

“Voir la nature en elle-même”. Le dispositif expérimental dans *La Dispute* de Marivaux

Christophe Martin

► **To cite this version:**

Christophe Martin. “Voir la nature en elle-même”. Le dispositif expérimental dans *La Dispute* de Marivaux. Coulisses, Presses universitaires de Franche Comté, 2006, pp.139-152. <<http://pufc.univ-fcomte.fr/revues/coulisses/coulisses-n-34-octobre-2006.html>>. <hal-01760126>

HAL Id: hal-01760126

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01760126>

Submitted on 6 Apr 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.

Christophe Martin (Université de Rouen)
 « 'Voir la nature en elle-même' : le dispositif expérimental dans *La Dispute* »

(Paru dans *Coulisses*, revue de théâtre, n° 34, octobre 2006, p. 139-152)

« Il est vrai que la nature a tout fait, mais sous ma direction,
 et il n'y a rien là que je n'aie ordonné »
 (Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, IV, XI)

A considérer les nombreuses « lectures » (qu'elles prennent la forme de mises en scène ou d'études critiques) suscitées par *La Dispute* depuis une trentaine d'années, la comédie de Marivaux semble le lieu d'un remarquable conflit d'interprétations. Soit on prend au sérieux, voire au tragique, l'expérience cruelle du Prince (ce fut, on le sait, l'option de Patrice Chéreau dans une mise en scène restée fameuse¹) et on relie alors la comédie aux multiples textes philosophiques ou fictionnels de la période où une expérimentation est censée offrir une restitution de l'origine, quitte à souligner parfois l'étrangeté ou la « naïveté » épistémologique du dispositif expérimental conçu par Marivaux²; soit on considère que ce

¹ Sur cette mise en scène, voir les commentaires de Patrice Pavis, « Une dispute sans réconciliation : Patrice Chéreau », dans *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1986, p. 321-348, ainsi que les remarquables explications *a posteriori* fournies par François Regnault : « Disputations », dans *Chéreau. Les Voies de la création théâtrale*, vol. XIV, Paris, CNRS, 1986, p. 115-120.

² Voir notamment les analyses de William H. Trapnell dans « The 'Philosophical' implications of Marivaux's *Dispute* », *Studies on Voltaire and the Eighteenth century*, 1970, vol. LXXIII, p. 193-219. On peut situer aussi dans cette catégorie l'article important de Jean-Michel Racault, « Le motif de l'«enfant de la nature» dans la littérature du XVIII^e siècle ou la recreation expérimentale de l'origine », dans *Primitivisme et mythe des origines dans la France des Lumières, 1680-1820*, éd. Ch. Grell et Chr. Michel, Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 1989, p. 101-117. Ou plus récemment, les pages que Béatrice Durand consacre à la comédie de Marivaux dans *L'Origine au laboratoire de la fiction. Histoire et*

dispositif relève d'une pure convention théâtrale, n'ayant rien au fond de très inquiétant, le propos véritable de la pièce de Marivaux portant, une fois de plus, sur l'amour et l'inconstance. Michel Deguy a défendu le plus nettement ce point de vue, en visible (quoiqu'implicite) opposition à la mise en scène de Chéreau : « Marivaux ne tient pas son expérimentation pour vraie ; ne tient pas sa fable pour une fable de l'anthropogénèse, mais du jeu de l'amour. *La Dispute*, même si elle revêt un aspect épistémologique, par tout un réseau de relations avec l'*esprit scientifique* du temps, avec ses croyances philosophiques, voyons là comme une fable qui figure ce qu'il en est de l'amour³ ».

Selon Patrice Pavis, qui le premier a mis en lumière cette divergence fondamentale dans l'interprétation de l'œuvre, les deux thèses seraient également défendables « car inscrites dans le fonctionnement ironique, à la fois autodestructeur et autodéfensif, du texte de *La Dispute*⁴ ». Il n'y aurait donc pas lieu, finalement, « de déterminer si *La Dispute* est une pièce à thèse, une parabole philosophique, ou un jeu conventionnel qui utilise des thèmes alors en vogue pour illustrer mythiquement un discours déjà constitué sur l'amour et l'inconstance », ni de se demander s'il « faut prendre au sérieux les expériences sur les êtres vivants, y voir une préfiguration de la psychologie expérimentale [...] ou au contraire les lire comme un jeu de l'esprit⁵ ».

fonctions des fictions d'isolement enfantin dans l'élaboration des concepts de nature et de culture, Thèse d'habilitation dactylographiée, Martin-Luther Universität Halle Wittenberg, 2003, p. 174-179 ; ainsi que l'article de Gabriele Vickermann-Ribémont, « *La Dispute* de Marivaux. Une nouvelle esthétique de la comédie à la lumière du sensualisme », dans *Les Réécritures littéraires des discours scientifiques*, éd. Ch. Foucrier, Paris, Michel Houdiard, 2005, p. 190-201.

³ Michel Deguy, *La Machine matrimoniale ou Marivaux*, Paris, Gallimard, 1981, p. 275. Même si leur propos est nettement plus nuancé, c'est bien dans cette perspective qu'Henri Coulet et Michel Gilot présentent la comédie : « [Marivaux] fait semblant de poser un de ces problèmes de genèse dont son siècle est si occupé, et il fausse les conditions de l'expérience en faisant agir des personnages dont les facultés intellectuelles et affectives sont développées [...] ; il substitue au tableau du 'commencement du monde' une étude de psychologie amoureuse » (Marivaux, *Théâtre complet*, éd. H. Coulet et M. Gilot, Paris, Gallimard, 1994. t. 2, p. 1072-1073). Nous citons le texte d'après cette édition.

⁴ Patrice Pavis, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1986, p. 379.

⁵ *Ibid.*, p. 354.

Sans doute « la leçon de *La Dispute* » n'est-elle pas des plus claires⁶. Mais il n'est pas certain qu'on puisse se satisfaire de l'hypothèse d'un « fonctionnement auto-ironique⁷ » du texte renvoyant dos à dos les interprétations contradictoires qu'il suscite. Car, quoi qu'en pense Michel Deguy - qui préfère voir en *La Dispute* « un bon argument pour un bal masqué » plutôt qu'« une adaptation pour gens du monde d'une vérité à caractère scientifique, prise au sérieux, expliquée et présentée comme Leibniz ou Fontenelle faisait aux marquises⁸ » - le fait que l'expérimentation représentée sur scène ne puisse être entièrement prise au sérieux n'implique nulle gratuité du dispositif expérimental, ni une quelconque indifférence de Marivaux pour les interrogations « philosophiques » ou scientifiques de ses contemporains. On n'aurait rien à gagner à méconnaître l'ancrage de la comédie dans un contexte où le désir de savoir et la curiosité scientifique sont devenus de nouveaux critères de *distinction*.

La référence à Fontenelle (dont on sait le rôle fondamental à cet égard), que M. Deguy récuse hautement, n'a en fait rien de déplacé. Au début de la scène 3, Églé sort enfin de l'« habitation » où elle est restée enfermée pendant dix-neuf ans, dans le cadre d'une expérimentation conçue par un roi « naturellement assez philosophe », et dont le fils a convié Hermianne à assister à la « fête » que doit constituer le déroulement de « l'épreuve ». Ses premiers mots sont les suivants (sc. 3) :

ÉGLÉ : Que vois-je, quelle quantité de nouveaux mondes.

Cette exclamation, qui n'a guère retenu l'attention des commentateurs, n'est pas que le signe d'une plaisante ingénuité mais une allusion assez transparente aux *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Fontenelle. La suite de la réplique d'Églé ne laisse guère de doute sur le caractère intentionnel de la référence :

ÉGLÉ : Que de pays, que d'habitations, il me semble que *je ne suis plus rien* dans un *si grand* espace, *cela me fait plaisir et peur*.

Formules que l'on rapprochera des exclamations de la Marquise dans le cinquième Soir des *Entretiens* :

⁶ « Pas plus du reste que celle des autres pièces "philosophiques" où Marivaux semblait montrer une ambition théorique » (René Démoris, « Aux frontières de l'impensé : Marivaux et la sexualité », *C.R.I.N.*, n° 40 (Pensée de Marivaux), éd. F. Salaün, Rodopi, Amsterdam, 2002, p. 81).

⁷ P. Pavis, *op. cit.*, p. 378.

⁸ M. Deguy, *op. cit.*, p. 275.

Voilà l'univers *si grand* que je m'y perds, je ne sais plus où je suis, *je ne suis plus rien*. [...] *Cela me confond, me trouble...*⁹

Le dialogue « à la campagne » entre le Prince et Hermianne aux deux premières scènes de *La Dispute* n'est d'ailleurs pas sans analogie avec la conversation dans un parc sur laquelle s'ouvrent les *Entretiens*. Il s'agit dans les deux cas de créer les conditions d'un *passage* entre deux univers, et surtout deux discours : du discours de la « galanterie » à celui de la « philosophie », fût-ce d'ailleurs au prix d'une contamination réciproque (hypothèses badines autour de la pluralité des mondes d'un côté, expérience « scientifique » autour de la question de la première inconstance, masculine ou féminine, de l'autre). Dans les deux cas, une jeune femme en position de profane subit une *initiation* plus encore qu'une éducation, sous la conduite d'un personnage masculin lui révélant une dimension insoupçonnée de la « nature ».

Mais alors que les *Entretiens* de Fontenelle (1686) peuvent être lus comme un texte fondateur pour la pensée des Lumières, proclamant la légitimité de la *libido sciendi* et instaurant une nouvelle culture de la curiosité, *La Dispute* apparaît plutôt, soixante ans plus tard, comme le lieu d'une interrogation inquiète de Marivaux sur le désir de savoir et le fantasme de l'origine qui habitent désormais ses contemporains.

En dépit de l'accord apparent des interlocuteurs dans la « dispute » au sujet de la première inconstance (le Prince assure ironiquement à Hermianne qu'il partage ses idées), se dessine dès la première scène une opposition qui semble rejouer le combat des Lumières contre les idées préconçues et les postulats invérifiables. Pour justifier son opinion sur l'impossibilité que la première infidélité ait pu être commise par une femme, Hermianne affirme l'existence d'un obstacle *naturel* au désir féminin comme fondement d'une moralité spécifique à son sexe : la pudeur et la timidité. Mais l'allusion au péché originel (« depuis que le monde et sa corruption durent ») manifeste la fragilité de l'argument. Dans la Bible, la timidité et la honte de se découvrir nu n'apparaissent qu'une fois consommé le fruit de l'arbre de la connaissance, et cette pudeur nouvelle n'est pas, que l'on sache, réservée à Eve. Le ton outré du discours d'Hermianne (« comment veut-on que ... ? » ; « cela n'est pas croyable ») semble d'ailleurs lui tenir lieu d'argumentation. A cette véhémence, le Prince aura beau jeu d'opposer froidement l'épreuve des « faits ».

C'est alors, en effet, qu'il introduit à son tour l'idée de nature dans le débat, mais en l'érigeant en instance d'énonciation apte à résoudre définitivement le conflit : « c'est la nature elle-même que nous allons

⁹ Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, éd. Chr. Martin, Paris, GF Flammarion, 1998, p. 142. Tous les italiques dans les citations sont nôtres.

interroger, il n'y a qu'elle qui puisse décider la question sans réplique » (sc. 1). Le « naturel » invoqué par Hermianne se trouve relégué au statut de pur préjugé, vestige d'un mode de pensée archaïque, alors que le concept de nature convoqué par le Prince paraît légitimé et comme épuré par la rationalité « philosophique » de l'expérimentation.

Marivaux a pu trouver l'idée de ce dispositif expérimental chez Hérodote (*Histoires* II, 2) qui relate une expérience d'isolement enfantin conçue par le pharaon Psammétique qui aurait fait élever des enfants nouveau-nés à l'écart de toute société humaine afin de déterminer la langue primitive de l'humanité¹⁰. Mais le désir de créer expérimentalement un laboratoire de l'origine hante le siècle des Lumières. Dans les années 1730, Montesquieu consigne dans ses *Pensées* le plan d'une expérience fort proche (dans son protocole, sinon sa visée) de celle que met en scène *La Dispute* (si la réflexion de Montesquieu est restée manuscrite, il n'est pas interdit d'imaginer que le salon de Mme de Lambert ou de Mme de Tencin ait pu être l'occasion d'un échange sur ce thème entre les deux écrivains) :

Un prince pourrait faire une belle expérience. Nourrir trois ou quatre enfants comme des bêtes, avec des chèvres ou des nourrices sourdes et muettes, ils se feraient une langue ; examiner cette langue, *voir la nature en elle-même* et dégagée des préjugés de l'éducation, savoir d'eux après leur instruction ce qu'ils auraient pensé, exercer leur esprit en leur donnant toutes les choses nécessaires pour inventer, enfin en faire l'histoire.¹¹

« Voir la nature en elle-même »... Ou encore la « prendre sur le fait » selon une formule frappante de Fontenelle faisant l'éloge de ces « curieux si hardis » que sont les naturalistes modernes¹². Que cette *libido sciendi* soit au cœur de l'interrogation marivaudienne, et que l'on ait affaire à une comédie - ou un drame ? - de la connaissance, c'est ce qu'attestent à la fois la fonction assignée à une « épreuve » qui doit ne laisser « rien à désirer » et une autre formule du Prince préparant Hermianne au « spectacle très curieux » qu'il va lui proposer (sc. 2) :

On va donc pour la première fois laisser [aux quatre enfants] la liberté de sortir de leur enceinte et de *se connaître*.

¹⁰ Le récit d'Hérodote est à l'origine d'une longue tradition de commentaires et de réécritures. Outre l'article de J.-M. Racault et la thèse de Béatrice Durand cités dans la note 2, on consultera l'étude de Marie-Luce Demonet, « Un roi, deux enfants et deux chèvres », *Studi francesi*, 1980, n° 72, p. 401-414.

¹¹ Montesquieu, *Pensées*, n° 158, éd. L. Desgraves, Paris, Laffont, 1991, p. 222.

¹² Fontenelle, *Eloge de M. Tournefort*, dans *Œuvres diverses*, A Paris, chez Michel Brunet, 1724, t. 3, p. 187.

On notera la remarquable polysémie de la formule. Les jeunes gens vont accéder à la conscience d'eux-mêmes et de leur identité (sexuelle en particulier), acquérir la connaissance de leurs penchants et de leurs forces, mais aussi apprendre à *se connaître* les uns les autres (on ne négligera pas le sens biblique de l'expression). Ajoutons qu'en apprenant à se connaître, ils permettront au Prince, à Hermianne et aux spectateurs qui les observent de « se (re)connaître » eux-mêmes : car si les enfants sont objets d'expérience, c'est qu'il sont sujets supposés d'un savoir à produire, conformément à une nouvelle conception de l'enfance qui s'impose au siècle des Lumières : « Modèle de l'origine, l'enfant peut faire office de miroir révélant où l'adulte est invité à reconnaître sa propre image idéalisée, débarrassée des préjugés qui la défigurent¹³ ».

Dès les deux premières scènes, la spécificité de la fiction imaginée par Marivaux dans le contexte d'une fascination générale pour la recreation expérimentale de l'origine apparaît donc clairement. *La Dispute* n'est pas seulement une fiction expérimentale impliquant une réflexion sur l'origine. Elle est surtout « une comédie à propos d'une expérience¹⁴ » censée restituer l'origine, mais dont la fiabilité paraît hautement suspecte. Alors qu'*Arlequin poli par l'amour* invitait à penser sur l'origine, *La Dispute* représente des personnages habités par le fantasme de l'origine et met en scène le désir de savoir qui, en 1744, se situait dans la salle, parmi les spectateurs. En cela, la comédie de Marivaux tendait à ses contemporains un miroir peu complaisant. D'où peut-être l'accueil glacial qu'elle reçut...

Ce qui se joue sur scène est en tout cas donné comme la répétition d'un modèle premier dont l'inaccessibilité rendrait nécessaire la représentation. Mais le Prince semble se plaire à insinuer le doute sur la valeur qu'il convient d'accorder à cette restitution : « Les hommes et les femmes de ce temps-là, le monde et ses premières amours vont reparaître à nos yeux tels qu'ils étaient, ou du moins *tels qu'ils ont dû être* ». L'annonce triomphale du caractère décisif de l'expérience paraît minée de l'intérieur. Le spectacle est bel et bien présenté comme fictionnel et l'écho que la figure de la correction ménage avec la célèbre formule de La Bruyère dans son parallèle de Racine et Corneille fait peser le soupçon d'une reconstruction chimérique sur l'ensemble du spectacle. D'autant que le Prince y insiste : « 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 aussi neuves que les premières, *encore plus neuves s'il est possible* » Etrange surenchère, qui vaut sans doute avertissement.

¹³ Alain Grosrichard, « Le prince saisi par la philosophie », *Ornicar*, 1983, n° 26-27, p. 140.

¹⁴ P. Pavis, *op. cit.*, p. 378.

Dans la suite de la comédie, la rhétorique banalisée de la « nature parlante » (« c'est la nature elle-même que nous allons interroger ») se trouve d'ailleurs plaisamment discréditée par son usage ingénu dans la bouche d'Adine et Églé (sc. 9) :

ADINE : Mon visage, oh, je n'en suis pas en peine car je l'ai vu, *allez demander ce qu'il est aux eaux du ruisseau qui coulent [...]*.

ÉGLÉ : Les eaux du ruisseau qui se moquent de vous, m'apprendront qu'il n'y a rien de si beau que moi...

Comment mieux démythifier la vieille croyance en une « voix de la nature », et signifier que sa « parole » n'est jamais que l'écho du désir de celui qui l'interroge ? L'être naturel, chez Marivaux, est toujours plus ou moins la production d'un fantasme : Jacob, dans *Le Paysan parvenu*, ne cesse de se conformer à l'image de la nature qu'on lui tend. *La Dispute* semble aller au bout de cette logique en montrant que la supposée scène naturelle n'est que la mise en scène du fantasme de l'origine qui habite cette société de cour. La voix de la « nature » que fait entendre cette expérience n'est en réalité pas moins sujette à caution que celle dont Hermianne se faisait le truchement : « la nature parlante n'est qu'une machine truquée¹⁵ ».

Faut-il néanmoins voir dans les différents « biais » qui affectent l'expérimentation le signe d'un échec du Prince qui aurait « manqué la nature en tant qu'objet primitif¹⁶ » ? Est-ce réellement par naïveté épistémologique que « le texte, ou du moins la perspective du Prince, tient [Carise et Mesrou] à ce point pour quantité négligeable et pour des êtres inférieurs, qu'il ne se soucie pas de considérer quelle influence ils ont pu avoir sur le processus d'humanisation et d'éducation des enfants¹⁷ » ? Loin qu'il y ait échec du Prince à saisir la nature sur le vif, Marivaux suggère assez nettement qu'il dirige en sous-main l'ensemble du « spectacle ». La fascination aristocratique pour un état naturel perdu n'aboutit qu'à une forme particulièrement retorse de manipulation.

C'est pourquoi, contrairement à ce qu'indique P. Pavis, l'évidente « planification » de l'intrigue ne permet pas de lire « distinctement », dans *La Dispute*, « 'la science du cœur humain' telle que Marivaux le conçoit, l'expose par ailleurs dans ses autres pièces¹⁸ ». On se gardera également d'interpréter l'antithèse manifeste opposant l'amitié entre hommes et la

¹⁵ Walter Moser, « Le Prince, le philosophe et la femme-statue. Une lecture de *La Dispute* », *Études Littéraires* (Québec), 1991, vol. 24, n° 1, p. 72.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ P. Pavis, *op. cit.*, p. 391.

¹⁸ P. Pavis, *op. cit.*, p. 365.

jalousie entre femmes, comme la marque des « préjugés de Marivaux sur la différence sexuelle des comportements, sinon sur une identification substantielle des sexes : les hommes sont naturellement complices et sociables, les femmes naturellement rivales parce que narcissiques¹⁹ ». Etant donné le dispositif expérimental et scénique conçu par Marivaux, il serait plus qu'hasardeux de lui faire endosser de tels « préjugés ». Sans doute s'agit-il d'une caractéristique générale du discours théâtral, « discours sans sujet », où « la fonction du scripteur est d'organiser les conditions d'émission d'une parole dont il nie en même temps être responsable²⁰ ». Mais tout se passe comme si le dispositif de *La Dispute* redoublait cette loi du discours théâtral par un « écran » supplémentaire derrière lequel le dramaturge se dissimule, et dont l'effet est assez analogue à celui de la narration à la première personne (forme également familière à Marivaux, comme on sait). De même que le roman-mémoires appelle une lecture du soupçon, aucun de ses énoncés ne pouvant, en toute rigueur, être imputé à un auteur toujours masqué derrière son narrateur, de même l'attribution de la fonction de « dramaturge » à un actant de la comédie (incarné par un ou plusieurs personnages, présents ou non sur scène) interdit-elle au spectateur d'imputer à Marivaux l'« idéologie » du spectacle représenté.

C'est un dispositif analogue que proposait, dès 1721, *La Double Inconstance*, « implacable système de manipulation construit par une virtuose de la prévision²¹ » : Flaminia, relais du dramaturge à l'intérieur même de sa comédie, cumulant les pouvoirs d'organiser l'intrigue, distribuer les rôles et diriger les actions et les sentiments des autres personnages²². Mais l'originalité de *La Dispute* est de proposer une manipulation beaucoup plus complexe et longuement préméditée, et de répartir la fonction dramaturgique sur plusieurs personnages, qui ne sont d'ailleurs pas tous présents sur scène. A user du vocabulaire de la rhétorique pour décrire le spectacle mis en scène, on pourrait dire que

¹⁹ W. Moser, art. cité, p. 76. Ce n'est pas sans raison que Cécile Cavillac s'étonne de la « rigidité du partage des rôles sexuels » dans *La Dispute* et de « la réduction drastique de la féminité à la coquetterie, et surtout [du] rapport établi entre féminité et pouvoir », alors que « Marivaux, brillant dialecticien, n'ignorait pas que ce rapport est tout autrement concevable » (Cécile Cavillac, « L'ingénuité dans *Arlequin poli par l'amour* et *La Dispute* », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1996, vol. XCVI, p. 1103-1104).

²⁰ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Editions sociales, 1982, p. 241.

²¹ Selon les termes de Jean Rousset dans une étude décisive : « Une dramaturge dans la comédie : la Flaminia de *La Double Inconstance* », *Rivista di letteratura moderna e comparate*, 1988, vol. XLI, fasc. 2, p. 123.

²² Rôle assumé par le valet Dubois dans *Les Fausses Confidences* et par Lucidor dans *L'Épreuve*.

l'inventio en revient à un roi « naturellement assez philosophe » (personnage hors-scène, et peut-être décédé), que sa *dispositio* est l'affaire du Prince, et que *l'actio* est confiée à Carise et Mesrou²³.

Les indications que donne la pièce sur cette *inventio* sont des plus lacunaires : il appartient au spectateur d'imaginer le *temps d'avant* pour les enfants isolés, à partir de quelques rares indices disséminés dans le dialogue²⁴. Ces lacunes n'impliquent nullement que le protocole de l'expérimentation soit indifférent (de manière générale, le hors-scène est une dimension essentielle de *La Dispute*). On ne s'attardera pas néanmoins sur les étranges présupposés et les « biais » de l'expérience, déjà souvent explorés par la critique. Rappelons seulement que l'éducation donnée aux enfants est avant tout « négative²⁵ » : « Les enfants ne connaissent encore que Mesrou et sa sœur qui les ont élevés, qui ont toujours eu soin d'eux » (sc. 2). Précision essentielle : les enfants sont privés de tout rapport aux parents naturels, remplacés dans leur fonction utilitaire par deux serviteurs noirs²⁶, dont la couleur est supposée empêcher les enfants de voir en eux des *alter ego* (frère et sœur, les deux serviteurs sont censés en outre ne pas

²³ Il conviendrait donc de situer la comédie de Marivaux dans la veine florissante au XVIII^e siècle des textes narratifs ou dramatiques dont l'intrigue (ou du moins une longue séquence) repose sur le principe d'une manipulation. *La Dispute* appartient toutefois à la catégorie plus rare des fictions qui n'éprouvent nullement le besoin d'explicitement tous les ressorts des manipulations qu'elles mettent en scène : c'est aussi le cas de *La Double Inconstance*, mais aussi de certaines séquences du *Gil Blas* de Lesage (voir en particulier la supercherie de Valladolid à la fin du livre I). De manière sans doute plus inattendue, ce mode est également présent chez Rousseau, avec l'épisode du pèlerinage de Saint-Preux et Julie à Meillerie au livre IV de *La Nouvelle Héloïse*, probable expérimentation thérapeutique de Wolmar, que rien n'indique pourtant explicitement comme telle, mais aussi avec la célèbre séquence du canard aimanté dans *l'Emile*, et la note dans laquelle Rousseau ironise sur l'incompréhension de Formey : « Le spirituel M. Formey n'a pu supposer que cette petite scène était arrangée, et que le bateleur était instruit du rôle qu'il avait à faire ; car c'est en effet ce que je n'ai point dit. Mais combien de fois, en revanche, ai-je déclaré que je n'écrivais point pour les gens à qui il fallait tout dire ! » (*Emile, OC*, t. IV, p. 1420).

²⁴ « Le monde d'avant pour les jeunes gens sujets de l'expérience est difficile à imaginer : une forêt, mais apparemment point d'eau courante..., un terrain limité, une prison ? » (R. Démoris, art. cité, p. 80).

²⁵ La notion d'éducation négative est empruntée à *l'Emile* de Rousseau qui la définit comme l'isolement d'un enfant en vue de le préserver de toute connaissance directe ou indirecte des valeurs intellectuelles et morales en usage dans le monde qui l'entoure.

²⁶ Carise et Mesrou jouent de ce point de vue un rôle fondamental : « soutien et assistance de l'état de nature, ce couple introduit dans l'enceinte intouchée l'élément supplémentaire qui fait sortir la nature d'elle-même » (W. Moser, art. cité, p. 71).

donner accès à la conscience de la différence des sexes). Etrange expérimentation que celle conçue par le roi : l'enfant « est ici non seulement privé de son rapport aux parents naturels, mais aussi de toute relation avec la nature elle-même²⁷ ».

L'éducation que Carise et Mesrou donnent aux enfants n'est toutefois pas purement « privative » : ils leur ont appris la langue française. Apprentissage qui répond *aussi*, bien entendu, à une nécessité fonctionnelle pour la comédie. Il n'en interdit pas moins radicalement de penser que l'on assiste à une répétition de l'origine²⁸. Cet apprentissage linguistique est d'autant plus remarquable qu'il s'accompagne d'une ignorance complète de la différence des sexes, suscitant d'étranges distorsions dans l'emploi du féminin et du masculin. C'est seulement après leur « libération » que Carise et Mesrou leur fournissent les mots « femme » et « homme » (sc. 5 et 6). Les enfants ont appris aussi à se tenir droit, à marcher, et on découvre même incidemment qu'Adine (au moins) suit des leçons de musique (sc. 11).

La maîtrise de la *dispositio* est le domaine réservé du Prince, grand ordonnateur de cette « fête ». A l'ouverture de la comédie, Hermianne vient d'être transportée dans un lieu inconnu (« Où allons-nous, Seigneur... ? »), introduite sur un théâtre et dans une « mise en scène » dont elle ne connaît pas les tenants ni les aboutissants, confrontée, en même temps que le spectateur, à un espace totalement énigmatique. Il est vrai qu'à la fin de la scène 2, le Prince invite la jeune femme à observer secrètement le déroulement du spectacle depuis une « galerie » surélevée censée lui permettre de tout voir et tout savoir des enfants à chaque instant, aucune relation, aucune passion, aucune scène ne lui étant, en principe, dissimulés²⁹. Mais ce dispositif panoptique n'est qu'un leurre : le spectacle est, en réalité, donné à voir à travers un cadre fort étroit faisant office de filtre. Une sélection rigoureuse est opérée sur les événements, qui laisse dans les limbes de l'irreprésenté des pans entiers de l'action. Marivaux explore ici les possibilités du hors-champ pour susciter chez le spectateur un trouble analogue, au fond, à celui qu'éprouvent tour à tour Hermianne et Églé en découvrant un espace qui leur est radicalement étranger et sur lequel elles n'ont aucune maîtrise³⁰.

²⁷ R. Démoris, art. cité, p. 80.

²⁸ « Par là, ces enfants échappent d'emblée au statut de l'enfant sauvage : leur appartenance est déjà, de part en part, traversée par la société » (Bernard Dort, « Marivaux sauvage ? », *Travail théâtral* n° 14, janvier-mars 1974, p. 67).

²⁹ « Voici une galerie qui règne tout le long de l'édifice, et d'où nous pourrions les voir et les écouter, de quelque côté qu'ils sortent de chez eux » (sc. 2).

³⁰ HERMIANNE « Où allons-nous, Seigneur [...]. 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 murs qui l'environnent : où me

On objectera que si de multiples séquences ne sont pas représentées, c'est qu'elles n'offriraient qu'une répétition inutile des scènes effectivement données à voir (série de découvertes identiques, par chacun des adolescents, du monde, de son propre reflet, d'autrui, etc.). Voire. Car si plusieurs scènes hors-champs doivent manifestement être conçues, en effet, comme identiques à celles que l'on peut observer (on songera en particulier à la découverte par Adine de son propre reflet), d'autres ont toute chance de n'avoir rien de commun. Ainsi de la découverte par les jeunes gens de leur reflet dans le ruisseau, comme en témoigne la réplique d'Azor à la scène 7 : « Bon, ce n'est que moi, je pense, c'est ma mine que le ruisseau d'ici près m'a montrée ». Avant de faire endosser à Marivaux une idéologie de la différence des sexes face à la question du narcissisme, il conviendrait de songer au rôle potentiel joué par Mesrou au moment de cette découverte. Car pour être discrète, la présence de Carise aux côtés d'Églé lorsqu'elle découvre le ruisseau n'en est pas moins déterminante (nous y reviendrons³¹).

L'étroitesse du champ perceptif imposé à Hermianne (et aux spectateurs) se révèle *in fine* lorsque le spectateur découvre que les enfants isolés étaient en réalité au nombre de six et non de quatre. On s'est beaucoup interrogé sur cette intrusion inopinée de Dina et Mesris, qui « semble réfractaire à toute lecture cohérente³² ». Inconséquence de composition ? Surgissement *ex machina* permettant à Marivaux, non sans artifice, de mettre un terme à sa comédie ? Cette irruption inattendue de deux enfants supplémentaires semble avoir pour fonction essentielle de montrer que l'expérience est avant tout une mise en scène et d'inviter à porter un regard critique sur l'ensemble du « spectacle ». Les réactions des enfants ne sont-elles pas avant tout dépendantes des situations dans lesquelles ils sont placés ? « Introduits en plein tumulte dans la scène 20, [Meslis et Dina] ne peuvent avoir que la réaction attendue : le repli sur eux-mêmes » comme le souligne fort justement Jean-Paul Schneider³³.

menez-vous ? » (sc. 1). ÉGLÉ : « Que vois-je, quelle quantité de nouveaux mondes [...]. *Qu'est-ce que c'est que cette eau* que je vois et qui roule à terre ? Je n'ai rien vu de semblable à cela dans le monde d'où je sors » (sc. 3).

³¹ Que la symétrie supposée des séquences soit en réalité illusoire, c'est ce que prouve, par exemple, l'absence de réaction d'Azor, à la scène 13, lorsqu'il entend prononcer le nom d'Adine. Contrairement à Adine et Mesrin (sc. 12), Églé et Azor ne se sont pas parlés après la grande querelle des deux jeunes filles à la scène 9.

³² W. Moser, art. cité, p. 77.

³³ Jean-Paul Schneider, « De quelques 'silences de toutes couleurs' chez Marivaux : l'exemple de *L'Île des esclaves* et de *La Dispute* », dans *Marivaux subversif ?*, éd. F. Salaün, Paris, Desjonquères, 2003, p. 282.

A définir la manipulation comme l'« action de l'homme sur d'autres hommes visant à leur faire exécuter un programme donné³⁴ », le dispositif expérimental de *La Dispute* semble en offrir une illustration exemplaire. C'est bien d'une comédie de manipulation qu'il s'agit, plus secrète et totalitaire encore que celle de *La Double Inconstance*. Dans la suite de la comédie, un subtil travail d'ironie tend d'ailleurs à ôter tout crédit aux deux termes clefs du discours inaugural du Prince : la liberté et la nature. Ainsi, la liberté nouvelle de mouvement accordée aux quatre jeunes gens apparaît vite des plus douteuses, et l'insistance sur le hasard supposé des rencontres entre les adolescents ne doit pas faire illusion³⁵. Églé et Hermianne font preuve d'une égale ingénuité lorsque la première s'émerveille d'avoir « deviné » qu'elle et Azor devaient s'aimer, ou qu'Adine allait lui déplaire...³⁶ ; et lorsque la seconde se plaint, au moment du dénouement, que le « *sort* soit tombé sur ce qu'il y aura jamais de plus haïssable parmi [son] sexe ». Mais l'ironie est à son comble dans une réplique de Carise à Églé qui s'émerveille de sa rencontre miraculeuse avec Azor (sc. 5) :

Je ne m'étonne point qu'il vous aime et que vous l'aimiez, vous êtes *faits* l'un pour l'autre.

Énoncé remarquable par sa duplicité. Sous couvert d'un cliché qui peut passer inaperçu (la rencontre amoureuse d'Églé et Azor renvoyant à un dessein providentiel), c'est en fait une tout autre réalité qui se dévoile (mais la jeune fille ne peut évidemment en décrypter le sens second³⁷) : Églé et Azor sont voués à se rencontrer non pas en vertu d'une « destination naturelle » mais parce qu'ils ont littéralement été « faits » l'un pour l'autre, préalablement isolés, éduqués et modelés, puis guidés l'un vers l'autre en sorte que leur rencontre répète artificiellement celle d'Adam et Ève. À ce sens second, s'ajoute en outre une signification cruellement

³⁴ Joseph Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 220.

³⁵ « CARISE : Doucement, ne vous emportez point, profitez plutôt *du hasard* qui vous a fait faire connaissance ensemble » (sc. 10). « ADINE : Eh non, remettez votre joie, je ne suis pas revenue, je m'en retourne, ce n'est que *par hasard* que je suis ici » (sc. 12).

³⁶ « Justement, nous l'avons *deviné* de nous-mêmes. » (sc. 5) ; « Ah ! Ah ! Ah !... N'ai-je point *deviné* qu'elle me déplairait ? » (sc. 9).

³⁷ « ÉGLÉ, *gaiement* : Ils me l'ont dit, vous êtes fait exprès pour moi, moi faite exprès pour vous, ils me l'apprennent : voilà pourquoi nous nous aimons tant [...]. CARISE : Mes enfants, je vous l'ai déjà dit, votre *destination naturelle* est d'être charmés l'un de l'autre » (sc. 6).

ironique, voire antiphrastique : Églé et Azor sont « faits » aussi et surtout pour se désunir et succomber à la tentation de l'infidélité.

L'ordre de la mise en scène est donc déterminant, et il est manifestement dicté par le Prince. En sortant de son « habitation », Églé découvre d'abord que le monde ne se réduit pas à l'étroite sphère dans laquelle elle a jusqu'alors été artificiellement maintenue dans une enfance prolongée. Mais alors que l'univers s'élargit sous ses yeux de manière vertigineuse (« Quelle quantité de nouveaux mondes »), la jeune fille est aussitôt conduite vers un ruisseau qui, en lui révélant sa propre image (identifiée et nommée comme telle par Carise), entraîne une complète néantisation de ce monde même qui vient de lui être révélé. Prise au piège du narcissisme, Églé abandonne alors l'exploration de l'espace qui l'entoure pour s'abîmer dans son image, dont elle ne se lasse pas de découvrir les différents aspects³⁸. On est bien au-delà d'une simple coquetterie. Cette aliénation dans l'image de soi constitue une expérience proprement fondatrice qui sous-tend toutes les découvertes ultérieures (en particulier la rencontre avec Azor à la scène suivante³⁹). Nous entrons toutefois ici dans le champ de l'*actio*, dont la conduite est confiée à Carise et Mesrou.

On a souvent souligné l'ambiguïté de leur rôle, sans toujours mesurer l'étendue de leur pouvoir d'intervention. Fréquemment situés à la frontière entre la scène et son dehors, Mérou et Carise occupent une position stratégique, ainsi que l'indiquent plusieurs didascalies : « *Carise paraît dans l'éloignement* » (sc. 9) ; « *Carise paraît dans l'éloignement et écoute* » (sc. 14) ; « *Carise approche et regarde Églé qui rêve* » (sc. 15). Agents du Prince, ils permettent à ce dernier de manipuler les adolescents par personne interposée. « Ce sont eux qui règlent les entrées et les sorties, et ménagent les rencontres⁴⁰. » Dès la scène 3, et sur le modèle du Prince dans la première scène, Carise est le guide : elle dirige les pas de la jeune fille et ne donne que des réponses partielles à ses questions. Pas plus que le Prince avec Hermianne, elle ne délivre à Églé toutes les informations qui lui permettraient de comprendre les données de l'espace où elle se trouve. En la laissant découvrir son image dans le ruisseau, elle déclenche en elle une

³⁸ La découverte par un ingénu de son propre reflet est un topos au XVIII^e siècle (voir notamment *l'Arlequin sauvage* de Delisle de la Drevetière, les *Lettres d'une Péruvienne* de Mme de Graffigny, *Imirce* de Dulaurens, *L'Elève de la nature* de Guillard de Beurieu, etc.). Mais le topos est ordinairement le moyen de faire apparaître l'ingénu comme une conscience non aliénée, préservée de tout narcissisme, indifférente à son apparence et au regard d'autrui.

³⁹ « Entre le miroir et le ruisseau, Azor n'est qu'une autre modalité du reflet narcissique » (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*, 1981, t. XXXIII, fasc. 2, p. 112.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 107.

pulsion auto-érotique d'une intensité qu'elle se garde bien de modérer. Ses répliques (« Il est vrai que vous êtes belle ») prouvent à quel point, derrière une apparente neutralité, sa pédagogie « négative » est parfaitement concertée. Loin de songer à corriger ou tempérer ce narcissisme immédiat, elle le laisse se déployer sans entrave, encourageant même la jeune fille dans ce sentiment auto-érotique déterminant pour toute la suite de la comédie (l'éveil du narcissisme peut d'ailleurs être perçu comme la conséquence logique d'une éducation ayant délibérément privé l'enfant de tout étayage affectif). La rencontre apparemment fortuite avec le ruisseau est en réalité le moyen d'une captation narcissique de la jeune fille par sa propre image. La suite le confirme d'ailleurs amplement : après la rencontre avec Azor, Mesrou somme Églé de choisir entre son portrait et celui de son amant, sous prétexte de vouloir en garder un. Carise lui donne finalement un miroir. « Singulière pédagogie qui cherche subrepticement à développer, et chez la femme seule, l'amour de soi en contrepoint à l'amour naissant⁴¹ ». Au même moment, Mesrou fournit à Azor le mot d'adoration, lourdement chargé de connotations religieuses, qui suscite en Églé le premier mouvement de lassitude : « Adorez donc, mais donnez-moi le temps de respirer ; ah ! ».

Carise et Mesrou, on le voit, jouent en réalité le rôle de « tentateurs », fonction capitale dans toute l'œuvre de Marivaux⁴². Feignant de veiller sur les enfants et de les guider, ce sont eux qui les manipulent et les incitent à la faute. Non seulement leurs mises en garde contre l'infidélité jouent sur le mécanisme bien connu de l'interdit suscitant le désir de la transgression⁴³, mais toutes les rencontres qu'ils organisent entre les adolescents ne sont que les étapes d'une stratégie destinée à les piéger. Le face à face d'Adine et Églé permet ainsi de faire naître le sentiment de jalousie et le besoin d'affirmer une supériorité qui est à l'origine même du désir d'infidélité. Quant à leurs conseils pour préserver la durée de l'amour (« Si vous voulez vous aimer toujours [...] il faut de temps en temps vous priver du plaisir de vous voir », sc. 6), ils sont évidemment des plus perfides. La séparation temporaire des amants n'est

⁴¹ J.-P. Schneider, art. cité, p. 281. H. Coulet et M. Gilot notent justement que Mesrou « 'manipule' les consciences [et] provoque la faute au lieu d'assurer le bonheur de ceux qu'il éprouve » (éd. citée, t. 2, p. 1077).

⁴² Voir à ce sujet notre étude « Tentations et 'embarras de l'âme' chez Marivaux », *Revue des Sciences humaines*, avril-juin 1999, n° 254, p. 129-138.

⁴³ La scène finale offre une preuve *a contrario* de l'efficacité de ce mécanisme : « CARISE : voyez, Meslis, si parmi les femmes vous n'en verriez pas quelqu'une qui vous plairait encore plus que Dina, on vous la donnerait ». Proposition volontairement grossière qui, comme les offres de Trivelin à Silvia au début de *La Double Inconstance*, ne peuvent susciter que des refus indignés de la part des âmes « ingénues ».

que le moyen de créer les conditions de possibilité de l'infidélité, et d'en faire germer l'idée dans ces esprits « ingénus ». A l'autre bout du processus, c'est en prononçant le nom de Mesrin que Mesrou fait succomber Églé à la tentation au moment même où il l'enjoint de n'être point infidèle⁴⁴.

La scène 15 est peut-être, de ce point de vue, la plus révélatrice. Elle s'apparente à bien des égards à la scène 8 de l'acte II de *La Double Inconstance* puisque Carise tient à l'égard d'Églé un rôle tout à fait analogue à celui de Flaminia avec Silvia. On a souvent évoqué à ce propos le modèle du dialogue socratique et la méthode « maïeutique ». Ces termes prêtent pourtant à confusion. Il n'est pas certain que le talent de Carise consiste à « révéler les tendances fondamentalement narcissiques de la femme⁴⁵ ». Ce qui se révèle, en ce dialogue, ce sont bien plutôt ses talents de manipulatrice : sous couvert de mettre en garde Églé contre une tentation pour l'inconstance dont elle est la principale responsable, elle lui fait découvrir qu'elle est attirée par un autre qu'Azor, et fortifie en elle ce désir de séduire Mesrin par l'aveu même de cette tentation. Églé est donc avant tout incitée à *verbaliser* son désir et son désarroi. Mais en faisant passer à l'énoncé ce qui n'avait encore qu'une existence toute virtuelle, Carise fait bien plus qu'« accoucher » Églé d'une vérité intime dont elle aurait été porteuse à son insu. L'accès à la verbalisation modifie profondément la situation existante, Marivaux semblant suggérer que l'infidélité est potentiellement au cœur de toute fidélité, et que seule son énonciation possède un effet réellement destructeur sur le couple⁴⁶.

A se rappeler que, par convention, le hors-scène est, dans le théâtre classique, le lieu de la violence, les ordres que donne le Prince à la fin du « spectacle » ne laissent pas d'être inquiétants : « allez, Carise, qu'on mette [Dina et Meslis] à part, et qu'on place les autres suivant mes ordres ». Qu'une manipulation aussi patiemment concertée débouche sur un dénouement aussi sombre et énigmatique (« HERMIANNE : Croyez-moi, nous n'avons pas lieu de plaisanter. Partons ») n'est pas fait pour rassurer le spectateur. De la désignation initiale de l'expérience comme une « fête » à ce dénouement profondément déceptif, Marivaux n'a rien fait pour dissimuler le caractère potentiellement effrayant du « spectacle »

⁴⁴ « EGLE : Mesrin, l'homme s'appelle Mesrin. [...] Ah ah, Carise, voilà trop de qualités, il n'y a pas moyen de résister, Mesrin, venez que je vous aime » (sc. 16).

⁴⁵ Anne Deneys-Tunney, « Les aléas de la différence masculin-féminin dans *La Dispute* », dans *L'un(e) miroir de l'autre*, Univ. Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, éd. A. Montandon et M. Véga-Ritter 1998, p. 84.

⁴⁶ Telle est également la « leçon » implicite de *l'Histoire de Madame de La Carlière* de Diderot.

représenté. En mettant en scène la pulsion de savoir et le fantasme de l'origine qui travaillent l'imaginaire de ses contemporains, *La Dispute* souligne les liens étroits unissant désir d'expérimentation (*libido sciendi*) et fantasme de manipulation (*libido dominandi*), confusion d'ailleurs ingénument dévoilée, en 1780, dans l'expérience du séminaire d'aveugles imaginée par Mérian :

Pour éclaircir la question sur l'origine du langage [...] on a souvent proposer d'élever ensemble, dès le bas âge, deux ou trois enfants séparés de tout commerce avec les autres hommes [...]. Ce que j'imagine est peut-être aussi hardi. Mais en Philosophie il faut tout examiner, tout combiner, faire toutes les suppositions et ne s'effrayer de rien. [...]

Ce projet serait de prendre des enfants au berceau, et de les élever dans de profondes ténèbres jusqu'à l'âge de raison. [...] Les uns, on les élèverait isolés, on formerait des sociétés entre les autres, et à un certain âge, on choisirait les meilleurs têtes pour en composer des sociétés savantes. Il serait tout à fait réjouissant de les entendre *disputer* sur la nature et les propriétés de la Lumière : cela ne ressemblerait pas mal à certaines disputes de certains docteurs [...]

En un mot, comme leur esprit serait, pour ainsi dire, entre nos mains, que *nous pourrions le pétrir comme une cire molle et y développer les connaissances dans telle succession qui nous plairait*, on serait à porter de prendre toutes les précautions, et de varier les expériences de toutes les façons imaginables⁴⁷.

En attribuant un tel fantasme expérimental à une dynastie royale, Marivaux paraît avoir voulu interroger les dangereuses liaisons du savoir et du pouvoir, invitant à voir ce goût de l'expérimentation comme une pulsion d'emprise du puissant sur le faible : entre le monde des Princes et celui des « enfants de la nature » se joue, semble-t-il, le même rapport qu'entre la Fée et Arlequin, entre le Prince et Silvia, ou encore entre Climal et Marianne⁴⁸.

« Les Lumières n'ont pu, et sans doute ne pouvaient représenter sur scène la perversion des Lumières » affirmait récemment Jean Goldzink⁴⁹. Que *La Dispute* offre un magnifique contre-exemple à une telle hypothèse

⁴⁷ Jean-Baptiste Mérian, huitième « Mémoire sur le problème de Molyneux » (1780), dans *Sur le problème de Molyneux*, éd. Fr. Markovits, Paris, Flammarion, 1984, p. 179 et sv.

⁴⁸ Respectivement dans *Arlequin poli par l'amour*, *La Double Inconstance*, *La Vie de Marianne*.

⁴⁹ Jean Goldzink, « Le philosophe dans le drame bourgeois », dans *Le Philosophe sur les planches. L'image du philosophe dans le théâtre des Lumières : 1680-1815*, éd. P. Hartmann, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. du Celus, 2004, p. 271.

montre assez l'importance de la comédie de Marivaux dans le paysage théâtral du XVIII^e siècle.