



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

Liberté
Égalité
Fraternité

En français dans le texte

Émission diffusée le 23 janvier 2021
Objet d'étude : Le théâtre du XVII^e siècle au XXI^e siècle
Parcours : maîtres et valets
Œuvre : Marivaux, *L'île des esclaves*
Classe de première technologique

Extrait : scènes IX, X et XI

ANALYSE LITTÉRAIRE

Introduction/Mise en situation

« Aucune pièce de Marivaux n'a plus de "philosophie", aucune n'a plus de "théâtralité" ; tout y est sens et tout y est jeu ». C'est en ces termes que les dix-huitiémistes Henri Coulet et Michel Gilot rendent compte dans la notice de la Pléiade de la substantifique moelle de la petite comédie en un acte et en prose de Marivaux, *L'île des esclaves*.

La pièce développe effectivement une "philosophie", si l'on entend par là avec La Rochefoucauld une « haute sagesse, fondée sur [...] la méditation de la vie, et donnant une grande force d'âme dans les vicissitudes » (*Œuvres*, 1655, Maxime 22).

Mais parce que le bon théâtre doit plaire et toucher pour enseigner, et donc enseigner sans jamais avoir l'air de faire la leçon, Marivaux recourt à la "théâtralité" propre aux Comédiens-Italiens pour lesquels il écrit. L'auteur exploite particulièrement l'inflexion que Thomas Vicentini, dit Thomassin, a donné à son Arlequin : non plus lourdaut, rusé et sans vergogne comme ses prédécesseurs du XVII^e siècle, mais « silhouette plutôt petite, qui hésite sans cesse entre l'attitude immobile et tortue et la gambade précipitée, [avec] des gestes tantôt de fou furieux, tantôt de benêt interdit [...] [d]es émerveillements, [d]es culbutes » qui font « le plaisir favori du bon peuple » (Lettre citée par Xavier Courville, *Un artisan de la rénovation du théâtre avant Goldoni, Luigi Riccoboni...*, Droz, 1943). Dans la petite comédie en un acte, ce « petit homme » (Marivaux) devient le véritable opérateur de l'action quand Trivelin se contente d'en poser le cadre et les règles. Il s'appuie aussi sur la vivacité et les « grâces » reconnues de Silvia, seconde amoureuse en charge du rôle de Cléanthis, âgée de 24 ans le 5 mars 1725, date de la création de la pièce. Leur grand art n'est sans doute pas pour rien dans le choix que fait Marivaux de les propulser premiers rôles de la pièce.

Enfin l'intrigue de la pièce repose sur un "jeu" de rôles qui lui-même exacerbe la théâtralité, le travestissement. Rappelons la situation. L'île des esclaves où s'est échoué un navire laisse sur sa grève deux couples formés l'un d'Arlequin et de son maître Iphicrate, l'autre de la soubrette Cléanthis et de sa maîtresse Euphrosine. L'île devient l'espace d'un renversement carnavalesque des conditions. Trivelin, organisateur d'une épreuve qui doit corriger les maîtres en les « rend[ant] sensibles aux maux qu'on [...] éprouve en esclavage. » ordonnent l'échange des noms et des habits. Non sans quelque douce ironie, Marivaux utilise ce stratagème pour mettre en lumière le rôle dans lequel chacun se voit distribué par la société du temps.

Cependant, qu'on ne se trompe pas. En ce début du XVIII^e siècle, Marivaux ne se sert pas du théâtre comme d'une tribune politique, ou de façon oblique, en donnant le premier rôle aux valets. Le théâtre est alors une boîte où agit le charme de la fiction, le creuset d'une expérience ontologique des êtres. Car la sensibilité étudiée par les scientifiques et les philosophes, les préceptes d'amour chrétien encore prégnants

dans les consciences lui offrent une matière féconde. Ainsi, l'identification forcée des maîtres aux domestiques et des domestiques aux maîtres conduit chacun à éprouver qui la honte d'entendre son portrait peint sans indulgence par ses domestiques et l'humiliation d'être soumis par eux à des projets de mésalliances, qui le ressentiment de s'être vu maltraité par sa maîtresse durant des lustres, qui la joie malicieuse de se moquer de son maître.

À force de remuement de la fibre sensible, le « cours d'humanité » dispensé par l'île porte ses fruits. Lorsqu'Arlequin déclare une flamme animée de fascination plutôt que d'amour véritable à une Euphrosine qui n'en peut plus, l'ancienne maîtresse répond au valet par une tirade pathétique où, pour la première fois, elle en appelle à sa « compassion ». Le bouffon italien en perd sa mobilité et sa faconde, ce que Marivaux souligne par une didascalie et une réplique : « abattu et les bras abaissés, comme immobile [il ne peut que dire] : j'ai perdu la parole. »

Voyons comment, en trois scènes, Marivaux construit un dénouement larmoyant et vertueux qui procède par palier de contamination. Voyons comment s'intriquent de manière singulière le pathétique et le comique pour attendrir les spectateurs tout en ne leur déniaient jamais le plaisir de se savoir au théâtre.

Scène IX

À la scène IX, comme dans la première scène de la pièce, Arlequin et son maître Iphicrate se retrouvent seuls en scène. Leur échange s'organise en trois mouvements : le projet d'épousailles entre Iphicrate et Cléanthis (premier mouvement) vite balayé par l'accusation de trahison portée par le maître envers son valet (deuxième mouvement) est suivi d'un coup de théâtre qui dénoue la situation : Arlequin pardonne à son maître les souffrances subies et lui rend son habit.

La moquerie du valet révélatrice de l'amour-propre du maître

Dès le début de la scène, Marivaux s'inspire du jeu à l'impromptu de la *commedia* pour opposer la souffrance d'amour-propre du maître et les moqueries du valet. La reprise d'une réplique à l'autre d'un mot ou d'un sème, moyen mnémotechnique utilisé par les Comédiens Italiens pour mémoriser les canevas, devient manière d'organiser un échange caractérisé par sa spontanéité. Ainsi, de la mort figurée d'Iphicrate, on passe à la punition méritée par Arlequin puis à l'accusation de trahison d'amitié pour finir sur les souffrances subies par Iphicrate à cause d'Arlequin, par Arlequin à cause d'Iphicrate ! Pour augmenter le plaisir du public, l'auteur dramatique utilise le sens de la repartie qui s'inspire des fameux *lazzi* du *zanni* italien, et pour lesquels on allait applaudir Thomassin. Par contraste, il met dans la bouche d'Iphicrate un vocabulaire tragique qui, de se retrouver dans une comédie, se teinte de parodie. Le maître travesti se met en scène jusqu'à reprendre des formules raciniennes, telles « je succombe ; je me meurs, Arlequin » auxquelles le valet répond par un chiasme spirituel : « Écoute, je te défends de mourir par malice ; par maladie, passe, je te le permets ». L'auteur rend à dessein le maître ridicule. Son usage figuré du langage, emphatique, dévoile au public son plus gros défaut : l'amour-propre. Ce sentiment dont Rousseau analysera en 1754 dans son *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* la nature égoïste : il repose sur le désir de possession et l'image avantageuse que l'on souhaite donner de soi. N'est-ce pas en effet l'orgueil d'Iphicrate qui dirige sa stratégie discursive ? Son unique but ne serait-il pas de convaincre son valet de l'aider à regagner sa place dans le monde ? Cette hypothèse semble corroborée par la suite de l'échange. Car, après la mise en scène de soi, Iphicrate use d'une courte narration sur leur enfance commune afin d'attendrir Arlequin. Le pathétique prend alors les atours de la parataxe et des anaphores : « tu es né, tu as été élevé... ». Cependant ce trop joli récit est troublé par une déclaration d'amitié pour le moins piquante : « [...] je croyais que tu m'aimais et cela m'attachait à toi. » La conjonction de coordination à valeur consécutive fait découler l'amour du maître non d'un attachement vrai mais de l'amour que lui portait son valet : orgueil, quand tu nous tiens !

L'endurcissement orgueilleux du maître face aux larmes du valet

Il n'empêche : dès l'écoute de cette première déclaration d'amitié, le naïf Arlequin pleure. Or cette naïveté travaillée par l'acteur italien Thomassin sert le projet de Marivaux. Elle donne forme à l'imaginaire du XVIII^e siècle, lequel rattache ce trait à une humanité originelle fantasmée comme aux préceptes chrétiens encore prégnants. Mathieu ne s'exclame-t-il pas : « Heureux les pauvres d'esprit : le Royaume des cieux est à eux ! Heureux les doux : ils obtiendront la terre promise ! Heureux ceux qui pleurent : ils seront consolés ! » (*Nouveau testament*, « Béatitudes », 5). Et les pleurs d'Arlequin, si l'on suit ce qu'en dit Anne Coudreuse dans *Le goût des larmes au XVIII^e siècle*, sont signe que « le corps sensible prend le risque, mesuré par la pudeur, de laisser affleurer l'âme », car dans les larmes « s'incarnent sentiment et vertu. » Le personnage le

plus rustre est donc celui qui le premier se laisse toucher au cœur. Commence alors un deuxième moment de la scène : Arlequin tente de contraindre son maître à s'engager avec lui sur le chemin de vérité. Avec deux questions rhétoriques, le valet met en balance les causes de leurs maux respectifs : d'un côté la moquerie qui blesse l'orgueil, de l'autre les « étrivières » qui ont blessé la chair. Il s'agit bien là de deux manières d'exister : le maître vit dans un monde où seules comptent les apparences quand le valet vit dans un monde où seuls comptent les actes. En jouant de la satire et en multipliant de manière comique les réticences du maître à avouer ses fautes, Marivaux s'inscrit ici dans les pas du Molière satiriste des petits marquis. Aux commentaires succincts du valet, « C'est la vérité », « Cela n'est pas ma connaissance », dont la simplicité mime la sincérité pure, le maître résiste en modalisant son propos : « Je conviens que j'ai pu quelquefois te maltraiter sans trop de sujet ». Il résiste encore avec l'exclamation mensongère « Mais par combien de bontés n'ai-je pas réparé cela ! » et avec la justification éducative irrecevable « D'ailleurs, ne fallait-il pas te corriger de tes défauts ? ». La gradation dans la mauvaise foi marquée par usage suspect de la rhétorique s'oppose à la franchise toute simple d'Arlequin. Elle trouve son apogée dans l'hémistiche tragique et parodique « Va, tu n'es qu'un ingrat » suivi d'un double rythme ternaire. Pour finir, le maître invective son valet et tente à nouveau de l'apitoyer pour retrouver son rôle sur le grand théâtre du monde.

Coup de force de l'esclave qui se hisse au-dessus de son maître par le cœur

Ce que cherche à rendre Marivaux par la simplicité du langage d'Arlequin, c'est la transparence du langage à l'âme. Ce que va réussir le valet en pardonnant à son maître : ce pardon, coup de théâtre qui dénoue la situation, est aussi un coup de force. Car jusque-là l'affrontement du maître et de l'esclave reposait sur un besoin de reconnaissance réciproque, donc les souffrances étaient comparées, suivant le schéma hégélien. En abandonnant son besoin de reconnaissance, Arlequin transforme sa propre souffrance en expérience ontologique qui l'ouvre à la liberté individuelle et à compassion pour la souffrance de l'autre, et qui, du cœur, passe immédiatement dans l'expression : « je dois avoir le cœur meilleur que toi car il y a plus longtemps que je souffre, et que je sais ce que c'est que la peine ». Arlequin accepte alors, par bonté, de feindre vrais les propos de mauvaise foi du maître : « tu m'as battu par amitié : puisque tu le dis, je te le pardonne ». Il lui désigne ainsi le chemin du pardon, à suivre : « Je t'ai raillé par bonne humeur, prends-le en bonne part, et fais-en ton profit. » Projet plus pragmatique, le valet s'engage à demander aux insulaires le départ d'Iphicrate. Le pardon fait donc événement, il ouvre sur la possibilité du retour à Athènes.

Mais Marivaux ne se contente pas d'une leçon de vertu, il intrique pathétique et comique d'une manière singulière : chacun des actes de bonté du valet sont marqués d'une légère outrance due à l'énergie propre du personnage. Ces outrances, la mauvaise foi acceptée en est un exemple, visent à attendrir le spectateur en le faisant sourire. Marivaux ironise ainsi légèrement aux moments les plus pathétiques en introduisant une certaine distance vis-à-vis des personnages.

Coup de force d'Arlequin, son pardon ouvre par contagion le cœur du maître que la concurrence des souffrances et la moquerie peinaient à atteindre. Le prouvent d'abord les mouvements de son corps indiqués par les didascalies : « Iphicrate, s'approchant d'Arlequin », « Iphicrate, l'embrassant », enfin, après son déshabillage et la restitution de son habit, donc de son statut, ses « larmes » sont le signe que son âme est atteinte. À la vaine compétition des amours-propres succède la compétition utile à tous du « plaisir de bien faire ».

La petite comédie toute entière joue de la figure du double, de symétries et d'oppositions, de répétitions et de variations. Ainsi la scène X propose une variation du dénouement vertueux et larmoyant de la scène IX. Pour ne pas lasser le public, elle est plus courte que la précédente, sa théâtralité plus grande, son jeu empreint de douce ironie aussi.

Scènes X et XI

D'un projet d'épousailles chimériques au projet d'éprouver le « bon cœur » de chacun, la scène X redouble la scène IX. C'est que Marivaux, dans cette petite comédie, s'amuse à décaler le schéma de ses comédies galantes où le couple de valets, secondaire et plus propice au rire, double le couple des maîtres. Ici, le couple des valets est représenté par les femmes. Pourquoi ce choix ? Parce que le sexe faible, dans l'imaginaire du XVIII^e siècle, fait tout à l'excès. Sa nature plus portée à ressentir qu'à réfléchir (mais n'oublions pas la valeur qui est donné au sentiment et à la sensibilité), le veut. Comme cette scène répète dans son début polémique et dans sa fin larmoyante la précédente, nous ne nous arrêterons que sur la tirade de Cléanthis, morceau de bravoure.

Avant Figaro, Cléanthis se livre à une diatribe universelle contre les maîtres

Non pas. La servante va se livrer à une diatribe pleine d'emphase. Sa première phrase « Ah ! Vraiment, nous y voilà, avec vos beaux exemples » est typique de la syntaxe marivaudienne. Quand l'exclamation « Ah ! » redoublée de l'adverbe « Vraiment » marque l'étonnement, le « nous y voilà » indique une situation portée à son point culminant et qui demande réponse. L'expression « Voilà de nos gens » débute le réquisitoire d'une Cléanthis qui joue à l'avocat général. Elle semble s'adresser au monde entier (et le monde, au théâtre, se métonymise dans la salle et son public). Sans doute avec quelque ressentiment, la soubrette énumère tous les maux dont se rendent coupables les maîtres avant que de profiter du pardon « de plus honnêtes gens qu'eux. » Cléanthis juge obscène l'ordre du monde qui distribue les rôles si injustement, et ce avant le Figaro du *Mariage* : « Fi, que cela est vilain, de n'avoir pour tout mérite que de l'or, de l'argent et des dignités [...] ». Le cœur de sa tirade s'adresse aux seuls Iphicrate et Euphrosine. Avec une salve de questions rhétoriques, il recherche leur contrition. La servante renâcle à céder à la bonté, d'où son « Ah ! Nous y voici », variation du « Nous y voilà » initial. Elle veut donner leçon, avec toute la vivacité nécessaire : « Il faut avoir le cœur bon, de la vertu et de la raison. » Elle érige un nouvel ordre du monde puisqu'elle affirme que cette alliance « fait qu'un homme en vaut plus qu'un autre. » Propos utopique ? Sans doute. Mais en partie seulement. Car Marivaux définit ici l'avènement de l'honnête homme tel que l'envisage le siècle des Lumières. Loin de penser les passions mauvaises comme le siècle précédent, et de n'avoir foi que dans le *cogito* comme Descartes, les hommes du XVIII^e siècle pensent le corps, et donc la sensibilité, comme source d'une connaissance qui mène à la vertu et à la raison, parce qu'elle agit dans l'intérêt de la conservation de soi et donc par voie de conséquence d'autrui. En donnant à entendre cette leçon dans la bouche d'une soubrette jouée par la seconde amoureuse des Comédiens Italiens, Silvia, qui, dans l'imaginaire du temps, incarne l'excès d'émotions et d'emportements propres au sexe faible, Marivaux l'ancre dans des mouvements du cœur contradictoires qui la rendent émouvante et lui ôte son caractère trop didactique. En s'adressant à « Messieurs les honnêtes gens du monde », Cléanthis universalise un peu plus son propos, qui ne peut que « passer », c'est-à-dire « dépasser » ceux dont elle rappelle une dernière fois les torts, avant de les exhorter à la honte : les spectateurs pris à partie sont ainsi mis en demeure d'agir, à tout le moins de réfléchir !

La fin de la scène voit, comme la précédente, une réconciliation dans les larmes du couple féminin.

Le pathos de la scène se dit à nouveau par des gestes codifiés : l'embrassement, la mise à genoux. Comme Arlequin à la fin de la scène VIII, Euphrosine en perd presque le langage, le silence étant un autre topos de l'authenticité pathétique. Il n'empêche : imaginez sur une petite scène quatre personnages pleurant, s'embrassant, se mettant à genoux, vous pourrez, si vous vous projetez dans l'esprit du siècle, vous attendrir, vous n'en serez pas moins réjouis et donc souriants devant cette scénographie du cœur. Marivaux, toujours, entremêle comique et pathétique, délicatement, faisant naître le second à partir du premier.

Dans la dernière scène qui sert d'épilogue à la pièce, l'arrivée de Trivelin vient donner l'occasion aux quatre protagonistes d'animer en un ultime tableau leur réconciliation, avant de le laisser clore l'épreuve et annoncer festivités et retour à Athènes.

Scène dernière

De la gaieté avant toute chose

L'étendue très limitée de la scène de clausule s'explique facilement : le public vient d'assister à deux scènes sur le même sujet, le pardon des maîtres par leurs esclaves, la contrition des maîtres suite à ce pardon. Aussi l'on pensera que la composition réclame simplement de Trivelin qu'il vienne clore l'épreuve qu'il a inaugurée à la scène II, afin que le dénouement soit plein et entier, sans pourtant que l'on apprenne quoi que ce soit de neuf, sinon le départ pour Athènes deux jours plus tard.

Cependant l'existence de cette dernière scène se justifie pour trois raisons supplémentaires, l'une fonctionnelle et plaisante, les deux autres morales, esthétiques et plaisantes. La raison fonctionnelle : Marivaux a voulu, à rebours de cette scène, dans les deux scènes précédentes, composer l'équivalent des scènes de marivaudage, mais en les décalant de couples à marier aux couples formés par les maîtres et leurs domestiques. Le couple masculin a joué fonctionnellement le rôle joué par le couple d'amants nobles quand le couple féminin l'a doublé comme le faisait traditionnellement le couple de valets. Aussi lui fallait-il éviter la présence de Trivelin qui correspond au père de la comédie et vient simplement prendre acte de l'amour qui conduirait avec son assentiment au mariage, et ici conduit au départ de l'île. La deuxième raison,

morale, esthétique et plaisante, est d'offrir la mise en scène du pardon et de la réconciliation des quatre jeunes gens à la fois, en les réunissant pour un ultime tableau : Cléanthis et Arlequin baisent chacun la main de leurs maîtres. Ce tableau pourrait aujourd'hui donner lieu à un contresens : en effet, ce geste s'interprètera d'abord comme un geste de soumission. Le XVIII^e siècle ne le lit pas ainsi. Comme l'embrassade des genoux « récupère pathétiquement la grandeur spirituelle qu'il avait dans les représentations religieuses de prière et d'adoration » (Anne Coudreuse), ce geste d'apparente soumission révèle un sublime abandon des cœurs. C'est la raison possible du silence des maîtres, silence de méditation et de partage d'émotion davantage que silence de classe. Le sublime conserve toutefois la signature de légère ironie propre à Marivaux, et qui tient ici à la mise en miroir des gestes pathétiques. Enfin, la dernière raison, elle aussi morale, esthétique et plaisante, réside dans l'ultime réplique de la pièce. Trivelin rappelle au public qu'il ne s'agissait pas seulement de corriger les maîtres mais aussi d'éviter le ressentiment et la vengeance des valets. Pourquoi ? Car sinon, il ne se serait s'agit que d'échanger les places de bourreaux et de victimes, sans dépassement par le « bon cœur, la vertu et la raison ». Enfin, une phrase laisse en suspens la situation : « La différence des conditions n'est qu'une épreuve que les dieux font sur nous : je ne vous en dis pas davantage. » L'appel aux dieux pour justifier la hiérarchie des rôles est un peu facile, passons. Mais plus énigmatique est la proposition qui suit : prétention d'une espèce particulière, elle refuse d'épiloguer sur la différence de condition tout en énonçant ce refus. Marivaux ouvre ici une brèche pour la réflexion du spectateur. Ni plus, ni moins. La dernière phrase, épilogue qui pouvait ouvrir sur des danses fait oublier la brèche ouverte. Ou pas.

Bilan

Le dénouement de la petite comédie en un acte contient tout l'art de Marivaux. À partir d'un travestissement qui consiste à échanger les identités de maîtres et de valets afin d'expérimenter la vie de l'autre condition, il construit une leçon philosophique sur les possibilités d'accomplissement des êtres dans l'accueil de leur sensibilité. S'inaugure là un rapport de compassion qui abolit toute volonté de prédation. Cependant Marivaux possède la sagesse de se savoir au théâtre, aussi son but est de plaire avant tout. Cela passe pour lui par l'art des acteurs qui diront son texte. Laissons-lui la parole à ce propos : « Il faut que les acteurs ne paraissent jamais sentir la valeur de ce qu'ils disent, et en même temps, que les spectateurs la sentent et la démêlent à travers l'espèce de nuage dont l'auteur a dû envelopper leur discours. »