



HAL
open science

Mécanique et imitation, le machinisme dans *Le triomphe de la sensibilité* de J. W. Goethe

Géraldine Ponsolle

► **To cite this version:**

Géraldine Ponsolle. Mécanique et imitation, le machinisme dans *Le triomphe de la sensibilité* de J. W. Goethe. 2018. hal-02445665

HAL Id: hal-02445665

<https://hal.science/hal-02445665>

Preprint submitted on 20 Jan 2020

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.

Mécanique et imitation, le machinisme dans *Le triomphe de la sensibilité* de J. W. Goethe

Géraldine PONSOLLE (Limoges)

Bologne 2018

C'est entre 1777 et 1787 que s'étend la création du mésestimé « caprice dramatique » de Goethe, *Le Triomphe de la sensibilité*. Qualifié par la critique d'aujourd'hui de « raillerie peu convaincante », d'« essai compliqué et timide »¹ à l'« exposition un peu confuse », il compte pour certains parmi les « jeux de société assez superficiels [...] oubliés depuis longtemps, si Goethe n'en était l'auteur »². Heureusement il n'en est rien puisque cette pièce, destinée au théâtre amateur, va nous permettre d'extraire de l'œuvre du grand poète, l'une des pages les plus pertinentes de sa vision des enjeux techniques des siècles à venir.

Considérant la mécanique et l'imitation du naturel comme des caractéristiques fondamentales du monde des machines en général et des humanoïdes en particulier, il est intéressant de se pencher sur ce que la fiction nous dit du sens à donner à l'évolution technologique, comment elle s'insère dans nos représentations, nos croyances et nos perceptions, comment elle influence nos vies.

Goethe, poète et scientifique, développe, au sein même de ses œuvres littéraires, dramatiques, lyriques comme romanesques, une pensée scientifique inédite qui s'étoffe tout au long de sa vie, traversant avec sagacité le tournant majeur des XVIII^e et XIX^e siècles. Même s'il tient à distinguer ses écrits littéraires et ses travaux scientifiques, sa pensée n'est qu'une et peut par la métaphore, la comparaison, l'analogie ou même par des insertions directes, exprimer dans une fiction une multitude de réflexions.

En 1778, année de la première représentation du *Triomphe de la sensibilité*, Goethe n'a pas trente ans et souhaite en finir avec les effets de l'immense succès populaire des *souffrances du jeune Werther* (ill. 1). Publié en 1774, ce roman, décrivant les tourments d'un jeune amoureux malheureux, provoque, dans toute l'Europe, une dramatique vague de suicides. L'auteur écrira plus tard « ce petit livre, qui m'avait rendu tant de services, eut la réputation d'être très dangereux »³. Mais le danger ne se limite pas, pour l'auteur, aux drames suicidaires qui lui sont reprochés. Pour lui, c'est une jeunesse « déjà minée » qui, à cette occasion « fit éclater ses prétentions excessives, ses passions insatisfaites et ses souffrances imaginaires »⁴. Il pense l'affaire « entièrement liquidée »⁵, mais quatre ans plus tard, il s'irrite toujours de l'engouement public pour la sensibilité et en subit chaque jour le spectacle à la cour même de Weimar.

¹ Grappin 1988 p. XXIII.

² Henkel 1988 pp. 1605-1606.

³ Goethe 1941 livre XIII p. 376.

⁴ *Ibid.* p. 377.

⁵ *Idem.*



Ill. 1 : *Die Leiden des jungen Werthers*, 1774 (Moreau le Jeune, vignette pour *Les Souffrances du Jeune Werther*, Didot 1809, épreuve avant la lettre [signature au trait], gravée par Simonet)

Le Triomphe de la sensibilité se veut donc la caricature d'une société de cour acquise à la mode des sentiments éthérés et des artifices. Il ne manque pas d'ailleurs d'autodérision lorsqu'il place dans la poitrine de toile d'une poupée imitatrice, parmi la paille et les livres de littérature sensible à la mode, son propre *Werther* qu'il met ici littéralement dans le même sac qu'une littérature sentimentale en pleine déchéance. Avec fantaisie, l'auteur relève (et dénonce ?) la perception surnaturelle de la mécanique, le fantasme de l'immortalité et l'illusion diabolique de la maîtrise de la nature, jusqu'à la folie.

Surnaturel et mécanique : la compréhension à portée de main

Les personnages du *Triomphe de la sensibilité* sont, dès le premier acte, en prise avec les croyances et les phénomènes surnaturels.

Le roi Andrason revient de la consultation d'un oracle, sage mystérieux, isolé dans une grotte lointaine. Andrason veut savoir comment sauver son épouse Mandandane de l'obsession qu'elle manifeste pour un prince qui séjournera bientôt au château. Mais les paroles du sage s'avèrent aussi obscures que la grotte sacrée où il les a recueillis :

« Wenn wird ein greiflich Gespenst von schönen Händen entgeistert
 Und der leinene Sack seine Geweide verleiht
 Wird die geflickte Braut mit dem Verliebten vereinet :
 Dann kommt Ruhe und Glück, Fragender, über dein Haus. »⁶
 « Qu'un tangible fantôme soit désenchanté par de belles mains,
 Que le sac de toile offre ses entrailles...
 Que la fiancée recousue soit unie à son amant : alors
 Ô questionneur, le bonheur et la paix reviendront sous ton toit »⁷

Et c'est l'incompréhension qui frappe le roi comme les jeunes filles de sa suite venues l'accueillir à son retour. En vain, il demande un éclaircissement au vieillard assis près du temple, en vain, les demoiselles relisent le rouleau sur lequel un prêtre avait couché la prédiction, le mystère demeure entier (tournure souvent obscure d'une

⁶ Goethe 2011 p. 36.

⁷ Goethe 1988 p. 445.

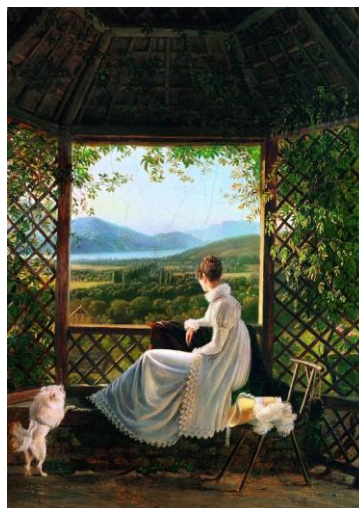
prophétie pour les non-initiés. En fait, c'est le dénouement qui est annoncé ici). Goethe nous montre ici que ni la répétition, ni la lecture ne sont suffisantes pour accéder au savoir que livre le sage. Les mots sont pour lui inefficaces, souvent manipulateurs et ne sont en rien source de connaissance. Il s'oppose en cela aux connaissances purement livresques des penseurs de l'*Aufklärung*.

Face à ce constat, Andrason, héros courageux et réaliste, est surpris mais pas déstabilisé. Il décide de « faire comme si l'oracle n'avait rien dit »⁸.

Une fois le prince honni et son chambellan installés au château, le roi et ses jeunes suivantes découvrent en secret, dans les bagages déployés, une copie en tissu de Mandandane, installée dans une tonnelle factice (voir ill. 2a-2b).



Ill. 2a : Berceau en treillage au château de Chaville (XVII^e s.) (Centre de Documentation du Musée d'Art et d'Histoire de Meudon)



Ill. 2b : Antoine Jean Clusaud, 1813
La reine Hortense sous une tonnelle à Aix-les-Bains

La poupée imite la forme, les vêtements de la femme d'Andrason et porte un masque comme les androïdes d'aujourd'hui au sein d'un berceau de fausse verdure. Cet ensemble mécanique actionné par des ressorts d'acier provoque confusion, méfiance et curiosité chez les demoiselles du château. Elles parlent de « caisse maudite », de « berceau mystérieux ». Une fois le décor spectaculaire déployé, la poupée est découverte qualifiée de « *Gespent* », qui signifie « fantôme » mais aussi « apparition », entité visuellement perceptible. Un soupçon de magie, d'animalité fantastique, provoque la crainte d'un danger dissimulé, que « la chose bondisse », morde peut-être. Pour approcher cette « figure étrange et inconnue » les jeunes femmes se tiennent toutes ensemble, constituant elles-mêmes un être composite, amplifié et agissant, comme si face aux fantômes effrayants, le groupe permettait d'avancer quand même. Elles touchent l'assise et crient lorsque le masque tombe, dévoilant une réalité de paille. Cette poupée imitatrice est l'incarnation du mystère mécanique désacralisé.

Remarquons bien que c'est le sens du toucher qui crée le basculement de la conscience. Les incompréhensions visuelles, qui ont suscité toutes ces superstitions, sont qualifiées de « *unbegreiflich* », littéralement « insaisissable », « que l'on ne peut toucher ». Dès que Sora, une des jeunes filles les plus dégourdies (avisées) de la troupe d'Andrason, touche la poupée imitatrice, toutes saisissent le sens de ce qu'elles

⁸ *Ibid.* p. 446.

craignaient. Les fantômes entourant ce « spectre » disparaissent, laissent place à la compréhension de sa nature de tissu et de paille, à la conscience de la méprise, de l'astuce et de la manipulation dont elles ont été victimes. Une fois la peur dissipée elles laissent s'exprimer leur ironie et leurs moqueries vengeresses. Mais pour Andrason, la révélation de la nature profonde de cette forme vêtue comme son épouse mène à un niveau supérieur de conscience. Un instant de méditation, une plongée dans les profondeurs de son esprit « *aus tiefen Gedanken* » complète son observation. Goethe met en avant la proximité entre le sens du toucher et la compréhension. Andrason « *begreift* », « saisit » enfin la signification de la prédiction de l'oracle. Il évoquait un spectre tangible, palpable, saisissable, « *greiflich* », « désenchanté par de belles mains », celles de la jeune Mana prête à ouvrir le sac de toile contenu dans la poitrine de la poupée.

Goethe insiste ainsi sur l'importance de l'action et du toucher dans le processus de compréhension des mystères de la sagesse comme dans le dévoilement des illusions machinistes. Suivant la méthode scientifique qu'il développa en réaction au rationalisme des Lumières, c'est par l'expérimentation et l'intuition que l'on peut accéder à la connaissance. Cette scène en est la parfaite illustration et la technique, un excellent domaine pour son application.

La vision surnaturelle de la mécanique relève d'une incompréhension dont la clef réside au sein même de la méthode scientifique goethéenne : saisir « *greifen* » dans les deux sens du terme, loin des illusions, des fantômes et des peurs.

Aujourd'hui encore, Laurence Devillers, membre de la CERNA (Commission sur l'éthique de la recherche en sciences et technologies du numérique), prône face à l'inclusion des technologies dans notre quotidien « une vision politique [...] pour éviter les peurs et les fantômes »⁹.

Le combat de la fourmi et du ressort d'acier

Le recours à l'artifice est la principale caractéristique du personnage du prince.

Tout amoureux de la nature qu'il se déclare, il ne pense qu'à se protéger des changements de température, des vapeurs des vallées, de l'humidité de la rosée, des moucherons au clair de lune, des « insupportables fourmis »¹⁰. La jeune Sora déclare alors :

« [...] wenn man oft in himmlischen Entzückungen aufgefahren ist, erinnert einen das leidige Geziefer, mit seinen Stacheln und krabbligen Füßen, gleich wieder an die Sterblichkeit. »¹¹

« [...] au moment où l'extase nous ravit au septième ciel, cette funeste vermine avec ses aiguillons et ses pattes grouillantes, vient nous rappeler notre condition mortelle. »¹²

Sans aucune ambiguïté Goethe insère dans sa fiction métaphorique la propre clef de sa traduction. Le recours à l'artifice, le rejet du naturel témoignent d'une peur de la mort qui, nous allons le voir, peut devenir folie.

Pour éviter toute confrontation au naturel, le prince a fait créer par un artiste issu de sa propre académie, un « monde en chambre » au sein de sa demeure et une « nature de voyage » que nous venons de décrire en partie et avec laquelle il arrive au château

⁹ Devillers 2017 p. 42.

¹⁰ *Ibid.* p. 451.

¹¹ Goethe 2011 p. 370.

¹² Goethe 1988 p. 451.

d'Andrason. Il est accompagné d'un intendant spécialement dédié portant le titre de « directeur de la nature », en français dans le texte original.

Contenue dans de multiples et lourdes caisses, portée en grandes pompes par une escorte, cette nature recréée est dissimulée aux regards curieux des jeunes suivantes du roi. Lorsque Merkulo, le chambellan du prince leur en révèle le secret, il décrit un décor mécanisé, animé par des « *Stahlfedern und ressorts* », des « ressorts d'acier ». Cet univers artificiel imite forêts et grottes, contient des « fontaines jaillissantes », le chant des oiseaux, du clair de lune emballé, « *Mondschein eingepackt* »¹³. La pièce maîtresse en est une tonnelle, un berceau de verdure factice qui s'ouvre mécaniquement. C'est au sein de cette tonnelle que le prince place sa fiancée de paille. Cette nature reconstituée veut atteindre la perfection, il lui manque cependant les « brises fraîches »¹⁴.

Merkulo ne peut que constater qu'aucun des académiciens du prince ne peut rien y faire.

Cette nature factice est le reflet des sentiments artificiels du prince. Entouré des jeunes femmes actives et vivantes mandatées par Andrason pour le séduire, le prince fuit ces humaines trop humaines. Il glorifie la solitude, joue le rôle de l'immortalité :

« *Fahrt wohl, ihr sterblichen Mädchen! Das unsterbliche umschwebt meine Stirn [...].* »¹⁵
« Adieu, mortelles jeunes filles ! C'est l'immortel qui plane autour de mon front [...]. »¹⁶

Sa peur de la mort le conduit à se hisser, par la mécanique et l'artifice, au-dessus des mortels. Ses machines ne sont que de la « matière inanimée » sans le prince. Il est seul à posséder le pouvoir, la connaissance et le droit de leur « donner le mouvement et la vie »¹⁷. Tout puissant, il prend ses prérogatives quasi divines très au sérieux au point d'en délaissier ses affaires.

Pourtant, loin des pouvoirs magiques d'un surhomme, seule la technique permet au prince de faire fonctionner cette « *künstlerische Natur* », « nature artificielle »¹⁸. Mais Goethe entraîne les lecteurs et spectateurs dans l'illusion d'une « magie [qui selon le prince] dépasse le bonheur de la réalité »¹⁹. Le prince, en plein lyrisme égocentrique, fuyant l'altérité, se dupe lui-même, se complaît tant dans sa sensibilité artificielle que dans sa nature d'acier et de chiffon.

Parcs et jardins : la nature descendue aux enfers

Pour le créateur français de parcs paysagers, René-Louis Girardin, le jardin est « comme la toile sur laquelle se doit faire un tableau, il n'est qu'un seul maître à imiter c'est la nature ».

C'est justement cette imitation de la nature que Goethe remet en question dans *Le Triomphe de la sensibilité*.

Les sentiments frelatés, comme les natures factices, sont pour Goethe des caractéristiques démoniaques, qui condamnent ceux qui se laissent bernés à la damnation. Pour lui, ce ne sont pourtant pas les manipulateurs de l'artifice, les imitateurs de la

¹³ Goethe 1988 p. 451.

¹⁴ *Ibid.* p. 452.

¹⁵ Goethe 2011 p. 375.

¹⁶ Goethe 1988 p. 458.

¹⁷ Goethe 2011 p. 370.

¹⁸ *Ibid.* p. 371.

¹⁹ *Ibid.* p. 376.

nature, les promoteurs du faux qui sont menacés d'être damnés mais leurs victimes aveuglées.

Ici, c'est Mandandane que son héroïque époux Andrason doit sauver de son propre aveuglement. Qui est-elle donc ? Comment s'est-elle laissée séduire par la sentimentalité hyperbolique et creuse du prince ? Un passage atypique de la pièce permet de compléter son portrait.

Jusqu'à l'acte IV Mandandane n'apparaît dans aucune scène. Goethe insère alors au sein de sa fantaisie dramatique un épisode hellénique, mythologique, inspiré d'Ovide. Il s'agit d'une pièce dans la pièce sous la forme d'un monodrame. Mandandane y interprète le rôle de Proserpine (ill. 3) fille de Jupiter offerte en mariage à Pluton, le maître des enfers, évocation d'une union hypothétique entre l'épouse du roi et le prince.



Ill. 3 : John William Waterhouse, *Le chant du printemps (Proserpine)*, 1913 (Musée Jacquemart-André)

Le poète avait composé ce morceau en rimes quelques années plus tôt. Au moment de la création du *Triomphe de la sensibilité* il fit face à l'incompréhension que cette rupture stylistique, narrative et thématique suscita chez les récepteurs de la pièce. Goethe convint alors qu'il s'agissait d'une erreur. Pourtant, revendiquant dans ses œuvres un théâtre libéré des conventions, il laissait s'exprimer, par ce passage décalé, son refus des normes françaises et de leur- unité- de temps, de lieu et d'action, modèle de nombreuses écritures dramatiques.

L'utilité de l'épisode de Proserpine ne se limite pas à une affirmation de la liberté formelle de l'auteur. Il y exprime un constat universel et grave sur la perversion de l'artifice poussé à l'extrême

Les analogies avec les situations des scènes en prose du reste de la pièce sont nombreuses et révélatrices : afin de rendre les enfers acceptables pour leur future reine, l'Elysée se voit privé de (est dépouillé) des éléments de sa nature généreuse : rocher, montagnes, vallées, arbres, gazons, fleurs, prairies, bocages²⁰ qui sont transportés aux enfers pour y recréer une nature hors de la nature, une nature reconstituée sous la forme d'un parc qui se veut parfait. Pour ses créateurs y manque un pont de bois capable d'enjamber le fleuve de feu des enfers. Défi technique qui, comme celui du transport du vent par le prince, ne trouve pas de solution.

Les étapes de ce monodrame ne manquent donc pas de rappeler, la construction d'une nature mécanisée sortie des bagages du prince. Cette digression mythologique nous permet non seulement de percevoir le caractère démoniaque que leur prête Goethe mais également de savoir comment la femme Proserpine/Mandandane le reçoit. Il révèle le devenir de cette démarche artificielle : les arbres dépérissent, l'illusion ne tient pas la route mais suffisamment pour bernier un esprit crédule. Respectant la légende ovidienne,

²⁰ Goethe 2011 p. 379.

l'épouse du maître des enfers, aveuglée par le chagrin de sa nostalgie et leurrée par les arbres fruitiers qui paraissent croître sur le rocher, goûte un fruit. Cet acte scelle son destin infernal. Les Parques répètent : « *der Biß des Apfels macht dich unser !* », « *Bist nun unser !* », « tu es à nous désormais »²¹. Proserpine est possédée par l'enfer comme Mandandane risque de l'être par le prince machiniste.

Andrason et ses suivantes mettent au point un piège destiné à révéler à Mandandane la folie du prince.

Les poupées mécaniques et la folie sentimentale

Pour sauver son épouse, Andrason cherche à manipuler le prince. Ces manipulations revêtent des caractéristiques mécaniques, jouant sur l'ambiguïté et les faux semblants.

Avant même son arrivée au château, il tente d'organiser une danse séductrice destinée à détourner le prince de Mandandane. Ses suivantes lui proposent une danse animée, vivante et rustique. Mais le roi, comme tout bon manipulateur, veut s'adapter à sa proie et refuse cette option avec ironie :

« *Meint ihr, dass alles wild nach einer Witterung geht ? Mit einem solchen Bauerntanz wollt ihr meinen sublimierten Helden gewinnen ? Nein !* »²²

« Croyez-vous que le même vent fait tourner tous les moulins ? C'est avec ce cette danse villageoise que vous prétendez conquérir mon héros sublimé ? Non ! »²³

Andrason se lance donc lui-même dans une démonstration chorégraphique « par quoi les comédiens croient d'ordinaire exprimer des sentiments »²⁴ destinée à être imitée par les jeunes filles. Il détaille la chorégraphie à laquelle elles se conforment. Il s'inspire pour cela des chorégraphies à la mode ; il s'agit de mouvements qui désarticulent le corps, comme ceux de danseuses mécaniques :

« *Erstlich, immer den Leib vorwärtsgebogen und mit den Knien geknickt, als wenn ihr kein Mark in den Knochen hätten* »²⁵

« Commencez toujours par incliner le corps en avant, tout en ployant les genoux, comme si vous n'aviez pas de moelle dans les os. »²⁶

Il privilégie des postures artificielles qui excluent tout mouvement harmonieux et vivant, en représentant un corps démontable :

« *Hernach immer ein Hand an der Stirn und eine am Herz, als wenn euch die Stücken springen wollte ;* »²⁷

« Ensuite portez toujours une main au front, l'autre au cœur, comme s'il allait éclater ; »²⁸

Il rajoute une respiration forcée et un accessoire sentimental, un mouchoir et nous offre une sorte d'automate de Vaucanson (voir ill. 4) tentant de reproduire quelques fonctions ou actions du corps humain²⁹, ici la danse. Non seulement cette chorégraphie

²¹ *Ibid.* p. 388.

²² Goethe 2011 p. 366.

²³ Goethe 1988 p. 448.

²⁴ *Idem.*

²⁵ Goethe 2011 p. 367.

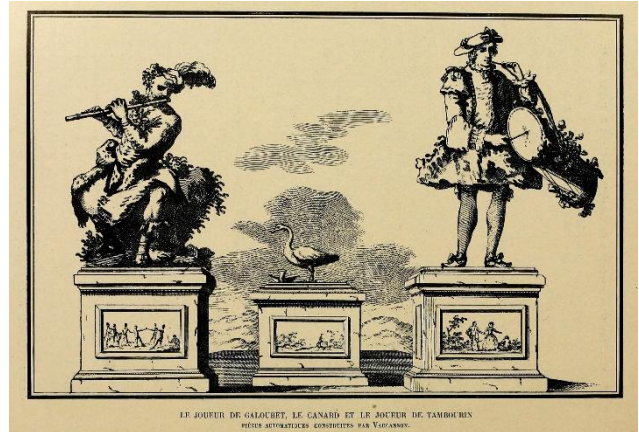
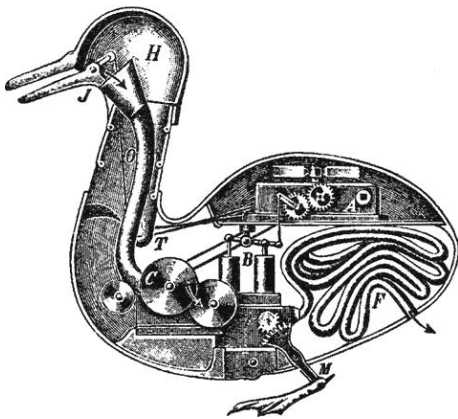
²⁶ Goethe 1988 p. 448.

²⁷ Goethe 2011 p. 367.

²⁸ Goethe 1988 p. 448.

²⁹ Devillers 2017 pp. 57-58.

doit-être parfaitement restituée, mais elle consiste en la répétition inlassable de ces mêmes postures, comme le ferait un robot.



III. 4 : Trois automates célèbres construits par Jacques de Vaucanson au XVIII^e siècle : le Joueur de flûte, le Canard et le Joueur de tambourin (Domaine public/Histoire des jouets)

En effet, encore aujourd’hui malgré les progrès phénoménaux de la technologie, la robotique repose sur la répétition et la combinaison plus ou moins complexes de consignes apposées et imitées à la perfection. Comme le souligne Laurence Devillers³⁰, « les choix du robot ne sont que le résultat des calculs faits selon une programmation créée par des êtres humains », ici Andrason transforme ses suivantes, non en robots destinés à s’adapter mais en automates dont le programme est ici préétabli.

Mais les quatre demoiselles sont faites de chair et de jugements. À l’acte III, devant le prince, elles ne semblent pas respecter à la lettre les consignes d’Andrason et exécutent plutôt « une danse agréable »³¹. Comme nous l’avons vu, le prince méprise leurs avances. Cette première tentative reste infructueuse.

Andrason décide d’utiliser le penchant du prince pour l’artifice et la poupée imitatrice découverte dans ses appartements pour lui tendre un dernier piège. C’est ce qui occupera le sixième et dernier acte. Le but avoué d’Andrason est d’unir la fiancée recousue au prince. Il convainc son épouse de se masquer pour prendre la place de la poupée dans la tonnelle, substituant l’humain à l’artifice. Lorsque le prince, ignorant l’astuce, ouvre son berceau de verdure mécanique, il ne retrouve pas en Mandandane masquée le charme qu’il ressentait devant son imitation empaillée.

« *Zum ertenmal fühl ich den Zug, der mich nach dieser himmlischen Gestalt zieht, sich verringern!* »³²

« Pour la première fois, je sens faiblir l’élan qui m’entraîne vers cette céleste figure ! »³³

Il se croit alors influencé par les dieux pour renoncer à elle.

« *Mir ist es, als wenn du es nicht mehr wärest, als wenn eine Fremde mir untergeschoben wäre.* »³⁴

« Il me semble que ce n’est plus moi, qu’on t’a substitué une étrangère. »³⁵

³⁰ *Ibid.* p. 52.

³¹ Goethe 1988 p. 456.

³² Goethe 2011 p. 400.

³³ Goethe 1988 p. 485.

³⁴ Goethe 2011 p. 400.

³⁵ Goethe 1988 p. 485.

Il ne retrouve plus son propre reflet dans l'objet qu'il a conçu selon ses goûts et ses fantasmes. L'altérité que lui renvoi cette confrontation inconsciente à la femme réelle l'insupporte. Il est prêt à y renoncer.

Andrason, inspiré par les « dernières paroles de l'oracle », propose au prince un échange : il reprend celle présente dans le berceau dont le prince ignore la vraie nature et lui donne la seconde Mandandane. Le prince reconnaît immédiatement cette poupée comme l'objet de son bonheur absolu.

« *Ich fühl's, ich bin wieder in dem Zauberstrudel fortgerissen, der unaufhörlich von ihr ausfließt.* »³⁶

« Je me sens de nouveau emporté dans le magique tourbillon qui s'épanche sans cesse de sa présence. »³⁷

Mandandane se jette dans les bras d'Andrason. L'oracle s'accompli.

Retirant le masque elle réalise sa folie, alors que le prince sombre dans la sienne qui scelle sa damnation comme le commente Merkulo :

« *Wir sind unwiederbringlich verloren.* »³⁸

« Nous sommes irrémédiablement perdus. »³⁹

Goethe nous laisse comprendre son approche de la frontière naturel/artificiel et par là même de la relation entre la magie et la science : lorsque le surnaturel devient sensoriel, il ne reste plus que de l'inexpliqué.

Le mouvement est au cœur de cette confrontation entre l'artificiel et le naturel.

La répétition de danse illustre une reproduction en autonomie d'une séquence d'actions prédéterminées caractéristique des automates. La poupée dans la tonnelle est un pantin inanimé, une reproduction du vivant dont on attend et craint le mouvement. Dénuée d'âme mais pleine d'astuces et de matières, un cœur plein de sensiblerie au lieu de sentiments, elle regroupe les caractéristiques d'un humanoïde, construit à l'image d'un être humain.

Cette petite pièce longtemps méprisée s'avère finalement porter une analyse fine de la place de la mécanique dans une société criblée de peurs et d'illusions face à la nature. Une société qui nous ressemble malgré les siècles qui nous séparent.

Bibliographie

- DEVILLERS 2017 L. Devillers, *Des robots et des hommes. Mythes, fantasmes et réalité*, Paris, 2017.
GOETHE 1941 J. W. Goethe, *Poésie et Vérité, souvenirs de ma vie*, trad. De Pierre du Colombier, Paris, 1941.
GOETHE 1988, J. W. Goethe *Théâtre complet*, trad. de Jacques Decour, Paris, 1988.
GOETHE 2011 J. W. Goethe, *Der Triumph der Empfindsamkeit*, Goethes Dramen, Athenem. Verlag, 2011.
GRAPPIN 1988 P. Grappin, *Goethe Théâtre complet (Introduction)*, Paris, 1988, pp. XXI-XXXIX
HENKEL 1988 E. Henkel, *Goethe Théâtre complet (notice)*, Paris 1988, pp. 1604-1612.

³⁶ Goethe 2011 p. 402.

³⁷ Goethe 1988 p. 487.

³⁸ Goethe 2011 p.403.

³⁹ Goethe 1988 p. 488.