanthis (Euphrosine) et Cléanthis du nouvel Arlequin (Iphicrate). Chacun courtiserait donc l'ancien maître de l'autre.

Scène 7: Cléanthis explique à Euphrosine, devenue sa suivante, qu'elle la destine à celui qui est désormais le seigneur Iphicrate. Elle fait l'éloge de son partenaire et exige l'obéissance d'Euphrosine.

Scène 8: Investi de ce nouveau rôle, Arlequin tente de courtiser Euphrosine. Cette dernière, désespérée, fait état du « malheur (qu'elle éprouve) ». Touché par sa sincérité, ému par sa douleur, Arlequin reste sans voix.

Scène 9: Arlequin rencontre son ancien maître et lui demande de bien vouloir « aimer la nouvelle Euphrosine ». Iphicrate est au désespoir. Il reconnaît ses fautes passées et en appelle à la bienveillance d'Arlequin. Attendri par tant de désarroi, celui-ci pardonne à son maître et reprend ses vêtements de serviteur.

Scène 10: Cléanthis s'étonne d'un tel bouleversement. Elle s'abandonne à sa rancœur et dénonce le comportement des « honnêtes gens du monde ». Mais elle est à son tour touchée par l'humilité et la détresse d'Euphrosine. Elle suit alors l'exemple d'Arlequin.

Scène 11: Trivelin rejoint les quatre personnages émus et réconciliés. Il a désormais toute raison d'être satisfait : les maîtres, durement mis à l'épreuve, sont devenus plus humains; les serviteurs ont appris à pardonner. Tous sont libres de partir et de revoir Athènes.

Chapitre 8

La structure de la pièce

8-La structure de la pièce

L'île des esclaves est l'une des plus courtes pièces de Marivaux. Elle est pourtant de celles qui eurent, à l'époque du dramaturge et de nos jours, le plus de succès. Sa brièveté, la simplicité de l'intrigue, la façon même dont elle est structurée, ne sont pas étrangères à cette réussite.

UNE STRUCTURE

CIRCULAIRE Un bouleversement initial

L'île des esclaves débute par un bouleversement de situation. Dès les premières répliques de la scène d'exposition ?, lecteurs et spectateurs apprennent que les personnages se trouvent placés dans un contexte inattendu.

- **Un naufrage**

Par ses propos, Iphicrate fournit des renseignements précis sur la nature des événements qui ont précédé le lever du rideau. Nous apprenons

qu'Arlequin et son maître ont échappé à un naufrage ; que « [leur] vaisseau s'est brisé contre [un] rocher [...] » (sc. 1); que la plupart de leurs camarades se « sont noyés dans la mer ». En faisant du débarquement sur l'île des esclaves la conséquence d'un naufrage, Marivaux a recours à un thème à la mode. Avant lui, une telle situation avait été exposée dans le Télémaque de Fénelon ou le Robinson Crusoé de Daniel Defoe. Marivaux avait lui-même pratiqué la robinsonade dans le roman². En la transposant au théâtre, l'auteur de

1. L'exposition fournit, dès la première scène d'une pièce, des renseignements utiles à la compréhension de la situation. Elle permet aussi d'amorcer le déroulement de l'action. 2. Au xviii^e siècle, de nombreux récits narrent les aventures de Robinson Crusoé ou s'en inspirent. C'est le cas du roman de Marivaux intitulé Les effets surprenants de la sympathie dans lequel sont évoquées les aventures d'Emander, naufragé qui entreprend de civiliser les sauvages d'une île.

L'île des esclaves ne se contente pas de créer une situation que le spectateur de l'époque connaît et attend. Il choisit aussi un événement inaugural hautement symbolique: un naufrage est toujours une rupture avec le passé, une cassure, l'amorce d'un bouleversement.

- **Un changement de lieu**

Le bouleversement sur lequel s'ouvre L'île des esclaves se manifeste aussi par un changement de lieu. Les didascalies ' qui précèdent les premières répliques de la pièce nous apprennent que la scène représente une île: « Le théâtre représente une mer et des rochers d'un côté, et de l'autre quelques arbres et des maisons. »

En adoptant le thème de l'insularité, Marivaux n'entend pas seulement se conformer à une mode. Il ne recherche pas l'exotisme ou le pittoresque. En faisant débarquer ses personnages sur une île, le dramaturge entend d'abord créer le cadre dans lequel de profonds bouleversements pourront s'accomplir. Coupée du reste du monde, isolée au milieu de la mer, l'île est un lieu idéal pour un nouveau départ.

- **De nouvelles règles**

La pièce commence, au sens propre du terme, par une révolution. Dès les premières scènes, le lecteur apprend, en effet, que l'île des esclaves est le lieu de tous les changements, de tous les renversements. Maîtres et serviteurs y doivent échanger noms, costumes et condition. En

échouant sur cette île, les personnages n'ont pas perdu la vie : ils ont simplement, qu'ils le veuillent ou non, changé de vie. Par cette brusque mutation de fonction et d'identité, Arlequin devient ainsi Iphicrate, et Iphicrate Arlequin.

Une succession

de mises à l'épreuve

Les épreuves imposées

La principale épreuve à laquelle les personnages doivent se soumettre est imposée par Trivelin. Dans les deux premières scènes de la pièce, ce dernier se charge de faire observer les lois qui régissent la vie sociale de sa petite

1. Les didascalies sont les indications scéniques données par l'auteur au sein même du texte (voir ci-dessous, p. 24)

république. Il fixe les conditions dans lesquelles se déroulera le « cours d'humanité » imposé aux anciens maîtres et évoque la finalité de l'épreuve : le traitement n'est destiné qu'à les « rendre sains, c'est-à-dire humains, raisonnables, et généreux [...] » (sc. 2) pour toute leur existence.

A partir de la scène 3, Trivelin cesse d'énoncer des préceptes ou de dicter des règles de conduite. Il demande à Cléanthis et Arlequin de brosser un portrait de leurs anciens maîtres. Son rôle est alors d'observer les réactions des uns et des autres. Placé en situation d'arbitre, content de faire respecter les règles du jeu qu'il a préalablement imposé.

- **Les épreuves libres**

Trivelin, omniprésent dans les cinq premières scènes de la pièce, s'éclipse dans la sixième. Il disparaît parce que Iphicrate et Euphrosine ont accepté de reconnaître la véracité des portraits réalisés par leurs anciens esclaves. Le système qu'il a mis en place fonctionne désormais sans son intervention. En son absence, Iphicrate et Arlequin, Cléanthis et

Euphrosine sont libres d'agir comme ils le désirent à l'intérieur des cadres qui leur sont imposés. Le déroulement des scènes 6, 7 et 8 est, à cet égard, très significatif : Arlequin et Cléanthis décident d'abord de jouer une scène d'amour à la manière du grand monde (sc. 6). Ils ont ensuite l'intention, plus audacieuse, de courtiser leurs anciens maîtres. En l'absence de Trivelin, Arlequin et Cléanthis s'abandonnent à leur fantaisie. Ils inventent librement des jeux dans lesquels eux-mêmes, sans le savoir, sont amenés à dévoiler leurs propres sentiments.

Un apparent retour

à la situation initiale

La disparition de Trivelin à l'issue de la scène 5 n'est pas définitive. Ce dernier revient à la fin de la pièce pour mesurer l'ampleur des changements qui se sont opérés. Il constate que les choses se sont déroulées comme il l'avait initialement prévu : les anciens maîtres, durement mis à l'épreuve, ont appris, à leur dépens, ce qu'est l'injustice. Les esclaves, quant à eux, touchés par la souffrance d'Euphrosine et Iphicrate, ont décidé de pardonner. En res-tituant, sans maugréer, les

vêtements de son maître, Arlequin recouvre l'identité qui était la sienne au début de la pièce. Il cesse de tutoyer Iphicrate (« Rendez-moi, mon habit et reprenez le vôtre. [...] » sc. 9) et retrouve le respect qui l'animait jadis. Maîtres et valets sont désormais libres de regagner Athènes.

La structure de L'île des esclaves frappe donc par sa circularité. La situation finale paraît être, à première vue, la négation des profonds bouleversements instaurés sous l'autorité de Trivelin. La pièce, qui débute par un naufrage sur l'île des esclaves, s'achève sur les prémices d'un départ pour Athènes. Chacun semble accepter le retour à la situation initiale; chacun paraît s'accommoder d'un revirement pourtant inattendu. La révolution promise par les insulaires cède curieusement la place à un apparent retour de l'ancien ordre social.

Une observation attentive de l'entrée en scène des personnages renforce cette impression de circularité. Les cinq protagonistes de l'action ne sont réunis sur scène qu'à deux reprises : une première fois au cours de l'exposition (sc. 2); une seconde fois dans la onzième et dernière scène de la pièce. Ce parallélisme n'est pas fortuit: il révèle

d'abord l'importance que Marivaux accorde au personnage de Trivelin, véritable meneur de jeu de cette comédie. Il souligne aussi le caractère circulaire de la pièce : le premier rassemblement des personnages (sc. 2) annonçait la mise en place d'un nouvel ordre social; le second (sc. 11), également orchestré par Trivelin, inaugure un retour à la situation initiale.

UNE STRUCTURE

DU CHANGEMENT

La circularité de *L'île des esclaves* pose, nous le verrons, maints problèmes d'interprétation. Elle n'est pourtant qu'apparente. Divers éléments prouvent que Marivaux entend placer la structure de sa pièce sous le signe du changement.

Régression ou progression ?

Les bouleversements sur lesquels s'ouvre L'île des esclaves ne sont pas sans audace. Marivaux y exprime des idées qui annoncent la Révolution de 1789 et fait preuve d'une grande hardiesse. À cet égard, le dénouement de la pièce peut paraître décevant. En opérant un apparent retour à la situation initiale, le dramaturge semble nier les transformations sociales dont il fut l'artisan. L'épreuve imposée aux maîtres tourne court; les anciens esclaves retrouvent leurs vêtements, leur condition et leur identité ; tout rentre dans l'ordre : le dénouement conçu par Marivaux peut être perçu comme une régression.

Une lecture attentive de L'île des esclaves prouve que les choses ne sont pas aussi simples. Cette régression est, en réalité, superficielle. C'est à peine, d'ailleurs, si elle dissimule une remarquable progression des relations qui unissent les personnages.

Trois éléments suffiront à en apporter la preuve : - L'attitude des maîtres au cours du dénouement n'est nullement comparable à celle de la situation initiale. Au maître qui régnait jadis par la violence (Iphicratel) répond désormais le maître raisonnable, sensible, humanisé par

l'épreuve qu'il a subie. La cruauté des rapports de domination a cédé la place au respect, à la tendresse et à la compassion 1 - Dans les deux dernières scènes de la pièce, Arlequin et Cléanthis font sciemment le choix de retrouver la condition qui leur était préalablement imposée. Ils prouvent qu'ils ont changé et font, pour la première fois, usage de leur liberté. - À la fin de la pièce, maîtres et serviteurs ne sont plus en guerre. Chacun d'eux est devenu sensible au désarroi de l'autre; chacun d'eux a appris à dominer sa douleur et son ressentiment. « En fin finale » - et pour la première fois, oserait-on dire pour reprendre les mots d'Arlequin - , « la paix est conclue [...] » (sc. 11).

1. Iphicrate retrouve son nom, ses habits et son rôle à la fin de la pièce.

Mais nous ne savons pas si l'épée, qui fut attribuée à Arlequin au cours de la scène 2, lui a été rendue. Cet élément possède naturellement une valeur symbolique

Le fait que la pièce de Marivaux s'achève sur un nouveau renversement de situation est enfin, en lui-même, très significatif. Il est la preuve que dans l'esprit du dramaturge les choses changent, évoluent, se transforment. Au théâtre, comme dans la vie, rien n'est jamais acquis, rien n'est immuable. Tout est sujet au mouvement; tout peut arriver.

Un final inattendu

Il n'est pas tout à fait exact de dire que la pièce de Marivaux se clôt comme elle a commencé. On ne peut même pas affirmer que le spectacle s'achève à l'issue de la onzième et dernière scène. À l'origine, *L'île des esclaves* comportait un « divertissement »¹ chanté et dansé qui se trouvait placé à la fin de la pièce. En voici les deux premières strophes:

Quand un homme est fier de son rang Et qu'il me vante sa naissance, Je ris je ris de notre impertinence², Qui de ce nain fait un géant.

Mais a-t-il l'âme respectable ? Est-il né tendre et généreux; Je voudrais forger une fable Qui le fît descendre des dieux.

Ce divertissement est particulièrement significatif. Il est d'abord la preuve que Marivaux n'entend pas revenir, à la fin de sa pièce, à la situation de départ. Lille des esclaves ne s'achève pas sur un triste constat d'échec. La réconciliation des esclaves et des maîtres débouche, au contraire, sur une fête, un spectacle divertissant. La lutte qui opposait Arlequin à Iphicrate et Cléanthis à Euphrosine cède la place aux chants et aux danses; elle est oubliée au profit du plaisir et de la bonne humeur. Le divertissement sur lequel se clôt Lille des esclaves confère à l'action dramatique une dimension véritablement ludique et récréative.

1. Un «divertissement » est un petit spectacle qui comporte des chants et des danses. Il peut se situer entre les actes - on parle alors d'intermède - ou en fin de représentation. 2. «notre impertinence » : notre manque de bon sens, notre bêtise. Croire que la valeur d'un homme dépend de sa naissance et de son rang, c'est manquer de bon sens.

Le contenu de ce divertissement est également riche en enseignements. Les idées émises dans la première strophe sont aussi audacieuses que la situation mise en scène au début de la pièce : le fait de juger un homme

par la « naissance » ou le « rang » y est présenté comme une «<< impertinence », un manque de bon sens. Le dramaturge dénonce les privilèges qui font d'un « nain » un « géant ». L'inégalité sociale ne repose, selon lui, sur aucune valeur, n'est détentrice d'aucune vérité: la naissance n'est pas de droit divin ! Pour Marivaux, la véritable noblesse, l'authentique grandeur est, au contraire, celle du coeur. Le mérite personnel devrait être l'unique critère de distinction sociale, le seul principe de hiérarchisation des êtres. C'est l'homme « respectable », l'homme « tendre et généreux » que le dramaturge voudrait voir « descendre des dieux », et non le noble enorgueilli.

Ce divertissement introduit une nouvelle fracture dans le déroulement de l'action.

Il rompt la circularité de la pièce, permet un changement de ton et d'orientation. Son audace tranche avec la prudence du dénouement: Marivaux révèle dans ce divertissement la hardiesse et la modernité de

ses convictions. Il remet en cause l'ordre que le dénouement semblait vouloir réinstaurer et se montre soudain plus subversif.

1. Sous l'Ancien Régime, c'est-à-dire avant la Révolution de 1789, on considérait que le monarque - et d'une certaine manière l'ensemble des nobles - était l'élu de Dieu. La Monarchie et la Noblesse étaient dites « de droit divin »..

Chapitre 9

Les personnages

9- Les personnages

L'ORIGINE ET LE NOM

DES PERSONNAGES

Comme tout texte de théâtre, *L'île des esclaves* s'ouvre sur la liste des personnages qui seront présents sur scène. Cette didascalie 1 placée au seuil de l'ouvrage joue un rôle capital : elle prépare la lecture que nous pouvons faire de la pièce, oriente notre approche en révélant d'emblée l'identité des personnages. Un lecteur attentif sera sensible aux particularités onomastiques 2 de cette liste: il remarquera que les noms choisis par le dramaturge sont de consonances différentes, que leurs origines ne sont pas les mêmes.

Trois personnages d'origine grecque

Trois des cinq personnages qui composent *L'île des esclaves* ont un nom d'origine grecque: Iphicrate, Euphrosine et Cléanthis.

. Iphicrate

Marivaux n'a pas choisi le nom du maître d'Arlequin au hasard.

Étymologiquement, Iphicrate est « celui qui règne par la force », celui qui impose le pouvoir par la violence 3.

1. Tout texte de théâtre est constitué de deux éléments : les dialogues des personnages et les indications que fournit l'auteur : liste des personnages, repères des actes et des scènes, évocations des décors et des lieux, des déplacements et des gestes, etc. Ces indications constituent les didascalies. 2. En linguistique, l'onomastique est l'étude des noms propres. L'origine d'un nom, sa signification et ses consonances sont des particularités onomastiques. 3. Le nom du maître est composé des termes grecs iphis, la force et crate, le pouvoir.

De nombreux éléments du texte prouvent que ce nom est parfaitement adapté à la personnalité du jeune noble. Dans la première scène de la pièce, par exemple, l'esclave revolté ne se laisse pas amadouer par les paroles faussement affectueuses de son maître. Il dénonce la violence

dont il est victime en rappelant que les « marques » d'amitié d'Iphicrate « tombent toujours sur (ses) épaules » (sc. 1). A la fin de la scène, l'insolence de l'esclave pousse le maître dans ses derniers retranchements: désespéré, outragé, ce dernier dégainé « l'épée » pour châtier le rebelle.

Les objets que sont l'épée et le gourdin ont d'ailleurs valeur de symbole: ils incarnent la violence qui permet au maître d'asseoir son autorité ; ils sont les emblèmes tristement évocateurs d'une volonté de puissance, abusive et tyrannique.

Les lois qui régissent la vie sociale de l'île privent cependant Iphicrate de ses prérogatives. Le jeune maître est déchu de son grade, dépouillé de ses biens : le gourdin, resté « dans la chaloupe » (sc. 1) est inutilisable; l'épée, prestigieux attribut du pouvoir, est confiée à l'esclave longtemps méprisé.

• **Euphrosine**

La violence n'est pas le principe qui régit les relations établies entre Euphrosine et son esclave Cléanthis. En attribuant à la jeune maîtresse

un nom qui signifie « la joie » ou « emplie de joie », le dramaturge a d'autres intentions. Il entend d'abord suggérer l'insouciance d'une aristocrate « Vaine, minaudière et coquette [...] » (Sc. 3). qui consacre son existence aux plaisirs. Le portrait que Cléanthis brosse d'Euphrosine ne laisse aucun doute: les jeux de l'amour, le souci de plaire, la galanterie ou les émois du coeur étaient, à Athènes, l'essentiel de la vie de « Madame ». Aucun autre souci n'y avait de place; aucune autre préoccupation ne pouvait l'en détourner. Vaniteuse, orgueilleuse, égoïste et narcissique ¹, Euphrosine était alors exclusivement tournée vers l'univers étroit de ses propres sentiments.

En adoptant, malgré elle, l'identité, les vêtements et le statut de Cléanthis, Euphrosine perd ses privilèges et sa

1. Comme Narcisse, personnage mythologique grec, amoureux de son propre visage, Euphrosine aime se regarder dans un miroir.

joyeuse insouciance. Dans cette perspective, son ancien nom (Euphrosine) peut être perçu comme une antiphrase Tronique: la jeune femme n'est plus « emplie de joie » : son « infortune » la rend, au contraire, chagrine et malheureuse. A la vaniteuse gaieté de la coquette répond le désespoir de la femme déçue.

- **Cléanthis**

L'esclave d'Euphrosine possède également un nom d'origine grecque: en attribuant ce nom à l'un de ses personnages, Marivaux se souvient d'Amphitryon, comédie de Molière publiée en 1668 dans laquelle une servante se nomme précisément Cléanthis. Placée au service d'Alcmène, jeune noble romanesque et mélancolique, Cléanthis est une femme exigeante, coléreuse et vindicative qui refuse d'être soumise. Qui a lu Amphitryon — et c'était souvent le cas des spectateurs de Marivaux — ne découvre pas la liste des personnages de Llle des esclaves sans avoir une pensée pour la servante de Molière : comme elle, la jeune Cléanthis de Marivaux sait se faire entendre. Elle fustige les moeurs de sa maîtresse, dénonce ses caprices, malmène son amour-propre avec

audace et virulence 1. En infligeant à Euphrosine l'épreuve du portrait (voir ci-dessus, p. 19), Cléanthis joue un rôle déterminant dans la « réforme » de sa maîtresse. Elle tend à la coquette le miroir qui lui permettra de corriger ses fautes. Elle l'oblige à changer.

Le fait que le nom « Cléanthis » soit composé des racines grecques kléos, la gloire et anthos la fleur n'est pas anodin. Cette étymologie contribue à valoriser le personnage dont l'interprétation fut initialement confiée à la belle Silvia 2. Cléanthis n'est pas, telle Euphrosine, placée sous un jour défavorable: franche et directe, elle s'épanouit pleinement et se présente comme l'héroïne de la pièce.

1. Les deux pièces sont très différentes mais l'une et l'autre abordent la question des relations entre maîtres et valets. 2. L'actrice italienne Gianetta Benozzi (dite Silvia), interprète privilégiée de Marivaux, était réputée pour sa grâce et son rayonnement.

**Deux personnages issus
de la commedia dell'arte**

Aux noms d'origine grecque à l'étymologie savante s'opposent deux noms de personnages directement issus de la comédie italienne : Arlequin et Trivelin.

- **Arlequin**

Le nom que le dramaturge attribue à l'esclave d'Iphicrate ne renvoie pas à l'Antiquité grecque. Hérité de la commedia dell'arte, il appartient au monde du théâtre.

Lorsque Marivaux a, pour la première fois, recours au personnage d'Arlequin, ce dernier possède déjà une longue histoire. Né en Italie au cours du xv^e siècle, Arlequin est un valet bouffon et fantasque, facétieux ou naïf qui oscille souvent entre l'insolence et la stupidité. Le retour des comédiens italiens en 1716 (voir ci-dessus, p. 9, note 2) et la personnalité de l'acteur Tomaso Vicentini, dit Thomassin?, vont inciter maints dramaturges français à le mettre en scène³. Marivaux ne déroge pas à cette règle. Arlequin, qui est l'une des figures majeures de son théâtre, est un personnage aux multiples facettes : il est l'amant ingénieux d'Arlequin poli par l'amour (1720), l'amoureux ingénu de La

Double Inconstance (1723), le valet, confident de son maître dans Le Jeu de l'amour et du hasard (1730).

Dans Lille des esclaves, Arlequin est assez proche de ses origines italiennes. La bouteille de vin qu'il arbore et le chant qu'il entonne dès la scène d'exposition peuvent être considérés comme les emblèmes du personnage : Arlequin est à la fois paresseux et gai, enthousiaste et rétif. Il aime s'enivrer. Il aime rire, de lui-même et des

1. La comédie italienne a véritablement donné une dimension théâtrale à ce personnage. Mais il possède, en réalité, des origines populaires et folkloriques beaucoup plus anciennes. 2. Cet acteur d'une grande agilité physique était capable, dit-on, d'effectuer une pirouette sans renverser le verre d'eau qu'il tenait à la main. 3. Les dramaturges Delisle de la Drevetière (1682-1756) et Lesage (1668-1747) consacrèrent, par exemple, plusieurs pièces au personnage d'Arlequin. Citons pour mémoire les œuvres publiées en 1720 qu'ils intitulèrent respectivement Arlequin sauvage et Arlequin, roi des Ogres.

Deux catégories distinctes

Les cinq personnages qui composent Lille des esclaves peuvent être répartis en deux catégories distinctes: celle des insulaires, dont Trivelin est l'unique représentant sur scène, et celle des quatre naufragés originaires d'Athènes. Outre Trivelin, véritable arbitre des épreuves que subiront les naufragés¹, ce sont des couples que Marivaux choisit de mettre en scène : couples d'hommes et de femmes, couples de maîtres et d'esclaves dont les liens se nouent et se dénouent au fil des scènes.

Une série de permutations

Les relations qui unissent les quatre naufragés originaires d'Athènes sont, en effet, sujettes au changement. Les règles édictées par Trivelin, le jeu des sentiments et des rapports de force rendent instables les liens qui les unissent. Leur vie relationnelle est délibérément placée sous le signe de l'inconstance.

- Dans les premières scènes de la pièce, les personnages sont associés selon leur sexe, et non en fonction de leur condition sociale : aux deux

hommes que présente la scène d'exposition (Iphicrate et Arlequin) répond, dans la scène 3, le couple féminin d'Euphrosine et de Cléanthis. Sous l'impulsion de Trivelin et des lois qu'il représente, ces associations de personnages, ces couples en conflit vont progressivement se dissoudre. L'échange des vêtements, des rôles et des noms, puis l'épreuve des portraits portent atteinte aux relations qui unissent, depuis longtemps, Arlequin et Iphicrate, Cléanthis et Euphrosine. Un équilibre quasi consensuel est rompu; des valeurs séculaires s'effritent; deux couples se désagrègent.

- À partir de la scène 6, d'autres couples se créent: Arlequin et Cléanthis d'une part; Iphicrate et Euphrosine de l'autre. Des êtres s'assemblent, qui ne se connaissaient pas avant d'arriver sur l'île.

1. Sur le rôle de Trivelin, voir ci-dessus p. 28 et ci-dessous p. 33.

Mlequin et Cléanthis, devenus respectivement maître et maitresse, sont désormais solidaires l'un de l'autre. Ils ne s'unissent pas pour défendre leur position sociale: ils souhaitent, plus simplement jouir ensemble du

plaisir que leur procure ce nouveau statut. En jouant une scène d'amour à la manière du «grand monde », Cléanthis et Arlequin ne se contentent pas d'imiter ou de parodier les manières raffinées des «honnêtes gens » : ils créent une situation factice dans laquelle ils feignent de devenir un couple. Ce faisant, ils constituent aussi un duo d'acteurs.

Réduits au silence, humiliés, déçus de leurs prérogatives, Iphicrate et Euphrosine sont unis par un même destin. Au cours de la scène 6, l'un et l'autre sont spectateurs de la petite comédie des nouveaux maîtres.

Mais jamais ils ne se trouvent placés en situation de dialogue: pas un mot n'est échangé entre eux, pas une impression n'est partagée, aucune idylle ne voit le jour. Cette absence de relation est significative elle tend à montrer que l'esclavage est privation de la parole, négation du droit à l'expression et au bonheur. Rien ne vient adoucir l'épreuve à laquelle les anciens maîtres sont soumis.

- A la fin de la scène 6, Arlequin et Cléanthis décident de courtiser leurs anciens maîtres. Ils imaginent de nouveaux modes de relation ; d'autres couples se forment. La scène 8 est ainsi placée sous le signe d'une

rencontre, encore inédite, entre Euphrosine et Arlequin. Ce dernier déclare ses sentiments à la jeune femme puis se laisse attendrir par la détresse sincère qu'elle exprime. Arlequin réalise, à ses dépens, que l'amour est impossible entre des êtres de conditions très différentes. Son silence - le premier de la pièce - annonce un imminent retour à la situation initiale.

- Le dénouement conçu par le dramaturge permet aux couples sur lesquels s'était ouverte la pièce de se reconstituer: Arlequin retrouve Iphicrate et Cléanthis accepte, non sans difficultés, de renouer les liens qui l'unissaient à Euphrosine. Cet apparent retour à la situation de départ n'est cependant pas la négation des transformations orchestrées par Trivelin. Les maîtres ne recouvrent leur identité et leur condition que parce qu'ils ont changé. En avouant leurs torts, Iphicrate et Euphrosine ne renoncent pas simplement à « la langue d'Athènes » ? (SC. 1) : Ils rendent possible le pardon réciproque sans lequel les relations entre maîtres et valets sombreraient dans l'indifférence, la violence ou le ressentiment.

L'IDENTITÉ DES PERSONNAGES

Les quatre personnages originaires d'Athènes subissent, au cours de leur séjour dans « l'île des esclaves », un double changement d'identité. À la permutation des rôles qu'impose Trivelin au début de la pièce, répond, en fin de partie, un apparent retour à l'ancien ordre social.

. Le nom

L'aliénation que subissent les naufragés se manifeste d'abord par la perte de leur nom. Être dépossédé de son nom, c'est être privé d'identité, ne plus avoir d'existence sociale.

Lorsqu'ils vivaient encore à Athènes, Iphicrate et

Euphrosine dévalorisaient leurs esclaves en les affublant de sobriquets et de noms grotesques. Arlequin s'appelait « quelquefois Hé » (sc. 2);

Cléanthis était surnommée « Sotte, Ridicule, Bête, Butorde, Imbécile »

(Sc. 3). L'esclave n'avait, aux yeux du maître, aucune identité propre, et la disparition de son nom était négation de son humanité.

La permutation des rôles qu'impose la législation de l'île entraîne des changements d'identité. Arlequin, devenu maître, se nomme désormais

Iphicrate : il retrouve un nom et une dignité. Les anciens maîtres sont, en revanche, soumis à l'épreuve de la dépersonnalisation et de la perte de soi. Privés de leurs noms, de leurs vêtements ou de leurs attributs (l'épée, le gourdin), ils sont condamnés à la soumission, au silence et à l'exclusion.

1. La « langue d'Athènes » est celle que les maîtres employaient avant leur réforme : langage autoritaire, violent ou faussement affectueux d'Iphicrate; conversation artificielle et mondaine de « Madame » (sur ce point, voir ci-dessous, p. 62).

La parole

Le changement d'identité modifie totalement la façon dont les personnages communiquent et s'expriment.

La perte du nom s'accompagne, chez les anciens maîtres, d'une disparition presque totale de la prise de parole. Après l'échange des rôles. Euphrosine et Iphicrate (devenus respectivement Cléanthis et Arlequin) sont réduits au silence. C'est à peine si la jeune femme parvient à supporter les propos qu'elle entend. Elle voudrait se taire, se retirer, disparaître: « Hélas ! que voulez-vous que je lui réponde, dans l'étrange aventure où je me trouve ? » ; « Je vous prie, Monsieur, que je me retire, et que je n'entende point ce qu'elle va dire. » ; « Je ne sais où j'en suis ». (sc. 3).

Ces derniers mots suffisent à exprimer le trouble qu'éprouve Euphrosine, le désarroi qui la gagne. La coquette, soumise à l'épreuve du portrait, ne sait où elle en est, ni même qui elle est.). Elle est, littéralement, dépossédée d'elle-même.

En devenant maître et maîtresse, Arlequin et Cléanthis acquièrent, en revanche, le droit à la parole. Ils accèdent au langage; ils sortent de la soumission muette dans laquelle la servitude les tenait enfermés. Ce don de la parole transforme, pour un temps, l'existence et le comportement des deux personnages. Arlequin jubile et se permet d'être « un petit brin insolent, à cause (qu'il est] le maître » (sc. 5). Cléanthis puise dans le langage les moyens d'une vengeance libératrice: elle exprime son ressentiment, donne libre cours à la colère qui l'anime. Le portrait qu'elle brosse d'Euphrosine au cours de la scène 3 est ainsi marqué par la véhémence de sa prise de parole: la jeune femme multiplie les tirades virulentes, les phrases acerbes, les ordres et les réprimandes. Elle se laisse emporter, griser par le pouvoir des mots : elle se croit maîtresse de son destin et du destin d'Euphrosine parce qu'elle maîtrise le langage 2

- Les masques

En réalité, Cléanthis n'est pas devenue Euphrosine; Arlequin n'est pas réellement Iphicrate. Les vêtements

1. L'expression « Je ne sais où j'en suis » - ou ses variantes « Où suis-je ? », « Je ne sais plus où je suis » - est un véritable leitmotiv dans l'oeuvre de Marivaux. 2. Sur cette question du langage, voir ci-dessous, p. 62.

qu'ils ont endossés ne constituent qu'un déguisement; les fonctions auxquelles ils ont accédé ne sont que des rôles ; l'identité qui leur est attribuée est d'abord un masque. Derrière les noms et les manières souvent précieuses d'Euphrosine et d'Iphicrate se dissimulent la véritable Cléanthis et le véritable Arlequin. Qu'ils le veuillent ou non, ces derniers ne parviennent pas à se glisser totalement dans la peau de leurs maîtres. L'ancien esclave s'avère incapable d'imiter Iphicrate sans sombrer dans la pitrerie ou la caricature. Son attitude au cours de la scène de séduction galante (sc. 6) est sur ce point très significative: Arlequin ne peut employer le langage soutenu des maîtres sans le dénaturer et rire de sa propre bouffonnerie'. Pour lui, la permutation des rôles est un jeu plus qu'un réel changement d'identité.

Cléanthis s'accommode, en revanche, fort bien de son nouveau statut (sc. 6). Elle prend l'affaire au sérieux et semble se départir aisément de son ancienne existence. Au cours du dénouement, la jeune femme change cependant d'attitude. Elle adresse une ultime diatribe aux « honnêtes gens du monde » (sc. 10), fustige une dernière fois la fausseté des maîtres, puis dépose les armes. Elle accepte alors de pardonner,

d'oublier; retire le masque qu'elle avait si volontiers porté. La voici redevenue Cléanthis.

Une présence immuable: Trivelin

Tous les personnages de L'Ile des esclaves ne sont pas frappés par la permutation des rôles et la perte d'identité. Trivelin échappe à cette règle: il ignore les affres de la dépersonnalisation, le désordre qui s'empare des êtres soumis aux lois du changement. Ces troubles lui sont étrangers.

1. Arlequin mêle, par exemple, le langage précieux des maîtres aux expressions populaires qu'il a coutume d'employer: « Un jour tendre ? Je ressemble donc au jour, Madame ? » [...] « Eh! palsambleu le moyen

de n'être pas tendre, quand on se trouve tête à tête avec vos grâces [...]

Oh! Oh! Oh! Oh! » (sc. 6).

Son existence est au contraire, placée sous le signe de la permanence.

Le gouverneur de l'île est d'une humeur constante. Il reste, de

l'exposition au dénouement de la pièce, d'une bienveillante fermeté

envers les naufrages. C'est lui qui organise et dirige l'épreuve, c'est lui

qui donne les ordres : il est ce maître du jeu, fiable et clairvoyant, que

les autres suivent, écoutent et respectent. Dans le monde soumis aux

aléas du changement et aux caprices du hasard ¹ que met en scène

Marivaux, Trivelin fait figure de référence immuable, de repère stable et sécurisant.

Mais cette qualité possède son revers. Le gouverneur de l'île est un être

moins complexe, et sans doute moins intéressant, que les personnages

du quatuor qu'il dirige. Le rôle que joue Trivelin dans L'île des esclaves

est certes plus important que celui qui lui était attribué dans les

précédentes comédies de Marivaux. Il n'empêche que ce personnage est

réductible à sa fonction. Il ne participe pas directement à l'épreuve qu'il

organise et reste extérieur à l'intrigue. Metteur en scène, et non acteur, il ne vit aucune aventure personnelle. Son rôle de médiateur fait de lui le faire-valoir des autres personnages. Trivelin n'est là que pour aider autrui à se guérir de lui-même : il s'efface lorsqu'il y parvient.

1. Le hasard joue pour Marivaux un rôle essentiel dans l'existence. Il la façonne à son gré, construit et déconstruit nos vies. Au cours de la scène 6, Cléanthis reconnaît qu'elle est devenue maîtresse « par hasard ». Elle se demande même si ce n'est pas « le hasard qui fait tout ».

Chapitre 10

L'espace

10-L'espace

La question de l'espace dans L'île des esclaves ne se limite pas à l'évocation du lieu - ou des lieux - dans lesquels se déroule l'action. L'île dont il est question dans le titre n'est pas l'unique référence spatiale de la pièce. A cet espace scénique que les didascalies, les décors et les dialogues contribuent à définir s'oppose le lointain pays dont les personnages sont originaires.

ATHÈNES: LIEU DE RÉFÉRENCE

Athènes n'est pas le lieu dans lequel évoluent les personnages. Cette ville n'est l'objet d'aucune représentation scénique: elle est un « ailleurs » que les protagonistes de l'action se contentent d'évoquer.

Un lieu clairement identifié

Dès les premières répliques de la pièce, lecteurs et spectateurs apprennent qu'Arlequin et Iphicrate sont originaires d'Athènes. Les deux personnages font, en effet, maintes fois allusion au pays dans lequel ils vivaient avant leur naufrage. Conscient des périls qu'il encourt, le jeune maître exprime, par exemple, sa crainte de ne jamais revoir Athènes : «

[...]si je ne me sauve, je suis perdu; je ne reverrai jamais Athènes [...] »

(sc.1). Arlequin évoque à son tour, sans nostalgie, le pays qu'ils ont laissé derrière eux : « Ah ah, vous parlez la langue d'Athènes, mauvais jargon que je n'entends plus [...] Dans le pays d'Athènes, j'étais ton esclave [...] » (sc.1).

L'origine des naufragés est confirmée dans la seconde scène de la pièce par Trivelin, le gouverneur de l'île. Ce dernier laisse entendre qu'insulaires et nouveaux venus ont des racines communes. Les habitants de l'île sont, dit-il, les descendants d'esclaves grecs révoltés contre leurs maîtres. En évoquant l'origine de ses concitoyens, Trivelin invite implicitement Arlequin et Cléanthis à se libérer de ceux qui les oppriment. Le passé des insulaires préfigure l'avenir immédiat des quatre naufragés.

Un lieu de division

Maîtres et valets ne perçoivent cependant pas le pays dont ils proviennent de façon similaire. Iphicrate et Euphrosine, qui jouissaient

en Grèce d'une situation confortable souffrent de l'exil qui leur est imposé. Le jeune maître affirme par exemple, à plusieurs reprises, son désir de revoir Athènes pour recouvrer ses privilèges. La Grèce est le centre hors duquel Iphicrate est dépossédé de lui-même. L'éloignement est pour lui douleur et perte d'identité. Arlequin et Cléanthis ont une tout autre perception d'Athènes où ils étaient esclaves. Aucun des deux ne rêve d'un retour en Grèce : le pays dont ils viennent est celui de l'oppression, du mépris et de la privation. Le naufrage et la découverte de l'île s'apparentent pour eux, dès lors, à une renaissance. Dès l'exposition de la pièce, Arlequin affirme ne plus entendre, c'est-à-dire comprendre, « la langue d'Athènes » (sc. 1). Il évoque ce monde désormais lointain, au passé, refusant d'admettre que l'ancien ordre social puisse survivre au naufrage vécu par les personnages.

Le « pays d'Athènes » est présenté dans L'île des esclaves de façon négative. La ville grecque était jadis un lieu de division et d'iniquité, le symbole même de la cruauté que supposent les rapports de domination.

Un lieu de convention

En écrivant *L'île des esclaves*, Marivaux n'eut pourtant nulle intention de fustiger les mœurs de la Grèce antique ou moderne. En réalité, Athènes est un lieu de convention qui permet au dramaturge d'évoquer les réalités de son propre pays sans s'exposer pleinement aux dangers de la censure.

Bien des éléments du texte révèlent d'ailleurs cette transposition spatiale - Tous les personnages de la pièce n'ont pas, en dépit de leur provenance, des noms d'origine grecque. Arlequin est, par exemple, l'une des figures traditionnelles de la Comédie italienne. En associant le nom de ce bouffon à celui d'Iphicrate, Marivaux donne à son texte une dimension parodique et banalise la référence à Athènes, - On chercherait par ailleurs en vain des indices capables de suggérer la lointaine présence d'Athènes. Outre le nom de la ville, rien ne justifie le choix de cette localisation. Marivaux ne fait nullement référence aux lieux, aux monuments, aux événements ou aux personnages historiques auxquels le nom d'Athènes est universellement associé. - Maints éléments de détail renvoient, en revanche, aux réalités contemporaines

de Marivaux. Les conditions de vie d'Euphrosine, que Cléanthis évoque au cours de la scène 3, font clairement allusion au XVIII^e siècle français.

L'évocation d'Athènes, pour conventionnelle qu'elle soit, joue cependant un rôle essentiel dans *L'île des esclaves*. Elle est une référence négative, un « ailleurs » résolument déprécié, destiné à mettre en valeur l'espace scénique, le lieu dans lequel se déroule l'action.

L'ÎLE, ESPACE UTOPIQUE L'espace scénique

L'île des esclaves est l'une des rares oeuvres de Marivaux dont le titre désigne un lieu. Avant la lecture de la pièce ou le lever de rideau,

lecteurs et spectateurs savent déjà qu'une île jouera dans l'histoire un rôle important. Mais ils ignorent encore où se déroule précisément

l'action. Les didascalies répondent clairement à l'attente du lecteur : «

La scène est dans l'île des Esclaves. Le théâtre représente une mer et des rochers d'un côté, et de l'autre quelques arbres et des maisons. »

Ces indications d'auteur se retrouvent dans les premières répliques de la scène d'exposition. Par leurs propos, Iphicrate et Arlequin nous

apprennent qu'ils sont « seuls échappés [d'un] naufrage » (sc. 1) et qu'ils se trouvent sur une île. L'évocation de la tempête, de la mer, des rochers ou des « cases » qui abritent les insulaires contribue à façonner le cadre spatial dans lequel s'inscrit la fiction.

Un lieu d'épreuves et de réconciliation

L'île sur laquelle les naufragés se sont échoués est d'abord, comme Athènes, l'objet de deux perceptions antithétiques. Arlequin et Cléanthis comprennent rapidement la chance qu'ils ont de se trouver ainsi, après des années de servitude, sur une île peuplée d'anciens esclaves révoltés contre leurs maîtres. En découvrant les lois qui régissent la vie sociale de cette île, Iphicrate et Euphrosine ont, en revanche, le sentiment de vivre un second naufrage : le lieu dans lequel ils se trouvent est négation de leurs privilèges, de leur statut social, de leur identité. Au début de la pièce, le jeune maître n'a cependant pas perdu tout espoir de fuir : « ne négligeons rien pour nous tirer d'ici; si je ne me sauve, je suis perdu [...] » (sc. 1). Dès la scène suivante, Trivelin met cependant un terme à cet espoir: « Au reste ne cherchez point à vous sauver de ces lieux, vous le

tenteriez sans succès, et vous feriez votre fortune plus mauvaise [...] »

(sc. 2) Par ses propos, le gouverneur rappelle aux quatre naufragés que l'île est un espace clos dont on ne peut s'échapper. Bordée de rochers hostiles, coupée du reste du monde par une mer tourmentée, elle est un lieu d'affrontements et de mises à l'épreuve.

En dépit des difficultés auxquelles les personnages se trouvent confrontés, l'île est délibérément placée par le dramaturge sous le signe de la réunion et de l'équité. Elle est d'abord le lieu qui permet aux Athéniens de renouer avec d'anciens compatriotes: en retrouvant les descendants d'esclaves grecs insurgés contre leurs maîtres, Iphicrate et ses compagnons redécouvrent l'histoire de leur propre peuple ; ils tissent un lien avec leur propre passé, renouent avec leurs origines.

Les quatre naufragés comprennent également, peu à peu, que l'île n'est pas le lieu sauvage, barbare et menaçant qu'ils pensaient initialement avoir atteint. Trivelin la présente comme un lieu de transition, de cure qui leur permettra de devenir « humains, raisonnables et généreux »

(sc. 2). Dans les deux dernières scènes de la pièce l'île devient,

conformément aux paroles de son gouverneur, un lieu de tolérance et de paix. En pardonnant à leurs maîtres, les anciens esclaves abandonnent sciemment l'alogique du conflit dans laquelle l'iniquité les avait installés. Dans un élan d'authentique fraternité, maîtres et valets se retrouvent et s'enlacent. L'île est à la fois le ferment de cette transformation et le cadre de sa réalisation.

Le lieu de l'utopie

On remarquera néanmoins que « l'île des esclaves » n'est l'objet d'aucun repérage géographique, d'aucune localisation. Ni les didascalies, ni les propos des personnages ne permettent de s'en faire une idée précise ou de la situer sur la carte du monde. Cette île est à la fois partout et nulle part: elle est une utopie.

Ce terme n'était pas étranger aux contemporains de Marivaux. Apparu pour la première fois en 1516 sous la plume du penseur anglais Thomas Morel, il désigne une société idéale, un monde où les hommes vivent en harmonie. Entre 1516 et 1725, date à laquelle Marivaux publie *L'île des esclaves*, de nombreux écrivains ont, à l'instar de Rabelais ou Fénelon,

conçu des utopies. Comme Thomas More, la plupart d'entre eux les ont inscrites dans le cadre privilégié d'une île imaginaire. Dans le roman intitulé *Les Effets surprenants de la sympathie* (1712-1713), Marivaux avait lui-même proposé sa première utopie (voir ci-dessus, p. 17, note 2). Rêvant d'un monde meilleur, d'une société plus juste, il en conçoit une seconde, en 1725, avec *L'île des esclaves*.

L'île mise en scène par Marivaux n'a pas de véritable nom. Elle n'est l'objet d'aucun ancrage géographique, d'aucune description. Elle est, comme le suggère le sens étymologique du terme « utopie », un lieu que l'on ne trouve en aucun lieu, un « endroit qui n'existe nulle part ».

Cette île imaginaire permet au dramaturge d'exprimer des idées souvent subversives sans s'exposer aux vindictes de la censure. Elle est, à proprement parler, un espace de liberté.

1. Thomas More (1478-1535) a présenté dans *Utopia*, un système de gouvernement qu'il jugeait idéal.

Chapitre 11

Le temps

11.Le temps

CONVENTIONS ET ANACHRONISMES 1

Une convention : l'époque de la Grèce antique

Nous avons vu que tous les personnages de *L'île des esclaves* sont originaires d'Athènes. En faisant référence à la pratique de l'esclavage, le dramaturge inscrit sciemment sa pièce dans le cadre temporel de la Grèce antique : parce qu'ils possèdent des esclaves, et non de simples serviteurs comme c'était le cas à l'époque de Marivaux, *Iphicrate* et *Euphrosine* semblent être des personnages de l'Antiquité 2

Cette inscription dans le temps est néanmoins des plus fantaisiste.

Aucune date, aucun repère temporel ne permet de situer avec précision l'époque à laquelle se déroule l'action. Jamais le dramaturge ne fait allusion au mode de vie des Athéniens; jamais il ne cède à la tentation de décrire, comme l'a fait avant lui Fénelon dans *Les Aventures de Télémaque*³, une île de l'Antiquité. *L'île des esclaves* est exempte de toute coloration historique.

Le cadre temporel dans lequel s'inscrit la fiction n'est qu'une convention, une sorte de travestissement destiné à masquer les intentions de Marivaux. Ce dernier feint de

1. Anachronisme: (du grec ana, en arrière, à rebours, et chronos, temps), faute contre la chronologie. Commettre un anachronisme, c'est commettre une erreur en situant à une époque donnée un fait ou un événement propre à une autre époque. 2. Cette impression est renforcée par le fait que Marivaux ait donné à trois de ses personnages (Iphicrate, Euphrosine et Cléanthis) des noms d'origine grecque. 3. Ce roman de Fénelon jouissait à l'époque de Marivaux d'un immense succès. L'auteur y narre la vie aventureuse de Télémaque parti à la recherche de son père Ulysse. Ce récit est l'occasion de décrire les îles, austères ou accueillantes, réelles ou imaginaires, que découvre son héros.

s'intéresser à la Grèce antique pour fustiger les mœurs de son temps sans s'exposer aux dangers de la censure: il opère ainsi, non sans habileté, un glissement temporel, une transposition d'époque.

Des références anachroniques

Cette transposition permet au dramaturge de suggérer, de façon plus ou moins détournée, les réalités qui lui sont contemporaines. Plusieurs détails de la pièce renvoient clairement à l'époque de son énonciation 1: les « gants » que « Madame » retire devant le « cavalier » dont elle est éprise ou le « corset appétissant » qui révèle ses charmes 2 sont autant d'allusions aux modes vestimentaires du XVIIIe siècle. Le portrait de la coquette brossé par Cléanthis au cours de la scène 3, puis celui du maître vaniteux (sc. 5) évoquent également les mœurs galantes de cette époque. La coquetterie d'Euphrosine, ses minauderies, sa « mignardise », ses « petites contorsions », ses troubles affectés ne renvoient pas à la vie rustique de la Grèce antique : elles sont l'expression, à peine caricaturale, des comportements aristocratiques de la Régence 3. En jouant une scène d'amour à la manière du « grand monde » (sc. 6), Arlequin et Cléanthis ne font pas que parodier leurs maîtres. Ils révèlent aussi les codes raffinés et artificiels sur lesquels repose la séduction galante. Leurs amours feintes sont le miroir à peine déformé des

stratégies sentimentales d'un jeune noble et d'une coquette du xviii^e siècle.

1. Les conditions dans lesquelles Marivaux a produit l'énoncé qu'est *L'île des esclaves* constituent l'énonciation. La période au cours de laquelle fut rédigée la pièce (vers 1725) est l'époque de son énonciation; l'époque à laquelle se déroulent les faits racontés forment en revanche le temps de l'énoncé. 2. Ces anecdotes sont évoquées par Cléanthis au cours de la scène du portrait (sc.3). Euphrosine feint de vouloir changer de gants pour dévoiler la beauté de ses mains. Elle a par ailleurs choisi une robe dont le « corset », c'est-à-dire la partie haute, est ajusté de manière à mettre son corps en valeur. 3. La période de la Régence (sur ce point, voir ci-dessus, p. 9) est dominée par la vie fastueuse de la Cour, le goût du luxe et des plaisirs, la liberté des mœurs et le libertinage.

Bien des exemples pourraient compléter cette démonstration. Tous montreraient que l'Antiquité est un cadre conventionnel qui n'empêche nullement le dramaturge de faire discrètement référence à la société dans laquelle il vit. Chacune de ces allusions est cependant anachronique: elle établit une sorte de confusion temporelle entre deux époques.

DES INDICATIONS DE DURÉE

Les repères temporels que comporte la pièce de Marivaux ne renvoient pas seulement à une période historique. Ils permettent également de définir la durée de l'action dramatique, de déterminer les étapes de sa progression, d'indiquer simplement le passage du temps 1.

Le séjour des insulaires

Les premiers indicateurs de durée présents dans la pièce ne concernent pas directement le séjour sur l'île des quatre naufragés. Ils renvoient explicitement à l'histoire de la petite république que gouverne Trivelin, aux fondements mêmes de « l'île des esclaves ». Ils jouent ainsi le rôle d'analepses 2

Dans les premières répliques de la scène d'exposition, Iphicrate apprend à Arlequin que les insulaires « sont des esclaves de la Grèce révoltés contre leurs maîtres [...] » établis « depuis cent ans » sur l'île. Dans la scène suivante, Trivelin fournit aux naufragés des précisions complémentaires : « Quand nos pères, irrités de la cruauté de leurs maîtres, quittèrent la Grèce et vinrent s'établir ici, [...] la première loi qu'ils y firent fut d'ôter la vie à tous les maîtres que le hasard ou le naufrage conduirait dans leur île [...]: la

1. On veillera donc à ne pas confondre la durée de la représentation (qui peut durer, selon les mises en scène, entre une et deux heures) et la durée de l'action représentée. Ce second point retiendra seul notre attention. 2. L'analepse est un procédé qui consiste à évoquer, après coup, un événement antérieur à l'histoire. Il s'agit, en d'autres termes, d'une « rétrospection » ou d'un « flash-back » (terme employé au cinéma).

vengeance avait dicté cette loi; vingt ans après, la raison l'abolit, et en dicta une plus douce. Nous ne nous vengeons plus de vous, nous vous corrigeons [...]».

Cette seconde indication de durée n'est pas dépourvue de signification : elle prouve d'abord que «l'île des esclaves » est une jeune république.

Les lois qui la régissent ne remontent pas à un passé intemporel 1: elles sont l'objet d'une détermination relativement récente. Au fil du temps, les insulaires ont par ailleurs admis qu'il valait mieux corriger et éduquer les maîtres que les tuer. C'est dire combien leurs moeurs ont évolué.

L'île que gouverne Trivelin est placée sous le double signe de l'éveil des consciences et du progrès 2.

Le séjour des naufragés

Plusieurs indicateurs temporels rappellent au lecteur que le séjour sur l'île des quatre naufragés s'inscrit aussi dans une durée.

Dans la seconde scène de la pièce, Trivelin explique à Euphrosine et Iphicrate que l'« esclavage », ou plus exactement le « cours d'humanité » qu'il fait généralement subir aux maîtres, « dure trois ans ». Se

tournant vers Arlequin et Cléanthis, le gouverneur de l'île ajoute que les anciens esclaves ont, d'autre part, « huit jours » pour se réjouir de leur changement d'état. Après quoi on leur donne, « comme à tout le monde, une occupation convenable. »

La pièce de Marivaux ne comporte pas d'autres indicateurs de durée 3.

Nous ne savons pas exactement combien de temps s'écoule entre le naufrage des Athéniens et l'annonce de leur libération. Les indications temporelles fournies par Trivelin (« trois ans », « huit jours »), pour précises qu'elles soient, sont sans rapport avec la durée réelle de l'action dramatique : la réforme d'Iphicrate et Euphrosine

1. Le nombre «cent» indique moins une durée précise qu'un passé très éloigné. 2. Ce point sera l'objet d'un développement dans le chapitre 9 ci-dessous, p. 58. 3. À l'exception toutefois du repère temporel que contient l'ultime intervention de Trivelin : « Vous partirez dans deux jours, et vous reverrez Athènes ». (sc. 11).

ne dure pas « trois ans » et la jubilation des nouveaux maîtres est bien inférieure aux huit journées qui leur sont allouées. En réalité, lecteurs et spectateurs ont le sentiment que les faits représentés au cours de la pièce s'inscrivent dans un temps relativement bref. Au début de la scène 11, Trivelin constate par exemple, avec surprise, que les naufragés se sont réconciliés sans que le « cours d'humanité » ait été nécessaire. Le fait que cette courte pièce de Marivaux ne comporte qu'un seul acte renforce, par ailleurs, cette impression de brièveté.

En renonçant aux repères qui permettent généralement d'inscrire la fiction dans une durée, Marivaux donne à *Llle des esclaves* la dimension allégorique d'une fable et dévoile habilement ses intentions: il prouve que la progression dramatique de la pièce dépend essentiellement de l'évolution intérieure des personnages. Pour lui, l'essentiel n'est pas que l'action se déroule en une, deux ou trois journées. Peu importe sa durée. L'essentiel réside dans l'éveil des consciences et des cœurs. Seule compte l'accession à la vertu, à la raison et à la tendresse.

LES PERSONNAGES ET LE TEMPS

L'étude du temps dans un texte littéraire ne passe pas seulement par l'analyse détaillée de ces repères temporels que sont les adverbes ou les compléments circonstanciels. Les temps verbaux jouent également un rôle déterminant. Ils permettent de cerner la façon dont les personnages de *L'Île des esclaves* perçoivent le présent, le passé ou l'avenir.

Le futur

Le futur est le temps verbal auquel Marivaux a le moins souvent recours dans *L'Île des esclaves*. Chacune de ses apparitions dans le texte est néanmoins porteuse de signification.

Le premier verbe de la pièce est précisément au futur: «< Que deviendrons-nous dans cette île ? ». En posant cette question, Iphicrate exprime sa peur de l'avenir: le naufrage qu'il vient de subir et sa présence sur une île gouvernée par d'anciens esclaves le placent dans une situation quasiment insupportable. Le jeune maître craint le pire. La réponse d'Arlequin, également au futur, justifie cette inquiétude : « Nous deviendrons maigres, étiques, et puis morts de faim [...] ». Jouant

avec le désespoir d'Iphicrate, l'esclave évoque de façon redondante 2 les périls qui les attendent. L'avenir est funeste.

La pièce s'achève pourtant sur une évocation on ne peut plus positive de l'avenir: « Vous partirez dans deux jours, et vous reverrez Athènes. » (sc. 11). En ayant recours au futur, Trivelin met fin à l'épreuve endurée par les maîtres. Ses paroles sont à la fois l'annonce d'un nouveau départ et le signe d'un avenir prometteur. Entre la question sur laquelle s'ouvrait la pièce et cette ultime phrase au futur bien des changements se sont opérés: Arlequin et Cléanthis sont parvenus à surmonter leur ressentiment; Euphrosine et Iphicrate ont su admettre leurs erreurs passées.

Le passé

Il n'est pas rare que les personnages de L'île des esclaves aient recours aux temps du passé. Il leur arrive d'évoquer la vie qu'ils ont connue à Athènes ou les circonstances qui les ont amenés sur l'île. Chacune de ces évocations est cependant l'occasion d'une divergence de point de vue ou d'un conflit verbal.

Euphrosine et Iphicrate ont la nostalgie de leur ancienne condition. L'un et l'autre souhaiteraient revoir Athènes et recouvrer leurs privilèges. Ils savent pourtant que le passé n'est plus, que l'insouciance d'antan s'oppose en tous points à l'infortune de leur situation présente. Tel est le constat qu'effectue Euphrosine à l'heure où Arlequin tente de la séduire: « Vois l'extrémité où je suis réduite; et si tu n'as point d'égard au rang que je tenais dans le monde [...], du moins que mes disgrâces, que mon esclavage,

1. Étique: d'une extrême maigreur, squelettique. 2. La redondance est un procédé d'écriture qui consiste à formuler une même idée de plusieurs manières différentes. L'expression d'Arlequin : « Nous deviendrons maigres, étiques [...]», est redondante puisque les deux adjectifs sont quasiment synonymes.

que ma douleur t'attendrisse l...) » (sc. 8). En mêlant imparfait et présent (« tu n'as point d'égard »/« je tenais »/« t'attendrisse »), la jeune femme souligne, en une même phrase, la façon dont passé et présent s'opposent.

Cléanthis et Arlequin ne présentent jamais, en revanche, leur situation antérieure de manière positive. La façon dont ce dernier répond aux questions d'Iphicrate dans la scène d'exposition est, à cet égard, très significative:

IPHICRATE. Méconnais-tu ton maître, et n'es-tu plus mon esclave?

ARLEQUIN. (...) Je l'ai été, je le confesse à ta honte (...). Dans le pays d'Athènes j'étais ton esclave, tu me traitais comme un pauvre animal (...).

Arlequin ne se contente pas d'évoquer négativement son passé d'esclave. Il emploie sciemment le passé composé (« Je l'ai été ») et l'imparfait (« tu me traitais ») pour répondre à une question qui lui est posée au présent (« n'es-tu plus mon esclave ? ») : ce faisant, il laisse

entendre à son interlocuteur que ce passé est revolu. L'esclave d'hier n'est plus. Arlequin est désormais un homme libre.

Le présent

De tous les temps verbaux, le présent est celui qui est le plus fréquemment utilisé dans L'île des esclaves 1. Les personnages créés par Marivaux n'échappent pas à la temporalité dans laquelle ils sont inscrits, pas plus qu'ils n'échappent à l'île sur laquelle ils se trouvent: ils sont, qu'ils le veuillent ou non, dépendants d'un ici-maintenant.

Iphicrate et Euphrosine perçoivent cette inscription dans le présent comme une forme d'emprisonnement. Au cours de la scène 3, Euphrosine sait qu'elle ne peut se soustraire au portrait commandité par Trivelin. Elle doit rester sur place, écouter les paroles acerbes de Cléanthis, regarder le miroir humiliant de ses « ridicules ». Chacune de ses interventions exprime le désarroi qui est le sien:

1. Cette particularité est liée au système de l'énonciation : dans une pièce de théâtre, l'action se déroule au moment où parlent les personnages, elle est contemporaine de leur prise de parole.

« Hélas ! que voulez-vous que je lui réponde, dans l'étrange aventure où je me trouve ? Faut-il que vous m'exposiez à les entendre » i Je vous Quels discours ! prie, Monsieur, que je me retire, et que je n'entende point ce qu'elle va dire » «Je ne sais ou j'en suis. »

Euphrosine ne fait plus référence à son glorieux passé Elle ne cherche pas davantage à imaginer l'avenir qu'on lui réserve. Le présent, temps de l'épreuve et de l'humiliation, l'occupe tout entière: la maitresse déchue ne peut s'y dérober

Dans cette ile, Arlequin et Cléanthis jouissent, au contraire, d'un bonheur qui leur fait oublier leur ancienne condition. Le présent les console du passé. Dès les premières répliques de la scène d'exposition, Arlequin exprime clairement son désir de vivre pleinement le moment en cours. Sa propension à la paresse (« J'ai les jambes si engourdies. ») et son goût de l'alcool («reposons-nous auparavant pour boire un petit coup d'eau-de-vie [...]») ne sont pas seuls à en témoigner. Au-delà des actes, le personnage souligne sa volonté de s'affranchir du passé en

employant, de façon presque systématique, le présent de l'indicatif. Ce faisant, il tente d'assurer par la parole la pérennité de sa situation.

Les personnages de L'Île des esclaves n'en restent pas moins, à l'exception de Trivelin, des êtres versatiles et changeants ¹. Le présent dans lequel ils s'inscrivent ne doit pas être placé sous le signe de la continuité : il est fait d'une succession d'instantanés qui permettent à Arlequin et ses compagnons de faire miroiter les multiples facettes de leur personnalité.

1. Sur ce point, voir le développement consacré à l'identité des personnages, ci-dessus, p. 31.

Chapitre 12

Le comique

12-Le comique

LES FORMES DU COMIQUE

Un comique de situation

Dans *L'île des esclaves*, le comique naît d'abord des circonstances dans lesquelles se déroule l'action.

L'échange des vêtements, des noms et des rôles imposé aux naufragés dès les premières scènes de la pièce crée une situation singulièrement cocasse : les maîtres changés en esclaves perdent leur prestige et leur façon. Ils sont risibles et grotesques. Les portraits de la coquette et du jeune noble que brossent les anciens esclaves (SC. 3 et 5) donnent à la pièce de Marivaux une tonalité résolument satirique. Le persiflage de Cléanthis invite le lecteur de *L'île des esclaves* à se moquer d'Euphrosine : les minauderies de cette belle aristocrate, l'incessante comédie qu'elle joue à son entourage, sa vanité, son orgueil sont subtilement tournés en ridicule.

Arlequin et Cléanthis, en revanche, ne sont pas l'objet de raillerie; ils font rire mais ne sont pas volontairement moqués par le dramaturge. La

scène de séduction galante (SC. 6) au cours de laquelle les deux personnages se donnent en spectacle est sur ce point très significative : les anciens esclaves amusent lecteurs et spectateurs parce qu'ils imitent le comportement maniéré d'Iphicrate et Euphrosine. Le comique revêt alors la forme de la parodie 2.

1. La satire est la critique moqueuse, mordante d'un vice ou d'un ridicule. 2. Il convient de ne pas confondre parodie et satire. À la différence de cette dernière, la parodie consiste à imiter, en les exagérant, en les ridiculisant, les traits distinctifs d'une situation, d'un être ou d'un genre. Le portrait de la coquette (sc. 3) est satirique alors que la scène de séduction galante (sc. 6) est parodique.

Un comique de comportement et de gestes

Des deux esclaves, Arlequin est évidemment le plus cocasse. Fidèle à ses origines, l'esclave d'Iphicrate se comporte en bouffon. Il aime rire, chanter, siffler, danser, sauter, manifester sans vergogne la gaieté qui l'habite. Les didascalies qui précèdent ses prises de parole suggèrent à la fois son enthousiasme et sa spontanéité: elles nous apprennent qu'Arlequin «prend son maître par la main et danse », qu'il « rit de toute sa force » (sc. 5), « saute de joie » ou rit « à genoux » (sc. 6) devant la nouvelle Euphrosine. Par ses gestes et son comportement, l'esclave d'Iphicrate singe plus son maître qu'il ne l'imité. Refusant de se prendre au sérieux, Arlequin voit dans l'échange des rôles un bon sujet de plaisanterie, une bouffonnerie, une farce qui permettra de se jouer des maîtres.

Les mimiques et les gesticulations de ce personnage de comédie ne sont pas seules à faire rire. Le dépit qu'exprime Iphicrate dans la scène d'exposition peut également amuser le lecteur ou le spectateur de Marivaux. Le jeune noble, que le naufrage sur une île peuplée d'anciens

esclaves désespère, déambule nerveusement sur scène tandis qu'Arlequin paresse, une bouteille à la main. Le maître multiplie les injonctions à l'impératif et les réprimandes. Il s'échauffe, menace, vitupère. Mais en vain : l'esclave n'obéit plus. Etendu sur la grève, facétieux et provocateur, Arlequin tourne en ridicule les ordres, les plaintes, les soupirs d'Iphicrate. Le maître, jadis tout puissant, n'est plus qu'une marionnette que l'intervention de Trivelin réduira au silence. Le bel aristocrate est désormais risible.

Un comique de mots

- **La prise de parole d'Arlequin et Cléanthis.**

Le langage est souvent le principal ressort du comique, Les lois qui régissent la vie sociale de l'île réduisent les maîtres au silence. Elles permettent en revanche aux esclaves de recouvrer le droit à la parole.

Arlequin et Cléanthis ont, selon Trivelin, « huit jours » pour jouir pleinement de ce droit, huit jours pour fustiger leurs maîtres et rire à leurs dépens. Cette situation permet à Arlequin d'exprimer librement ses qualités de bouffon. Par son langage, le « nouvel Iphicrate » fait rire,

comme en témoigne l'emploi réitéré d'expressions redondantes: «Oh quand je suis gai, je suis de bonne humeur. » (sc. 5).

Aux bouffonneries verbales d'Arlequin répond la verve souvent mordante de Cléanthis. Au cours de la scène 3, la jeune femme révèle pleinement sa maîtrise de la parole en brochant, avec ironie et vivacité, le portrait de son ancienne maîtresse. Chacune de ses répliques constitue une petite comédie bouffonne, une saynète, destinée à railler les « ridicules » d'Euphrosine. À la différence d'Arlequin, Cléanthis n'est pas, à proprement parler, risible: elle nous invite simplement à rire de la coquette « vaine, minaudière » et grotesque qu'elle devait jadis servir.

.Les dialogues

Les dialogues constituent un élément essentiel du comique marivaldien. Dans L'île des esclaves, le dramaturge n'a jamais recours aux longues tirades ou aux monologues interminables qui pourraient lasser le spectateur. Il aime, au contraire, la vivacité des brèves répliques, la légèreté, la promptitude des échanges. Il arrive que ses personnages reprennent, en les transformant, les propos qui viennent de leur être

adressés. Le dialogue s'enrichit alors d'échos aux effets cocasses ou parodiques :

TRIVELIN. Vaine, minaudière et coquette, voilà d'abord à peu près sur quoi je vais vous interroger au hasard. Cela la regarde-t-il? CLÉANTHIS.

Vaine, minaudière et coquette, si cela la regarde ? (sc. 3).

LES FONCTIONS

DU COMIQUE Une fonction distractive

L'île des esclaves se présente d'abord comme une oeuvre divertissante.

En rédigeant sa pièce, Marivaux eut sans aucun doute le dessein de faire rire le spectateur de son temps.

Le fait que le dramaturge ait confié L'île des esclaves aux comédiens italiens est sur ce point très significatif: Marivaux n'ignore pas les origines de la commedia dell'arte: il connaît les atellanes¹ et les pantomimes de la Rome antique, le théâtre de foire, les farces médiévales, la tradition des lazzi² à laquelle se réfèrent ces acteurs. Il sait que Mario Baletti ou Gianetta Benozzi (Silvia), comédiens pour lesquels il avait la plus vive admiration, excellent dans les rôles comiques; qu'ils aiment la vivacité, le mouvement, l'inconstance. Choisir d'écrire pour ces comédiens, c'est accepter de concevoir un théâtre plein de vie ; c'est délibérément opter pour le rire et la bonne humeur.

La situation mise en scène par le dramaturge, les mimiques et le langage des personnages ne sont pas les seuls aspects divertissants de L'île des

esclaves. Au-delà de ces éléments proprement comiques, la pièce appelle le rire parce qu'elle joint la vivacité à la brièveté. On remarquera d'ailleurs que cette comédie s'ouvre et s'achève dans la bonne humeur : le couplet qu'entonne Arlequin au cours de la scène 1 annonce à sa manière le « divertissement » chanté et dansé sur lequel se clôt la représentation (voir cidessus, p. 22).

Une fonction morale

Pour comique qu'elle soit, cette pièce n'est pas un simple divertissement. Comme d'autres comédies de Marivaux, *Lille des esclaves* illustre parfaitement la for

1. Les atellanes sont des petites pièces de théâtre à caractère bouffon que l'on jouait pendant l'Antiquité romaine

. 2. Ce terme d'origine italienne désigne des jeux de scènes bouffons constitués d'improvisations gestuelles.

mule du poète latin Horace 1: castigatridendo mores (la comédie corrige les mœurs en faisant rire).

Les comédiens italiens avaient d'ailleurs fait leur devise de cet adage: selon eux - et selon Marivaux - une comédie doit à la fois divertir et éduquer, charmer et instruire. Ce qui est agréable se doit d'être utile.

Les bouffonneries d'Arlequin ou la verve satirique de Cléanthis ne sont pas gratuites: elles tendent à dénoncer les vices, les travers, les « ridicules » des nobles. Le portrait que brosse Cléanthis au cours de la scène 3 n'est pas seulement destiné à faire rire le spectateur de Marivaux: il permet de railler la vanité d'un comportement, de fustiger les mœurs d'une aristocrate « vaine, minaudière et coquette >>

La moquerie fait partie intégrante de l'épreuve à laquelle les maîtres doivent se soumettre. Au cours de la scène 2, Trivelin expose clairement les principes qui permettront de réformer Iphicrate et Euphrosine: « nous vous jetons dans l'esclavage pour vous rendre sensibles aux maux qu'on y éprouve; nous vous humilions, afin que nous trouvant superbes

vous vous reprochiez de l'avoir été ». La raillerie et l'humiliation ne sont pas l'expression d'une cruauté sans raison. Elles constituent la première phase d'une « cure », la première étape d'une thérapie destinée à guérir les maîtres de leur inhumanité. En se moquant d'Euphrosine et Iphicrate, les anciens esclaves cherchent moins à s'en venger qu'à « corriger » leurs moeurs. La petite scène de comédie au cours de laquelle Cléanthis et Arlequin imitent les manières galantes des aristocrates (sc. 6) n'est pas ainsi simplement destinée à faire rire : elle doit permettre aux spectateurs² qui sont les maîtres déçus, de prendre conscience de leurs défauts. Sa finalité est exclusivement morale.

1. Horace: ce poète latin né en 65 av. Jésus-Christ est l'auteur d'un art poétique qui influencera considérablement les dramaturges français des xv^e et xvii^e siècles. 2. Au cours de cette scène, Iphicrate et Euphrosine jouent réellement le rôle de spectateurs. Sur ce point, voir ci-dessous le chapitre 12 p. 75.

Chapitre 13

Les thèmes

13-Les thèmes

LA COQUETTERIE

ET L'AMOUR-PROPRE La coquetterie

En 1718, dans ses *Lettres sur les habitants de Paris*, Marivaux écrit qu'une femme « qui n'est plus coquette, C'est une femme qui a cessé d'être ». Pour acerbe qu'elle soit, cette phrase ne doit pas être perçue comme une marque de misogynie. Marivaux ne méprise pas les femmes. Il entend simplement montrer que les dames de la haute société sont prisonnières des codes mondains de la séduction galante: elles n'existent que si elles parviennent à plaire ; leur vie sociale dépend de leur coquetterie.

Dans *Lille des esclaves*, le dramaturge reprend et affine son analyse. Au cours de la scène 3, Cléanthis brosse avec précision et réalisme le portrait de son ancienne maîtresse. A Athènes, Euphrosine - qui porte ironiquement le nom d'une des trois Grâces de la mythologie grecque - n'avait d'autre souci que celui de plaire et d'être reconnue. Elle se montrait « minaudière et coquette », passait des heures devant son

miroir. Rien n'était plus important que ses apparences : la jeune femme n'allait « aux spectacles, aux promenades, aux assemblées » que si son visage le lui permettait. Elle se montrait alors vive, « sémillante »² et gracieuse. Avait-elle, « au contraire [...] mal reposé [...] », avait-elle « un teint fatigué », « des yeux battus », elle refusait de quitter la chambre : personne ne devait voir ainsi Madame; personne ne devait songer qu'elle puisse s'enlaidir.

Au cours de la scène 3, Cléanthis souligne clairement le caractère narcissique du comportement de son ancienne

1. Dans la mythologie grecque, les trois Grâces - Euphrosyne, Aglaé et Thalie - sont des déesses qui symbolisent la beauté. 2. Sémillant (e) : qui est d'une vivacité pétillante.

maîtresse. Comme Narcisse, Euphrosine voue un culte à ses apparences.

Les miroirs dans lesquels elle « éprouve son visage de toutes les façons »

décident de sa joie ou de ses peines. La jeune femme est heureuse lorsqu'elle peut s'enorgueillir de l'image qu'elle donne d'elle-même. Les êtres qui l'entourent ne sont alors que les miroirs vivants de sa coquetterie : ils n'existent que parce qu'ils renvoient à la coquette une image flatteuse de ce qu'elle est.

La tirade au cours de laquelle Cléanthis relate la visite qu'un cavalier « bien fait » vient rendre à sa maîtresse est à cet égard très significative. L'attention qu'Euphrosine lui accorde, les « petites contorsions », les ceillades, les « gestes de tête » qu'elle manifeste ne sont pas l'expression d'un sentiment sincère. Euphrosine n'est pas éprise du beau cavalier. Elle cherche simplement à évaluer l'effet que produisent ses manières délicates et enjouées; elle veut, au sens propre du terme, se savoir « aimable », digne d'être aimée. Elle désire plaire à autrui pour se plaire à elle-même 1.

L'amour-propre

Dans son théâtre, Marivaux ne s'est pas contenté de décrire la comédie des sentiments que suppose cette volonté de plaire. Il a tenté d'en révéler les ressorts, d'en analyser les causes. Il a par exemple montré que la coquetterie est moins un défaut des femmes qu'une conséquence normale du comportement des hommes. La séduction est l'art par lequel les femmes se vengent à la fois de la tyrannie et de l'inconstance masculine. Elle est une manière de revanche, un stratagème qui permet aux femmes socialement soumises de prendre un ascendant psychologique sur les hommes. Dans *L'île des esclaves*, le dramaturge ne pousse pas aussi loin son analyse. Il montre néanmoins que la coquetterie d'Euphrosine est liée à la comédie qu'impose la vie aristocratique et mondaine.

Au cours de la scène 4, Trivelin demande à la maîtresse déchue de reconnaître les ridicules de son comportement:

1. Dans *Le Cabinet du philosophe* (1733-1734), Marivaux approfondira ses réflexions sur la coquetterie en affirmant que « la coquette ne sait que plaire, et ne sait pas aimer. »

« Convenez-vous de tous les sentiments coquets, de toutes les singeries d'amour-propre qu'elle vient de vous attribuer ? » Le gouverneur de l'île établit clairement un parallèle entre la coquetterie et l'amour-propre, dans L'île des esclaves, au sentiment de dignité personnelle, au respect de soi qu'il dénote aujourd'hui. Pour Marivaux, l'amour-propre est une forme d'égoïsme: il est cette « préférence de soi », cet amour pour soi-même qui pousse un être à faire passer ses semblables au second plan. Il est le contraire de l'altruisme 1.

Tous les personnages de L'île des esclaves en sont tôt ou tard victimes.

Au cours de la scène 2, Trivelin laisse néanmoins entendre que l'amour-propre est surtout l'apanage des maîtres. Les flatteries, la réussite sociale, l'oisiveté, le pouvoir qu'ils exercent sur leur entourage ne peuvent qu'accroître l'autosatisfaction qui les anime. Appartenir à la haute société, être maître, c'est être généralement indifférent aux autres; c'est aussi courir le risque d'être vaniteux, fat et ridicule. En prenant la place d'Iphicrate et d'Euphrosine, en devenant maîtres à leur tour, Arlequin et Cléanthis devront apprendre à se méfier d'eux-mêmes. Ils devront éviter d'être « injustes et superbes »?; renoncer au plaisir

d'humilier leurs maîtres déçus. Peut-être parviendront-ils alors à leur prouver qu'il est une noblesse - celle du coeur - qui ne doit rien aux « singeries d'amour-propre ».

LA VIOLENCE ET LE RESENTIMENT

La violence des maîtres

La brutalité, l'esclavage, la torture, la violence des rapports de domination ont été fréquemment dénoncés par

1. Altruisme: terme dérivé du latin alter qui signifie autre. Par opposition à égoïsme, le terme altruisme désigne un souci désintéressé du bien d'autrui. 2. Superbe: orgueilleux.

les écrivains et les philosophes du xviii^e siècle 1. Marivaux n'échappe pas à cette règle. Dans *L'île des esclaves*, le dramaturge montre que la violence physique ou verbale permet aux maîtres d'asseoir leur autorité.

Des cinq personnages de la pièce, Iphicrate est celui qui incarne la violence. Etymologiquement, son nom signifie précisément « celui qui règne par la force ». Plusieurs éléments du texte prouvent que ce choix n'est pas fortuit.

Dans les premières répliques de la scène d'exposition, le jeune noble se montre affectueux envers Arlequin. Mais ses sentiments n'ont rien d'authentique: Iphicrate sait qu'il se trouve dans « l'île des esclaves », qu'il est « en danger de perdre la liberté, et peut-être la vie [...] » (sc. 1). Aussi cherche-t-il à amadouer son serviteur. L'insolence de ce dernier fait rapidement apparaître le vrai visage du maître. Le masque de la gentillesse disparaît au profit d'une violence clairement affichée. A la fin de la scène, Iphicrate excédé se précipite sur l'esclave, l'épée à la main. Le « cher Arlequin », désormais, ne mérite plus de vivre !

La brutalité est le premier abus de pouvoir que dénonce l'esclave qui s'élève contre son maître. Dans la première scène de la pièce, Arlequin remarque, non sans ironie, que les « marques d'amitié » d'Iphicrate « tombent toujours sur (ses) épaules ». L'emploi de l'adverbe de temps « toujours » et le caractère polysémique du terme « marques »² nous laissent entendre qu'Iphicrate assouvit par la violence son désir de régner en maître absolu. Au cours de la scène 9, ce dernier avoue qu'il lui est arrivé de maltraiter son esclave sans raison. Il reconnaît ainsi, implicitement, que l'emploi de la force est l'arme qu'adoptent les faibles pour se maintenir au pouvoir.

Dans *L'île des esclaves*, Marivaux condamne les excès qu'entraînent les relations de domination. À ses yeux, la

1. Rappelons au passage que Voltaire, par exemple, s'élèvera vigoureusement contre les pratiques qui permettent aux puissants de ce monde d'asservir leurs semblables: l'esclavage est ainsi l'objet d'une virulente dénonciation dans *Candide*, conte philosophique écrit en 1758. 2. Le terme « marques » est bien entendu à double sens : il signifie, dans le contexte, que les « signes » d'amitié d'Iphicrate laissent des « traces » de coups sur les épaules d'Arlequin.

violence est un abus, une honte indigne d'un être civilisé. L'honnête homme se doit d'être modéré.

Le ressentiment des esclaves

Mais comment parvenir à faire preuve de modération lorsque l'on fut méprisé, battu, exploité par un maître inique et peu respectueux ?

Comment se montrer « raisonnable » et conciliant lorsque l'on fut esclave ? Comment ne pas être tenté de répondre à la violence par la violence, à l'insulte par l'insulte ? Telles sont les questions fondamentales que pose Marivaux dans *L'île des esclaves*.

La façon dont Trivelin évoque l'histoire des insulaires au cours de sa première apparition est sur ce point très significative. Le gouverneur de l'île explique que les esclaves insurgés contre leurs maîtres dont ils sont les lointains descendants, furent d'abord animés par un désir de vengeance : « la première loi » qu'ils firent « fut d'ôter la vie à tous les maîtres que le hasard ou le naufrage [...] » (sc.2) leur ferait rencontrer. La rancune dicta donc leurs premières décisions : à la barbarie dont ils

furent jadis victimes répondit l'inhumanité d'une loi qui ne laissait aucune chance aux maîtres égarés. La violence engendrait la violence.

Avec le temps, les insulaires apprirent néanmoins à dominer leur ressentiment. Ils réussirent à vaincre leur soif de vengeance, devinrent raisonnables, tolérants et humains: « la vengeance avait dicté cette loi; vingt ans après la raison l'abolit, et en dicta une plus douce. Nous ne nous vengeons plus de vous, nous vous corrigeons; ce n'est plus votre vie que nous poursuivons, c'est la barbarie de vos coeurs que nous voulons détruire [...] » (sc. 2).

Le comportement d'Arlequin et Cléanthis au cours de la pièce n'est pas sans rappeler celui des insulaires. L'inversion des conditions sur laquelle s'ouvre l'île des esclaves ne leur permet pas seulement de prendre la place des maîtres : elle leur offre la possibilité de prendre une revanche, de donner libre cours à leur ressentiment. Il suffit pour s'en convaincre de voir avec quelle jubilation Cléanthis brosse le portrait satirique de son ancienne maîtresse. La jeune femme ne se contente pas de décrire

le comportement d'une coquette: elle raille ses « ridicules », fustige ses manières, tente de l'humilier. Chaque tirade de entretenues par Arlequin avec les deux figures féminines de la pièce ne sont pas plus sincères: au cours de la scène 6, le « nouvel Iphicrate » ne courtise pas Cléanthis parce qu'il en est épris : parodiant son maître, il se livre simplement à une petite comédie sentimentale. L'amour qu'il prétend éprouver pour Euphrosine (sc. 8) est enfin sujet à caution: il est le fruit d'une décision prise avec Cléanthis, d'un jeu, d'un pari rendu possible par l'échange des rôles.

Il faut donc attendre la fin de la pièce pour que soit exprimée une authentique et réciproque tendresse. Iphicrate ouvre ses bras à son ancien esclave et se comporte en père bienveillant. Euphrosine, enfin dépouillée de toutes ses « singeries d'amour-propre », laisse parler son coeur attendri: le « cours d'humanité » destiné à les « rendre sains », « c'est-à-dire humains, raisonnables et généreux pour toute [leur] vie. » (sc. 2), est enfin terminé.

La tendresse qui unit les personnages à la fin de l'épreuve n'abolit pas les inégalités sociales mais les adoucit. Elle permet à chaque individu de retrouver le meilleur de lui-même en enlevant le masque de l'amour-propre. Elle rend ainsi possible l'exercice de la vertu.

L'accession à la vertu

Au cours de la pièce, Arlequin et ses compagnons vont connaître une authentique métamorphose affective et morale. La méchanceté, la violence ou le ressentiment cèdent la place à de plus nobles sentiments. Ces derniers constituent ce que le dramaturge nomme la vertu.

• L'éveil du coeur 1

Les personnages que le dramaturge met en scène dans cette comédie ne sont pas fondamentalement bons lorsqu'ils échouent sur l'île: ils le deviennent.

Le coeur d'Arlequin est le premier à s'éveiller. L'ancien esclave d'Iphicrate ne reste guère insensible à la souffrance

1. Le terme « coeur », fréquemment employé par Marivaux, est l'un des termes-clefs de *L'île des esclaves*. Il désigne essentiellement la sensibilité morale d'un être. Parler d'un éveil du coeur, ce n'est pas faire allusion à la naissance du sentiment amoureux, mais à l'émergence d'un sentiment sincère, magnanime, noble et bienveillant.

d'autrui: la douleur d'Euphrosine l'émeut au point de le laisser sans voix (sc. 8); celle de son «patron » déchu, humilié, dégradé touche son coeur et l'incite à se montrer humain. Au cours de la scène 9, Arlequin ne se contente pas d'accorder son pardon: il fait preuve d'humilité, laisse parler son coeur, prend conscience du plaisir que l'on éprouve à faire le bien 1. Le personnage auquel Marivaux confie le soin de montrer l'exemple agit sans rouerie. Il ne fait preuve d'aucune duplicité, d'aucune hypocrisie. Sa bonté n'est pas une comédie : elle est à la fois naïve et sincère, noble et généreuse.

Cléanthis connaîtra à son tour pareille évolution. Après avoir exprimé son ressentiment en une violente apostrophe aux maîtres, la jeune femme renonce à tourmenter Euphrosine. Elle admet qu'« il faut avoir le coeur bon, de la raison, de la vertu.». La compassion que font naître en elle les pleurs de son ancienne maîtresse révèle sa foncière bonté : sous le masque de la rancœur et de l'arrogance se cache le visage d'une jeune femme émotive et sensible. En ouvrant son coeur, Cléanthis accède pleinement à son humanité.

. La raison

Le narcissisme d'Euphrosine ou la brutalité d'Iphicrate ne sont pas présentés comme de simples défauts. Ils constituent une sorte d'égarement, d'aveuglement, de folie qui font perdre toute dignité, toute humanité à la coquette et au « petit-maître ». À cet égard, l'épreuve que Trivelin leur impose ne doit pas être perçue comme une sanction. Le gouverneur de l'île entend moins châtier des coupables que guérir des êtres malades d'eux-mêmes. La cure qu'il prescrit aux anciens maîtres est destinée à vaincre « ces folies qui font qu'on n'aime que soi [...] » (sc. 4); elle doit permettre aux êtres déraisonnables et vaniteux que sont Euphrosine et Iphicrate de recouvrer entendement et lucidité, elle doit, comme le dit si bien Cléanthis, leur apprendre à « parler raison » 2.

1. « Mon pauvre patron, qu'il y a de plaisir à bien faire ! » s'exclame

Arlequin à la fin de la scène. 2. « Parler raison »: adopter le langage de la raison.

- **L'altruisme**

Le dénouement de L'île des esclaves montre cependant qu'il ne suffit pas d'être « raisonnable » pour être vertueux. Vaincre son amour-propre, sa vanité, ses « folies » est une chose, accéder à la vertu en est une autre. L'attitude adoptée par les personnages dans les trois dernières scènes de la pièce est sur ce point très significative: Iphicrate et Euphrosine, Arlequin et Cleanthis ne se contentent pas d'être sensibles aux malheurs d'autrui ou de « parler raison ». Ils vont au-delà de la simple compassion en attachant plus de prix au bonheur de l'autre qu'à leurs propres sentiments. Arlequin avoue n'avoir « point le courage d'être heureux » (sc.9) aux dépens d'un maître qui reconnaît ses torts et lui ouvre ses bras. En dépit de la rage qui l'anime, Cléanthis accepte également d'oublier les offenses passées : elle met fin à l'épreuve de son ancienne maîtresse et se dit prête à partir « tout à l'heure 2 avec (elle) ». En recouvrant ses droits, Euphrosine ne recouvre pas son arrogance : elle ne veut plus entendre parler d'esclavage et « ne songe plus désormais qu'à partager avec [Cléanthis] tous les biens que les dieux (lui) ont donnés [...] » (sc.10).

Ces comportements, pour naïfs qu'ils soient, montrent clairement que l'être vertueux se doit autant aux autres qu'à lui-même. Pour reprendre un mot de Voltaire, la vertu est d'abord « bienfaisance envers le prochain »³.

1. «Tout à l'heure»: sur le champ. 3. Dans le Dictionnaire philosophique, publié en 1764, Voltaire écrit que la vertu ne doit pas être considérée comme l'art de bien se conduire ou de se faire du bien. La vertu n'existe que lorsque les autres en profitent.

Chapitre 14

Le langage

14-Le langage

UN REJET DE LA « LANGUE D'ATHENES >>

La réforme des comportements et l'humanisation des Coeurs ne sont pas les seuls objectifs que Trivelin se propose d'atteindre. L'épreuve à laquelle sont soumis phicrate et Euphrosine est également destinée à leur faire oublier - ou abjurer - la « langue d'Athènes », langue des mattres et du pouvoir

Les caractéristiques du langage des maitres

Dès la scène d'exposition, la « langue d'Athènes » est explicitement associée à la façon dont les maitres parlent et se comportent Elle est le moyen par lequel ils assurent leur autorité, l'arme avec laquelle ils entendent dominer, amadouer, séduire ou blesser.

• Un langage injurieux

Les premières scènes de la pièce révèlent clairement la tapon dont les maltres s'adressaient à leurs esclaves lorsqu'ils vivaient à Athènes.

Arlequin et Cléantnis étaient alors affublés de « sobriquets » ridicules, de surnoms grotesques. Aneouin était nommé « Quelquefois Hé » (sc. 2);

Céantnis était qualifiée de « Sotte. Ridicule. Bête. Butorde, Imbécile L...]>> SC. 3).

Par des termes injurieux, les maîtres ne se contentent pas d'exprimer le mépris que leur inspirent des subalternes: ils cherchent à les humilier et les dépersonnaliser. En remplaçant le nom de leurs esclaves par des sobriquets, Iphicrate et Euphrosine nient l'identité d'Arlequin et de Cléanthis. L'injure est l'arme par laquelle le maître manifeste sa toute puissance et son inhumanité.

- **Un langage hypocrite**

Iphicrate et Euphrosine sont également maîtres dans l'art d'amadouer leurs esclaves lorsqu'ils ont besoin d'eux. L'attitude du jeune noble dans la scène d'exposition est à cet égard sans équivoque. Iphicrate n'insulte pas son esclave: il l'appelle au contraire par son nom, s'adresse à lui de manière affectueuse, laisse entendre qu'il l'aime. En réalité, le maître sait qu'il est en danger. Le naufrage et la découverte des lois qui régissent la vie sociale de l'île lui font craindre le pire. Il faut attendrir

Arlequin pour éviter qu'il ne s'insurge. Les paroles du maître sont donc mensongères, hypocrites, fallacieuses; son affection est feinte:

IPHICRATE, à part les premiers mots. Le coquin abuse de ma situation, j'ai mal fait de lui dire où nous sommes. Arlequin, ta gaieté ne vient pas à propos, marchons de ce côté. (sc. 1).L'aparté sur lequel s'ouvre cette réplique prouve que le maître est un adepte du double langage: l'esclave courtoisement désigné par son nom n'est, en réalité, qu'un « coquin » aux yeux du maître. Les sentiments qu'exprime ce dernier n'ont rien d'authentique : le langage est un masque.

- **Un langage artificiel**

Les relations que les maîtres entretiennent entre eux ne sont pas plus sincères. Dans L'île des esclaves, comme dans d'autres pièces, Marivaux montre combien les conversations mondaines ou galantes sont fausses et conventionnelles. La scène de séduction au cours de laquelle Arlequin et Cléanthis imitent leurs anciens maîtres en apporte la preuve : les tendres discours d'Arlequin, la naïveté feinte de sa partenaire, leurs soupirs et leurs révérences sont sans rapport avec les sentiments qu'ils

éprouvent. Les nouveaux maîtres ne sont pas plus sincères que ne l'étaient leurs « patrons ». La « belle conversation » qu'ils entretiennent est aussi vaine, aussi superficielle que

1. On parle d'aparté lorsqu'un personnage s'adresse au public ou à lui-même, en présence d'interlocuteurs dont il ne veut pas attirer l'attention. Dans cette réplique de Lille des esclaves, l'aparté permet au dramaturge de faire découvrir les sentiments secrets d'Iphicrate.

les relations amoureuses des aristocrates 1. Jamais les personnages ne parlent un langage authentique ; jamais ils ne s'engagent pleinement.

Dans ce domaine, la « langue d'Athènes » est un code que tout galant se doit de connaître. Parler d'amour « à la grande manière », ce n'est pas aimer mais flatter l'égoïsme, l'amour-propre ou la vanité qui sommeillent en tout être humain.

L'expression d'un rejet

Marivaux ne se contente pas de révéler les caractéristiques du langage qu'adoptent maîtres et aristocrates. Il exprime également son désir de le voir disparaître. Trivelin, Arlequin et Cléanthis sont, à cet égard, ses porte-parole.

• Les injonctions de Trivelin

Dès sa première intervention dans la pièce, le gouverneur de l'île souligne clairement l'importance qu'il accorde au langage. Il invite les quatre naufragés à décliner leur identité avant d'exiger qu'ils échangent leurs noms. Il rappelle que l'on a « bientôt dit des injures à ceux à qui l'on en peut dire impunément » (sc. 3). Trivelin se montre enfin choqué

à l'idée que l'on puisse avoir recours au terme d'esclave pour qualifier son prochain. En réalité, le personnage s'en prend autant aux propos que tiennent les maîtres qu'aux actes qu'ils commettent. Il sait que le langage confère à ceux qui le maîtrisent une supériorité qu'il est aisé d'employer à des fins malhonnêtes.

C'est la raison pour laquelle le gouverneur de l'île entend corriger, réformer le langage d'Iphicrate et d'Euphrosine. Les anciens maîtres ne deviendront « humains, raisonnables et généreux » que s'ils renoncent aux injures et aux sobriquets; ils seront plus sincères et plus vrais lorsqu'ils accepteront de se défaire des vains artifices de la « belle conversation » (sc. 6). Ils ne changeront que s'ils abandonnent la « langue d'Athènes ».

1. Songeons, sur ce point, à la façon dont Cléanthis évoque, au cours de la scène 3, la rencontre d'Euphrosine et du cavalier qui lui offre son coeur.

• Les refus d'Arlequin et de Cléanthis

Les premières scènes de L'île des esclaves se présentent comme des scènes de rébellion. Arlequin et Cléanthis, longtemps condamnés au

silence et à la soumission, prennent conscience du profit qu'ils peuvent tirer de la situation dans laquelle ils se trouvent. Leur présence sur une île gouvernée par d'anciens esclaves est de bon augure : l'un et l'autre recouvrent le droit à la parole. Ils peuvent désormais s'élever contre la tyrannie des maîtres qui les oppriment.

Le premier acte de rébellion d'Arlequin est d'ailleurs indissociable du langage. L'ancien esclave, facétieux et provocateur, insolent et narquois, refuse de répondre aux injonctions de son maître: la « langue d'Athènes » est un « mauvais jargon » (sc. 1) qu'il ne comprend plus. Au cours de la scène 3, Cléanthis se montre plus incisive encore : le portrait qu'elle trace de son ancienne maîtresse est si vif, si efficace, si pénétrant que la coquette ne sait que répondre. En révélant à Trivelin les artifices sur lesquels repose le langage qui prévalait à Athènes, Cléanthis réduit Euphrosine au silence. Elle la prive du pouvoir que confère la parole.

LA QUÊTE D'UN NOUVEAU LANGAGE

Trivelin n'invite pas Iphicrate et Euphrosine à se défaire de la « langue d'Athènes » par simple désir de tourmenter des maîtres déchus. Il

entend surtout les mettre sur la voie d'un changement, les inciter à rechercher un autre langage.

Le langage du coeur et de la raison

Les desseins de Trivelin n'échappent pas à Cléanthis. Dès les premières répliques de la scène 3, la jeune femme laisse entendre qu'Euphrosine ne pourra se contenter d'abandonner les « injures » qu'elle proférait : le « cours d'humanité » qu'on lui impose est également lié à l'apprentissage d'un nouveau langage: « Mais à présent il faut parler raison : c'est un langage étranger pour Madame 1... » (sc. 3). Cléanthis a compris qu'un être ne peut accéder à la vertu sans transformer la façon dont il communique avec ses semblables. Selon elle, Euphrosine doit adopter le langage de la raison. Elle doit se montrer raisonnable, modérée, courtoise, respectueuse d'autrui.

Au cours de leur séjour sur l'île, maîtres et esclaves vont également découvrir les bienfaits de la compassion, de la fraternité et de la tendresse. Ils vont apprendre à parler le langage du coeur. Arlequin est le premier à vivre cette conversion. La scène au cours de laquelle l'ancien

esclave tente de séduire Euphrosine (sc. 8) est à cet égard exemplaire: Arlequin se montre incapable de jouer avec les sentiments de la jeune femme. Il se laisse attendrir par ses « disgrâces », ses malheurs. Son émotion est telle qu'il finit par perdre l'usage de la parole. Dans la scène suivante, le personnage franchit une étape supplémentaire en accordant, sans réserve, son pardon à Iphicrate. Arlequin laisse parler son coeur et veut être l'ami de son maître : il « n'aurai [t] point le courage d'être heureux à (ses) dépens » (sc. 9). Les gestes de fraternité se substituent alors à l'insolence et aux railleries. Arlequin parle désormais un autre langage.

Un vœu de transparence

La plupart des personnages marivaldiens connaissent ces élans du coeur, cette accession au pardon et à la générosité. Il n'est pas rare de voir, à la fin des comédies de Marivaux, l'hypocrisie céder la place à la sincérité ou le mensonge aboutir à quelque vérité. Les personnages mis en scène dans Lille des esclaves sont des êtres perfectibles : ils évoluent et se bonifient. Chacun d'eux renonce au masque qu'il portait pour offrir

à ses semblables un visage plus humain : le maître brutal se montre fraternel, la coquette égocentrique apprend à aimer; une communication authentique semble s'instaurer entre les Athéniens: moqueries et mensonges n'ont plus de raison d'être.

Les dernières paroles échangées par les personnages donnent le sentiment que les relations humaines sont désormais fondées sur la transparence: les mots disent ce qu'ils disent, sans sous-entendus, sans ironie, sans dissimulation. Il arrive même que des gestes aillent au-delà des paroles échangées: les larmes, les baisers, les étreintes, le simple fait qu'Arlequin «déchabille son maître » (sc. 9) et veuille reprendre ses propres vêtements, sont la preuve qu'un certain état de grâce est atteint. Chaque acte, chaque mot est l'expression transparente - mais peut-être éphémère - d'un sentiment sincère.

Des limites difficiles à franchir

Les liens qui s'établissent entre les personnages à la fin de la pièce augurent bien de l'avenir. Ils ne sont pourtant pas idylliques.

La tendre fraternité que manifestent Arlequin et ses compagnons, pour authentique qu'elle soit, se fait au prix d'un retour à l'ordre établi: chaque personnage retrouve son nom, ses vêtements et sa condition. Après avoir tutoyé - et parfois rudoyé - leurs anciens maîtres, Arlequin et Cléanthis ont à nouveau recours au vouvoiement. Iphicrate et Euphrosine sont leurs amis mais une distance subsiste : le langage prouve que l'égalité parfaite n'est pas atteinte.

Les scènes qui précèdent ce dénouement ont par ailleurs montré que les anciens esclaves - notamment Arlequin - parvenaient difficilement à tenir le rôle des maîtres. Il ne suffit pas, par exemple, de vouloir traiter l'amour « à la grande manière » pour y parvenir: au cours de la scène 6, qu'il le veuille ou non, le « nouvel Iphicrate » se montre incapable d'adopter la rhétorique conventionnelle et mondaine qu'attend sa partenaire. Sans doute est-il plus facile pour lui d'échanger un costume que d'adopter un langage qui n'est pas le sien.

Marivaux rêve d'un monde vrai, de relations fraternelles, de paroles authentiques. Il sait néanmoins qu'il est difficile à chacun de sortir de sa

condition et de son langage. S'y employer est déjà un progrès du coeur
et de la raison.

Chapitre 15

Les jeux théâtraux et leur signification

15-Les jeux théâtraux et leur signification

UNE MISE EN ABYME DU THÉÂTRE

Nous avons montré, au cours du chapitre consacré à la structure de la pièce, que Marivaux aime le changement et les ruptures, le mouvement et les renversements de situation. Il arrive également qu'il suspende le déroulement d'une intrigue pour intégrer de courtes scènes théâtrales au cours de sa pièce. Ses personnages improvisent alors une représentation théâtrale; ils mettent en scène une courte comédie et se donnent la réplique. Il y a, dans ce cas, théâtre dans le théâtre, mise en abyme du théâtre 1.

Une situation théâtrale

La situation que Marivaux présente dans *L'île des esclaves* est d'abord éminemment théâtrale.

- **Un metteur en scène**

Trivelin, le gouverneur de l'île, se comporte à la fois en meneur de jeu et en metteur en scène. Il s'attache, dès les premières scènes de la pièce, à

distribuer les rôles de chacun : « soyez le seigneur Iphicrate à votre tour [...] » dit-il à l'ancien esclave; « et vous, Iphicrate, appelez-vous Arlequin, ou bien Hé » (sc. 2).

1. La notion de « mise en abyme » est empruntée à l'héraldique, science qui s'intéresse aux blasons et aux armoiries. On nomme « abyme » le centre du blason lorsqu'il représente lui-même un autre écu. En littérature, il y a « mise en abyme » lorsqu'un texte est enchâssé dans un autre texte de même nature. C'est par exemple le cas dans la comédie de Marivaux intitulée Les Acteurs de bonne foi: plusieurs personnages de cette œuvre sont acteurs et jouent eux-mêmes une pièce de théâtre.

En riant comme il le fait, en sautant de joie, en s'applaudissant, Arlequin brise l'illusion de réalité sur laquelle repose le jeu théâtral. Refusant de se prendre au sérieux, il cesse d'être Iphicrate et redevient lui-même.

Dans cette perspective, le théâtre est un jeu au cours duquel le comédien enlève parfois son masque. Le visage qui apparaît alors est celui de la bonne humeur, du rire et de la farce.

- **Le jeu de Cléanthis**

L'attitude de Cléanthis au cours de cette scène n'est en rien comparable à celle d'Arlequin. La jeune femme incarne le personnage d'Euphrosine avec sérieux et conviction. Ses manières sont celles de la coquette dont le portrait fut brossé au cours de la scène 3. Son langage ne sombre pas dans la parodie ou la caricature : il est celui d'une aristocrate qui feint d'être indifférente aux compliments qu'on lui adresse pour en susciter de plus tendres. Cléanthis minaude comme minaudait Euphrosine : l'actrice ne fait qu'un avec son personnage.

Les changements de ton et les ruptures que génère la bouffonnerie d'Arlequin portent atteinte au jeu de Cléanthis. Cette dernière s'en

indigne lorsque son partenaire se met à rire : « Qu'avez-vous donc, vous défigurez notre conversation ? »; « On vous riez, vous gâtez tout. »

(sc.6). L'indignation qu'expriment ces paroles n'est pas dépourvue de signification : elle est la preuve que l'actrice se prend au sérieux, qu'elle est dupe de sa propre comédie.

Pour Cléanthis, le théâtre n'est pas un jeu. Il est indissociable de la réalité. En jouant le rôle d'Euphrosine, Cléanthis a le sentiment de prendre réellement la place de sa maîtresse : le masque qu'elle arbore semble devenir son vrai visage.

Des conceptions théâtrales opposées

Arlequin et Cléanthis adoptent donc, au cours de cette petite scène de comédie amoureuse, deux attitudes antagonistes. Ces différences de comportement, pour ludiques qu'elles soient, ne sont pas dépourvues de signification.

- **Deux façons de concevoir le travail du comédien**

La scène au cours de laquelle Arlequin et Cléanthis imitent leurs maîtres permet au dramaturge d'opposer deux façons de concevoir le travail du

comédien. Elle annonce aussi, à sa manière, les réflexions que Diderot réunira un demi siècle plus tard dans l'essai intitulé Le Paradoxe du comédien 1.

Cléanthis croit à la réalité de l'être qu'elle incarne. Elle tend à oublier qui elle est, ce qu'elle ressent, ce qu'elle veut pour se glisser corps et âme dans la peau de son personnage. Son travail de comédienne consiste à combler la distance qui la sépare du modèle à imiter: le jeu théâtral qu'elle représente est fondé sur le principe de l'identification.

Arlequin est, en revanche, plus éloigné de son personnage. Le jeu théâtral qu'il représente est fondé sur la distance. L'acteur ne renonce pas à sa personnalité, à ses sentiments ou ses émotions: il feint d'être un autre mais reste lui-même 2 Son travail de comédien consiste à dissocier être et paraître, à exprimer des sentiments que l'on n'éprouve pas, à mimer autrui sans cesser d'être soi. Le jeu théâtral que symbolise Arlequin est d'abord un jeu de masques 3

La distance qu'Arlequin établit avec son personnage n'est pourtant pas celle qu'évoque Diderot dans Le Paradoxe du comédien: l'ancien esclave

ne maîtrise pas, à proprement parler, son jeu théâtral; il ne compose pas son personnage: son jeu est exclusivement fondé sur l'improvisation et la bouffonnerie.

1. Dans cet essai publié en 1773, Diderot oppose l'acteur qui s'identifie totalement à son personnage au point d'en ressentir toutes les émotions à l'acteur qui joue », « compose » son personnage en restant intérieurement détaché des émotions qu'il mime. Diderot marque nettement sa préférence pour ce second type de comédien: selon lui, un grand acteur est d'abord un illusionniste. Il nous donne l'impression qu'il est devenu autre mais n'engage pas sa propre sensibilité. 2. On remarquera toutefois que cette distance est involontaire dans le cas d'Arlequin: ce dernier feint d'être Iphicrate mais il n'y parvient pas. 3. Le comique de la situation vient du fait qu'Arlequin enlève fréquemment son masque pour montrer son vrai visage. Il transforme ainsi la petite scène de séduction galante à laquelle il participe en comédie farcesque,

- **Deux façons de concevoir le théâtre**

Les comportements antithétiques d'Arlequin et de Cléanthis renvoient également aux formes théâtrales dont Marivaux fut l'héritier.

Par ses facéties, sa vivacité et son inconstance, Arlequin représente la commedia dell'arte (voir ci-dessus, p. 9). Son attitude sur scène est à la fois ludique et farcesque. Avec lui, la scène de séduction galante (scène 6) devient une sorte d'improvisation bouffonne proche des lazzi 1 du théâtre de rue. Arlequin sait qu'il doit incarner son maître mais il ne peut s'empêcher de modifier, au fil des répliques, le schéma initialement mis en place par Cléanthis: le comédien ne récite pas un texte, il ne suit pas davantage les consignes du metteur en scène. Il « saute de joie », rit, s'applaudit lorsqu'il en a envie. Le théâtre qu'il représente est celui de la spontanéité

Cléanthis est, en revanche, plus proche des personnages de Molière que de ceux de la commedia dell'arte. Son nom 2, sa maîtrise du langage, sa finesse psychologique donnent au lecteur le sentiment que la jeune femme appartient à une tradition plus littéraire. À la différence

d'Arlequin, Cléanthis se conforme au projet théâtral défini dans les premières répliques de la scène : elle traite « l'amour à la grande manière », sans fantaisie, sans dérision, car c'est elle désormais qui se nomme Euphrosine. Le théâtre qu'elle représente est moins improvisé que celui de son partenaire. Il s'apparente plus aux comédies de mœurs moliéresques³ qu'à la farce populaire.

L'originalité du théâtre de Marivaux est de faire la synthèse de ces deux traditions. Dans *L'île des esclaves* le dramaturge est, à la fois, l'héritier de la *commedia dell'arte* et de la comédie française du xv^e siècle⁴.

1. Sur ce point, voir ci-dessus, p. 51. 2. Rappelons au passage que Cléanthis porte le même nom qu'un personnage de Molière (voir ci-dessus, p. 26). 3. Molière est, en effet, l'un des meilleurs représentants de la comédie de mœurs qui fait son apparition en France au xv^e siècle : avec *Les Précieuses ridicules*, publiée en 1659, le dramaturge dénonce les travers de la société de son temps. 4. Le fait que Molière ait lui-même, en son temps, subi l'influence de la *commedia dell'arte* n'est pas en contradiction avec ce qui précède : à l'heure où Marivaux écrit ses pièces, Molière fait déjà partie de la tradition littéraire française.

Chapitre 16

La portée politique et morale de la pièce

16-La portée politique et morale de la pièce

Lille des esclaves est la première pièce de Marivaux qui ne soit pas centrée sur le thème de l'amour. Comme dans Lille de la raison et La Colonie, le dramaturge y aborde les questions sociales, politiques et morales qui lui tiennent à cœur. Ses conceptions ne manquent pas d'audace.

DES ESCLAVES

ET DES MAÎTRES Une réflexion sur l'inégalité sociale

La pièce de Marivaux débute, on le sait, par un renversement de situation : les esclaves deviennent maîtres, et les maîtres esclaves. Le fait que cette inversion soit possible prouve que la hiérarchie sociale est arbitraire, qu'elle ne repose sur aucune vérité. En invitant Iphicrate et Arlequin à échanger leurs rôles, Trivelin entend démontrer que l'inégalité n'est pas une fatalité : les choses peuvent évoluer, se transformer, suivre un autre cours. La vie sociale est semblable au destin des hommes: elle est sujette aux caprices et aux changements; rien n'y est définitivement acquis.

La situation mise en place par le dramaturge dans l'exposition de la pièce ébranle les fondements sur lesquels repose la distinction entre maîtres et esclaves: Iphicrate et Euphrosine ne possèdent pas le pouvoir parce que Dieu les a choisis. Ils ne sont pas les maîtres parce qu'ils sont les plus forts, les plus cultivés, les plus intelligents. Le hasard leur a simplement permis de posséder, à la naissance, « de l'or, de l'argent et des dignités [...]»(sc. 10).

Arlequin et Cléanthis n'ont, en revanche, pas eu cette chance. Ils n'en restent pas moins des êtres humains comme les autres. Maîtres et esclaves ne jouissent ni du même statut social ni des mêmes privilèges, mais ils sont fondamentalement de même nature.

Une dénonciation de la servitude

Regarder ses subalternes comme on regarde « des vers de terre », injurier son domestique, le frapper parce qu'on en est maître est mille fois condamnable. Dans *L'île des esclaves*, Marivaux dénonce, sans ambiguïté, le comportement tyrannique des maîtres: la brutalité, le

mépris, la condescendance ou l'hypocrisie dont Iphicrate et Euphrosine font preuve sont des vices qu'il convient de corriger.

A l'image de Trivelin, le dramaturge ne se contente pas de faire taire les grands de ce monde : il entend aussi donner la parole aux exclus, rappeler que chaque individu mérite d'avoir une existence décente. Ce faisant, Marivaux s'élève contre les lois injustes de l'Ancien Régime.

Le fait que Lille des esclaves s'inscrive dans un contexte antique est, à cet égard, d'une grande habileté. En évitant d'aborder de manière explicite les problèmes sociaux de son époque, le dramaturge se met d'abord prudemment à l'abri de la censure. Il dénonce aussi, avec plus de force, le caractère avilissant de la servitude: en attribuant le nom d'esclaves - et non celui de domestiques - à deux de ses personnages, Marivaux montre combien les serviteurs de son temps sont méprisés et dévalorisés. Tel Iphicrate, bien des maîtres oublient de voir en eux des êtres humains.

Un réformisme moral

Dans L'Île des esclaves, Marivaux se penche sur le sort des opprimés sans pour autant chercher à les idéaliser.

Arlequin et Cléanthis sont défendus, réhabilités, revalorisés; mais jamais ils ne sont présentés comme des êtres parfaits. Jamais le dramaturge n'oppose les mauvais maîtres aux bons esclaves. Selon lui, chaque être est à la fois bon et mauvais, vaniteux et vrai, fourbe et loyal.

Dans cette perspective, il importe moins de changer la société que de changer le cœur des hommes. Marivaux ne prône pas l'insurrection: il ne cherche pas à renverser la hiérarchie sur laquelle repose le monde qu'il connaît pense qu'il faut éveiller les consciences, susciter la fraternité, assurer la paix sociale par la générosité, l'entraide et la vertu. La révolution qu'il revendique est morale sans être politique.

Le dénouement de L'île des esclaves en témoigne. Au terme de l'épreuve, chaque personnage réintègre la place qu'il occupait dans la hiérarchie sociale. Ce retournement de situation n'est pas, comme on a pu le dire, l'expression d'un conservatisme à peine dissimulé. Marivaux

ne se montre pas subitement conformiste et réactionnaire. Tout rentre dans l'ordre accoutumé », certes, mais les hommes ne sont plus les mêmes. Iphicrate et Euphrosine ont pris conscience de l'aliénation qu'ils faisaient subir à leurs subalternes et ne se comportent plus en esclavagistes. Un visage humain apparaît enfin sous le masque de la barbarie.

DES MASQUES

ET DES HOMMES Une évocation de la comédie humaine

La plupart des pièces de Marivaux mettent en scène des personnages qui se cachent sous des apparences trompeuses. Les uns se déguisent ou revêtent simplement le costume d'un proche ; d'autres dissimulent leur identité sous un nom d'emprunt ou mentent allégrement; d'autres enfin décident de devenir acteurs et se donnent la réplique, créant à leur manière une comédie dans la comédie, un théâtre dans le théâtre. En dépit de leurs différences, ces personnages ont un point commun : tous avancent masqués et ne sont pas ce qu'ils paraissent être.

Les naufragés dans *L'île des esclaves* n'échappent pas à cette règle.

L'échange des rôles qui leur est imposé, les jeux théâtraux auxquels se livrent les anciens esclaves, les minauderies et les « mines » de la coquette témoignent de cette importance accordée au paraître. Comme d'autres pièces de Marivaux, *L'île des esclaves* repose sur un travestissement et de subtils jeux de masques.

cette comédie des apparences permet au dramaturge de souligner l'inauthenticité de la vie sociale et la fausseté de certains

comportements. Le portrait que Marivaux propose de la coquette au cours de la scène 3 est sur ce point très éloquent: «Madame se tait,

Madame parle, elle regarde, elle est triste, elle est gaie: silence,

discours, regards, tristesse, et joie : c'est tout un, il n'y a que la couleur de différente [...] ». Euphrosine n'est en rien sincère. Les sentiments

qu'elle exprime sont feints, ses manières sont affectées. Prisonnière du culte qu'elle voue au paraître, la coquette est entraînée dans le

tourbillon d'une éternelle mise en scène des masques qu'elle arbore:

son existence, illusoire et grotesque, est une comédie qu'elle joue à elle-même et aux autres.

Comme Calderón, Corneille ou Shakespeare, Marivaux voit dans le monde un vaste théâtre. Chaque être y joue le rôle qui lui est assigné - ou que lui-même s'attribue – sans dévoiler sa propre vérité. La vie est une comédie dont les hommes sont les acteurs. Chacun d'eux y est souvent dupe des autres et de lui-même.

La recherche du « Monde vrai »

Dans la « Sixième feuille » de l'essai intitulé *Le Cabinet du philosophe*, Marivaux distingue les « hommes faux » de ceux qu'il nomme les « hommes vrais ». À l'image de la coquette dont Cléanthis brosse le portrait, les premiers sont masqués et ne dévoilent jamais « leur âme ». Nous savons « ce qu'ils paraissent, et non pas ce qu'ils sont. » Les seconds ne sont « ni moins méchants, ni moins intéressés, ni moins fous » que les autres hommes : ils acceptent simplement, lorsqu'ils vivent en société, de montrer « leur âme à découvert ». Tel Arlequin à la fin de l'épreuve, ils sont authentiques et sincères.

Dans *Lille des esclaves*, Marivaux ne décrit pas une société idéale. Il ne propose pas un modèle politique. || montre simplement, en moraliste,

qu'on ne peut connaître ses semblables sans « percer au travers du masque dont ils se couvrent ». Sans doute rêve-t-il aussi d'atteindre, par la magie de l'écriture, les confins du « Monde vrai » là. tout n'est que confiance, transparence et sincérité.

BIBLIOGRAPHIE

1- ÉDITIONS

- MARIVAUX, Théâtre complet, édition présentée par Henri Coulet et Michel Gilot. Bibliothèque de la Pléiade, 1993, 2 volumes, tome 1.
- MARIVAUX, Théâtre complet, édition présentée par Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin, Classiques Garnier Bordas, 1989, 2 volumes in 12, tome 1.
- MARIVAUX, Le Prince travesti, L'île des esclaves, Le Triomphe de l'amour, édition présentée par Jean Goldzink, GF-Flammarion, 1989.
- MARIVAUX, L'Île des esclaves, édition présentée par Jean Goulemot, Livre de poche, 1999.

2- ÉTUDES GÉNÉRALES

- LARTHOMAS Pierre, Le Théâtre en France au XVIII^e siècle, collection « Que sais-je ? », PUF, 1989.
- MORAUD Yves, La conquête de la liberté de Scapin à Figaro, PUF, 1981.

3-ÉTUDES SUR LE THÉÂTRE DE MARIVAUX

- ROUSSET Jean, Marivaux et la structure du double registre a, in *Forme et signification*, Corti, 1982.
- DELOFFRE Frédéric, *Une préciosité nouvelle, Marivaux et le marivaudage*, Etude de langue et de style, Colin, 1955.
- COULET Henri, *Le pouvoir politique dans les comédies de Marivaux*, *L'Information littéraire*, 1983, n° 4.

4 ÉTUDES SUR L'ÎLE DES ESCLAVES

- DOUCEY Bruno, *L'Île des esclaves*, collection e *Profil d'une œuvre*» Hatier, n° 187, 1995.
- JORDY Jean, *L'île des esclaves*, collection *Parcours de lecture* », Bertrand Lacoste, 1991.