

## La révolte d'Iphicrate dans la scène première de *L'Île des esclaves* : un modèle de l'art du simulacre dans le théâtre de Marivaux

Jean Monamy

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/323>

DOI : 10.4000/lcc.323

ISSN : 2430-4247

**Éditeur**

Université Aix-Marseille (AMU)

**Référence électronique**

Jean Monamy, « La révolte d'Iphicrate dans la scène première de *L'Île des esclaves* : un modèle de l'art du simulacre dans le théâtre de Marivaux », *Les chantiers de la création* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 01 décembre 2014, consulté le 08 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/323> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.323>

---

Tous droits réservés

**La révolte d'Iphicrate dans la scène première de *L'Île des esclaves* :  
un modèle de l'art du simulacre dans le théâtre de Marivaux.**

Jean MONAMY (Professeur agrégé en retraite)

Ancien vacataire UBS Lorient, Arts du spectacle

« Suivant la relecture nietzschéenne à laquelle convient Deleuze et Klossowski, le simulacre se définit moins comme un faux que comme une puissance du faux, ruinant la délimitation de la vérité et du mensonge. [...] le piège du simulacre tient alors en ceci qu'à la fois il postule et rend impossible la distinction entre modèle et copie. »

M. C. Ropars-Wuilleumier, *Écraniques*<sup>1</sup>

**1. *L'Île des esclaves* : apologue ou simulacre ?**

Jouée pour la première fois le 5 mars 1725, la pièce de Marivaux *L'Île des esclaves* a été vue par les spectateurs de l'époque comme une fantaisie comique, alors qu'elle est souvent considérée de nos jours comme une utopie sociale puisque l'exposition de l'intrigue dans la scène première annonce, très vite (répliques 5 et 6 d'Iphicrate), la permutation de rang qui doit s'opérer entre le maître et le valet : « [...] nous sommes seuls dans l'île des Esclaves. » et « [...] je crois que c'est ici. [...] et leur coutume, mon cher Arlequin, est de tuer tous les maîtres qu'ils rencontrent, ou de les jeter dans l'esclavage. ». On en arrive alors, dans bien des ouvrages parascolaires à l'usage des lycées, à cette conclusion : « Cette scène marque le début de la révolte d'Arlequin. »<sup>2</sup>

Mais cette lecture, et la mise en scène qui en résulterait, ne sont-elles pas un peu superficielles ? Marivaux n'a-t-il pas écrit, *dans le texte*, suffisamment d'indices qui

---

<sup>1</sup> M.C. Ropars-Wuilleumier, *Écraniques : le film du texte*, (Lille : Presses Universitaires de Lille, 1990), p.117. Je la cite déjà dans l'article : « Pourquoi Klossowski met-il en scène des formes scabreuses de sexualité féminine ? », que j'ai publié dans la Revue *¿Interrogations?* N°8, juin 2009: <http://www.revue-interrogations.org/article.php?article=159>. Le terme *simulacre* et sa relation avec le théâtre y sont définis à partir de l'œuvre de Klossowski, selon une valeur d'objet double : « en soi » et « en équivalence de », que rend parfaitement la clause de *La Monnaie vivante* (Paris : Éric Losfeld, 1971), p.74-75 : « à la fois l'équivalent de richesses et richesse même ».

<sup>2</sup> Par exemple sur ce blog rédigé par des enseignants : <http://oral-francais-premiere.over-blog.com/article-20568661.html>

devraient nous orienter vers la lecture et la mise en spectacle d'une expérience *d'abord* théâtrale : une permutation de rôle entre deux acteurs ? La comédie ne bascule-t-elle vers le drame, annoncé dès la quatrième réplique, que parce que la fiction laisse présager de sinistres suites au naufrage ? N'est-ce pas *aussi*, sinon *surtout*, la difficulté annoncée d'un jeu théâtral de cette fiction, impossible pour les acteurs ?

S'il y a révolte d'Arlequin, est-ce celle du valet ou celle de l'acteur qui ne sait rien jouer d'autre que son emploi ? Se joue-t-elle dans cette première scène ? N'est-ce pas plutôt la révolte du maître qui s'y joue ? Ou plus exactement celle d'un « Iphicrate<sup>3</sup> », doublement patron comme acteur (c'est lui qui établit la fiction à jouer), et comme personnage de la fiction.

Les réponses à ces questions révèlent les secrets d'une étrange construction qui fait naître, du dispositif scénique réel lui-même, une autre fiction qui précède celle de l'île, fiction par laquelle Marivaux interroge tout autant la convention théâtrale que les conventions sociales et morales.

Peut-être y a-t-il utopie idéologique dans cette pièce, mais sa portée tient sans doute moins à l'apologue de l'île qu'à la situation scénique. Peut-être y applique-t-on le fameux « *castigat ridendo mores* » mais on ne le fait pas seulement par un usage conventionnel du théâtre dans le théâtre entre Cléanthis et Euphrosine (scène 6). N'est-ce pas plutôt par l'interrogation sur la possibilité, pour un acteur, de jouer autre chose que son rôle que cela s'établit ?

Aussi le théâtre sur le théâtre sera-t-il d'abord une mise en question de ses propres codes, par lui-même, de laquelle dérivera la mise en question idéologique de la fiction prétexte à jouer pour les acteurs<sup>4</sup>. C'est en cela qu'il constituera un vrai simulacre d'une expérience sociale, dont il n'établira les limites que par l'échec final – quelque peu prévisible dès la troisième réplique de la scène 1 : « Que deviendrons-nous dans cette île ? » – de la permutation scénique (à la fois réelle et fictionnelle) entre un « Arlequin » et son « patron » révolté par l'application de nouvelles règles qu'il vient pourtant d'édicter quelques répliques plus tôt !

---

<sup>3</sup> Nom destiné à signaler l'origine athénienne du personnage, celui d'un stratège (415-354) qui combattit Sparte et Thèbes ; il signale aussi son rang social de patron puisqu'il contient le radical *krateîn* : commander.

<sup>4</sup> Juvet disait à ses acteurs : « Pour jouer Marivaux, il faut jouer qu'on joue. »

## 2. L'exposition apparente et ses invraisemblances.

Certes, pour le lecteur comme pour le spectateur il y a bien exposition des conditions initiales d'une fiction à jouer, conformément à la dramaturgie classique de la comédie.

La première didascalie établit un lieu conforme au titre connu du lecteur et du spectateur et nécessaire à l'expérience sociale que la fable établit : « *La scène est dans l'île des Esclaves.* » La didascalie qui suit indique un décor qui confirme cela : « *Le théâtre représente une mer et des rochers d'un côté, et de l'autre quelques arbres et des maisons.* », quoique mer et rochers ne soient pas spécifiques d'une île, mais simplement d'un littoral.

Les deux premières répliques établissent d'emblée un genre théâtral :

- « – Arlequin ?
- Mon patron ! »

Nous avons bien à faire au bon vieux couple comique du maître et du valet<sup>5</sup>, conforme aux codes de la comédie. Arlequin a sa bouteille de vin et utilisera les lazzis habituels de l'acteur/personnage de Commedia dell'arte : *siffler, chanter, badiner, rire, boire du vin* (cf. didascalies). Le comportement d'Iphicrate, *le patron*, comme son nom l'indique, est précisé par un réseau de didascalies plus psychologiques et sérieuses, (« *tristement* », « *ému* »). Et la relation linguistique, en début de scène, est conforme à ce code : Iphicrate tutoie son valet qui le vouvoie.

La réplique suivante, la deuxième d'Iphicrate, « - Que deviendrons-nous dans cette île? », le confirme comme véritable patron « de théâtre », puisque c'est à lui que revient la charge de poser l'enjeu de la pièce, tant de point de vue de la scène à jouer, que de la fiction à construire. Et les répliques qui suivent exposent les circonstances d'arrivée « dans cette île » : une « tempête » suivie d'une « noyade ».

---

<sup>5</sup> Celui qu'évoquent Kundera et Gabily dans les préfaces, pour celui-là, de *Jacques et son maître* (Paris : 1998, Gallimard, coll. Folio, « Introduction à une variation »), p.26 : « Le valet et le maître ont traversé toute l'histoire occidentale moderne. » ; et pour celui-ci, de *Chimères (et autres bestioles)* (Arles : Actes Sud Papiers, 1996, « Une féerie »), p.6 : « Bon. Il ne s'agit peut-être (sans doute) ici que d'une énième version des aventures de Loyal et d'Auguste, ou – est-ce plus noble ? – de don Juan et Sganarelle-Leporello, ou – pourquoi non ? – du marquis de Sade et son double comique-il-devait-bien-en-avoir-un, ou... Deux hommes sur un bout de terrain plus ou moins spacieux et devisant pour ne pas mourir ; [...] ».

Mais ce sont les répliques 5 et 6 d'Iphicrate qui installeront véritablement l'intrigue en précisant la particularité de l'île, et en éclairant l'énigme posée par le titre. Elles fournissent les renseignements nécessaires pour faire basculer la comédie vers l'utopie sociale : « [...] nous sommes seuls dans l'île des Esclaves. » et « [...] je crois que c'est ici. [...] et leur coutume, mon cher Arlequin, est de tuer tous les maîtres qu'ils rencontrent, ou de les jeter dans l'esclavage. »

Et c'est précisément ce renseignement-là, celui que je souligne, apparemment admis sans surprise par de nombreux lecteurs et metteurs en scène, qui pose questions, aussi bien au lecteur qu'au spectateur, quant à la *vraisemblance* de la fiction.

\* Pourquoi Iphicrate révèle-t-il ce qui va le détruire ?

En effet un maître a tout à craindre de son valet, s'il lui révèle la particularité de ce lieu dont celui-ci connaissait l'existence, (« Je l'ai entendu dire aussi »), mais ignorait qu'il y était naufragé puisqu'il craignait un sort bien dramatique (« Nous deviendrons maigres, étiques, et puis morts de faim ; voilà mon sentiment et notre histoire. »).

Pour la vraisemblance de la fable Iphicrate devrait donc se taire. C'est donc qu'une autre logique que celle de la fiction sociale le fait parler, sans doute celle qui nous permettra de clarifier d'autres bizarreries de cette « exposition », notamment :

\* Comment Iphicrate sait-il que c'est une île (il ne voit qu'une côte bordée de maisons) et cette île-là précisément ?

\* Pourquoi envie-t-il ses camarades noyés ?

\* Pourquoi Arlequin parle-t-il « *d'avoir même commodité* » à propos de cette noyade ?

\* Pourquoi cette *comédie* commence-t-elle par une *tristesse* des personnages ?

En effet, la didascalie initiale définit un Iphicrate qui « s'avance tristement sur le théâtre », et « [l']histoire » imaginée par Arlequin dès sa deuxième réplique : « devenir maigre et étique », constitue le comble du malheur pour un Arlequin typé comme gourmand.

Cela se poursuit par le souhait ou la certitude d'être noyé :

**Iphicrate** : « [...] tous nos camarades ont péri, et j'envie maintenant leur sort. »

**Arlequin** : « Hélas ! Ils sont noyés dans la mer, et nous avons la même commodité. »

Puisque la crédibilité de la fiction est pour le moins troublée par ces invraisemblances ou ces ambiguïtés, peut-être conviendrait-il, pour répondre de manière *raisonnablement*<sup>6</sup> satisfaisante à toutes ces questions, de lire cette scène d'exposition, d'abord comme une scène de théâtre, en se demandant quel est le jeu théâtral réellement proposé aux acteurs, avant de chercher à savoir de quelle fable (au double sens de fiction et d'apologue) elle établit l'intrigue.

On y est fondé puisque le premier univers de référence de ce texte est celui du théâtre et non celui d'une île utopique.

### **3. Une théâtralité très affirmée et questionnée dans le texte-même de Marivaux.**

Pour le lecteur les premières références, celles que donnent les didascalies initiales, sont explicitement théâtrales :

En effet Marivaux établit une liste d'*Acteurs* et non une liste de *Personnages*. Certes, c'est un usage fréquent jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, chez Racine ou Molière notamment, mais il n'est pas toujours respecté, et le choix existait.

Puis on lit une série de didascalies de situation ou de déplacement qui privilégient la réalité du lieu scénique et ne font du lieu fictionnel qu'une circonstance ou une image : « La scène est dans l'Île des esclaves », « Le théâtre représente une mer et des rochers d'un côté, et de l'autre quelques arbres et des maisons », « *Iphicrate s'avance [...] sur le théâtre* » et non « *sur l'île* ».

Voilà qui donnera un autre sens à son « *Je sais où nous sommes* » : c'est évidemment sur un théâtre puisque c'est sur celui-ci qu'il s'est avancé ; comme à son « *Je crois que c'est ici* » : on peut même entendre « *je crois* » avec son sens plein, puisque il sait que « *c'est ici* », sur la scène, qu'il va devenir esclave (comme acteur) de la règle qu'il énonce ensuite : « [...] et leur coutume, mon cher Arlequin, est de tuer tous les maîtres qu'ils rencontrent, ou de les jeter dans l'esclavage. »

---

<sup>6</sup> Il s'agit là d'une notion-clef chez Marivaux, notamment dans cette pièce. (*Raisonné(s)* : 8 occurrences ; *Raison* : 8 ; *Raisonner* : 1). On peut aussi penser à l'échange entre Trivelin et Silvia qui, dès la troisième réplique, anime toute la première scène de *La double inconstance* : « Ne faut-il pas être raisonnable ? ».

Et *effectivement* (autre adverbe cher à Marivaux) et *raisonnablement*, (puisque : « [... ils sont] seuls dans l'île des Esclaves », qui est « ici » « sur le théâtre »), le nouvel esclavage de notre Iphicrate (acteur et patron de la scène puisque c'est lui qui établit les règles à jouer et qu'il a été reconnu comme tel dès la première réplique d'Arlequin), sera d'être esclave de ce jeu qui tuera le rôle de second amoureux qui était habituellement dévolu à Mario, l'acteur qui crée le rôle en 1725. La scène est bien cette « île des esclaves » où les deux acteurs « seuls » ont fait naufrage : de même que les personnages de la fiction sont loin d'Athènes et de ses coutumes, ces acteurs sont loin de leurs habitudes d'acteurs, puisqu'ils vont devoir jouer ce qu'ils ne savent pas faire.

Ils vont même devoir abandonner le genre où ils excellent pour un autre.

Pourtant tout commençait bien.

Aux yeux du lecteur comme pour les spectateurs : les codes de la comédie ont été établis dès les premières répliques, en référence aux conventions théâtrales de la représentation des hiérarchies sociales, ainsi que nous l'avons montré précédemment.

Mais ce premier échange ne définit pas qu'une hiérarchie sociale.

Il établit d'abord une hiérarchie théâtrale :

« **Iphicrate** – Arlequin ?

**Arlequin** – Mon patron ! »

Ces deux répliques fabriquent les acteurs : Mario, premier entré « *sur le théâtre* », demande à Thomassin s'il est bien « Arlequin ». Celui-ci, qui ne joue, *et ne sait rien jouer d'autre* que ce rôle de zani, serviteur dévoué d'un amoureux, d'un patron (voire de deux chez Goldoni !), confirme cette réalité, *convenue*, du jeu théâtral entre eux, en l'identifiant comme son patron.

Si la fiction proposée ensuite par cet Iphicrate respectait cette règle, la comédie se jouerait, sans perturbation, mais il n'en est rien.

Pour Marivaux qui écrivait pour les comédiens italiens, c'est une évidence.

Il sait que Thomassin, Tomasso Vicentini, le petit Arlequin, a le monopole de ce rôle. Il sait que le public qui applaudit ses gambades, cabrioles et sa force émotive, ne croira pas une seconde à la possibilité qu'il échange son emploi avec Mario, Joseph Baletti, habitué aux rôles d'amoureux, totalement incapable de jouer dans le registre très physique

de ce rôle. Certes son « Arlequin » usera d'une psychologie plus subtile que celle de la stricte *commedia*, mais il lui garde ses traits et lazzi essentiels (la batte, la bouteille, la raillerie, les sauts, les rires).

La seule règle qu'il conserve est celle que la didascalie initiale révèle : c'est un défi d'Acteurs et non de Personnages<sup>7</sup> : Arlequin c'est un zani, Iphicrate c'est « le patron » celui qui commande sur la scène, le *metteur en scène* de la comédie écrite par Marivaux : comme dans un jeu de clown, il appelle son compère : « Arlequin ? ». Celui-ci accepte la règle normale du jeu qu'il connaît bien : « Mon patron ! ».

C'est bien un acteur qui est entré « *sur le théâtre* ». Un personnage serait entré « sur la plage ». Même s'il dit « Que deviendrons-nous dans cette île ? » il pose un enjeu d'acteur se demandant ce qu'il doit jouer sur cette scène, tout en respectant le texte de l'auteur qui a défini « *la scène* » comme incluse « *dans l'île* ». Il se contente de reprendre exactement ses mots. Il précisera (toujours meneur de jeu, réplique 5) « *dans l'île des esclaves* », dont il définira les règles avant de conclure, réplique 6 : « *Je crois que c'est ici* », créant, dans l'ici-maintenant du jeu, l'espace de la fiction, ou plutôt l'espace de deux fictions.

En effet, si l'acteur-Iphicrate est triste en entrant c'est que, comme le personnage-de-fiction-Iphicrate, il va devoir changer de rôle et jouer un rôle qu'il ne sait pas jouer, celui d'Arlequin, lequel se sent devenir « maigre et étique » à la perspective de devoir lui aussi renoncer à son rôle *plein*.

Ces deux acteurs (réels) Mario et Thomassin, tellement coalescents à leurs emplois d'Iphicrate (patron), et Arlequin (valet), vont devoir jouer d'abord une fiction théâtrale, où ils échangeront leurs emplois. Et si tous deux désirent la même commodité de se noyer, c'est que, comme leurs « *camarades* » (autre terme de troupe de théâtre), ils préféreraient ne pas jouer ce jeu dont ils ignorent les règles (« Que deviendrons-nous ? »).

Ainsi, la fiction sociologique n'est peut-être à lire et à jouer, *d'abord*, que comme le *pré-texte* de cette expérience théâtrale dont Marivaux écrit toute la fiction. Quand le théâtre n'est qu'objet fabriqué à l'image du monde, il n'est, au mieux, qu'une métaphore. De même que les statues des dieux ne valent pour le vrai dieu invisible qu'à condition qu'un *daïmon* (pur souffle invisible) vienne leur en conférer la puissance, le théâtre ne devient

---

<sup>7</sup> Voir Monamy, 2009a, en particulier l'étude de l'incipit d'*Iphigénie*, 263-7.



simulacre que si lui est rendu son statut de vrai monde, valant aussi pour le reste du monde. Il faut donc que le « théâtre-monde », invisible et inanimé si on le réduit à n'être que la fiction représentée, soit réinstallé pour ce qu'il est, avec son espace et ses règles.

C'est ce que produit la construction retorse de Marivaux : sa fiction théâtrale agit comme un *daïmon* pour créer un vrai dérèglement dans la convention théâtrale. C'est la force de celui-ci qui anime la fiction-prétexte, dont le jeu n'est « vrai » que du jeu de l'autre, invisible pour ceux qui n'ont pas « [les] yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre. »<sup>8</sup>. S'il y a apologue, il se construit *d'abord* par ce jeu-là mis en question par ses acteurs mêmes, à partir d'une situation vraie, dont se nourrit la fiction idéologique pour, peut-être, passer de son statut de *pré-texte* à celui de vrai simulacre du monde réel, uniquement parce que l'autre fiction l'a construite telle.

En opérant de la sorte, ce qui paraît invraisemblable (si on ne lit cette scène I que comme exposition d'une fiction sociologique) devient ressort essentiel d'un défi théâtral, réel et fictionnel à la fois, en vertu de ce que permet le piège du simulacre : le brouillage entre le modèle et la fiction, brouillage particulièrement complexe ici parce qu'il y a trois niveaux d'échange :

- le modèle théâtral immuable, à la fois dans le texte et dans sa mise en jeu : Arlequin (toujours joué par Thomassin) et son maître (toujours joué par Mario) ;
- la fiction théâtrale : l'inversion des emplois, de sorte que le simulacre ne renvoie plus à son modèle ;
- la fiction sociologique, qui est calquée sur cette fiction théâtrale, tout en constituant le modèle textuel de la construction d'un nouveau simulacre (scénique) nécessaire pour rendre crédible une expérience sociale dont le résultat ne serait que purement fictionnel et subjectif sans cela, puisque les ressorts qui en établissent l'origine ne sont ni vérifiables, ni même absolument vraisemblables.

Ce qui validera l'échec ou la réussite de cette expérience sociale ce sera l'échec ou la réussite, effectivement constatable, de l'expérience théâtrale.

---

<sup>8</sup> « On sçait bien que les Comédies ne sont faites que pour estre jouées ; et je ne conseille de lire celle-cy qu'aux Personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le Jeu du Theatre. [...] il y a beaucoup de choses qui dépendent de l'action » (Molière, « Au lecteur », 5).

Que se passe-t-il, concrètement, sur un théâtre (seul lieu réel) quand un acteur (seul individu réel) joue autre chose que ce qui est dévolu à son emploi (seule condition sociale réelle connue des acteurs comme des spectateurs) ?

La suite de la scène montre bien cette difficile adaptation aux nouvelles règles autant pour les acteurs réels de théâtre qui inversent leurs rôles, que pour les personnages fictifs de la fable idéologique. Et le champ lexical du péril également partagé par Arlequin et Iphicrate révèle que l'enjeu théâtral est aussi périlleux que l'enjeu idéologique qui ne devrait affecter qu'Iphicrate. Or tous deux ont bien du mal à se plier aux nouvelles règles.

#### **4. Une difficile adaptation aux nouvelles règles : la révolte d'Iphicrate.**

Dans la fiction théâtrale écrite par Marivaux, le couple clownesque éclate très vite, mêlant le *nous* du destin collectif au *je* du destin individuel, et, curieusement le premier à le faire, dès sa deuxième réplique, est Arlequin, celui que l'enjeu sociologique avantage pourtant : « *Mon sentiment* ». C'est donc bien à son destin d'acteur ridicule dans un rôle qu'il ne sait pas jouer qu'il pense.

Ensuite, même si le rapport entre le volume des répliques s'inverse (d'abord Iphicrate parle beaucoup, puis c'est Arlequin), et si Arlequin a le *dernier mot* dans une réplique quadruplement autoritaire (« Doucement ; tes forces sont bien diminuées, car je ne t'obéis plus, prends-y garde. »<sup>9</sup>), qui fait basculer le champ lexical de l'autorité de la bouche d'Iphicrate à la sienne, la métamorphose prend mal, idéologiquement et théâtralement.

Si Arlequin arrive facilement à tutoyer son ex-maître, il hésite entre son ancien rôle et son nouveau dans la série de répliques marquées par la suite de didascalies : « *indifféremment* » (hésitation), « *riant* » (retour au naturel d'Arlequin), « *se reculant d'un air sérieux* » (difficulté marquée par le recul et par l'apparence du sérieux, état impossible à assumer vraiment par un Arlequin). Et c'est en valet plutôt qu'en maître qu'il réagit à la résistance d'Iphicrate en utilisant ses lazzi habituels : poursuite, arme mal adaptée (la batte d'Arlequin est précisément une fausse épée de bois, un simulacre de pouvoir).

---

<sup>9</sup> Formes d'autorité : Ordre. Tutoiement. Affirmation de la perte de pouvoir d'Iphicrate. Impératif menaçant.

Iphicrate a encore plus de difficulté à changer de rôle : il continue à être désespéré de son sort, à tutoyer Arlequin, et à vouloir le battre (dernière didascalie « *au désespoir, courant après lui, l'épée à la main.* »). Mais, ce faisant il *joue* mal, à la fois théâtralement et idéologiquement : un maître ne se bat pas à l'épée contre un valet. De même il n'use que difficilement et sans conviction de l'argument sentimental : « Mon cher Arlequin », « Ne sais-tu pas que je t'aime ? », qui n'appartient aucunement au rôle du *patron*, théâtralement et socialement, ce qui explique la réponse ironique d'un Arlequin qui ne peut croire ni théâtralement ni idéologiquement à un tel argument : « Mon cher patron ».

D'ailleurs, dès la didascalie « *retenant sa colère* », Iphicrate révèle sa difficulté à jouer comme personnage et comme acteur : un maître n'a pas à retenir sa colère, donc le personnage ne se sent déjà plus véritablement maître. Mais si l'acteur la retient vraiment, on ne verra pas le jeu, donc, bon acteur dans le résultat, il ne permettra pas de voir l'état du personnage, ou s'il montre le jeu, devenu bon acteur dans l'exécution de la didascalie, il deviendra mauvais personnage pour la fiction : on verra qu'il se retient, donc on ne croira pas à ses arguments !

Iphicrate a le choix impossible d'être, ou mauvais acteur, ou mauvais personnage !

Ce n'est d'ailleurs que parce qu'il est l'acteur initiateur de règles qui le privent de son pouvoir (un peu comme le Prince de *La Double Inconstance*), et le forcent à inventer un jeu totalement nouveau, que l'enjeu théâtral est vraiment porteur de l'enjeu idéologique qu'il expérimente concrètement. Et la révolte ne se situe pas vraiment dans la fiction sociale. Puisque celle-ci ne propose qu'une nouvelle règle à appliquer, le personnage d'Arlequin ne se révolte pas : il applique simplement et absolument la règle de l'île dans sa dernière réplique dont aucune didascalie ne vient nuancer l'énonciation, contrairement à ce qui se passait jusque-là. Elle se produit plutôt dans le réel du jeu scénique qui bouleverse, lui, ses propres règles par le biais de la fiction théâtrale écrite par Marivaux pour des acteurs réels dont il sait qu'ils ne peuvent être crédibles dans leurs nouveaux emplois. On ne doit pas s'étonner alors que ce soit Iphicrate, maître doublement déchu sur le théâtre et dans le monde, qui réalise l'acte de révolte le plus violent en « *poursuivant Arlequin l'épée à la main* » et en refusant le vouvoiement à son nouveau maître, contrairement aux règles

de l'île. Mais en appliquant (mal) les nouvelles règles de *la scène*, il est un valet *mal em - bouché* !

## 5. La scène-île-d'esclaves, simulacre réversible, d'un monde-île-des-esclaves.

Cette révolte n'est que le premier avatar d'une série d'échecs scéniques, dont le paroxysme sera atteint avec la vraie révolte d'Arlequin qui ne se situe pas dans la scène d'exposition (où il apprend avec bonne volonté la nouvelle règle) mais à la scène 8 quand il ne peut tenir jusqu'au bout son nouveau rôle dans la séduction d'Euphrosine, de même que l'Arlequin de *La Double Inconstance*, ne peut tenir jusqu'au bout face au Prince, le rôle de Puissant que celui-ci lui a donné et qui a fonctionné avec les courtisans<sup>10</sup>.

Ici notre Arlequin avouera qu'il « [a] *perdu la parole* »<sup>11</sup> face à Euphrosine, dans la scène où il tente de tirer tout bénéfice de son nouveau statut. C'est bien le comble pour un acteur quand la comédie qu'il joue le laisse muet, quand il n'en a plus *le texte*, quand il se trouve face à ce *trou* si redouté.

Pire, il est *abattu, les bras abaissés, et comme immobile*. Il a exactement la posture de l'Arlequin « mort », de la marionnette qui attend d'être animée, du simulacre qui attend le souffle du *démon* qui viendra l'habiter et lui rendre la vie.

Arlequin a *baissé les bras* face à une métamorphose impossible. La fiction théâtrale écrite par Marivaux l'a *abattu*. Il n'est plus rien. Il n'y a plus de théâtre.

Et la pièce bascule : le théâtre ne peut fonctionner qu'avec ses conventions.

Et le monde aussi sans doute, dont il devient alors l'exact simulacre : la fiction théâtrale a échoué réellement sur *la scène* qui expérimente exactement les mêmes règles que *l'île dans* laquelle elle est, à en croire la didascalie initiale.

Mais ce simulacre est bien plus retors et donne un autre sens à « *île des esclaves* ».

---

<sup>10</sup> Voir Patrice Pavis : *Marivaux à l'épreuve de la scène* (Paris : Publications de la Sorbonne, 1986). Il y analyse le rôle des didascalies de déplacement dans cette pièce et montre que le nombre de pas qu'Arlequin laisse faire à ses *raisonneurs* avant de les rappeler est inversement proportionnel au pouvoir qu'il sait réellement avoir sur eux. Quand il les congédie sans céder à leurs arguments, il laisse sortir Lisette (I, 6) puis Trivelin (II, 6), mais il ne laisse le Seigneur s'éloigner que de 12 pas, (III, 4) et le Prince de 1 ou 2 (III, 5), avant de chercher un compromis avec eux.

<sup>11</sup> ARLEQUIN, *abattu, les bras abaissés, et comme immobile*. – J'ai perdu la parole.

Il est sûr que les limites de l'expérimentation théâtrale sont palpables avec la *mort* d'Arlequin et qu'elles montrent les limites de l'expérience sociale dont elle est bien le simulacre.

Celui-ci a parfaitement fonctionné : il y a bien échec réel du théâtre (dans sa nouvelle distribution des rôles) dans le théâtre réel (la salle des Comédiens Italiens), ce qui vaut pour dire l'échec de la permutation sociale : ce n'est pas l'île utopique qui révèle cette vérité mais c'est la scène réelle qui impose ses lois.

Aussi, loin d'être une comédie prémonitoire comme on l'affirme parfois, *L'Île des esclaves* est une expérimentation grinçante de l'inanité de toute métamorphose : au mieux, théâtralement, cela continue de générer du rire. Le drame des acteurs fait rire un public qui sait d'avance l'expérience impossible. Il sait aussi que l'expérience sociologique dont il donne représentation est impossible simplement parce qu'elle est *démontrée* telle par ce jeu réellement impossible. La pièce n'est donc pas un plaidoyer idéologique. Les mœurs ne seront pas corrigées. Mais la comédie continue. Au théâtre comme dans le monde. Autre.

Le rire n'est plus le même. Ambigu lui aussi : ce n'est plus des pitreries attendues d'un Arlequin ou de la dénonciation des vices des puissants que l'on rit, mais des maladresses des acteurs à tenter de jouer un autre rôle ; et de la perversion de naïfs appâtés par un sort qu'ils croient meilleur, mais dont ils jouent mal, eux aussi, la comédie, puisque leurs simulacres jouent mal la leur : Thomassin ne peut qu'être Arlequin (sauf à mourir au théâtre et sans doute dans la vie, car il ne sait faire que cela, et serait chassé comme mauvais acteur s'il lui venait à l'idée de jouer autre chose) et Mario ne peut qu'être Iphicrate.

Finalement, ce n'est pas *la scène* qui est *dans l'île*. C'est *l'île* qui surgit, coincée entre les deux scènes : la scène réelle, dite par la liste des *Acteurs*, et la scène fictive, écrite par Marivaux. Et cette *île* est bien une *île des esclaves*, ou plutôt une *île d'esclaves* voués à se plier aux lois des conventions du théâtre, comme aux conventions du monde, sous peine de demeurer « abattus, les bras baissés, comme immobiles » et de « perdre la parole ».

Et cette île est bien *ici*, commune aux acteurs, aux personnages, et aux spectateurs, sur la scène et dans le monde, à la fois.

Quel est le modèle ? Quel est le simulacre ?

« Ça n'a pas d'importance, je crois », comme l'écrit Gabilly en clausule de *Gibiers du temps* !

Mais, ça grince.

Forcément.

Comme dans *La Dispute*, et *La Fausse suivante*, et *La Seconde surprise de l'amour*, et *Le Prince travesti*, et *La Double inconstance*, et... et... et..., toutes, « comédies » de Marivaux !

### Ouvrages cités

- Gabily, Didier-Georges. *Gibiers du Temps*. Arles : Actes Sud Papiers, 1995.  
———. *Chimères (et autres bestioles)*. Arles : Actes Sud Papiers, 1996.
- Klossowski, Pierre. *La Monnaie vivante*. Paris : Éric Losfeld, 1971.
- Kundera, Milan. *Jacques et son maître*. 2<sup>e</sup> éd. Paris : 1998, Gallimard Folio.
- Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de. *L'Isle des esclaves*. Paris : chez Noel Pissot, Pierre Delormel, François Flahault, M.DCC.XXV (1725).  
———. *Théâtre complet*. Éd. Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin. Paris : Bordas (Classiques Garnier), t. I 1989, t. II 1992.
- Molière, Jean-Baptiste Poquelin. *L'Amour médecin*. Paris : chez Théodore Girard, M.DC.LXVI (1766).
- Monamy, Jean. « Quand et comment le texte écrit pour le théâtre est-il vraiment texte de théâtre ? ». *La scène et la lettre : linguistique des textes de théâtre*. Actes du colloque de Dijon, 2008, Editions Universitaires Dijon, 2009.  
———. « Pourquoi Klossowski met-il en scène des formes scabreuses de sexualité féminine ? ». *¿Interrogations?.* N°8 (juin 2009).  
<<http://www.revue-interrogations.org/article.php?article=159>>.
- Pavis, Patrice. *Marivaux à l'épreuve de la scène*. Paris : Publications de la Sorbonne, 1986.
- Ropars-Wuillemier, Marie-Claire. *Écraniques : le film du texte*. Lille : Presses Universitaires de Lille, 1990.