

Le Genre en jeu : le corps sexué socialement construit dans La Dispute de Marivaux

Aubrey Lewis

University of North Carolina at Chapel Hill

Follow this and additional works at: <https://trace.tennessee.edu/vernacular>



Part of the [Feminist, Gender, and Sexuality Studies Commons](#), [French and Francophone Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Lewis, Aubrey () "Le Genre en jeu : le corps sexué socialement construit dans La Dispute de Marivaux," *Vernacular: New Connections in Language, Literature, & Culture*: Vol. 10 : Iss. 1 , Article 4.

Available at: <https://trace.tennessee.edu/vernacular/vol10/iss1/4>

This article is brought to you freely and openly by Volunteer, Open-access, Library-hosted Journals (VOL Journals), published in partnership with The University of Tennessee (UT) University Libraries. This article has been accepted for inclusion in Vernacular: New Connections in Language, Literature, & Culture by an authorized editor. For more information, please visit <https://trace.tennessee.edu/vernacular>.

La Dispute de Marivaux est avant tout une comédie en prose écrite pour explorer des thèmes tels que la vanité, la psyché humaine et l'amour-propre. Dans cet essai, j'explorerai un aspect souvent négligé de cette pièce—le genre et le sexe—en soutenant que le jeu délibéré de Marivaux avec le langage, l'intrigue et l'issue de la pièce sont des interventions directes dans le discours sur le genre en tant que construction sociale. S'appuyant sur l'ouvrage de Judith Butler intitulé « Performative Acts and Gender Constitution : An Essay in Phenomenology and Feminist Theory » et *Gender Trouble*, cet essai analyse *La Dispute* de Marivaux comme une reconstruction phénoménologique du sexe et du genre du corps et de l'esprit. J'examinerai également comment cette interprétation est mise en pratique dans une représentation moderne de *La Dispute* par Jacques Vincey et le Jeune Théâtre en Région Centre-Val de Loire. En plaçant le genre au premier plan de la discussion, cet essai ouvre une nouvelle voie d'interprétation de la réponse de Marivaux au corps sexué comme étant socialement construit pour l'approbation d'une société hétéronormative hégémonique.

Cet essai se concentrera principalement sur les scènes quatre et cinq dans lesquelles Eglé et Azor se rencontrent pour la première fois et, à leur tour, découvrent leur genre (peut-être prescrit) en évaluant les différences entre eux. Après cette analyse, j'évaluerai les scènes neuf et treize où les deux personnages féminins et les deux personnages masculins, Eglé et Adine, Azor et Mesrin, se rencontrent pour la première fois dans l'adaptation moderne de Vincey. À travers le cadre de la performance de genre de Butler, je soutiens que *La Dispute* n'est pas seulement expérimentale dans l'exploration de la nature humaine, mais qu'elle est également fondamentale pour repositionner le genre et le sexe comme socialement construits et fluides dans le théâtre du XVIII^e siècle.

L'interprétation de l'œuvre de Marivaux par Vincey soutient cette construction du genre par le biais de la distribution et de la mise en scène. En confiant le rôle d'Adine à un acteur masculin et celui de Mesrin à un acteur féminin, Vincey donne vie visuellement au jeu de Marivaux sur la langue française dans le texte, invitant les spectateurs à réévaluer la représentation du genre qui est plus évidente dans cette adaptation moderne que dans la production originale.

Pour commencer mon examen de *La Dispute*, il est d'abord nécessaire d'expliquer le cadre de Judith Butler sur le genre et le sexe et la manière dont il est lié à mon traitement de *La Dispute*. Dans « Performative Acts and Gender Constitution : An Essay in Phenomenology and Feminist Theory » et *Gender Trouble* de Butler, on peut trouver une ligne directrice commune dans l'étude du genre, du sexe, de la construction et de la performance du genre, liée à la notion d'identité. Butler critique l'idée d'une définition stable du genre, de l'« homme » et de la « femme ». Elle affirme que « as performance which is performative, gender is an 'act', broadly constructed, which constructs the social fiction of its own

psychological interiority » (*Performative*, 528). En d'autres termes, le genre est un produit de l'hégémonie des normes hétéronormatives ; un acte solidifié dans l'existence par la répétition d'actes sexués. En tant qu'êtres humains appartenant à un certain ordre social, nous sommes si constamment entourés et sensibilisés aux signifiants du genre, et confrontés à des punitions ou des félicitations infligées publiquement lorsque l'on exécute son genre de manière incorrecte, que cela devient quelque chose que nous pensons être inhérent au corps et à l'identité (ce qui, selon Butler dans *Gender Trouble*, est faux). Dans *La Dispute*, ces signifiants de l'homme et de la femme, du mâle et de la femelle, sont explicitement à l'origine du débat qui plante le décor.

En gardant cela à l'esprit, comment peut-on commencer à démanteler les restrictions binaires et reprendre la suggestion de Butler de « think a world in which acts, gestures, the visual body, the clothed body, the various physical attributes usually associated with gender, *express nothing* » (accentuation ajoutée) (*Performative*, 530) ? Je soutiens que Marivaux fait la même suggestion dans cette pièce et, paradoxalement, commence ce processus de démantèlement en montrant clairement la construction effectuée par les personnages Carise et Mesrou, les gardiens des quatre « cobayes » orphelins de l'expérience centrale de *La Dispute*. C'est grâce à leur intervention, en tant que représentants des paradigmes de genre hégémoniques, que les orphelins apprennent à connaître leur genre.

Comme déjà mentionné, le genre, et ce que nous considérons comme intrinsèquement « homme » ou « femme », déclenche le débat qui est essentiel à l'ensemble de la pièce. Dans la première scène, le Prince et Hermiane commencent la pièce dans « le lieu du monde le plus sauvage et le plus solitaire » (Marivaux, 7). En situant ce débat dans la nature, avec quatre orphelins élevés dans l'isolement à l'exception de leurs deux gardiens, Marivaux définit la « nature », en tant qu'environnement physique, comme ce qui est soustrait à l'influence de la société. C'est précisément ce dont le Prince a besoin pour mener son expérience sur « la nature elle-même que nous allons interroger » (Marivaux, 8-9), la « nature » signifiant dans cette phrase la constitution ou le caractère de l'homme et de la femme, pour s'interroger sur l'origine de l'homme et de la femme.

La dispute de la pièce est présentée comme une question d'inconstance, à savoir qui des hommes ou des femmes serait le premier à tomber dans le vice et l'infidélité, comme l'affirme le Prince :

pour bien savoir si la première inconstance ou la première infidélité est venue d'un homme, comme vous le prétendez, et moi aussi, il faudrait avoir assisté au commencement du monde et de la société... Nous allons y être ; oui, les hommes et les femmes de ce temps-là, le monde et ses premiers amours vont reparaître à nos yeux tels qu'ils étaient, ou de moins

tels qu'ils ont dû être... *vous allez voir le même état de cœur, des âmes tout aussi neuves que les premières, encore plus neuves s'il est possible* (accentuation ajoutée). (Marivaux, 9)

Le Prince poursuit en expliquant le processus de l'expérience, qui a commencé avec son père : quatre enfants, deux filles et deux garçons, ont été élevés depuis leur naissance en étant isolés de tout contact avec le monde extérieur, à l'exception de leurs gardiens noirs, ce qui, selon Pierre Hartmann, est un choix délibéré mettant les enfants uniquement en contact avec quelqu'un « auxquels ils ne peuvent s'identifier » (303). Il est important de noter que si les enfants ont été élevés sans aucun contexte d'hétéronormativité de genre, ils sont censés reconnaître leur propre différence par rapport à Carise et Mesrou, qui agissent comme leurs gardiens personnels (comme indiqué précédemment), ainsi que comme tuteurs et serviteurs. L'aliénation des gardiens noirs est critiquée par Scott Sanders car « self-discovery is contingent on characters' recognizing racial hierarchies associated with the French colonial context, » (275). La découverte de leur sexe dans les scènes ultérieures n'est pas possible sans qu'elles reconnaissent d'abord qu'elles *ne doivent pas* s'associer à leurs serviteurs noirs. La présence de Carise et de Mesrou n'est pas une menace pour l'expérience, puisqu'ils ne font pas partie de la société dont les enfants ont été tenus à l'écart.

Les quatre orphelins sont lâchés dans cet espace sauvage, où ils peuvent voir leur propre reflet, se rencontrer pour la première fois, interagir avec l'autre sexe. Le tout sous les yeux du Prince et d'Hermiane, qui les observent derrière les hauts murs qui entourent le domaine situé en pleine nature. Comme l'explique Hartmann :

les hauts murs qu'il découvre de conserver avec Hermiane délimitent en effet un espace à part, une sorte de théâtre à l'antique muni d'un mur de scène et d'une «galerie qui règne tout le long de l'édifice» et surplombe un plateau où viendront évoluer les sujets de l'expérience annoncée. ...la fable se joue ici dans un micro-théâtre aussi adapté à l'enquête généalogique que la circonférence restreinte des amphitéâtres de médecine aux cours d'anatomie et de dissection où se pressaient, à la même époque, philosophes curieux et particuliers avides de savoir. (303)

Le Prince et Hermiane, ainsi que le public, deviennent des observateurs actifs du spectacle qui se déroule. Butler affirme, dans « Performative Acts », que « gender performances in non-theatrical contexts are governed by more clearly punitive and regulatory social conventions » (527), mais ici, dans la création de ce micro-théâtre, Marivaux a créé un contexte théâtral régi par des conventions sociales régulatrices, qui pourraient être considérées comme punitives en raison des conditions oppressives dans lesquelles les orphelins ont été élevés, et du spectacle

qu'ils doivent exécuter « correctement » pour trancher un hypothétique débat entre les sexes. Le Prince et Hermiane observent, mais interviennent aussi quand ils le jugent nécessaire, et utilisent Carise et Mesrou pour intervenir et tenter de dissuader les opinions des autres personnages qui participent à leur insu à cette expérience. Le public, lui aussi, fait partie du processus, de manière encore plus explicite dans l'adaptation de Vincey, dont nous parlerons plus loin dans cet essai.

La scène trois commence l'expérience, alors que le Prince et Hermiane se retirent et laissent Carise et Mesrou libérer leurs sujets, le premier étant Églé, qui commence la scène trois avec Carise. Si cette scène humoristique peut servir à Marivaux à critiquer explicitement la vanité d'Églé, qui découvre la beauté de son visage dans le reflet d'un ruisseau, elle marque aussi la première occurrence de la performance de genre dans cette pièce. Églé se décrit comme « un objet charmant » (Marivaux, 11). Elle ne s'est pas encore attribué un corps humain, un corps associé à un sexe ou à un genre. Elle apprend que son visage, nom masculin, est « beau » (accentuation ajoutée). À la ligne suivante, Carise insiste sur le fait que « vous êtes belle », ce à quoi Églé répond « comment “belle” » (accentuation ajoutée) (Marivaux, 11-12), comme si elle ne comprenait pas le mot. L'objectivation d'Églé par le biais de remarques subtiles comme celles-ci se répète souvent tout au long de la courte pièce, faisant souvent référence à elle en utilisant des adjectifs possessifs.

La quatrième scène marque le moment où Églé rencontre Azor, l'un des orphelins mâles également élevés en isolement depuis leur naissance pour cette expérience. Lors de leur rencontre, Églé voit Azor de loin. Le jeu de langage de Marivaux commence : « Qu'est-ce que c'est que cela, une personne *comme moi* ?...on dirait qu'*elle* m'admire » (accentuation ajoutée) (12). Dans ces lignes, Azor est d'abord désignée comme « une personne », un nom féminin, puis très clairement comme « elle », le pronom sujet féminin. Cette utilisation d'« elle » est répétée par Églé quelques lignes plus loin : « Elle obéit ; venez donc tout à fait, afin d'être à moi de plus près. (*il vient*)...qu'elle est bien faite ! En vérité, vous êtes aussi *belle* que moi » (accentuation ajoutée) (Marivaux, 13). Outre l'utilisation des pronoms sujets « elle » et « il », « elle » étant utilisé dans le dialogue par Églé et « il » n'apparaissant dans le texte que comme une mise en scène, Églé continue d'utiliser la forme féminine des adjectifs lorsqu'il se réfère à Azor ('contente'), alors qu'il utilise la forme masculine ('heureux', 'agité'). Églé déclare même « nous nous ressemblons en tout » (Marivaux, 13). Sans influence extérieure ou contexte de 'femme' ou 'homme', Églé ne peut reconnaître aucune différence entre elle et Azor.

Butler affirme que « constraint is thus built into what the language constitutes as the imaginable domain of gender » (*Gender Trouble*, 12). Dans cette scène, nous voyons clairement comment Marivaux a cherché à desserrer les contraintes imposées au corps par la structure grammaticale de la langue française

en traversant le binaire féminin/masculin, féminin/masculin et en réimaginant le domaine. À ce moment-là, Églé et Azor sont encore des *corps*. Dans le sens où « 'the body' appears as a passive medium on which cultural meanings are inscribed or as the instrument through which an appropriative and interpretive will determines a cultural meaning for itself. In either case, the body is figured as a mere instrument or medium for which a set of cultural meanings are only externally related » (Butler, *Gender Trouble*, 12). Les deux personnages n'apprennent l'existence de ces significations culturelles que dans la scène cinq, lorsque Églé est rejoint par les domestiques Carise et Mesrou.

Églé leur dit « j'ai fait l'acquisition d'un objet » (accentuation ajoutée) (Marivaux, 14). Elle ne sait pas comment appeler Azor, mais seulement qu'il est un nouvel « objet » qui se joint à eux. Ce n'est que maintenant qu'Églé utilise le pronom sujet masculin « il » pour décrire sa rencontre avec Azor. Pourtant, c'est Mesrou qui informe Églé que « cet objet s'appelle *un homme* » (accentuation ajoutée) (Marivaux, 15). Mesrou, l'homologue masculin de Carise, est celui qui attribue la signification culturelle appropriée à Azor et qui enseigne cette signification à Églé et à Azor dans la scène six. Au retour d'Azor, Églé déclare « je suis votre Églé, vous, mon Azor » (Marivaux, 15). Remarquez que dans cette réplique, Églé évite d'utiliser le terme « homme » qu'on vient de lui enseigner. Le sens culturel n'a pas encore été totalement assimilé par Églé, et Mesrou la corrige donc en soulignant : « l'un est l'homme, et l'autre la femme » (Marivaux, 15).

Les deux autres scènes que je souhaite examiner, les scènes neuf et treize, adhèrent à un paradigme similaire. Dans la scène 9, Églé rencontre à nouveau une nouvelle personne. Il s'agit d'Adine—qui est la deuxième orpheline—qui note également sa surprise de rencontrer quelqu'un d'une manière similaire à celle d'Églé dans la scène quatre en s'exclamant « qu'est-ce que c'est que ce nouvel objet-ci ? » (accentuation ajoutée) (Marivaux, 22). Les deux personnages se méfient l'un de l'autre, Adine n'étant pas sûre que ce nouvel objet soit une personne. Ce qui se passe ensuite peut être décrit comme l'aspect « acte » ou « geste » de la performativité du genre.

Butler affirme que :

the act that one does, the act that one performs, is, in a sense, an act that has been going on before one arrived on the scene. Hence, gender is an act which has been rehearsed, much as a script survives the particular actors who make use of it, but which requires individual actors in order to be actualized and reproduced as reality once again. (*Performative*, 526)

Dans ce cas, Églé et Adine commencent à se jauger l'un l'autre, pour ainsi dire. Ils ont tous deux déduits de leurs rencontres précédentes avec ce qu'ils ont appris à être « l'homme », qu'en tant que « femmes », ce sont eux les séducteurs, et ils cherchent à reproduire cet acte lorsqu'ils se rencontrent, mais ils sont confus car

ils semblent tous deux jouer le même « rôle », Adine disant « mais, n'êtes-vous charmée de moi ? » et Églé répondant de manière offensée « de vous ? C'est moi qui charme les autres » (Marivaux, 22). Les deux femmes continuent ce va-et-vient, essayant de jouer leur rôle de femme pour se conformer aux normes hégémoniques hétéronormatives qui viennent de leur être imposées, mais devenant confuses lorsqu'elles ne reçoivent pas l'acte masculin congruent qu'elles ont reçu auparavant de leurs amants masculins respectifs, Azor et Mesrin (qu'Adine a rencontré en dehors de la scène). Une fois de plus, Marivaux laisse entendre qu'Églé n'a pas tout à fait saisi le concept de corps en tant que personnes, de sexe en tant que genre, puisque l'objectivation entre à nouveau en jeu ici : « Je ne sais ce que c'est qu'un Mesrin... j'ai un Azor » (24).

En revanche, la scène treize nous montre la première rencontre entre le sujet masculin, Azor et Mesrin. Dans la scène précédente, offensée par son interaction avec Églé, Adine montre à son amant une photo d'Églé et lui demande de la venger. Dans cet ordre d'idées, Mesrin voit Azor et dit « c'est une personne comme moi ; serait-ce Églé ? Non, car elle n'est point difforme » (Marivaux, 29). Mesrin reconnaît que ce n'est pas Églé, non pas parce que c'est un homme (comme nous le voyons avec l'utilisation de « elle »), mais parce que la figure n'est pas aussi hideuse qu'Adine l'a décrite pour Églé. L'échange suivant entre les deux hommes est à la fois humoristique, mais fait allusion au même sens de la performativité :

Azor : vous êtes pareille à moi, ce me semble ?

Mesrin : C'est ce que je pensais.

Azor : Vous êtes donc un homme ?

Mesrin : On m'a dit que oui.

Azor : On m'en a dit de moi tout autant. (Marivaux, 29)

On a *dit* aux deux hommes qu'ils étaient des hommes et ils cherchent donc la répétition d'actes masculins l'un chez l'autre et ne peuvent pas distinguer le sexe masculin ou féminin ou le genre en se basant uniquement sur le corps, ce qui renforce l'affirmation de Butler selon laquelle l'acte n'a aucun rapport avec des « vérités » essentielles sur le corps, mais qu'il est strictement idéologique.

Le metteur en scène Jacques Vincey a respecté la pièce originale de Marivaux dans son adaptation de *La Dispute* en 2016 et a cherché à la revitaliser avec précision pour l'adapter à l'ère moderne : « La naissance de l'amour, le rapport à l'autre, cet antagonisme entre liberté et contrainte, entre l'innée et l'acquis, les pulsions et les règles de la vie en société, ce sont des questions fondamentales dont il est question dans cette pièce » (*La Montagne*, 2016). Comme je l'ai expliqué précédemment à propos du relâchement des contraintes de la langue par Marivaux, Vincey va encore plus loin en s'éloignant des contraintes de la distribution typique des acteurs dans cette pièce, ce qui ajoute de la

profondeur aux scènes neuf et treize pour repositionner encore plus le genre dans *La Dispute*.

En confiant le rôle d'Adine à un acteur masculin et celui de Mesrin à un acteur féminin, le public est amené à s'interroger sur « l'inné et l'acquis », plus encore que Marivaux ne l'avait prévu à l'origine.

En ce qui concerne la mise en scène, le décor est minimal. Les acteurs jouant les rôles principaux des quatre orphelins portent souvent les mêmes vêtements (chapeaux, baskets, vestes) dans des couleurs vives similaires, à l'exception de certains vêtements « genrés » tels que la jupe portée par Jeanne Bonenfant, l'actrice qui joue le rôle d'Églé, et le petit short porté par Théophile Dubus, l'acteur qui joue le rôle d'Adine. Les personnages « masculins » portent des pantalons longs. Cette interchangeabilité des costumes évoque une sorte de fluidité entre les genres, car chacun de ces quatre personnages pourrait facilement échanger des éléments de sa garde-robe sans que cela ne change quoi que ce soit. Ce qui est plus intéressant que les costumes, cependant, ce sont les deux acteurs, Théophile Dubus et Delphine Meilland, qui interprètent Adine et Mesrin. Ils doivent délibérément interpréter le genre par des gestes reconnaissables par le public. Dubus soulève sa veste avec coquetterie, Meilland piétine et saute dans le décor pour paraître plus énergique et plus grande que sa petite taille. Ils deviennent des pantomimes de genre afin que nous, spectateurs, puissions comprendre l'« acte » qui « complies with social expectations » (Butler, *Performative*, 527).

En revanche, Carise et Mesrou portent des tenues d'affaires complètes : costumes noirs, chemises blanches boutonnées, chaussures noires. Leur renforcement de l'hétéronormativité par leur enseignement des définitions d'« Lewis, Aubrey Claire homme » et de « femme » se reflète également dans leur tenue. Au lieu du pantalon que porte l'acteur de Mesrou, Carise porte une jupe crayon et des bas, avec des talons au lieu de mocassins. Les bas noirs couvrent également les visages des deux acteurs, ajoutant une couche d'anonymat et d'autorité qui n'est pas sans rappeler celle du Prince, qui regarde toujours sans être vu. La rigidité de leur costume est très différente de celle des orphelins lorsqu'ils se tiennent côte à côte.

Cependant, dans la pièce originale, Carise et Mesrou ne sont pas décrits comme portant simplement des vêtements noirs. Ce sont des serviteurs noirs, ce qui est essentiel pour la hiérarchie raciale en jeu ici, et qui fait défaut dans l'adaptation de Vincey. Mathew McMahan affirme :

The servants Mesrou and Carise are specifically chosen because of their dark skin. Though black, they are decidedly not savage. These figures represent the nationalized nègre. They know how to speak French. They understand the intricacies of music and art. They teach the children about

love and sensibility. They are French through and through. Their only difference lies in the color of their skin. They embody the French colonial ideal: not only does France cultivate the land and resources of the West Indies, but by doing so they germinate French culture throughout the globe. (88)

Même si Carise est une femme et Mesrou un homme, ils ne sont reconnus comme tels par aucun des autres personnages, car ils sont avant tout Autres. Les identités individuelles des orphelins sont seulement en relation avec le fait de se voir les uns les autres, ou, comme dans le cas d'Églé, « only [recognizing] herself as distinct from her two black teachers once she discovers her own difference from them » (89). Les modes coloniaux de pouvoir hiérarchique et racial, tels qu'ils s'expriment à travers Carise et Mesrou, ont été longuement discutés par McMahan et Scott dans leurs ouvrages cités en référence, ce qui n'est pas l'objet explicite de cet essai. Cependant, on ne peut ignorer le refus de Marivaux de reconnaître leur genre dans le contexte de leurs interactions avec les orphelins, sans examiner les implications de leur race. Une approche intersectionnelle à travers une lentille féministe noire ou postcoloniale pourrait fournir des motifs d'expansion.

Le changement de décor diffère également de la pièce originale de Marivaux. Comme déjà mentionné, l'histoire se déroule dans un espace presque éden, éloigné de la France métropolitaine, où la nature prend sa place. Dans l'adaptation de Vincey, au lieu des hauts murs du domaine ou du ruisseau dans lequel Églé voit son reflet pour la première fois, la scène est presque nue. Les murs sont remplacés par des miroirs sans tain. Un tapis vert recouvre le sol. Il n'y a pas de ruisseau qui murmure, seulement le doux bruit de l'eau. Églé regarde plutôt dans l'un des panneaux de miroir qui se trouvent devant elle.

Dans ce cas, l'interprétation de Vincey ajoute un sens foucauldien de surveillance à la pièce, où les panneaux de miroirs entourant les acteurs sur scène les obligent à se sentir vus et entourés. L'aspect bidirectionnel de ces miroirs devient tout aussi important, puisqu'il est révélé dans les dernières minutes de la pièce qu'il y a également des spectateurs derrière les miroirs, qui ne sont éclairés que dans la scène finale. Dans son *Panoptique*, Foucault affirme que les citoyens intériorisent toujours l'autorité (en raison des règles qu'ils s'imposent eux-mêmes sur la base des attentes collectives), ce qui constitue l'une des sources de pouvoir des normes et des institutions en vigueur. Vincey et le scénographe Mathieu Lorry-Dupuy ont recréé le sentiment de surveillance intériorisée en déclarant « “Puisque *La Dispute* parle d'une expérience à laquelle assistent deux protagonistes cachés, je voulais élargir ce processus de voyeurisme à la théâtralité même de la pièce,” Jacques Vincey et le scénographe Mathieu Lorry-Dupuy ont imaginé une arène dotée de miroirs sans tain : les spectateurs sont placés à l'extérieur de l'arène et se retrouvent complices d'un stratagème. Les acteurs eux

ne voient que leurs reflets, » (Vincey, Dephine, La Nouvelle République du Centre Ouest).

L'élimination de la « nature » dans la scénographie, dans une pièce qui cherche à remettre en question ce qui est « naturel », souligne davantage les questions de genre en tant que culturellement et socialement construit, puisque ce n'est pas le jardin d'Eden qui produit le genre des orphelins dans ce cas, mais la ruse élaborée, la fumée littéraire et les miroirs, créés par le Prince en tant que chef d'État.

À la fin de la pièce, le débat initial n'est guère résolu. Les orphelins trahissent leurs amants respectifs, trouvant leurs nouvelles connaissances (car les quatre orphelins se sont croisés l'un après l'autre) beaucoup plus intéressantes. Hermiane s'interrompt, furieuse contre Églé et Adine, en déclarant « il faut que le sort en soit tombé sur ce qu'il n'y aura jamais de plus haïssable parmi mon sexe » (41). Deux personnages sont introduits à la dernière minute, Meslis et Dina, qui restent fidèles l'un à l'autre, échouant à l'épreuve de la séduction. Le prince est plus satisfait lorsqu'il affirme que « les deux sexes n'ont rien à se reprocher, Madame : vices et vertus, tout est égal entre eux », lorsque Harmaine s'y oppose, le débat continue pour un autre jour, le prince et elle se séparent.

Lorsque Butler conclut son ouvrage *Gender Trouble* en posant la question suivante : « what other local strategies for engaging the 'unnatural' might lead to the denaturalization of gender as such? », je trouve une ironie unique dans l'examen de cette pièce, jouée pour la première fois en 1744, comme étant l'une de ces stratégies. En mettant l'accent sur l'examen de l'état « naturel » de l'homme, dans un Eden réinventé, Marivaux crée au contraire une critique métatextuelle du corps sexué. La fabrication effectuée par le Prince et par Marivaux pour cette expérience souligne la nature artificielle, proscrite et performative de l'identité de genre, adhérant ainsi à l'idée que « gender reality is performative which means, quite simply, that it is real only to the extent that it is performed, » (Butler, *Performative*, 527).

Works Cited

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*.

Routledge, 2007. <https://doi->

[org.libproxy.lib.unc.edu/10.4324/9780203824979](https://doi-org.libproxy.lib.unc.edu/10.4324/9780203824979)

--- "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory," *Theatre Journal* 40:4 (December 1988), 519-531.

Dephine, Coutier. "" La Dispute " : Vincey joue avec les passions originelles". La Nouvelle République du Centre Ouest, samedi 30 janvier 2016. [advance-lexis-com.libproxy.lib.unc.edu/api/document?collection=news&id=urn:contentI](https://www.advance-lexis-com.libproxy.lib.unc.edu/api/document?collection=news&id=urn:contentI)

- tem:5HYW-92X1-JBVB-P4S3-00000-00&context=1516831. Accessed May 3, 2024.
- Hartmann, Pierre. *Marivaux, Entre Ironie Et Empathie.* , 2020. Print.
- “Jacques Vincey nous invite à La Dispute de Marivaux”. *La Montagne*, Lundi 17 Octobre 2016. advance-lexis-com.libproxy.lib.unc.edu/api/document?collection=news&id=urn:contentI
tem:5KYM-W0Y1-JB42-M44J-00000-00&context=1516831. Accessed May 3, 2024.
- “La Dispute”. By Pierre Carlet de Champlain de Marivaux, directed by Jacques Vincey, performance by Jeune Théâtre en Région Centre – Val de Loire, Centre dramatique régional de Tours – Théâtre Olympia. *YouTube*, April 1, 2020, https://youtu.be/VBzB7cuQZvM?si=672RfYPRtprOb_s7
- Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain De et al. *La Dispute*. Gallimard 2009.
- McMahan, Matthew. ""We Are Your Masters": Encroachment of the Other in Marivaux." *New England Theatre Journal*, vol. 24, 2013, pp. 79-93. *ProQuest*,
<http://libproxy.lib.unc.edu/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/we-are-your-masters-encroachment-other-marivaux/docview/1501707750/se-2>.
- Sanders, Scott. “Code Noir in Marivaux’s Theater”, *Eighteenth-Century Fiction*, vol. 32, no. 2 (2020), pp. 271-96.