



Cruelles expérimentations ? Le motif des amants innocents dans quelques pièces de la première moitié du XVIIIe siècle

Ioana Galleron

► To cite this version:

Ioana Galleron. Cruelles expérimentations ? Le motif des amants innocents dans quelques pièces de la première moitié du XVIIIe siècle. *Violences du rococo*, 2009, Nanterre, France. pp.59-73. hal-00732111

HAL Id: hal-00732111

<https://hal.science/hal-00732111>

Submitted on 13 Sep 2012

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.

Ioana GALLERON

« Cruelles expérimentations. Le motif des amants innocents dans quelques pièces de la première moitié du XVIII^e siècle »

Pièce problématique s'il en est - du fait notamment de la célèbre mise en scène de Chéreau¹ -, *La Dispute* de Marivaux est toujours apparue comme un des textes les plus fructueux lorsqu'il s'agit de prouver l'intérêt de ce dramaturge souvent jugé frivole pour les questions les plus profondes et les plus brûlantes de son temps. Dans un article de 1970, William Trapnell affirmait déjà qu'elle « illustre sa capacité continuelle à tirer une inspiration littéraire de la philosophie sociale² » ; mais, fondé en grande partie sur des parallèles et sur des renvois à des textes postérieurs³, son propos lançait une idée séduisante plutôt qu'il ne démontrait cet engendrement. Or, une analyse plus attentive des sources potentielles du texte peut permettre de mieux étayer l'idée de cette connexion. Elle semble se faire autour de la question de la violence, interrogation sur laquelle Marivaux débouche par l'approfondissement de ses thèmes les plus spécifiques, et enjeu majeur de la pensée de l'époque (qui l'appréhende à la fois comme une donnée fondamentale de la condition humaine et comme un élément endémique dans la société).

Dans la « Notice » du *Théâtre complet*, F. Deloffre mentionne comme point de départ de *La Dispute* une historiette d'Hérodote, tandis que ses notes font quelques renvois aux *Amants ignorants* d'Autreau. Cependant, un compte-rendu de Feydeau de Marville, mentionné au même endroit, renvoie à une autre piste, négligée à tort : « M. de Marivaux, honteux du mauvais succès de sa petite pièce la *Dispute*, la donne à M. de Saint-Foix, à qui il fait un mauvais cadeau⁴ ». L'anecdote n'est pas, bien entendu, à prendre au pied de la lettre ; mais on peut supposer que Marivaux a pu présenter sa pièce comme un travail sur une idée de son ami Saint-Foix. En effet, outre les similitudes plus générales entre les univers des deux

¹ V. « Introduction » et notice sur *La Dispute* de Jean Goldzink, dans Marivaux *L'Epreuve. La Dispute. Les acteurs de bonne foi*, Paris, Flammarion, coll. GF no. 616, 1991.

² « The 'philosophical' implications of Marivaux's *Dispute* », *SVEC* no. 73, 1970, p. 217.

³ Trapnell évoque les expériences de Trembley sur les polypes, ou de Charles Bonnet sur les pucerons, et renvoie à *l'Histoire naturelle de l'âme* (1745) de La Mettrie, à *l'Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746) de Condillac ou à *l'Histoire naturelle* (1748) de Buffon, sans établir des parentés formelles.

⁴ « Notice », *op. cit.*, p. 598.

dramaturges, le *Sylphe* et surtout *l'Oracle* de Saint-Foix, jouées respectivement le 5 février 1743 et le 22 mars 1740, révèlent d'intéressants points de convergence. Une jeune fille innocente, qui découvre son cœur et le monde, est le personnage principal de chacune de ces « petites pièces », tout comme Églé dans *la Dispute*. Dans *l'Oracle*, on trouve de plus un personnage d'autorité, la Fée souveraine, dont le Prince de Marivaux peut être vu comme une transposition « réaliste », et qui pose clairement la question de la conjonction entre autorité et violence, puisqu'elle a enfermé et manipule Lucinde. Sans doute, l'enjeu de cet emprisonnement n'est-il pas le même que chez Marivaux, puisqu'il s'agit, très classiquement, d'amener la jeune fille à concevoir de l'amour pour le fils de la Fée souveraine. Cependant, l'acte arbitraire y apparaît également comme une garantie de l'originaire, le moyen de préserver une âme dans un état de « table rase » qui n'est toutefois pas synonyme de grossièreté⁵ : Lucinde et les quatre prisonniers marivaudiens partagent la même incompétence sociale associée à une maîtrise plus que satisfaisante de la langue et à une idée acceptable des arts⁶. Au-delà de la vraisemblance affichée du dispositif marivaudien, on aperçoit ainsi chez lui la même veine féerique que chez Saint-Foix⁷ : comme dans les contes, peu importe l'incohérence, c'est-à-dire l'incompatibilité criante de telles conditions d'éducation. Saint-Foix emprunte à l'univers du conte la liberté de construire une situation d'énonciation qui rende acceptable l'expression des naïvetés et des égoïsmes que la moindre fréquentation de la société réprime dans le secret des cœurs. Si la ressource dramaturgique n'est pas à proprement parler neuve⁸, il semble le premier qui ait réussi à en assurer l'exploitation étendue, et qui en ait passé le secret à Marivaux.

Plusieurs points de détail viennent par ailleurs étayer l'idée que la pièce de Marivaux a été composée en pensant à *l'Oracle* et aux problématiques suscitées par le coup de force sur lequel se fonde sa trame. Ainsi, la réussite matérielle d'un enfermement censé produire des êtres polis en dehors de tout commerce social se justifie chez Marivaux par la présence des

⁵ Cette formule différencie radicalement les pièces de Marivaux et de Saint-Foix de celles de la veine « sauvage » dont on peut les rapprocher. Sans doute les sauvages qui sont mis en scène, surtout chez les Italiens, soit en tant que tels (Saint-Foix lui-même livre – aux Français, une fois n'est pas coutume – une *Ile sauvage* en 1743), soit comme des paysans (v. Arlequin des *Amants ignorants* d'Autreau), parlent-ils un langage dépourvu de fioritures, et « font l'amour » sans « colifichets ». Mais de ce fait ce sont des personnages en premier lieu comiques, bien plus, en tout cas, que les jeunes amoureux maladroits de *l'Oracle* et de *la Dispute*. Ayant connu la société, ils savent par ailleurs dissimuler, mentir (chez Autreau, Arlequin fait semblant de ne pas comprendre Trivelin tant qu'il n'est question que d'un service à lui rendre...), n'ont donc pas ces âmes vierges que cherchent à construire, chacun pour des raisons différentes, Marivaux et Saint-Foix.

⁶ A la scène XI de la *Dispute*, Carise appelle Adine à une leçon de musique, qui semble indiquer que, à l'isolement près, la jeune fille reçoit l'éducation ordinaire des dames de qualité.

⁷ Pour F. Deloffre, l'amant d'Hermiane est bien « un prince des *Mille et une nuits* » (« Notice », *op. cit.*, p. 596)

⁸ Le théâtre italien a une certaine habitude de son exploitation, comme par exemple dans *Arlequin sauvage* (1720) de Delisle de la Drevetière, où à la sc. 6 de l'acte I Flaminia se promet du plaisir de l'observation des amours naïves de Violette et d'Arlequin.

deux geôliers noirs, Carise et Mesrou, qui surveillent tout en donnant aux quatre enfants quelques principes de la bonne éducation de l'époque. On peut y reconnaître une autre transposition réaliste d'un dispositif de Saint-Foix, celui des statues animées dont se sert Souveraine pour répondre aux besoins matériels de sa jeune captive. Une place actantielle incontournable est ainsi remplie par des personnages dont les jeunes premiers ne sauraient tomber amoureux, pour les besoins de l'expérience. On remarquera également que le motif du miroir, si important dans le texte de Marivaux⁹, se trouve lui aussi dans l'*Oracle*, quoique bien moins développé :

La Fée : Vous n'avez rien à craindre, nous sommes femmes, tout fléchit devant nous ; [...] cet aimant les attache et les plie à tous les mouvements ; ils n'ont que ceux que nous voulons, et y sont asservis à peu près comme cette figure qui s'offre à vous dans un miroir.

Lucinde : Mais, cette figure est la mienne.

La Fée : Et cependant n'est pas vous ! Les hommes aussi, sans être nous, paraissent devenir d'autres nous-mêmes, se transformer dans nos sentiments, et prendre toutes nos passions¹⁰.

Plus encore, l'*Oracle* peut avoir servi d'intermédiaire vers une autre source, riche à son tour d'une réflexion sur la question de la violence. La pièce de Saint-Foix étonne par la réactivation tardive du motif féerique au théâtre, abandonné très tôt au début du XVIII^e siècle. Le motif de l'oracle défavorable, que l'on peut changer au prix de certains sacrifices, apparaissait dans un conte de Mme d'Aulnoy et fut repris dans les *Fées* de Dufresny et Brugière de Barante en 1697¹¹ ; cependant, la pièce de Saint-Foix ne semble pas avoir grand chose en commun avec cette pochade caractérisée par un comique graveleux. Elle fait penser plutôt à Psyché, mythe qui connaît un regain de notoriété au théâtre grâce à l'*Esclavage de Psyché*, de Fagan et Pannard, joué en 1731 à la Foire, ou à la *Vie est un songe*, adaptation proposée par Louis de Boissy, dans laquelle on trouve également le motif de l'oracle ayant mené à l'enfermement d'un jeune homme, et, surtout, une évocation de la violence¹² qui n'est

⁹ V. Jean-Michel Racault « Narcisse et ses miroirs : système des personnages et figures de l'amour dans La Dispute de Marivaux », *Revue d'histoire du théâtre*, no. 2, 1981, p. 103-115.

¹⁰ Germain-François Poullain de Saint-Foix *L'Oracle*, dans *Oeuvres complètes de Monsieur de Saint-Foix*, Historiographe des Ordres du roi, Paris, Vve Duchesne, 1778, 6 vol ; citation dans le tome I, p. 14-15. Toutes les citations ultérieures seront faites d'après cette édition, dont le titre, abrégé en OCSF, sera placé entre parenthèses à la fin de chaque extrait.

¹¹ V. la réédition récente de la pièce par Nathalie Rizzoni dans l'anthologie *Les Fées entrent en scène : Le conte en débat*, textes critiques de Perrault, Mademoiselle Lhéritier, Villiers, Madame Durand, Madame de Murat, Faydit, Morvan de Bellegarde ; Avec un conte anonyme, Paris, H. Champion, 2007.

¹² « Le Roi : Pour t'éclaircir cet horrible mystère,/ Apprends qu'autrefois, à mes vœux,/ Un fils fut accordé par le Ciel en colère./ Avant de mettre au jour ce Prince malheureux,/ Mon épouse, en dormant, crut voir un monstre affreux,/ Qui, déchirant son sein, terminait sa carrière./ Ce songe fut trop vrai ! Fatal présent des Cieux !/ Sigismond, en naissant, fit expirer sa mère,/ Par moi, sur ses destins, le Ciel fut consulté,/ Et combla les frayeurs dont j'étais agité:/ Il me dit que ce Prince impie et sanguinaire,/ Régnerait sur son peuple en tyran furieux ;/ Il me dit, qu'à ses pieds il foulerait son Père,/ Et qu'il blasphèmerait les Dieux » etc. (Louis de Boissy *La Vie est un*

pas sans intérêt pour la suite du propos. Cependant, l'air de féerie qui règne sur la pièce de Saint-Foix, l'isolement dans une île, le projet de mariage qui sous-tend les manigances du personnage d'autorité, tout fait penser à la *Tempête* de Shakespeare : entre la Fée et Prospero, les ressemblances sont évidentes.

Comment Saint-Foix aurait-il pu avoir connaissance de la *Tempête*, alors que la traduction de Le Tourneur est largement postérieure à l'*Oracle* ? Il n'est pas exclu qu'il en ait pris connaissance en original. Mais, sans qu'on puisse le prouver de manière formelle, il paraît plus vraisemblable qu'il ait connu la traduction des quelques scènes qu'en propose Destouches en ces années-là¹³. Destouches travaille pour « madame la marquise de P », à laquelle il adresse, en guise de cadeau galant, une transposition « presque mot à mot¹⁴ » de la rencontre de Mirande et Dorinde avec Hypolite. Comme il doit juger l'original shakespearien trop échevelé, l'auteur du *Philosophe marié* travaille d'après l'adaptation proposée par Dryden en 1670, elle aussi étiquetée d'« irrégulière¹⁵ », mais plus proche du goût français. Or, Dryden dédouble les rôles de jeunes premiers, inventant à côté de Fernand un Hypolite, que Prospero aurait pris avec soi dans l'île pour le couper du reste du monde en raison d'un oracle qui lui a prédit de grands malheurs pour le jeune homme du côté de la gent féminine. Conjointement, Miranda se voit pourvue d'une sœur, Dorinde, en compagnie de laquelle elle a été élevée dans une sainte frayeur de « l'homme », sorte d'animal dangereux qui risque de la mettre en pièces. Or, on trouve bien dans la pièce de Saint-Foix cette présentation effrayante de l'autre sexe comme source de tous les dangers, même si, pour les besoins de l'intrigue, l'*Oracle* redistribue le fonctionnement des tableaux terrifiants et des mises en garde. Ainsi,

songe, dans *Œuvres de Monsieur de Boissy*, contenant son Théâtre français et italien, nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée de plusieurs pièces nouvelles, tome IV, Amsterdam et Berlin, Jean Neaulme, 1768, acte I, sc. 1, p. 56).

¹³ Les biographes de Destouches (J. Hankiss, A. Hoffman-Liponska) ne semblent pas avoir cherché à dater cette traduction. Elle est placée au V^e volume des *Œuvres dramatiques* de N. Destouches, entre des scènes du *Vindictif* et quelques restes du *Prothée*, ce qui fournit une vague indication chronologique si l'on pense que la rédaction du *Prothée* fut interrompue par la mise en scène, en 1732, du *Complaisant* de Pont de Veyle. On peut donc considérer, par conjecture, que cette traduction a été faite dans les années '30, en tout cas avant l'*Oracle* de Saint-Foix et la pièce de Marivaux dont il est ici question.

¹⁴ Elle ne l'est pas, comme on peut s'y attendre. Destouches délaye et use de hyperboles, ce que l'on peut interpréter comme une marque du rococo. Ainsi, le propos de Prosper décrivant l'homme est bien plus mesuré chez Dryden : « All that you can imagine is ill there./ The curled Lyon, and the rugged Bear/ Are not so dreadful as that man » (Davenant and Dryden *The Tempest or The Enchanted Island*, edited by Jack Lynch, <http://andromeda.rutgers.edu/~jlynch/Texts/tempest.html>).

¹⁵ « Au reste, vous vous souviendrez, Madame, que ces scènes sont extraites d'une comédie intitulée *La Tempête*, pièce toujours fort suivie en Angleterre, quoiqu'il s'en faille infiniment qu'elle soit régulière ; mais en ce pays-là, l'irrégularité n'est qu'une perfection » (Destouches « Cinquième lettre à Madame la marquise de P », dans *Œuvres dramatiques de N. Destouches*, Paris, Crapelet, 1811, tome V, p. 229). Les citations ultérieures de la *Tempête* seront faites d'après cette édition, dont le titre, abrégé en OD, sera placé entre parenthèses à la fin de l'extrait, accompagné du numéro de page.

dans la traduction de Destouches le magicien demande à ses filles de s'éloigner de la caverne de l'homme, pour ne pas subir de très graves blessures :

Prosper : Mettez-vous dans l'esprit
Que tout ce que l'on peut rencontrer d'effroyable,
De hideux, de méchant, de noir, d'épouvantable,
Se trouve en cet endroit, et menace vos jours.
Les tigres, les lions, les léopards, les ours,
Sont pour vous, mes enfants, moins à craindre que l'homme. (OD, V, p. 242)

Conjointement, Prosper avertit Hypolite de ne pas chercher la femme, sous peine de se voir subjugué même dans son sommeil. La Fée souveraine de Saint-Foix fait une présentation moins « animalisée » des hommes, mais les décrit bien comme des individus féroces, dont l'instinct les pousse naturellement au combat. Cependant, comme ses intérêts exigent que Lucinde tombe amoureuse de Lucindor, son propos va chercher en même temps à rassurer sa pupille. De même, comme la Dorinde des « scènes anglaises », qui exprime malgré tout le désir d'avoir un homme afin de le domestiquer, Lucinde se dit persuadée de sa capacité à apaiser la féroce bête masculine.

Ainsi, *l'Oracle* de Saint-Foix semble bien avoir été construit en connaissant de ces scènes de la *Tempête*. La même image du danger représenté par le sexe opposé et de la violence sociale, la même imprudence des jeunes gens prêts à braver ces dangers s'y retrouvent. Le témoignage de Feydeau de Marville aidant, on peut penser qu'elle a servi de stimulant à Marivaux pour sa propre réflexion sur ces questions. La scène de la première rencontre entre Églé et Azor ne rappelle-t-elle pas le moment où, bravant les ordres de Prosper, Hypolite et Dorinde se parlent ? Les deux amants ignorants s'y donnent la main, pour leur plus grand plaisir et leur plus grande confusion ; ils constatent à la fois leur ressemblance et leur différence, et s'en trouvent bien de l'une comme de l'autre :

Hypolite : Vous avez une main faite comme la mienne.
Puis-je la toucher ?
Dorinde, *effrayée* : Non.
Hypolite : Souffrez que je la tienn
Un moment.
Dorinde : Vous brûlez !
Hypolite : Je ne sais ce que c'est ;
Je sens, en vous touchant... certain mal qui me plaît.
Dorinde : En vous touchant aussi je sens certaine chose
Qui me fait soupirer, dont j'ignore la cause. etc. (OD, V, p. 254-256)

Azor : Mon cœur désire vos mains.
Églé : Tenez, le mien vous les donne ; êtes-vous plus contente ?
Azor : Oui, mais non pas plus tranquille.
Églé : C'est ce qui m'arrive, nous nous ressemblons en tout. (sc. 4, TC, II, p. 607)

Sans multiplier les exemples, il semblerait bien qu'une espèce de continuum existe entre la traduction de Destouches, la pièce de Saint-Foix et la *Dispute* de Marivaux. Si les documents manquent pour définir plus résolument ces parentés, les arguments apportés les établissent de manière suffisamment solide pour permettre une lecture de la pièce de Marivaux dans la lumière des problématiques et des questionnements suscités par ces prédécesseurs. *La Dispute* continue un dialogue que Saint-Foix et Destouches ont engagé avec la philosophie de leur temps, un débat dans lequel ils se sont immiscés, et dans lequel Marivaux vient mettre son génie au service de leurs convictions et conclusions.

En effet, les « Scènes angloises » comme *l'Oracle* posent plus manifestement la question de la violence inhérente aux sociétés. À travers les mises en garde contre l'autre sexe, qui se font entendre chez Dryden/ Destouches et chez Saint-Foix, on perçoit assez clairement un avertissement « hobessien » quant à l'agressivité, même contenue ou larvée, des rapports humains. Les guerriers mentionnés par la Fée souveraine semblent se heurter à mort sans motif apparent, tandis que le commerce des sexes implique la douleur à la fois physique et morale, puisque reposant, dans *la Tempête* comme dans *l'Oracle*, sur la séduction :

Prosper : Ne vous y fiez pas. Car il s'adoucirait,
Se rendrait doux, aimable, et puis il vous mordrait,
Et puis, pendant neuf mois, vous en seriez marquée. (OD, V, p. 244)

La Fée : Ils sont divisés en plusieurs espèces. Ceux qu'on appelle guerriers, et qui plaisent le plus à l'apparence, s'assemblent par milliers dans une plaine ; ils ont de longs couteaux bien tranchants ; ils s'élancent, se précipitent les uns sur les autres, s'égorgeant, se taillent en pièces... (sc. 2, OCSF, I, p. 14)

En dehors de l'oasis de calme où ont été élevés Lucinde, Dorinde et Hypolite, la violence est censée régner sous toutes ses formes : coups, tromperie, indifférence dissimulée, dispute... Elle apparaît dans la pièce de Marivaux surtout sous la forme symbolique de l'inconstance, mais ne menace pas moins les quatre jeunes gens de perdre leur paradis. Dans l'original shakespearien, cette image noire du « monde » formait la raison même pour laquelle Prospero avait préféré le calme d'une bibliothèque à l'exercice de ses fonctions souveraines. C'est pourquoi les personnages d'autorité retardent l'accès de leurs pupilles à la vie adulte, synonyme d'agressivité. La Fée entend mettre Lucinde à l'épreuve « sept à huit jours au moins », tandis que Prosper, quoique averti de l'arrivée de ses plans à échéance, veut prolonger le *statu quo*. On notera également que, sans la réactivation de la dispute sur l'inconstance, aucune limite à l'isolement des jeunes gens n'était assignée initialement dans la pièce marivaudienne.

Mais les choses échappent au contrôle de ces sages misanthropes. Quand Lucinde lui « apprend » à dire « je t'aime », Alcindor se rebelle contre l'interdiction de parler que lui avait imposée trop longtemps la Fée. Il s'élance ainsi vers un destin encore inconnu :

Alcindor, *se débarrassant de la Fée qui semble encore vouloir l'arrêter, et se jetant aux genoux de Lucinde* : Oui, je vous aime, je vous adore. Il n'est point de termes qui puissent exprimer mon amour. Lucinde ! ... ma charmante Lucinde !... que de choses à dire ! et cependant je ne puis que dire mille fois, je vous aime. (sc. 8, OCSF, I, p. 30-31)

De même, Dorinde va rejoindre Hypolite malgré le risque d'être dévorée. Églé ne fuit pas Azor au moment où elle l'aperçoit, alors même qu'elle conçoit ce que sa présence peut avoir de terrifiant, puisqu'elle lui demande de se cacher pour ne pas faire peur à ses gardiens ; comme le souligne une réplique de Carise, elle n'appelle non plus au secours quand il lui prend la main. Les jeunes gens prennent le risque de la violence, acceptent d'être potentiellement mangés, trompés, frappés par le destin...

Or, les trois pièces se rejoignent pour affirmer qu'ils ont bien raison. Le diable n'est pas si noir qu'il paraît, ni le monde aussi invivable. Par sa description de la violence guerrière, Saint-Foix vise moins à dénoncer la guerre qu'il ne joue sur les mots et fait de l'esprit. La Fée tourne galamment des lieux communs, pour le plus grand plaisir du public. Seuls la jeunesse et le manque d'expérience de Lucinde justifient qu'elle les prenne pour argent comptant. Il en est de même de Prosper et de ses images du sexe comme dévoration, ou de la « démonstration » de l'universalité de l'inconstance offerte par Églé, Adine, Azor et Mesrin : à la dernière scène, Dina et Meslin viennent contredire la leçon et relancer le débat. La vie en société n'est pas seulement celle qui apparaît dans leur miroir, même s'ils en reflètent certains aspects.

Faut-il voir dans cette minimisation rassurante de la violence du monde, par laquelle se concluent les pièces, une limite de la capacité réflexive des dramaturges ? La fraîcheur, le côté charmant des fictions créées auraient-ils le rôle de diluer des affirmations trop vigoureuses, trop effrayantes proposées par une partie de la pensée de l'époque ? La réputation du rococo ne le rend pas incompatible avec une telle politique de l'autruche... Ce refus de la violence endémique, de l'interprétation systématiquement sombre des rapports sociaux peut bien reposer sur une certaine frivolité des dramaturges, répondant à la frivolité de la *bonne société*. Mais il se fonde, surtout, sur une méfiance bien ancrée envers les constructions trop brillantes d'une certaine raison déconnectée de la réalité, fonctionnant en vase clos, comme l'est celle du savant occupé à consulter ses livres (Prospero) ou à observer des phénomènes astronomiques (la Fée). Serviteurs d'un savoir concret, issu de la

fréquentation du monde autant que des livres, les dramaturges cernent mieux les hommes et la société.

Les pièces se rattachent ainsi à une « querelle des honnêtes gens et des misanthropes », héritée du classicisme et qui court au long du siècle. Le triomphe des jeunes gens sur les adultes prudents est, chez Destouches et Saint-Foix, également un triomphe du bon sens sur la raison géométrique, qui devient, chez Marivaux, une victoire de ce qui est (« les deux sexes n'ont rien à se reprocher, Madame : vices et vertus, tout est égal entre eux » sc. 20, TC, II, p. 627) sur ce qui devrait être (« comment veut-on que les femmes, avec la pudeur et la timidité naturelle qu'elles avaient, et qu'elles ont encore depuis que le monde et sa corruption durent, comment veut-on qu'elles soient tombées les premières dans des vices de cœur qui demandent tant d'audace, autant de libertinage de sentiment, autant d'effronterie que ceux dont nous parlons ? », sc. 1, TC, II, p. 603).

Ce ridicule jeté, jusqu'à un certain point, sur la « philosophie » se prolonge dans un renversement de perspective sur la violence. Le monde clos où sont élevés les jeunes gens apparaît-il, dans un premier moment, comme un havre de tranquillité ? A y regarder de plus près, on y voit à l'œuvre une violence plus insidieuse et plus pernicieuse. Les lecteurs modernes relèvent le côté arbitraire des actions de Prosper, de la Fée ou du Prince, véritables geôliers d'innocents ; mais ce n'est pas vraiment cet aspect qu'il s'agit de commenter, les dramaturges se montrant plutôt indifférents sur la question. Marivaux ne s'interroge pas sur le droit du Prince à enlever des jeunes gens. Destouches, Boissy ou Saint-Foix ne contestent pas non plus à leurs rois et mages le droit de séquestrer des enfants. Il est vrai que les faits sont censés se passer dans un ailleurs de féerie. Il ne reste pas moins que le potentiel abus de pouvoir vers lequel font signe les pièces, et auxquels nous sommes si sensibles, ne semble pas émouvoir le public de 1740.

En revanche, les dramaturges épinglent le forçage des âmes auquel s'adonnent les personnages d'éducateurs, et c'est contre lui qu'ils légitiment la révolte des enfants. Ce qui apparaît contestable dans la conduite de Prosper et de la Fée, ce n'est pas d'avoir emprisonné des innocents, mais de les avoir nourri de fables. On leur reproche non pas d'avoir agi en Rois (qui ont naturellement pouvoir de vie et de mort sur leurs sujets), mais en savants, mettant leur autorité au service d'une expérimentation. Dans *La Vie est un songe* de Boissy, Sigismond reprochait à son père, plus que la prison, l'image de soi en tant que bête féroce qu'essayait de lui inculquer Clotalde son gardien. Hypolite reproche à Prosper, dans un premier moment, la restriction de sa liberté, mais encore plus la tromperie au sujet de la véritable nature des femmes. Quant à Lucinde, au fur et à mesure de la pièce, elle s'insurge de

plus en plus violemment contre les affirmations réitérées de la Fée quant à la nature mécanique de Charmant/ Alcindor. La jeune fille voit dans ces rappels autant de violences gratuites de la part de sa tutrice :

La Fée : Avez-vous déjà oublié que ces espèces d'animaux-là répètent au hasard, sans sentiment et sans raison, ce qu'ils ont entendu chanter ?

Lucinde, *d'un ton piqué* : Oui, Madame, je l'avais presque oublié ; mais vous auriez été bien fâchée de ne m'en pas faire ressouvenir. (sc. 8, OCSF, I, p. 29)

Avec les moyens rudimentaires dont elle dispose, elle réplique en détruisant les « instruments de philosophie », désignant dans sa colère le savoir comme le support le plus redoutable de la violence :

Lucinde : Je viens briser le Zodiaque et les Pôles, et de jeter par les fenêtres le globe de l'Univers. (sc. 8, OCSF, I, p. 26)

La prison n'est rien à côté de la séduction de son esprit, de la destruction d'une vision instinctive du monde au nom des conclusions de la Raison. D'ailleurs, la Fée ne cherchera même pas à punir le caprice de son élève. Les violences sociales et institutionnelles sont de moindres maux face à la « violence de l'interprétation », à la brutalité des systèmes. Si la Fée et Prosper sont finalement excusables, parce qu'ils ne la pratiquent que passagèrement, par nécessité majeure et sans y croire, les pièces – surtout celle de Saint-Foix – posent, par ricochet, la question de la légitimité d'un exercice constant, libre et sérieux du « forçage philosophique », qu'ils constatent à leur époque.

Ainsi, c'est une certaine pensée matérialiste qui semble visée dans *l'Oracle*, le texte le plus clair à cet égard. Il était question plus haut de ces « statues animées » dont se sert Saint-Foix dans sa pièce. On y saluera, en premier lieu, l'habileté du dramaturge à tirer parti de l'engouement contemporain de son public pour les automates ; les années qui précèdent la création de la pièce (1738 et 1739) sont précisément celles où Vaucanson expose avec un énorme succès son joueur de flûte et son « canard digérateur ». La trouvaille permet à Saint-Foix de rallonger une intrigue un peu trop mince et d'introduire habilement un divertissement musical. Au moment où Lucinde semble un peu trop près de deviner la vérité à propos du peuplement du monde, la Fée parvient à détourner ses soupçons par un spectacle qui rappelle assez clairement celui des artefacts du célèbre mécanicien :

La fée, *à part* : Il faut l'étonner par un nouveau trait de mon art. (*Haut*) Lucinde, regardez ces Statues ; examinez-les bien, touchez-les ; elles sont de marbre, et vous ne croyez pas sans doute qu'elles soient sensibles ; cependant, je vais faire jouer certains ressorts qui produiront les mêmes mouvements que vous admirez dans les oiseaux, et qui vous font croire qu'ils sentent et qu'ils pensent.

La fée touche de sa baguette les trois Statues : celle du milieu commence une entrée par des mouvements de surprise et d'admiration, et forme ses pas sur une Sarabande jouée par les deux autres Statues dont l'une tient un violon et l'autre une flûte allemande : après la Sarabande tout l'Orchestre en sourdine se joint à la flûte et au violon, et joue un air gai et coulé, sur lequel [frappe] la Statue, continuant toujours de s'animer par degrés, dans un tambourin par lequel l'entrée finit. Pendant ce divertissement, Lucinde baisse les yeux et paraît triste. (sc. 2, OCI, p. 11-12)

Mais cette utilisation ornementale, rococo, de la référence aux automates se double d'un fonctionnement argumentatif. On entend dans le discours de la Fée un écho de l'ambition qui sous-tend les créations de Vaucanson, comme le montrent ses biographies, : l'imitation de la nature¹⁶. Par la mise à jour de quelques-uns des « ressorts cachés », l'artisan de génie voulait prouver que l'intelligence humaine est virtuellement capable de les reproduire tous, ce qui rendait inutile l'hypothèse d'une étincelle divine dans la création de la vie. Il faudra attendre les années 1747-1748 pour que cette théorie reçoive, sous la plume de La Mettrie, sa formulation la plus percutante et la plus scandaleuse, celle de « l'homme machine », mais ses éléments de base sont bien en place dès cette fin des années '30, qui sont celles de composition des pièces du corpus¹⁷.

Or, le discours de la Fée mène à une critique radicale de cette réflexion en passe de cristalliser à l'époque. Quand Lucinde lui demande d'animer Alcindor, la Fée se déclare dans l'incapacité de le faire, formulant ainsi ce qu'on peut retenir comme un véritable postulat anti-matérialiste de Saint-Foix :

La Fée : Faut-il encore vous répéter que ces êtres qui vous amusent, peuvent bien par la liaison de leurs ressorts, imiter quelques-unes de nos actions ; mais, de quelque façon qu'on les arrange, ne peuvent jamais produire un sentiment, une pensée ? (sc. 6, OCSF, I, p. 21-22)

Tout au long de la pièce, on revient d'ailleurs sur la distinction entre le vivant et le mécanique, sur l'incommensurable distance qui les sépare, malgré l'incapacité de Lucinde, la représentante de « l'animisme », de lui donner une formulation sans faille. La jeune fille sent que ses oiseaux ne sont pas que des ressorts reproductibles à l'infini, que « Charmant » n'est pas qu'un mécanisme aux possibilités limitées. Si la Fée joue le rôle de l'avocat du diable, on sait qu'elle ne peut être que de l'avis de sa pupille. Son fils lui reproche d'ailleurs de tarder à faire éclater ses véritables pensées, menant la plaisanterie trop loin. La négation systématique

¹⁶ V. André Doyon, Lucien Liaigre *Jacques Vaucanson, mécanicien de génie*, Université de Grenoble, Publications de la faculté des Lettres et Sciences humaines, PUF, 1966.

¹⁷ « La Mettrie ne fait que formuler *expressis verbis* et jusqu'à son extrémité théorique une idée qui se forme et insiste depuis la fin du premier tiers du XVIIIe siècle » (Paul-Laurent Assoun « Lire La Mettrie », introduction à *La Mettrie L'homme machine*, Denoel, Folio essais, 1981, p. 47). V. aussi Aram Vartanian *Science and humanism in the French Enlightenment*, coll. ESF Critique, Charlottesville, Rookwood Press, 1999.

de l'existence des âmes, qu'il s'agisse de celle des bêtes ou des hommes, ne peut être que le résultat d'une pensée malhonnête, qui manipule le libre arbitre de l'interlocuteur en pipant les arguments.

Plus largement, ce qui est mis en question c'est, à travers ce « cas limite », la violence de la théorie exercée sur le vivant en général et sur les esprits faibles en particulier. Le désintérêt des jeunes gens pour le savoir savant, présent dans les trois pièces (à partir du moment où se réveille l'instinct d'aimer, Hypolite n'a plus goût à lire, Lucinde refuse d'observer le soleil, Adine rechigne à prendre sa leçon de musique), apparaît ainsi en fin de compte comme un mécanisme naturel de défense de l'esprit contre la tyrannie des systèmes. Il apporte un argument supplémentaire pour prendre le risque de la vie en société. Connaître le monde grâce à la fréquentation des autres, même potentiellement dangereuse, met à l'abri de l'aliénation doctrinaire, au moins jusqu'à un certain point.

La *représentation* de la violence est peu étendue dans les œuvres envisagées. Elle intervient au détour d'une réplique, dans des dispositifs qui permettent de la mettre à distance, attentivement maîtrisée dans ces œuvres rococo cultivant plus volontiers les sensations agréables que fortes. Les termes plus impressionnants que justes dont se servent, en l'évoquant, Prosper ou la Fée souveraine montrent qu'elle est convoquée à titre d'« épice » destinée à rehausser la saveur d'un texte qui, surtout dans le cas de Saint-Foix, menace perpétuellement de tomber, par son sujet, dans la mièvrerie. Cependant, la *réflexion* sur la violence, plus étroitement liée à la conduite de l'intrigue, prouve qu'il ne s'agit pas là d'un thème simplement ornemental convoqué pour accentuer les contrastes. Prendre position par rapport à la question de la violence sociale s'impose, d'une certaine manière, comme une nécessité à l'esthétique rococo. Son existence est incompatible avec une perspective strictement hobbesienne de la vie. Aussi le rococo se défend-il en pourfendant une vision définitivement « noire » des rapports sociaux. S'il ne s'agit pas de verser, par le même mouvement, dans l'optimisme béat, dans la négation du mal sous ses formes les plus diverses (le dernier mot de la *Dispute* revient malgré tout à Hermiane « Croyez-moi, nous n'avons pas lieu de plaisanter. Partons », sc. 20, TCM, II, p. 627), il y va de sa légitimité de prouver, en appelant à l'expérience même du spectateur, que la vie avec les autres mérite malgré tous les risques d'être vécue. Quoi qu'il en soit, les trois fables théâtrales étudiées, unies par des liens qui dépassent la simple coïncidence ou la réminiscence involontaire, apportent une nouvelle preuve de la profondeur, pour qui sait regarder, d'une esthétique en apparence limitée à un jeu sur la superficie des matières.