

## I) Une tirade d'exposition

La situation de la scène

Il s'agit de la seconde scène de la pièce. Le spectateur a découvert dans la scène précédente deux naufragés échoués sur une île, Iphicrate et son esclave Arlequin. Iphicrate a compris qu'ils se trouvaient dans l'île des esclaves et craint pour sa vie car il connaît la coutume de l'endroit, tuer ou jeter en esclavage les maîtres. Arlequin se réjouit au contraire de l'aventure, au grand désespoir de son maître qui finit par le menacer de son épée. La scène II s'ouvre sur l'arrivée de Trivelin accompagné d'Euphrosine et de Cléanthis, également naufragés, et d'habitants de l'île ; il désarme Iphicrate

L'extrait s'insère donc bien dans une scène d'exposition qui présente d'abord une valeur informative : elle va confirmer l'identification de l'île mais nuancer la loi qui la régit et présenter les autres personnages de la pièce.

Des tirades qui passent la rampe

Trivelin a beaucoup d'informations à faire passer dans ses prises de parole et le risque pour le dramaturge est d'ennuyer le spectateur ou de paraître artificiel. Marivaux utilise plusieurs procédés habiles pour que les deux tirades qui composent la fin de la scène passent bien la rampe :

Elles sont placées en fin de scène, après une discussion très animée et très scénique entre Iphicrate, Arlequin et Trivelin.

L'ouverture de la tirade « *ne m'interrompez pas, mes enfants* » joue sur la double énonciation et avertit les spectateurs d'une prise de parole longue à laquelle il devra être attentif.

La tirade est prise en charge à l'aide du « *nous* » qui souligne que Trivelin est le porte-parole des citoyens de l'île (« *ma charge dans la république est de les faire observer en ce canton-ci* » 142-43), ce qui lui confère solennité et légitimité.

Elle apparaît naturelle et vivante : les changements d'interlocuteurs sont nombreux et constants tout au long des deux tirades. Trivelin s'adresse sans cesse à un « *vous* » en situation, qui désigne d'abord les quatre naufragés (« *vous savez qui nous sommes* » 163), puis seulement les maîtres (« *nous vous humilions* » 180), et enfin les esclaves seuls (« *quant à vous mes enfants* » 1102). Ces changements impliquent des didascalies internes signalant aux spectateurs à qui Trivelin s'adresse. A la fin de l'extrait, des didascalies explicites signalent encore trois autres interlocuteurs : Arlequin seul (*A Arlequin* 1106) puis les insulaires (*Aux insulaires* 1110) et enfin à Euphrosine et Cléanthis seules (*Aux femmes* 1110).. Dans le contexte, ce sont bien les quatre héros qu'il convient d'informer, ce qui permet bien entendu par le jeu de la double énonciation d'informer le spectateur mais la diffusion des renseignements se fait avec variété et naturel.

La longue prise de parole de Trivelin est interrompue à deux reprises par Arlequin. Ces interruptions ont toutes les deux une valeur comique. La première file la métaphore de la maladie inaugurée par Trivelin (191-92 « *malades* », « *sains* » / 195-96 « *purgation* », « *saignée* ») ; la seconde approuve avec emphase Trivelin exprimant naïvement, sans aucun tact pour les deux maîtres, une satisfaction égotiste qui fait sourire le spectateur. Ces pauses amusantes lui ménagent une détente dans la densité et le sérieux des renseignements dispensés par Trivelin.

Les éléments d'information

La présentation de Trivelin

Comme tout personnage de théâtre, il se construit par son discours. Aucune didascalie n'indique d'ailleurs de particularité physique (allure, costume ?). Le lecteur se l'imagine en fonction de son discours.

Il se présente comme une figure d'autorité légitime (cf l'emploi du « *nous* », il désigne les deux esclaves naufragés par un « *mes enfants* » paternaliste aux lignes 67 et 102)). Sa maîtrise du discours est révélatrice de son pouvoir dans l'île. Son autorité s'exerce sur les nouveaux arrivants comme le montrent les nombreux impératifs de conseils et de défenses qui leur sont adressés (« *Ne m'interrompez pas* », « *mettez à profit* », « *remerciez le sort* », « *ne cherchez point* » etc.). Mais il n'y a aucun arbitraire dans son attitude : il justifie la loi de l'île par un but moral, la nécessité de devenir meilleur, d'où un vocabulaire de la prescription et du jugement moral (« *corriger* », « *meilleurs* », « *charité* », « *bontés* », « *salutaire* », « *humains* », « *raisonnables* », « *généreux* ». Il pourvoit d'ailleurs aux besoins des nouveaux arrivants en leur attribuant une case à la fin de la scène.

La présentation de l'île

Cette présentation constitue l'essentiel du passage. Le lieu détermine toute l'action de la pièce ainsi que sa portée critique.

## II) L'île, lieu utopique

Les caractéristiques de l'utopie

**Rappel** : Thomas More forge le mot « utopie », du grec *ou-topos*, « nulle part », et *eu-topos* « lieu de bonheur ».

L'insularité : le lieu apparaît bien comme un *ou-topos* cohérent et organisé.

L'île est un lieu clos difficile à atteindre (sauf par les hasards d'un naufrage) et tout aussi difficile à quitter comme en témoigne l'avertissement de Trivelin : « *ne cherchez pas à vous sauver de ces lieux, vous le tenteriez sans succès* » (197-99). Elle est bien le lieu de tous les possibles car située « nulle part ».

Ce lieu est très organisé, il s'agit d'une République de citoyens (187) dont la loi principale consiste en l'abolition de la servitude et l'inversion des rôles maîtres / esclaves.

Le passage met d'ailleurs en scène de manière symbolique et solennel l'affranchissement immédiat de Cléanthis et Arlequin : « *quant à vous mes enfants, qui devenez libres et citoyens* » (1101-2). Cette phrase a valeur performative (le dire, c'est le faire). L'ordre qui règne dans l'île est immédiatement appliqué et se marque concrètement par l'application de deux règles strictes : celle de l'échange des habits comme Trivelin l'ordonne dans sa seconde tirade aux quatre naufragés : « *Vous aurez soin de changer d'habit ensemble, c'est l'ordre* » (1105) ; et celle de la permutation des noms « *Iphicrate habitera cette case avec le nouvel Arlequin* » (1103-104)

La déréalisation du lieu

Le jeu sur les paradoxes temporels déréalise le lieu. La mention de la révolte des esclaves grecs (168-69) ainsi que le nom Iphicrate (la racine grecque *cratès* signifie pouvoir) ou encore la référence à la République renvoie le spectateur à l'Antiquité grecque mais l'ancrage temporel reste très flou. En effet le nom Arlequin est celui d'un célèbre personnage de la commedia della'arte c'est-à-dire de la Renaissance ; quant aux rapports entre Iphicrate et lui, ils sont beaucoup plus représentatifs des relations entre maître et valet au XVIIIème siècle qu'entre un esclave et son propriétaire.

L'architecture de l'endroit n'est pas décrite : seules des cases sont mentionnées (103-104). Cela donne une touche d'exotisme bien dans le goût du XVIIIème siècle mais il n'y a aucun autre élément pour produire un effet couleur locale ; le seul espace réel semble en fait celui de la scène de théâtre où tout peut se passer !

Un lieu de bonheur (*eu-topos*) : il s'agit en effet d'un lieu idéal pour les serviteurs qui sont affranchis mais inversement c'est le lieu d'une terrible épreuve pour les maîtres qui perdent leurs prérogatives.

Le jeu sur l'intertextualité : une île inspirée de *la République* de Platon et de *Utopia* de Thomas More

Il ne faut pas surinterpréter de manière erronée le choix d'une République dans le contexte d'ancien régime qui est celui de la création et de la réception de la pièce : Marivaux ne critique pas la monarchie absolue du XVIIIème siècle. Le système politique présenté n'est guère qu'ébauché : seul le principe d'égalité est affirmé et une seule loi, totalement utopique, est édictée. Le cadre républicain se réfère en fait à l'œuvre de Platon *La République* qui décrit l'Athènes ancienne, cité idéale, construit par les hommes et pour les hommes (absence des Dieux). Platon y présente un projet de législation pour un Etat idéal où l'enjeu est de créer une société harmonieuse (hommes et femmes reçoivent la même éducation ; la propriété privée est supprimée etc) mais l'administration reste assurée par la classe dominante, *les gardiens*. Marivaux ne retient donc pas la distinction de classes établie par Platon : les artisans, les agriculteurs et les gardiens (= les soldats). De plus, dans son île, il n'existe justement pas de classes d'esclaves comme chez Platon.

La référence / hommage à Thomas More est également explicite : le choix de l'espace de l'île renvoie à Utopia (qui rappelle elle-même *l'Atlantide* de Platon décrite dans deux de ses dialogues le *Timée* et le *Critias*) où la communauté des biens, de la terre aux produits du travail, abolit l'inégalité. Dans cette société, il existe une classe d'esclaves mais il s'agit soit de citoyens punis soit d'étrangers condamnés à mort et rachetés par les Utopiens. L'esclavage est à vie mais non héréditaire. Cette société à la différence de celle de Platon est donc égalitaire. La mention du mariage avec une citoyenne afin de réguler les nouveaux arrivants réfractaires (186-87) fait penser aux dispositions en vigueur à *Utopia* qui rationalise la composition de la société en familles agricoles réparties de manière équilibrée sur le territoire de l'île. De même lorsque Trivelin à la fin de la scène annonce qu'après un temps d'acclimatation, les nouveaux arrivants auront un travail à accomplir (1110), on est bien dans l'idée d'une collectivité où chacun a sa place et à laquelle chacun participe par son travail comme dans *Utopia* où chacun est tenu de travailler six heures par jour. Malgré ces références et emprunts, Marivaux donne à son utopie une portée originale.

### **De l'utopie à la comédie : *castigat ridendo mores***

Une loi à visée éducative et curative : un *cours d'humanité salulaire*

L'opposition de l'ancienne et de la nouvelle loi

L'ancienne loi de l'île est présentée comme répressive : il s'agissait de punir la « *cruauté* » des maîtres par la mort. Le champ lexical de la violence unit finalement les protagonistes de l'époque dans une même barbarie : les dominants ont fait preuve de « *cruautés* », ont commis des « *outrages* » et les dominés nourrissent à leur égard « *ressentiment* » et « *vengeance* » (170-75).

La nouvelle loi est plus « *douce* » (175), plus humaine, dégagée des affects qui la rendaient aussi barbare que ceux qu'elle punissait : elle a désormais une visée didactique et éducative, « *corriger* » les maîtres de « *la barbarie de leurs cœurs* » (177-78). Elle prévoit même si la conversion échoue une mesure conservatoire (il s'agit de préserver d'autres esclaves du pouvoir abusif de maîtres incorrigibles réintégrés dans leurs droits), le mariage avec une citoyenne, ce qui suggère l'idée qu'une place imminente est occupée par les femmes dans cette République. Ce dispositif relève aussi d'un double élan humain : la « *charité* » (185) pour les victimes éventuelles de la récidive et la « *bonté* » (186) pour les réfractaires qui se trouvent régulés de manière douce par leurs épouses.

L'épreuve : la métaphore de l'itinéraire initiatique et éducatif, le « *cours d'humanité* » (182)

L'expression-clé « *cours d'humanité* » (182) qui est explicitement substituée à celui d'« *esclavage* » (181) souligne bien qu'il s'agit d'un enseignement moral.

Il consiste pour le maître à comprendre de l'intérieur la condition du serviteur en devenant esclave. Il s'agit d'une véritable épreuve initiatique dont la durée est précisément fixée à trois ans (182). Il s'agit bien d'épreuve comme le souligne la violence de certaines expressions telles « *nous vous jetons dans l'esclavage* », « *nous vous humilions* » mais à chaque fois cette dureté est expliquée, justifiée « *pour vous rendre sensibles aux maux* », « *afin que vous vous*

*reprochiez de l'avoir été* » (178-81). Ce rabaissement vise bien une initiation, un processus de métamorphose progressif mais radical, exprimé par le jeu de parallélismes des adjectifs entre l'état initial des maîtres corrigés qualifié de « *durs, injustes et superbes* » (189-90) et les qualités acquises au terme de l'épreuve « *humains, raisonnables, généreux* » (193).

L'utopie rejoint par là la but de la comédie « *castigat ridendo mores* » (corriger les mœurs en riant) L'épreuve : la métaphore médicale, l'entreprise de salubrité publique, « *vous rendre sains* » (192)

Cette première métaphore se double d'une seconde métaphore, médicale : les maîtres autoritaires et cruels sont considérés comme des malades à soigner et les insulaires adoptent la posture de médecins. Les termes « *salutaire* », « *mauvais état* », « *guérir* », « *malades* », « *rendre sains* » (88-92) filent cette métaphore curative. Plus loin l'expression « *nouveau régime de vie* » (199-100) connote autant un nouveau mode d'existence qu'une nouvelle hygiène de vie. Le terme « *patience* » (1100) joue sur la même polysémie : il désigne l'attente de la fin d'un traitement curatif de trois ans mais aussi, par référence à l'étymon latin du mot, «-*patior* » qui signifie supporter, souffrir-, leur statut de « *patient* », c'est-à-dire de malade. Leur guérison est nécessaire à la bonne santé de l'ensemble du corps social. Arlequin se montre très sensible à cette image qu'il prolonge de manière burlesque, en utilisant des termes très prosaïques « *sans purgation ni saignée* » (195), ce qui renvoie à la tradition de la farce qui se plaît à fustiger l'incompétence des médecins (Voir les farces et comédies de Molière) ;

Quelles hypothèses de lecture de l'utopie s'offrent aux spectateurs dans cette scène d'exposition ?

Il y a bien instauration d'un désordre politique puisqu'il s'insère dans les lois d'une République qui s'est dotée d'une constitution. Ce désordre est caractérisé par l'inversion de plusieurs oppositions : maître / valet ; dominant / dominé ; nom du maître / nom du valet ; costume noble / costume de serviteur. Il y a création d'une attente chez le spectateur sur le véritable sens de ce désordre en ce début de pièce : à quoi ce jeu va-t-il mener ? Quelle est la thèse soutenue par Marivaux à travers ce cas d'école ? Que veut-il nous dire sur la société et la politique de son époque ? Plus largement sur le nature humaine ?

Cette utopie est représentée sur une scène de théâtre et le phénomène du théâtre dans le théâtre va beaucoup jouer dans l'efficacité du message de la pièce : la présence des spectateurs, la proximité des comédiens, l'abandon consenti à l'illusion théâtrale vont produire des effets très forts sur le public et l'ébranler dans ses convictions sociales et politiques (le dialogue théâtral à visée argumentative utilise une stratégie proche des genres argumentatifs tels l'apologue, le dialogue philosophique ou l'essai pour convaincre et persuader).

Le public du XVIIIème siècle composé d'aristocrates va se demander comment ce jeu qui remet en cause leur position de dominants va se terminer. D'un côté, ils ne peuvent se sentir ni déstabilisés ni menacés puisque tout ceci se passe dans un espace utopique déréalisé. Mais par procuration, ils vont quand même subir d'une certaine façon la leçon que reçoivent Iphicrate et Euphrosine..

Les spectateurs du XXIème siècle eux reconnaîtront une forme de désordre certes artificiel et ludique mais pas innocent soixante ans avant une révolution française que Marivaux en 1725 ne pouvait qu'ignorer mais que son œuvre présentait.

A cette étape de la pièce, une question reste posée : le « *cours d'humanité* » se limite ici explicitement aux maîtres. Mais puisque les esclaves deviennent dominants, le spectateur est curieux de voir quelle attitude ils vont adopter : imiter la cruauté de leurs anciens maîtres ? les traiter au contraire avec bonté ? Dans la tirade précédent notre extrait, Trivelin a déjà posé un cadre : Arlequin a gagné le droit de maltraiter son maître « *traitez le de misérable [...] tout vous est permis à présent, mais ce moment passé, n'oubliez pas [...] que vous êtes auprès de lui ce qu'il était auprès de vous* » (137-41). Ce serait donc les valets qui donneraient l'exemple du pardon, de la bonté, de l'honneur d'accepter leur condition, c'est-à-dire qu'ils partagent désormais des valeurs spécifiques de l'aristocratie ? La noblesse du cœur serait-elle plus profonde et solide que celle du nom ? Voilà qui est virtuellement porteur de la remise en cause de l'ordre établi et qui n'est pas sans annoncer le Figaro de Beaumarchais...

L'origine de l'expression : *castigat ridendo mores*

Il y avait longtemps que Dominique, arlequin des *Italiens*, désirait avoir du poète Jean-Baptiste de Santeuil (fin du XVIIème siècle) une épigraphe pour mettre sur la toile de son théâtre ; mais penfant longtemps, Dominique n'a rien pu obtenir de lui. Il s'affuble alors un jour de son habit de théâtre, prend un sabre de bois, s'enveloppe de son manteau, se met à courir autour de la chambre en faisant mille lazzi et différentes postures de caractère. Santeuil, surpris, arrête brusquement le comédien, et le serrant de près : « Je veux que tu me dises qui tu es ? - Je suis le Santeuil de la comédie italienne. - Et moi, reprit le poète, qui reconnut Dominique à l'expression originale de ses attitudes, l'arlequin de Saint-Victor. ». Le poète répond aux singeries de l'acteur par des grimaces et des contorsions. Ils finissent leur farce par s'embrasser. Ce fut ce moment de verve et de bonne humeur que le comédien saisit pour obtenir du poète l'épigraphe si connue, qu'on lit encore sur la toile de quelques théâtres : *Castigat ridendo mores*. Molère dans son premier placet sur *Tartuffe* a rappelé la devise latine de ce poète "*Castigat ridendo mores*" (*elle châtie les mœurs en riant*) pour définir le but de la comédie : « *Les plus beaux traits d'une sérieuse morale sont moins puissants, le plus souvent, que ceux de la satire; et rien ne reprend mieux la plupart des hommes que la peinture de leurs défauts. C'est une grande atteinte aux vices que de les exposer à la risée de tout le monde. On souffre aisément des répréhensions; mais on ne souffre point la raillerie. On veut bien être méchant; mais on ne veut point être ridicule.*» (préface de *Tartuffe*).