



HAL
open science

”Marivaux utopiste. Du monde renversé à la rhétorique des passions”

Eric Negrel

► To cite this version:

Eric Negrel. ”Marivaux utopiste. Du monde renversé à la rhétorique des passions”. Franck Salaün (dir.). *Marivaux subversif?*, p. 320-335, Paris, Desjonquères, 2003. hal-02169893

HAL Id: hal-02169893

<https://hal.science/hal-02169893v1>

Submitted on 1 Jul 2019

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.

MARIVAUX UTOPISTE :
DU MONDE RENVERSÉ
À LA RHÉTORIQUE DES PASSIONS

Éric NÉGREL

« Tout se suspend au point où surgit un dissemblable. et de là quelque chose, mais quelque chose noir. »

Jacques Roubaud

UN THÉÂTRE CARNAVALESQUE

Le 5 mars 1725, les Comédiens-Italiens jouent avec succès *L'Île des esclaves* ; Marivaux publie sa pièce la même année. Le 11 septembre 1727, ce sont les Comédiens-Français qui donnent *L'Île de la Raison ou les Petits hommes* ; la pièce est retirée de l'affiche après quatre représentations et Marivaux la publie dans les semaines suivantes. Le 18 juin 1729, les Italiens représentent *La Nouvelle Colonie ou la Ligue des femmes* ; c'est un échec, la pièce n'est jouée qu'une fois et Marivaux ne se soucie pas de la faire imprimer. Vingt ans après il s'en souvient, la remanie complètement pour un théâtre de société, la rebaptise *La Colonie* et la fait publier dans le *Mercur*e de décembre 1750¹. Trois fois, en quatre ans, Marivaux situe ses pièces sur des îles inconnues, des pays de nulle part où ses personnages échouent et sont amenés à mettre en question la société dont ils sont issus. À deux reprises, les naufragés sont confrontés à des mondes imaginaires : sur l'Île des esclaves, des lois ont été édictées à l'intention des nouveaux débarqués, les obligeant à échanger leurs positions sociales ; sur l'Île de la Raison, la raison humaine est pure folie aux yeux des insulaires. Quant à l'île où des exilés fuyant l'ennemi ont décidé d'établir une colonie, elle semble déserte, mais sera le lieu de fondation d'un ordre social et politique inédit : les femmes entendent incarner le souverain et faire les lois.

L'île instaure un univers artificiel régi par des lois arbitraires. Cet arbitraire de l'espace utopique s'exerce chaque fois sur des

relations humaines spécifiques qui structurent la société d'origine ; il en permet la mise en question par un déplacement des points de vue. Plus généralement, ce sont des représentations du monde qui sont interrogées, l'image que l'on se fait de soi-même, la place que l'on attribue à autrui et le sens que l'on donne à nos relations. Le théâtre ne retient de l'utopie que son cadre, un « non-lieu » qui isole une donnée de la société contemporaine pour en faire l'objet d'une épreuve de laboratoire. La société utopienne reste au second plan ; de ses lois et coutumes, nous ne savons que ce qui concerne les Européens. Quand l'utopie narrative décrit avec les plus grands détails et dans son fonctionnement concret la société imaginaire à laquelle le narrateur est confronté, son organisation sociale et politique, son système économique, ses institutions, ses lois, ses cultes, son architecture et son aménagement urbain,² l'utopie théâtrale est le lieu d'une expérimentation imaginaire qui met en crise l'identité des personnages naufragés, transplantés dans un monde inconnu certes, mais qui reste inconnu, et où c'est leur propre monde qu'ils retrouvent, à l'envers. Les maîtres découvrent l'univers des esclaves, les hommes celui des femmes, et notre humanité vacille lorsqu'en son cœur se révèlent la barbarie et la folie.

Le cadre de l'utopie permet la mise en place d'un dispositif dramatique qui structure par ailleurs la majeure partie du théâtre de Marivaux. Jean-Paul Sermain a analysé ce dispositif qui procède d'un « transfert » des personnages de leur univers d'origine dans un autre, contigu, mais qui leur est étranger : Arlequin et Silvia arrachés à leur village et transportés dans le palais du Prince ; la fausse suivante travestie en homme qui découvre le plaisir sadique de la maîtrise et de l'humiliation ; Silvia et Dorante déguisés en Lisette et Bourguignon, et que leur amour pour un inférieur précipite dans la fange d'un univers qu'ils méprisent. Les changements de position que déterminent les trois utopies des années vingt sont à mettre en parallèle avec ceux que proposent, par exemple, *La Double Inconstance*, *La Fausse Suivante* ou *Le Jeu de l'amour et du hasard* : « Le dispositif du transfert a [...] pour effet de révéler dans la continuité du monde vécu (et dans l'évidence des positions acquises) la discontinuité radicale des états et des situations »³. Plus largement, ce dispositif du transfert se rattache à un discours critique propre aux Lumières : de Montesquieu ou Lahontan, à Voltaire, Dulaurens ou Guillard de Beaurieu, un même paradigme, celui du « bon sauvage », du Persan, de l'« ingénu », de l'« enfant de la nature », sert de vecteur à une

critique « sauvage » (ou naïve) de la civilisation européenne et, contre l'eurocentrisme, affirme la relativité des points de vue et des cultures, mettant en cause croyances, traditions et valeurs.

Mais ce dispositif du transfert que Marivaux adapte dans sa série utopique, il convient également de l'examiner pour lui-même, en rattachant les trois « îles » au genre littéraire de l'utopie tel qu'il s'est mis en place, sous sa forme narrative, dans le dernier quart du dix-septième siècle avec les ouvrages de Veiras et de Foigny, puis, sous sa forme théâtrale, dans les années dix, vingt et trente du dix-huitième siècle, sur les scènes foraines et italiennes principalement. Au théâtre, l'utopie a recours au vieux *topos* du monde renversé. Pour des raisons qui sont d'abord d'ordre dramatique, l'utopie délaisse la représentation extérieure et statique d'un monde qui se veut exemplaire dans sa totalité même, pour retenir des fragments de notre univers et les mettre en scène de façon dynamique sur le mode du renversement et du changement de perspective. Ce théâtre utopique se rattache ainsi à une production littéraire et artistique européenne aux contours flous, mais où s'investit, de l'automne médiéval à la fin du dix-neuvième siècle, le motif séculaire du monde renversé. Ce motif est lui-même issu de différentes traditions populaires dont on peut faire remonter l'origine à la fin du Moyen Âge, et qui renvoient, par-delà les particularités locales, à un fonds folklorique commun aux diverses sociétés coutumières de l'Europe : la fête des Fous, la fête des Innocents, la chevauchée de l'âne et, surtout, le carnaval, qui cristallise pendant plusieurs siècles ces multiples rites d'inversion⁴.

Lorsque, dans la première moitié du dix-huitième siècle, sous l'influence de l'utopie narrative qui connaît alors son apogée, la scène théâtrale se fait elle aussi le lieu d'un discours utopique et recourt, pour mettre en forme un tel discours, au *topos* du monde renversé, les pièces utopiques qui voient le jour s'inscrivent en outre dans une tradition qui est spécifiquement théâtrale. À deux reprises au moins, le thème du monde renversé a investi l'univers du théâtre, déterminant des formes dramatiques originales. Aux quinzième et seizième siècles, la sottie se rattache directement à la tradition du carnaval : représentée périodiquement pendant les Jours gras, la sottie donne la parole aux Sots, et c'est à partir de leur point de vue que s'énonce une critique paradoxale de la société. À l'âge baroque, le ballet de cour invente des mondes merveilleux et impossibles, placés sous le signe de la Folie et de la métamorphose. Les utopies théâtrales du premier dix-huitième siècle et les

mondes renversés qu'elles mettent en scène renouent avec cette tradition. Mais ces pièces utopiques sont la forme la plus visible prise par un discours carnavalesque protéiforme qui investit de façon diffuse le théâtre, un certain théâtre comique en ces premières décennies du dix-huitième siècle. Des Théâtres de la Foire à telles pièces jouées à la Comédie-Française, de l'Opéra à la scène du Théâtre-Italien, le motif du monde renversé se diffracte en un univers de pensée lié au carnaval, imprégné de culture populaire, déterminant des modalités spécifiques d'appréhension du monde, un imaginaire de l'inversion et du paradoxe, marqué par des références constantes à la folie, au bas corporel, au monde des appétits et des sens, un imaginaire de superstition, hanté par une mythologie archaïque et un merveilleux païen, un imaginaire placé, parfois explicitement, sous le patronage d'Érasme ou Rabelais.

À des moments historiques distincts, la tradition carnavalesque, les motifs et les formes littéraires qui en procèdent ont permis, sur le mode de la dérision faussement ludique propre à la parole du *fol*, d'exprimer les tensions parcourant la société renaissante ; ils ont fait entendre, sur un fond de feux d'artifice, de danse et de jeux, les incertitudes et les peurs de la *Weltanschauung* baroque ; ils ont donné voix, résonnant au tréfonds du rire d'Arlequin ou accompagnant le tintement des grelots de Momus, à une vision critique et subversive de la société, de la représentation du monde qu'elle élabore, des références et des postulats sur lesquels elle s'appuie. La tradition carnavalesque, les formes théâtrales qu'elle a déterminées permettent, dans les premières décennies du dix-huitième siècle, l'expression d'un discours du soupçon, un discours qui met en question le réel, les modes d'appréhension que nous en avons et leurs implications idéologiques, un discours lui-même nécessairement pris dans ce tourbillon déplaçant points de repères et certitudes : parce qu'il procède d'un système de représentation et donc s'englobe dans l'interrogation qu'il mène, et parce qu'il s'énonce à partir d'un lieu paradoxal, c'est-à-dire formule sa propre négation. La subversion carnavalesque a un enjeu proprement théâtral : elle met en cause la nature et le sens du spectacle, elle engage un certain fonctionnement de l'expérience collective en faisant vaciller la réalité même de la forme dramatique, elle réfléchit à la place du spectateur dans la dynamique de représentation et pense la relation esthétique que détermine l'œuvre d'art théâtrale. Faisant s'articuler un discours critique portant sur des modes historiques de représentation du réel et une forme artistique déjà travaillée par une tradition, ce théâtre engage par là-

même une réflexion sur les enjeux de sa condition esthétique. C'est donc une certaine poétique théâtrale propre au premier dix-huitième siècle qu'il est possible de dégager, une poétique que l'on peut sans doute inscrire dans le champ plus large de l'esthétique rococo.

On peut alors revenir au dispositif du transfert propre aux Lumières sans perdre de vue que lorsqu'il l'adapte à son théâtre, Marivaux s'inscrit également dans cette tradition théâtrale carnavalesque. En quoi Marivaux s'éloigne de cette tradition, ce qu'il en retient, la place qu'il réserve au spectateur dans la mise en question du sens de ses pièces, on ne peut le mesurer qu'en mettant en perspective son théâtre avec la production comique de ce premier dix-huitième siècle⁵. Je me propose ici de dégager le sens critique des mondes renversés que met en scène Marivaux dans ses trois utopies. La subversion est-elle seulement étymologique ? Quelle peut être la portée critique de ces mondes sens dessus dessous qui bousculent l'ordre social et politique de la société d'Ancien Régime, mais pour un temps, sur une île de nulle part, et en étant sévèrement encadrés ? Le renversement a-t-il le sens conservateur que l'autorité urbaine a peu à peu donné au carnaval ? Ces mondes renversés du théâtre ont-ils pour fonction de garantir l'ordre établi, comme peuvent l'avoir leurs cousins de la gravure ou de l'estampe⁶ ?

« DES FOLIES QUI FAISAIENT PITIÉ »

Les huit Européens qui ont débarqué sur l'Île de la Raison ont d'abord été séparés et mis au secret. Les insulaires s'interrogent sur leur nature : ces êtres minuscules, ces « petites créatures » ne sauraient être des hommes, ils ne peuvent être que des animaux, mais de quelle espèce ?

Blaise. — [...] ils me regardent tous ni plus ni moins comme un animal. Ils m'appellent noute ami quatre pattes ; ils prennent mes mains pour des pattes de devant, et mes pieds pour celles de derrière.

Fontignac. — Ils ont essayé de me nourrir de graine (p. 599).

Hormis leur taille, les naufragés sont en tous points identiques aux insulaires ; s'ils sont exclus de l'humanité, c'est qu'ils leur manque ce qui définit l'homme, ainsi que le constate le Gouverneur : « [La raison] seule fait la différence de la bête à l'homme » (p. 603). Lorsqu'il a recouvré sa raison, Blaise définit négativement la sagesse qui règne sur l'île : « *Le Philosophe.*

– Et qu'est-ce que c'est que cette sagesse ? *Blaise*. – C'est de n'être pas fou » (p. 643). La raison des Européens est aliénée, ils sont livrés à la folie. « C'est la raison qui bataille avec la folie » (p. 628) commente *Blaise* lorsque la Comtesse lutte pour retrouver sa taille, et lui-même précise : « Ce n'est que par l'aveu de mes folies que j'ai rattrapé ma raison » (p. 626). Cette folie qui frappe les huit personnages est d'une nature particulière : elle relève de l'ordre des passions. Marivaux s'inscrit dans une tradition philosophique d'origine stoïcienne qui voit dans la passion, dans le trouble de l'âme qu'elle provoque, une perturbation de l'esprit, l'« antiraison » par excellence. En 1651, dans la première partie de son *Léviathan* qu'il a consacrée à l'examen de la nature humaine, Hobbes avait noté que la passion était une des manifestations de la folie :

Si l'on prenait la peine de faire la liste des différentes sortes de folie, on en trouverait un très grand nombre. Et, si tout excès est de la folie, il ne fait pas de doute que les passions elles-mêmes, quand elles tendent vers le mal, sont des degrés de folie.

[...] les passions non contrôlées sont, pour la plupart d'entre elles, de la folie ordinaire (I, 8).⁷

Chacun des personnages incarne une passion particulière dont ils vont faire successivement l'aveu : *Blaise* est cupide et envieux du bien d'autrui, et s'il veut séduire la femme de *Mathurin*, c'est pour la seule gloire qu'il en retirerait ; le médecin est cupide également, mais il n'aspire aux richesses que pour les honneurs qui leur sont attachés ; le poète n'écrit que « pour être loué, admiré même » (p. 610) ; le philosophe est colérique, il est traité de « petit glorieux » (p. 634) et le mépris qu'il manifeste pour tous souligne davantage son arrogance, une « folie orgueilleuse et incurable »⁸, qu'une véritable sagesse ; *Fontignac* est un prétentieux, un menteur et un flatteur qui manipule son maître ; ce maître, le courtisan, est un ambitieux qui utilise lui aussi la flagornerie et le mensonge pour parvenir ; la Comtesse sa sœur est une coquette rongée par la vanité, qui n'aime pas les hommes mais entend bien les arracher à ses rivales en séduction. La Comtesse et le courtisan apparaissent comme les doubles d'*Iphicrate* et d'*Euprosine*, les deux maîtres de *L'Île des esclaves*, ces deux maîtres que leurs valets peignent sous les traits d'un petit-maître et d'une coquette, marqués eux aussi par l'extravagance et la folie, et que le séjour sur l'île doit « corriger de [leur] orgueil » (p. 520) pour les « rendre sains, c'est-à-dire humains, raisonnables et généreux » (p. 522).

Le pouvoir que les maîtres exercent sur les valets, celui que les hommes exercent sur les femmes, le pouvoir politique attaché à la charge du courtisan ont en commun d'être un objet de passion : l'exercice de ces pouvoirs est perverti par une *libido dominandi* qui fait basculer le politique (ou une supériorité sociale ou morale) dans l'ordre du passionnel : maîtres, hommes, courtisans sont animés par une même passion du pouvoir. De façon comparable, l'écriture poétique ou la quête philosophique sont dévoyées de leur sens, obéissant à une motivation extérieure, simples moyens, pour le poète ou le philosophe, de flatter leur orgueil. Les passions des autres personnages ont des objets différents : un corps désirable (qu'il s'agisse de la femme de Mathurin ou des hommes séduits par la coquette), l'argent et les richesses ; or ces différents objets ne parviennent pas à fixer le désir, ils ne valent pas en soi, mais seulement pour la satisfaction d'amour-propre qu'ils peuvent procurer au sujet passionné. La folie des personnages s'enracine dans une opinion excessivement élevée qu'ils ont d'eux-mêmes, qui les amène à vouloir plier la réalité conformément à cette image faussée qu'ils se font de leur puissance, une « puissance imaginaire » (*the supposing of power*) dit Hobbes⁹, car elle repose sur la flatterie des autres et procède d'une illusion dans laquelle le sujet s'enferme. Cette « vaine gloire » (*vainglory*) est la source de toutes les passions humaines, la cause première de cette folie passionnelle qu'analyse Hobbes et que Marivaux met en scène :

La passion dont la violence et la persistance produisent la folie, est ou bien une grande vanité, que l'on nomme communément *orgueil* ou *prétention*, ou un grand *abattement*.

L'orgueil d'une personne la conduit à la colère ; la colère excessive est la folie appelée RAGE et FUREUR. C'est ainsi [...] qu'une trop grande opinion que l'on a de soi-même, au sujet de l'inspiration divine, de la sagesse, du savoir, de la beauté et d'autres choses semblables, se transforme en inconséquence et légèreté, mais, si elle est jointe à l'envie, elle devient rage (*Léviathan*, I, 8, p. 155).¹⁰

La « folie orgueilleuse » aveugle le sujet sur ses capacités, son autorité, sa puissance ; elle est également principe dynamique, elle porte le sujet à l'action, le faisant obéir à une seule et même motivation : avoir toujours plus de preuves de son pouvoir, faire advenir dans l'ordre du réel cette puissance fantasmée. L'or, les conquêtes amoureuses, les dignités ont une valeur symbolique, et c'est elle qui est avant tout recherchée. Source de toutes les passions humaines, l'orgueil détermine un « désir de puissance » (*desire of power*), qui est également le principe auquel se rattachent les autres passions :

Les passions [...] consistent principalement en un plus ou moins grand désir de puissance, de richesses, de connaissances et d'honneurs. Toutes ces passions peuvent être réduites à la première, c'est-à-dire au désir de puissance. En effet, richesses, connaissances et honneurs ne sont que des espèces différentes de puissance (*Léviathan*, I, 8, p. 154).¹¹

Une même recherche du pouvoir, une même volonté de puissance rapproche, par-delà la diversité de leurs passions, les huit Européens de l'Île de la Raison. Toutefois, « il y en a de plus fous les uns que les autres » (p. 606) : le paysan Blaise, la suivante Spinette, le secrétaire Fontignac sont moins petits que leurs compagnons d'infortune, et ce sont eux qui recouvreront les premiers leur taille et leur raison humaines. Ceux que la société place au bas de la hiérarchie, les humbles sans éducation, sans fortune et sans pouvoir sont, par leur position même, moins aveuglés par l'orgueil ; leur désir de puissance n'est pas comparable à celui des Grands : « [...] dans le monde, jé né suis qué suvalterne, et jé n'ai jamais eu le moyen d'être aussi fou que les autres ». Le pouvoir du courtisan ou la supériorité du noble, le pouvoir du maître sur l'esclave ou de l'homme sur la femme, le pouvoir proprement politique que les femmes de la Colonie veulent exercer, ces pouvoirs supérieurs portent toujours en eux les germes de leur propre corruption. Le désir de puissance ne s'investit pas dans un objet extérieur, la passion a pour objet le pouvoir lui-même. Comme le précise le prince Parmenès, le pouvoir est dangereux en soi, parce qu'il est au-dessus des lois, perpétuellement menacé par une « folie orgueilleuse » dont il faut le tenir à l'abri : « Surtout que le ciel en préserve ceux qui sont établis pour commander, eux qui doivent avoir plus de vertu que les autres, parce qu'il n'y a point de justice contre leurs défauts » (p. 633).

Entre le paysan et la Comtesse, entre le secrétaire et le courtisan, la différence reste cependant une différence de degré (« c'est le degré de folie qui régle la chose » (p. 606)). Le désir de puissance des uns et des autres a des champs d'application distincts, mais les symptômes sont identiques : la passion aveugle et coupe du reste du monde. Pour le sujet passionné, les autres n'existent plus en tant qu'individus ; littéralement, il ne les voit plus. Le maître dénie au valet toute singularité et même toute humanité : le valet sans nom, sans désir et sans volonté n'a pas droit à la parole. Le valet sans nom est un être sans visage, que l'on «[traite] comme un pauvre animal » (p. 519). Un être dépossédé de son identité, exclu de la communauté humaine et du champ du discours. La volonté de puissance réduit l'autre au néant du non-être. Pour les hommes de la Colonie, les femmes sont également des esclaves invisibles (« Voici

Timagène et votre mari qui passent sans nous voir » (p. 676) avec qui une communication réciproque est impensable (« que veux-tu que je te communique, si ce n'est le temps qu'il fait, ou l'heure qu'il est ? », p. 677). Les hommes n'« entendent » pas les femmes ni ne les prennent pour objet de discours : « *Arthénice*. – [...] Parle-t-on des femmes parmi vous ? *Timagène*. – Non, Madame, je ne sais rien qui les concerne ; on n'en dit pas un mot ». On n'a rien à dire sur les femmes, on n'a rien à leur dire non plus : elles n'existent pas et ne sauraient donc appartenir à la communauté des « nous », ces « nous » qui vont faire les lois nouvelles : « *Arthénice*. – Qui, nous ? Qui entendez-vous par nous ? *Monsieur Sorbin*. – Eh pardi, nous entendons, nous, ce ne peut pas être d'autres » (p. 678). La femme n'existe pas comme Autre, elle est niée dans son altérité, s'abîmant dans l'absence de la non-personne.

Blaise séduit la femme de Mathurin et la coquette se joue des hommes, le poète étale son génie, le philosophe son savoir et le médecin sa richesse, le courtisan élimine ses rivaux : le désir de puissance détermine deux modalités de rapport à l'autre, mais qui renvoient à une même façon d'appréhender sa différence. Soit autrui est victime : des entreprises de séduction ou des manœuvres courtesanes, comme le valet ou la femme sont les victimes d'un pouvoir tyrannique délirant. Soit autrui est le spectateur rabaisé, humilié par une supériorité qui s'exhibe pour l'écraser. Dans les deux cas, le désir de puissance se manifeste vis-à-vis d'autrui, mais pour nier son altérité : l'autre ne compte pas pour lui-même, pour ce qu'il est, pour ce qui fait de lui un être singulier ; l'autre n'existe pour le sujet passionné que dans la mesure où il lui renvoie une image magnifiée de lui-même. L'autre humilié ou anéanti apporte au sujet la preuve de sa toute-puissance. Les objets extérieurs sur lesquels la passion peut se porter, l'argent ou les conquêtes amoureuses, sont des vecteurs du désir de puissance : l'objet de la passion est toujours le pouvoir, un pouvoir qui s'affirme contre autrui, un pouvoir qui participe de la constitution du sujet, définit son champ d'action et sa supériorité. La passion du pouvoir procède de la passion que le sujet voue à lui-même. Cette passion première qu'est l'orgueil, source et principe de toutes les autres, détourne le sujet d'autrui, dévoie son rapport aux différents objets de passion et l'isole dans la contemplation de lui-même. C'est ce que dit Trivelin dans *L'Île des esclaves*, lorsqu'il reproche à Euphrosine « toutes ces folies qui font qu'on n'aime que soi, et qui ont distrahit votre bon cœur d'une infinité d'attentions plus louables » (p. 528). Le désir de puissance est une passion sans objet dans la mesure où il fait se confondre le sujet et l'objet de la passion.

LA RHÉTORIQUE DES PASSIONS

Les naufragés marivaudiens sont des êtres guidés par leurs désirs et leurs passions, des êtres qui ont pour unique objectif la satisfaction immédiate et égoïste de leurs besoins, des êtres qui ne recherchent l'autre que pour l'asservir et le dominer : des êtres « déçus de la grandeur d'une créature raisonnable », un en mot, les « compagnons des bêtes » (p. 609). Ces êtres-là semblent bien proches de l'homme tel que Hobbes le conçoit à l'état de nature ; dans cet état de nature marqué par une guerre perpétuelle de chacun contre chacun, un état de nature où règne une discorde généralisée à laquelle seul le « grand Léviathan » pourra mettre un terme. Ce qui choque d'emblée les insulaires, c'est cette insociabilité radicale des Européens : « [...] ils se querellent, ils se fâchent même les uns contre les autres. On dit qu'il y en a deux tantôt qui ont voulu se battre ; et cela ne ressemble point à l'homme » (p. 604). Plus que les Lilliputiens de Swift, c'est sans doute Foigny que Marivaux avait en tête lorsqu'il a écrit ses *Petits hommes*. Foigny et ses Australiens hermaphrodites dont il a peuplé la Terre australe dans son roman de 1676, *La Terre australe connue*.¹² Les Australiens considèrent en effet les autres hommes comme des « demi-hommes », non seulement parce qu'ils ne possèdent qu'un seul sexe, mais parce qu'ils sont livrés à leurs passions comme les bêtes, alors que les Australiens, eux, sont des êtres purement rationnels vivant dans un état d'ataraxie complet : « Quant à nous, nous sommes hommes entiers [...] : cela fait que nous vivons sans ces ardeurs animales des uns pour les autres, et nous n'en pouvons même ouïr parler. Cela fait encore que nous pouvons vivre seuls, comme n'ayant besoin de rien » (p. 90-91). Tous coulés dans le même moule d'une raison supérieure, ignorant la différence sexuelle, les Australiens sont absolument identiques et interchangeables (« nous faisons profession d'être égaux en tout : notre gloire consiste à paraître les mêmes » (p. 99) ; ils ne connaissent pas l'altérité et partant le désir de l'autre : indifférenciés, ils sont indifférents les uns aux autres et ignorent le monde des appétits et des pulsions : « Les Australiens sont exempts de toutes ces passions [...]. Comme ils n'ont nul principe d'altération, ils vivent dans une espèce d'indifférence, sans autre mouvement que celui que la raison leur imprime » (p. 141-142). Puisque chacun n'agit que selon la droite raison et que cette raison est commune à tous, puisqu'enfin tous sont le même, les Australiens ne connaissent pas les divergences d'opinions ni les luttes d'intérêts : « Ce mot

d'homme qui emporte par une suite nécessaire la raison et l'humanité nous oblige à l'union qui est telle que nous ne savons même pas ce que c'est que division et discorde entre nous » (p. 96). Les Australiens sont des êtres sociables par nature et le consensus est comme inscrit dans leurs gènes. Dans cette société où règne l'uniformité la plus parfaite et donc l'entente la plus cordiale, les lois sont superflues, il n'y a ni souverain ni État :

[L'Australien] n'agit pas parce qu'on lui dicte ou commande. Le mot de commandement lui est odieux : il fait ce que la raison lui dicte de faire ; sa raison, c'est sa loi, c'est sa règle, c'est son unique guide. Il y a cette différence entre les vrais hommes et entre les demi-hommes que toutes les pensées et toutes les volontés de ceux-là étant parfaitement unies sont les mêmes sans différence ; c'est assez de les expliquer pour les faire embrasser sans opposition (p. 108).

Pour les Australiens, le grand Léviathan de Hobbes est inutile.

Mais les insulaires de l'Île de la Raison ne sont pas des hermaphrodites. Sur l'île, il y a des lois, des institutions et un gouverneur. C'est que les Utopiens de Marivaux ne sont pas des êtres identiques et transparents à la pure raison. Les petits hommes livrés à leurs passions redeviennent grands et recouvrent leur raison en faisant l'expérience de l'humilité : « Le bon secret que l'humilité pour être grand ! » s'exclame Blaise (p. 615). Mais la raison recouverte reste précaire et l'effort d'humilité doit être sans cesse reconduit : « Je fais vœu d'être humble. Jamais pus de vanité ». L'expérience utopique permet aux personnages de recouvrer leur humanité, c'est-à-dire non pas de ne plus être sujet à aucune passion, mais de pouvoir se penser comme sujet de passions, de pouvoir mettre les passions à distance et les raisonner, les « contrôler » dit Hobbes. Au terme des psychodrames vécus sur l'Île de la Raison ou l'Île des esclaves, les personnages parviennent à tenir un discours rationnel sur leurs passions. Le dépassement du passionnel est assuré par le fait de pouvoir l'objectiver, c'est-à-dire de se situer au-delà. Permettre au sujet de prendre conscience de ses passions, c'est redonner à l'homme sa nature conflictuelle, c'est réintroduire l'homme dans la bête. La nature humaine est ce lieu problématique où viennent se conflictualiser les conceptions et les désirs, la raison étant ce qui permet au sujet de se penser comme le siège de ce conflit. Penser ce conflit en soi, penser les termes du conflit, cela revient à prendre la mesure de l'alternative devant laquelle se trouve l'homme tout au long de son existence. Contrairement aux autres êtres naturels, l'homme n'a pas un destin inscrit en lui *a priori*, comme une nécessité à laquelle il ne

pourrait que se plier. La nature humaine permet à l'homme de se choisir un devenir. En se pensant comme sujet de passion, c'est sa contingence que l'homme regagne : puisqu'il y a choix, il y a possibilité pour l'homme d'exercer sa volonté, de reprendre en main son destin en brisant la logique tragique des passions. Lorsque la Comtesse reconnaît ses folies, Blaise s'exclame : « la marionnette est partie » (p. 630). En revanche, face au philosophe incurable et qui exige sa liberté, Blaise ne peut que constater : « ne velà-t-il pas un homme bian peigné pour dire : je veux ! » (p. 643).

En parvenant à réfléchir ses passions, l'homme leur rend leur sens. Je reprends ici l'analyse que fait Aristote des passions dans sa *Rhétorique* et la lecture qu'en propose Michel Meyer¹³. La passion est une réaction à autrui, une réaction à l'image qu'autrui se fait de moi, réellement ou dans mon imagination. Autrement dit, la passion reflète la représentation que je me fais d'autrui, étant donné ce que je suis pour lui réellement ou ce que je crois savoir de ce que je suis pour lui. Pour Aristote, la passion, lorsqu'elle est réfléchie, lorsqu'elle est pensée comme telle, c'est-à-dire pour autant qu'elle est contingente, la passion a donc une fonction éminemment rhétorique ; elle rapproche les hommes, elle crée ce lien intersubjectif qui définit toute communauté humaine : « Une fusion s'opère par la passion entre les consciences, celle de l'autre et celle que l'on a de soi, et simultanément, elle rétablit une certaine différence entre les individus »¹⁴. Penser ma passion comme telle, c'est rétablir ce lien avec autrui ; penser ma passion, c'est penser ma passion par rapport à autrui qui en est la cause. Le conflit en l'homme entre le passionnel et le rationnel renvoie au conflit entre les hommes, des hommes animés par des sentiments et des désirs contradictoires, c'est-à-dire des hommes dont aucun n'est semblable à l'autre, et qui sont en concurrence dans la recherche des plaisirs et la satisfaction de leurs besoins. La passion exprime la différence au sein du sujet, elle exprime le fait que le sujet soit le lieu d'un conflit et soit confronté à des solutions contradictoires. Cette différence en moi est l'image de ma différence avec autrui ; et donc, penser les termes de cette différence en moi, penser ce conflit entre désirs et conceptions, cela revient à mesurer l'écart qui me sépare d'autrui, cela revient à réfléchir mon rapport conflictuel à autrui. En revanche, lorsque la passion est vécue par le sujet comme une nécessité, autrui est nié, réduit à une simple fonction de réflecteur : le sujet emporté par sa passion projette sur l'autre une image fantasmée de lui-même. Le désir de puissance refuse *a priori* toute différence, tout antagonisme ; il ne cherche pas à

résoudre les oppositions entre les hommes, mais nie en bloc le conflit. Le désir de puissance repose sur une dénégation du réel, une dénégation de ce qui fait la particularité des relations humaines : leur caractère problématique. Le règne de la passion, la logique du tout-passionnel est despotique.

Les « cours d'humanité » que proposent les « îles » marivaudiennes consistent en un double parcours, en une double mise à distance : du sujet par rapport à lui-même et du sujet par rapport à autrui. Les maîtres de l'Île des esclaves, les Européens de l'Île de la Raison vivent une crise d'identité : ils se détachent de leur moi, qui était à la fois le sujet et l'objet de la passion, des valeurs qui le constituaient, qui les éblouissaient et fondaient leur « démente » despotique (p. 616). L'humilité amène chacun à reconnaître ses errances et ses folies, elle amène le sujet à rompre l'illusion dans laquelle il s'était enfermé, et donc à vivre sur le mode du déchirement, sur le mode du conflit son rapport au passionnel. L'humilité « dessille les yeux », comme dit la Comtesse (p. 629) et permet de voir l'autre en moi, l'autre dans ce qui fait sa singularité. C'est ce qu'exprime fortement Arlequin face à Euphrosine : « [...] vous êtes digne de toutes les dignités imaginables ; un empereur ne vous vaut pas, ni moi non plus ; mais me voilà, moi, et un empereur n'y est pas ; et un rien qu'on voit vaut mieux que quelque chose qu'on ne voit pas » (p. 536). Arlequin reste un valet face à l'aristocrate, il est toujours un « rien », mais dorénavant on le *voit*. Euphrosine parvient à penser leur différence, c'est-à-dire qu'elle parvient à mettre à distance les valeurs qui la définissaient et qui étaient la cause de sa volonté de puissance, le « rang », la « naissance », l'« éducation », elle parvient à problématiser son rapport à ces valeurs, ce qui revient à intérioriser sa relation avec autrui, à penser autrui comme étant le terme de l'échange. L'empereur, et les richesses qu'il symbolise, l'or, l'argent, les dignités, sont bien « quelque chose », comme dit Arlequin, mais quelque chose qu'Euphrosine peut choisir de ne plus voir. En mettant en question ce qui était à l'origine de sa volonté de puissance, le maître conquiert son autonomie et se donne les moyens de ne plus être aveuglé.

Les différences sociales, les relations de pouvoir qu'elles déterminent peuvent entraîner une perversion des rapports humains. Le désir de puissance que peut générer la position de supériorité casse le lien entre les hommes. Ce que Marivaux critique, ce ne sont pas les hiérarchies, ce n'est pas la « différence des conditions » (p. 542), c'est la volonté de domination, ce sont les passions qui, lorsqu'elles

sont vécues comme une nécessité, rendent invivables ces hiérarchies. À la fin, chacun retrouve sa place et sa fonction : les maîtres restent les maîtres, les valets restent les valets. L'expérience utopique n'a pas pour résultat de gommer les différences entre les hommes. Elle permet au contraire de penser la nature humaine comme conflictuelle, ce qui revient à accepter autrui, à reconnaître sa singularité et finalement à comprendre que l'autre est en nous, agit sur nous et surtout vit avec nous. Mesurer ce qui me sépare d'autrui, c'est donner un cadre rhétorique aux échanges humains, des échanges fondés sur l'écoute et le débat : il est nécessaire aux hommes d'admettre leurs différences, de partir d'elles et de les négocier s'ils veulent atteindre ce minimum d'identité indispensable à la vie commune, s'ils veulent parvenir à ce Bien commun qui fonde, selon Aristote, la Cité. Les pièces aboutissent à l'affirmation de l'écart, de la distance entre les hommes. Mais une distance qui peut être réfléchie, car les hommes ont la raison en partage. Une raison rhétorique qui n'est pas un facteur d'uniformisation comme chez Foigny, mais au contraire ce qui permet de penser la diversité humaine.

Subordonner la rhétorique à la politique, comme le fait Aristote, c'est reconnaître que les échanges humains ont toujours un sens politique. La rhétorique des passions réinscrit l'homme dans la communauté : ouvrir les yeux sur l'autre, découvrir l'autre en soi, c'est rétablir entre les hommes ce lien social sur lequel la société humaine repose. Ce que proposent les « îles » marivaudiennes, ce n'est pas un programme politique, ce n'est pas un contenu, c'est une forme, un lieu, et c'est bien ce qu'entend donner l'utopie, au moins étymologiquement. Un lieu qui soit un espace de communication réciproque fondé sur une logique de l'identité et de la différence. Et cette logique a un sens avant tout politique, puisque sa fonction est de régler l'intersubjectivité humaine au sein de la communauté. Ce que propose Marivaux, en somme, c'est une anthropologie.

Éric NÉGREL

Université de Sarrebruck

NOTES

1. Marivaux, *Théâtre complet*, Paris, Classiques Garnier, t. 1, éd. Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin, 1989 (pour *L'Île des esclaves* et *L'Île de la Raison*) et t. 2, éd. F. Deloffre, 1968 (pour *La Colonie*).

2. Voir l'ouvrage de référence de Jean-Michel Racault, *L'Utopie narrative en France et en Angleterre, 1675-1761*, Oxford, Voltaire Foundation, 1991 (SVEC 280).

3. Jean-Paul Sermain, « Le dispositif du transfert dans le théâtre de Marivaux », *op. cit.*, 7, 1996 (Univ. de Pau), p. 153-160 (ici p. 156).

4. Trois références parmi d'autres : sur la tradition carnavalesque, Martine Grinberg, « Carnaval et société urbaine, XIV^e-XVI^e siècles : le royaume dans la ville », *Ethnologie française*, IV, 3, 1974, p. 215-244; sur le *topos* du monde renversé, Frédéric Tristan, *Le Monde à l'envers*, Paris, Hachette, 1980; sur l'image-rie du *topos*, Roger Chartier et Dominique Julia, « Le monde à l'envers », *L'Arc*, 65, 1978, P. 43-53.

5. Ce projet de recherche s'inscrit dans le cadre d'une thèse de doctorat en cours portant sur « Marivaux et les modèles comiques contemporains, 1697-1762 » (Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle).

6. Des analyses synthétiques des trois « îles » ont bien entendu déjà été faites, mais sans rattacher ces pièces aux nombreuses utopies théâtrales contemporaines, ni à la tradition de l'utopie narrative. Voir par exemple, Serge Baudiffier, « Les utopies de Marivaux », in *Modèles et moyens de la réflexion politique au XVIII^e siècle*, t. 2, Lille, P.U.L., 1978, p. 55-77 ou J.M. Racault, « Les utopies morales de Marivaux » *Études et recherches sur le XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, P.U.P., 1980, p. 57-85. Deux exceptions : W. D. Howarth, « Innovation and experiment in utopia : Marivaux's island comedies and their contexte », *Romance Studies*, 15, 1989, p. 7-19 et Rosalba Gasparro, « L'isola teatrale di Marivaux : ai confini dell'utopia », *Atti della Accademia Peloritana dei Pericolanti*, 64, 1990, p. 91-128. Ces deux études mentionnent quelques-unes des « îles » théâtrales de l'époque, mais sans problématiser ce qui est en jeu dans l'utilisation par le théâtre de ce *topos* du monde renversé.

7. *Léviathan*, trad. fr. Gérard Mairet, Paris, Folio, 2000, p. 156 et 158. (« But of the several kinds of madness, he that would take the pains might enrol a legion. And if the excesses be madness, there is no doubt but the passions themselves, when they tend to evil, are degrees of same » ; « passions unguided are for the most part mere madness », *Leviathan*, éd. Edwin Curley, Indianapolis, Hackett, 1994, p. 42 et 43.) Quelques paragraphes plus haut, Hobbes avait défini la folie au miroir de la passion : « [...] éprouver de fortes passions pour quelque chose, plus intensément que ce que l'on observe habituellement chez les autres, est ce qu'on appelle FOLIE », p. 155 (« to have stronger and more vehement passions for anything than is ordinarily seen in others is that which men call MADNESS », p. 41).

8. *Le Journal littéraire*, La Haye, 1735, p. 453-454, cité par F. Deloffre et F. Rubellin dans leur Notice de la pièce, p. 586.

9. *Leviathan*, I, 6, p. 31.

10. « The passion whose violence or continuance maketh madness is either great *vain-glory*, which is commonly called *pride* and *self-conceit*, or great *dejection* of mind. *Pride* subjecteth a man to anger, the excess whereof is the madness called *RAGE* and *FURY*. And thus is comes to pass that [...] excessive opinion of a man's own self, for divine inspiration, for wisdom, learning, form and the like, becomes

distraction and giddiness ; the same, joined with envy, rage », *Leviathan*, p. 41.

11. « The passions [...] are principally : the more or less desire of power, of riches, of knowledge, and of honour. All which may be reduced to the first, that is, desire of power. For riches, knowledge, and honour are but several sorts of power », *Leviathan*, p. 41.

12. Gabriel de Foigny, *La Terre australe connue*, Vannes, J. Verneuil, 1676.

13. Michel Meyer, « Aristote ou la rhétorique des passions », in Aristote, *Rhétorique. Des passions*, Paris, Rivages poche, 1989, p. 103-151 (c'est la traduction de Cassandre qui est reprise, dans sa seconde édition parue à Amsterdam en 1733 ; première édition en 1654) et *Le Philosophe et les passions*, Paris, Le Livre de poche, 1991, qui retrace l'histoire des conceptions philosophiques des passions de l'Antiquité au vingtième siècle.

14. M. Meyer, *Le Philosophe et les passions*, *op. cit.*, p. 71.