

LES PROBLEMES DE LA REALISATION DE L'UTOPIE CHEZ MARIVAUX

Bellarmin ILOKI
Université Marien Ngouabi
Département de Langue et Littérature Françaises

I- QU'EST CE QUE L'UTOPIE ?

1- La démarche de l'utopie

Sans l'avoir vraiment voulu, More créa un genre littéraire pour lequel les siècles à venir devaient s'engouer : des littéraires en passant par les sociologues jusqu'aux politiciens. Les structures sociales du nouveau monde ont sans doute influencé les philosophes et les structures des utopies qui suivent. Mais, pour expliquer cette profusion d'œuvres, il convient maintenant de définir la démarche utopique. On peut en distinguer trois éléments fondamentaux : le conflit avec la réalité, la création d'un univers imaginaire et enfin une spéculation sur l'univers ainsi créé. Ces trois principes éclaireront certainement le pourquoi et le comment d'un phénomène d'une telle importance.

La lecture de l'utopie de Thomas More nous fournit déjà la réponse à la première question. Le pourquoi : l'œuvre de More est en effet divisée en deux parties dont la première est une critique sociale sur un ton mesuré, de la société anglaise sous le règne d'Henri VIII et des pays d'Europe en général. Il y énonce un certain nombre de vérités particulièrement terribles. Il décrit la misère et la pauvreté qui règnent tant dans la population rurale qu'urbaine, ce qui oblige les gens à avoir recours au vol et au banditisme. Il dénonce les nobles qui sont paresseux et qui détiennent les terres et les transforment en pâturage, chassant les paysans, réduits désormais à s'adonner au banditisme que l'Etat punit très sévèrement.

Déjà en polémique avec la société de son temps, More dans son deuxième livre crée un Etat idéal dans l'île imaginaire de l'utopie. Il divise cette île en 54 cités comme l'Angleterre et en autant de comtés. Cette attaque est précisément la clé de la démarche utopique, c'est-à-dire qu'elle procède d'abord d'un conflit avec la réalité, d'une prise de conscience des tares de la société et d'une réaction contre le système en place. L'utopiste n'est donc pas un "rêveur", un "insensé" qui fait abstraction de la réalité comme veulent le faire croire certains dictionnaires. Campanella, homme d'église respectueux de la hiérarchie romaine et homme du peuple conscient de sa misère, de l'insuffisance de l'Evangile en tant qu'élément d'une société nouvelle, passe environ 30 ans en prison pour s'être mêlé au complot Calabrais qui préparait l'avènement de la cité céleste annoncée par Joachin de Fiore¹, contestant ainsi les doctrines officielles et prêchant la rébellion. On pourrait citer d'autres utopistes ardents militants,

¹ Tommaso Campanella, **La Cité du Soleil**, Droz, 1972 (Cf. L'introduction de Luigi Firpo).

comme l'avocat anglais Owen, qui lutte sans cesse pour la condition ouvrière, Cabet, Morris...

Thomas More lui-même n'est pas un rêveur isolé dans une tour d'ivoire. Grand chancelier d'Angleterre, il a une vision tout à fait lucide et critique de la réalité. L'analyse du vol que fait Raphaël par exemple dans le premier livre, est suffisamment éloquente et convaincante : Raphaël démontre comment la société et le système de lois sont directement responsables des crimes. « *Ma conviction intime, dit-il est qu'il y a de l'injustice à tirer un homme pour avoir pris de l'argent, puisque la société humaine ne peut être organisée de manière à garantir à chacun une égale portion de biens* »². Puis, explique le mécanisme qui conduit au vol puis au meurtre : d'une part l'expropriation des paysans au profit de l'esclavage des moutons les pousse au vol en les réduisant à la misère, et d'autre part le vol entraînant la même peine que l'assassinat, le voleur est donc tenté de supprimer le témoin gênant, c'est sûr, et le risque est le même : « *On décrète contre le voleur des peines dures et terribles alors qu'on ferait mieux de lui rechercher des moyens de vivre, afin que personne ne soit dans cette cruelle nécessité de voler d'abord, ensuite d'être pendu* »³.

Mais la satire n'est que l'une des faces de l'utopie, le pôle négatif parce que destructeur de la machine utopique. Le pôle positif, lui, est constitué par la construction du système utopien. Système fondé sur des lois différentes de celles du monde réel et qui se veut non parfait mais tenant vers plus de perfection et davantage de justice. L'utopie s'apparente ici au genre du voyage imaginaire, en lui empruntant le procédé qui consiste à décrire un monde dont les normes sont différentes des nôtres, ce qui doit nous amener à remettre ces dernières en question.

A vrai dire, More ne s'était guère soucié d'inventer un genre littéraire. Parce que l'Angleterre, minée par les tristes exploits des principes, épuisée par la cupidité des seigneurs en armes, était politiquement et socialement malade, More avait cherché une "forme de gouvernement"⁴ dont l'excellence pût écarter les maux et les malheurs. Il traça donc l'épure d'une île idéale dont la coupure topographique devait faire le lieu d'une république parfaite.

Sans doute que ce rêve de More correspond au besoin d'évasion qu'il partageait avec les humanistes de la Renaissance. Mais son utopie n'est pas un paradis artificiel : elle ne ressemble ni à la province de Bigoudi décrite dans *Le Decameron*, ni au Pays de Cocagne peint par Breughel. Elle propose plutôt les projets prudents d'un homme d'Etat qui, pour conjurer la décadence de la cité, entend allier l'éthique et la politique. Voici donc le complot de la démarche utopique, illustré chez More pour la seconde partie de son ouvrage.

2- Entre spéculation et réalité

L'un des objectifs de la démarche utopique réside dans la spéculation, c'est-à-dire dans une réflexion et une argumentation autour des normes instituées dans cet univers fictif. Les utopistes proposent toujours les principes d'une organisation de la vie sociale, économique, religieuse et en montrent les conséquences. More par exemple, nous propose un débat sur les bienfaits de la vie communautaire. En utopie, les relations lunaires sont favorisées par les repas en commun, institution qui permet aux aînés de tempérer par leur sagesse et leur

² Thomas More, *L'utopie*, Flammarion, Paris 1987, p. 95.

³ *Ibid*, p. 95.

⁴ *Ibid*, p. 95.

expérience le bouillonnement des plus jeunes. Ces derniers vivant quant à eux l'énergie des premiers. En contre partie de son analyse du crime en Angleterre, Raphaël montre comment on remédie à ces fléaux en utopie.

La spéculation s'étend ainsi à de nombreux domaines : travail, loisir, religion, coutumes, guerres, etc., et la définition de Lalande s'applique bien à cet aspect de la méthode utopique, définie comme « *procédé qui consiste à représenter un état de chose fictif, comme réalité d'une manière concrète, soit afin de juger les conséquences qu'il implique, soit plus souvent, afin de montrer comment ces conséquences seraient avantageuses* »⁵

La tendance fondamentale qui résulte de cette démarche utopique est que, l'utopiste refuse l'action concrète au profit de la spéculation. Cependant, il ne faut pas conclure trop rapidement que la réalité disparaît du contexte utopique. Car nous avons déjà montré que l'utopiste n'était pas un rêveur pur : le lien avec le réel est au contraire maintenu par cette spéculation, l'utopie n'étant qu'une exploration du possible.

On peut alors se demander, en effet, pourquoi le conflit avec la réalité débouche toujours sur la création d'un univers imaginaire et non sur une action concrète. Cela ne révèle-t-il pas une certaine faiblesse ? More en était-il conscient ? il semble bien que le personnage de Raphaël est une parfaite illustration de l'impossibilité de résoudre le conflit de manière concrète. Raphaël est un théoricien lucide qui analyse en profondeur les tares du système social en place, mais en même temps, il démontre tout aussi lucidement qu'il est impuissant à les combattre. "Les maîtres du monde" ne lui accorderons aucune attention car dit-il un « *fatal bandeau les aveugle, le bandeau des préjugés et les faux principes, dont on les a pétris et infectés dès l'enfance* »⁶.

L'exemple de Platon est tout aussi significatif. Ses tentatives de convertir et de convaincre les tyrans n'aboutiront jamais, sinon à l'esclavage de Platon lui-même. Il se dégage alors un profond pessimisme quant aux possibilités d'intervention concrètes et efficaces, et l'utopie constitue une compensation à cette impuissance d'agir sur le réel. Elle est une réaction contre "un état de fait intolérable et intolérant" comme l'explique Saulnier, justifiant ainsi cette sorte de passivité de l'utopiste : « *S'il était tolérable, on s'accommoderait, s'il était tolérant, on chercherait des voies d'une réforme positive plutôt que d'une fuite* »⁷. L'intolérance ici se manifeste par des représailles dont on a vu qu'elles pouvaient aller de la prison (Campanella) à la peine de mort (More) en passant par l'esclavage (Platon). L'utopie littéraire fondée par définition sur l'exagération et l'affabulation se révèle alors moins dangereuse pour les auteurs.

Moins dangereuse, certes, mais l'utopie garde néanmoins un caractère résolument subversif. Création d'un univers imaginaire différent du monde réel, ne signifie pas pour autant rupture totale avec la réalité. L'utopie ne transgresse pas les lois naturelles du monde réel, son système est seulement imaginaire, mais non fantastique ou merveilleux, car le fantastique est selon Callois "l'irruption de l'inadmissible" et de l'irrationnel dans le monde quotidien. L'utopie reste dans le domaine de la réalité et ne peut s'élaborer sans une compréhension préalable de la réalité. Elle est bien plutôt rectificative de la réalité.

⁵ Lalande, **Vocabulaire de la philosophie**, cité par C.G Dubois dans "Problèmes de l'utopie", Archive des lettres modernes, n° 85, p. 8.

⁶ Thomas More, **L'Utopie**, Flammarion, Paris, 1972, p.93.

⁷ V.L. Saulnier, **L'utopie en France : Morris et Rabelais** dans "Les utopies à la Renaissance", pp. 141-142.

Il est clair que la spéculation s'organise à partir des possibilités qu'offre le réel. Raymond Ruyer parle plutôt « *d'exercice mental des possibles latéraux* » c'est-à-dire « *exercice ou jeu sur les possibles latéraux à la réalité* »⁸. L'utopie procède donc d'un esprit critique en tant que forme littéraire, elle peut alors représenter la complexité du monde et aborder bon nombre de problèmes relatifs à l'organisation de la vie sociale, économique, politique d'une communauté.

II- LA REPRESENTATION DE L'UTOPIE CHEZ MARIVAUX

L'adaptation par Marivaux de la forme théâtrale pour ses utopies, très rare dans l'histoire du genre utopique n'est pas sans influencer leur signification et leur présentation. Les exigences spécifiques de la scène et de l'esthétique dramatique donnent à l'utopie une tournure particulière. Tout d'abord, lieu utopique et lieu théâtral ne coïncident pas exactement. Certes, la scène est une île, mais s'offre au spectacle, et ses coulisses constituent une issue et une ouverture par rapport auxquelles le décor de l'utopie perd son isolement. Il faut alors distinguer pour l'ensemble des trois utopies, deux procédés différents de mise en scène. *L'île des Esclaves* et *La Colonie* se situent immédiatement dans le lieu utopique. Naufrage ou fuite, les raisons alléguées pour l'installation dans l'île produisent une rupture nette avec l'autre monde. Celui des spectateurs, celui de la réalité, mais il reste que dans les deux cas, le décor n'est pas fermé, l'île est habitée par les esclaves depuis longtemps. Pour *L'Île de la Raison*, en revanche, le lieu utopique est déjà une scène, théâtre dans le théâtre. Ici, le procédé est patent d'autant plus que dans les prémices des situations, la fantaisie l'emporte nettement sur le réalisme.

La représentation de l'utopie se présente donc comme une mise en place, organisation d'un monde nouveau. Elle est soumise à la durée et ne sort pas toute prête du cerveau de son inventeur, mais se construit. La situation initiale ne constituant que le plan à partir duquel elle s'édifie. Dans *L'Île des Esclaves*, par exemple, le renversement des rôles institué en scène 2, n'est que la condition préliminaire à l'éducation et à la guérison des maîtres qui est le véritable but de l'utopie.

Mais, la représentation de ces pièces comme action utopique n'est pas sans poser quelques problèmes, l'utopie ne se réalise pas facilement dans une féerie, elle se heurte à une résistance. Ainsi ni les maîtres, ni les hommes n'acceptent immédiatement de perdre leurs privilèges comme quoi la folie n'écoute pas tout de suite la voix de la raison. Se posent alors d'une part, le problème du temps de la représentation de cette utopie, entendu que l'utopie est un projet à réaliser, d'autre part, le problème de la réalisation de cette même utopie, le travail de l'utopie étant de lutter contre le poids du passé et de ses traditions. Il faut faire table rase. C'est semble-t-il le combat de l'utopie avec le passé réel qui soit le nœud du conflit dramatique. Car dans *L'Île des Esclaves* comme dans *L'Île de la Raison*, nous assistons à l'effort des personnages pour se libérer de leurs habitudes, de leurs préjugés, de leurs conventions et accéder au monde nouveau.

⁸ Raymond Ruyer, *L'utopie et les utopies*, P.U.F., 1950, p.9.

1- Le décor

Selon Guillaume Budé, l'île d'utopie se trouve située hors des limites du monde connu : on ne peut la situer sur aucune carte, mais on peut l'imaginer en renversant les données géographiques les plus courantes : c'est pourquoi, elle n'est en aucune contrée. More lui-même s'attachait à décrire la géographie et l'histoire de l'île afin d'en mieux caractériser les mœurs. Il soulignait la situation, les dimensions et la configuration de l'île, son accès difficile en raison du goulet qu'en constitue la défense naturelle. A cela s'ajoutent des fortifications qui renforcent l'autarcie de l'île.

Marivaux dont, les trois pièces se situent entre 1725 et 1729 ne pouvait manquer d'être sensible à cet effort pour donner à l'utopie la dignité d'un genre reconnu, ni de réfléchir aux problèmes spécifiques de la création utopique. Parmi les problèmes, le traitement de l'espace apparaît particulièrement délicat. Nous essaierons de montrer dans ce chapitre comment l'auteur de *L'Île des Esclaves* (1725), *L'Île de la Raison* (1727) et *La Colonie* (1729) s'est comporté à l'égard de cette catégorie essentielle.

Mais, chose curieuse, le cadre de l'action des trois pièces de Marivaux précitées est la même : l'île. S'agit-il d'une simple coïncidence ? Ou bien existe-t-il un espace propre à l'imagination utopique ? En tout cas, de nombreux paramètres viennent interférer dans la mise en place d'une systématique cohérente : on ne peut négliger ni les projections affectives, ni l'impact des surcharges accidentelles. Autrement dit, l'espace utopique est fonction du génie individuel de son créateur. Il existe néanmoins une géographie de l'utopie la situant tantôt aux extrémités de la terre, tantôt sur les premières marches du ciel, mais toujours à des points limites qui marquent son accessibilité et en même temps son individualité.

En situant l'action de ces pièces dans une île, Marivaux crée ainsi une impression d'éloignement, soit par manque de précision géographique, soit par le choix d'un domaine évidemment imaginaire, mais en général bien connu des amateurs du théâtre de l'époque. Dans ces pièces socio-philosophiques, Marivaux essaie d'imposer aux spectateurs une utopie de dépaysement, de distance, mais les moyens et les buts sont différents. *L'Île des Esclaves*, *L'Île de la Raison*, *La Colonie* se situent toutes dans une île complètement imaginaire ou du moins coupée du monde habituel. D'après les indications fournies par Marivaux, il semblerait que l'île de la première de ces pièces, *L'Île des Esclaves* ne soit pas loin de la Grèce et celles qui servent de cadre à *L'Île de la Raison* et *La Colonie* soient plus déterminées encore. Que les personnages s'y trouvent par un coup du hasard ou par un choix volontaire, cela n'a pas d'importance (dans *L'Île des Esclaves*, ils s'y trouvent comme survivants d'un naufrage, dans *L'Île de la Raison*, on n'est pas informé sur leur arrivée. Les personnages de *La Colonie* ont délibérément quitté leur pays natal et viennent s'installer sur cette île). Ce qui importe, c'est qu'ils sont éloignés de leurs sociétés ordinaires.

Evidemment, l'utopie se définit par l'isolement : s'il n'y a pas la mer, des montagnes inaccessibles la séparent du monde ; elle reste toujours une île au milieu des terres. C'est un autre monde et aussi un monde qui se suffit à lui-même. L'Île comme cadre de l'action constitue le lieu privilégié de toute expérimentation sociale. Les ponts sont coupés, pour les personnages, avec la situation pré-insulaire qui était la leur. Dans *L'Île des Esclaves*, ils doivent se soumettre à des nouvelles qui sont celles de cette île, comme le déclare Trivelin à Iphicrate devenu Arlequin. « *Ce sont là nos lois, et ma charge dans la république est de les*

faire observer en ce canton-ci »⁹. La rupture avec le passé est soulignée par Arthénice, la femme noble dans *La Colonie* : « Depuis qu'il a fallu nous sauver avec eux dans cette île où nous sommes fixés, le gouvernement de notre patrie a cessé ». La différence entre ces deux îles vient de ce que dans la première, les personnages découvrent une société policée, dont Trivelin leur expose les règlements, alors que dans la seconde, il faut des lois "tout est confusion", dit Arthénice. Mais l'important est qu'une situation nouvelle est créée dans les rapports entre maîtres et esclaves d'une part, entre hommes et femmes d'autre part, et qu'elle ouvre un vaste champ d'expérimentation : l'île est un monde clos comme l'est la scène de théâtre, les règles de jeu dans un cas existent, dans l'autre elles sont à faire, mais dans les deux cas, les personnages entrent dans des rôles nouveaux. La situation doit être vue, par conséquent, sur le double plan théâtral et social : la structure dramatique devra épouser la dynamique idéologique, afin que la démonstration soit la plus convaincante possible.

Une société parfaite et artificielle doit donc s'isoler, pour la même raison que les plantes cultivées doivent être soigneusement isolées et protégées, et ne peuvent être sous peine de mort, abandonnées à l'équilibre naturelle de la flore. Mais ce ne sont pas seulement les exigences du procédé littéraire et de la création imaginaire d'un monde qui commandent l'isolement de l'utopie. Quand l'utopie est une île qu'un explorateur ou un naufragé vient de découvrir, ce qui est notre cas, ce n'est pas seulement le souci de la vraisemblance qui pousse l'utopiste à expliquer pourquoi elle a été découverte, c'est aussi le souci d'isoler un chef d'œuvre fragile. *La Nouvelle Atlantide* de Bacon est typique. Il est à remarquer là aussi que les nombreuses petites communautés réalisées aux XIX^e siècle, surtout aux Etats-Unis, ont pris effectivement le plus grand soin pour s'isoler géographiquement, économiquement et culturellement, en renforçant cet isolement par une propagande interne constante. La communauté utopienne ne peut conserver ses mesures particulières qu'en luttant contre toute influence extérieure.

Il est vrai cependant que le cadre insulaire n'est évidemment pas l'invention de Marivaux. En effet, c'était un des décors les plus usités sous l'Ancien Régime, à l'Opéra et à la Foire et chez les Italiens¹⁰. Même les acteurs du Théâtre Français, connus à l'époque pour leur peu de fantaisie, s'en sont parfois servis. L'île incarnait en quelque sorte le goût du temps pour l'exotisme, reflété ailleurs dans le voyage extraordinaire, et la recherche du pays idéal permettant ainsi à l'auteur de fabriquer toutes sortes d'aventures merveilleuses ou de satiriser impunément les mœurs. Mais Marivaux est l'un des premiers à enrichir le décor insulaire d'implications socio-philosophiques. Certes, il ne possède pas dans ce genre le talent qui se manifeste dans *The Tempest* de Shakespeare. Par exemple, le génie anglais ne se contente pas de traiter plusieurs thèmes socio-philosophiques (justice de la colonisation, primauté de la nature, de l'éducation, etc....) il suscite tout un univers féerique qui dépasse les dimensions d'un simple cadre et met en question le pouvoir qu'à l'homme de dégager le réel de l'irréel dans ce monde. Et pourtant l'œuvre de Marivaux dans ce domaine ne manque ni d'intérêt ni de valeur, comme une analyse plus détaillée de ses trois pièces le révéleront dans les chapitres suivants.

2- L'intrigue

⁹ Marivaux, **Théâtre Complet**, T. I, Garnier, Paris, 1968, **L'Île des Esclaves**, scène 4, p. 531.

¹⁰ Marie-Françoise CHRISTOUT, **Le Merveilleux et le théâtre du silence en France à partir du XVII^e siècle**, Paris, éd. Mouton, 1965, p. 99.

Trois pièces, trois utopies ou plutôt trois projets utopiques qui ont ensemble une unité plus réelle qu'il ne paraît et qu'on peut lire comme une sorte de corpus de la réflexion utopique de Marivaux, mais qui n'en sont pas moins distincts et autonomes. *L'Île des Esclaves* et *La Colonie* peuvent être considérées comme des utopies sociales, et pour cette raison, rapprochées, l'une et l'autre envisageant les rapports inter-individuels et leurs modifications possibles et souhaitables. *L'Île de la Raison* sera considérée plutôt comme une utopie morale car elle met en scène des possibles plus purement individuels même si à bien des égards, la réalisation (imaginaire) de ces possibles n'a lieu que dans un cadre et en fonction de rapports sociaux.

Les deux utopies sociales sont consacrées chacune à un projet nettement défini. L'une s'attache aux rapports de maîtres à serviteurs (*L'Île des Esclaves*) l'autre de mari à femme (*La Colonie*). Cependant, là encore l'originalité de chaque objectif n'empêche pas une similitude de la démarche utopique, ni de recoupements. *L'Île de la Raison* elle, est centrée sur un objectif précis, le retour à la raison. Ainsi, chaque utopie de Marivaux est à la fois singulière, spécialisée et relative, incluse dans une synthèse au moins implicite, les points de départ étant chaque fois différents, mais les visées convergeant, peut être dans un but unique. Les utopies sociales, utopies de la pratique existentielle, étant liées à l'utopie morale, éprouve imaginaire des fondements essentiels de l'espèce humaine.

Ainsi, *L'Île des Esclaves* nous propose une inversion des rapports de maîtres à serviteurs par l'échange des rôles. Les maîtres y deviennent esclaves, et les esclaves y sont libérés et promus maîtres de leurs maîtres. On peut penser qu'il ne s'agit ici que de la célébration des "saturnales", mais Marivaux donne à l'élément le caractère d'une révolution sociale institutionnalisée par l'autorité des gouvernements et citoyens de l'île, où ont débarqué les protagonistes, Arlequin et son maître Iphicrate, Cléanthis et sa maîtresse Euphrosine. Les références constantes à la situation antérieure permettent, de donner à l'expérience le caractère d'un renversement radical des rôles. C'est gouverneur de l'île, Trivelin, en particulier, qui précise dans une longue tirade de la scène 2, le règlement qui gouverne dans sa "république", les rapports des esclaves avec leurs anciens maîtres.

« ...*Nous ne nous vengeons plus de vous. Ce n'est plus votre vie que nous poursuivons, c'est la barbarie de vos cœurs que nous voulons détruire, nous vous jetons dans l'esclavage afin de vous rendre sensibles aux maux qu'on y éprouve, nous vous humilions afin que nous trouvant superbes, vous vous reprochez de l'avoir été* »¹¹

On voit donc précisée, la signification de cette révolution sociale et par là même de cette utopie de Marivaux. Son caractère, en principe, provisoire le situe dans la catégorie du "jeu", mais sa durée lui confère une valeur sérieuse et constructive qui la distingue du simple divertissement et de la fête éphémère : « *Votre esclavage ou plutôt votre cours d'humanité dure trois ans au bout desquels on vous renvoie, si vos maîtres sont contents de vos progrès* ». La situation nouvellement créée pouvant d'ailleurs être pérennisée : « *vous ne devenez pour les nouveaux malheurs que vous irez faire encore ailleurs* », s'inscrit parfaitement dans le cadre de l'utopie. Mais l'échange des rôles, l'inversion des rapports sociaux n'est pas une fin en soi et ne constitue donc pas exactement l'objectif de l'utopie. Celui-ci doit être précisé, d'après les paroles de Trivelin qui sont bien l'expression d'un projet à la fois destructif et constructif : « *Nous vous jetons dans l'esclavage afin de vous rendre sensibles aux maux qu'on y éprouve...* ».

¹¹ Marivaux, **Théâtre complet**, T. II, Garnier, Paris, 1968, **L'île des esclaves**, scène 2, pp. 521-522.

Dans *La Colonie*, l'objectif est noble, par conséquent, l'on peut considérer que la portée de l'utopie y est plus grande. On assiste en même temps à la confusion des classes sociales, ou du moins de la bourgeoisie et de la noblesse dont les représentants, Monsieur Sorbin et Timagène vont délibérer ensemble des nouvelles lois à instituer dans l'île où la fortune les a jetés, et à la revendication d'égalité des droits et des responsabilités présentées par les femmes, elles aussi unies, noblesse et bourgeoisie, mais contre les hommes ; revendications formulées essentiellement par la noble Arthénice et la bourgeoise Madame Sorbin, déléguées des femmes.

L'unité de ce double objectif, Marivaux en montre la nécessité, car l'égalité des conditions implique celle des sexes. Le dualisme fondamental des rapports sociaux (maître – serviteurs, homme – femme) s'abolirait donc dans l'indivision absolue de l'espèce humaine : « ...*Obéissez, obéissons,....soyons maîtres et valets en commun...* », dit Madame Sorbin (Scène 14). Mais dès le début de la pièce l'unité des revendications apparaît aussi précaire que nécessaire. L'égalité politique, qui semble dès l'abord instaurée, laisse subsister un clivage social sur lequel achoppera rapidement l'unité des femmes. En réclamant la suppression de la "gentilhomme", Madame Sorbin rencontre l'opposition d'Arthénice, qui elle-même en voulant abolir le mariage, soulève un nouveau litige entre les femmes¹²

La Colonie montre donc les avatars d'un projet cohérent à l'origine, mais disloqué ensuite par les exigences de son développement et de sa réalisation. Mais comme dans la pièce précédente, l'euphorie du dénouement ne doit pas cacher les questions soulevées par l'auteur, à propos de l'alliance des femmes et de leur programme, de l'impossibilité d'une union entre elles.

Dans *L'Île de la Raison*, il ne s'agit plus d'envisager une transformation des rapports sociaux. Les "petits hommes" qui se lamentent sur leur diminution physique dans cette île imaginaire, même s'ils sont définis socialement, en partie par leur langage, en partie par leur métier ou leur condition, vont être sujets à une métamorphose purement individuelle, d'une rapidité proportionnelle pour chacun à la malléabilité de sa nature. Nous sommes cette fois en présence d'une utopie qu'il faut qualifier de "morale" et non plus "sociale". Jouant un rôle analogue à celui de Trivelin dans *L'Île des Esclaves*, le gouverneur de *L'Île de la Raison* fixe à l'intention de ses petits hôtes qu'il considère d'abord plutôt comme des prisonniers, les conditions auxquelles ils auront à se plier pour recouvrer leur taille normale, et par conséquent leur dignité et leur liberté. Le porte-parole du gouverneur, Blectruie, est chargé de le leur signifier. Pour redevenir grands, ils n'ont qu'à devenir raisonnables (Acte I, scène 7). Mais de quelle raison s'agit-il ? La raison est envisagée comme le bon sens, le contraire de la folie. En ce début du XVIII^e siècle, les notions de Descartes et de Spinoza ont fait leur chemin : « *Nous sentons encore mieux le prix de la raison, puisqu'elle seule fait la différence de la bête à l'homme* »¹³

Les "petits hommes" se croyaient raisonnables, mais ils ne le sont pas. En cela aussi, l'utopie diffère des deux précédentes, car elle propose non plus de modifier un état de fait, mais d'amener à l'existence une réalité faussement considérée comme acquise. L'utopie de *L'Île de la Raison*, n'est pas une invention, ni une création, mais dévoilement et vérification, une expérience de dépouillement. La dénonciation prend le pas à l'éducation, réduite à une soudaine conversation. Le personnage en cause n'a qu'à reconnaître ses défauts et le voici qui

¹² Marivaux, **Théâtre complet**, T. II, Garnier, Paris, 1968, **La Colonie**, Scène 17, p. 700.

¹³ **Ibid**, Acte I, Scène II, p. 63.

grandit, qui se rétablit dans sa dignité d'homme. Ainsi Blaise est modeste : « *Je ne suis qu'un nigaud, un butor* ». Ce qui lui plaît dans cette raison, qu'il ne connaît pas, c'est que les raisonnables ont des "faces d'un bonté". Il avoue vite ses fautes (ivrognerie, débauche, avidité, petites malhonnêtetés).

³⁻ Les indications scéniques

Le texte d'une œuvre dramatique se présente généralement comme un texte spécifique dont le statut est différent des autres textes littéraires (romanesque, épique ou poétique). Il est sur deux plans : d'abord le dialogue ou monologue et les didascalies. En clair, un texte théâtral peut être lu, mais sa vocation propre est plutôt d'être joué. C'est donc un texte qui doit traduire la réalité physique. Victor Sardoux ne disait-il pas qu' « *à mesure qu'il écrivait, il voyait ses mises en scène. Ce n'était pas un travail surajouté, il ne séparait pas les mouvements de l'âme des signes extérieurs qui les matérialisaient* », et à Gouhier de compléter : « *Je travaillait devant ma glace, je cherchais jusqu'aux gestes de mes personnages et j'attendais que le mot juste, la phrase exacte me vinssent sur mes lèvres* ». Voyons plutôt dans quelle mesure les textes utopiques de Marivaux s'appliquent à cette logique du théâtre.

Une première constatation s'impose. Les indications scéniques de *L'Île des Esclaves*, *L'Îles de la Raison* et *La Colonie* ne concernent ni le lieu, ni le temps. On a vu que c'était des textes parlés qu'il fallait extraire des renseignements indispensables pour situer l'action, encore ces renseignements sont-ils pauvres et ne décrivent aucunement le décor. Elles ne concernent pas non plus le physique des personnages. Si Marivaux précise quelques traits du caractère de chacun, le physique on l'a vu est peint par quelques qualifications fort vagues. Dans *L'Île des Esclaves*, la Comtesse est une "petite femelle", le courtisan un "petit mâle". Blaise, qui s'appelle le "grand Blaise" est si diminué depuis son arrivée dans cette île, mais finit par retrouver sa grande taille à la fin de la pièce.

Une autre carence, mais pour laquelle, compte tenu des usages et habitudes du temps, Marivaux ne saurait être mis en cause, concerne l'éclairage. Il semble qu'à l'heure actuelle, la lumière constitue un langage, car elle est créatrice d'atmosphère, elle connote, et peut non seulement remplacer le décor mais aussi à partir d'elle on peut indiquer qu'on est au matin ou au soir. Elle crée en plus une atmosphère d'angoisse et de gaieté. Par exemple, le rêve d'Euphrosine dans *L'Île des Esclaves* peut nous laisser supposer qu'il se passe à un moment bien calme de la nuit : « *Où suis-je ? et quand cela finira-t-il ?* » (scène 7). Revenons aux intentions formellement exprimées par Marivaux dans les indications scéniques des trois pièces précitées. Elles concernent essentiellement le jeu individuel des interprètes. On peut en distinguer trois sortes :

Celles qui indiquent un mouvement (l'entrée ou la sortie d'un personnage, ou un geste, une attitude). Exemple : « *Arlequin arrive en saluant Cléanthis qui sort, il va tirer Euphrosine par la main* » (scène 8) ; « *Cléanthis en entrant avec Euphrosine qui pleure* » (*Île des Esclaves*, scène 10) ; « *Iphicrate, regardant Arlequin* » (scène 2) ; « *Iphicrate, au désespoir, courant après lui l'épée à la main* » (scène 1) ; « *Le poète se déballant entre les mains du courtisan* » (*L'Île de la Raison*, Acte III, scène 4) ; « *Madame Sorbin en sortant* » (scène 14) ; « *Madame Sorbin en colère* » (*La Colonie*, scène 9) ; « *Lina en pleurant* » (scène 5). Certaines de ces indications sont accolées à un personnage bien qu'elles signalent le geste d'un autre.

« *Trivelin, faisant saisir et désarmer Iphicrate par ses gens* » (*L'Île des Esclaves* scène 2). Ces indications sont utiles, sans être tout à fait indispensables. Mais elles dispensent de réfléchir sur le texte et permettent au lecteur de suivre sans effort le va-et-vient des personnages ou avertissent l'acteur d'un geste que de toute façon il sera amené à faire.

D'autres indications précisent le ton ou expriment un sentiment. Elles sont la pensée de l'auteur, sa conception même de l'interprétation. « *Arlequin (...) d'un air sérieux* » (*L'Île des Esclaves*, scène 1) ; « *Euphrosine doucement* » (scène 3) ; « *Euphrosine avec attendrissement* » (scène 11) ; « *Blaise, étonné et hors d'haleine* » (*L'Île de la Raison*, Acte I, scène 14). Certaines indications caractérisent, le personnage dès qu'il entre : « *Le gouvernement, avec une lunette s'approche* » (*L'Île de la Raison*, Acte II, scène 3) ; « *une femme, femme brusque et vaine* » (*La Colonie*, scène 9).

Enfin, les apartés qui sont le plus souvent notés dans les indications scéniques par le traditionnel "à part" : "Blaise à part" (*L'Île de la Raison*, Acte II, scène 6) « *Fontignac, à Blaise, à part* » (Acte III, scène 2) ; « *Trivelin, à part, à Euphrosine* » (*L'Île des Esclaves*, scène 3), « *Arthénice à part, à Hermaucrate* » (*La Colonie*, scène 17). Les apartés peuvent ne pas être signalés formellement, parce qu'ils sont considérés comme allant de soi, ainsi lorsqu'un personnage sort, dans ce cas, les paroles prononcées en aparté sont précédées d'indications comme "en s'allant" : « *Arlequin en s'en allant, fait de grandes révérences à Cléanthis* » (*L'Île des Esclaves*, scène 2) ; « *Iphicrate et Euphrosine s'éloignent en faisant des gestes d'étonnement et de douleur (...)* » (scène 6) ; « *Le Courtisan, à Floris, qui s'en va* » (*L'Île de la Raison*, Acte III, scène 6) ; « *Une des femmes, s'en allant avec les autres* » (*La Colonie*, scène 9). De même lorsque, après une conversation à deux, l'un des personnages "sort" ou est "sorti" et que l'autre reste seul tandis qu'un troisième personnage est en train de le rejoindre sur l'avant scène : « *Monsieur Sorbin, il sort par un côté* » (*La Colonie*, scène 7) ; « *Arlequin arrive en saluant Cléanthis qui sort (...)* » (*L'Île des Esclaves*, scène 7).

On peut classer les apartés en deux catégories : la première comprend des apartés qui ponctuent l'action sans avoir une part déterminante dans l'action. Les uns généralement sous une forme exclamative ou énonciative commentent une situation ou définissent un personnage : « *Blaise ça c'est admirable ! Comme on devient honnêtes gens avec cette raison* » (Acte II, scène 1) (dans sa tentative de faire prendre conscience aux autres que ce n'est que par l'acquisition de la raison qu'ils deviendront aussi grands que lui) ; « *Blectrue quoi ! vous mettez la séduction du côté des femmes* » (Acte II, scène 2) (après avoir été informé que dans cette île ce sont les femmes qui font les déclarations d'amour aux hommes). Ils (apartés) peuvent aussi résumer plaisamment une situation, et certains sont spécialement destinés à faire rire le public, surtout en fin de scène, quand un personnage s'en va : « *Blectrue : quelle a été ma joie de te voir semblable à nous !* » (*L'Île de la Raison*, Acte I, scène 13) ; « *le médecin, en colère, Ah ! je m'en vais. Ces animaux là se moquent de moi !* » (Acte II, scène 2).

La deuxième catégorie d'apartés, beaucoup plus importante, relève d'une nécessité dramaturgique. Ils révèlent au public ce que lui seul doit connaître et expliquent une attitude, précisent une intention ou limitent le rôle du personnage dans le jeu : « *Lina, un moment seul, je ne le laisserais pas mourir* » (*La Colonie*, scène 11). Lina comprend et fait comprendre au public que la résolution des femmes de rompre avec les hommes en vue de gouverner le monde et de faire les lois est une pure utopie et que ce n'est pas son amour pour Persinet qui les en empêchera). Un autre exemple, est tiré de *L'Île de la Raison*, Acte III, scène 4 : « *Le philosophe, à part, et pourtant je ne suis pas là ! et je ne guéris pas* » (En refusant de devenir

sage pour retrouver sa taille, le philosophe informe le public que l'existence d'un monde où tous les habitants seraient des raisonnables est une chose impossible si non difficile et le public sait donc qu'à son tour, le philosophe ne peut pas feindre de retrouver sa grande taille, si ce n'est pas là aussi qu'une simple utopie.

Outre les précisions qu'elles donnent sur le "jeu" (les spectateurs pouvant en être éclairés par le ton et l'aparté), les indications scéniques de *L'Ile des Esclaves*, *L'Ile de la Raison* et *La Colonie* nous ont permis de voir comment une utopie peut être jouée. Voyons maintenant ce qu'il en est des mouvements corporels et de l'expression verbale.

4- Les mouvements corporels et expression verbale

Il ne saurait être question ici d'étudier tout ce qui touche au mouvement de chacun des personnages avec le pourquoi et le comment. On jugera seulement des ensembles, et non en tant qu'acteur, celui qui fait, mais spécialement en nous plaçant du point de vue du public, celui qui voit et entend. Et on se limitera à faire prendre conscience de certains problèmes techniques pour faciliter la démarche de ceux qui, hors de la représentation, peuvent se créer une image scénique vivante de la pièce et de leur propre mise en scène. En effet, un « *jeu classique de l'amour soumis aux unités de lieu et de temps, vit de paroles plus que de gestes* »¹⁴ Et les déplacements scéniques s'y limitent le plus souvent à de simples mais fréquents aller et retour. Ainsi commençons par donner un état de ces mouvements (entrées et sorties des personnages).

La colonie : 17 scènes. Deux personnages (Arthénice et Madame Sorbin) sont déjà en scène et poursuivent leur conversation. On compte ensuite quatorze entrées : deux individuelles (Lina, Persinet), cinq de quatre personnages, tous les personnages viennent au moins une fois participer à l'action : six fois Madame Sorbin, Arthénice, quatre fois Lina, Persinet, une fois les députés, douze sorties : neuf individuelles et de deux personnages.

L' Ile des Esclaves : 11 scènes : le rideau s'ouvre sur un plateau vide. Huit entrées, une entrée de deux personnages au scène 1, 4, 7, 8 et 9 et deux entrées de trois et quatre personnages chacune au scène 3, 5 et 6, 10. On retrouve tous ces personnages à la scène 2 et 11. Neuf sortie : huit individuelles, mais certaines très rapprochées.

L' Ile de la Raison : Acte I, 17 scènes, Acte II 11 scènes, Acte III, 8 scènes. Au début de la pièce, plusieurs personnages entrent (1 insulaire, les 8 européens) et prolongent devant nous une conversation commencée ailleurs. Au total un peu plus de trente trois entrées dont quatorze individuelles. Six de deux personnages et treize à plus de trois personnages. Trente deux sorties dont trente individuelles, une de deux personnages.

Ces échanges entre le plateau et les coulisses peuvent donner une impression de vie, mais aussi faire penser aux mécaniques des automates du XVIII^e siècle : l'un se retire quant l'autre avance. La mécanique est en effet remontée avec précision. Marivaux prend soin notamment de justifier les entrées. Non seulement elles sont équilibrées mais encore réparties selon un mouvement régulier. Quelques exemples lors de l'introduction des personnages dans *La Colonie* : Persinet entre à la scène 11, sans que Madame Sorbin ait fini de parler de lui :

¹⁴ Marivaux cité par Anne UBERSFELD dans *L'Ecole du Spectateur : Lire le Théâtre 2*, éd. Sociales, Paris, 1978, p. 67.

« Madame Sorbin : (à Lina) *Patron, et toi, attends ici que les hommes sortent de leur Conseil, ne t'avise pas de parler à Persinet, s'il venait, au moins, me le promets-tu ?* ». Il est entré dès que Madame Sorbin avec les autres femmes sont sorties : « Persinet : *Eh bien, ma chère Lina, d'où vient que Madame Sorbin me chasse ?* »¹⁵. Timagène et Monsieur Sorbin surviennent au début de la scène 2. En effet, quelques instants avant, Madame Sorbin les a vu passer sans la voir. Et son seul souhait avec Arthénice de les interroger sur ce qui se passe est au comble, lorsque ces derniers entrent sans tarder : « *Madame Sorbin, Eh ! tout bellement, je veux vous voir* ».

En tout cas, Marivaux s'efforce tant bien que mal à faire paraître naturelles les entrées des personnages. Le résultat est que la mécanique devient apparente. Certaines entrées cependant ne sont pas annoncées par convention dramaturgique, comme l'entrée d'un domestique. Le personnage a si peu d'importance que Marivaux ne précise même pas par une indication scénique qu'il entre ou qu'il sort. Un exemple dans *L'Ile des Esclaves* scène 6 où Cléanthis très touchée par le rire en éclat de son Maître n'entre que pour lui dire : « *Seigneur Iphicrate : peut-on vous demander de quoi vous riez ?* ».

Comparées aux entrées, les sorties posent moins de problèmes. La question pourquoi partez-vous ? est moins indiscreète que la question : que venez-vous faire ici ? On ne s'introduit pas dans un lieu sans raison valable, mais presque tous les prétextes sont bons pour en sortir. C'est affaire d'opportunité et de courtoisie. En conséquence, il est plus facile de justifier la sortie d'un personnage que son entrée. A Fontignac et Blaise qui sont surpris devant la visite inattendue du médecin, Mégiste dit : « *Messieurs, voilà un de vos camarades qui m'a demandé en grâce de vous l'amener pour vous voir* » (*L'Ile de la Raison*, Acte II, scène 2). Pour le mouvement des personnages, on relèvera un certain nombre de sorties retardées, procédés si souvent employés dans les comédies. A la fin de la scène 11, de *La Colonie*, Persinet fait "quelques pas" pour sortir, puis "revient" pour finalement sortir peu après, car en dépit de l'opposition de Madame Sorbin à son amour avec Lina, Persinet ne veut pas la perdre de vue un instant : « Persinet : *Ah ! me voilà un peu revenu ; parlez-moi de plus près...* ».

Quelque soit la fréquence des entrées et des sorties dans le mouvement scénique, on en oubliera pas pour autant les gestes des personnages à l'intérieur des scènes et les attitudes. Un grand nombre de ces gestes, comme on l'a vu précédemment, sont signalés par des indications scéniques. D'autres sont uniquement suggérés ou imposés par le texte parlé. Il est cependant des silences qui disent long, mais le mot reste indispensable à l'échange, il n'est parfois qu'un support. Les gestes eux, donnent un sens à la voix ou prolongent une intonation. Ils sont, pour Marivaux, comme des mots, « *l'expression simple des mouvements du cœur* »¹⁶, ils sont regards, attitudes ; « *il y a des manières qui valent des paroles* », reconnaissait déjà Damis dans *Les Serments indiscrets*, on dit, « *je vous aime avec un regard et on le dit bien* » (Acte II, scène 10). Ce langage des gestes et des paroles et des regards est encore plus sensible à la scène 11 de *La Colonie*, quand pour Lina et Persinet, il n'est plus nécessaire de parler, pour se comprendre et se faire comprendre.

A propos de l'expression verbale, la comparaison de la résolution du conflit dans les trois pièces va nous permettre de voir ce qui a changé au terme de l'expérience et ce qui ne pouvait pas changer. L'évolution des rapports entre les personnages, ici comme dans tout le théâtre de Marivaux, se fait jour dans le langage, selon une dynamique du dévoilement. La progression

¹⁵ Marivaux, **Théâtre Complet**, T. II, Garnier, Paris, 1968, **La Colonie** Scène 11, p. 690.

¹⁶ La formule est dite du dialogue de Marivaux par Marivaux lui-même et apportée par D'Alembert (**Théâtre complet**, T. II, p. 986).

de l'action dans le langage est remarquable dans *L'Iles des Esclaves*. Le changement qui est attendu des maîtres passe par les mots. Dès la première scène, Arlequin refuse de comprendre ce que dit son maître : « *Ah ah ! vous parlez la langue d'Athènes ; mauvais jargon que je n'entends plus* » (scène 1). Le mot "esclave" qu'il vient d'adresser à Arlequin est l'un de ceux, parmi ses mauvaises habitudes de langage, dont Iphicrate devra à se corriger, comme le lui confirme Trevelin dans la scène suivante. A la scène 3, Cléanthis insiste, de son côté, sur le long apprentissage que devra faire sa maîtresse : « *Mais à présent il faut parler raison, c'est un langage étranger pour madame, elle l'apprendra avec le temps, il faut se donner patience* ».

C'est donc bien dans le langage que se situe l'épreuve, comme le montre un peu plus loin l'exclamation d'Euphrosine, s'adressant à Trevelin : « *Quels discours ! Faut-il que vous m'exposiez à les entendre* ». A la scène 7, où Cléanthis vient de lui ordonner d'aimer Arlequin, Euphrosine a presque perdu la parole, elle se trouve par conséquent à un point d'équilibre, de disponibilité pour que s'instaurent de nouveaux rapports : « *où suis-je ? et quand cela finira t-il ?* ». Mais sur ce terrain tout reste à faire, une autre vision des choses doit naître. L'avènement d'un nouvel être, et donc d'un nouveau langage, aura besoin pour se réaliser de la médiation d'Arlequin qui se trouve à la fin de la scène suivante, après la plainte d'Euphrosine, dans une situation identique : « *J'ai perdu la parole* ». Cet état le rend disponible pour la réconciliation avec Iphicrate. La contagion de la générosité révèle à Iphicrate un nouveau langage. « *Que fais-tu mon cher ami ?* » dit-il à Arlequin qui le déshabille pour reprendre son habit. Dans une mutation qui fait passer les personnages d'un langage à un autre, il faut noter le rôle que joue un certain nombre de termes antithétiques. Ainsi à l'accusation que lui lance Euphrosine, au début de la scène 4 : « *Vous êtes des barbare* », Trivelin répond : « *Nous sommes d'honnêtes gens qui vous instruisons* ». Ce que doit corriger Euphrosine c'est bien son langage, reflet d'une vision des choses faussées. Et la preuve de sa guérison sera donnée à la fin de la scène 10, lorsqu'elle dira à Cléanthis : « *Ne parle plus de ton esclavage* ». Mais la leçon ne vaut pas seulement pour les maîtres. Arlequin et Cléanthis devaient éviter la tentation de la vengeance, afin de permettre au "cours d'humanité" annoncé par Trivelin de réussir : « *Si cela n'était pas arrivé, nous aurions puni vos vengeances, comme nous avons puni leurs duretés* ».

Dans *La Colonie* l'expression verbale permet également de suivre l'évolution des rapports entre les personnages. Dès la première rencontre entre les femmes et les hommes, (scène 2), le dialogue est le lieu de l'incompréhension entre les deux camps, source de malentendu et d'obscurcissement. C'est à un dialogue de sourds, proche de ceux que l'on trouve dans le théâtre de Ionesco, que nous assistons. A Arthénice qui l'interroge : « *Qui, nous ? Qui entendez-vous par nous ?* », Sorbin répond : « *Eh, pardi, nous entendons, nous, ce ne peut pas être d'autres* ».

Dans la scène 9, les femmes sont entre elles. Les hommes ne peuvent pas entendre ce discours comme c'est le cas des maîtres dans *L'Ile des Esclaves* où leur portrait est fait devant eux. Lorsque les hommes reviendront, la confrontation avec les femmes se limitera à un échange entre Madame Sorbin et son mari dans la scène 14. C'est une leçon de langage qu'elle prétend lui donner : « *Votre femme qui vous aime, que vous devez aimer qui est votre compagne, votre bonne amie et non pas votre petite servante, à moins que vous ne soyez son petit serviteur* ». Elle répond à son mari qui vient de lui rappeler ses devoirs et la supériorité de l'homme : « *Ne suis-je pas votre mari, votre maître, et le chef de famille ?* ». Les deux discours semblent irréductibles et donc la seule issue : la rupture, que proclame Madame Sorbin à la fin de la scène, avant d'inviter fermement Lina, sa fille, à la suivre dans son discours.

III- LES LIMITES DE L'UTOPIE CHEZ MARIVAUX

Le dénouement des pièces de Marivaux peut être considéré comme la limite des utopies qu'elles contiennent. Dans *L'Ile es Esclaves*, les rideaux tombent avec le retour à la situation antérieure, les esclaves promus maîtres, le temps de la pièce, redeviennent esclaves, et les maîtres, un moment asservis, retrouvent leur pouvoir d'antan. Certes, cet effacement de l'utopie s'accomplit par la volonté même des intéressés et en particulier des domestiques Arlequin et Cléanthis. De même il ne peut être considéré comme un échec dans la mesure où les objectifs fixés au départ sont atteints. La guérison des maîtres est totale. Trivelin sait que le conflit qui oppose les maîtres et les esclaves est profondément résolu lors qu'il les voit pleurer et s'embrasser, il sait aussi que les sentiments du cœur se manifestent sans honte et par conséquent les larmes sont pour tous indistinctement preuve de tendresse et de plaisir mêlés, en même temps que certitude de se comprendre. C'est enfin, Trivelin qui tire la conclusion de l'aventure à leur intention « *Vous avez été leurs maîtres et vous en avez mal agi, ils sont devenus les vôtres et ils vous pardonnent* »¹⁷. La réalité où retournent les personnages en a été modifiée. On peut même penser que revenus à Athènes ils seront les fervents d'une nouvelle société. La leçon de la pièce, du moins la première, puisque celle-ci en comporte évidemment plusieurs, est pure morale. « *Il faut avoir le bon cœur, de la vertu et de la raison. Voilà ce qu'il faut, voilà ce qui est estimable, ce qui distingue, ce qui fait qu'un homme est plus qu'un autre* »¹⁸.

En revanche, la différence des conditions est maintenue, l'homme est donc très marqué par sa condition sociale et ne peut échapper à son état. A la fin de la pièce, par exemple, Arlequin et Iphicrate reprennent chacun leur habit : « Arlequin : *rendez-moi mon habit et reprenez le vôtre, je ne suis pas digne de le porter* »¹⁹. Quand Cléanthis demande à Arlequin pourquoi il a repris son habit, celui-ci répond : « *C'est ce qu'il est trop petit pour moi mon cher ami et que le sien est trop grand pour moi* ». Les rapports sociaux antérieurs sont rétablis et même justifiés comme l'effet de la volonté des dieux, leur caractère inégalitaire étant même par là sanctifié : « *la différence des conditions n'est qu'une épreuve que les dieux font sur nous, je ne vous en dis pas davantage* » (scène 11). Que se passerait-il de retour à Athènes ? Nous n'en savons rien, en tout cas, rien ne laisse prévoir un renversement durable de la situation. De même dans le quatrième stade de la cure, c'est lorsque Marivaux fait engager aux esclaves les manœuvres et les discours qui indiquent qu'ils veulent, ou mieux qu'ils vont coucher avec les belles dames, que la pièce retombe. D'une part, les domestiques cessent immédiatement de se conduire en maître, en ce qu'ils n'attaquent pas les maîtresses comme un vrai patron attaque sa femme de chambre avec aplomb. Au contraire, il est tout ému, et aussitôt la bourgeoisie, profitant de cette timidité et du reste d'aliénation du domestique, reprend le dessus. D'autre part, parce que cette irruption du sexe dans la cure ne peut que briser la rigueur du mécanisme.

L'observation faite de cette expérience utopique révèle qu'il est possible sinon difficile de sortir de sa situation. On peut échanger un costume, mais non une âme ; il est aussi difficile de fonder un ordre naturel qui ne soit pas lié à la violence et à l'inégalité. Ces conclusions

¹⁷ Marivaux, *Théâtre Complet* T. I, Garnier, Paris, 1968, *L'Ile des Esclaves*, scène 11, pp. 541-542.

¹⁸ *Ibid*, scène 10, p. 540.

¹⁹ *Ibid*, scène 9, p.539.

nous emmènent bien loin des conclusions habituelles de l'utopie et du mythe du "bon sauvage". Si l'utopie est bien un projet à réaliser, on ne peut s'empêcher de dire que *L'Île des Esclaves* n'a pas donné les preuves de ses possibilités, et on peut y lire l'aveu d'un premier échec de la représentation de l'utopie.

L'Île de la Raison s'achève en revanche sur une installation qui semble définitive en utopie. Dans cette pièce, on explique que la guérison des esprits ne peut s'effectuer que sur place : « *Pour moi, j'espère que je ferai entendre raison à ma maîtresse et que nous demeurerons tous ici, car on y est si bien !* » (Spinette, Acte II, scène 3). A quoi Blectune répond : « *Je me proposais de vous le persuader, mes enfants, dans votre pays, vous retomberiez peut-être* ». De même, l'amour nouveau que l'on trouve dans cette île et les mariages sans notaire ni contrat qui le sanctionnent font que l'on s'y installe sans regret. Rappelons que dans cette île ce sont les femmes qui font les déclarations d'amour aux hommes, ce qui est conforme à la logique. Parmenès en donne d'ailleurs une définition : « *l'amour est le sentiment naturel et nécessaire, il n'y a que les vivacités qu'il en faut régler. Pour le rendre raisonnable et vertueux, il convient de mettre la séduction du côté des femmes, parce qu'elles sont les plus faibles* ». La comtesse plus longue à guérir est finalement séduite elle aussi par les nouvelles mœurs de l'île et ses habitants. A l'insulaire Floris qui lui demande son amitié, elle réplique : « *J'allais vous demander la vôtre, Madame, avec un asile éternel en ce pays ici* » (Acte II, scène 7).

Là aussi, il est clair que les règles de l'amour dans *L'Île de la Raison* ne changent d'ailleurs pas l'essence du jeu, elles ne font que renverser les rôles en fonction d'une certaine logique qui détermine que les plus forts devraient être obligés de résister et non les plus faibles. Cette nécessité de la résistance est expliquée par Floris dans ce passage.

« *Souvenez-vous que vous êtes un homme (...) Je vous apprends à me résister, mais en même temps à mériter ma tendresse et mon estime. Ménagez-moi donc l'honneur de vous vaincre ; que votre amour soit le prix du mien, et non un pur don de votre faiblesse* »²⁰.

La conclusion du gouvernement annonce même pour l'avenir une confirmation utopique puisque la pièce se termine sans même que ni le poète ni le philosophe aient été guéris, bien qu'il reste un espoir qu'il exprime dans la dernière scène. « *Quelques uns de vos camarades languissent encore dans leur malheur, je vous exhorte à ne rien oublier pour les en tirer...* ». L'utopie est donc bien ici une construction du futur.

Dans *La Colonie*, non plus, on ne remet pas en question l'installation dans l'île d'utopie et nous pouvons même penser que les revendications des femmes ont à la fin été entendues. Timagène en conclusion assure : « *Ne vous inquiétez point, madame, allez-vous mettre à l'abri de la guerre, on aura soin de vos droits dans les usages qu'on va établir* » (scène 18). Cependant, la formule reste vague, et c'est un délégué des hommes qui la prononce. Les femmes n'en ont pas moins été replacées, ou ce sont remises d'elles-mêmes sous la protection de leurs "tyrans", après avoir été au bord d'une satisfaction complète de leurs revendications. Dans l'avant dernière scène, Hermocrate, porte-parole des hommes se montrait prêt à d'autres concessions : « *Quant à moi, qui ne vous accuse de rien, je m'en tiens à vous dire de la part de ces Messieurs, que vous aurez part à tous les emplois, et que j'ai ordre d'en dresser l'acte en votre présence* ».

²⁰ Malraux, **Théâtre Complet**, T. I, Garnier, Paris, 1968, **L'Île de la Raison**, Acte III, scène 5, p. 644.

Mais, comme il est l'inventeur du stratagème qui amènera les femmes à résipiscence, nous sommes conduits à douter de sa bonne foi. La défaite de Madame Sorbin, auparavant la plus hardie à revendiquer, revoie la réalisation de l'utopie vers un futur douteux : « *les hommes seront encore capitaines jusqu'à ce que nous sachions le métier* » (scène 18). Pour avoir poussé l'exigence de l'égalité des droits et des fonctions jusqu'à réclamer la pratique du métier des armes, elle s'expose avec ses congénères en renonçant à celle-ci, à abandonner toutes ses autres revendications. Elle fait confiance à la bonne volonté des hommes, après avoir fondé toute sa campagne sur la condamnation de leur mauvaise foi. En tout cas, les dissensions des femmes ne nous incitent pas à les prendre au sérieux.

Il est donc clair que l'utopie dès qu'elle est mise en scène se trouve soumise à la durée, elle ne sort pas achevée et définitive de l'esprit de son fondateur, elle se construit, se heurte à des obstacles, tout cela au fil d'une certaine durée. Le travail de l'utopie ou bien le nœud du conflit dramatique consistera dans ce combat contre le poids du passé. Ainsi, allons nous parler dans la dernière partie de ce travail, des problèmes auxquels est confrontée la mise en scène d'une utopie.

IV- LE CARACTERE INTEMPOREL DE L'UTOPIE

La confiscation des coordonnées spatiales et temporelles de l'utopie remonte aux premiers grands écrits utopiques du XVI^e siècle. Thomas More et ses émules ont insisté dans des conditions ponctuelles de création, sur l'irréalité et la gratuité de leurs tableaux sociaux. La tradition n'a guère fait de difficulté à adhérer à cette convention et à la fixer comme propriété aveuglante. Une telle amputation présuppose un rejet de toute filiation de l'utopie avec des procédures mentales dont nous avons souligné la mise en place approximative dans l'antiquité. Au contraire l'utopie classique et littéraire symbole du genre, doit prendre place dans l'évolution des chronologies de l'imagination sociale. L'utopie est une forme d'action et d'écriture qui se concrétise dans l'histoire, lieu de sa manifestation et non un épiphénomène d'une histoire sociale auto-créatrice en vase clos.

Dans les œuvres qui épousent les paradigmes les plus fréquents du discours utopique, celui d'un voyage imaginaire et celui d'un projet de meilleure législation, la rupture entre l'image d'une société autre et les réalités sociales, se répercute nécessairement sur les attitudes devant l'histoire. On oppose donc à l'histoire, telle qu'elle s'est faite, l'image d'une histoire idéale. Ainsi, remarquons tout d'abord que l'espace imaginaire dont il est parlé dans ce type de récits est supposé au temps de l'histoire ; en effet, il est évident que la longue traversée qu'effectue le narrateur ne marque pas seulement combien le pays qu'il va décrire est isolé spatialement de sa terre natale, et partant, de l'univers culturel et social de ses lecteurs. La rupture topographique marque également une rupture dans le temps. Le pays imaginaire n'a pas connu l'histoire qui était celle des lecteurs, la nôtre. Ainsi le narrateur aura souvent de la peine à expliquer aux utopiens (Nous employons le mot dans le sens générique pour désigner les habitants des pays imaginaires) la marche de cette histoire qui fut la sienne. Remarquons aussi que dans la structure du récit le temps requis par ce long voyage en utopie assume la double fonction d'assurer aussi bien la continuité que la rupture entre le temps en utopie et

celui de l'histoire réelle. C'est grâce à ce parcours que le passage devient possible non seulement d'un pays à l'autre, mais d'une expérience historique réelle à une expérience imaginaire. D'autre part, le temps du parcours, bien que riche en aventure et péripéties, est pour ainsi dire historiquement creux en ce sens que c'est un temps en quelque sorte privé du narrateur et cela aussi bien par rapport à l'histoire réelle qu'à l'histoire imaginaire. Autrement dit, toutes ces aventures ne font que souligner le fait que le monde que le narrateur va découvrir est coupé de l'histoire de celui d'où il est parti. Au fur et à mesure que le récit avance, cette coupure devient de plus en plus manifeste, elle est la condition même de l'existence du pays imaginaire. Car les utopiens n'ont pas besoin de connaître notre histoire pour éclairer leur vie sociale.

Il est donc difficile, si non impossible, de situer ces sociétés imaginaires par rapport à notre temps historique. Cela tient à l'absence de repères chronologiques. Les utopiens ne vivent même pas une histoire pareille à la nôtre ; on dirait plutôt qu'ils sont situés dans le temps qui se superpose au nôtre. A. Döblin, disait déjà à propos des îles utopiques de Marivaux qu'elles sont « *un plan humain pour interrompre l'histoire, pour sauter hors de l'histoire et parvenir à une perfection stable* ». Le temps de ces sociétés, même quand elles ne sont pas situées sur une île, est un temps insulaire, refermé sur lui-même.

Le visiteur de ces îles imaginaires (et avec lui le lecteur du récit) se trouve aussi devant une histoire toute faite, accomplie. Ainsi, représenter une histoire imaginaire, transparente et rationnelle, n'est qu'un jeu intellectuel. Mais la pratique de ce jeu n'est pourtant ni gratuite ni sans conséquence. Confronter la transparence et la réalité de l'histoire imaginaire avec l'histoire réelle, c'est pratiquer la remise en question des valeurs que celle-ci véhicule ainsi que les justifications sociales qui en résultent. C'est dans ce sens que les histoires insulaires contées par les voyageurs imaginaires sont autant d'anti-histoires.

Mais cette évacuation du temps de l'utopie, cette volonté de déréaliser complètement et donc peut être d'innocenter l'utopie n'éclairent-elles pas davantage les motivations des usagers du mot sur le sens du mot lui-même ? En tout cas, il est même à craindre que l'équation utopie-irréalité-impossibilité flatte les esprits effarouchés par les capacités de dilatation de l'histoire et soit par conséquent l'expression d'une peur du devenir. Car renforcer l'utopie dans un champ sécurisant de discours indifférent à l'histoire des peuples et des hommes c'est se rendre incapable de voir et de juger les événements socio-politiques, lorsque ceux-ci tentent, et aujourd'hui réussissent de plus en plus à importer les modèles utopiques dans l'histoire concrète, c'est se masquer la valeur réelle des utopies une fois réalisées, pour n'en conserver qu'une image neutre et rassurante. La pensée utopique travaille au contraire à l'intérieur d'un dynamisme historiciste, et ses tableaux sociaux sont moins des jeux gratuits et irréalisables que des horizons normatifs. Dans *L'Île des Esclaves*, et *La Colonie*, pièces dites sociales de Marivaux, le point de départ de ces pièces est bien la réalité historique de son temps. L'expérience qui s'y déroule prend appui sur un fonds d'observation qui permet de les dater. Ces deux pièces nous offrent une peinture des conditions sociales, avec leurs caractères distinctifs. Iphicrate et Euprosine dans *L'Île des Esclaves* sont de l'aristocratie. Ils en ont les habitudes et les préjugés. La naissance leur a apporté nom et fortune, et ils ne sauraient renoncer à ces privilèges, comme le montre également la rédaction d'Arthénice à la proposition de Madame Sorbin, à la fin de *La Colonie*. La connaissance de cette appartenance est directe, lorsque c'est le personnage qui s'exprime, mais, le portrait aussi peut être fait par l'autre comme nous le voyons dans *L'Île des Esclaves*.

Il semble donc que l'occultation de la temporalité dans l'utopie vienne surtout de l'identification restrictive de l'utopie à sa seule forme écrite. L'utopie littéraire, loin d'être le prototype d'une utopie intemporelle, doit être réintégrée dans les productions pluridimensionnelles d'une imagination historiciste, d'une imagination sociale, dont l'utopie écrite est en quelque sorte le refroidissement extrême. Ainsi, donc de même que l'auteur d'une utopie ne peut s'empêcher de situer cartographiquement sa cité future en un point du monde, de même, il ne peut éviter de l'insérer dans une continuité temporelle. Autrement dit, l'utopie se différencie du mythe du paradis perdu en ce que le mode de vie rêvé n'est plus rejeté dans le passé. L'utopie implique d'abord le rejet, non du temps, mais d'une dimension passéiste du temps et participe ainsi inévitablement à la valorisation de l'avenir.

La temporalité utopique se définit comme projet, comme avancée dans le futur, comme saut à travers la succession linéaire, comme court-circuitage de la durée. L'utopiste manifeste son désir de s'installer dans un autre temps, tangentiel à l'avenir, et sa rébellion contre le présent. Il n'y a d'utopie que là où l'on anticipe une autre vie, un ordre qui est dans une certaine manière hors du temps, agissant comme un aimant qu'attire à lui le temps pour lui donner un sens. Penser l'autre temps, un autre temps n'est donc pas pour l'utopiste nier la durée et s'en évader, mais se situer au-dessus d'elle pour la diriger, l'orienter. L'idéal utopique ne se réfugie pas dans une équivalence des moments du temps, dans cette indifférenciation tant décrite. Dans *L'Ile de la Raison*, par exemple, les différents degrés de politesse que les petits hommes manifestent, sont l'image des étapes chronologiques par lesquelles passe la raison. De même que le plus grand nombre de personnages en cure permet de mieux marquer que la réalisation de l'utopie est une question de temps et non seulement de volonté. Ainsi, la cure est parfois ralentie, ou interrompue par des rechutes ou des échecs :

« Votre cours d'humanité dure trois ans (...), je crois voir quelque changement à votre taille, courage petit homme, ouvrez les yeux, (...) Achevez, achevez mon cher semblable, encore une secousse (...) Quel sentiment de bête ! vous redevenez petit »²¹.

Dans l'imagination utopique le temps devient l'axe suivant lequel on peut réinventer l'ordre du monde ; il n'est plus l'englobant mais le potentiel, qui ne se compose non d'après, ce qui est déjà advenu, mais d'après ce que l'on veut faire advenir. La question féminine soulevée dans *La Colonie*, est une situation de fait, que constate Arthénice. Les femmes règnent dans la vie mondaine, la mode, les arts, l'amour considéré comme une galanterie et un plaisir, source de libertinage. Il s'agit là d'une situation historique : la femme, au cours des siècles s'est laissée prendre au piège de ses propres avantages, elle a cédé à la glorification dont elle était l'objet. La prise de conscience par Arthénice de l'infériorité dans laquelle cette situation maintient les femmes la pousse à formuler des revendications dont il faut souligner le caractère de modernité.

« Nous voulons nous mêler de tout, être associées à tout, exercer avec vous tous les emplois, ceux de finance, de judicature, et d'épée »²²

L'utopie apparaît comme une intense prise en main de la temporalité, comme l'administration du possible. Ainsi, donc la visée temporelle de l'utopie peut revêtir des formes plus ou moins explicites. D'autre part il apparaît que l'utopie ne peut être limitée à un simple phénomène d'écriture, de construction abstraite d'un modèle, mais comme un archétype imaginaire, elle sert de norme et de motif à des pratiques sociales, elle excite des visées socio-politiques. La

²¹ Marivaux, *Théâtre Complet*, T. I, Garnier, Paris 1968, *L'Ile de la Raison*, Acte II, scène.....

²² Marivaux, *Théâtre Complet*, T. I, Garnier, Paris 1968, *La Colonie*, scène 15, p. 131.

ramener à un simple fait littéraire, en rendre compte par une pure expérience de fuite devant l'histoire, c'est perdre l'enracinement imaginaire et son potentiel de pénétration du vécu humain. Si l'imaginaire n'est pas seulement un réservoir d'images pour artistes, mais la structure anthropologique des représentations du monde, alors le prolongement des tableaux utopiques vers des refontes et des réorganisations du réel n'a plus rien d'étonnant.

La forme littéraire de l'utopie n'est plus qu'une construction limite, un degré zéro de la temporalité utopique. La fermeture de l'utopie sur le livre, pendant deux siècles au moins, peut être assimilée à une sorte de condensation d'images archétypales ; l'intemporalité de ces œuvres exprime moins l'indifférence à une transformation du monde, que le désespoir ou l'angoisse devant un devenir. Dès lors, l'utopie livresque serait plutôt la preuve d'un échec de la grande rénovation secrétée par l'espérance utopique elle-même.

V- LES PROBLEMES DE LA REALISATION DE L'UTOPIE

« *Les utopies sont non seulement réalisables, mais ont été effectivement réalisées, et il en sera de même à l'avenir. Mais elles sont toutes une preuve de la fin inévitable de l'histoire, de son funeste échec* » (N. Berdiaeff, **Christianisme et Marxisme**, Le Centurion, 1975, p. 29)

En règle générale, les utopistes se fixent pour but de réaliser leur utopie, ce qui suffirait à rendre leur appellation impropre. Eux-mêmes, ou certains de leurs disciples ont tenté avec plus ou moins de bonheur de mettre en application leurs constructions. Par exemple, Ch. Hill a étudié dans *Le Monde à l'envers*²³, la pratique utopique des *Diggers* dans l'Angleterre du XVII^e siècle. Mais remarquons très vite que dans ce cas, il ne nous semble guère possible de parler de réalisation de l'utopie. Disons plutôt qu'elle apporte une inspiration, qu'elle indique un chemin. Mais le nouveau monde qu'elle laisse entrevoir ne peut sans adaptation ou sans aménagement circonstanciel trouver place dans le monde réel.

Nous avons dit que beaucoup d'utopistes des siècles passés sont l'œuvre d'authentiques moralistes et humanistes. Mais il est à croire que cette combinaison est au fond instable et que "l'utopie humaniste" est une expression aussi contradictoire que celle d'humanisme scientifique, dont l'emploi fréquent aujourd'hui prouve que l'on a perdu la conscience de ce qu'est vraiment humanisme. Raymond Ruyer parle alors de « *l'essence propre du procédé utopique, de son intrépidité théorique qui se révèle et font éclater le caractère inhumain de l'utopie* »²⁴

Il s'agit donc d'une théorie sociale dont l'application parfaite rencontre plusieurs difficultés dues à la conception irréaliste de la nature humaine. Les avantages sociaux de la révolution industrielle, par exemple, ont démenti l'utopie ainsi que les espoirs que l'homme avait fondés sur elle. Ainsi, les imaginations des écrivains des contes fantastiques inspirent de moins en moins les utopistes. Ces derniers s'orientent vers un nouveau genre littéraire, la science-

²³ Ch. Hill, **Le Monde à l'envers**, Payot, 1977, p. 5.

²⁴ Raymond Ruyer, **L'utopie et les utopistes**, P.U.F. Paris, 1950, p. 263.

fiction, car ce genre se dresse vers l'avenir où le progrès technique est plus présent dans la vie des hommes.

D'ailleurs l'œuvre de Mercier, *L'an 2440*, ne suit plus le courant fantastique traditionnel consistant à parler d'un pays éloigné et perdu dans l'avenir. A ce propos, Stan Baretts dans son œuvre *Catalogue des âmes et cycles de la science fiction* dit :

« *Il n'y a plus d'Utopies, plus de Thomas More, plus de Cabot ou de Campanella. La cité de soleil n'illumine plus rien. L'avenir, c'est pas demain la veille....Il n'y a que des lendemains qui grincent. Minés par les totalitarismes, épuisés par une pollution ravageuse, il n'y a plus que des cauchemars qui coïncident...* »²⁵

Un essai de réalisation de l'utopie peut donc nous faire penser que la mise en pratique de l'idéal utopique reste impossible, et, par conséquent, que sa mise en œuvre ne peut être qu'irréalisable. Selon Ryer, l'utopie ne peut donner dans la réalité que certaines "valeurs sociales", à cause de ses défauts. Cependant, nous nous permettons d'exprimer une opinion différente à ce propos, car l'idéalisme, qui tend à la perfection de l'homme dans la société à travers les lois justes, la rend peu réalisable.

L'utopie consiste à renverser les normes de la réalité sociale, c'est-à-dire à mettre au sommet du gouvernement les hommes les plus intelligents auxquels on puisse penser ; mais voilà que la pratique montre souvent que gouverner n'est pas toujours une activité intelligente et morale. Or, l'utopie demeure utopique. Son idéal se heurte à la réalité. L'écart entre la théorie et la pratique montre que la réalisation de l'utopie ne suit pas l'essentiel qui tend à une attitude parfaite de l'individu dans la société.

Le développement de la science a permis de réaliser que, si l'utopie peut être parfaite, c'est l'homme qui ne le sera jamais. Or, l'utopie reste imparfaite, puisqu'elle est une création humaine. L'esprit humain ne peut pas subir toute la discipline rigoureuse du monde utopique, et surtout il ne peut pas négliger l'évolution de la vie humaine dans le temps et dans l'espace. Wells met d'ailleurs fin à l'optimisme de l'utopie vers la fin du XIX^e siècle. Ses œuvres de science-fiction traitent des problèmes de son époque, et son imagination les projette dans le monde à venir qui n'existe pas mais qui peut se réaliser.

Ainsi, le XX^e siècle commence par le pessimisme littéraire qui fit oublier l'idéal utopique, et donna naissance aux cauchemars de l'utopie d'anticipation. Cette dernière dénonce l'idéalisme dont la réalisation cause plusieurs problèmes à l'humanité. L'imagination rigoureuse des utopistes cède sa place à la réalité féroce, qu'accentue la force du mal. C'est alors le fatalisme qui se manifeste à travers le réel, qui obscurcit l'utopie dans sa transformation en contre-utopie.

Comme on peut le constater, la réalisation de l'hypothèse utopique est une question délicate, mais en schématisant, on peut dire que deux tendances vont désormais se partager l'héritage utopique. D'une part, ce que l'on appellera l'utopie sociale et réformiste qui développe un projet plus ou moins réalisable, se fixe des objectifs socialistes susceptibles de transformer la société et de l'amener au bonheur. D'autre part l'"utopie négative" selon l'expression de Cioranescu²⁶ encore baptisée "contre-utopie" qui se présente le plus souvent comme une spéculation alarmiste sur l'avenir de notre société et les conséquences désastreuses du

²⁵ Stan Baretts : *Catalogue des âmes et cycles de la Science fiction*, Denoël, Paris, p. 292.

²⁶ A. Cioranescu : *L'Avenir du passé*, Gaillard, "Les Essais", p. 254.

progrès. La première famille correspond au développement de la révolution industrielle, et est illustrée par les utopies socialistes de Saint-Simon, Fourier, Robert Owen, Cabet ou bien entendu Marivaux. La deuxième coïncidence avec l'avènement du monde moderne et hyper-industrialisé, s'exprime par la plume de A. Huxley, G. Orwell, ou E. Zamiatine. Le destin de ces deux avatars utopiques diverge sensiblement. Le premier évolue vers la remise en cause, le deuxième vers l'univers gratuit de la science-fiction.

Mais pour ces trois pièces qui nous occupent, on pourrait plutôt parler d'une réalisation progressive de l'utopie. La fin de *La Colonie* où les femmes laissent aux hommes le soin de les défendre, montre que le changement, les réformes qui l'accompagneront, doivent être progressifs. Certains personnages sont plus particulièrement porteurs de ce changement ; ce sont des personnages de transition ou de médiation. Cléanthis, dans *L'Ile des Esclaves*, n'est pas une servante au sens de Molière. Avec son esprit plein de finesse, ses qualités d'intelligence, de pénétration, elle est prête pour une ascension sociale individuelle. Dans l'échange de partenaires que lui impose Arlequin, elle voit plus qu'un jeu à soutenir.

« Je n'étais ces jours passés qu'une esclave, mais enfin me voilà dame et maîtresse d'aussi bon jeu qu'une autre ; n'est-ce pas le hasard qui fait tout ? J'ai même un visage de conditions, tout le monde me l'a dit »²⁷

Un autre personnage de transition, susceptible de favoriser une évolution de la société est Persinet, jeune homme du peuple, amant de Lina, dans *La Colonie*. S'il joue dans l'intrigue un rôle intermédiaire entre les hommes et les femmes, il exprime d'autre part une dynamique de classe. Il ne ressemble pas tout à fait à Monsieur et Madame Sorbin, le couple d'artisans ; il représente la nouvelle génération qui, par l'éducation qu'elle a reçue par son esprit et par ses aspirations, peut espérer faire jouer au peuple un rôle nouveau dans la société. A travers ces deux exemples, il en ressort qu'un changement positif dans la société passe par l'individu. En défendant son amour pour Lina et donc par son aspiration au mariage, Persinet réagit dans sa singularité d'individu face à la pluralité sociale où règne l'affrontement entre les femmes et les hommes.

Hermocrate, dans la même pièce est un personnage de transition et de médiation à la fois. D'abord désigné comme noble, il est alors proche de Timagène, et cette appartenance apparaît dans ses réactions au langage et aux manières de Madame Sorbin. Mais par la suite, dans la scène 17, il la soutiendra lorsqu'elle réclamera l'abolition des privilèges de la naissance. Il s'en explique, devant l'étonnement incrédule d'Arthénice : *« Pardon Madame, j'ai deux petites raisons pour cela, je suis bourgeois et philosophe »*. En lui conférant ce nouveau statut, Marivaux veut, sans doute, dire que la bourgeoisie a un rôle de réflexion et de médiation à jouer. Hermocrate a pris conscience des problèmes qui se posent à la société, et il veut éclairer les hommes, les éloigner des préjugés. C'est le rôle qu'ont joué les écrivains philosophes au siècle des Lumières. La raison dont se sert Hermocrate est celle que décrit Bernard Dort : *« C'est une raison sociale, tournée vers les autres et soucieuse de promouvoir par les lois les arts et les services, une harmonie générale »²⁸*.

En inversant les rôles entre maîtres et esclaves, Trivelin, fait éclater la fausseté des rapports sociaux fondés sur la ruse ou l'ignorance, sur la méconnaissance de l'autre. *« Dans l'échange croisé du maître et de l'esclave, chacun se sent comme déguisé, auteur d'un rôle qui ne lui*

²⁷ Marivaux, *Théâtre Complet*, T. I, Garnier, 1968, *L'Ile des Esclaves*, scène 6, p. 534.

²⁸ Bernard DORT : "Esquisse d'un système marivaudien", dans *Théâtres*, Editions du Seuil, Coll. "Points", 1986, p. 46.

convient pas, renvoyant ainsi à l'autre l'image d'un visage qui s'est durci en masque ridicule ou odieux »²⁹. La leçon de Trivelin, dans cette inversion expérimentale, vise à rendre chacun des personnages sensibles à la réalité humaine de l'autre. Lorsque la voix du cœur oubliée, étouffée par le poids des rapports hiérarchiques, se fait entendre, Trivelin sait qu'il a gagné la partie. La souffrance est une épreuve régénératrice : le chemin est franchi plus facilement par les esclaves parce que dans leurs conditions ils ont appris à souffrir et donc à sentir. Mais la contagion gagne les maîtres, et les scènes de réconciliation sont chargées d'effectivité et de tendresse réciproques, que soulignent les nombreuses indications scéniques.

En clair, le rôle de l'utopie consiste à inventer de nouvelles valeurs, mais les valeurs inventées par les utopistes n'ont pas cours au moment qu'ils les inventent et ne peuvent donc devenir des valeurs d'échange qu'à partir d'un changement dans l'espace social total. Même lorsqu'il n'est pas un révolutionnaire, l'utopiste ne peut être véritablement suivi qu'au prix d'une révolution. La question demeure ouverte de ce que Nietzsche appelait les "valeurs éternelles inacceptables". Autrement dit, l'utopiste peut-il rêver un décentrement absolu ? Non et oui. Il faut distinguer là deux utopies :

L'utopie systématique qui postule que tout élément d'utopie peut servir de base à l'élaboration d'un système social complet, à partir d'une logique : centraliste de la compossibilité. Tous les utopistes traditionnellement désignés comme tels appartiennent en fait à l'utopie systématique. Tous à partir d'un désir nouveau, élaborent une société imaginaire destinée à l'autoriser et la renforcer. C'est ainsi que Platon, à partir de sa volonté de voir les philosophes au pouvoir invente une République idéale dont il doit définir le fonctionnement et les lois ; c'est ainsi que Fournier, à partir de sa volonté libertaire invente et décrit jusque dans les plus infimes détails un nouveau monde du système amoureux. Ces utopistes ne sont pas les suppôts du désordre, mais des rêveurs ou mieux des prophètes d'un ordre logiquement possible ou pensable. L'utopiste systématique fait d'un élément concrètement inacceptable l'hypothèse de base d'une nouvelle harmonie.

L'utopie dite ponctuelle qui se contente de faire intervenir parmi les possibles d'une pensée désirante des éléments d'utopie ne faisant pas système entre eux et n'appelant aucune totalisation. Les auteurs de cette utopie se contentent d'apporter ponctuellement une sorte de contribution à l'utopie. Certains éléments d'utopie, qu'ils ne cherchent ni à rendre acceptables, ni à harmoniser entre eux, leur servent comme instruments d'une contestation sans solution même imaginaire. Rousseau, Sade ou Nietzsche sont dans ce cas. Ainsi, le bon sauvage est destiné à produire certains effets révolutionnaires, la machine libertine n'est pas une machine d'administration, le surhomme n'est pas un programme. L'utopie ponctuelle rêve d'un homme nouveau, non d'une cité nouvelle. Contre l'urbanisme planifiant, une typologie différentielle se manifestant sous forme de fictions, ces utopies n'ont rapport à aucune localisation. Diderot, par exemple dans *Supplément au voyage de Bougainville* évite les pièges géographiques. Dès que les marins de Bougainville ont débarqué à Tahiti, Tahiti cesse d'être un paradis. L'utopie ponctuelle n'a affaire avec un mode de satisfaction imaginaire ou de la compensation, mais avec la contestation de la réalité même, machine de guerre, elle menace toutes les figures de l'ordre jusque dans leurs incarnations possibles ou éventuelles.

²⁹ Jean Goldzink, **Introduction à l'édition des trois pièces, le Prince Travesti ; L'Île des Esclaves, le Triomphe de l'amour**, G. Flammarion, 1989, pp. 8-9.

Conclusion

A la suite de nos analyses, nous pouvons conclure que l'utopie créée dans le décor et la présence de certains personnages nullement ou partiellement fantaisistes, joue un rôle particulier dans la comédie de Marivaux. Cette utopie s'adresse aux spectateurs et de son consentement initial dépend tout le déroulement de la pièce. Ainsi, en se laissant emporter par cette utopie théâtrale, le spectateur devient le collaborateur de l'auteur et se trouve à même de partager la clairvoyance de ce dernier à l'égard des multiples utopies que vivent les personnages.

Cependant, de *L'Ile des Esclaves* à *La Colonie*, Marivaux ne cesse pas d'être moraliste, mais il se fait aussi philosophe. Les revendications féministes, les problèmes posés concernant l'organisation de la vie publique le montrent. La même exigence de justice et de caractère morale, pour que soient reconnus les droits de l'individu est au centre des trois pièces : « à quoi sert la justice ? », s'interroge Michel Deguy, qui poursuit : « à faire commencer, à promouvoir un recommencement, un re-départ à zéro, à l'égalité »³⁰. Ainsi, la promotion que Marivaux offre aux opprimés dans ces îles imaginaires nous conduit à examiner dans ces pièces les signes d'une contestation des valeurs sociales établies. D'aucun disent qu'il rejoint la fonction traditionnelle attribuée à la comédie : « elle corrige les mœurs par le rire ». Il imagine une expérience, offre un miroir à son public, il entend réconcilier une société divisée et montrer au spectateur comment se comporter. C'est une aspiration en même temps qu'un rêve que formule Marivaux à travers ces trois expérimentations, le théâtre est pour lui le lieu de la reconstruction sociale : l'auteur détache des personnages en pointe d'un changement souhaité sinon possible.

En ce sens, le théâtre de Marivaux est une noble forme de jeu, il oblige des héros à être infiniment plus humains que nous ne sommes d'ordinaire au fil des jours et des années. Alors que nous nous contentons le plus souvent d'« aller notre train », en laissant les autres, les traditions, les préjugés et la routine, notre légèreté, la vie enfin décider de notre destin ; eux sont livrés les uns aux autres et sommés d'affronter le temps qui vient, de prendre amèrement conscience de leur liberté sans échappatoire ni recours possible. Ces pièces pourraient alors s'intituler « l'épreuve de la vie ». Signalons que dans le théâtre de Marivaux l'épreuve n'est pas un thème parmi d'autres, c'est la substance même. Dans cette société, nous dit Giraudoux, « l'amour est repris aux dieux brutaux et rendu en toute propriété à l'amoureux et à l'amoureuse »³¹.

Etre homme certes, c'est ignorer la béatitude opaque des animaux, se découvrir distinct de soi-même et se chercher dans le temps. Ainsi, si les pièces mettent bien en scène une utopie, c'est celle du théâtre. Et la modernité de Marivaux tient à la fois de la pénétration du regard qu'il porte sur la société de son temps et de la vision qu'il a des changements à venir. Mais la dualité de la réalité et de l'utopie que nous observons dans l'expérimentation sociale est aussi celle du théâtre qui crée une réalité de convention. L'intérêt de ces trois pièces n'est pas seulement sur le plan des idées, il est aussi dans le jeu théâtral, dans les combinaisons variées

³⁰ Michel Deguy, *La Machine matrimoniale ou Marivaux*, p. 122.

³¹ *Hommage à Marivaux* (4 février 1943) Ed. du Théâtre complet, procuré par J. Fournier et M. Bastide, T.I, p.7.

des formes où la permanence des principes d'une dramaturgie s'accompagne pour nous d'une surprise toujours renouvelée, source de plaisir.

Mais, que Marivaux ne soit pas un « spécialiste » de l'utopie ne doit pas être une raison pour négliger les formes qu'il donne à ce genre. Au contraire la rareté des utopies théâtrales nous invite à observer dans ses pièces non pas comme innocente et inopérante, mais comme significative l'interférence des lois du genre dramatique et de la nécessité de la spéculation utopique. Par ailleurs, confrontée aux autres œuvres de Marivaux, en fonction des différences et des analogies formelles, l'utopie demande à être définie par rapport aux catégories du genre ou de forme et substance du contenu selon la terminologie de Hyelmslev.

L'utopie apparaît ainsi comme procédé esthétique et comme spéculation intellectuelle, comme pensée et comme discours. Dans les œuvres de Marivaux elle est jeu et mise en jeu des idées, épreuve et mise à l'épreuve des formes. Elle est ouverte vers l'imaginaire et donc vers l'espace littéraire. L'utopie n'est pas gratuite ni arbitraire, elle est au contraire doublement sollicitée par les exigences de cohérence et d'invention. Appelée à créer, elle bouscule les formes dans lesquelles on l'insère. Projet à réaliser, elle doit donner les preuves de ses possibilités.

BIBLIOGRAPHIE

1- Sur l'utopie

Messac Régis, **Esquisse d'une chrono-bibliographie des utopies**, Lausanne, Paris, 1962.

Du Bois Claude, **De la première utopie à la première utopie française. Bibliographie et réflexion sur la création utopique au XVI^e siècle**, dans répertoire analytique de la littérature française, I, 1969.

Décroches H., **Petite bibliographie des utopies**, Revue Esprit, Avril 1974.

More Thomas, **La traduction de l'Île de l'utopie où est compris le miroir des républiques du monde**. Traduction de Jean Leblond, Paris, 1950.

Cyrano de Bergerac, **Histoire comique contenant des états et empires de la lune**, Paris, 1957.

Fénelon, **Les aventures de Télémaque, fils d'Ulysse ou suite du quatrième livre de l'Odyssée d'Homère**, La Haye Bruxelles, 1677-1679, vol. 3.

Patioc Robert, **Les Hommes volants ou les aventures de Wilkims**, traduit par De Puissieux, Londres, 1763.

Fontenelle, **La Républiques de philosophes ou histoire des Ajaoiens**, ouvrage posthume, Genève, 1768.

Campanella, **La cité du soleil ou idée d'une république philosophique**, traduite du latin par Villegardelle, Paris, 1840.

Cabet Etienne, **Voyage en Icarie**, seconde édition, Paris, 1842.

²Tarde Gabriel, **Fragment d'une histoire future**, Lyon, 1904.

Orwel Georges, **Le meilleur des mondes, 1984, roman traduit de l'anglais** par Amélie Audiberti, S. L. Gallimard, Paris, 1950.

Diderot Denis, **Supplément au voyage de Bougainville**, Garnier Flammarion, Paris, 1972.

Prudhommeau J., **Le mythe de la société communautaire au XVIII^e siècle**, Paris, 1922.

Ruyer Raymond, **L'utopie et les utopies**, Paris, 1950.

Mercier L.S. **L'an 2440, rêve s'il en faut jamais**, Edition et notes par Raymond Trousson, Bordeaux, Ducros, 1971.

Trousson Raymond, **Voyage au pays de nulle part, histoire littéraire de la pensée utopique**, Bruxelles, 1975.

Lucas et Bloch, **Raison et utopie**, Harmattan, Paris, 1989.

Servier Jean, **L'utopie**, « Que s'ais-je ? » n° 1757, Paris, 1979.

Mucchielli Roger, **Le mythe de la cité idéale**, G. Montfort, Paris, 1982.

Kolnay Aurèle, « La mentalité utopienne », Table ronde, 1960, n° 157.

Numéro spécial de la revue Esprit, février 1966.

Du Bois Claude, « Problèmes de l'utopie », Etude de critique et d'histoire littéraire, Archives des Lettres modernes, 1968, n°85.

Bowman F.P., « Utopie, imagination, espérance » in Littérature, 1976, n°21.

Racault J.M., « Les utopies de la fin de l'âge classique sont-elles révolutionnaires ? » in Ordre et Contestation, Tubingen, 1992.

2- Sur Marivaux et le théâtre

Marivaux, **Théâtre complet**, Edition de Frédéric Deloffre, Paris, Garnier 1968, volume 2. Toutes les citations sur l'œuvre théâtrale sont empruntées à cette édition.

Marivaux, **Théâtre complet**, Edition de Jacques Scherer, présentation et notes de Bernard Dort, Paris, Seuil, 1964.

Journaux et œuvres diverses, Edition de Frédéric Deloffre et Michel Gilot, Paris, Garnier 1969.

Courville Xavier de, **Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle**, Luigi Ricoboni, dit Lélío, T.I. et II, Paris Droz, 1943-1945.

Reboul Pierre, « Aspects dramatiques et romanesques du génie de Marivaux » dans l'Information littéraire, Paris, nov-déc 1949, pp.175-179.

Poulet Georges, **Etude sur le temps humain, II, La distance interne**, Paris, Plon 1952.

Gazane Paul, **Marivaux par lui-même**, Paris, Seuil 1954.

Planchon Roger, « Pour un nouvel usage de Marivaux », L'Illustre théâtre n° 14, Paris 1958, pp.42-45.

- Papin Renée, « Les femmes, l'amour et la lutte de classe », La Nouvelle critique n° 125, avril 1961.
- Bernard Dort, « A la recherche de l'amour et de la vérité : esquisse d'un système marivaudien », Les Temps modernes, Paris, février 1962, pp. 1058-1087.
- Rousset Jean, « Marivaux ou la structure du double registre », Formes et significations : Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel, 1962, pp. 45-64.
- Navarri R., « Marivaux réactionnaire ? » Europe, nov-déc., 1963, pp. 65-71.
- Bussane Béatrix, « Marivaux et ses personnages » Les Annales, Paris, janvier 1964, pp. 32-34.
- Seailles André, « Les déguisements de l'amour et le mystère de sa naissance dans le théâtre de Marivaux », Revue des Sciences Humaines, Paris, oct-déc, 1965, pp. 36-39.
- Gilot Michel, « Le jeu de la conscience et du temps dans l'œuvre de Marivaux », Revue des Sciences Humaines, n° 131, Paris 1968, pp. 368-390.
- Schaad Harold, **Le thème de l'être et du paraître dans l'œuvre de Marivaux**, Thèse, Zurich, juin 1969.
- Guedj Aimé, « La révision des valeurs sociales dans l'œuvre de Marivaux », Annales littéraires de l'Humanité de Besançon, n° 109, Les Belles Lettres, Paris, 1970, pp. 11-37.
- Coulet H. et Gilot M., **Marivaux : un humanisme expérimental**, Larousse, Coll. Thèmes et textes, 1973.
- Lambert Pauline, **Réalité et ironie : les jeux de l'illusion dans le théâtre de Marivaux**, Editions universitaires Fribourg, Suisse 1973.
- Mayer J. « Le sens de l'épreuve dans le théâtre de Marivaux » Spicilegio moderno n° 13, 1980.
- Pavis Patrice, « Marivaux à l'épreuve de la scène », Série langage et langue n° 12, Sorbonne 1986.
- Deguy M., **La machine matrimoniale ou Marivaux**, Gallimard, 1981, réédité Coll. Tel, 1986.
- Mauzi Robert, « Ecrivains et moralistes du XVIII^e siècle devant les jeux du hasard », Revue des Sciences Humaines, Paris, avril-juin 1958, pp. 218-256.
- Guitton J.P., **Domestiques et serviteurs dans la France de l'ancien Régime**, Aubier, Montaigne, 1981.
- Gouhier, Henri, **L'essence du théâtre**, Paris, Plon, 1943.
- Demarcy Richard, **Elément d'une sociologie du spectacle**, Paris, Union Générale d'Editions, 1973.
- Larthomas P., **Le théâtre au XVIII^e siècle**, Coll. « Que sais-je ? » PUF, 1980.
- Nedoncelle Maurice, **Vers une philosophie de l'amour**, Paris, Aubier, 1946.