



André Durand présente

**“L’île des esclaves”**  
(1725)

comédie en un acte et en prose  
de

**MARIVAUX**

pour laquelle on trouve un résumé,

des notes (page 4),

puis une analyse comprenant l’examen de :

- l’intérêt de l’action (page 5)
- l’intérêt documentaire (page 9)
- l’intérêt psychologique (page 11)
- l’intérêt philosophique (page 14)
- la destinée de l’œuvre (page 17).

**Bonne lecture !**

# Résumé

## Scène 1

Le général de l'Athènes ancienne qu'est Iphicrate, et son esclave, Arlequin, ont fait naufrage, et échouent sur une île. Tous leurs compagnons semblent avoir péri en mer, mais Iphicrate veut partir à leur recherche. Arlequin, profitant de la situation, décide de ne plus être son esclave, d'autant plus qu'Iphicrate lui indique imprudemment que, sur cette île, se trouvent *«des esclaves de la Grèce révoltés contre leurs maîtres [...] et leur coutume, mon cher Arlequin, est de tuer tous les maîtres qu'ils rencontrent, ou de les jeter dans l'esclavage.»* Il précise que cette situation dure jusqu'à ce que les anciens dominants se soient repentis des tourments qu'ils ont fait endurer aux anciens dominés. Narquois et même insolent, Arlequin, qui a une bouteille d'eau-de-vie à sa ceinture, y boit, siffle, badine, tutoie son maître, refuse de lui obéir, de le servir davantage, lui déclarant : *«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 permis de faire souffrir aux autres.»* Iphicrate, furieux devant son insolence, ne sachant plus se contrôler, veut le tuer, le poursuit, l'épée à la main, se lamente sur son sort.

## Scène 2

Survient Trivelin, ancien esclave et *«magistrat»* de l'île, qui retient Iphicrate, le désarme et calme sa colère. Il lui expose la coutume de l'île, où les anciens esclaves, devenus *«philosophes»*, n'ont plus de haine ni de rancune, ne tuent plus les maîtres, mais les mettent en esclavage, à seule fin de leur faire sentir toutes les peines qu'on éprouve dans cet état, les avanies qu'ils ont fait subir à leur domesticité ; de leur faire prendre conscience de leur orgueil, de les corriger, de les guérir, de les humaniser, car, souvent, on s'améliore à l'école du malheur. Maîtres et valets doivent, pour trois ans au moins, échanger leur nom, leur vêtement et leur fonction. Les maîtres peuvent ainsi en tirer une leçon, revenir sur leurs erreurs, corriger leur orgueil et leur barbarie, devenir *«sains, c'est-à-dire humains, raisonnables et généreux pour toute [leur] vie»*, plutôt que de se venger. Si, au bout de cette période probatoire, les nouveaux seigneurs sont contents de leurs valets et servantes, ces derniers sont libérés et retrouvent leurs privilèges. Force est donc à Iphicrate de subir la cure en question. Il s'en tire le mieux du monde, car il a un bon naturel, lequel répond en tout point à celui d'Arlequin.

## Scène 3

Une dame athénienne, Euphrosine, et sa servante, Cléanthis, sont elles aussi naufragées du même vaisseau. Elles procèdent, elles aussi, à l'échange des patronymes, des vêtements et des fonctions. Trivelin indique à Cléanthis : *«Il est nécessaire que vous m'en [d'Euphrosine] 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.»* Intarissable, elle la montre de mauvaise humeur au réveil, souligne sa coquetterie et son affectation en la caricaturant.

## Scène 4

Euphrosine, touchée dans son amour-propre, est révoltée par l'impertinence de sa soubrette. Trivelin, qui promet d'abréger l'épreuve thérapeutique si Iphicrate et Euphrosine reconnaissent la vérité de leurs portraits, lui demande de reconnaître que le sien était fidèle. Elle joue sur les mots, voudrait atténuer l'acidité de la critique, puis finalement convient de la justesse de la satire, effectue un retour sur elle-même. Et l'injure se réduit en louange.

## Scène 5

Trivelin demande à Arlequin de faire le portrait de son ancien maître. Avec moquerie et sévérité, il évoque quelques extravagances du comportement d'Iphicrate que celui-ci reconnaît volontiers. Trivelin, satisfait, quitte la scène.

## Scène 6

Arlequin et Cléanthis, nouveaux maîtres, s'essaient à la séduction et au langage galant des anciens maîtres. Mais Arlequin ne peut garder son sérieux. Les deux serviteurs s'avouent le fond de leur pensée : ils ne s'aiment pas « *sinon par coquetterie, comme le grand monde* ». Et Arlequin lâche : « *Nous sommes aussi bouffons que nos patrons, mais nous sommes plus sages.* » Il préfère suggérer à Cléanthis de se faire aimer d'Iphicrate, lui-même entreprenant de conquérir Euphrosine.

## Scène 7

Cléanthis dit à Euphrosine du bien d'Arlequin, lui fait l'éloge de sa sincérité, l'avise de l'amour qu'il lui porte, lui affirme qu'il serait un meilleur parti que ses anciens amants. Mais Euphrosine s'en moque.

## Scène 8

Arlequin se lance maladroitement dans la conquête d'Euphrosine. Son entreprise déclenche les pleurs et la plainte de la jeune femme qui se voit accablée par le sort. Arlequin, ému et désarmé par sa douleur, reste sans voix. Elle retourne la situation, et le domine.

## Scène 9

À son tour, Arlequin ordonne à Iphicrate d'aimer Cléanthis. Mais Iphicrate se plaint, et son abattement détourne la conversation sur les reproches mutuels que se font les deux personnages. L'ancien maître s'offusque de l'ingratitude de son ancien valet, tente de le prendre par les sentiments, et d'éveiller chez lui de la pitié et des remords, pour le culpabiliser. Comme Iphicrate reconnaît ses torts, lui fait des protestations d'amitié, Arlequin, ému aux larmes, finit par lui pardonner, reconnaît ses propres torts. À son tour, Iphicrate fait grâce. Arlequin décide illico de renoncer à son nouveau statut, reprend son habit de serviteur, et rend le sien à un Iphicrate en larmes. Arlequin a compris qu'il n'est pas fait pour être maître : « *Je ne te ressemble pas, moi, je n'aurais point le courage d'être heureux à tes dépens.* ». Iphicrate assure à Arlequin qu'il a compris la leçon, qu'il lui revaudra ça, et lui demande même d'oublier qu'il a été son esclave.

## Scène 10

Cléanthis, qui, avec Euphrosine, rejoint Iphicrate et Arlequin, est étonnée de ce retournement. Iphicrate l'invite à l'imiter, en expliquant qu'il veut être un « *homme de bien* », et que cela passe par le repentir. Elle est à son tour touchée par la générosité d'Arlequin. Euphrosine, une fois de plus, essaie de profiter de la situation, ce qui provoque la colère de Cléanthis qui, adressant un discours aux « *honnêtes gens* », déclare que les riches et les nobles ne valent pas plus que les autres qu'ils méprisent pourtant, qu'ils sont incapables de pardon ; elle oppose à leur fierté « *le cœur bon, la vertu et la raison* ». Iphicrate tente de convaincre Euphrosine de la sincérité des serviteurs. Elle est gagnée par l'attendrissement ambiant, et, en larmes, finit par avouer qu'elle a abusé de l'autorité qu'elle avait sur Cléanthis. Celle-ci lui rend sa liberté, et Euphrosine lui propose le partage de ses biens. Pleins de gratitude et de remords, Iphicrate et Euphrosine embrassent Arlequin et Cléanthis avec émotion. On s'exalte, on promet de se corriger, on prend mille bonnes résolutions afin de vivre mieux la relation entre maîtres et esclaves : « *Cela fait quatre beaux repentirs qui nous feront pleurer tant que nous voudrons.* »

## Scène 11

Trivelin revient et trouve Cléanthis et Arlequin, libérés de leur condition d'esclaves, agenouillés, par humilité, devant leurs anciens maîtres. Il n'est pas étonné de ce qu'il découvre : il attendait cette pitié attendrie et cette réconciliation chaleureuse. Il rappelle les leçons de l'expérience de chacun : Euphrosine et Iphicrate ont compris qu'ils agissaient mal quand ils étaient les maîtres, et Cléanthis et Arlequin ont choisi le pardon plutôt que la vengeance quand ils sont devenus les maîtres. Il invite chacun à réfléchir là-dessus. Il dit aux serviteurs : «*Nous aurions puni vos vengeances comme nous avons puni leurs duretés*», et aux maîtres : «*Vous avez été leurs maîtres, et vous en avez mal agi ; ils sont devenus les vôtres et ils vous pardonnent ; faites vos réflexions là-dessus. La différence des conditions n'est qu'une épreuve que les dieux font sur nous.*» Il annonce ensuite aux quatre Athéniens qu'ils peuvent se préparer à repartir, qu'un bateau va bientôt les reconduire à Athènes. Il termine en disant que ce jour est sûrement le plus «*profitable*» de leur vie.

## Notes

### Scène 1 :

- «*Iphicrate*» : Ce nom grec, qui signifie «celui qui commande par la force», indique l'origine et le statut social du personnage.
- «*Arlequin*» : C'est le plus célèbre des «zannis» (valets, bouffons, dont les variétés allaient de la ruse à la niaiserie, qui montraient toute leur souplesse d'esprit, avec la prestesse de leurs mouvements) de la «commedia dell'arte».
- «*Catin*» : Ce diminutif de Catherine était un surnom affectueux donné à une fille de la campagne, et n'avait donc pas sa valeur péjorative actuelle.

### Scène 2 :

- «*Trivelin*» : C'est le nom d'un autre «zanni» de la «commedia dell'arte».
- «*superbes*» : Orgueilleux avec ostentation.
- «*Peut-on de la santé?*» : Peut-on avoir de la santé?
- «*fortune*» : Sort, destinée ; mais aussi «état, condition où l'on est».

### Scène 3 :

- «*Cléanthis*» : Ce nom grec, qui signifie «fleur glorieuse», avait déjà été employé par Molière pour la servante effrontée d'«*Amphitryon*».
- «*Euphrosine*» : Ce nom grec, qui signifie «pleine de joie», était celui d'une des trois Grâces.
- «*J'irai le grand chemin*» : J'irai sans détour.
- «*Vaine*» : Vaniteuse.
- «*vous sentez*» : Vous éprouvez des sentiments.
- «*sur les armes*» : Aux armes.
- «*J'entendais*» : Je comprenais.
- «*sémillant*» : Alerté, éveillé, frétilant, gai, guilleret, pétillant, vif, vivant.
- «*mal bâtie*» : En mauvais état.
- «*vapeurs*» : Évanouissements.
- «*ruelle*» : Espace laissé entre le lit et le mur.

### Scène 5 :

- «*mutin*» : Vif, éveillé, piquant.
- «*vilain*» : Avare, mesquin.
- «*je m'avoue un ridicule*» : J'avoue être ridicule.

### Scène 6 :

- «*palsembleu*» : Juron qui était l'atténuation de «par le sang de Dieu».
- «*flammes [...] feux*» : Élans amoureux.

- «*affaires*» : Liaisons.
- «*poliment*» : Éléгант, selon les usages de la société.
- «*un visage de condition*» : Celui d'une personne appartenant à l'aristocratie.
- «*tirez-vous à quartier*» : Placez-vous à l'écart.

Scène 7 :

- «*étourdie*» : Troublée, fortement ébranlée.
- «*Elle rêve*» : Elle réfléchit ; elle est plongée dans ses réflexions.

Scène 9 :

- «*étrivières*» : Courroies réservées aux animaux de selle, auxquelles sont suspendus les étriers, et avec lesquelles on pouvait frapper quelqu'un, lui infliger de mauvais traitements.

Scène 10 :

- «*m'amie*» : Contraction de «ma amie», qui donnait aussi «ma mie».

## Analyse

### Intérêt de l'action

Le sujet était moins original qu'il y paraît.

D'une part, la pièce exploitait le thème des fêtes primitives où, pour un court temps, étaient levés les interdits communautaires afin de libérer dans l'anonymat les frustrations dommageables à l'ordre social, où les rôles sociaux étaient inversés. C'était en particulier le cas lors des saturnales, fêtes de la Rome antique où, alors qu'on se livrait à la plus grande licence, les esclaves étaient traités sur le même pied que les maîtres ; parfois même, ils se faisaient servir par eux et ne leur ménageaient pas les quolibets. C'était le cas aussi au Moyen-Âge encore, lors du carnaval.

D'autre part, la découverte de l'Amérique avait, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, suscité le mythe du bon sauvage, l'Indien, qui aurait manifesté cette bonté naturelle que le civilisé aurait, lui, pervertie par son orgueil et ses valeurs matérialistes. En 1611, dans «*La tempête*», Shakespeare avait imaginé que le duc de Milan, Prospero, avec sa fille, Miranda, abordait une île mystérieuse sur laquelle une tempête et un naufrage amenaient des voyageurs qu'il soumettait à des épreuves. Le mythe du bon sauvage avait été revivifié par le «*Dialogue de M. le baron de La Hontan avec un sauvage de l'Amérique*» (1703). En 1717, Watteau avait peint «*Pèlerinage à l'île de Cythère*». En 1719 parut le roman de Daniel Defoe «*Robinson Crusoë*» où celui-ci sortait victorieux de la sauvagerie, et éduquait son esclave, Vendredi, cette oeuvre faisant aussi réapparaître le thème de île à l'écart de la société policée, thème que Thomas More avait déjà utilisé dans son traité «*Utopia*» (1516), où, inventant le mot, il avait créé une société idéale enfermée dans une île imaginaire («*utopia*» signifie «l'endroit qui n'existe nulle part») où les êtres vivaient en harmonie. Dans son «*Arlequin sauvage*» (1721), Louis-François Delisle de la Drevetière avait représenté un Arlequin bon sauvage qui débarquait à Marseille avec son maître, et symbolisait «la nature toute simple, opposée parmi nous aux lois, aux arts et aux sciences».

Enfin, Marivaux pouvait connaître le phénomène du marronnage, nom donné à la fuite d'un esclave hors de la propriété de son maître en Amérique, aux Antilles ou dans les Mascareignes à l'époque coloniale. Le mot «marron» venait de l'espagnol «*cimarrón*», qui signifiait «vivant sur les cimes», mot qui apparut dès la conquête d'Hispaniola, les marrons se réfugiant généralement dans des lieux inaccessibles où ils surent sauvegarder et transmettre leurs modes de vie africains et même, partiellement, leurs langues d'origine. Parfois, ils parvenaient à se regrouper en de véritables communautés clandestines organisées, et, à la Réunion, ce seraient même de véritables royaumes qui auraient ainsi émergé.

Le titre est évocateur car une île est un lieu clos où tout est possible, du moins par l'imagination. De plus, il génère des attentes car il unit paradoxalement un mot positif, «*île*», et un mot négatif, «*esclave*» : on se demande ce que pourrait être une «*île des esclaves*».

Marivaux reprit donc les thèmes de l'île imaginaire, où la société change d'habitudes et de repères, et de l'utopie morale et sociale, utilisant l'intrigue comme un laboratoire comique, se demandant ce qui se passerait si les rôles sociaux étaient renversés, si c'étaient les serviteurs qui commandaient, si les préjugés liés à l'appartenance à une classe sociale ne protégeaient plus ceux qui les professaient.

Même si elle commence par un naufrage, la pièce est définie comme une comédie. Cette tonalité est garantie d'abord par l'utilisation du couple traditionnel maître-serviteur, par le grand rôle donné au valet qui est au centre de l'intrigue, accélérant ou ralentissant l'action, par la présence familière d'Arlequin (au moins pour le public de l'époque), qui reste bien le «zanni» gouailleux de la «commedia dell'arte», la situation malheureuse étant pour lui une occasion de s'amuser, les didascalies marquant bien ses mimiques et ses gesticulations, sa gaieté effrontée rendant la colère d'Iphicrate bien comique dans la scène I ; puis par l'inversion des rôles et du pouvoir, le travestissement et le changement de comportements en fonction du costume porté, ce qui constitue le véritable enjeu dramatique de la pièce.

Même si alors le rire est bien souvent évincé par les larmes, car à Iphicrate et à Euphrosine (personnage quelque peu pathétique), l'état momentané d'esclave fait sentir le malheur de cette condition, tandis qu'Arlequin et Cléanthis, après avoir tenté de profiter de leur nouvelle condition, font preuve d'indulgence, la pièce demeure une comédie parce que, comme souvent chez Marivaux, les personnages, dont la psychologie est sommaire, jouent sous nos yeux à être ce qu'ils ne sont pas ; qu'il ménagea plusieurs scènes piquantes ; que surgit l'inattendu de la vie au sein des pires mécanismes du vécu ; qu'une franche frénésie émane de situations inimaginables sur la terre ferme ; qu'il y a confusion des sentiments, parodie des maîtres par les serviteurs (leurs galanteries auxquelles les maîtres assistent, muets, font de la scène 6 une pure scène de comédie, d'autant qu'Arlequin ne peut garder son sérieux), que l'inversion sociale radicale n'est pas définitive, que tout rentre finalement dans l'ordre social et moral, que la fin de la pièce n'est en fait que le retour au début de l'histoire, la reprise du pouvoir par les maîtres et le retour au statut d'esclave de Cléanthis et d'Arlequin, car ce retour à la situation initiale est le propre de la comédie. On sent pourtant qu'à la fin de cette démonstration impitoyable qui fait tomber tous les masques, derrière les sourires et les baisers, le malaise est prêt à persister. La pièce présente donc moins une révolution qu'une variation comique sur le thème de l'échange temporaire, Marivaux donnant au passage une leçon de relativité. Car il se livra à deux exercices concomitants : la comédie et le laboratoire utopique.

De ce fait, la comédie conduit les spectateurs à la vision d'une société nouvelle, s'avère être un apologue moral qui exige une simplification démonstrative qui nuit au comique, bien que les dialogues n'aient pas la lourdeur démonstrative d'une argumentation : leur alerte brièveté favorise l'expression des conflits et suffit à la clarté de la leçon. Ainsi, la pièce est proche de la comédie classique qui épura les effets de la farce au profit d'un comique plus psychologique et plus moral. Et Marivaux sembla livrer ici sa conception du théâtre : si le rire n'en est pas banni, il cède néanmoins le pas à la fonction thérapeutique du jeu. Les maîtres étant humiliés pour qu'ils deviennent humains, tolérants donc meilleurs, la pièce aboutit à une catharsis.

La didascalie initiale, «*Le théâtre représente une mer et des rochers, quelques arbres et des maisons*», ne plante pas un décor précis, mais un décor presque abstrait, comme le sont souvent les décors des apologues et des fables, décor qui symbolise la nudité, le dépouillement d'où pourrait naître, pour les personnages qui y évoluent, une vie nouvelle. Le lieu scénique se situe entre deux espaces, l'un civilisé puisque c'est la Grèce antique, l'autre naturel et sauvage. L'île, lieu clos, coupé du monde, à Iphicrate et Euphrosine suggère l'enfermement («*Ne négligeons rien pour nous sortir d'ici*») ainsi que la sauvagerie des habitants puisque «*leur coutume est de tuer les maîtres qu'il rencontrent*» ; pour Arlequin et Cléanthis, elle est «*un lieu paradisiaque peuplé de gens aimables et raisonnables*». À travers ces deux extrêmes, Marivaux nous présente cette île comme un lieu civilisé, un laboratoire pour une expérience sociale, où est né un projet utopique, proposé à l'observation du spectateur qui est guidé par Trivelin, le maître de cérémonie, le maître du jeu, le moteur de l'intrigue, qui agit aussi comme un metteur en scène qui, après un prologue sur la violence inhérente à la société humaine, tire toutes les ficelles de personnages qui sont des cobayes, et conclut en

dégageant le sens de l'apologue. Aussi peut-on voir dans la situation un véritable théâtre dans le théâtre.

En ne gardant dans sa comédie que deux couples symétriques et opposés, Marivaux reprit une constante de la tragédie classique : le personnage noble et son confident. En même temps, il reprit les ambitions de la «grande comédie» qui, par le rire, prétendait instruire le public et le convertir aux valeurs de la sincérité et de la tolérance, aspect qui est manifeste dans la deuxième partie de la pièce, l'épreuve des portraits. Mais, avec si peu de personnages et une intrigue minimaliste, il tendit à une épuration extrême de la convention théâtrale, invita le spectateur à s'intéresser à l'essentiel : les variations du sentiment et du jugement quand surviennent les aléas du sort, la virtuosité du retournement.

La pièce, en un acte, se compose de onze scènes qu'on pourrait répartir en quatre mouvements :

- L'exposition à laquelle sont consacrées les deux premières scènes. Placé d'emblée par le dialogue dans le jeu théâtral, le spectateur est mobilisé par une attente initiale : le pressentiment d'Iphicrate sur la nature du lieu où il vient d'échouer est-il pertinent? Le dramaturge peut ainsi placer, avant que réponse nous soit donnée, une scène de comédie où, sans attendre, Arlequin commence à se défaire gaiement de ses liens. Dans la scène 2, Trivelin peut, d'une manière plus statique et référentielle, expliciter son projet, et fournir aux spectateurs les informations nécessaires.

- Une première épreuve à laquelle sont consacrées trois scènes. Elle consiste à obliger les maîtres à écouter leurs valets broser leur portrait. Ce premier renversement manifeste dans les deux cas une véritable prise de pouvoir par la parole. Issus d'une société où le langage est l'expression du privilège de l'esprit et du savoir, Iphicrate et Euphrosine, réduits au silence, paraissent perdre leur identité. Le portrait que leur renvoie leur valet est aussi, pour une fois, un miroir sans complaisance qui dénonce leur affectation ou l'aberration de leur comportement. Impitoyablement jugée par une Cléanthis très en verve (alors qu'Arlequin reste assez modéré dans le portrait d'Iphicrate), Euphrosine a aussi beaucoup plus de mal à s'y reconnaître : la «thérapie», pour elle, occupe deux scènes, Trivelin devant ensuite rester seul avec elle pour la contraindre à l'aveu.

- Une seconde épreuve à laquelle sont consacrées aussi trois scènes. Elle est encore plus décisive, consacre davantage la prise du pouvoir par les esclaves puisqu'ils en ont eu l'idée, et qu'il s'agit cette fois pour les maîtres de subir leur entreprise amoureuse, l'impossibilité de l'amour entre maîtres et esclaves étant constatée. Ici encore, l'épreuve est redoutable : Euphrosine et Iphicrate appartiennent à une société galante où l'amour est indissociable du rang. Leur réaction est significative : dépossédés d'eux-mêmes, ils ne peuvent supporter d'être cette fois les victimes d'un jeu dont ils ont naguère été les acteurs. Ici encore, Euphrosine est la plus exposée : Cléanthis lui impose implacablement la nouvelle donne amoureuse, alors qu'ému par sa détresse comme par celle d'Iphicrate, Arlequin met un terme anticipé à l'épreuve, et précipite le dénouement.

La place de ces épreuves au cœur de la pièce et la répartition des personnages dans ces six scènes est le plus net indice de la symétrie voulue par le dramaturge. Ces deux épreuves infligées aux maîtres peuvent sembler bénignes. Mais elles n'en sapent pas moins les fondements de la morgue aristocratique. Elles visent en effet toutes deux l'orgueil et la suffisance, et révèlent les masques dont les maîtres s'affublent.

- Le dénouement où tout revient apparemment dans l'ordre. Deux scènes sont d'abord consacrées au pardon. Arlequin, touché dans sa sensibilité devant un Iphicrate amer mais repentant, pardonne au premier, puis engage Cléanthis à l'imiter. Celle-ci est plus réticente : elle s'y résoud devant la contrition d'Euphrosine, non sans avoir adressé à tous les maîtres une nette remontrance qui est la première vraie morale de la pièce. Revenu sur scène pour constater la réconciliation collective, Trivelin peut, lui, compléter la leçon : les épreuves infligées aux maîtres testaient aussi les esclaves. Leur vraie victoire est dans leur pardon.

On remarque l'équilibre symétrique de la structure de la pièce : encadrés par l'exposition et le dénouement, deux épreuves de trois scènes chacune entament peu à peu la superbe des maîtres. La

scène 6, au juste milieu de la pièce, prend un sens particulier : elle consacre la victoire des serviteurs, Iphicrate et Euphrosine étant désormais spectateurs lointains et muets de la parodie à laquelle se livrent leurs anciens domestiques. Déjà grisée par la liberté de parole que lui a donnée Trivelin en lui demandant un portrait de sa maîtresse, Cléanthis gouverne ici un jeu auquel Arlequin se prête avec talent, même s'il ne peut garder son sérieux. On peut considérer que le mouvement dramatique culmine dans cette scène-là, l'expérience devant ensuite tourner court.

Cette mécanique théâtrale particulièrement nette servait un projet d'ordre moral : l'orgueil des maîtres, désigné comme cible dans l'exposition, se trouve soumis à une double épreuve avant de se dénoncer et de s'amender. Ainsi l'enjeu dramatique défini par Trivelin dans la scène 1 s'accomplit progressivement, sous sa conduite puis sans lui, et justifie la leçon finale qu'il tire pour les personnages ... et pour tout le parterre.

Où cette structure conduit-elle? S'agit-il d'un retour à l'ordre ou d'un processus de transformation? Destitués, Iphicrate et Euphrosine passent nettement à l'arrière-plan dans les scènes centrales pour retrouver la parole dans les scènes finales, alors qu'Arlequin et Cléanthis retrouvent, eux, leur condition d'esclaves. Est-ce à dire que la pièce, par cette structure circulaire, consacre le triomphe des maîtres? Non, bien évidemment : la satisfaction de Trivelin, dans la scène 11, révèle le succès de son projet. Car, si l'ordre politique n'est pas contesté (l'a-t-il jamais été dans la pièce?), il en va tout autrement de l'ordre moral : des changements dans l'attitude finale des maîtres et des serviteurs (pronoms employés, gestes, langage) attestent cette évolution.

On remarque une symétrie dans la présence des personnages en scène : après les deux scènes d'exposition (la scène 2 regroupe tous les personnages), l'expérience de Trivelin s'intéresse d'abord à Euphrosine avec l'aide de Cléanthis, puis à Iphicrate avec celle d'Arlequin. Puis Trivelin disparaît, laissant les serviteurs procéder à leur expérimentation personnelle sur leurs maîtres. Il revient pour en constater la réussite (la scène 11 regroupe à nouveau tous les personnages).

L'ordre dans lequel les personnages se font face tour à tour révèle que le dramaturge a souhaité tirer parti de toutes les ressources qu'offraient ces affrontements. Le dialogue entre Iphicrate et Arlequin prend des tonalités différentes selon qu'Arlequin y joue ou non au maître, et cela est aussi vrai pour Cléanthis. Comme dans beaucoup de ses comédies, Marivaux privilégia cette « mise en abyme » qui nous fait assister à une scène où les personnages jouent à être quelqu'un d'autre. Mais, dans *“L'île des esclaves”*, ce double jeu est étroitement lié à l'entreprise de Trivelin, qui rappelle par certains côtés les psychodrames : il faut qu'Euphrosine et Iphicrate assistent aux portraits que leur renvoie leur domestique pour prendre conscience de leurs ridicules, et s'en guérir. De la même manière, le dialogue de Cléanthis et d'Arlequin dans la scène 6 permet aux esclaves de représenter devant leurs maîtres réduits au silence une parodie de scène galante à laquelle Arlequin seul s'essaie, sans succès, devant Euphrosine. On a ici d'autant plus du théâtre dans le théâtre que les maîtres, relégués « à dix pas » sont eux-mêmes spectateurs du jeu des esclaves qui est un miroir impitoyable tendu sur leurs mines et leurs caprices.

On constate que, si la symétrie tente de s'inverser dans la scène 8 (couple Euphrosine / Arlequin), on n'a pas droit à la scène qui en aurait été le pendant (couple Iphicrate / Cléanthis) : elle est empêchée par l'interruption brutale qu'Arlequin fait subir à l'expérience (scène 9). Ce manque signale une interruption qui infléchit désormais la pièce vers le dénouement.

Autre manque d'importance : si les serviteurs affirment leur pouvoir par la parole dans de nombreuses scènes, jamais Iphicrate et Euphrosine n'ont les leurs. Le dramaturge signala ainsi le vrai sens de leurs épreuves qui est de les priver du langage, par lequel, naguère, s'exprimaient leurs privilèges.

Sur le temps que dure l'action, nous disposons de très peu d'indices, et quelque peu contradictoires. Si Trivelin informe ses prisonniers que le « *cours d'humanité dure trois ans* », et indique aux nouveaux maîtres qu'ils ont « *huit jours pour se réjouir* », rien dans la pièce ne confirme de telles durées. L'action se déroule en fait très rapidement, et Trivelin lui-même paraît surpris, au début de la scène 11, de la réconciliation générale. La durée prévue pour les épreuves est donc loin de correspondre au très vague temps théâtral de la pièce, se masse dans le temps très concentré de la représentation.

*“L'île des esclaves”* est donc une comédie très habilement menée et construite.



## Intérêt documentaire

Marivaux reléguait l'intrigue de "L'île des esclaves" dans une Grèce antique de convention, ce qui aurait pu priver la pièce des référents sociaux qui lui auraient donné la saveur d'une étude de mœurs. Mais il donna en fait un tableau de la situation sociale au XVIIIe siècle, aborda l'aliénation sociale et l'exclusion, fit une critique très novatrice pour l'époque.

Le tableau de l'époque censée être celle de la fiction, celui de la Grèce antique, est irréaliste. «Athènes» est le lieu d'un passé révolu, un lieu mythique. Ce fut par pure convention, plus même que par précaution stratégique, que Marivaux choisit la Grèce antique. Si elle est aujourd'hui considérée comme le premier modèle de démocratie en Occident, elle est ici symbole de l'oppression des esclaves par les maîtres, alors que les esclaves y étaient plutôt les domestiques attachés à la maison de leurs maîtres. Ils n'avaient donc ni le statut ni toujours l'infortune des esclaves noirs bien connus des spectateurs du XVIIIe siècle, victimes, en tant que «bois d'ébène», du commerce triangulaire entre l'Europe, l'Afrique et l'Amérique instauré au XVIe siècle. Si la distanciation produite par la Grèce antique arrachait d'emblée les spectateurs à leur temps, c'était pour les y ramener par un autre biais. Ceux qui étaient des maîtres et avaient des serviteurs auraient pu contester que soit appelé esclavage l'état de domesticité, mais Marivaux avait, pour estomper un peu la vigueur de son propos, recouru à la comédie et à la caricature afin qu'ils ne se sentent pas trop menacés dans leurs privilèges.

De plus, si le choix d'une île renvoyait au goût que le XVIIIe siècle éprouvait pour l'exotisme, son isolement la protégeait de toute intervention du monde extérieur, en faisant le lieu de refuge traditionnel des utopies.

Mais trop de références, d'allusions anachroniques, évoquent plutôt la société du XVIIIe siècle (notamment dans le portrait d'Euphrosine par Cléanthis qui se réfère bien à la vie mondaine d'une aristocrate du XVIIIe siècle, fait revivre un salon parisien de cette époque). Dans cette comédie d'expérimentation sociale, qui est aussi une acide satire sociale, l'audace de la situation et la modernité des discours étant étonnantes, sont dénoncées l'inégalité des classes sociales, la convention qui veut que, par son nom, sa fortune ou quelque autre pouvoir, un tel est maître, et tel autre serviteur. Les relations entre maîtres et valets qui existaient à l'époque sont vues d'un oeil drôle et un peu amer, lucide.

À bon droit, Marivaux, bourgeois anobli, reprochait aux aristocrates de son temps d'être orgueilleux, arrogants et méprisants. Cette suffisance liée à leur apparent pouvoir s'exerçait d'abord, et Marivaux insista particulièrement sur ces usages, par leur tutoiement de leurs domestiques, et par les dénominations péjoratives qu'ils leur imposaient, la pièce montrant d'ailleurs comment la langue se faisait l'instrument du pouvoir. Les serviteurs n'avaient pas de nom propre ; si le noble pouvait se rattacher à une lignée par son patronyme, le valet était en quelque sorte la propriété de son maître qui se l'appropriait en le nommant par un sobriquet, comme un animal domestique :

- «*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 façon ; 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.»* (Scène II).

- «*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 cætera.»* (Scène III).

Les serviteurs ne sortaient de l'anonymat que grâce à leur maître, ne s'affirmait et ne se révélait que lorsqu'ils dialoguaient avec lui. Cléanthis pose la question profonde : «*Pouvons-nous être sans eux?*» Mais, inversement, le maître avait besoin du serviteur pour paraître, pour être digne de ce nom : sans valet, point de maître.

De plus, les maîtres, quand ils étaient contrariés, se laissaient aller à la colère, qui était en fait l'expression de leur peur. Hommes ou femmes, ils injuriaient leurs serviteurs. Cependant, seuls les maîtres masculins se livraient à des voies de fait sur leurs valets, leur donnaient des coups, exerçaient sur eux des châtiments corporels. «*Il demande à parler à mon dos*» se plaint Arlequin en une cocasse synecdoque. Et il fait allusion aux «*étrivières*» réservées aux animaux de selle.

D'autre part, les aristocrates étaient frivoles, paresseux et mondains, menaient une existence futile, dépensière, improductive, leur peur de déchoir en exerçant une activité lucrative les conduisant à l'inutilité sociale, à une forme de parasitisme condamnable. Aussi n'est-il pas étonnant d'entendre Trivelin admonester les futurs maîtres en ces termes : «*Je vous apprend, 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.*»

Les aristocrates se consacraient à la galanterie. Et les maîtres masculins pouvaient abuser de leur pouvoir pour entretenir une relation amoureuse avec une jeune servante. Marivaux guida subtilement l'attention sur l'horreur des amours ancillaires en tirant parti de l'échange des rôles. Ce caprice, cette convoitise désordonnée du maître était censée flatter la destinataire : il pouvait lui paraître valorisant d'être désirée et distinguée par un homme de la classe supérieure, d'être élevée de sa situation subalterne par le regard concupiscent qui s'abaissait sur elle. Et pourtant qu'en était-il vraiment quand l'objet du désir seigneurial refusait cette promotion? Arlequin, par mimétisme capricieux, décide de jouer en allant conter fleurette à Euphrosine qui devrait accepter l'intérêt du maître pour elle ; mais il se trouve qu'elle est une personne distinguée, sensible, révoltée par cette tentative de séduction qui la souille : «*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?*» Le spectateur ne peut qu'être révolté par cet abus de situation dominante qui est vécu comme un viol. Le maître qui impose son désir est un goujat criminel. Quant au commerce galant entre la maîtresse et le serviteur, la bienséance le réprouvait car il était suspecté de déchéance. Cléanthis est donc obligée de solliciter Arlequin pour qu'il ordonne à son valet, Iphicrate, de courtiser une jeune femme noble.

Cependant, Marivaux n'ayant pas dépeint un monde simpliste, et n'ayant pas réservé ses critiques à la seule société aristocratique, avec beaucoup d'habileté, attribua aussi des défauts aux serviteurs. Au-delà des défauts traditionnels, accumulés surtout sur Arlequin, il montra que, malgré leur perspicacité, ils désirent ressembler à leurs maîtres dans ce qu'ils ont de plus enviable, de se comporter comme eux : «*Arlequin : Voilà ce que c'est, tombez amoureux d'Arlequin, et moi de votre suivante. Nous sommes assez forts pour soutenir cela.*» Plus loin, dans la scène de séduction de Cléanthis par Arlequin, ils singent leurs conversations galantes («*Nous sommes aussi bouffons que nos patrons, mais nous sommes plus sages*»), ce qui souligne le caractère théâtral du jeu de l'amour.

Ainsi, dans «*L'île des esclaves*», Marivaux ne peignit pas tant la relation entre maîtres et esclaves dans la Grèce antique que celle, en son propre temps, entre maîtres et serviteurs.

## Intérêt psychologique

Il est de tradition que la comédie mette en scène des types humains à la psychologie sommaire. C'est le cas dans *'L'île des esclaves'*. On y dénombre au total cinq personnages, les habitants de l'île étant simplement évoqués, Marivaux distinguant nettement le groupe des personnages grecs de celui des personnages issus de la «commedia dell'arte».

Les Grecs :

Iphicrate, dont le nom, qui vient du grec, signifie «celui qui gouverne par la force», est un maître qui se montre vain, dissipe son temps et son argent dans la conquête de jeunes beautés. À la scène 1, d'abord décidé à s'éloigner de l'île («*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.*»), craignant la sauvagerie de ses habitants, il devient triste mais retient sa colère ; puis il tombe dans le désespoir, et manifeste alors une franche colère, d'où sa poursuite armée, affrontement comico-dramatique, où il est, comme le dit Arlequin, «*extravagant et misérable*». Sa chute sociale est caractérisée par la perte de son épée, attribut du pouvoir masculin impudent, Marivaux semblant vouloir critiquer la noblesse d'épée plutôt que la noblesse de robe plus affairée, plus policée et donc plus proche de ses aspirations. Cependant, il se soumet le mieux du monde à la loi imposée par Trivelin. Puis il reconnaît volontiers les extravagances de son comportement relevées par Arlequin. Mais, quand celui-ci lui ordonne d'aimer Cléanthis, il se plaint, et, la conversation ayant été détournée sur les reproches mutuels que se font les deux personnages, il s'offusque de l'ingratitude de son ancien valet, tente de le prendre par les sentiments, et d'éveiller chez lui de la pitié et des remords, pour le culpabiliser. Cependant, en larmes, il reconnaît ses torts, lui fait des protestations d'amitié, lui pardonne, récupère son habit, assure qu'il a compris la leçon, et demande même à Arlequin d'oublier qu'il a été son esclave.

Euphrosine, dont le nom, qui vient du grec, signifie «pleine de joie», lui a sans doute été donné ironiquement par Marivaux puisqu'elle ne cesse de se plaindre, est présentée par Cléanthis comme «*vaine, minaudière et coquette*», façonnrière, prisonnière de l'image qu'elle veut donner aux autres, menant une existence superficielle dans les salons où la principale occupation est de séduire. Mais, touchée dans son amour-propre, révoltée par l'impertinence de sa soubrette, elle dément ses dires à son sujet. Quand Trivelin lui demande de reconnaître que son portrait était fidèle, elle joue sur les mots, voudrait atténuer l'acidité de la critique, puis finalement convient de la justesse de la satire, effectue un retour sur elle-même. Elle se moque quand Cléanthis lui dit du bien d'Arlequin, lui fait l'éloge de sa sincérité, l'avise de l'amour qu'il lui porte, lui affirme qu'il serait un meilleur parti que ses anciens amants. Quand Arlequin se lance maladroitement dans sa conquête, elle se voit accablée par le sort, se plaint, pleure, et, comme Arlequin, ému et désarmé par sa douleur, reste sans voix, elle retourne la situation, et le domine. Plus tard, comme Cléanthis est à son tour touchée par la générosité d'Arlequin, une fois de plus, elle essaie de profiter de la situation, avant de communier dans la réconciliation générale.

Il faut remarquer qu'elle subit la première chacune des deux épreuves, qui paraissent ensuite moins lourdes pour Iphicrate. Aussi peut-on se demander si la femme n'était pas une cible privilégiée pour Marivaux qui aurait ainsi manifesté une misogynie qui était celle de l'époque? Il se fit en tout cas l'écho de certains stéréotypes concernant la coquetterie féminine ; ainsi Trivelin justifie que l'épreuve soit particulièrement appuyée pour elle en lui disant : «*Vous êtes d'un sexe naturellement assez faible, et [...] 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*» (scène 3).

Cléanthis, dont le nom, qui vient du grec, signifie «fleur glorieuse», est bavarde, fine mouche et piquante. Marivaux utilise à son encontre le comique de la boîte mécanique remontée qu'on ne parvient plus à arrêter. Ainsi, cette soubrette rosse, grisée par la liberté de parole que lui a donnée Trivelin, se montre intarissable quand elle fait le portrait de sa maîtresse en la caricaturant, en

marquant son ressentiment d'une manière aigre, en laissant éclater sa haine et sa rancœur, s'avérant beaucoup plus rancunière qu'Arlequin : «*Quand on a de la colère, il n'y a rien de tel pour la passer, que de la contenter un peu*». Elle incarne une révolte qui se manifeste de manière sèche et implacable, et assouvit une soif de vengeance tant et si bien que Trivelin doit la modérer. On comprendrait mal cette rancune en ignorant l'identité de sexe («*car je suis femme autant qu'elle, moi*») qui explique que Cléanthis prenne une revanche sur ses frustrations passées. Exclue, en tant que domestique, des rites galants dont elle a épié l'hypocrisie, elle en dénonce surtout la «*superbe*». Avec elle, le réquisitoire frôle l'insurrection politique : «*Fi ! que cela est vilain, de n'avoir eu pour mérite que de l'or, de l'argent et des dignités ! C'était bien la peine de faire tant les glorieux !*» Elle n'abandonne pas son statut de maîtresse de plein gré. Sans doute avait-elle compris que redevenir esclave ne lui apporterait rien de bon. À la fin de la pièce, elle rappelle encore : «*Voilà de nos gens qui nous méprisent dans le monde, qui font les fiers, qui nous maltraitent, et qui nous regardent comme des vers de terre*». Elle imite Arlequin avec une émotion identique, non sans faire un réquisitoire assez violent contre le pouvoir aristocratique, et clamer haut et fort que le cœur ne cesse d'avoir affaire et de se mesurer à l'esprit : «*Il s'agit de vous pardonner, et pour avoir cette bonté-là, que faut-il être, s'il vous plaît ? 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 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. Entendez-vous, Messieurs les honnêtes gens du monde ?*» (scène 10). Aussi Trivelin, avec toujours la même misogynie, considère-t-il que le sexe féminin, étant plus soumis à l'emprise des sentiments, a la rancune plus tenace : «*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.*»

Les personnages issus de la «*commedia dell'arte*» :

Arlequin, avec huit scènes actives, est bien le personnage principal de la pièce. S'il conserve quelques traits du «*zanni*» de la «*commedia dell'arte*» (on pourra remarquer sa fantaisie burlesque dans les premières scènes), s'il ne se prend pas au sérieux, si c'est par le rire que s'opère chez lui la prise de conscience salutaire, puis la nécessaire correction des travers («*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.*»), s'il boit plus que de raison, s'il s'exprime de manière boursoufflée lorsqu'il veut imiter le langage des maîtres, s'il est un masque théâtral sans équivalent dans le monde réel, il gagne néanmoins ici en épaisseur psychologique sur son modèle italien, se trouve investi d'un rôle riche qui a une dimension intéressante. Ce valet rieur, qui est le contraire du domestique soumis, qui se réjouit d'être sur l'île qu'il voit comme un lieu paradisiaque peuplé d'«*aimables gens. - Et raisonnables*» ; qui se distancie par le rire de l'entretien galant auquel il joue avec Cléanthis (scène 6) ; qui ironise sur les marques d'amitié que lui prodigue Iphicrate, marques qui, dit-il, «*tombent toujours sur mes épaules*» ; qui, avant de reprendre son habit, car il est mal à l'aise dans son rôle de maître, rappelle à Iphicrate les «*étrivières*» et les châtements sans sujet qu'il lui faisait subir, mais qui, dans le portrait qu'il dresse de lui ne lui reproche que quelques extravagances (scène 5) ; qui s'amuse plus qu'il n'abuse de sa nouvelle condition de maître, fait seul face, tour à tour, aux deux maîtres pour perdre la parole, rester «*sans voix*» devant la détresse d'Euphrosine (scène 8), ne pas savoir résister aux accusations d'ingratitude dont l'accable Iphicrate et se laisser gagner par la pitié (scène 9), car, malgré ses défauts, il reste capable d'émotion, et, dans le fond, est demeuré bon, n'est pas rancunier, a préservé en lui une part d'innocence qui lui permet de s'amender et de répandre la conversion en décapant l'amour-propre pour révéler la nature profonde des êtres. Touché dans sa sensibilité, il comprend aussi les limites de l'expérience : jamais il n'a pu d'ailleurs entrer tout à fait dans la peau de son maître (voir ses fous-rires au cours de la scène 6), et Iphicrate n'a aucun mal à l'ébranler en lui rappelant le caractère quasi familial de sa fonction («*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.*»). Aussi, complète-t-il l'avertissement lancé aux maîtres par

Cléanthis en invitant les valets au pardon, souligne-t-il clairement le nécessaire assentiment personnel à son état de vie («*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.*») et dit même à Iphicrate en lui rendant son habit : «*Je ne suis pas digne de le porter.*» (scène 10). C'est son bon cœur qui met fin à l'inversion des rôles : touché par Euphrosine, il l'est encore davantage lorsqu'Iphicrate sait lui rappeler leur enfance, leurs liens quasi familiaux. Il incite Cléanthis à la clémence en vantant la valeur du repentir : «*Allons, m'amie, 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.*» (scène 10). En ne se défaisant jamais de sa sentimentalité, en ne s'identifiant jamais à sa fonction de maître, en se montrant incapable de ressentiment et d'esprit de revanche, il est partie prenante dans la leçon du dramaturge.

Trivelin, qui normalement dans la comédie italienne est un valet rusé et insolent, est ici un meneur de jeu respectable. Personnage sans grande épaisseur psychologique, inconsistant, il est un pur et simple porte-parole du dramaturge, qui, par ses interventions, affirme et vérifie une thèse. Sans nier son caractère carcéral, il présente l'île comme un lieu civilisé où est né un projet social. Détenteur de la loi et garant de la morale, il devient très vite, tant aux yeux des autres personnages qu'à ceux du spectateur, l'artisan de l'évolution des relations entre les maîtres et les serviteurs, imposant la loi de l'île, exigeant la soumission des naufragés à ses décisions, et calmant l'ardeur des anciens serviteurs. À la scène 2, il s'impose par le biais du langage, montrant d'abord son autorité et son rôle par le jeu des pronoms personnels, l'emploi d'un «*nous*» qui renvoie à une collectivité à la fois connue et difficile à identifier, ce qui renforce son pouvoir. En véritable père des anciens esclaves qui se sont mis sous sa protection, il appelle les autres personnages «*mes enfants*». Garant de la règle et juge, il est aussi un pédagogue qui dispense des «*cours d'humanité*» aux anciens maîtres, devenus ses élèves ; qui fait appel à l'intelligence et à la mesure de ses hôtes ; qui leur fait l'éloge d'une société policée capable de retour sur elle-même, parce qu'elle a renoncé aux excès spontanés de la barbarie ; qui prend note de leurs progrès. Il est encore un thérapeute car la mise en esclavage des anciens maîtres constitue une sorte de remède qui leur permettra de guérir de défauts inhérents à leur condition de maîtres ; utilisant l'argumentation par analogie pour convaincre grâce à la métaphore filée de la maladie du corps social, il leur déclare : «*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.*» Mais il rappelle à Arlequin de ne pas tomber dans le travers de son ancien maître : «*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.*» Enfin, on peut considérer que ce maître de cérémonie, qui marque son respect en vouvoyant tout le monde, se comporte presque en metteur en scène, au point de devenir une sorte de double de Marivaux lui-même. Cet expérimentateur et analyste souligne le caractère démonstratif de la pièce. On peut même se demander s'il ne possède pas plusieurs attributs de la divinité : l'omnipotence, la sagesse, l'omniscience, l'équité et la bonté paternelle. Tout lui est soumis, mais lui-même fait appel à l'adhésion libre de ses hôtes du moment.

On peut encore remarquer que :

- L'inversion des rôles entre maîtres et serviteurs est concrétisée par l'échange des habits, le travestissement. C'est que les habits marquent l'appartenance à une classe, fruit du sort et non du mérite personnel, et que, comme les rites sociaux, ils cachent la nature intime des personnes, façonnent même le comportement par mimétisme. Ces habits n'étaient pas seulement pour Marivaux des masques qui dissimulent. Il leur fit aussi jouer le rôle de révélateur pour servir la recherche de la vérité. Privé de sa tenue et de la sécurité ou de la reconnaissance qu'elle représente, le personnage noble est déstabilisé, dépouillé, en proie au désarroi. Inversement, revêtu de la tenue du maître, le serviteur se trouve mal à l'aise, doit apprendre l'usage raisonné de cette liberté toute neuve ainsi que

les obligations de l'exercice du pouvoir. Ainsi, par l'échange des habits, chacun prend conscience de son être profond et des devoirs de son état.

- Les maîtres, réduits le plus souvent au silence au profit de leurs serviteurs, n'ont pas l'occasion d'être ridicules, et acceptent finalement assez bien leur nouvelle vérité.
- Les relations qu'entretiennent Arlequin et son maître sont étrangement excessives, troublantes même, et ils se font, assez tard dans la pièce, une étonnante déclaration d'amour mutuel.
- Les larmes que versent les personnages lors de leur réconciliation leur donnent une profondeur et une humanité qui soulignent leur vérité.

En fait, les personnages de "L'île des esclaves" servent surtout à la démonstration d'une thèse.

### Intérêt philosophique

On peut voir dans "L'île des esclaves" un apologue, car la pièce en présente ces éléments : caractère abstrait, faible densité psychologique, rapports régis par une volonté démonstrative, netteté des conflits, valeur des exemples, progression vers une leçon finale intemporelle.

Marivaux renouvela le canevas et les «lazzis» de la «commedia dell'arte» pour faire réfléchir les spectateurs à de nouveaux rapports sociaux, pour faire œuvre de moraliste. Pour cela, il reprit à la scène la tradition du roman utopique qui était alors en vogue, et en aligna des éléments caractéristiques :

- l'éloignement dans un passé indistinct, la Grèce antique, qui distancie de l'époque de Marivaux, élargit la portée de la satire, la dépouille de ses allusions contemporaines, met en scène des passions et des ridicules généralisés, entraîne nécessairement le spectateur vers une réflexion de valeur universelle ; ainsi les conditions proprement politiques de l'oppression des esclaves sont évacuées au profit de conditions morales et psychologiques ;
- la tempête, le naufrage, l'île (elle pourrait se situer n'importe où, à n'importe quelle époque ; elle est isolée pour permettre que se développe une société en marge, mais non totalement inaccessible afin de pouvoir s'adjoindre de temps à autre des visiteurs étrangers ; elle constitue le laboratoire idéal qui permet de tester de nouveaux rapports sociaux ; elle prend même des allures de clinique pour restaurer les liens humains abîmés par l'indifférence, le mépris ou l'innocente cruauté) ;
- la constitution politique régie par la raison en vue de remédier aux tares des sociétés réelles, définie dès la deuxième scène, et qui ne peut manquer de donner à la pièce un caractère démonstratif, l'aventure des personnages s'assimilant à une sorte d'expérience, au sens scientifique ;
- l'intercesseur entre indigènes et visiteurs.

Mais, contrairement à l'utopie traditionnelle qui abolit la relation de servitude, Marivaux proposa son inversion, renversa les rapports déterminés par la société entre les dominés et les dominants. La pièce n'est pas la description émerveillée d'un monde idéal, car il n'était pas homme à se laisser fasciner par la toute-puissance de la raison législatrice. Il expérimenta un nouveau contrat social sans chercher à annuler un rapport de domination inégalitaire.

Retraçant l'histoire de l'île, Trivelin prononce une phrase dont certains termes-clés peuvent guider la réflexion : *«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'il 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 cœurs 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.»*

Examinons ces termes :

«*Ressentiment*» : De manière légitime, il guida l'attitude des esclaves réfugiés sur l'île, et guide dans la pièce celle des serviteurs. Tous deux commencent à se plaindre à Trivelin du mépris dont leur maître les accable, en niant, en effet, jusqu'à leur nom, mépris qui se manifesta encore par la violence.

«*Vingt ans après*» : L'utopie n'atteignit pas d'emblée la perfection. Mais, après ces vingt ans, s'imposa la nécessité de corriger la première attitude des fugitifs, qui avait été dictée par l'esprit de vengeance (compréhensible, mais déraisonnable). Marivaux conçut donc qu'un progrès était possible au sein même de l'utopie.

«*Raison*» : Son influence vient tempérer le projet des esclaves au point qu'on peut déplorer la timidité du propos de Marivaux qui aborda la question des rapports entre maîtres et serviteurs en affirmant l'égalité fondamentale entre tous les êtres humains, avec une ouverture sur la fraternité, mais ne remit en cause les inégalités sociales que sur le plan moral. En clair, Trivelin, son porte-parole, demande aux maîtres d'exercer avec mesure un pouvoir dont la légitimité n'est jamais mise en question. Cette mesure s'inscrivait dans ce que l'on attendait depuis le XVII<sup>e</sup> siècle de «l'honnête homme» qui est l'idéal auquel Marivaux restait fidèle : Littré le définit comme «celui qui a toutes les qualités propres à se rendre agréable dans la société», et cet homme de bonne société manifeste sa raison et sa modération en toutes choses, vertus qu'on encourage les maîtres comme les serviteurs à cultiver. L'adjectif «*honnête*» revient plusieurs fois dans la pièce, presque autant que les mots «*raison*» ou «*raisonnable*». Ainsi, le maître n'est corrigé que dans les excès qui heurtent la bienséance («*extravagance*» d'Iphicrate selon Arlequin, coquetterie vaine et mignarde d'Euphrosine selon Cléanthis, «*folies*, dit Trivelin, *qui font qu'on n'aime que soi*»), et jamais dans ses privilèges de classe. Les reproches qui lui sont faits tiennent plus à l'arrogance de son pouvoir qu'au pouvoir lui-même. Pour Trivelin comme pour Marivaux, ce n'est pas la personnalité du maître qui le rend violent et injuste, mais seulement sa situation sociale : il suffit qu'il endosse le vêtement du serviteur pour qu'il prenne conscience des malheurs de l'aliénation domestique et des violences qui accompagnent généralement l'exercice du pouvoir.

Ce n'est d'ailleurs que pendant un temps très court qu'est donnée aux serviteurs la place des maîtres, le temps qu'ils prennent une conscience critique de leur différence. Puis les serviteurs rendossent bien vite leur costume, car ils ne doivent pas, eux non plus, outrepasser les limites de la raison en s'arrogeant un pouvoir qui ne leur était pas destiné. Arlequin et Cléanthis finissent par regagner de plein gré leur âme servile, non sans toutefois être parvenus à adoucir les façons orgueilleuses de leurs maîtres, lesquels, tout étonnés, identifient un esprit dans leurs serviteurs. Tout rentre dans l'ordre dès que les maîtres ont promis de ne plus battre leurs gens. La lutte des classes n'est donc qu'une brouille de maison, et se clôt sur des embrassades.

On ne peut donc voir dans la pièce un souhait de révolution ; un tel espoir n'a jamais agité le cerveau de Marivaux ; il s'est contenté de rêver de menus adoucissements, tout individuels, jamais d'un changement de structure. Ce qui fonde sa pensée, sous des airs libérés, c'est qu'il est bien acquis qu'on naît esclave, comme on naît femme, maintenant et à jamais, sans aptitude sérieuse pour les responsabilités. Les tentatives d'émancipations sont toujours restreintes au nom de la raison.

La morale de la pièce est conservatrice : elle consacre la vertu de serviteurs qui ont su pardonner et retrouver leur place, tout en invitant les maîtres à moins d'orgueil. L'inégalité sociale est même présentée par Trivelin à la fin de la pièce comme le résultat d'une volonté divine : «*La différence des conditions n'est qu'une épreuve que les dieux font sur nous.*» (scène 11). On ne peut mieux éloigner l'inégalité sociale du terrain politique, et lui donner même une légitimité !

«*L'île des esclaves*» est donc loin d'avoir une portée révolutionnaire : contestant l'arrogance des privilèges, la pièce appelle à une paix sociale qui fait songer aux mots de Voltaire à la fin de sa «*Prière à Dieu*» : «*Que ceux [...] qui dominant sur une petite parcelle d'un petit tas de la boue de ce monde, et qui possèdent quelques fragments arrondis d'un certain métal, jouissent sans orgueil de ce qu'ils appellent grandeur et richesse, et que les autres les voient sans envie.*» Il est même vain de chercher ici un programme de réformes, ou de s'étonner de sa timidité.

À l'orée du siècle des Lumières, le bourgeois anobli qu'était Marivaux avait commencé à discuter les privilèges de la noblesse d'épée pour promouvoir une hiérarchie du mérite fondée sur l'utilité sociale, sur le respect et la générosité ; il traita les thèmes de l'échange des conditions, de l'imposture de la vie sociale, du rôle déterminant du hasard, de l'aveuglement de l'amour-propre et de la coquetterie, de la richesse et de la corruption du cœur, de la dénonciation de la volonté de puissance. Mais sa contestation demeurerait savamment estompée. Très éloigné des prises de position futures de Voltaire, de Rousseau ou de Beaumarchais, s'il discerna bien l'origine des désordres sociaux, s'il dénonça ces deux maux assez étroitement liés, quoique inégalement virulents : l'exclusion et l'aliénation sociale, il n'était pas un révolutionnaire, mais un réformiste qui comptait sur les individus qui disposent de la force et de la raison pour faire évoluer la situation conflictuelle. Il ne s'agissait pas pour lui de s'interroger sur l'opportunité de l'organisation sociale, et de remettre en cause l'exercice de l'autorité des uns sur les autres, mais seulement de parvenir à un usage raisonnable de cette situation.

Cette comédie, pour nouveaux qu'aient été son sujet et sa tonalité, n'est jamais une contestation explicite de l'ordre établi ; elle invite chacun à rester à sa place, sans y mettre ni trop d'orgueil ni trop de ressentiment ; elle est un appel à la raison plutôt qu'à la révolte. Mais la durabilité du nouveau contrat qui s'établit peut laisser le spectateur sceptique. Les bons mots et les coups de griffes émoussés contre les puissants de ce monde ne peuvent endiguer sa déception. Il ressent un certain malaise à l'écoute de ces propos quelque peu réactionnaires.

«*Cœurs*» : Le mot, qui, au XVIIIe siècle, désignait plus qu'aujourd'hui «l'ensemble des facultés affectives et des sentiments moraux» (Littré), est, lui aussi, souvent employé dans la pièce dont il est le ressort essentiel. Chaque personnage fait assaut de bonté. Toute la fin est ponctuée des pleurs de repentir, de reconnaissance. Ainsi s'établit grâce aux sentiments une nouvelle hiérarchie fondée sur la générosité. La fonction cachée de l'île était bien de rendre ses habitants meilleurs, de susciter cette république du cœur.

Cléanthis rappelle qu'il faut à l'honnête homme : «*le cœur bon, de la vertu et de la raison [...] ; voilà ce qui est estimable, ce qui distingue, ce qui fait qu'un homme est plus qu'un autre.*» Le salut ne vient pas d'une réorganisation rationnelle de l'espace et du temps social, mais de la libre expression des cœurs, brusquement sensibles, grâce à l'inversion des positions, à la pitié et au pardon chez les serviteurs, à un remords un peu plus embarrassé chez les maîtres, à la victoire des sentiments. Le but assigné par Trivelin aux épreuves que les maîtres vont subir est une sorte de rééducation de la générosité, de rappel à la bonté, un appel à la conversion du cœur, et non un renoncement au pouvoir. Il peut ainsi l'exposer à Euphrosine : «*On espèrera que, vous étant reconnue, vous abjurerez un jour toutes ces folies qui font qu'on n'aime que soi, et qui ont distrahit votre bon cœur d'une infinité d'attentions plus louables.*» (scène 4). L'inversion des rôles ne vise pas à donner aux esclaves de réels pouvoirs : ils n'auront qu'une latitude de parole, et Trivelin d'emblée prévient Arlequin lorsqu'il prend la place d'Iphicrate : «*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.*» (scène 2).

L'épreuve imposée aux maîtres est aussi destinée aux esclaves : Trivelin félicite ceux-ci à la fin de la pièce d'avoir su pardonner car, dit-il, «*nous aurions puni vos vengeances, comme nous avons puni leurs duretés*» (scène 11). Déjà, il avait invité Cléanthis à se modérer dans ses récriminations (scène 3).

L'accord final entre Iphicrate et Arlequin est significatif, la situation conflictuelle étant dénouée par le bon cœur du valet. Iphicrate lui fait d'abord des reproches : «*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.*» Mais Arlequin lui répond : «*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 cœur 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.*» Ce qui fait qu'Iphicrate, «*s'approchant d'Arlequin*», peut enfin s'adoucir : «*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.»*

Tout au long de la pièce, c'est à cette distinction que les épreuves ont amené les personnages : l'expérience de l'humiliation, aussi douloureuse soit-elle, ouvre le cœur des maîtres, et leur permet un retour sur soi devant le miroir qu'on leur tend, tandis que les esclaves doivent apprendre à ne pas s'endurcir dans leur vengeance ; le réveil de leur sensibilité engourdie par l'habitude et les préjugés leur permet de se parler en dépit de l'inévitable inégalité ; leur aptitude au pardon, doublée, pour les maîtres, d'une accession sincère au repentir, se manifeste dans la réconciliation générale du dénouement par des gestes fraternels qui, dans la plus pure tradition du drame larmoyant, consacrent une régénération morale. S'étant défaits de tous leurs masques, ils accèdent à cette vérité humaine, à la recherche de laquelle Marivaux consacra tout son théâtre. C'est la sensibilité qui, dans la pièce, est à l'origine de la réconciliation générale et non un réel progrès social. Au fond, croyait le moraliste qu'était Marivaux, qui nous demande si nous sommes dignes de la situation où nous a placés la fortune (qui distribue aveuglément «*la méchanceté qui vient d'avoir trop et la méchanceté qui vient d'avoir pas assez*»), qui nous invite à examiner si, installés dans une autre condition, nous en serions pour autant meilleurs, la paix sociale pourrait être garantie par la vertu, la rigueur morale, la modération, la générosité, la compassion, le pardon. Celui-ci, résultat de l'apitoiement du cœur, est l'ennemi de la revanche, permet à chacun de reconnaître ses torts, désarme l'adversaire, veut oublier l'offense ; étant contagieux, il appelle la réciprocité entre esprits généreux ; régulateur social idéal, il procure la paix et le bonheur ; mais il ne doit pas conduire à la suffisance ni à un quelconque esprit de supériorité ; pour être parfait, il doit s'accompagner d'humilité. En définitive, on peut même considérer que Marivaux, en mettant l'accent sur une soumission aux décrets de la Providence, livra une vision d'inspiration chrétienne.

Alors que, pour Sainte-Beuve, «cette petite pièce de Marivaux est presque à l'avance une bergerie révolutionnaire de 1792», Luc Decaunes porta ce jugement plus juste : «Cette morale du cœur, pour sincère qu'elle soit, ne va pas sans naïveté. Marivaux ne remet pas en cause les structures de la société, l'inégalité des conditions ; il rêve seulement d'humaniser les rapports entre les riches et les pauvres, les dominants et les dominés. [...] Il faut en somme aménager l'injustice pour la faire accepter.»

### Destinée de l'oeuvre

«*L'île des esclaves*» fut créée par les Comédiens-Italiens le lundi 5 mars 1725, à l'Hôtel de Bourgogne. Nous pouvons imaginer le choc que durent vivre les spectateurs d'alors devant cette inacceptable invitation à échanger les rôles sociaux, alors même qu'ils refusaient la présence des domestiques en livrée dans l'enceinte théâtrale ! Ils n'ont donc su saisir la profondeur prophétique de l'avertissement des dangers que court une société fondée sur l'injustice et le mépris, d'autant moins que la thèse était inscrite dans une forme assez conventionnelle, ce qui édulcora la force du propos. La morale implicite (du moins pour les appels les plus osés) ne poussa pas cette société de la Régence étourdie par ses plaisirs à une réforme urgente.

Aussi la pièce n'obtint-elle aucun succès.

Elle fut publiée à Paris la même année.

Le marquis de d'Argenson écrivit : «Rien de plus moral, rien de plus sermonnaire que cette pièce, c'est le véritable "castigat ridendo mores"».

Cependant, Beaumarchais exprima toute son estime pour cette courte comédie en la qualifiant de «petit bijou». Et il y trouva une belle mine à exploiter.

Elle fut reprise en 1726, en 1736, en 1740, en 1761 (au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles), en 1791 et en 1793.

La pièce n'intéressa de nouveau des metteurs en scène qu'au XXe siècle :

- En 1994, Élisabeth Chailloux la monta au Théâtre des Quartiers d'Ivry.

- La même année, Jean-Luc Lagarce imagina une mise en scène où, sous une haute muraille en marqueterie de bois, la soirée commençait par un pur moment de poésie : un navire, toutes voiles dehors, affrontait, dérisoire, les flots déchaînés d'une mer de fumée. Juché sur un rocher surplombant la tempête, le sage Trivelin, enveloppé dans la robe pourpre d'un Machiavel, guettait la catastrophe. Après cela, la mise en scène oscillait entre une conversation de salon chez Voltaire et une galipette chez Feydeau.
- En 1994-95, au "Piccolo Teatro" de Milan, Giorgio Strehler mit en scène "*L'isola degli schiavi*". Il choisit d'abord, lui aussi, de représenter la tempête : l'ombre chinoise d'un navire qui sombre dans les ténèbres, un trou noir, et puis lentement, un palmier qui monte dans la brume, une étendue de sable blanc et des naufragés, nus, qui s'y réveillent. Les acteurs commençaient par s'habiller : Arlequin fouillait la plage à la recherche de ses vêtements et de ceux de son maître. Il sauvait l'essentiel : sa bouteille d'eau de vie. Les losanges de couleurs de ses habits étaient délavés, mais la farce pouvait commencer, Strehler ayant tiré résolument Marivaux vers les tréteaux de la foire, comme s'il mettait en scène un Goldoni de plus. On trouvait masques, «lazzi» et cabrioles. Des répliques étaient tronquées ou carrément réécrites. Cléanthis redevint Silvia. Les maîtres passaient par le petit jeu humiliant de l'autocritique et de la rééducation dans une atmosphère plus grotesque que cruelle. Cependant, au milieu, à la scène 6, le spectacle basculait quand Silvia et Arlequin, les deux valets libérés que tout devrait réunir, s'avouent le fond de leur pensée : ils ne s'aiment pas «*sinon par coquetterie, comme le grand monde*». Et Arlequin lâche : «*Nous sommes aussi bouffons que nos patrons, mais nous sommes plus sages.*» Et, de bouffon, le spectacle devint grave. La mélancolie qui s'installa peu à peu sur le plateau sembla mieux convenir à Marivaux. Les rires grincèrent. Les personnages, leurs rôles une fois échangés et la farce consommée, sombrèrent dans le désarroi. Arlequin et son maître échangèrent une nouvelle fois leurs vêtements, en ne sachant plus très bien quelle était la chemise de qui. Les ombres des uns et des autres hantaient un monde de plus en plus crépusculaire. La réconciliation finale, en musique et en chansons, prit des allures de bal des fantômes. Pour enfoncer le clou, Strehler ajouta même une dernière réplique, dans la bouche de Trivelin : «*J'ai d'autres naufrages qui m'attendent*». Coup de tonnerre, déluge, les acteurs se retrouvaient à nouveau nus, comme à la première scène. Entre deux tempêtes.
- En 1999, Christian Fregnet fit jouer "*L'île des esclaves*" avec "*La nouvelle colonie*", estimant que ces deux pièces «politiques» de Marivaux constituent un dyptique sur le thème de l'utopie, mais aussi qu'il ne le prenait pas au sérieux, que ce n'était pour lui qu'un joli prétexte à se «donner la farce». La pièce aurait donc mérité une autre lecture, la médiation d'un esprit imprimant à l'ironie première une autre ironie susceptible de la maintenir actuelle.
- En 2001, Emmanuel Daumas à Lyon, avec "La petite compagnie des Feuillants", donna une mise en scène physique et sensuelle où, dans un décor minimal et brut (de la boue, de l'eau, une carcasse de lit), était montré l'être humain revenant à l'état de nature, sa nudité révélant le bouleversement des codes et des destinées. Mais les aspects outranciers du jeu de certains acteurs semblèrent desservir les intentions de Marivaux, dans une volonté d'actualiser le texte.
- En 2002, au Théâtre des Amandiers, à Paris, Stéphane Aucante fonda sa mise en scène sur une intuition. Frappé par ce qu'ont d'étrangement excessives, troublantes même, les relations entre Arlequin et son maître, il exploita l'idée qu'entre eux est minuscule le fossé qui sépare l'amitié de l'amour. Pour soutenir cette approche, mais aussi pour montrer ce que peuvent être les relations «normales» entre maîtres et valets avant de s'inverser sur «*l'île des esclaves*» (et que cette inversion en prenne d'autant plus de poids), il ouvrit le spectacle sur une scène entre Arlequin et son maître issue de "*La surprise de l'amour*" où, sous couvert de se dire l'un l'autre leur même mépris des femmes, l'un et l'autre sont tout prêts là encore à s'aimer. Par contre-point, et pour les mêmes raisons (parler d'amour et de société), cette scène fut mêlée et mise en parallèle avec une autre, entre une maîtresse et sa soubrette (empruntée elle au "*Jeu de l'amour et du hasard*"), où l'on voyait que, parce qu'elles sont toujours potentiellement rivales (au moins chez Marivaux), les femmes restent plus à distance d'un possible amour. L'ensemble de ces deux scènes, intimement liées, donnait lieu à une scène de départ frénétique en bateau dans une ambiance sombre, bruyante, de tempête imminente. Et surgissait Trivelin, qui était vu comme un nouveau Prospero, ce qui conduisait à utiliser des extraits de "*La tempête*" de Shakespeare pour figurer ce moment du naufrage, moment ludique de pur

spectacle, où, sous les incantations de Trivelin, les voiles écrues du bateau s'entrechoquaient, se détachaient et venaient s'échouer sur le sol du théâtre. D'autre part, pour enrichir l'illusion d'une homosexualité latente, pour mieux donner corps à la violence du ressentiment de Cléanthis, et surtout pour donner tout son sens au terme si fort d'esclave dans le titre, Stéphane Aucante voulut une distribution à la fois jeune, belle, moderne, et multiethnique : Trivelin était noir, Arlequin maghrébin, et Euphrosine comme venue tout droit des Amériques, ce qui faisait que la rancœur de Cléanthis était donc mêlée de racisme. Et les rapports de force entre eux se traduisaient par une forte gestuelle, où les corps à corps étaient omniprésents dans les regards qui tour à tour fusillaient ou apaisaient.

- En 2004, au Caveau, à Genève, Éric Salama proposa une lecture épique, au sens brechtien du terme, une mise en scène audacieuse et inventive, la mer se déchaînant sur la scène, tandis que, dans la pénombre, un frêle équipage tentait de maintenir à flot son embarcation de fortune qui était un archaïque théâtre de foire monté sur des tréteaux qui, bientôt, avec ses quatre rescapés, échouait sur une île perdue. Puis il privilégia la liberté de ton, Cléanthis s'exprimant avec l'accent «caillera» des banlieues françaises, option qui n'était pas sans rappeler le film "L'esquive" (2004) d'Abdellatif Kechiche, où des adolescents d'une cité se colletent avec un passage du "Jeu de l'amour et du hasard". Il voulut suggérer que le théâtre échoue à faire la révolution au-delà de la représentation même, ce que prouve, d'entrée de jeu, le naufrage du théâtre-bateau.

- En 2005, la mise en scène d'Éric Massé au CDN de Montreuil plongea la pièce dans une modernité inattendue, cruelle et violente, sans jamais cependant en trahir l'essence. Voyant l'île comme un pénitencier, il y alla de grands coups de projecteurs braqués sur la salle, d'ombres massives de deux gardiens et de leur chien, un berger allemand aboyeur aux troussees des personnages, de cages à lapins d'où s'exhalait un remugle de foin et de plâtre, de bruitages grinçants et discordants. Tout en conservant le texte original, il accentua donc le caractère monstrueux de l'expérience insulaire. Les corps étaient mis à nu (au propre comme au figuré), ce qui abolissait tout repère social, tout privilège de classe : il n'y avait plus de serviteur ou de maître qui tiennent ; juste des êtres humains, qui, réduits aux rôles de cobayes, laissaient libre cours à leurs pulsions.

- La même année, au Théâtre de l'Atelier, la mise en scène d'Irina Brook tira "L'île des esclaves" vers la farce loufoque où s'agitaient des caricatures, conçut un univers coloré, drôle, inspiré de la comédie musicale, prit quelques libertés contemporaines en imaginant un accident d'avion pour réunir ses personnages sur une île, en ménageant une ambiance musicale très «jazzie» et des objets qui paraissaient bien familiers (vieille radio, portable, micro), renvoya pourtant clairement aux origines italiennes du théâtre de Marivaux, avec une très grande expressivité, des masques blancs aux joues rouges pour les serviteurs, des clowneries, des pantomimes, de petites danses, les comédiens se démenant, surtout les femmes, jusqu'à un tableau final champêtre et communautaire où tous les personnages habillés de blanc pique-niquaient ensemble, riaient, s'embrassaient, fin qui laissait le spectateur un peu perdu et perplexe, le propos restant flou en ce début de XXIe siècle.

- En 2009, Stéphanie Chévara, avec la "Compagnie Mack et les gars" de Gentilly, conçut une scénographie inventive, présentant le ponton d'un bateau de luxe échoué, où était accroché un piano à queue, tandis qu'à terre gisaient des cannes de golf, des raquettes de tennis, des coupes de champagne, que tout était cassé, que maîtres et serviteurs se sentaient bien démunis, jusqu'à ce que avec une lumière, un air de fête, surgisse Trivelin, qui annonçait la nouvelle règle du jeu.

*André Durand*

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)