

LE TREMBLEMENT DES CODES DANS LES TROIS «ÎLES» DE MARIVAUX

Introduction

Aujourd'hui encore, on associe volontiers Marivaux à l'invention d'une langue élégante dont l'objet serait l'investigation de soi et de l'autre de manière à percer les mystères de l'amour. Cependant, on sait en général moins¹ qu'il a placé les qualités de cette langue au service d'une réflexion audacieuse sur les sources de l'inégalité sociale. Nous nous proposons ici d'examiner quelques points forts de ce que nous appellerons souvent les « Îles » de Marivaux. Des trois pièces, *L'Île des Esclaves* semble constituer comme une espèce de matrice ou de banc d'essai réussi dont on retrouve la trame ailleurs. Elle constituera donc le noyau de l'analyse. Toutefois, il nous était difficile de tirer des conclusions valides du point de vue de la méthode scientifique sans intégrer la pièce dans le sous-ensemble des comédies philosophiques de Marivaux. La lecture intertextuelle favorise de la sorte les rapprochements et permet de tirer des conclusions plus assurées. Outre cela, il nous a semblé important également de faire appel à la science historique de manière à mettre en évidence le lien du texte avec la société l'ayant vu naître. Nous suivons en cela les tendances d'une certaine historiographie littéraire contemporaine montrant que l'œuvre n'existe pas à côté de la société ou dans ses marges, mais que d'une certaine façon elle en relaie les caractéristiques intrinsèques tout autant qu'elle les fonde en partie. Enfin, signalons qu'en ce qui concerne l'étude de ce genre particulier qu'est le théâtre, nous commencerons classiquement par cerner au mieux la fable de *L'Île des Esclaves*. En effet, la théorie du théâtre a suffisamment montré que la mise en évidence de la structure profonde d'une pièce constitue un préliminaire essentiel à l'étude des catégories propres au texte dramatique.

1 – La fable²

Un bateau en provenance d'Athènes fait naufrage dans les parages de l'île des esclaves. Parmi les survivants se trouvent

Iphicrate et Euphrosine, les maîtres; Arlequin et Cléanthis, les valets. Iphicrate, désespéré de se trouver en si mauvaise posture révèle à son valet le nom de l'endroit où ils se trouvent. Il s'agit d'une île dominée par des esclaves révoltés qui tuent ou réduisent en esclavage les maîtres échouant là. Arlequin prenant acte de cette situation décide de ne plus obéir aux injonctions de Iphicrate. Au moment où celui-ci s'apprête à châtier Arlequin à coups d'épée, une troupe d'insulaires commandée par Trivelin intervient et le désarme. Selon les lois en vigueur, Arlequin et Iphicrate échangeront leurs positions de façon à faire entendre au maître la condition de l'esclave. En trois ans, Iphicrate devra s'amender et faire preuve d'humanité. Si tel était le cas, il serait autorisé à regagner le continent. Sinon, il lui faudrait rester sur l'île et prendre une femme du cru pour épouse. Délaisant pour un temps le couple masculin, Trivelin s'adresse aux deux femmes afin qu'elles aussi, selon les pratiques locales, échangent leur position. Afin de mieux persuader Euphrosine de la vanité de son comportement, il demande à Cléanthis de l'humilier par la peinture de ses habitudes, de son faire et de son dire. Trivelin prie instamment Euphrosine de supporter pareil outrage de manière à créer en elle un choc salutaire l'engageant sur la voie du repentir et du changement. Cédant de mauvaise grâce à la description ébauchée par sa servante, elle apprend de Trivelin qu'elle se trouve sur la bonne voie et que sa délivrance ne saurait tarder. Entre-temps, Arlequin, jouissant de son nouvel état de maître, entreprend de changer les manières de Iphicrate à son égard. Trivelin, reprenant une technique déjà éprouvée pour le couple féminin, demande à Arlequin de décrire le comportement de son maître lorsqu'ils étaient à Athènes. Sans attendre, il passe en revue les travers et les ridicules de Iphicrate et celui-ci, cédant sur les conseils de Trivelin, finit par accepter que le portrait se rapproche de la réalité. Peu après, fatigué déjà de la position nouvellement acquise, Arlequin décide d'entreprendre Cléanthis. Elle n'y voit aucun inconvénient mais demande que le jeu de la séduction s'opère selon les règles en vigueur dans la société dont ils font maintenant partie. Peu habile à manier le langage et les manières d'une classe à laquelle il n'appartient pas, il propose bientôt à Cléanthis de s'amuser à séduire chacun le maître de l'autre. Il faudra dès lors que chacun s'évertue auprès de son patron à vanter le mérite de l'autre. Pour les maîtres, l'humiliation est totale. Ils venaient d'avouer leurs ridicules, les voici

forcés à soutenir la cour assidue de laquets devenus maîtres. Rapidement toutefois, face à une Euphrosine larmoyante et défaite, Arlequin sent vaciller ses défenses. Et lorsque elle s'efface pour laisser la place à Iphicrate, il n'a même plus envie d'exercer son nouveau pouvoir à l'encontre de celui qui fut le maître. Il lui rend sa liberté dans l'espoir que l'expérience partagée d'un échange des rôles lui soit profitable. Bien qu'il lui en coûte, Cléanthis se laisse gagner par les arguments de son compagnon et finit également par rendre sa liberté à Euphrosine. L'ensemble s'achève dans les pleurs et Trivelin, touché par la scène, annonce que ils pourront bientôt regagner leur pays.

2 – Lecture interne et intertextuelle

La fable de *L'Île des Esclaves* rappellera sans doute celles de deux autres pièces de Marivaux que la critique range sous l'appellation de comédies sociales ou philosophiques. Il s'agit de *L'Île de la Raison ou les petits hommes*³ et de *La Colonie*⁴. De fait, les trois pièces entretiennent un étroit réseau de similitudes. Tant du point de vue de la structure que du développement ou encore des sens possibles qu'elles donnent à lire, les trois «Îles» s'offrent à l'analyse comme autant de variations sur des thèmes similaires. Afin de mieux cerner ceux-ci, il nous semble important de montrer comment ensemble elles s'agencent en fonction de deux des caractéristiques fondamentales du texte de théâtre : l'espace et le temps. Dans le cadre de ce travail, nous ne nous intéresserons pas à l'espace théâtral (incluant acteurs et spectateurs) ni à son corollaire le temps de la représentation (il faudrait pour ce faire disposer d'un certain nombre d'enregistrements de mises en scène des pièces étudiées).

2.1 L'espace⁵

L'espace dramatique, on le sait, est essentiellement double. Un espace actuel qui correspond à l'espace fictif où se meuvent, parlent, se rencontrent les personnages et un espace virtuel auquel ni le lecteur ni le personnage n'ont accès directement mais qui est souvent désigné par le geste ou la parole et dont on devine parfois l'existence à travers une fenêtre ou une porte (ainsi l'arbre désigne-t-il souvent, par métonymie, le dehors).

Dans les trois pièces, la didascalie initiale est, de ce point de vue, assez succincte puisque l'on nous dit que la scène se passe sur une île où ont abordé « les acteurs⁶ ». Il est connu qu'au théâtre, un espace clos favorise la tension, les affrontements, la cruauté même. Les personnages, entourés d'eau, ne disposant d'aucun moyen de quitter l'île, ne peuvent, dans les conditions qui sont les leurs, que se heurter. Le choix d'un tel espace rend la confrontation inévitable. On voit en effet mal Iphicrate accepter l'humiliation ailleurs que dans un lieu s'apparentant à une prison. Dans *La Colonie*, les femmes - désireuses de participer aux affaires publiques - ne parviennent à se faire entendre quelque peu des hommes qu'à cause de la situation où toute cette petite société se trouve incidemment plongée. Autrement dit, dans un tel contexte, les personnages ne peuvent qu'écouter l'autre, quoi qu'il leur en coûte. En ce cas, il n'est pas interdit de parler d'utopie, à condition de prendre ce mot dans son sens étymologique: « lieu qui n'est nulle part ».

Il serait difficile d'accorder en l'occurrence à ce mot le sens qu'il a aujourd'hui dans la mesure où nous savons peu de choses de ces îles. Marivaux ne nous présente pas un système complet où les personnages trouveraient leur place. Il s'agit soit d'une société à faire (*La Colonie*) soit d'une société déjà constituée dont le caractère utopique ne se révèle que par petites touches. Ainsi apprend-on que dans *L'Île de la Raison* il n'y a pas de notaire ni de justice permettant de consacrer l'amour révélé (acte III, scène IX) et que la République est la forme de gouvernement régissant *L'Île des Esclaves* (scène II). Il ne serait donc guère légitime de voir dans ces trois pièces, une de ces utopies dont le XVIII fut friand. Cependant, on ne peut pas ne pas songer à Thomas More dont le texte (*L'Utopie*, 1516) avait connu de multiples traductions en France, et que l'on venait de rééditer peu de temps (1715) avant les vrais débuts de Marivaux au théâtre, ou encore au roman utopiste de Tyssot de Patot *Les voyages et aventures de Jacques Massé* (paru en 1710) commençant lui aussi par un naufrage sur les côtes inhospitalières d'une île perdue au milieu de l'Atlantique. La présence d'un ailleurs habité par des gens « raisonnables » ne devait donc guère étonner les spectateurs de l'époque. On le voit, la détermination des limites de l'espace actuel ne va pas toujours de soi et sa cartographie complète demanderait sans doute une analyse plus poussée.

Ceci posé, il importe de voir comment Marivaux gère l'espace virtuel ainsi que la circulation entre le dedans et le dehors. Dans les trois pièces, si l'espace actuel est le lieu où s'affirme l'humiliation d'une classe par l'autre, l'espace virtuel, lui, laisse deviner l'exercice du pouvoir absolu dont jouissent les nouveaux maîtres. Dans *L'Île des Esclaves*, à la fin de la scène II, Trivelin annonce aux esclaves devenus maîtres qu'ils disposent de huit jours afin de profiter «du changement de [leur] état». Lors des deux scènes suivantes, il s'attache à modifier le comportement de Euphrosine en confrontant celle-ci à la vanité de son comportement. Entre-temps, dans l'espace virtuel, Arlequin jouit donc de son nouvel état. Nous le retrouvons tout joyeux (scène V), après l'aveu de Euphrosine. Son récit ne laisse aucun doute sur les événements ayant échappé à notre regard:

«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» [scène V, p. 76]

La polysémie au théâtre passe entre autres par la tension constante entre l'actuel et le virtuel. Selon les époques, les théoriciens ont codifié ce mouvement, expliquant ce qu'il fallait montrer et ce qui devait être suggéré. Longtemps, le théâtre classique défendit par soucis de bienséance de présenter des actions susceptibles de heurter le spectateur; pour d'autres, il fallait reléguer dans un ailleurs virtuel ce qu'une scène à l'espace limité ne pouvait exposer sous peine de porter atteinte à la vraisemblance. Déterminer les choix du dramaturge en ce domaine permet souvent de montrer en quoi une conception particulière de l'espace dramatique renforce la portée des sens de la pièce. Dans le cas de *L'Île des Esclaves*, l'humiliation des anciens maîtres est d'autant plus forte qu'elle est doublement publique: à la fois devant Trivelin et devant les spectateurs. La double destination, plus ou moins sensible selon les textes dramatiques, fait qu'en effet, les scènes d'humiliation dont Trivelin vante les effets et constate les bienfaits s'adressent également à cet autre, présent de l'autre côté de ce que Diderot appellera bientôt le quatrième mur. Dans *L'Île de la Raison*, la transformation de presque tous les Européens naufragés en êtres dotés de raison s'opère selon un *modus operandi*

similaire: l'aveu de ses fautes et travers grandit (dans les deux sens du verbe en ce cas) le pénitent et fait de lui un homme.

2.2 Le temps

On le sait le temps dramatique s'inscrit dans la même dualité que l'espace. Au temps de la fiction s'ajoute, dans un rapport extrêmement complexe, le temps de la représentation. Si les pièces en un acte (*L'Île des Esclaves* et *La Colonie*) tendent à rapprocher les deux temporalités, les pièces en trois ou cinq actes proposent, par soucis de vraisemblance bien souvent, une action dont la durée dépasse les deux heures de la représentation. En ce qui concerne les trois «Îles», les repères temporels ne nous aident guère à borner le temps de la fiction. On peut tout au plus supposer que l'action ne s'étend que sur quelques heures, voire une journée. Or, la modification radicale à laquelle nous assistons demanderait probablement plus de vingt-quatre heures. Malgré les circonstances exceptionnelles (un naufrage), on imagine mal en effet un noble souffrant forces injures et lazzi de la part d'un roturier et acceptant la véracité du portrait peu flatteur dressé par celui-ci. À s'arrêter à la surface des choses, l'on ne manquerait pas de lire ici rien que de peu vraisemblable.

Certains ont vu dans cette mutation un effet de la temporalité propre à la confession chrétienne. Certes, si l'on s'y arrête un instant, l'idée ne manque pas de pertinence. Il est connu que dans le rituel, il y a immédiateté entre l'aveu de la faute par le fidèle et l'absolution de Dieu par l'intercession du prêtre. Autrement dit, entre les deux actes de paroles, celui de l'aveu et celui de l'absolution, le temps n'est ni celui du recul permettant d'apprécier vraiment la gravité de l'écart ni celui de la réflexion: tout se joue dans une instantanéité absolue et nécessaire. La bonne conscience est à ce prix. Or, dans *L'Île des Esclaves* ainsi que dans *L'Île de la Raison*, un certain nombre d'individus parmi les nouveaux arrivés doivent avouer leurs errements passés et ce en présence de deux personnages investis d'un certain pouvoir, Trivelin et Blectrue - qui par métaphore désigneraient alors le prêtre. La rapidité du changement s'explique dès lors selon une démarche dont les étapes échappent à la plupart des observateurs contemporains mais qui faisaient sans doute sens pour les spectateurs

du XVIII siècle. Au choc de la révélation publique par un individu socialement dégradé et le refus subséquent de la critique succèdent la perte des repères habituels (Euphrosine, dans la scène III de *L'Île des Esclaves*: «Je ne sais où j'en suis») et l'acceptation des fautes. Quant à celui désignant la faute, il éloigne ainsi le désir de vengeance - parfois sur injonction du maître de cérémonie (voir le «Doucement, point de vengeance» de Trivelin à Cléanthis, toujours dans la scène III ainsi que les nombreux appels à la modération). A lire le temps de la fiction de la sorte, on accepte peut-être plus facilement que dans un laps de temps aussi court (un acte) une série de retournements essentiels affectent autant de personnages. A l'appui de cette interprétation, on relèvera encore que dans *L'Île des Esclaves*, Arlequin et Cléanthis reprendront leur statut d'esclaves et refuseront de pousser le retournement de statut social jusqu'à ses dernières extrémités. On retrouve dans la dernière scène quelques exemples de l'humiliation chrétienne:

«Arlequin [à Cléanthis]:
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 [...].»
Et plus loin: «Mettez-vous à genoux pour être encore
meilleure qu'[Euphrosine]»

Cependant, il ne faudrait pas tirer de cette lecture du temps dans quelques occurrences des conclusions de portée générale aptes à expliciter le temps marivaldien. C'est que celui-ci, on le sait, repose sur d'autres données. L'état d'indétermination dans lequel se trouvent les personnages ainsi que les effets du hasard jouent aux yeux d'un certain nombre de commentateurs un rôle essentiel dans l'étude et la définition d'un temps propre à l'œuvre de Marivaux. Il est connu par exemple qu'un Georges Poulet voit dans la gestion toute particulière du temps par Marivaux une des clés de l'interprétation de ses textes. Dans *L'Île des Esclaves* ainsi que dans *L'Île de la Raison*, les personnages se révélant à eux-mêmes par l'intermédiaire de la parole de l'autre (Arlequin peignant Iphicrate dans *L'Île des Esclaves*, Blaise

et Spinette décrivant les défauts de la comtesse dans *L'Île de Raison*⁷) vivent un instant où le moi ébranlé ne sait plus qui il est. Pour Poulet, c'est le temps de la révélation d'un autre je (nous ajouterons dégagé des effets de l'éducation):

« Voilà donc l'être marivaudien qui surgit de l'inexistence dans un étonnement indescriptible. Il est cet étonnement. Sans gradation, sans durée, en un moment-éclair, passé de son état négatif de stupeur habituelle, qui est l'état de paresse, à une sorte de stupeur tout autre, une stupeur essentiellement active, qui est la stupeur d'être. Que m'arrive-t-il ? Il m'arrive d'être. Cet événement qui m'arrive, je ne sais encore rien de lui, sinon qu'il m'arrive, que je ne puis le distinguer de moi, qu'il fait partie de ma propre existence. [...] Ma conscience d'être est à la fois une connaissance et une ignorance. Ce que je sais, c'est que je suis. Ce que je ne sais pas, c'est ce que je suis.⁸ »

Dans un travail d'une autre ampleur, il vaudrait la peine d'étudier les conséquences ontologique et anthropologique d'un homme se mettant en cause et se révélant à lui-même à travers l'échange de paroles avec un autre, dégradé socialement et cependant porteur privilégié de la raison et du bon sens. Dans un siècle où la relation de soi à soi et aux autres était régie par des règles sociales rigides ainsi que par rapport à une transcendance justifiant toutes les différences, les étonnements des personnages de Marivaux s'apparentent à des ébauches de révolution individuelle. Nous verrons bientôt qu'en cela, l'œuvre du dramaturge ne fait que renvoyer à une crise plus générale touchant toute la société de l'époque⁹.

Pour revenir au problème soulevé en introduction à la question du temps chez Marivaux - le changement étonnant s'opérant chez Iphicrate en si peu de temps -, il nous semble que l'on en éclaircirait singulièrement les données si l'on utilisait les outils propres au discours théâtral. Lorsque Marivaux choisit d'introduire tout à la fois une rupture et un retournement dans un agencement social que tout le monde (maîtres et valets) imagine immuable et ce, dans une période aussi courte et partant aussi peu vraisemblable, c'est qu'il a bien compris un des fondements du temps du théâtre. En effet, celui-ci autorise, dans le cadre d'un artifice s'affirmant comme tel, ce qui dans un autre rapport au temps paraîtrait un singulier raccourci. La théorie du théâtre n'a pas manqué de pointer les caractéristiques du temps

théâtral. Elle montre notamment que l'espèce de convention non écrite liant l'émetteur au récepteur d'une pièce fait en sorte que les distorsions les moins conventionnelles soient permises et acceptées. C'est par ce biais également que le théâtre expose sa théâtralité. Il dit encore ce qu'il est *quand* il est. Autrement dit, le temps chez Marivaux, à l'instar des marques les plus visibles de la théâtralité (le théâtre dans le théâtre, les masques,...) participe de l'illusion et favorise une révolution dont ailleurs on ne manquerait pas de souligner l'incongruité.

3 – Jeux de masques et effet de théâtre dans le théâtre

3.1 Jeux de masques et société

Les trois «îles» de Marivaux constatent toutes sur des modes assez similaires que la société de l'époque est profondément inégalitaire et que ces inégalités de naissance, pour artificielles qu'elles soient, semblent naturelles aux détenteurs du pouvoir. Quelques exemples suffiront à comprendre le point de départ du dramaturge:

– «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» [*L'Île des Esclaves*, Cléanthis, scène X]

– «Malheureusement, je n'ai point de mémoire, et je ne me ressouviens pas de la moitié de vos folies. Orgueil sur le chapitre de la naissance: Qui sont-ils ces gens-là? de quelle maison? et cette petite bourgeoise qui fait comparaison avec moi? Et puis cette bonté superbe avec laquelle on salue des inférieurs; cet air altier avec lequel on prend sa place; cette évaluation de ce que l'on est et de ce que les autres ne sont pas» [Spinette à la comtesse, *L'Île de la Raison*, acte II, scène VI]

– «Dans l'arrangement des affaires, il est décidé que nous n'avons pas le sens commun, mais tellement décidé que cela va tout seul, et que nous n'en appelons pas nous-même» [Arthénice, à propos de la condition de la femme, *La Colonie*, scène IX]

On constatera qu'à chaque fois, la critique émane de personnages déconsidérés par les classes dominantes (les hommes de la noblesse pour Marivaux), soit des domestiques (Cléanthis, Spinette, ailleurs,

Arlequin; ou Blaise) soit des femmes (servante ou, comme Arthénice, noble). Rappelons que dans les trois cas, la dénonciation des inégalités sociales n'est rendue possible qu'à cause d'une circonstance exceptionnelle (le naufrage). Enfin, les trois pièces favorisent les jeux et enjeux de la critique sociale parce que les naufragés se trouvent impliqués dans des situations de crise favorisant l'émergence d'un renversement des rôles habituels. Dans *L'Île des Esclaves*, les dominés prennent la place des dominants pour un temps; dans *L'Île de la Raison*, les Européens - réduits à des proportions minuscules parce que dépourvus de raison - ne pourront recouvrer leur taille normale qu'à la condition d'être raisonnables et dans *La Colonie*, les femmes demandent à participer à l'élaboration des lois, à exercer la magistrature ou le métier des armes - un renversement audacieux en soi - parce que, l'adversité ayant touché les deux sexes, l'ancien ordre ne peut plus avoir cours¹⁰.

Dans la série des «îles», cette désignation des injustices par ceux qui en souffraient s'apparente à une obsession de la vérité. Tout au long de ces pièces, les déclassés s'acharnent à retirer le masque dont la bonne société a revêtu ses usages qu'ils soient d'ordre linguistiques, sociaux ou encore amoureux. A l'inverse de ce qui se passera dans *Le jeu de l'amour et du hasard* (où il faut avancer masqué afin de connaître les sentiments, les siens et ceux de l'autre), nous n'assistons donc pas à une mascarade mais à son contraire: une mise à nu, une démystification, parfois cruelle¹¹, de l'hypocrisie, de la flatterie, de la vacuité de certains codes, autant de masques difficiles à tomber dans une société théâtralisée à l'excès. De ce point de vue, Arlequin par ses mimiques et ses lazzi renforçait probablement l'effet recherché. C'est en tout cas l'opinion de Pomeau et Ehrard:

«Si Marivaux a aimé les Comédiens-Italiens, c'est parce que leur jeu expressif servait ses intentions de moraliste et l'aidait à rendre évidente la leçon de son théâtre: une leçon de sincérité. Chez lui, la poésie et ses apparents mensonges sont toujours au service de la vérité. La fiction utopique de *L'Île des Esclaves* révèle la vraie nature des personnages, une fois enlevés les masques des différences sociales.» [p. 303]

Nous verrons plus tard que l'acte visant à pointer le masque s'opère alors - par un effet de mise en abyme dont le théâtre aime

à jouer - par l'intermédiaire du théâtre dans le théâtre. Si l'on veut bien entendre la portée délicatement subversive de cette fureur iconoclaste, il n'est pas inutile de rappeler que la société dans laquelle Marivaux écrit son œuvre se prêtait peu à ce genre d'exercice (d'où l'utilité de placer l'action de ses trois «îles» en utopie).

La plupart des spécialistes du XVIII^e siècle s'accordent à dire que les premières années de la régence de Philippe d'Orléans ramenèrent à la cour une ambiance festive que la fin de règne dévot de Louis XIV avait en partie étouffée. Il est commun d'affirmer que c'est lors de cette période qu'apparaissent les premiers facteurs des changements qui rythmeront le siècle des Lumières. Changements que la littérature reflète et suscite en partie. Daniel Roche, un des plus fins connaisseurs du XVIII^e siècle français a pointé dans un ouvrage fondamental¹² les caractéristiques de cette nouvelle société. Parmi celles nous intéressant plus directement, nous en retiendrons deux: les progrès de l'idée d'égalité et l'importance du «masque» dans l'espace public que constituent les Salons.

Il est connu que Montesquieu, le premier, donna le ton dans le débat sur les inégalités criantes existant au sein de la société française. Au moment où Marivaux entre en scène, lui et d'autres ont déjà circonscrit les données du problème. La critique de l'inégalité née de la naissance ou de la richesse et les débats qu'elle suscite n'étaient donc pas inconnus du dramaturge. Roche met clairement en évidence les deux types d'égalité dont de nombreuses œuvres se font l'écho:

«A un autre degré, l'égalité méritocratique a entretenu la critique du privilège et de la transmission héréditaire, celle des prérogatives de la naissance. Sur ce premier débat s'en greffe un second: la méritocratie ne suffit pas à résoudre les inégalités. Car elle ne se soucie pas des besoins réels, de l'égalité de répartition du bonheur entre les citoyens. Un nouvel égalitarisme est alors dirigé non contre l'inégalité de naissance, mais contre l'inégalité des richesses qui provoque la déchéance des hommes et la décadence des États, qui est destructrice des liens sociaux. La tâche majeure des bons gouvernements est de rétablir cet équilibre égalitaire.» [p. 486]

De façon récurrente, les «îles» mettent en scène des situations renvoyant constamment au débat qui traverse alors une certaine société. Les trois citations dont nous faisons état il y a peu montrent

suffisamment tout l'intérêt qu'un Marivaux portait alors à la question. Il semble à l'examen de la trilogie que, pour lui, une approche raisonnable de la question aurait suffi à montrer combien il est absurde de voir dans l'inégalité de naissance un argument justifiant tous les excès. De ce point de vue, *L'Île de la Raison* offre un passage intéressant lors duquel Blectrue, le fonctionnaire chargé de faire recouvrer la raison aux Européens fraîchement débarqués, découvre les injustices de la société française du moment:

«Blectrue.- Vous vaudrez mieux qu'un autre pour instruire [vos compatriotes]; vous sortez du même monde, et vous aurez des lumières que je n'ai point.

Blaise.- Oh! que vous n'avez point ! ça vous plaît à dire. C'est vous qui êtes le soleil; et je ne suis pas tellement la leune auprès de vous, moi; mais je ferons de mon mieux, à moins qu'ils ne me rebutions à cause de ma chétive condition.

Blectrue.- Comment, chétive condition ! Vous m'aviez dit que vous étiez un laboureur.

Blaise.- Et c'est à cause de ça.

Blectrue.- Et ils vous mépriseraient! O raison humaine, peut-on t'avoir abandonnée jusque- là! Eh bien! tirons parti de leur démençe sur votre chapitre; qu'ils soient humiliés de vous voir plus raisonnable qu'eux, vous dont ils font si peu de cas.» [*L'Île de la Raison*, acte I, fin de la scène XIV]

Marivaux utilise ici une stratégie de dénonciation que les Lumières reprendront fréquemment dans leurs textes. Depuis Descartes - et l'on sait que Marivaux a lu ses œuvres -, la méthode scientifique permettant d'aborder rationnellement un problème a largement dépassé le cadre étroit de *La dioptrique*. Avec Marivaux, elle entre peut-être pour la première fois dans l'espace du dialogue théâtral. Rappelons l'essentiel: l'exercice de la raison favorise une observation différente du monde et de la société. En ce cas, l'étonnement devant un phénomène précède de peu la révolte contre l'injustice. L'homme doté de raison ne peut que s'insurger contre ce que d'aucun considère comme un état de fait. Cependant, débusquer de la sorte l'injustice demande un effort accru car les détenteurs du pouvoir ont tout fait pour rendre ce rapport de force naturel auprès des dominés. Il est donc nécessaire de faire prendre conscience à ceux-ci du caractère artificiel des

différences de classes afin de favoriser la disparition non pas des classes elles-mêmes (Marivaux n'a rien d'un révolutionnaire avant la lettre) mais des distinctions non objectives entre les hommes. On comprend donc que, pour un Marivaux, la naissance ne justifie rien. C'est l'exercice de la raison pratique et l'éducation qui font de l'homme bien né un homme de qualité. Deux exemples suffiront à illustrer notre propos. En une seule formule placée dans la bouche de Blaise, le paysan dégradé, Marivaux condense l'essentiel de sa pensée relativement au sujet: «Blaise.- [à Blectrue] Mon père m'a fait, vous m'avez refait » [*L'Île de la Raison*, acte I, scène XIV]. Et dans *L'Île des Esclaves*, Cléanthis - s'adressant à Iphicrate et Euphrosine - défend le mérite comme seule source acceptable de la distinction: «Il faut avoir le cœur 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 autre.» [scène X]

On pourrait croire à lire ces lignes que Marivaux revendiquait de la sorte une révolution des rapports sociaux. Rien ne serait plus contraire à l'esprit de l'époque et il est certainement hasardeux de voir dans les «Îles» comme une espèce de préfiguration des événements de la fin du siècle. Certes, la tentation d'une lecture téléologique est grande en ce cas mais comme l'ont montré les historiens, la première moitié du XVIII^e siècle, si elle est riche en débats sur les injustices de toutes sortes, ne voit pas se développer de velléités révolutionnaires. René Pomeau et Jean Erhard ne s'y sont pas trompés qui écrivent:

«Avec un commerce prospère mais marginal et une agriculture solide mais stagnante, la France offre donc dans la première moitié du XVIII^e siècle l'image d'une société équilibrée, stable et strictement hiérarchisée, où nul ne soupçonne la possibilité de grands bouleversements d'aucune sorte. Comment s'étonner dans ces conditions que la capacité d'innovation et l'esprit d'entreprise soient étroitement circonscrits, et que les novateurs les plus entreprenants, dans l'ordre de la pensée comme dans celui de l'économie, ne songent pas à transformer le monde ancien mais tout au plus à l'aménager?» [Pomeau, Ehrard, p. 24]

L'important dès lors n'est pas tant de renverser que de poser les bonnes questions quant aux problèmes de société en général et

de la condition de l'homme dans cette société en particulier¹³. Certes, Marivaux n'ira pas - comme le défendait déjà Thomas More au XVI^e siècle - jusqu'à réclamer « la communauté de vie et de biens sans commerce d'argent¹⁴ », toutefois, l'acte inouï auquel se livrent certains personnages - tomber le masque social - révélait déjà en soi une attitude dont on oserait presque dire qu'elle était subversive. C'est que, et nous abordons là la deuxième caractéristique retenue, au XVIII^e siècle, une telle attitude n'était guère pensable.

En fréquentant une certaine société, celle des Salons notamment, Marivaux comprit combien l'apparence (souvenons-nous que l'on disait « composer une attitude »), importait plus que le sens. Daniel Roche, encore lui, insiste sur l'aspect positif des ces conversations raffinées mais ne cache pas cependant qu'elles ne visaient pas à mettre l'autre à nu, ce que Marivaux, nous l'avons compris, ne manque pas de faire dans ses «Îles»:

«Le débat sur le masque et la parole est un des plus grands du siècle. A pratiquer la tactique salonnrière, les intellectuels ont gagné une connaissance de l'homme en société, un art de l'analyse des relations humaines en fonction des rapports sociaux, une manière d'apprendre à pénétrer les défenses de l'adversaire dont les grands ténors de la politique pourront raisonnablement s'inspirer. Comme l'a écrit avec profondeur Ph. Stewart, il ne s'agit pas de démasquer les autres: "L'autodéfense demande que l'on se méfie des autres tout en ayant soin de soutenir son propre masque pour que les autres ne le pénètrent pas: il faut éduquer l'œil et l'entendement... mais arracher les masques c'est détruire la sociabilité".» [p. 401]

Si l'on a pu parfois reprocher à Marivaux de vaticiner sans fin sur les jeux du hasard et de l'amour, il semble que le reproche ne puisse en être fait pour la série des « Îles ». En l'occurrence, il s'agit bien de démasquer l'autre, le détenteur du pouvoir, le possesseur exclusif d'un certain usage de la parole afin d'en démontrer la vacuité. Lorsque Trivelin impose à Iphicrate ainsi qu'à Euphrosine de changer pour un temps de statut et de confesser leurs travers, il les oblige à commettre un acte pour le moins déstabilisateur (Euphrosine: «Où suis-je! et quand cela finira-t-il?», *L'Île des Esclaves*, scène VII). Bien sûr, Marivaux a pris soin de placer l'action de sa trilogie dans un ailleurs imaginaire ; certes, l'on pourra toujours lui objecter d' « escamoter la

question posée par la révolte d'Arlequin », cependant la prégnance de la question de la différence des conditions comme fondement de l'inégalité parmi les hommes suffit à perturber, même en surface, les codes sociaux en vigueur.

3.2 Le théâtre dans le théâtre

Il ne nous paraît pas exagéré de dire que la nouveauté¹⁵ du théâtre « philosophique » de Marivaux repose, entre autres, sur l'utilisation d'un code proprement théâtral pour dénoncer l'injustice. L'échange des rôles sous l'égide d'une autorité (Trivelin, Blectrue) organisant le dialogue, reprenant telle attitude, corrigeant telle autre, met en évidence l'illusion à laquelle nous assistons. Autrement dit, en démasquant la vanité des personnages nobles, Marivaux désigne le faire (le théâtre) pour mieux dénoncer l'artifice du dire (la vacuité du discours d'un Iphicrate). A plusieurs reprises, Trivelin - dont on peut, dès lors, interpréter la figure comme renvoyant à celle du maître de cérémonie, pour ne pas parler de metteur en scène - pousse les autres personnages à jouer la comédie. Dans l'extrait suivant, celle-ci s'avoue comme telle et Arlequin montre bien qu'il n'est pas dupe du jeu auquel on lui demande de se livrer:

«Trivelin (à Arlequin) : Instruisez-moi d'une chose : comment se gouvernait-il [Iphicrate] là-bas; avait-il quelque défaut d'humeur, de caractère?

Arlequin *riant*: Ah! mon camarade, comme 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.

[...] Il ne s'agit que d'une bagatelle.» [*L'Île des Esclaves*, scène V]

On le voit, par la médiation du théâtre dans le théâtre¹⁶, l'auteur entend exposer plus sûrement la cruauté et la bêtise des ridicules échoués sur l'île. Il est vrai que le procédé se prête particulièrement bien à cet effet. Il place le lecteur/spectateur dans une distance par rapport à l'intrigue et l'installe dans la situation - parfois inconfortable - de celui que l'on amène à se poser des questions gênantes

relativement à sa propre position dans le monde. En d'autres mots et pour reprendre une formule de Michel Pruner : « En montrant scéniquement les mécanismes qui fondent l'illusion, le théâtre brise celle-ci et se présente comme un moyen d'investigation du réel. » [Michel Pruner, p. 118]

Bien sûr, il s'agit là d'une des marques les plus visibles de la théâtralité. Toutefois, l'on aurait tort de réduire celle-ci à une technique dont les effets spéculaire et spectaculaire cachent des manifestations également essentielles. Dans son *Dictionnaire*, Michel Corvin a suffisamment précisé les contours du concept pour que l'on puisse en rechercher les marques dans le théâtre de Marivaux. Après avoir montré que la théâtralité commence quand une instance émettrice s'adresse à une instance réceptrice, il précise qu'elle repose sur l'altérité. Les conséquences d'une telle remarque sont essentielles : « Le dédoublement découle naturellement de l'altérité : c'est un autre qui parle, et qui parle comme un autre, c'est-à-dire qui se métamorphose. La théâtralité suppose fiction, fabrication mentale d'une identité, d'une fable, d'un costume, d'une gestuelle qui creusent par toutes leurs marques d'altérité, la distance qui sépare l'un (le récepteur) de l'autre (l'émetteur)» [Corvin, pp. 1615-1616]. Il pointe ensuite une série d'éléments contribuant plus ou moins fortement à l'affirmation du théâtre comme tel : le masque, le grime, les costumes, la danse, ... auxquels nous ajouterons un temps et un espace dont les modalités disent aussi la théâtralité (voir supra). Le retournement carnavalesque auquel nous assistons dans *L'Île des Esclaves* désigne encore le médium parce que les personnages jouent (cruellement) à jouer.

Pour revenir à la figure du théâtre dans le théâtre, on sait qu'elle favorise un discours sur le théâtre lui-même, sur ses codes et ses spécificités, mais aussi sur la conception que le dramaturge a de son art. C'est par ce biais que souvent il dit ses préférences et transforme en fiction son propre discours sur le théâtre. Les « Îles » en outre, *L'Île de la Raison* surtout, se font l'écho des débats traversant alors le champs littéraire à propos des nouvelles orientations du genre dramatique. A deux reprises dans *L'Île de la Raison*, Marivaux confie à certains personnages le soin de relayer ces débats à l'intérieur de l'œuvre. Ainsi dans le prologue, un acteur discute du problème de la vraisemblance en compagnie de certains spectateurs. Dans ce court échange, Marivaux revendique le droit pour le théâtre de

dépasser la règle de la vraisemblance au nom de laquelle on condamnait alors tant de pièces. Pour lui, les codes du théâtre autorisent par convention le spectateur à croire à la réalité des événements tout en les sachant truqués. Ce qui nous semble aller de soi suscitait alors de nombreuses controverses théoriques auxquelles Marivaux renvoie directement:

«La comtesse, à l'acteur.- Monsieur! Monsieur! Voulez-vous bien nous dire ce que c'est que vos *Petits Hommes*? Où les avez-vous pris?

L'Acteur.- Dans la fiction, Madame

Le Conseiller.- Je me suis bien douté qu'il n'étaient pas réellement petits.

L'Acteur.- Cela ne se pouvait, Monsieur, à moins que d'aller dans l'île où on les trouve.

Le chevalier.- Ah! Ce n'est pas la peine: les nôtres sont forts bons pour figurer en petit: la taille n'y fera rien pour moi.

Le Marquis.- Parbleu! tous les jours on voit des nains qui ont six pieds de haut. Et, d'ailleurs, ne suppose-t-on pas sur le théâtre qu'un homme ou une femme deviennent invisibles par le moyen d'une ceinture?

L'Acteur.- Et ici, on suppose, pour quelque temps seulement, qu'il y a des hommes plus petits que d'autres.

La Comtesse.- Mais comment fonder cela?

Le Marquis.- vous deviez changer votre titre à cause des dames.

L'Acteur.- Nous ne voulions pas vous tromper; nous vous disons ce que c'est, et vous êtes venus sur l'affiche qui vous promet des petits hommes; d'ailleurs, nous avons mis aussi *L'île de la Raison*.

La Comtesse.- *L'île de la Raison*! Hum! ce n'est pas là le séjour de la joie.

L'Acteur.- Madame, vous allez voir de quoi il s'agit. Si cette comédie peut vous faire quelque plaisir, ce serait vous l'ôter que de vous en faire le détail: nous vous prions seulement de vouloir bien vous y prêter. On va commencer dans un moment;

Le Marquis.- Allons donc prendre nos places. Pour moi, je verrai vos hommes tout aussi petits qu'il vous plaira.» [*L'île de la Raison*, prologue, scène III]

A ce premier coup de boutoir contre les règles classiques, Marivaux en ajoutera un second dans le corps de la pièce. Blectrue

tente, comme nous l'avons signalé, de faire recouvrer la raison aux huit Européens ayant abordé dans l'île de la Raison. Parmi ceux-ci, se trouve le poète dont Blectrue désespère de jamais lui enseigner le bon sens. Il l'interroge sur ce métier étrange de faiseur de vers. Il apparaît clairement qu'à confier la défense et l'illustration de la tragédie et de la comédie à une figure aussi ridicule que celle du poète, Marivaux entend régler leur compte à deux genres qu'il estime dépassés par le nouveau théâtre (le sien notamment):

«Blectrue.- Des ouvrages qui font pleurer ! cela est bien bizarre.

Le Poète.- On appelle cela des tragédies, que l'on récite en dialogue, où il y a des héros si tendres, qui ont tour à tour des transports de vertus et de passion si merveilleux [...], des hommes enfin qui ont de si respectables faiblesses, qui se tuent quelquefois d'une manière si admirable et si auguste, qu'on ne saurait les voir sans en avoir l'âme émue et pleurer de plaisir. Vous ne me répondez rien.

Blectrue, *surpris l'examine sérieusement*.- Voilà qui est fini, je n'espère plus rien; votre espèce me devient plus problématique que jamais. Quel pot-pourri de crimes admirables, de vertus coupables et de faiblesses augustes ! Il faut que leur raison ne soit qu'un coq-à-l'âne. Continuez.

Le Poète.- Et puis, il y a des comédies où je représentais les vices et les ridicules des hommes.

Blectrue.- Ah ! je leur pardonne de pleurer là.

Le Poète.- Point du tout; cela les faisait rire.

Blectrue.- Hem?

Le Poète.- Je vous dis qu'ils riaient;

Blectrue.- Pleurer où l'on doit rire, et rire où l'on doit pleurer! les monstrueuses créatures!» [*L'île de la Raison*, Acte I, scène X]

La critique de la tragédie à laquelle se livre Marivaux trouve donc sa place à un moment de l'histoire du théâtre où les tensions entre Modernes et Anciens se cristallisent autour de la question des genres dramatiques. Si l'on continue à donner les classiques avec un succès certain à la Comédie-Française, de nouvelles formes et de nouvelles tendances voient le jour qui heurtent les tenants de l'ordre ancien. Pour Marie-Claude Hubert, la lutte engagée à la fin du XVII^e siècle trouve son épilogue sous la régence : « Au culte de l'Antiquité, à l'obéissance aux règles, professés par le Classicisme, se substitue un désir de

liberté et d'invention dont la Querelle des Anciens et des Modernes est le symptôme le plus manifeste. Incompatible avec les idéaux des lumières qui commencent à poindre, la tragédie et la comédie n'ont plus l'heur de plaire¹⁷.» Marivaux, même si il a été formé aux humanités classiques, prend non seulement fait et cause pour les modernes dans ses écrits théoriques, mais également, comme nous venons de le voir, dans sa création théâtrale. Il serait faux d'affirmer, selon la formule consacrée, que l'œuvre se fait de la sorte plus ou moins consciemment l'écho de la société qui l'a vue naître; elle a au contraire intégré dans la structure même de la fable quelque chose des positions opposées présentes dans le champ littéraire à une époque précise. C'est en cela que le texte marivaldien dit l'idéologie en même temps qu'il la relaie et la produit en partie¹⁸.

Fabrice Schurmans
Institut polytechnique de
Viana do Castelo (Portugal)

NOTES

- ¹ On a essayé d'expliquer pourquoi *L'Île de la Raison ou les petits hommes* et *La Nouvelle Colonie* furent autant de fouts. Marivaux le premier qui, dans sa préface à *L'Île de la Raison*, montre que cette pièce gagnerait peut-être à passer par la lecture plutôt que par la scène. D'autres ont vu les causes de cet échec dans l'infidélité de l'auteur qui donna ses textes aux Français et, ce faisant, se priva du jeu des Italiens se prêtant sans doute plus au genre (Marivaux lui-même le sous-entend dans sa préface). Toujours est-il qu'il ne produira plus de comédies philosophiques. Cependant, il semble que Marivaux reprit les techniques éprouvées dans les « Îles » pour affiner son travail sur les jeux de masques notamment dans d'autres pièces comme par exemple *Le Jeu de l'amour et du hasard* (voyez l'apparente bagatelle du travestissement et de la mascarade du premier acte).
- ² Pour *L'Île des Esclaves* (1725), nous avons utilisé l'édition de référence établie par Henri Coulet pour l'édition du *Théâtre complet* dans la Pléiade (1993-1994), rééditée en 2000 dans la collection Folio. Les citations sont tirées de cette dernière édition.
- ³ Pièce en trois actes et en prose, représentée pour la première fois en 1727 par les Comédiens Français.
- ⁴ A l'origine, pièce en trois actes et en prose, jouée par les Italiens en 1729. Cette pièce comme la précédente fut un four. Ce qui explique peut-être pourquoi Marivaux ne la publiera qu'en 1750 dans une version en un acte complètement remodelée. La version originale est aujourd'hui perdue.
- ⁵ En ce qui concerne les outils de l'analyse théâtrale, on se reportera aux ouvrages de référence que sont, outre les livres de l'incontournable Anne Ubersfeld, *L'analyse du texte de théâtre*, de Michel Pruner, Paris, Dunod, coll. Les topos, 1998 et *Le dictionnaire encyclopédique du théâtre*, de Michel Corvin, Paris, Larousse, 1998, deux volumes.
- ⁶ Acteurs signifiant alors « personnages ».
- ⁷ Dans l'article "Marivaux" du *Dictionnaire* de Corvin, A. Rykner explique pourquoi ce sont toujours des valets qui pointent le masque des maîtres et dénoncent un certain usage de la parole: «[Les

valets] ont un rapport beaucoup plus évident à la parole et leur corps possède déjà son propre langage, ils sont toujours en avance sur leurs maîtres. Ainsi, ils peuvent les aider à faire l'apprentissage qui fonde l'action dramatique », p. 1055

⁸ Georges Poulet, *Études sur le temps humain II, La distance intérieure*, "Marivaux", p. 5, Paris, Pocket, coll. Agora 1989 (édition originale, Plon, 1952).

⁹ Notons qu'une telle lecture ne forcerait en rien l'œuvre d'un homme versé dans la philosophie. Il a à plusieurs reprises indiqué quels étaient ses choix en la matière. Ainsi peut-on lire dans *Réflexions sur l'esprit humain à l'occasion de Corneille et de Racine*: «Il y a deux sortes de grands hommes à qui l'humanité doit ses connaissances et ses mœurs [...]. J'entends par les uns, ces hommes immortels qui ont pénétré dans la connaissance de la vérité, et dont les erreurs mêmes ont souvent conduit à la lumière. Ces philosophes, tant ceux de l'antiquité dont les noms sont assez connus, que ceux de notre âge, tel Descartes, Newton, Malebranche, Locke, etc.» in «Journaux et œuvres diverses», cité dans l'anthologie établie par Michel Gilot dans son livre *L'esthétique de Marivaux*, Paris, SEDES, 1998 p. 280.

¹⁰ Voir Arthénice, scène II: «Le dessein est formé d'y rester [dans ce pays sauvage], et comme nous y sommes arrivés tous pêle-mêle, que la fortune y est égale entre tous, que personne n'a droit d'y commander, et que tout y est confusion, il faut des maîtres, il en faut un ou plusieurs, il faut des lois.» Il est évident que parmi les maîtres il devrait y avoir des femmes.

¹¹ Un certain nombre de commentateurs insistent sur la cruauté des manipulations auxquelles se livrent certains personnages de Marivaux. Ainsi, à propos du Dubois des *Fausse Confidences*, René Pomeau et Jean Ehrard diront-ils: «Il y a dans son comportement une sorte de cruauté dont le théâtre de Marivaux offre d'autres exemples», in «Littérature française» (vol V), *De Fénelon à Voltaire*, Paris, Arthaud, 1989, p. 305.

¹² Daniel Roche, *La France des Lumières*, Paris, Fayard, 1993. Voir également de Pierre Goubert et Daniel Roche, *Les Français et l'Ancien Régime*, Paris, Armand Colin, 1984, deux volumes.

¹³ Voir ce que Roche dit des *Lettres persanes*: «Si les Persans demandent le pourquoi des institutions et des mœurs, c'est moins

pour entendre une réponse satisfaisante que pour affirmer la nécessité du questionnement. La simple question montre l'absurdité et la relativité des coutumes et des croyances, et confirme le pouvoir de l'esprit pour dire non à ce qui est, pour se libérer des valeurs traditionnelles.» [Roche, p. 415]

¹⁴ Thomas More, *L'Utopie*, Paris, Librio, 1999, p. 124

¹⁵ Gilot situe ailleurs la nouveauté de son théâtre: « Marivaux a rompu radicalement avec la tradition qu'on avait tirée du théâtre de Molière, avec Regnard, puis avec Destouches : celle d'une comédie fondée sur la peinture de "caractère", ou types, fixés une fois pour toutes : des individus sous l'emprise exclusive d'une passion ou d'une manie, comme l'avare, le joueur, le distrait, le glorieux, etc. Ses personnages ne se connaissent pas encore quand le rideau se lève, et, comme si l'on revenait à ce que le théâtre peut être par essence [...] ils se découvrent par autrui et grâce à autrui.» [*L'esthétique de Marivaux*, p. 199]

¹⁶ Nous retiendrons ici la définition rigoureuse qu'en a donnée G. Forestier. Il s'agit d'«une structure dramatique fondée sur le dédoublement, c'est-à-dire consistant en l'introduction d'une pièce de théâtre (ou d'un fragment) dans une autre pièce de théâtre ». Pour lui, on ne peut parler de théâtre dans le théâtre « qu'à condition qu'il y ait rupture dans la continuité dramatique ou du moins jeu de rôle présenté comme jeu de rôle.» [Corvin, *Dictionnaire du théâtre*, vol. II, pp.1619-1620] Dans un ouvrage récent, Jean Goldzink insiste comme d'autres sur l'importance de ce théâtre dans le théâtre chez Marivaux. Pour lui, le théâtre dans le théâtre fait partie intégrante de la structure d'une pièce comme *L'Île des Esclaves*, mais sans jamais assumer cette position. Voir, *Histoire de la littérature française*, sous la direction de Daniel Couty, Paris, Larousse, coll. In extenso, 2000, pp. 1033-1045.

¹⁷ Marie-Claude Hubert, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 1998, pp. 123-124. Ailleurs, Marie-Claude Canova-Green insiste également sur la mise en cause des genres au XVIII^e siècle: «Le XVIII^e siècle est ainsi un temps où le respect de la tradition et le goût du nouveau concourent à modifier la distinction des genres et à redéfinir leur identité dans le cadre d'une dramaturgie plus souple. En effet, comme l'écrit Voltaire, "tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux"», in *Le théâtre en*

France (des origines à nos jours), sous la direction de Alain Viala, Paris, PUF, 1997, p. 246

- ¹⁸ Pour les tenants de l'univocité du texte littéraire, cette ébauche de lecture des « Îles » de Marivaux semblera tout à la fois dangereuse, hasardeuse, voire forcée. Or, en s'opposant à ce genre d'approche, c'est à Marivaux lui-même qu'ils s'en prennent. En effet, celui-ci ne disait-il pas dès 1722, soit trois ans avant *L'Île des Esclaves* : « Quoi qu'il en soit, l'homme de ce temps-là [il parle des Grecs] est étranger pour l'homme d'aujourd'hui, et en nous supposant comme nous sommes, c'est-à-dire en étudiant le goût de nos sentiments aujourd'hui, il est certain qu'on verra que nous avons des auteurs admirables pour nous, et qui le seront à l'avenir *pour tous ceux qui pourront se mettre au vrai point de vue de notre siècle.* » [*Le Spectateur français*, voir Gilot, anthologie, p. 236, c'est moi qui souligne]

