



HAL
open science

**“Je crois que votre merveilleux est à fin de terme” :
mémoire du conte et dispositifs de l’enchantement dans
le théâtre de Marivaux**

Christelle Bahier-Porte

► **To cite this version:**

Christelle Bahier-Porte. “Je crois que votre merveilleux est à fin de terme” : mémoire du conte et dispositifs de l’enchantement dans le théâtre de Marivaux. Poirson, Martial; Perrin, Jean-François. Les scènes de l’enchantement : arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVIIe-XIXe siècles), Desjonquères, pp.222-241, 2011, L’Esprit des lettres, 978-2-84321-131-7. halshs-01177724

HAL Id: halshs-01177724

<https://shs.hal.science/halshs-01177724>

Submitted on 10 Oct 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Christelle Bahier-Porte (Université de Lyon/Université de Saint-Étienne, IHRIM)

**« Je crois que votre merveilleux est à fin de terme » :
Mémoire du conte et dispositifs de l'enchantement dans le théâtre de Marivaux**

paru dans dans A. Defrance, J.-F. Perrin, M. Poirson (dir.), *Les Scènes de l'enchantement : arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux du XVII^e au XIX^e siècle*, Paris, Desjonquères, 2011, p. 222-241.

Le goût de Marivaux pour le merveilleux se manifeste avec constance dans l'ensemble de son œuvre, depuis les œuvres dites « de jeunesse » jusqu'au *Miroir*, fiction allégorique qui retrace l'histoire de l'esprit humain, en passant par les *Journaux* qui laissent place à des magiciens ou à des fées. Pour David Culpin, le merveilleux « serait une caractéristique centrale des œuvres de Marivaux tout au long de sa carrière »¹. Il serait sans doute intéressant d'étudier les formes et fonctions du merveilleux chez Marivaux, lequel fréquente, au début de sa carrière, le salon de Madame de Lambert, dédicataire de *Peau d'âne* et ne peut ignorer que Perrault fait du conte une arme de Moderne contre les Anciens. Nous centrerons ici notre analyse sur le théâtre. Comme le remarque Xavier de Courville dans un article pionnier de 1963², la scène de la Comédie-Italienne est particulièrement propice à cet ancrage féerique, répondant au goût d'un public qui ne se lasse pas du merveilleux sur la scène. Il nous semble cependant que la présence du « merveilleux » entendu au sens large - machines spectaculaires mais aussi personnages, objets, situations magiques - ne relève pas seulement chez Marivaux d'une concession au goût du public mais révèle un « dispositif » qui rend compte des structures profondes de ce théâtre et permet d'interroger avec acuité la notion d'« enchantement », tant au cœur de la fable que dans sa mise en œuvre et sa réception. Le « merveilleux » dans le théâtre de Marivaux ne se réduirait pas à la présence de machines ou de personnages féeriques, encore moins à la métaphore du sentiment amoureux, mais pourrait être une clef d'interprétation possible des pièces, en sollicitant la mémoire du conte du spectateur et en instaurant une forme de connivence ludique et critique avec le public, très proche de l'esprit du conte.

Le merveilleux : de la machine à la métaphore

Après *Le Père prudent et équitable* destiné à un théâtre de société et la tragédie en vers *Annibal* qui ne connut que trois représentations au Théâtre-Français, la première comédie proposée au Comédiens-Italiens s'intitule *L'Amour et la Vérité*, probablement écrite en collaboration avec Louis Rustaing de Saint-Jorry. Il ne reste de cette pièce qu'un prologue et un divertissement. La pièce n'a été représentée qu'une fois (le 3 mars 1720) mais Marivaux a tenu à publier le prologue sous le titre *Dialogue entre l'Amour et la Vérité* dans *Le Nouveau Mercure* du mois de mars 1720 confirmant, peut-être, la valeur inaugurale qu'il souhaitait donner à cette première comédie. Sous l'égide de deux personnages allégoriques, l'Amour et la Vérité, le prologue promet une « revue » ou « pièce à tiroir » satirique dont les « meneurs » seront moins les allégories elles-mêmes que deux objets magiques : un arbre dont les fruits rendent amoureux et un puits de

¹ «[...] it [*le merveilleux*] remains a central feature of his writing throughout his career », D. Culpin, « Marivaux and the *conte merveilleux* », *Romance Studies*, n°13, 1989, p.99.

² X. de Courville, « Le merveilleux dans le théâtre de Marivaux », *Revue d'Histoire du théâtre*, 1963-1, p. 29-35.

vérité. La seconde « machine » est bien connue des lecteurs de contes comme des spectateurs de théâtre : l'objet révélateur de vérité peut-être un miroir, un anneau, une statue, une baguette, une fontaine. Le texte signale d'ailleurs l'ancienneté immémoriale de ce procédé : « Ah ! ah ! Le proverbe sera donc vrai, qui dit que *la Vérité est au fond du puits* »³. L'originalité de la pièce de Marivaux se fonde sur la rencontre de deux « revues » qui risquent d'avoir des résultats contradictoires puisqu'il s'agit de faire tomber amoureux des personnages et de les « forcer à dire tout ce qu'ils pensent ». Le Divertissement souligne d'ailleurs « l'imposture » des promesses d'amour et s'achève sur le « désenchantement » d'Arlequin par la Raison. Il est sans doute un peu hardi de faire des hypothèses sur ces quelques traits mais on trouve déjà quelques aspects essentiels du recours au « merveilleux » dans le théâtre de Marivaux :

- la conduite de l'intrigue par des personnages (allégoriques ou non) qui détiennent savoir et/ou pouvoir,

- la mise en question de l'enchantement, avec un jeu métaphorique entre le sens propre et le sens figuré : l'« enchantement » amoureux comme « imposture » possible qu'il faudrait révéler (ici à l'aide d'un objet magique, le puits de vérité)

- un défi ludique qui repose sur une gageure dramaturgique : la rencontre des deux « machines » conduit, dans cette première pièce, à un « guet-apens » qualifié d'« un peu fou » par la Vérité⁴.

En octobre 1720, les Comédiens-Italiens donnent *Arlequin poli par l'amour*, pièce considérée comme le véritable acte de naissance de la comédie marivaudienne. La pièce s'inspire d'un conte de Catherine Durand, *Le Prodige d'amour*, mais le merveilleux « fort » est considérablement atténué⁵. Le Marquis d'Argenson l'identifie néanmoins d'emblée comme une « féerie » qui s'adresserait, selon lui, plus aux sens qu'à l'esprit : « une farce, un sujet de féerie sans intrigue et sans caractère vraisemblable, elle ne va qu'aux sens et ne s'adresse point à l'esprit, comme quantité de pièces italiennes »⁶. Le jugement est sans doute réducteur mais il témoigne d'une réception possible de la pièce au dix-huitième siècle, d'autant qu'elle s'inscrit dans une série de pièces « féériques » jouées au Théâtre-Italien comme aux théâtres de la Foire⁷. Le décor relève en effet de la féerie avec plusieurs changements signalés (s.4, 6, 7, 14). Le double décor : le jardin de la fée d'une part et la prairie où Silvia garde ses moutons d'autre part, peut rapprocher la pièce du conte comme de la pastorale dramatique⁸. La Fée dispose d'objets magiques : une baguette et un anneau qui lui permet de devenir invisible. Ces objets donnent lieu à des « jeux de théâtre » : la fée use de sa baguette pour « mettre au pas » Arlequin et Silvia (s.12), Silvia se trouve paralysée et « verbalise » le charme : « Ah ! cette magicienne m'a jeté un sortilège aux jambes » (s.13). Arlequin s'empare de la

³ Marivaux, *Dialogue entre L'Amour et la Vérité, Théâtre complet*, éd. H. Coulet et M. Gilot, Gallimard, La Pléiade, 1993, p. 107. On trouve dans *Les Mille et une nuits* une statue de sagesse ; dans *Les Soirées Bretonnes* (1712) de Gueullette, une statue de vérité. La nouvelle de Dufresny *Le Puits de vérité* est parue en 1698, Fuzelier s'en inspire dans *Les Sincères malgré eux* (1733). On peut penser aussi à *La Queue de vérité* de D'Orneval (1720).

⁴ Marivaux, *Dialogue entre L'Amour et la Vérité*, éd.citée, p. 108.

⁵ Sur l'adaptation du conte de C. Durand par Marivaux, voir Shirley Jones, « A probable source of Marivaux's *Arlequin poli par l'amour* », *French Studies*, vol. XIX, 1965, p. 385-391 et plus récemment Raymonde Robert, « Marivaux lecteur de Mme Durand : du *Prodige d'amour* à *Arlequin poli par l'amour*, *Féeries- Etudes sur le conte merveilleux XVIIe-XIXe siècles*, « Le Conte, La Scène », ELLUG, Grenoble, 2007, n°4, p. 105-116.

⁶ Argenson, *Notices sur les œuvres de théâtre*, éd. Henri Lagrave, SVEC, vol. XLII, 1966, p. 656.

⁷ Citons par exemple, *Les Anneaux magiques, La Métempsychose d'Arlequin, Mélusine* de Fuzelier pour l'année 1719 ou encore *L'Isle du Gougou* (D'Orneval, février 1720).

⁸ Voir Lucette Desvignes, « Survivance de la pastorale dramatique chez Marivaux », *French Studies*, vol. XXII, 1968, p. 206-223.

baguette à l'avant-dernière scène et tient alors la fée en son pouvoir : « *La fée tombe sur le siège de gazon mis auprès de la grille du théâtre* » (s.21). Représenter l'invisibilité est en revanche plus difficile, mais c'est une convention admise par les spectateurs de théâtre. En 1713, Lesage donnait par exemple *Arlequin invisible* à la Foire Saint-Laurent : un chapeau était alors le signe de l'invisibilité. Dans la pièce de Marivaux, il s'agit d'un anneau que les personnages tournent pour devenir invisibles. La convention est encore plus affirmée car il faut imaginer un geste beaucoup plus expressif que le port ou non d'un chapeau. À ces objets magiques, il faut aussi ajouter la présence de lutins et d'esprits infernaux qui peuvent rappeler l'héritage du « merveilleux fort »⁹ de l'Opéra. Marivaux commence donc véritablement sa carrière à la Comédie par le biais de la féerie.

On peut dire aussi qu'il achève sa carrière de dramaturge par un retour à la féerie. Il faut en effet attendre 1757 pour retrouver une fée dans le théâtre de Marivaux. *Félicie* a été présentée aux Comédiens-Français le 5 mars 1757 mais Marivaux l'a immédiatement fait publier dans *Le Mercure de France* de mars 1757. La pièce, que l'on pourrait rapprocher du conte moral, mêle personnages féeriques, mythologiques et allégoriques : La Fée sous le nom d'Hortense est la protectrice de Félicie ; Diane et La Modestie représentent la sagesse et la pudeur qui doivent accompagner la jeune fille dans sa découverte du monde. À la scène 1, la Fée propose un nouveau don à sa protégée. Hortense estime avoir assez d'esprit mais demande plus de « grâces ». Après quelque réticence envers ce don dangereux, la Fée le lui accorde par un geste : « Hortense la frappe de la main sur l'épaule » et entérine la métamorphose par un énoncé performatif : « Vous voilà pourvue de toutes les grâces imaginables » (s.1). Hortense demande malgré tout à vérifier : « [...] apparemment qu'il y a bien du changement en moi, quoique je ne le voie pas ». La Fée lui tend alors un miroir. La baguette de 1720 laisse place à un miroir en 1757, la « machine » du merveilleux est devenu un objet quotidien, symbolique de la coquetterie féminine et l'enchantement en question dans la pièce pourrait bien être celui de la vanité. Pourvue de ces « grâces » nouvelles, Félicie doit aller découvrir le monde et subir la tentation de l'amour. La fin de la pièce, comme le conte moral, souligne la leçon : « vous êtes instruite », dit la Fée lorsqu'Hortense, confrontée aux avances trop pressantes de Lucidor, l'appelle à son secours.

La production théâtrale de Marivaux est donc comme « encadrée » par ces deux pièces à ancrage « féérique ». Il fera également furtivement revivre le merveilleux mythologique dans deux autres comédies : *Le Triomphe de Plutus* (Comédie-Italienne, 1728) et *La Réunion des Amours* (« comédie héroïque en un acte », Théâtre-Français, 1730)¹⁰. On ne peut pas considérer les autres pièces de Marivaux comme relevant, à strictement parler, d'un théâtre du merveilleux, sollicitant des machines spectaculaires ou des personnages relevant de la féerie. Il me semble cependant que certaines pièces sollicitent la mémoire féérique du spectateur ou contiennent une référence merveilleuse

⁹ Selon l'expression de Catherine Kintzler. Le « merveilleux fort » désigne notamment l'intervention des prodiges tandis que le « merveilleux faible » rend compte d'un « cadre général », *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, [1991], Minerve, 2006, p.231.

¹⁰ La pièce mêle allégories abstraites - La Vérité, La Vertu - et divinités mythologiques : Cupidon, Mercure, Plutus, Apollon, Minerve. Il s'agit probablement d'une petite pièce de circonstance écrite pour les deux ans du jeune Dauphin Louis, quatrième enfant de Louis XV. Les divinités de l'Olympe se sont réunies pour douer le jeune Prince de toutes les qualités possibles. Le début de la pièce rappelle le début de *La Belle au bois dormant*. Cupidon, l'Amour moderne, piquant et libertin, n'a pas été invité à cette « assemblée générale » des divinités. Il n'entend cependant pas se venger comme la Fée du conte mais la pièce repose ensuite sur la comparution de Cupidon et de son rival, l'Amour (ancien, tendre et galant) devant La Sagesse (Minerve) et la Vertu.

qui devient, subtilement, une clef possible d'interprétation de la pièce proposée, voire une voie d'accès à « l'autre scène » que les personnages sont en train de jouer et de se jouer, où se disputent des enjeux d'amour-propre, de pouvoir et d'image de soi. D'autre part, en restant une voie « possible » d'interprétation de la pièce, la référence merveilleuse instaure une connivence avec le public, particulièrement ludique et, me semble-t-il, très fidèle à l'esprit du conte tel que les conteuses de la fin du siècle précédent et Perrault, en chantre des Modernes, l'ont pratiqué.

Dans *La Surprise de l'amour* (1722), le Baron est un personnage énigmatique qui n'apparaît que dans une seule scène (I, s.8) et peut faire penser à la fois à la bonne fée protectrice à la parole oraculaire (Hortense de *Félicie*) et à un *deus ex machina* qui se serait égaré en début de pièce. La « machine » dont il se sert est fort symbolique : il s'agit d'un cercle imaginaire qu'il trace autour des deux protagonistes. Ce geste, qui ne trouve pas son origine dans un conte mais dans l'histoire romaine, inscrit néanmoins la pièce dans une sorte de cérémonie : comme dans certains contes, il s'agira de voir comment les personnages accomplissent leur destin scellé par la prédiction d'une fée, ici incarnée par Le Baron. L'ancrage féerique est discret mais il est néanmoins présent jusqu'au cœur du texte : ainsi Colombine est présentée par Arlequin comme une magicienne qui « l'ensorcelle » (II, 5) et Léléo se dit charmé par la « petite fantaisie magique » (I, 7) qui rend les femmes irrésistibles malgré les préjugés. D'ailleurs, le personnage qui refuse l'amour par orgueil ou par peur de l'inconstance est aussi un motif de conte, que l'on pense à *Grisélidis* ou au conte-cadre des *Mille et un jours* (1710). Dans *La Double inconstance* en 1723, il n'y a certes plus de machines, fussent-elles aussi symboliques qu'un cercle, ni de personnages féeriques, sauf un prince qui semble avoir trop lu *Grisélidis*, mais nous y reviendrons.

Dans cette perspective, on a pu expliquer que Marivaux, tout en conservant un cadre féerique minimal ou symbolique, déplace l'intérêt du spectateur des « machines », considérablement atténuées, vers un « merveilleux » plus métaphorique : le merveilleux du sentiment. Il ne trahit pas d'ailleurs ainsi l'héritage du conte : Catherine Bernard ou Catherine d'Aulnoy, par exemple, prétendent proposer une analyse fine et sérieuse des sentiments dans un cadre invraisemblable. Ainsi, dans *Arlequin poli par l'amour*, il s'agit de peindre la naissance du sentiment amoureux, la « surprise » des sens et du cœur. La métamorphose du jeune « imbécile » du début de la pièce est bien due à l'amour, comme dans *Riquet à la Houppe*. La Fée elle-même le remarque : « As-tu vu comme il est changé ? » demande-t-elle à Trivelin (s.8). Le « merveilleux » serait alors une sorte de « figure », de « métaphore » de la surprise amoureuse. Henri Coulet et Michel Gilot vont dans ce sens dans leur notice de la pièce : « L'amour triomphe des pouvoirs surnaturels des fées ou des enchanteurs ; parce que c'est lui la seule et véritable magie »¹¹. Notons qu'il n'est pas seulement question de la découverte du sentiment mais aussi du « désenchantement » du désir quand il s'est trompé d'objet. La Fée est, curieusement et comiquement pour le public de l'époque, fascinée par Arlequin : « la figure du jeune homme en question m'enchante » avoue-t-elle à Trivelin (s.1). Elle attend du jeune homme, qu'elle retient dans son jardin enchanteur comme son aînée Mélusine, « la surprise la plus amoureuse » mais n'obtient que « regard imbécile » et « bâillement ». Le désir et le dépit transforment la Fée en « sorcière » (s.14) prête à « déchirer » Silvia et à la livrer aux esprits infernaux. L'amour est une magie qui transforme les imbéciles mais c'est aussi, possiblement, un mauvais sort qui peut rendre fou. Et si Arlequin se trouve « poli » par l'amour à la fin de la pièce, il se grise également du pouvoir tout neuf que lui donne la baguette. Le « merveilleux » comme

¹¹ Marivaux, *Arlequin poli par l'amour*, « Notice », *Théâtre complet*, éd.citée, vol.I, p. 779.

métaphore ne doit donc pas être aseptisé chez Marivaux ou réduit à la seule surprise de l'amour.

Des machines au « dispositif »

Le « merveilleux », si faible soit-il, peut donc être « sensible » dans des pièces non explicitement féeriques ou allégoriques. Il se fonde, notamment, sur un subtil travail sur l'espace. Par exemple, dans *La Double Inconstance*, la pièce se focalise sur les villageois, qui par le coup de force du Prince, se trouvent déplacés à la cour, véritable « nouveau monde » pour eux, à l'égal de ce « monde » que découvrent Félicie dans la pièce de 1757 ou Eglé et Azor dans *La Dispute* en 1744. Cet effet de « déplacement » est rendu sensible dans le texte par des expressions comme « ce pays-ci » ou « ces gens-là » pour désigner la Cour du Prince¹². Réciproquement, la campagne des jeunes villageois représente pour le Prince, une sorte d'espace du conte, un espace pastoral idyllique, refuge de toutes les valeurs « naturelles »¹³. Dans *Arlequin poli par l'Amour*, la sollicitation possible d'un modèle merveilleux, en dehors de toute référence intertextuelle au conte de Mme Durand, se fondait déjà sur un travail de l'espace : le jardin de la fée côtoie la prairie des moutons de Silvia, et l'enjeu est de passer de l'un à l'autre¹⁴. Félicie doit aussi quitter « la demeure de la fée » pour découvrir le monde :

HORTENSE [...] Voyez-vous cet endroit où nous sommes ? c'est le monde même.

FELICIE : Le monde ! et je croyais être encore auprès de notre demeure.

HORTENSE : Vous n'en êtes pas éloignée non plus¹⁵.

Sylvie Dervaux parle, à propos de cet extrait, de la création d'un « merveilleux réel » : un « espace intermédiaire entre l'ici et l'ailleurs, le monde et sa figure ». Elle y voit un opérateur satirique particulièrement efficace : « il s'agit moins de révéler une vérité absente (comme dans l'allégorie médiévale par exemple) que de montrer les masques du présent »¹⁶. C'est par exemple le principe du « Voyage au monde vrai », vrai-faux récit de voyage que l'on peut lire dans *Le Cabinet du philosophe* (1734). Il me semble que le « merveilleux réel », qui concilie « le monde et sa figure », n'a pas seulement une fonction satirique ou moraliste chez Marivaux. Il pourrait se trouver au fondement d'un « dispositif » qui parviendrait à conjoindre l'enchantement théâtral au sens fort du terme, par le biais de la sollicitation d'une référence merveilleuse (situations, personnages ou intertextes) et la mise en question de cet enchantement comme possible imposture, manipulation ou illusion. Ce « dispositif » serait à distinguer du « merveilleux vraisemblable » qui entend contrôler la référence merveilleuse¹⁷. Il s'agit plutôt, dans des pièces qui ne sont pas explicitement féeriques, de solliciter la référence merveilleuse, de faire du « merveilleux » un possible instrument herméneutique,

¹² Voir par exemple *La Double Inconstance*, Acte I, scène 4 : « cette maison-là », « cet original-là » ; Acte I, s.5 « ces manières-là » ; Acte I, s.7 : « ces gens-là sont bien curieux » ; acte II, s.1 « Qu'est-ce que c'est que ces gens-là ? D'où sortent-ils ? ». Outre l'effet d'étrangeté, le procédé permet évidemment la satire.

¹³ Chez les conteuses de la fin du XVII^e siècle, pastorale et féerie sont très souvent associées, voir pour l'exemple de Catherine d'Aulnoy, Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin, Mots et Merveilles : Les Contes de fées de Madame d'Aulnoy*, « Bergeries et féerie », Champion, 2002, p. 139-150.

¹⁴ Duclos retrouvera une partition similaire de l'espace dans *Acajou et Zirphile* (1744).

¹⁵ Marivaux, *Félicie*, scène 1, *Théâtre complet*, éd. citée, vol. II, p. 665.

¹⁶ S. Dervaux, « Fantaisies allégoriques », *Europe*, nov-déc. 1996, p. 109.

¹⁷ Sur la catégorie du « merveilleux vraisemblable » voir Ph. Sellier, « Une catégorie clé de l'esthétique classique : le « merveilleux vraisemblable », *Essais sur l'imaginaire classique*, Champion, 2003, p. 97-103.

particulièrement ludique : parce qu'il se fonde sur un certain plaisir de la connivence (il s'agit de reconnaître la référence) et parce qu'il n'est qu'un élément parmi d'autres, inséré dans un dispositif qui l'inclut et le dépasse. La sollicitation d'un modèle merveilleux, qu'il soit implicite ou explicite, pourrait alors être un opérateur de pensée pour le spectateur/lecteur. Ce dispositif peut s'analyser à plusieurs niveaux :

- au niveau de la représentation : il s'agit de se poser la question de la présence explicite du merveilleux (machines, personnages féeriques, sortilèges, jeux de théâtre) et de la capacité du public à admettre et à interpréter l'« illusion » de magie créée par les pièces qui y ont recours : pourquoi Marivaux sollicite-t-il encore la féerie fût-ce « faiblement », si son seul but est d'intéresser au sentiment ?

- au niveau de l'interprétation : le dispositif, qu'il inclue des machines ou sollicite seulement la référence merveilleuse, permet d'interroger l'enchantement tel qu'il peut être thématiquement à l'intérieur des pièces : celui de l'amour, de la cupidité, de l'amour-propre ou de la vanité.

Le processus me semble reposer lui-même sur un double procédé :

- le travail de l'espace et notamment l'hésitation entre deux mondes, ce que Sylvie Dervaux appelle la création d'un « espace intermédiaire », au fondement d'un « merveilleux réel ».

- la sollicitation de la mémoire féerique du spectateur que ce soit par le biais de l'adaptation, comme dans *Arlequin poli par l'amour*, ou de l'allusion à des scénarios ou des situations qui permettent l'épanchement du conte dans le théâtre.

On doit d'abord la notion de « dispositif », comme « montage » de plusieurs éléments hétérogènes, à Michel Foucault :

Un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit.¹⁸

Le concept a ensuite été repris par les sciences sociales, notamment dans l'étude des médias, mais un ouvrage récent en montre la fécondité appliquée à l'œuvre d'art et à la représentation, moyennant un inflexionnement de la définition originelle proposée par Bernard Vouilloux : « un dispositif est un agencement résolument hétérogène d'énoncés et de visibilité qui lui-même résulte de l'investissement d'un ensemble de moyens appelé à fonctionner stratégiquement au sein d'une situation (d'un champ de forces) donnée »¹⁹. Il explique par ailleurs qu'à la différence de la « structure », le « dispositif » n'est pas une « disposition » mais une « disposition en vue d'une fin », fin qui peut être, si on retrouve l'origine foucauldienne du concept, une volonté de contrôle. L'intérêt de la notion de dispositif ainsi définie est précisément de rendre compte d'un montage hétérogène qui mêle « dit » et « non dit », « énoncés » et « visibilité », voire « machines » et métaphore et peut donc définir assez précisément le théâtre, et plus précisément les pièces de Marivaux à ancrage ou référence féerique. Aurélia Gaillard a par ailleurs montré que cette notion peut également être très efficace pour décrire le rapport du conte aux savoirs : les discours scientifiques, économiques ou philosophiques viennent composer le dispositif du conte sans pour autant le réduire à un

¹⁸ M. Foucault, *Dits et Ecrits* [1977], Gallimard, 1994, t.II, p. 299.

¹⁹ P. Ortel [dir.], *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008, p. 28.

énoncé à thèse²⁰, à sa manière le conte merveilleux au XVIII^e siècle est un « dispositif ».

L'Île des Esclaves, *L'Île de la Raison* et *La Dispute* ne peuvent strictement être qualifiées de pièces « merveilleuses », elles se fondent néanmoins sur un « espace intermédiaire » qui fait surgir une forme de « merveilleux réel », proposent des dispositifs qui mêlent modèles utopiques, intertextes littéraires, discours moraux ou scientifiques. *L'Île de la Raison* pose en outre avec acuité la question de l'enchantement en confrontant le public à une « machine » fondée sur la seule imagination.

L'Île des Esclaves (Comédie-Italienne, 1725) et *L'Île de la Raison* (Comédie-Française, 1727) reposent sur le « dépaysement » par le *topos* du naufrage sur une île inconnue et la confrontation avec les habitants du lieu, leurs règles et leurs lois. *L'Île des Esclaves* se passe dans une Antiquité de convention qui ajoute à l'éloignement, tandis que *L'Île de la Raison* renchérit sur l'étrangeté du lieu en suggérant que les personnages qui abordent sur l'île et sont faits prisonniers sont de « petits hommes ». Un « espace intermédiaire », facteur de « merveilleux réel » est donc instauré. Le sentiment d'étrangeté entre merveille et inquiétude est en outre renforcé par le choix des titres : des « esclaves » plutôt que des valets²¹, et l'association, qui peut faire figure d'oxymore, entre *île* et *raison*²². Dans les deux pièces, le *topos* du « monde renversé », dont les virtualités comiques sont connues des spectateurs de théâtre, est sollicité comme opérateur de la mise à l'épreuve des Européens : c'est le fondement de la première pièce qui repose sur une inversion des rôles entre maîtres et valets. Il apparaît plus incidemment dans *L'Île de la Raison* lorsqu'on apprend que, sur cette île, ce sont les femmes qui font les avances amoureuses et les hommes qui doivent faire preuve de modestie et de pudeur. Dans la pièce de 1727, l'artifice du changement de taille, purement imaginaire, vient renchérit sur le *topos*²³. La leçon de ces deux *Îles* est morale. Dans *L'Île des Esclaves*, les maîtres doivent accepter de se reconnaître dans le miroir peu avenant qui leur est tendu par les valets et la pièce s'achève sur l'attendrissement et la réconciliation. Dans la seconde *Île*, seuls le philosophe et le poète ne recouvrent pas la raison, la pièce s'achève par les mariages des autres personnages prêts à rester dans cette île et à en accepter les règles. Il s'agit donc bien de parvenir à un « désenchantement » des personnages aveugles sur eux-mêmes. Dans *L'Île de la Raison*, il est même question d'un possible (ré)enchantement raisonnable. La métamorphose de Blaise : « me velà honteux ; me velà *enchanté*, me velà comme il faut », est commentée par Blectrue : « c'est *l'effet* de la raison » (I, s.14). La Comtesse reprend le même terme lorsqu'elle revoit Blaise : « O Ciel que vois-je, par quel *enchantement* avez-vous repris votre figure naturelle ? » (II, 6). Dans le « Divertissement » du *Dialogue de l'Amour et de la Vérité*, Arlequin était en revanche « désenchanté » par la Raison²⁴, ce qui est plus attendu. Est-ce alors un effet du

²⁰ Aurélia Gaillard, « Que peuvent les savoirs pour le conte – et le conte pour les savoirs ? », *Féeries-Études sur le conte merveilleux XVIIe-XIXe siècles*, « Le conte, les savoirs », ELLUG, n°6, p. 15.

²¹ Ce choix explique peut-être la fascination des metteurs en scène pour cette pièce mettant en question la servitude, l'exploitation de l'homme par l'homme, les relations de domination, qui auraient peut-être été moins « sensibles » par le biais de l'antique catégorie comique du valet.

²² Quelques titres dans les années 1720-1722 : *Arlequin dans l'île enchantée* (Théâtre du Palais Royal, 1722), *L'Île du Gougou* (D'Orneval, 1720), *L'Île des Amazones* (Lesage, D'Orneval, 1718, jouée en 1720).

²³ William Trapnell notait que, dans les *Îles* de Marivaux, la matière est moins intéressante que la méthode de ce qu'il nomme des « expériences imaginaires », « Expérimentations imaginaires dans le théâtre de Marivaux », *Marivaux et les Lumières*, Université de Provence, 1996, vol. 1, p. 47.

²⁴ Marivaux, *Dialogue de l'Amour et de la Vérité*, « Divertissement », « *Arlequin désenchanté par La Raison chante le couplet suivant* : J'aimais Arlequin et, ma foi, / Je crois ma guérison complète ; / Mais,

« monde renversé » qui informe ces *Îles* ou un vrai questionnement sur la nature de l'enchantement qui semble définir la nature humaine : de la folie de l'amour que la raison guérit (*L'Amour et la Vérité*) à la folie de l'amour-propre que rien ne guérit sinon un nouveau charme dans une contrée « merveilleuse » ? Les *Îles* proposent donc moins l'image d'un monde « merveilleux », renversé ou non, qu'un « dispositif » dont la possible référence merveilleuse n'est qu'une composante mais une composante essentielle à la compréhension de la pièce.

Le « désenchantement » visé par le dispositif mis en place dans les *Îles* passe, d'autre part, par une structure fortement hiérarchisée. Trivelin doit rendre des comptes à sa hiérarchie : « je dois faire rapport de tout ce que je viens d'entendre, et de tout ce que vous m'allez répondre » dit-il à Euphrosine (s.4). Blectrue est aux ordres du Gouverneur. On peut alors imaginer, même si rien n'est explicité dans le texte, que le dispositif présenté : isolement, mise à l'épreuve, retour à la raison/vérité est observé « d'en haut » par les ordonnateurs de l'épreuve : le « on » anonyme²⁵ auquel doit se référer Trivelin et le Gouverneur. Ce n'est qu'une hypothèse ici mais Marivaux imaginera un tel dispositif avec *La Dispute* en 1744, destinée, comme *L'Île de la Raison*, au Théâtre-Français. La scène d'exposition de la pièce propose un dispositif scénique qui est une véritable réussite dans le registre du « merveilleux réel », voire de « l'inquiétante étrangeté » :

La scène est à la campagne

HERMIANE : Où allons-nous, Seigneur, voici le lieu du monde le plus sauvage et le plus solitaire, et rien n'y annonce la fête que vous m'avez promise.

LE PRINCE, *en riant* : Tout y est prêt.

HERMIANE : Je n'y comprends rien ; qu'est ce que c'est que cette maison, où vous me faites entrer, et qui forme un édifice si singulier, que signifie la hauteur prodigieuse des différents murs qui l'entourent ? où me menez-vous ?

LE PRINCE : À un spectacle très curieux [...]

La description du lieu inconnu est laconique et peut relever de la rhétorique de l'utopie avec les hyperboles : « le plus sauvage et le plus solitaire ». La référence à une fête promise perturbe cependant l'horizon d'attente utopique : ce lieu mystérieux sera peut-être tout simplement le cadre d'une fête de cour un peu « originale ». À l'inquiétude de sa compagne, Le Prince répond en effet « en riant ». Mais sa réplique laconique (« Tout y est prêt ») est propre à entretenir le suspense. Et l'inquiétude perce encore dans la description du lieu : un édifice *singulier*, une hauteur *prodigieuse*, pour ce qui est sans doute une enceinte, comme le suggère le verbe « environnent ». Un lieu retranché du monde où se font des expériences à ne pas mettre sous tous les yeux ? On est bien en droit de se demander à quel type de fête on est invité. En fait, le « spectacle très curieux » auquel est convié Hermiane doit permettre de répondre à une question posée la veille à la cour : qui de l'homme ou de la femme a été inconstant le premier ? Pour cela, il va s'agir de « faire parler » la nature, non comme une allégorie, mais à l'aide d'un spectacle, d'une représentation qui suscite, par avance, l'enthousiasme du Prince :

Messieurs, entre nous, j'en vois/ Qui peut-être, aussi bien que moi/ Ont besoin d'un coup de baguette. », *Théâtre complet*, éd.citée, vol.I, p.109.

²⁵ Marivaux, *L'Île des Esclaves*, s.4, Trivelin à Euphrosine : « on espérera que vous étant reconnue, vous abjurez un jour toutes ces folies qui font qu'on n'aime que soi [...] si au contraire vous ne convenez pas de ce qu'elle a dit, on vous regardera comme une incorrigible, et cela reculera votre délivrance », *Théâtre complet*, éd.citée, vol.I, p.414.

Nous allons y être ; oui les hommes et les femmes de ce temps-là, le monde et ses premières amours vont reparaitre à nos yeux tels qu'ils étaient, ou du moins *tels qu'ils ont dû être* ; ce ne seront peut-être pas les mêmes aventures, mais ce seront les mêmes caractères ; vous allez voir le même état de cœur, des âmes tout aussi neuves que les premières, *encore plus* neuves s'il est possible. (s.1)

Il ne s'agit pas d'une reproduction de l'origine du monde (d'ailleurs il s'agit *des* hommes et *des* femmes et non de l'homme et de la femme) mais bien d'une représentation, d'une « fiction », pour reprendre un terme du prologue de *L'Île de la Raison*²⁶, qui repose sur un dispositif similaire à celui des pièces précédentes : isolement et confrontation de jeunes innocents au monde et à la tentation amoureuse, comme dans *Félicie* finalement, mais sous la conduite d'un Prince inquiétant et non plus sous celle d'une Fée bienveillante. La reconstitution *in vivo* des commencements du monde est soutenue par un « dispositif » de type panoptique qui permet à Hermiane de voir ce qui se passe et au Prince de contrôler l'expérience. Comme l'a montré Christophe Martin, le dispositif expérimental inventé par le roi philosophe et repris par son fils n'est en fait ni un spectacle ni une expérience scientifique mais bien une manipulation qui ôte toute liberté critique à Hermiane (que conclure sur l'origine de l'inconstance ?) et toute liberté d'action aux sujets mêmes de l'expérience qui sont « faits l'un pour l'autre » (s.5)²⁷. L'expression peut faire penser aux contes de fées mais elle est ici remotivée : Eglé et Azor sont littéralement programmés pour se rencontrer²⁸. Ils sont *faits* pour se rencontrer mais ils sont aussi *faits* pour se désunir : la comédie de l'origine de l'inconstance n'est pas une expérience, c'est une démonstration. Le « merveilleux », ici la récréation fictive des origines du monde dans un lieu clos, entre donc dans un « dispositif » théâtral plus large qui l'inclut sans s'y réduire. Les *Îles* et encore plus *La Dispute* établissent un lien entre ces dispositifs et le pouvoir, qui rappelle finalement la définition foucauldienne du concept.

Ce détour par le dispositif des *Îles* et de *La Dispute*, mettant en question des rapports de pouvoir, permet de lire autrement les premières pièces à ancrage « féérique » de Marivaux : *Arlequin poli par l'amour*, *La Surprise de l'amour* de 1722, *La Double Inconstance*, sont irréductibles au seul transfert du « merveilleux fort » vers un merveilleux amoureux symbolique. La Fée incarne elle aussi une forme de pouvoir, elle commande aux esprits et dispose d'une relative liberté même si elle doit épouser Merlin « aussi puissant » qu'elle²⁹. Elle peut se rendre invisible et donc « voir sans être vue ». D'une certaine manière, la « machine » de l'invisibilité reste un modèle implicite dans le théâtre de Marivaux : pour Silvia dans *Le Jeu*, Phocion dans *Le Triomphe de l'amour* ou Le Chevalier de *La Fausse Suivante*, le travestissement est un anneau de Gygès (ou de Fée) aussi invraisemblable qu'efficace !

Dans ce « dispositif » qui repose sur un « ensemble d'éléments hétérogènes » qui entrent en réseau les uns avec les autres, la mémoire féérique du spectateur peut être sollicitée. Il me semble que le conte de Perrault, *Grisélidis*, peut être un modèle herméneutique pour un certain nombre de pièces ; il y est précisément question d'amour

²⁶ « LA COMTESSE : Monsieur ! Monsieur ! Voulez-vous bien nous dire ce que c'est que vos Petits hommes ? Où les avez-vous pris ? / L'ACTEUR : Dans la fiction, Madame », *L'Île de la Raison*, Prologue, scène 2, *Théâtre Complet*, vol.I, p. 520.

²⁷ Ch. Martin, « « Voir la nature en elle-même » : Le dispositif expérimental dans *La Dispute* », *Coulisses - Revue de théâtre*, Presses Universitaires de Franche-Comté, n°34, octobre 2006, p. 139-152.

²⁸ « Ils me l'ont dit, vous êtes faits exprès pour moi, moi faite exprès pour vous, ils me l'apprennent : voilà pourquoi nous nous aimons tant, je suis votre Eglé, vous mon Azor », *La Dispute*, scène 6, *Théâtre complet*, vol.II p. 551.

²⁹ *Arlequin poli par l'amour*, s.2, *Théâtre complet*, vol. I, p. 115.

et de pouvoir. Le conte repose sur une partition de l'espace, celui du Prince (le château) et celui de la jeune fille (la nature), sur des enjeux de pouvoir, comme l'a très bien montré Anne Defrance³⁰, et sur une mise à l'épreuve exceptionnelle. Le « jeune et vaillant Prince », au « tempérament héroïque », « obscurci d'une sombre vapeur/ Qui chagrine et mélancolique,/ Lui faisait voir tout le beau sexe infidèle et trompeur »³¹ a juré de ne pas se marier. Au cours d'une chasse, il s'égaré dans une prairie où « la simple et naïve nature /[se] faisait voir et si belle et si pure ». Une jeune bergère touche alors son cœur. Le Prince trouve en elle « simplicité », « douceur » et « sincérité ». Il est particulièrement touché lorsque la jeune fille lui offre de l'eau du ruisseau dans une tasse. Le Prince veut alors l'épouser mais lorsqu'il la découvre parée le jour où elle doit se rendre au Palais, son regard change : « Mais sous cette pompe étrangère/ Déjà plus d'une fois le Prince a regretté/ Des ornements de la Bergère/ L'innocente simplicité »³². On connaît la suite et la mise à l'épreuve de la soumission et de la vertu de la jeune femme par des épreuves de plus en plus cruelles (« on n'est heureux qu'autant qu'on a souffert... »). *La Double Inconstance* rappelle *Grisélidis* en plusieurs points. Le Prince sous son habit d'officier a rencontré la jeune Silvia à une fontaine, à l'occasion d'une chasse : « je vous ai dit qu'un jour à la chasse, écarté de ma troupe ; [...] j'avais soif, elle alla me chercher à boire : je fus enchanté de sa beauté et de sa simplicité, et je lui en fis l'aveu (I, s.2) ». Silvia est cependant une *Grisélidis* lucide qui déclare par exemple : « cette fidélité n'est-elle pas mon charme », ce que confirme Flaminia un peu plus loin, entérinant le modèle du conte : « Eh voilà justement ce qui touche le Prince, voilà ce qu'il estime ; c'est cette ingénuité, cette beauté simple, ce sont ces grâces naturelles » (II, s.1). Le fait de ne pas la montrer en robe de cour sur la scène est assez révélateur, le Prince ne la verra qu'en habit de villageoise. La pièce s'achève en effet au moment où Silvia accepte le mariage et devient donc « souveraine ». Le conte autorise alors à rêver, ou à redouter, le sort de la jeune fille, privée de ses grâces « naturelles ». On ne peut que rejoindre D. Culpin qui invite les critiques et metteurs en scène modernes à se tourner plutôt du côté du conte que de celui de Sade pour mettre en question la « cruauté » de Marivaux³³.

Le modèle peut se retrouver aussi dans *L'Épreuve* (1740) : Lucidor est charmé par l'innocence, la vertu, l'honneur de ce « cœur simple honnête et vrai » qu'est Angélique (s.1). La jeune fille entre d'ailleurs sur scène « un bouquet à la main » (s.5). L'épreuve à laquelle est soumise Angélique est certes bien moins cruelle que celle de *Grisélidis*, il s'agit pour Lucidor de savoir « si c'est l'homme riche, ou seulement [lui] qu'on aime » (s.1). La référence est donc atténuée, plus ludique que dans *La Double Inconstance* et on ne peut s'empêcher de sourire lorsque Lisette s'étonne du refus de Frontin (qui joue un faux homme riche) par Angélique en ces termes : « En vérité, mademoiselle, on ne saurait trop vous excuser ; attendez-vous qu'il vous vienne un prince ? » (s.16). Un jeu s'instaure également sur le nom de Lucidor, « un prodige » (s.2) avec un « cœur tout d'or » (s.4), pourtant lorsqu'il faudra un tentateur à Félicie quelques années plus tard, Marivaux l'appellera encore Lucidor.

Bref, si les « machines » ont quitté la scène du théâtre de Marivaux, le

³⁰ Anne Defrance, « La politique du conte aux XVII^e et XVIII^e siècles – pour une lecture oblique », *Féeries*, « Politique du conte », n°3, 2006, p. 13-41 voir notamment, p. 17-28 sur *Grisélidis*.

³¹ Perrault, *Grisélidis*, *Contes*, éd. Jean-Pierre Collinet, Gallimard, Folio, 1981, p. 60. La « nouvelle » est lue à l'Académie Française et publiée une première fois en 1691. Elle est publiée en 1694 avec *Peau d'âne* et *Les Souhais ridicules*.

³² *Ibid.*, p. 72.

³³ « It is therefore perhaps to the fairy tale that we should look for an explanation of that élément of cruelty in Marivaux's théâtre which so troubled modern critics », D. Culpin, « Marivaux and the conte merveilleux », art.cité, p. 104.

merveilleux, dans les pièces étudiées, reste néanmoins essentiel comme le rouage fondamental de « dispositifs » qui sollicitent sans cesse la mémoire du spectateur en l'invitant à participer à la construction du sens. Le « merveilleux » serait alors moins « à fin de terme », pour reprendre la réplique du Baron dans *La Surprise de l'amour*³⁴, que le ressort, comique, d'une mise en question de l'enchantement, entre admiration et critique.

L'enchantement en question : « Ma chère amie, voilà la machine ! »³⁵

L'Île de la Raison, par son dispositif utopique et moral, thématise l'enchantement permanent dans lequel vivent les hommes quand ils ne sont ni des enfants coupés du monde ni des villageois échappés d'un conte ou d'une pastorale tout en mettant en question la capacité d'enchantement du public de théâtre, qui en l'occurrence a été nulle.

Dans l'Avant-propos, Marivaux tente d'expliquer l'échec de la pièce - « magnifiquement sifflée » selon le témoignage d'un contemporain³⁶. « Point d'intrigue, peu d'action ; peu d'intérêt : ce sujet, tel que je l'avais conçu, n'était point susceptible de tout cela ; il était d'ailleurs trop singulier, et c'est sa singularité qui m'a trompé, elle amusait mon imagination ». Ce n'est pas le sujet qui est en cause mais bien la manière dont la pièce a été « conçue ». Elle a en effet reçu les éloges des « gens d'esprit ». « Mais tout cela a changé sur le théâtre ; ces Petits hommes qui devenaient fictivement grands n'ont point pris ; les yeux ne se sont point plu à cela, et dès lors, on a senti que cela se répétait toujours : le dégoût est venu et voilà la pièce perdue »³⁷. Le changement de taille des petits hommes n'avait pas pour vocation à être représenté sur la scène par exemple par un procédé de changement à vue, comme ont pu s'y essayer quelques dramaturges modernes. La pièce permet ainsi de poser avec acuité la question de la capacité d'illusion du public. Lorsqu'il publie la pièce, Marivaux la fait précéder d'un prologue qui, d'une part, dénie toute influence des *Voyages de Gulliver* sur la pièce et, d'autre part, insiste sur sa dimension fictive : les « petits hommes » ont été pris « dans la fiction », ils ne sont pas « réellement petits » car « cela ne se pouvait pas » affirme l'Acteur interrogé sur la question. Le Marquis rapproche alors le procédé de celui de l'invisibilité : « ne suppose-t-on pas sur le théâtre qu'un homme ou une femme deviennent invisibles par le moyen d'une ceinture », il s'agit bien de « supposer » comme le rappelle l'Acteur : « Et ici, on suppose pour quelques temps seulement, qu'il y a des hommes plus petits que d'autres ».

La pièce repose ainsi sur une subtile dialectique entre « magie » et « figure », « enchantement » et « métaphore », révélatrice de ce « dispositif » qui sollicite la référence merveilleuse sans forcément l'imposer. Le Gouverneur qui observe les « petits hommes » avec une lunette d'approche et les fait enfermer dans des cages comme des animaux s'exclame : « vous me montrez là quelque chose de bien extraordinaire ; il n'y a assurément rien de pareil dans le monde » (I, s.3) et plus loin : « Voilà, par exemple, de ces choses qui passent toute vraisemblance » (I, s.4). Blectrue explique alors que la petitesse de leur taille pourrait bien être en rapport avec la faillite

³⁴ *La Surprise de l'amour*, I, s.8, *Théâtre complet*, vol.I, p. 155.

³⁵ *Arlequin poli par l'amour*, scène dernière, *Théâtre complet*, vol.I, p. 136.

³⁶ Cité par H. Coulet et M. Gilot, *L'Île de la Raison*, « Notice », *Théâtre complet*, vol. I, p. 1057.

³⁷ Marivaux, *L'Île de la Raison*, Préface, *Théâtre complet*, vol. I, p. 515. Il faut noter également que la « répétition » est aussi responsable du « dégoût » pour la pièce, ce qui était aussi le cas de *L'Amour et la Vérité* (1720), pièce-revue elle aussi et dont quelques rares témoignages contemporains signalent « l'ennui » procuré par le systématisme du procédé.

de leur raison, Le Gouverneur s'écrie alors : « leur petitesse n'était donc que l'effet d'un charme, ou bien qu'une punition des égarements et de la dégradation de leur âme ? ». L'alternative est claire, et comique : il s'agit de magie *ou bien* de morale ! Plus loin lorsque le Poète demande à Blectrue si son changement de taille n'est pas « un coup de magie », celui-ci répond : « la petitesse de votre corps n'est qu'une *figure* de la petitesse de votre âme » (I, 10, *nous soulignons*). Cette dialectique magie/figure se retrouve au moment des métamorphoses. Par exemple, la métamorphose progressive du paysan Blaise est ponctuée des commentaires de Blectrue : « Oh ciel ! Quel prodige ! ceci est sensible ! » ou encore « comme il change à vue d'œil ! » (I, 14) tandis que Blaise est chargé de rappeler le sens métaphorique : « le bon secret que l'humilité pour être grand ! ». Trente ans plus tard, Diderot se souviendra de la pièce de Marivaux : « un [auteur] imagine des hommes qui deviennent petits à mesure qu'ils font des sottises ; il y a dans cette fiction une allégorie sensée ; et il est sifflé. Angélique se rend invisible à son amant, par le pouvoir d'un anneau qui ne la cache à aucun des spectateurs ; et cette machine ridicule ne choque personne »³⁸. Il poursuit sur ces « machines ridicules » : « je ne vois dans toutes ces inventions dramatiques que des contes semblables à ceux dont on berce les enfants. Croit-on qu'à force de les embellir, ils prendront assez de vraisemblance pour intéresser des hommes sensés ? ». Il prend l'exemple de Barbe-Bleue dont l'intrigue pourrait rivaliser avec celle de pièces sérieuses : « mais pourquoi donc n'attendrait-elle pas un homme sensé, comme elle fait pleurer les petits enfants ? C'est qu'il y a une Barbe-bleue qui détruit son effet ». MOI pose alors une question qualifiée de « burlesque » par Dorval : « Et vous pensez qu'il n'y a aucun ouvrage dans le genre soit burlesque, soit merveilleux, où l'on ne rencontre quelques poils de cette barbe ? ». La question porte en fait sur la différence entre le merveilleux narratif et le merveilleux scénique : pourquoi le second ne toucherait-il pas autant que le premier ? La réponse de Dorval est la suivante : « j'ajouterai qu'il y a bien de la différence entre peindre à mon imagination, et mettre en action sous mes yeux. On fait adopter à mon imagination tout ce qu'on veut ; il ne s'agit que de s'en emparer. Il n'en est pas ainsi de mes sens »³⁹. Manifestement, cela n'a pas marché pour *L'Île de la Raison* et le procédé qui s'adressait à l'imagination a fait passer Marivaux pour une « mère d'Oie », selon l'expression de Dominique et Romagnesi dans une parodie jouée seulement treize jours après la pièce de Marivaux et intitulée *L'Île de la Folie*⁴⁰. On remarque que la parodie s'amuse, comme il se doit, de cette dialectique magie/figure présente dans la pièce. À la Raison qui vante son « idée merveilleuse » (faire paraître les hommes grands ou petits), Gulliver répond : « voilà qui s'appelle un système des plus métaphoriques ». Marivaux a pourtant tenu à cet artifice, même imaginaire. C'est bien suggérer que la « machine » merveilleuse permet un détour, un déplacement, autorise un certain « tour » de l'esprit qui permet, quand cela marche, à la fois l'admiration et la mise en question.

En effet, la référence merveilleuse permet d'enrichir les significations possibles de la pièce mais ne s'impose nullement comme un modèle autoritaire - ce qui relèverait du contresens pour la féerie. Elle incite plutôt à une constante mise à distance qui permet au spectateur de penser les sujets les plus sérieux – l'orgueil, les rapports de pouvoir, la manipulation des cœurs, la cupidité – sans renoncer au rire. Lorsque le Baron annonce aux protagonistes de *La Surprise de l'amour* que leur « merveilleux est à fin de terme » il précise : « combien voyons-nous de choses qui sont d'abord merveilleuses, et qui

³⁸ Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, Troisième entretien, Garnier Flammarion, 2005, p. 138.

³⁹ *Ibid.*, p. 138-139.

⁴⁰ *L'Île de la Folie* dans *Parodies du Nouveau théâtre italien*, Briasson, 1738, tome 3. Voir sur cette parodie l'article de F. Rubellin, « De *L'Île de la Raison* à *L'Île de la Folie* : l'imagination en question », F. Gevrey [dir.], *Marivaux et l'imagination*, EUS, Toulouse, 2002, p. 141-150.

finissent par faire rire » (I, 8). Dès *Arlequin poli par l'amour*, le conte est à la fois pris comme modèle et mis à distance, non seulement par rapport au possible conte source de Catherine Durand mais aussi par rapport aux autres modèles sollicités : la nouvelle de Boccace qui pourrait bien être la source primaire, ou même l'histoire de Mélusine remise à la mode par Nodot en 1698 et mise en scène par Fuzelier en 1719⁴¹. La « réception » peut alors être différente selon la mémoire féerique du spectateur : de l'émerveillement naïf et comique jusqu'au sourire ironique. Comme dans les contes, les « machines », allusions ou dispositifs « merveilleux » invitent à admirer le « tour que prennent les choses » autant que les choses elles-mêmes. *La Surprise de l'amour* (1722) est une comédie qui « tourne » autrement qu'on ne l'avait pensé : le défi, symbolisé par le cercle « magique » est alors plus « surprenant » que l'amour lui-même⁴². Dans *La Double Inconstance*, la ruse de Flaminia, inaccessible aux « esprits courts » qui ne comprendraient pas comment tout peut être fini sans avoir commencé⁴³, suscite l'admiration tout en invitant le public au « désenchantement ». À Trivelin qui parle de Silvia comme d'« une créature d'une espèce à nous inconnue », qui aurait « quelque chose d'extraordinaire » qui « vous avertit d'un prodige », Flaminia répond en effet : « ne l'écoutez pas avec son prodige, cela est bon dans un conte de fées » (I, 2). La Silvia de Flaminia n'est pas celle du Prince qui vit dans le conte de fées (et risque de déchanter), c'est une femme comme une autre dont on peut se jouer. *Le Triomphe de Plutus* (1728) met en question la fascination des hommes pour l'argent par le biais de l'allégorie (les dieux descendus parmi les hommes). Rien ne pèse pourtant dans cette pièce, beaucoup moins démonstrative qu'on pourrait l'imaginer. Peut-être parce que tout repose sur un défi que se lance les dieux au début de la pièce, sans doute parce qu'Apollon est plus agaçant que séduisant et certainement par le plaisir que prend Plutus à jouer son rôle et à l'offrir comme un canular, aux dieux de l'Olympe et aux spectateurs : « vous m'avez fait gagner la gageure et je vais bien faire rire l'Olympe de cette aventure » (scène dernière).

Finalement, nul doute que Marivaux a bien saisi l'esprit du conte et ce qu'il peut apporter à la comédie. Même dans les pièces qui ne relèvent pas explicitement de la féerie, la référence merveilleuse autorise un certain plaisir de la connivence et permet, au cœur d'un dispositif efficace, de mettre en question l'enchantement dans lequel vivent les hommes, le monde et sa « figure » parfois magique mais souvent comique. En présentant *Félicie* dans *Le Mercure de France*, Louis de Boissy écrit :

Cette ingénieuse féerie mise en dialogues ou plutôt en scènes, tiendra lieu d'historiette ce mois-ci : le lecteur y gagnera. Elle est de M. de Marivaux et vaut mieux qu'un conte. On peut même dire que par le fond elle en est un, avec cet avantage que, par la forme, elle est vraiment une comédie, faite pour décorer le Théâtre Français, et digne de figurer avec ses aînées.⁴⁴

⁴¹ François Nodot publie une histoire de *Mélusine* en 1698. *Arlequin poli par l'amour* comporte de nombreux échos à la *Mélusine* de Fuzelier, comme le remarquent H. Coulet et M. Gilot, *Théâtre complet*, vol.I, p. 778. L'exposé de Françoise Rubellin et la lecture-spectacle de la pièce présentée à l'occasion du colloque « Scènes de l'enchantement » dont ce volume donne les actes, en ont fait l'éclatante démonstration.

⁴² Le mot « surprise » à l'acte I, s. 8 concerne l'étonnement (feint) du Baron de voir se rencontrer ces deux personnes hostiles à l'amour.

⁴³ « FLAMINIA : [...] Je vous aime, je vois vos noces, elles se font, Arlequin m'épouse, vous nous honorez de vos bienfaits, et voilà qui est fini. LISETTE, *d'un air incrédule* : Tout est fini, rien n'est commencé. FLAMINIA : Tais-toi, esprit court », *La Double Inconstance*, I, s.6, *Théâtre complet*, vol.I, p. 207.

⁴⁴ *Le Mercure de France*, mars 1757, cité par H. Coulet et M. Gilot, *Félicie*, « Notice », *Théâtre complet*, vol.II, p. 1147-1148.

Le conte, genre moderne qui accueille volontiers la parodie et l'auto-dérision tout en célébrant l'invention et le « tour d'esprit » de ses auteurs ne pouvait que rencontrer la comédie marivaudienne, « par le fond » *et* « par la forme ». L'enchantement auquel nous sommes conviés ressemble cependant moins au sommeil de la raison évoqué au début de *Peau d'âne* qu'à sa sollicitation permanente par une fable théâtrale qui recèle bien des « possibles ».