

Le prince, le philosophe et la femme-statue : une lecture de "La dispute"

Walter Moser

Volume 24, numéro 1, été 1991

Vérités à la Marivaux

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500957ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500957ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Moser, W. (1991). Le prince, le philosophe et la femme-statue : une lecture de "La dispute". *Études littéraires*, 24(1), 63–80. <https://doi.org/10.7202/500957ar>

Résumé de l'article

Cette lecture insère le texte de Marivaux dans une série de réappropriations du mythe de Pygmalion par divers auteurs des Lumières. Il s'agit chaque fois d'une mise en discours expérimentale de la question de l'origine, du passage de la nature à la culture. La version théâtrale de Marivaux a ceci de particulier que sa fictionalité déclarée et sa structure du double registre dramatique nous permettent de lire les enjeux de pouvoir sous-jacents et le statut problématique des concepts fondateurs de l'expérimentation. On fait appel à la notion derridienne de supplémentarité pour déplacer la question de la naïveté de l'auteur à l'égard de la valeur expérimentale de l'intrigue dramatisée vers une question de lucidité du texte.



LE PRINCE, LE PHILOSOPHE ET LA FEMME-STATUE

UNE LECTURE DE *LA DISPUTE* *

Walter Moser

Wie kann ein Mann ein Ding lieben, das ihm zum Trotze auch denken will?

Comment un homme peut-il aimer un objet qui le nargue en prétendant penser aussi?

Lessing, *Emilia Galotti*, IV 3

1 Pygmalion philosophe

Soit dit en ricochant sur les mots d'un autre texte, « au commencement était la fable¹ » : celle de Pygmalion, roi fabuleux de Chypre, puis, dans des versions ultérieures, roi-artiste à qui fut accordée l'animation de sa statue Galatée, tantôt par la grâce de la déesse Aphrodite, tantôt en vertu de sa propre ardeur passionnelle. C'est ainsi que Pygmalion prit femme.

Roi, sculpteur et peintre, Pygmalion se fait aussi philosophe et fournit au siècle des Lumières matière à construire une de ses fables philosophiques préférées, l'animation de la

femme-statue permettant de donner une représentation narrative de l'origine (voir Carr). La fable prend une allure de plus en plus expérimentale. C'est que, sous l'influence de l'empirisme mécaniste, on demande des faits et des machines à démonstration — fussent-ils fictifs et fabuleux. On s'intéresse en détail au processus d'animation de Galatée comme à une genèse expérimentale de la vie par l'activation progressive de toutes les facultés humaines. La fable comporte donc la possibilité de raconter le commencement, quelque spéculatif qu'il soit. Elle devient le stratagème discursif par excellence pour dire l'indicible origine.

* Cette étude a été réalisée dans le cadre d'une recherche subventionnée par le Conseil de la recherche en sciences humaines du Canada.

¹ Valéry, « Instants », p. 394, et « Petite Lettre sur les mythes », p. 966.

Une des fascinations qu'exerce Pygmalion sur les auteurs du XVIII^e siècle tient donc à la quête des origines que la fable permet de mettre en scène; une autre provient de la possibilité de figurer, dans ce face-à-face primordial entre l'artiste et son œuvre, à la fois la création, la connaissance et la passion amoureuse. La fable permet de superposer dans le même processus l'acte de créer ou de poser un autre sujet, l'acte de le mettre à distance en le constituant objet de connaissance, et le désir d'abolir cette distance. Et cela dans une spéculation, un jeu de miroirs dont l'opération cognitive est elle-même l'enjeu. Dans une même figure se trouvent aussitôt activés, d'une part, l'emploi biblique du verbe « connaître » et, de l'autre, le miroir lacanien en tant que stade et drame initiateur : « ce moment qui décisivement fait basculer tout le savoir humain dans la médiation par le désir de l'autre » (Lacan, p. 95).

Pourtant, Pygmalion disparaît souvent de l'affiche et se cache sous des titres tels que *De l'homme, Traité des sensations, Lettre sur les sourds et muets*. L'abandon du nom n'entraîne cependant pas celui du jeu de relations. La place de Pygmalion face à la femme-statue ne reste pas vide : c'est le philosophe ou le savant qui s'y glisse, l'occupe et profite de ce jeu à deux positions pour faire la démonstration de sa vérité, de son savoir dans ce qui, inspiré de la fable, aura le statut d'une fiction expérimentale (point de vue littéraire) ou d'une

expérience fictionnelle (point de vue scientifique et philosophique)².

Pour Boureau-Deslandes (*Pigmalion, ou la Statue animée*), qui maintient les noms et personnages de Pygmalion et de Galatée, la statue ne semble être qu'une figure de manipulation qui fournit le champ d'expérimentation pour ses idées matérialistes-transformationnistes. Chez Buffon, la statue n'est plus explicitement femme, elle représente généralement et originairement l'espèce humaine (« le premier homme au moment de la création ») dans le discours de l'Histoire naturelle qui attribue à l'homme la fonction d'un objet à connaître sur le mode narratif (*De l'homme*, p. 214). La figure fabuleuse du premier homme reste cependant incontournable, Buffon admet ne pouvoir se « dispenser de le faire parler lui-même » (*ibid.*). Condillac transforme la statue en une machine cognitive perfectionnée lui permettant, par des coups de ficelle successifs à cette espèce de marionnette spéculative, d'activer, une à une, l'acquisition des connaissances à partir des seules sensations. Automate, la statue devient ainsi un instrument docile aux mains du philosophe : « nous nous réservâmes la liberté de les ouvrir à notre choix [les sens] » (*Traité des sensations*, p. 222). Ce rapide aperçu nous aura fait comprendre que la question soulevée par le stratagème fabuleux de l'expérimentation fictionnelle n'est pas de savoir — comme bien des critiques de Marivaux semblent le croire³ — si les auteurs y prêtent

2 Voir notre essai « Expérimentation fictionnelle et fiction expérimentale ».

3 Selon Patrice Pavis, qui parle de la « naïveté épistémologique » de Marivaux (p. 373), Patrice Chéreau va à l'encontre d'une opinion dominante parmi les critiques en prenant au sérieux et à la lettre l'expérience de « reconstituer un échantillon d'humanité vierge, primitive, isolée » (*ibid.*). Michel Deguy, pour sa part, soutient que « Marivaux ne tient pas son expérimentation pour vraie » (p. 275).

foi ou non, mais d'observer comment, découplant d'une logique discursive qui le rend incontournable, il est utilisé et manié par chaque auteur individuellement.

Dans ces figures-automates du discours spéculatif, comment reconnaître la fable de Pygmalion? Et en particulier Galatée qui, changée en robot conçu et manœuvré par l'écrivain philosophe, est entièrement désexuée? C'est donc au plan des relations, plutôt qu'à celui des personnages, qu'il faut décrire les transformations qu'a subies la fable au XVIII^e siècle et examiner la façon particulière dont elle contribue à permettre aux discours philosophique et préscientifique la production d'un savoir. L'enjeu est d'ordre épistémologique. Quelle que soit la naïveté qu'il nous est facile aujourd'hui de dénoncer dans ces fictions expérimentales, leur travail discursif est sérieux. Pour l'évaluer, il faut se replacer dans le contexte d'une époque où la question de l'origine s'imposait aux auteurs avec un répertoire limité de figures et de stratégies narratives⁴.

Dans la fable mettant face à face l'artiste et son œuvre, l'homme et la femme, deux relations se superposent et s'enchevêtrent. D'un côté le rapport de création et de production : Pygmalion commence par créer la statue, Galatée dépend de lui en tant que produit esthétique et objet fabriqué par lui (« tant de beautés sortent de mes mains »; Rousseau, p. 1226). Ce côté représente un processus de subjectivation qui devient assujettissement et finit par se concrétiser

dans la reconnaissance du sujet par son roi. De l'autre côté, dans la relation amoureuse, la passion part de l'homme, sujet désirant; son objet est la femme et sa visée, la conquête possessive. Au XVIII^e siècle, d'homme-roi-artiste, Pygmalion devient homme-prince-philosophe et assume souvent lui-même la fonction de sujet énonciateur dans les textes où il apparaît. Dépersonnalisée, Galatée garde néanmoins sa position relationnelle. Objet d'une production-domination, elle est cependant transférée du domaine artistique au domaine spéculatif. C'est à partir d'un savoir préétabli que le sujet cognitif conçoit et pose son objet à connaître afin de pouvoir jouer, en répétition spectaculaire, la production de son savoir. Ainsi démontre-t-il son savoir sur un objet dont l'appropriation cognitive est d'autant plus facile que cet objet obéit d'avance à ce qu'il est censé produire. Ce télescopage de la production (emprise sur l'objet) et de la démonstration (emprise sur le destinataire) accuse un mouvement circulaire du savoir qui se lira comme une manifestation textuelle de sa clôture épistémologique. Galatée, de femme-statue, devient une figure désincarnée, miroir du pouvoir-savoir masculin, reflet du même projeté dans une altérité fantomatique, différence qu'il s'agit d'abolir en la connaissant.

2 Un prince séducteur

Même avant les philosophes, Marivaux inscrit leurs spéculations dans ses pièces⁵. Mais

⁴ Avec la disciplinarisation de l'activité scientifique qu'on connaît aujourd'hui, les disciplines font face à la question de l'origine de leur objet. À examiner les discours qu'elles tiennent alors — par exemple l'anthropologie sur la question de l'homínisation —, on constate que, malgré la sophistication des méthodes et instruments, les stratégies discursives n'ont guère changé.

⁵ Comme Rousseau, dont le Pygmalion est artiste-sculpteur, par ailleurs assez philosophe.

sans désincarner les personnages. Au contraire, sa comédie en un acte *la Dispute*, offrant en spectacle les jeux de l'amour et du savoir, rétablit la concrétude mythique des spéculations les plus anciennes sur les origines de la société⁶.

Cependant, le dramaturge aurait-il donné une allure trop froidement philosophique à cette comédie? Son éditeur, Frédéric Deloffre, qualifie *la Dispute* de pièce métaphysique (p. 596). Il faut bien lui trouver un défaut afin d'expliquer l'insuccès qui l'a longtemps condamnée à l'oubli. Grâce aux mises en scène de 1973 et 1976 par Patrice Chéreau, *la Dispute* participa, au tout premier rang, au renouveau de l'intérêt pour le théâtre de Marivaux. Phénomène intéressant, ce furent en fait les metteurs en scène qui inaugurèrent une réinterprétation de Marivaux⁷. Provoqués par ce qui se passait sur diverses scènes, les chercheurs redécouvrirent alors les textes de Marivaux et leur potentiel de significations nouvelles.

Notre lecture s'inscrit dans ce mouvement de réinterprétation et se conçoit comme une contribution à la réhabilitation de *la Dispute* en tant que texte dramatique. Il ne s'agit toutefois pas de lui reconnaître, à l'instar de Marcel Arland, de la pureté et de l'innocence (p. XLI-XLII), qualités « originelles » qui se trouvent révoquées par le travail textuel même. L'enjeu consiste plutôt à découvrir la manière dont la spéculation philosophique de l'époque, adop-

tant les formes multiples de la figure de la specularité, s'inscrit dans la structuration typique du spectacle marivaudien. Il s'agira en particulier de faire ressortir la lucidité du texte à l'égard des figures et stratégies discursives que le traitement de la question de l'origine lui impose.

Rappelons le déroulement dramatique. Le meneur de jeu est un prince qui, tout en tenant des propos de séducteur à Hermiane, une dame de la cour, reprend avec elle la dispute entamée par le prince son père, à savoir « qui avait le premier [l'homme ou la femme] donné l'exemple de l'inconstance et de l'infidélité en amour » (sc. 1). Ou bien, en des termes plus philosophiques, quel est le « commencement du monde et de la société » (*ibid.*)? La séduction, tout autant que la dispute, reste en suspens quand le Prince annonce un spectacle apte à « décider la question sans réplique » (*ibid.*) par une « épreuve qui ne laiss[e] rien à désirer » (sc. 2). C'est que son père, « naturellement assez philosophe » (*ibid.*), a préparé une expérience :

Quatre enfants au berceau, deux de votre sexe et deux du nôtre, furent portés dans la forêt où il avait fait bâtir cette maison exprès pour eux, où chacun d'eux fut logé à part [...]. On va donc pour la première fois leur laisser la liberté de sortir de leur enceinte, et de se connaître [...] (*ibid.*).

Le Prince fait donner le signal, et voici le spectacle auquel on assiste : à peine les quatre

6 *La Dispute* (1744) est antérieure à tous les textes mentionnés, à l'exception de celui de Boureau-Deslandes, qui est de 1741.

7 Entre autres témoignages citons celui de Pavis, qui parle d'une « nouvelle vague de relectures » et d'un « âge nouveau pour Marivaux » (p. 361). Henri Coulet affirme sans ambages : « les plus grandes nouveautés de l'interprétation du théâtre de Marivaux nous sont venues des metteurs en scène » (« Etat présent », p. 66).

enfants de dix-huit ans se rencontrent-ils qu'ils forment aussitôt des couples hétérosexuels (Églé-Azor, Adine-Mesrin). Mais ils finissent par échanger leurs partenaires. Cette opération chiasmatique accomplie, la société expérimentale est constituée, et la distance entre les deux niveaux dramatiques est abolie par une intervention d'Hermiane. La question qui a déclenché le jeu a-t-elle pour autant été tranchée; Hermiane est-elle (con)vaincue par la démonstration du savoir princier?

Une double question sous-tend ce jeu frivole et galant : celle des origines — il s'agit de connaître le commencement de la société — et celle de la femme, dont le statut et le rôle se jouent dans l'opération cognitive déclenchée et contrôlée « naturellement » par un prince-philosophe⁸. Sans que le texte ne les expose comme tels, tous les éléments constitutifs du mythe de Pygmalion y sont réunis. Il n'y a de nouveau que le mode particulièrement subtil dont le double registre du théâtre marivaudien permet de les agencer (voir Rousset, p. 54sq.). C'est qu'il opère dans la position de Galatée une scission qui défait l'entrelacement des relations cognitive et érotique.

À son niveau social et dramatique, le Prince se trouve face à une Hermiane qui est, en premier lieu, l'objet de ses désirs; toute question ayant trait à la dispute philosophique —

savoir, connaître, avoir raison — est subordonnée à la conquête amoureuse : « Il est vrai que je vous aime », dit-il, « et que mon extrême envie de vous plaire peut fort bien me persuader que vous avez raison [...] » (sc. 1). Aussi, dans la figure du Prince, le philosophe-expérimentateur se met-il au service du prince galant. Églé, la femme-statue⁹, objet du savoir princier et lieu de sa démonstration, se situe au deuxième niveau dramatique et dépend donc du Prince meneur de jeu. Elle lui obéit à la fois en tant que cobaye, marionnette et sujet. D'où cette hypothèse de lecture : le Prince profite du double registre dramatique pour jouer le double jeu de Pygmalion philosophe. C'est « un séducteur qui s'adonne à la science pour séduire et dominer¹⁰ ». Sa stratégie de la conquête amoureuse passe par le stratagème de la conquête cognitive. Il tient à Hermiane le miroir piégé de son propre sexe; le savoir sur Églé démontré à Hermiane s'adresse et s'impose à elle pour briser ses résistances.

« Où allons-nous, Seigneur » (sc. 1) — d'entrée de jeu Hermiane est menée, elle est ignorante (« qu'est-ce que c'est que », « que signifie », *ibid.*), ne comprend pas (« je n'y comprends rien », « que voulez-vous dire », « expliquez-vous », *ibid.*). Elle apparaît d'emblée dépendante d'un Prince qui, poursuivant un projet bien à lui, la mène au lieu du spectacle.

8 Contrairement aux débats qui mettent en scène l'éternel différend entre souverain et philosophe, la pièce de Marivaux fait coïncider ces deux rôles dans le même personnage, et cela par surcroît dans une continuité qui enjambe les générations.

9 Parmi les quatre cobayes de l'expérience (Coulet parle d'« animaux de laboratoire », dans « le Pouvoir politique », p. 193), Églé occupe une place privilégiée. C'est à elle qu'incombe la tâche de commencer le jeu des miroirs (sc. 3). Elle a le statut d'une *prima inter pares*.

10 C'est ainsi que Pavis résume le rôle du Prince tel que conçu par Chéreau (p. 368). Déjà Nicolas Bonhôte reconnaissait dans *la Dispute* « l'image la plus dépouillée, ramenée à la clarté de l'épure, de l'être de la séduction » (p. 122).

Lui sait d'avance et comprend. Il a toutes les réponses, mais les dispense quand bon lui semble. Dès ce premier moment il y a donc inégalité, domination de fait, en défaveur d'Hermiane. Cependant, dans les propos galants qu'il lui tient, l'amant prétend à l'égalité (« je suis de votre sentiment contre tout le monde », *ibid.*) et, quant à la question disputée, lui donne raison avec une promptitude étonnante. Il se sert ainsi d'un discours galant pour dissimuler, effacer la domination effective que lui donne la situation dramatique, et ce dans un intérêt bien précis : il entend séduire Hermiane. Rien d'étonnant donc si la jeune femme, pour lui résister, s'attaque à son discours, dénonce sa tactique discursive : « Oui, vous en êtes [de mon sentiment] par pure galanterie » et, plus loin : « Ce discours-là sent bien l'ironie » (*ibid.*).

Contrairement à une réinterprétation ludique des pouvoirs de la séduction qui avait cours dans les milieux postmodernes ou post-structuralistes des années 1980, nous aimerions montrer comment *la Dispute* met en œuvre les mécanismes de l'exercice du pouvoir sous la légèreté enjouée de ce qu'on est convenu d'appeler le marivaudage, en particulier dans l'intrigue de la séduction. « L'éloquence persuasive est le pouvoir d'effraction, d'enlèvement, de séduction, de rapt invis-

ble » (Derrida, *la Dissémination*, p. 132). Pour parer à la violence dissimulée dans le discours séducteur, Hermiane doit désamorcer la force perlocutoire des propos princiers. Quelle est « la chose principale » pour séduire? demande le Prince d'*Emilia Galotti*. « L'art de plaire, de persuader..., et un prince qui aime n'en est jamais à court » (Lessing, p. 135). Aussi son homologue chez Marivaux commence-t-il par se fier à la force de son éloquence persuasive. Pourtant, familière de la cour, Hermiane est avertie d'avance de ce que l'innocente bourgeoise séquestrée du drame de Lessing n'apprend qu'au terme de son expérience tragique : « qui dit violence, ne dit rien : la séduction, voilà la vraie violence » (p. 221). Certes, l'implication de la violence dans le jeu de la séduction n'est jamais aussi explicite chez Marivaux que ce rapprochement ne le fait paraître. Il est important cependant de reconnaître que sous le « jeu rituel de la séduction pure » (Moraud, p. 111) se loge un fond de pouvoir et de violence¹¹.

Hermiane n'a pas besoin d'être prévenue comme la petite Galotti :

tu es trop peu habituée au langage futile de la galanterie, où la politesse devient un sentiment, la flatterie une déclaration, le caprice un désir, le désir un dessein arrêté. « Rien » dans cette langue-là se prononce « tout », et tout y équivaut à rien (Lessing, p. 105).

11 Surtout quand il s'agit de la séduction de la femme par l'homme, ce qui, selon Yves Moraud, constituerait une situation atypique chez Marivaux. Pour ce critique, la « dramaturgie de la séduction » se réduit à deux rôles par trop typiques : « la femme, séduisante et séductrice » et « l'homme, son contraire, qui a besoin d'être séduit pour exister » (p. 108), ce qui donnerait lieu à une « stratégie de la séduction seule capable, sans violence ni drame, de résorber les antagonismes » (p. 109). Le moins qu'on puisse dire, c'est que notre lecture de *la Dispute* ne confirme pas l'harmonie préétablie d'un tel ordre du monde chez Marivaux. Abordant la question d'un point de vue politique, Coulet reconnaît le lien entre séduction d'une part, pouvoir et violence de l'autre (« le Pouvoir politique », p. 193).

Non que la leçon qu'Emilia reçoit de sa mère ne soit pas pertinente pour *la Dispute*, mais Hermiane est déjà avertie. Elle connaît ces transferts tactiques que la persuasion fait subir au langage, de même que les renversements sémantiques de la galanterie séductrice. Elle les dénonce pour ce qu'ils sont, ironiques.

Sa contre-attaque réussit dans la mesure où elle oblige le Prince à changer de manœuvre :

HERMIANE. — Ce discours-là sent bien l'ironie.

LE PRINCE. — J'en serai donc bientôt puni; car je vais vous donner de quoi me confondre, si je ne pense pas comme vous.

HERMIANE. — Que voulez-vous dire?

LE PRINCE. — Oui, c'est la nature elle-même que nous allons interroger, il n'y a qu'elle qui puisse décider la question sans réplique, et sûrement elle prononcera en votre faveur.

HERMIANE. — Expliquez-vous, je ne vous entends point [...] (sc. 1).

Puisque c'est au discours ironiquement galant qu'Hermiane s'en prend, le Prince, pour peu qu'il tienne à son dessein de séducteur, devra réagir sur le plan discursif. En fait, il y opère un changement radical, introduisant non seulement un nouveau discours, mais aussi un nouveau sujet énonciateur. Il déplace la scène discursive, ce que Marivaux réalise concrètement par l'ouverture d'un deuxième niveau de représentation dramatique. Pour « décider la question sans réplique », il propose — dans une expérience cruciale — de donner la parole à cette

instance autre, et apparemment neutre par rapport à la dispute, qu'est la nature. Proposition si étonnante que, du coup, il réaffirme sa domination sur Hermiane, qui s'en retrouve reléguée à sa pose ignorante et interrogative.

3 Le supplément de la nature

Le Prince seul peut faire parler la nature, et il tient ce pouvoir de son père, puisque c'est de lui qu'il a hérité non seulement la dispute et l'épreuve¹² pour la résoudre mais aussi sa qualité naturelle de philosophe. D'ailleurs tout est déjà prêt, il n'a qu'à faire donner le signal pour que se déploie, aux yeux d'Hermiane, la machine fictivement expérimentale du savoir masculin. Ce faisant, il déplacera la scène discursive, comme nous l'avons dit, tout en ouvrant une seconde scène dramatique dont, avec Hermiane, il se constituera spectateur. Toutefois, contrairement à elle qui n'a aucune part dans l'organisation de cette épreuve spectaculaire et n'en est donc que la destinataire, lui contrôle le spectacle en menant le jeu à distance.

Hermiane a ses doutes : comment re-présenter ce qui ne s'est jamais donné dans sa présence première (« nous n'y étions pas », sc. 1)? Comment faire de la nature l'objet d'une reconstruction sans nier son authenticité, sans l'altérer? Comment la constituer sujet, se mettre à son écoute sur une scène contrôlée par

12 Il est intéressant d'observer que la notion d'épreuve, capitale pour comprendre le théâtre de Marivaux, fait partie de la structure sémantique du mot *expérimentation*. Elle en actualise l'aspect perfectif : l'épreuve est l'expérience concluante, l'essai décisif qui doit produire un résultat univoque. Une autre composante sémantique — actualisée plus récemment, par exemple dans certaines formes de la littérature dite expérimentale — insiste au contraire sur l'aspect imperfectif : la tentative hésitante qui peut se répéter, avec changement de paramètres, presque à l'infini sans rien conclure.

l'aristocratie héréditaire du savoir philosophique et masculin? L'objet s'annonce, par sa position même, comme impossible, impossibilité qui sera contournée grâce à des truques complexes rendant possible son apparition sur la scène dramatique. Nous en expliciterons quelques-uns en portant notre attention sur les effets de spécularité et les mécanismes de la supplémentarité.

D'abord cette nature, de même que le moment originel de sa chute dans le social ou dans le culturel, qu'elle est censée représenter en spectacle, est d'emblée prise dans un jeu multiple de doubles. Sa présence sur scène ne peut être que la réplique théâtrale et fictionnelle d'une première apparition fantomatique. L'origine ne se donnera qu'en répétition, perdant ainsi son originalité même : « le monde et ses premières amours vont *reparaître* à nos yeux tels qu'ils étaient » (*ibid.*); « les premières amours vont *recommencer* » (sc. 2; souligné par nous).

En plus d'être retranchée dans « le lieu du monde le plus sauvage et le plus solitaire » (sc. 1), la nature est mise en cage dans une espèce de *camera oscura* qui reproduit les conditions expérimentales d'un état sauvage et originel. C'est l'altérité apprivoisée aussitôt que fabriquée, la nature née captive des concepts opposés, dont l'antagonisme est figuré par une singulière enceinte architecturale (« maison », « édifice »), qui affirme et anticipe la prise de la société et de la culture sur leur autre terme. « Que signifie la hauteur prodigieuse des différents murs qui l'environnent

[...]? » (Sc. 1.) Comme tout jardin édénique, tout état idyllique, cet état naturel se pose dans l'enclos de sa négation, à partir de la rupture qu'il aura déjà subie. En fait, l'enceinte séparant le dehors et le dedans introduit d'office la différence que l'objet artificiellement naturel sera appelé à représenter sur scène dans une histoire dramatisée.

D'ailleurs, le texte n'est pas aveugle à cette impossible position de l'objet originel. Il le déclare fictionnel, de cette fictionalité marquée par le double emploi du verbe modal « devoir » (hypothèse et contrainte logique) dont la spéculation philosophique aime se servir au XVIII^e siècle : « 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* » (*ibid.*, souligné par nous). Grâce à cette modalisation, il devient possible de produire et démontrer une vérité, un savoir à partir d'un objet impossible¹³. Et cela grâce à l'analogie qui postule l'identité des données idéales (« ce seront les mêmes caractères », « le même état de cœur, des âmes tout aussi neuves que les premières »), tout en admettant la différence des données contingentes (« ce ne seront peut-être pas les mêmes aventures », *ibid.*). Ce qui se jouera sur scène se donne comme une répétition analogue d'un modèle primordial dont l'absence rend nécessaire la représentation, et qui donne autorité au savoir à produire en vertu de ce « comme » analogique : « on peut regarder le commerce qu'ils vont

13 Dans *la Dispute* ils s'agit plutôt d'un savoir : « Pour bien savoir si la première inconstance ou la première infidélité est venue d'un homme [...] » (sc. 1); « Mon père [...] résolu de savoir à quoi s'en tenir [...] » (sc. 2).

avoir ensemble comme le premier âge du monde [...] » (sc. 2). Le recours à l'analogie peut donc justifier, ou du moins faire accepter, la fictionalité.

Cependant, l'autorité que le Prince s'arroe par son appel à la nature, aussi bien que par l'appel à sa propre nature héréditairement philosophique, ne tient pas debout. En plus d'être apprivoisée, cette nature est truquée. Plus précisément, elle est dressée, élevée par autrui : les quatre enfants « ne connaissent encore que Mesrou et sa sœur qui les ont élevés, et qui ont toujours eu soin d'eux [...] » (*ibid.*). Mesrou et Carise, domestiques aux gages du Prince et au service des quatre enfants sauvages : voilà qui, sur la scène expérimentale, à la place du prince-Pygmalion, assure le dressage de la statue et, remédiant à ses impuissances infantiles, en garantit la station debout. Soutien¹⁴ et assistance¹⁵ de l'état de nature, ce couple introduit dans l'enceinte intouchée l'élément supplémentaire qui fait sortir la nature d'elle-même. Accusant à la fois le défaut et l'excès de la nature, telle que posée par le texte marivaudien¹⁶, Mesrou et Carise sont les figures même de la supplémentarité au sens derridien du terme¹⁷.

« La supplémentarité rend donc possible tout ce qui fait le propre de l'homme : la

parole, la société, la passion, etc. » (Derrida, *De la grammatologie*, p. 347). Aussi, surnuméraires ajoutés aux unités permutable du modèle saturé de quatre êtres naturels, Carise et Mesrou introduisent-ils au sein de la nature le germe de sa perfectibilité. La fonction auxiliaire de leur assistance déclenche tous les changements qui font sortir l'état primitif de son orbite. Leur présence sur scène opère une déprésentification violente de ce qui est donné comme originel. C'est qu'ils sont les agents du Prince, qui peut ainsi noyauter son objet et le manipuler par personnes interposées. Présupposés ambulants, ils lui permettent d'anticiper subrepticement, dès la position de l'objet, tout ce que cet objet aura à démontrer.

Agents doubles — servant à la fois le Prince et la nature, ils soutiennent celle-ci tout en l'excédant —, Mesrou et Carise font entrer dans le fonctionnement dichotomique du texte¹⁸ une tierce position induisant une logique du paradoxe. Valets quand ils exécutent les ordres du Prince, il deviennent maîtres quand ils dirigent le déroulement de l'expérience¹⁹. Mais en même temps ils assistent leur maîtresse, la nature, assistance qui ne va pas sans sécréter une violence insidieuse contre l'assistée. Leur peau noire, marque de neutralité, les situe en

14 Voir Lacan.

15 Voir Derrida, *la Dissémination*, p. 360-366.

16 Frère et sœur, ce couple de domestiques doit rester indifférent à l'amour et, vu « la couleur dont ils sont » (sc. 2), à savoir noirs, ils demeurent neutres à l'égard de la différence des sexes. Cette différence appartient à la nature humaine, qui dans *la Dispute* est de race blanche! Malgré leur importance fonctionnelle, les domestiques noirs sont des infrahumains dans la hiérarchie des êtres.

17 Jacques Derrida a développé ce concept, ou plutôt cette figure servant à illustrer le statut intenable de certains concepts fondateurs, au sujet de Rousseau, dans *De la grammatologie*.

18 Voici les principales dichotomies qui s'y trouvent mises en œuvre : nature-société, original-copie, savoir-ignorance, homme-femme.

19 Voir le conflit qui éclate à ce sujet dans la scène 16.

deçà de l'humain, mais le conflit blanc/noir ne manquera pas d'éclater (sc. 6) et de réintégrer leur inquiétante neutralité dans les séries binaires. Ces oscillations sont assumées par les deux maîtres-esclaves, qui assurent de la sorte la récupération du naturel par le social, ainsi que la domination du double registre dramatique par le Prince.

Le problème de la présupposition réciproque de la langue et de la société²⁰ trouve une solution aussi simple que subtile dans *la Dispute*. La langue, en tant que compétence générale, apparaît comme une donnée apriorique : « on leur a appris la langue que nous parlons » (sc. 2). C'est celle du Prince qui est ainsi transmise et imposée par ses agents, ce qui évidemment permet d'emblée à Marivaux de franchir le seuil de possibilité du discours dramatique²¹. Cela ne l'empêche pas, cependant, de faire rejouer sur la scène expérimentale l'acquisition de la langue. Ponctuel, limité à des éléments privilégiés de vocabulaire, ce jeu exemplaire relève d'une tactique autorisant l'auteur à introduire les différences conceptuelles au fur et à mesure que le déroulement dramatique les produit. Ainsi voit-on Mesrou et Carise fournir les mots « homme » et « femme » et les élèves les répéter immédiatement (sc. 5 et 6), croyant s'approprier l'expérience « vécue » ainsi que l'objet de leurs découvertes par le moyen d'un signe fonctionnant comme une copie verbale. En réalité, les bribes lexématiques

lancées de la sorte dans le jeu primitif opèrent une perte de l'immédiateté vécue — perte déjà accomplie d'ailleurs par l'imposition initiale et globale de la langue.

La nature parlante n'est donc qu'une machine truquée, d'entrée de jeu marquée par « cet écart qui constitue comme la virtualité du signe » (Paris, p. 34). Le Prince lui a délégué son propre pouvoir discursif, par l'intermédiaire de ses domestiques, à condition qu'elle subisse, tout en la reproduisant, sa pratique expropriante des signes. En se faisant ainsi écho à lui-même dans l'objet expérimental devenu miroir de sa langue, il aura manqué la nature en tant qu'objet primitif, mais il aura aussi étouffé sa menace d'inquiétante altérité. Peau blanche, station debout, langue que nous parlons : la statue réunit tous les éléments permettant au philosophe de s'assurer de l'identité de la nature humaine et de se donner à voir dans le miroir de son savoir préfabriqué.

4 Le stade du miroir

Toutefois, ce savoir ne s'acquiert pas, il se démontre dans sa clôture épistémologique. L'objet étant posé, on passe, au début de la scène 3, au deuxième niveau dramatique. La démonstration s'ouvre sur le stade du miroir, dont Églé seule fait les frais²². En fait, même si ce personnage s'intègre au groupe des quatre enfants, c'est elle, la vraie Galatée, la femme-

20 Problème majeur dans les théories sur l'origine de la langue au XVIII^e siècle.

21 Voir par contraste *Arlequin poli par l'amour*, où l'objet naturel fait problème par son langage impoli, et surtout *Gaspard*, de Peter Handke, qui présente la genèse-fabrication d'un personnage moyennant un langage qui ne lui appartient pas : d'abord une phrase toute faite, ensuite des fragments langagiers insufflés par des voix anonymes.

22 Cette scène n'est pas sans rappeler celle de la jeune fille qui essaie ses mines au miroir (*le Spectateur français*, première feuille, p. 117-118); comme le note Deguy, « Il y a dans *la Dispute* une sorte de généralisation de la scène de la jeune fille au miroir » (p. 273).

statue. C'est sur elle, en premier lieu, que se fait l'expérimentation, puisque c'est à travers elle que le Prince peut atteindre et persuader Hermiane. Artificiellement naturelle, Églé fonctionne à la fois comme reflet du savoir princier dont elle parle la langue et, en tant que femme-objet, comme double d'Hermiane. On note aussi un effet d'écho par rapport au début de la pièce, Hermiane assistant avec l'entrée d'Églé à la répétition de sa propre entrée en scène : « Venez, Églé, suivez-moi; voici de nouvelles terres que vous n'avez jamais vues » (sc. 3). Les deux femmes sont menées, doivent suivre, s'émerveiller et, ignorantes, poser des questions. Comme le Prince, Carise mène, sait, donne les ordres et les réponses. De niveau à niveau, la relation est celle d'une répétition spéculaire.

Mais voici le piège du miroir qui guette au sein même de la nature :

ÉGLÉ — [...] 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.

CARISE. — Vous avez raison, et c'est ce qu'on appelle un ruisseau.

ÉGLÉ, *regardant*. — Ah! Carise, approchez, venez voir, il y a quelque chose qui habite dans le ruisseau qui est fait comme une personne, et elle paraît aussi étonnée de moi que je le suis d'elle.

CARISE, *riant*. — Eh! non, c'est vous que vous y voyez, tous les ruisseaux font ce effet-là.

ÉGLÉ — Quoi! c'est là moi, c'est mon visage? (*Ibid.*)

Églé, se dédoublant dans l'acte autocognitif, subit la rupture de la présence à soi et adopte aussitôt la pose narcissique. Elle commence par voir autre « chose » qui se révèle être une autre « personne »; puis, sous l'effet de l'inter-

vention de Carise, elle finit par se reconnaître dans l'image que lui renvoie le miroir naturel du ruisseau. La connaissance de soi passe donc par le dédoublement du personnage en sujet et objet. Scène narcissique s'il en est, puisque cette perte de la présence à soi entraîne aussitôt le désir de soi. Les gestes de se connaître et de se désirer apparaissent comme cooriginaires. La même scène pose simultanément la distance et le désir de l'abolir, le désir de la réappropriation de soi.

Étrangement, c'est dans cette autoconnaissance narcissique que réside la possibilité d'une mécanique sociale mue par la force désirante : désir de soi dans l'autre, désir de l'autre en soi. Une fois la scission du sujet en deux instances accomplie, la morsure du désir opérée, la dynamique sociale se déclenche comme une errance de la force désirante d'objet en objet. Il devient évident que la question de l'inconstance en amour coïncide avec celle de l'origine de la société. Cette inconstance est en fait cooriginnaire de plusieurs catastrophes initiales qui constituent ensemble un paradigme fondateur : déprésentification dans le dédoublement qui donne lieu d'une part à la re-présentation, d'autre part à la connaissance de soi vécue à la fois comme une dépossession de soi et comme un désir narcissique. Il s'ensuit une dynamique instable de la force désirante que rien ne saurait stabiliser sauf une intervention sociopolitique sous la forme de l'institution du mariage.

Dans ce sens, on peut parler d'une « machine matrimoniale » en se référant à un grand nombre de pièces de Marivaux, comme l'a fait Michel Deguy, dans un essai qui a suscité

beaucoup de réactions. Par ce titre provocateur, Deguy ne fait d'abord que confirmer l'aspect mécanique, sinon machinique, que la critique n'a pas manqué de relever dans l'œuvre de Marivaux. Donnant en spectacle l'origine de la société, *la Dispute* permet d'approfondir cet aspect mécanique, puisqu'elle montre la genèse des particules dont l'interaction constituera la mécanique sociale. Nous assistons à un processus de subjectivation en la figure d'Églé, femme-statue. Il sera immédiatement suivi d'un acte d'assujettissement. C'est là seulement qu'interviendra la question du mariage, que la machine deviendra matrimoniale. Le mariage, qui peut paraître la visée ultime de toutes les pièces de Marivaux, ne serait donc qu'une solution institutionnelle à une mécanique sociale résidant dans le processus de la subjectivation. C'est la genèse du sujet, ici représenté en objet d'une démonstration pseudoscientifique, qui détermine le type de société en voie d'émergence. Dans *la Dispute*, il n'est pas explicitement question de mariage — même si la fin de l'intrigue suggère qu'il y en aura deux — puisque la genèse des sujets comporte déjà toute la logique de la machine sociale.

Le stade du miroir lacanien se trouve étrangement anticipé et modifié. On a vu que, ayant posé d'emblée une nature parlante, Marivaux saute le « stade infans » (Lacan, p. 90) et ne le représente que pour des illustrations ponctuelles de l'acquisition du langage. Cepen-

dant, le fait de déclencher la réflexion (spéculative et psychanalytique) par un événement initial, prétendument empirique, et d'ouvrir une temporalité pensée comme évolution (la formation de la société chez Marivaux, la formation de l'individu en tant que sujet social chez Lacan) se retrouve dans les deux textes. Lacan insiste autant sur le « soutien humain ou artificiel » (Lacan, p. 90) que sur l'événement initial : « assumption jubilatoire de son image par l'être encore plongé dans l'impuissance » (*ibid.*); « le petit homme [...] reconnaît pourtant déjà son image dans le miroir comme telle. Reconnaissance signalée par la mimique illuminative du Aha-Erlebnis » (*ibid.*, p. 89). Telle Églé, étonnée de se reconnaître dans le miroir du ruisseau. Les coïncidences entre les deux textes sont frappantes, au point que l'on est porté à se demander si la philosophie spéculative du XVIII^e siècle s'est déjà mise au stade du miroir psychanalytique, ou bien si la psychanalyse reproduit des schémas et figures discursifs qui s'imposaient comme incontournables aux auteurs du XVIII^e siècle. Il nous semble en fait que la psychanalyse donne ici un statut théorique à une figure ambivalente mais obligatoire pour les auteurs des Lumières qui représentent la genèse du savoir, du sujet et de la société²³.

Premier dans une série de miroirs, le ruisseau est le miroir naturel. Toutefois, si l'eau de la source est déjà miroir, quel état originel pourrait précéder le dédoublement qu'elle produit? Le fait est que ce miroir n'exerce son

23 Une autre différence entre Marivaux et Lacan est à noter : le « petit bonhomme » de Lacan est une jeune femme chez Marivaux, une femme-statue ou marionnette que les hommes philosophes se donnent en spectacle pour y refléter leur savoir préétabli, et que le Prince, poursuivant ses stratégies de séduction, donne triangulairement en spectacle à Hermiane afin d'affaiblir ses résistances.

pouvoir disjonctif qu'après que Carise a tendu à Églé le miroir du signe : « c'est ce qu'on appelle un ruisseau ». Cette imposition du mot en tant que représentation de la chose, copie verbale promettant une prise sur l'objet en le jetant hors de sa présence, est plus décisive que tout, d'autant plus qu'elle vient indirectement du Prince et relève de l'autorité d'une parole paternelle. Le miroir par excellence, c'est la parole²⁴.

« C'est là moi » — l'être et l'identité se prennent désormais dans le miroir, que ce soit celui du vis-à-vis autocognitif, celui de l'autre sexe (Azor, Mesrin) ou celui du même sexe (Adine). Ou encore cet autre miroir, objet réel bien qu'artificiel, que Carise donne à Églé, en quelque sorte comme substitut d'elle-même, au moment de s'absenter la première fois de la scène. Son assistance déprésentifiante est dès lors suffisamment établie pour être confiée au miroir entre les mains de la jeune fille :

CARISE. — [...] Cela s'appelle un miroir, il n'y a qu'à presser cet endroit pour l'ouvrir. Adieu, nous reviendrons vous trouver dans quelque temps, mais, de grâce, songez aux petites absences.

[...]

ÉGLÉ, *tâchant d'ouvrir la boîte*. — Voyons, je ne saurais l'ouvrir; essayez, Azor, c'est là qu'elle a dit de presser.

AZOR, *l'ouvre et se regarde*. — Bon! ce n'est que moi, je pense, c'est ma mine que le ruisseau d'ici près m'a montrée.

ÉGLÉ. — Ah! ah! que je voie donc! Eh! point du tout, cher homme, c'est plus moi que jamais, c'est réellement votre Églé, la véritable, tenez, approchez.

AZOR. — Eh! oui, c'est vous, attendez donc, c'est nous deux, c'est moitié l'un et moitié l'autre [...] (sc. 6-7).

Miroir du miroir, le mot est donné en même temps que l'objet. Cette boîte à surprises, machine à production désirante sur le mode de la pulsion scopique, enchaîne le jeune couple à son image morcelée afin qu'il apprenne à accepter l'absence et la perte du propre.

Ce miroir devient la propriété d'Églé, tandis qu'Azor a reçu de Carise un portrait représentant sa bien-aimée, autre substitut de présence introduit pour alimenter l'activité désirante :

AZOR. — Ah! c'est Églé, c'est ma chère femme, la voilà, sinon que la véritable est encore plus belle. (*Il baise le portrait.*)

MESROU. — Du moins cela la représente.

AZOR. — Oui, cela la fait désirer. (*Il le baise encore.*)

ÉGLÉ. — Je n'y trouve qu'un défaut, quand il le baise, ma copie a tout (sc. 6).

Azor confond la véritable femme avec sa copie. Cette espèce de fétichisme se donne à voir comme la marque d'un comportement sémiotiquement primitif et dénonce le vol de la présence perpétré par la mise en circulation frauduleuse des objets-représentations. Subrepticement, Azor d'abord, puis Églé, Adine et Mesrin enfin (ils possèdent eux aussi miroir et portrait) subissent la déprésentification et l'expropriation, comme le chien de la fable :

Ce chien, voyant sa proie en l'eau représentée,

La quitta pour l'image, et pensa se noyer.

La rivière devint tout d'un coup agitée.

À toute peine il regagna les bords,

Et n'eut ni l'ombre ni le corps²⁵.

Cet autre récit d'un moment de disjonction entre l'image (« l'ombre ») et l'objet réel (« le

24 Nous modifions une formule de Jean Rousset : « le masque par excellence, c'est la parole » (p. 61).

25 La Fontaine, « le Chien qui lâche sa proie pour l'ombre » (*Fables*, VI 17).

corps ») fait également coïncider la dépossession déclenchée par la représentation et l'instauration du désir. Au lieu de l'instinct d'alimentation, Marivaux active l'instinct sexuel. Il délègue au prince-philosophe le pouvoir-savoir de montrer sur scène non seulement les premières amours mais surtout la première infidélité, qui doit démontrer l'origine de la société. Le désir se porte d'un objet à l'autre, corps réel ou image. Il commence son errance dès que la présence à soi est rompue. D'où cette surenchère de la force désirante, aiguillonnée par la multiplication des objets et moments spéculaires (ruisseau, miroir, portrait, mot). L'activité errante de cette force déclenche l'échange des objets désirés, ce qui produit un mouvement permutatif à l'intérieur de l'ensemble à quatre sujets. La stabilisation de cette économie désirante par le mariage définira l'état de la société instaurée. Dans *la Dispute*, cette dernière phase du « commencement de la société » n'est qu'amorcée; son accomplissement est projeté dans un temps qui dépasse l'achèvement du jeu dramatique.

Il a fallu insister longuement sur la disposition initiale de *la Dispute*, si bien que notre lecture risque de s'achever sur les premières pages du texte. C'est qu'elles sont décisives : tout l'enjeu dramatique, spéculatif et épistémologique se trouve dans la mise en place subtile des présupposés de ce savoir qui se donne ainsi à voir dans le cercle clos de sa maîtrise. Stratégie et enjeux du discours se

décident dans les préambules, avant même que le deuxième niveau dramatique ne s'ouvre. À partir de là tout s'imbrique, s'enchaîne, s'articule assez mécaniquement selon la logique binaire du théâtre marivaudien. Le déroulement dramatique devient hautement prévisible et n'a de surprises que pour les enfants de la nature dont se joue un prince. Soit un ensemble de quatre éléments, et deux sous-ensembles symétriques (les sexes). Dans une première phase, deux rencontres entre les personnages de sexe opposé produisent naturellement l'amour et des couples; les rencontres entre les personnages du même sexe produisent naturellement l'amitié entre hommes et la jalousie entre femmes²⁶. La deuxième phase consiste en une permutation chiasique des couples, opération dont la conclusion est symbolisée par un échange des portraits.

5 Conclusion en supplément

La mécanique sociale est déclenchée. L'expérimentation est achevée, la démonstration étant faite. Dès lors le deuxième niveau dramatique peut rejoindre le premier, la société expérimentale vient à confirmer l'ordre social établi (par le Prince). Il y aura rencontre, voire fusion des deux niveaux, mais y aura-t-il aveu, comme le voudrait Jean Rousset²⁷? Et qui aurait quels aveux à faire? L'amour du Prince ayant déjà été déclaré, les premières

26 Notons au passage les 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 narcissiques.

27 « Toute pièce de Marivaux est une marche vers l'aveu » (Rousset, p. 57).

infidélités s'étant déjà conclues par des aveux, ne reste plus qu'Hermiane. En fait, c'est elle qui arrête le spectacle et provoque la rencontre des deux niveaux :

HERMIANE, *entrant avec vivacité*. — Non, laissez-moi, Prince; je n'en veux pas voir davantage; cette Adine et cette Églé me sont insupportables, il faut que le sort soit tombé sur ce qu'il y aura jamais de plus haïssable parmi mon sexe (scène dernière).

S'il y a « bonheur social » à la fin de cette pièce, comme la machine matrimoniale devrait le produire (Deguy, p. 259), il est évident qu'Hermiane en est exclue. Elle coupe court au spectacle qu'elle ne supporte plus et, dans un geste défensif, intervient violemment, espérant encore se soustraire à la violence de la galanterie princière. Ce miroir de son sexe, que le Prince, père-et-fils, lui a tendu, elle le brise parce qu'elle s'y sait prise. C'est un aveu non pas d'amour, mais d'impuissance. Elle rend les armes devant le savoir démontré, cette machine du pouvoir-savoir phallogratique. Dans ce sens, et à ce niveau de l'intrigue, *la Dispute* est loin de produire le *happy end* qu'on a pu croire de rigueur dans le théâtre de Marivaux.

La stratégie du Prince a réussi; les résistances d'Hermiane vaincues, il reprend dans un bref commentaire le ton de galanterie condescendante qui convient à son dessein de séducteur. L'« épreuve » qui lui a permis de connaître Hermiane dans Églé, tout en imposant à la première le spectacle de la connais-

sance de l'autre, ne lui laissera-t-elle « rien à désirer »?

Reste cette inquiétante apparition des « nouveaux camarades » Dina et Meslis (scène dernière), couple excédentaire, intermezzo épiloguant; elle semble réfractaire à toute lecture cohérente. À l'encontre des interprétations qui y voient la conclusion heureuse du deuxième niveau dramatique²⁸, nous y reconnaissons un problème structural ainsi qu'une énigme herméneutique. Du point de vue de la structure, ces personnages qui surviennent inopinément après la conclusion du jeu rompent toute l'économie interne de la pièce. Ils introduisent un excès en portant après coup le nombre des sujets expérimentaux de quatre à six, risquant ainsi de défaire la symétrie de la mécanique sociale et de démentir les résultats de la démonstration princière. En même temps, leur apparition contredit le message de la domestication de la nature et nous met en demeure de réviser une interprétation qui s'annonçait rassurante.

Ce couple fait-il encore partie de l'expérimentation fictionnelle? Dina et Meslis connaissent Carise et Mesrou, qui leur proposent d'échanger eux aussi leurs partenaires : « voyez, Meslis, si parmi les femmes vous n'en verriez pas quelqu'une qui vous plairait encore plus que Dina, on vous la donnerait » (*ibid.*). Ils refusent, restent fidèles, n'entrent pas dans la mécanique du désir errant, font donc exception. Ils refusent également la protection d'Hermiane et du Prince et se soustraient ainsi à son autorité; puisqu'ils ne fonc-

²⁸ Deguy, par exemple, parle du « bon couple, stable, destiné à montrer l'exemple de la satisfaction réciproque » (p. 142; voir aussi p. 264).

tionnent pas d'après les lois de ce qu'il a démontré être la société, il n'a aucune prise sur eux : « On ne vous séparera pas; allez, Carise, qu'on les mette à part et qu'on place les autres suivant mes ordres » (*ibid.*). On respecte leur fidélité, mais par le même geste on les écarte, on les situe à l'extérieur de la société instaurée, tandis que pour les autres — les quatre cobayes sociaux — le processus de subjectivation se conclut logiquement par un acte d'assujettissement. Le Prince confirme ainsi sur le plan sociopolitique réel ce que le savoir du philosophe a déjà établi par expérimentation fictionnelle.

Henri Coulet conclut, à notre avis un peu hâtivement, que « l'expérience est vidée de son sens par l'arrivée inopinée du troisième couple » (« le Pouvoir politique », p. 193). Bien que cette apparition tardive et surprenante²⁹ semble dépasser la logique du jeu expérimental, il ne faut pas la réduire à une simple irrégularité ni l'imputer à l'auteur comme une inconséquence de composition. Il ne faut pas non plus l'interpréter trop vite comme un signe d'optimisme (le « bon couple » arrivant *in extremis*) ou de pessimisme³⁰ (l'assujettissement social de la nature ne se fait pas sans reste). Ce surgissement nous invite plutôt à élargir le champ dans lequel se joue l'économie de la pièce et à accepter le défi de son degré de complexité.

En fait, si l'on relie ce supplément final au supplément initial, il apparaît moins réfractaire à la logique du texte. La façon dont la nature est à la fois soutenue et excédée par Carise et Mesrou trouve sa réplique dans la façon dont la constitution de la société est à la fois confirmée et menacée par Dina et Meslis, restés enfants de la nature³¹. Une symétrie spéculaire s'établit de la sorte entre les deux moments de supplémentarité, en inversant les positions. Cette inversion active l'une des dichotomies fondatrices de la pensée culturelle du XVIII^e siècle, le clivage conceptuel *nature/société* ou *nature/culture*. La mise en jeu de cette double supplémentarité peut alors se lire comme une déconstruction de ce que le jeu dramatique a difficilement rendu possible en tant que narration instaurant le social. Difficilement parce que, comme notre lecture l'a montré, le récit dramatique d'une genèse sociale a nécessité de multiples truquages pour permettre au dispositif du souverain philosophe d'assujettir Galatée. Au niveau le plus élevé de la lucidité textuelle, la fable de Pygmalion aura servi à montrer que le commencement de la société ne peut se raconter, que le seuil originel entre nature et culture ne peut être franchi dans une chronologie narrative, parce que l'opposition conceptuelle qu'une telle entreprise met en œuvre n'est pas viable. Ne pouvant se poser en dehors de la supplémentarité,

29 Bonhôte parle d'un surgissement *ex machina* (p. 123).

30 Plusieurs critiques ont relevé la fin atypique de *la Dispute*; par exemple Bonhôte (« la seule pièce de Marivaux dont la conclusion soit dépourvue d'optimisme », p. 122-123) ou Coulet : « la pièce ne s'achève pas sur une conciliation » (« le Pouvoir politique », p. 193).

31 Leur statut semi-sauvage se marque dans leur incapacité de conceptualiser la différence *homme/femme*, qui dans cette pièce est l'une des différences fondatrices de la socialisation : « tout cela est-il hommes ou femmes? » (Scène dernière.)

ses termes ne jouissent pas de l'autonomie que présupposent et leur opposition binaire et leur alignement chronologique. Ils ne sont « concevables » que comme simultanéité d'excès et de manque, comme portant, chacun en lui-même, déjà un seuil d'altérité; bref, comme obéissant à une logique paradoxale qui transgresse sans cesse l'identité, l'unité et son double.

Il n'importe : ce texte dramatisant la spéculation philosophique réussit à conjurer l'action inquiétante du paradoxe et à apprivoiser la supplémentarité en la réinscrivant dans la logique binaire de la specularité symétrique;

le supplément final fait écho au supplément initial. Ainsi ce qui, à la fin, semble excéder le spectacle ne fait que le conclure en rétablissant son équilibre interne. Le triomphe d'une structure équilibrée neutralise-t-il pour autant le travail de sape sur les concepts fondateurs, nous fait-il pour autant oublier la mise à nu des mécanismes du pouvoir-savoir masculin? Il est toujours possible de proposer des lectures rassurantes de Marivaux. Nous espérons avoir montré que cela ne peut se faire que si la conscience critique de l'interprète se situe en dessous de la lucidité du texte marivaudien.

Références

- ARLAND, Marcel, éd. de Marivaux, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1949.
- BONHÔTE, Nicolas, *Marivaux ou les Machines de l'opéra. Étude de sociologie de la littérature*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1974.
- BOUREAU-DESLANDES, André-François, *Pigmalion, ou la Statue animée*, Londres, S. Harding, 1741.
- BUFFON, *De l'homme*, éd. Michèle Duchet, Paris, Maspéro, 1971.
- CARR, J. L., « Pygmalion and the Philosophes. The Animated Statue in Eighteenth-Century France », dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23, 3-4 (1960), p. 239-255.
- CONDILLAC, *Traité des sensations*, dans *Œuvres philosophiques*, éd. Georges Le Roy, Paris, Presses Universitaires de France, 1947.
- COULET, Henri, « État présent des études sur Marivaux », dans *l'Information littéraire*, 31, 2 (1979), p. 61-70.
- — — —, « le Pouvoir politique dans les comédies de Marivaux », *ibid.*, 35, 5 (1983), p. 190-195.
- DEGUY, Michel, *la Machine matrimoniale ou Marivaux*, Paris, Gallimard, 1981.
- DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.
- — — —, *la Dissémination*, Paris, Seuil (Tel quel), 1972 (« la Dissémination », p. 319-408; « la Pharmacie de Platon », p. 69-197).
- HANDKE, Peter, *Gaspard*, trad. Thierry Garrel et Vania Vilers, Paris, L'Arche (Scène ouverte), 1983.
- LACAN, Jacques, « le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », dans *Écrits*, I, Paris, Seuil (Points), 1966, p. 89-97.
- LESSING, *Emilia Galotti*, texte traduit et présenté par Paul Sucher, Paris, Aubier-Montaigne, 1971.
- MARIVAUX, *la Dispute*, dans *Théâtre complet*, II, éd. Frédéric Deloffre, Paris, Garnier, 1981 [1968], p. 593-627.
- — — —, *le Spectateur français*, dans *Journaux et Œuvres diverses*, éd. Frédéric Deloffre et Michel Gilot, Paris, Garnier-Bordas (Classiques Garnier), 1988 [1969].
- MORAUD, Yves, « le Discours de la séduction dans le théâtre de Marivaux », dans *l'Information littéraire*, 39, 3 (1987), p. 107-113.
- MOSER, Walter, « Expérimentation fictionnelle et fiction expérimentale. Des frontières mouvantes entre science et littérature », dans *Actes du XII^e congrès de l'Association internationale de littérature comparée*, IV, Munich, Iudicium, 1990, p. 567-577.
- PARIS, Jean, « la Machine à écrire », dans *Change*, 16-17 (1973), p. 20-45.
- PAVIS, Patrice, « Pour une *Dispute*. Analyse sémiologique de la mise en scène de Patrice Chéreau », dans *Australian Journal of French Studies*, 20, 3 (1983), p. 361-389.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Pygmalion », éd. Charly Guyot, dans *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1964, p. 1224-1231.
- ROUSSET, Jean, « Marivaux ou la Structure du double registre », dans *Forme et signification*, Paris, José Corti, 1962, p. 45-64.
- VALÉRY, « Instants » (partie de *Mélange*), dans *Œuvres*, I, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1957, p. 373-402.
- — — —, « Petite Lettre sur les mythes », dans la section « Études philosophiques » de *Variété*, *ibid.*, p. 961-967.