



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation 2019 », N° 19, automne 2018

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/446>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

« Quelques réflexions sur “la couleur dont ils sont” : le noir de Carise et Mesrou dans *La dispute* de Marivaux »

Catherine Gallouët

§I

Parmi tous les personnages du théâtre de Marivaux, deux seuls sont noirs, Carise et Mesrou, les serviteurs-tuteurs des enfants de *La Dispute* (1744). Ce fait est d'autant plus significatif que, malgré la présence d'une population noire en France au XVIII^e siècle¹, il y a alors peu de personnages noirs sur scène. Ce sont alors les « magnifiques rois ou [...] nobles ambassadeurs » noirs du théâtre baroque, personnages de fiction qui, rappelle Sylvie Chalaye, ne sont ni « esclaves [...] ni nègres, ni négresses, mais princes et princesses tombés aux mains des Barbaresques sur fond de conte oriental² ». En leur qualité de serviteurs attachés à une grande maison, Carise et Mesrou, bien qu'atypiques

¹Marcel Dorigny estime qu'on a dénombré « tout au long de ce Grand siècle entre vingt et vingt-cinq mille “Noirs”, “libres de couleur”, “Métis” et gens de couleur en France ». Marcel Dorigny, « Depuis 1685 : trois siècles de présence en France », *La France noire. Présences et migrations des Afriques, des Amériques et de l'Océan Indien en France*, dir. Pascal Blanchard, Paris, La Découverte, 2012, p. 9-49, ici : p. 28.

²Sylvie Chalaye, « L'esclavage et la scène française : d'une Révolution à l'autre ou le Nègre démasqué », publié le 30 juin 2006. <<https://africultures.com/lesclavage-et-la-scene-francaise-dune-revolution-a-lautre-ou-le-negre-demasque-4468>>

du théâtre contemporain, sont par contre assez représentatifs du type de personne noire résidant alors en France³. Par ailleurs, dans le théâtre de Marivaux, on peut les considérer comme des personnages à part. Carise ne peut pas être comparée à une suivante traditionnelle, ni Mesrou au type de serviteur qui accompagne et seconde son maître, pas plus qu'aux meneurs de jeu qui manipulent l'action, tel le Dubois des *Fausse confidences*⁴. Pourtant leur présence, ou plutôt leur différence, semble se passer de commentaire ; les spectateurs de la représentation organisée par le Prince pour Hermiane et la cour ne manifestent aucune curiosité à leur égard et acceptent l'explication problématique donnée par celui-ci, comme si cela allait de soi : ils « furent choisis de la couleur dont ils sont, afin que leurs élèves en fussent étonnés quand ils verraient d'autres hommes⁵ ». La critique, de même, quand elle les mentionne, ne cherche pas à creuser ce choix⁶. Il est probable que la première et seule représentation de *La Dispute* à la Comédie Française en 1744 n'a pas utilisé d'acteurs noirs, car à l'époque, « les personnages noirs [...] sont toujours joués par des blancs » (S. Chalaye, *op. cit.*). D'ailleurs on est même si loin d'accepter des noirs sur scène que plus de quarante ans après *La Dispute*, en 1785, Olympe de Gouge devra transformer en Indiens les personnages noirs de sa pièce, *Zamora et Misra*, pour qu'elle soit représentée par la Comédie Française (*ibid.*). Que dire de ces personnages atypiques par rapport au théâtre de l'époque, et plus encore par rapport à celui de Marivaux ? Que dire du silence interne à la pièce quant à leur différence et de leur rôle en tant que serviteurs et tuteurs des enfants ? Enfin, que dire de la rareté des commentaires sur leur différence ? En fin de compte, que signifient ces personnages noirs dans une pièce dont on sait qu'elle est hantée par le mythe de l'origine et qu'elle expose des enjeux de pouvoir ?

§2

Interroger la présence de ces deux personnages noirs, c'est faire remonter à la surface certaines tensions qui travaillent l'une des dernières pièces de Marivaux. Ces tensions qui restent sous-jacentes ont pu influencer sur le jeu des acteurs du théâtre français et, plus ou

³Voir, en particulier, Erick Noël, *Être noir en France au XVIII^e siècle*, Paris, Tallandier, 2006.

⁴C'est le Prince qui joue ce rôle dans *La Dispute*. Pour le rôle des meneurs de jeu, voir Christophe Martin, « Dramaturgies internes et manipulations implicites dans *La Surprise de l'amour*, *La Seconde Surprise de l'amour* et *Le Jeu de l'amour et du hasard* », dir. Pierre Frantz, *Jeu et surprises de l'amour*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, p. 53-71, 2009. <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01764834/hal-01764834>>.

⁵Sylvie Dervaux-Bourdon (éd.), Marivaux, *La Dispute*, Paris, Gallimard, 2009. Toutes les citations renvoient dorénavant à cette édition.

⁶Hormis les travaux de Cécile Cavillac, Sylvie Chalaye, Philippe Jousset, Christophe Martin, Cindy Yetter-Vassot, entre autres, discutés dans cet article, mais qui n'interrogent pas toujours la situation du sujet noir sur scène.

moins perçues par les spectateurs, ont pu peut-être contribuer à l'échec de *La Dispute*.

PEAUX NOIRES

§3 Être noir dans *La Dispute* n'est ni exotique, ni polémique. Pour le lecteur-spectateur d'aujourd'hui, la présence de Carise et Mesrou, personnages noirs, invite d'autant plus à la réflexion qu'on ne peut ignorer leur présence (ensemble ou séparément, ils sont présents dans les trois quarts des scènes de la pièce⁷). Surtout, Marivaux les a mis au centre de la supercherie qu'est *La Dispute* ; ils sont essentiels à l'intrigue : même si le Prince a donné les ordres, fourni les personnages, le cadre et les circonstances, ils tirent les ficelles et sont, en somme, les agents provocateurs de l'expérience menée *in vivo* par le Prince⁸. Christophe Martin précise : « On a souvent souligné l'ambiguïté de leur rôle, sans toujours mesurer l'étendue de leur pouvoir d'intervention. Fréquemment situés à la frontière entre la scène et son dehors, Mesrou et Carise occupent une position stratégique⁹ ».

§4 Cette position stratégique est mise en évidence dès la première scène lorsque le Prince dirige les regards sur eux en les interpellant pour leur lancer des ordres : « partez [...] faites » (sc. 1, p. 9). Dans la deuxième scène, il prend soin d'expliquer à Hermiane en quoi consiste leur rôle : le père du Prince les a chargés d'élever dans la forêt, loin de la société, des enfants qui n'auront de contact humain qu'avec eux. Mais la façon dont il précise pourquoi ils ont été choisis, à cause « de la couleur dont ils sont », laisse entrevoir toute une configuration où la différence de pigmentation de la peau joue un rôle essentiel. D'une part, il désigne le « monde » que les enfants vont découvrir comme un espace dont le noir est exclu. D'autre part, il refuse de nommer la couleur de la peau de ses serviteurs, tout en la désignant clairement aux spectateurs de la scène. Le déni du Prince, ce refus de dire « noirs », est l'indice d'un malaise significatif face à leur couleur qu'il reconnaît et fait voir mais ne peut nommer. Son malaise devant leur différence¹⁰

⁷ Carise et Mesrou sont tous deux présents dans les scènes 1 et 2 (silencieux), puis actants, soit seuls, soit ensemble, dans les scènes 5, 6, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 18, 19 et 20.

⁸ Sur le théâtre dans le théâtre dans *La Dispute*, voir Christophe Martin, « Le dispositif expérimental dans *La Dispute*. "Voir la nature en elle-même" » de Marivaux », *Couliisses*, Revue de théâtre de l'Université de Franche-Comté, n° 34, octobre 2006, p. 139-152.

⁹ Chr. Martin, « Le dispositif expérimental... », *op. cit.*, p. 13.

¹⁰ Ce type de malaise subsiste aujourd'hui, quand on préfère dire « black » plutôt que « noirs », soi-disant pour ne pas reproduire le racisme de notre passé colonial, ou pour ne pas être qualifié soi-même de raciste, alors que les noirs français revendiquent leur couleur : Jadine Labbé Pacheco, « Je suis noire, pas "black" », *L'Obs*, publié le 29 août 2017 à 17h56. <<https://www.nouvelobs.com/rue89/nos-vies-intimes/20170828.OBS3873/je-suis-noire-pas-black.html>>

est rendu d'autant plus évident qu'il exige de son assistance qu'elle reconstruise mentalement cette couleur que l'on ne saurait nommer mais sur laquelle tout le monde s'accorde. Ce déni, ainsi que la claire désignation de Carise et Mesrou comme noirs et à part du monde auquel appartiennent le Prince, les enfants et l'assistance, ne font rien moins que « raciser » effectivement les deux serviteurs¹¹. Les paroles du Prince sont prescriptives : Carise et Mesrou sont assignés à un groupe racial, situés, classés pour la cour assemblée. Même si le terme « race » tel que nous le pensons aujourd'hui n'a pas cours pour le Prince, comme pour la représentation qu'en fait Marivaux¹², il n'empêche que le contraste blanc/noir dont joue le Prince fait partie d'un dispositif porteur de sens. Il est vrai que « [d]u point de vue théâtral, cette sorte de différence visuelle fait ressortir d'une manière frappante leur position unique par rapport aux autres personnages¹³ ». Mais le déni princier est d'autant plus significatif que cette « couleur dont ils sont » fait partie de son plan pour manipuler la nature. Comme l'écrit Cécile Cavillac :

Marivaux se sert d'un a priori ethnocentrique (la peau blanche plaît auprès de la noire) pour en venir à ses propres fins : plutôt que « marque de la neutralité », le noir est le repoussoir qui marque la différence, et celle-ci fonde la valeur : différencier, c'est valoriser, et valoriser, c'est reconnaître. [...] la présence des deux serviteurs-maîtres noirs auprès d'elle est destiné à concrétiser spectaculairement le choc de la différence par lequel l'identité se constitue et l'être s'échappe à lui-même dès qu'il se reconnaît¹⁴.

¹¹Nous reprenons ici le terme de Maurice Olender : « raciser des populations c'est leur imposer la marque d'un destin intemporel [...]. Quant à l'individu estampillé par une "race", s'il n'est pas taxé d'animal, bestialisé par une métaphore ou par le traitement qui lui est infligé, rejeté dans une nature sans histoire, il se trouve dissous au sein du groupe auquel on l'assigne » (Maurice Olender, *Race sans histoire*, Paris, Galaade Éditions, p. 36). De même Marcel Dorigny écrit : « Aujourd'hui comme hier, la définition des Africains et des Antillais comme "Noirs" est l'expression d'un regard singulier, d'une construction spécifique, interne et externe » (M. Dorigny, *op. cit.*, p. 10).

¹²Car alors « ce sont d'abord les Grands qui ont une race, dont on connaît l'extraction, la généalogie et la valeur », explique Claude-Olivier Doron, *L'homme altéré. Races et dégénérescence (XVIII^e-XIX^e)*, Paris, Champ Vallon, 2016, p. 49.

¹³Cindy Yetter-Vassot, « L'espace théâtral signifiant de deux pièces de Marivaux : *Arlequin poli par l'amour* et *La Dispute* », *Études littéraires*, vol. 29, n° 2, 1996, p. 97-109, ici : p. 101. Et pourtant aucun des comptes rendus sur la mise en scène de Muriel Mayette à la Comédie-Française en 2009, où Bakary Sangaré et Ebra Tooré, jouent le rôle de Carise et Mesrou, ne relèvent cette « différence visuelle », comme l'atteste la revue de la presse : <<http://www.atelier-theatre-actuel.com/fiche.php?fiche=164&article=512&menu=8>>.

¹⁴Cécile Cavillac, « L'ingénuité dans *Arlequin poli par l'amour* et *La dispute* », *RHLF*, 96^e année, n° 6, nov.-déc. 1996, p. 1084-1105, ici : p. 1099.

§5

Rappelons toutefois qu'il ne convient pas de confondre personnage et auteur ; ce n'est pas Marivaux, mais le Prince, son personnage, qui exploite sciemment la différence raciale de ses serviteurs dans son programme d'expérimentation pseudo-scientifique. Conscient de ce que vaut la couleur de la peau de ses serviteurs, le Prince la désigne et la signifie comme choquante, lui attribue une fonction de différenciation et même d'exclusion, et en fait usage pour que son expérience fonctionne parfaitement ; cette capitalisation du noir est une instrumentalisation du corps de ses serviteurs dont les résonnances renvoient à un fait de société qui, comme le noir de la peau de Carise et Mesrou, n'est jamais nommé¹⁵. D'ailleurs, que l'on songe un instant au dispositif imaginé par Marivaux pour *La Dispute* – assister à une représentation où une assemblée d'aristocrates blancs observent un spectacle mettant en scène quatre enfants blancs et deux serviteurs noirs, le tout contrôlé par une lignée princière (père et fils) – et il paraît clair que Marivaux veut inviter le spectateur à observer les effets d'une configuration où se conjuguent l'autorité du Prince, la couleur de ses serviteurs et l'expérience qui répondra à la question des origines.

§6

Dans les premières répliques, le Prince avait rappelé le sujet de la dispute, à savoir « qui avait le premier donné l'exemple de l'inconstance et de l'infidélité en amour » (sc. 1, p. 7¹⁶). Digne fils de son père dont il mène à terme les projets, le Prince se situe dans la généalogie d'un pouvoir qui s'exerce sur des humains et qui se déclare certain de pouvoir recréer les premiers moments de la nature. Alors qu'Hermiane contredit le Prince lui-même, et devant tous objecte qu'on ne peut assister « au commencement du monde et de la société » (sc. 1, p. 9), le Prince s'en remet à « la nature elle-même » qui seule peut régler la dispute : « il n'y a qu'elle qui puisse décider la question sans réplique » (*ibid.*). S'il affiche sa soumission à la nature, le Prince souligne aussi qu'il a le pouvoir de l'invoquer selon son bon vouloir pour en donner le spectacle à Hermiane et à sa cour. De même, sa confiance dans les résultats de son expérience est sans faille¹⁷ : « Nous allons y être ; oui, les hommes et les femmes de ce temps-là, le monde et ses premières amours vont reparaître à nos yeux tels qu'ils étaient, ou du moins tels qu'ils ont dû être ; ce ne seront peut-être pas les mêmes aventures, mais ce seront les mêmes caractères » (sc. 1,

¹⁵Autrement dit, le Prince fait usage des corps noirs de Carise et Mesrou d'une manière qui n'est pas étrangère à l'usage que l'on fait des Africains dans l'économie esclavagiste.

¹⁶Rappelons que la dispute du titre ne porte pas sur la fable théâtrale qui occupe la plupart des commentaires critiques, mais sur celle de la fiction-cadre où évoluent le Prince, Hermiane et la cour, une dispute inscrite dans la durée puisqu'elle occupe deux générations d'aristocrates.

¹⁷« [...] l'un des attributs des maîtres d'œuvre marivaudiens » rappelle Christophe Martin dans « Le dispositif expérimental... », *op. cit.*, p. 6.

p. 9). L'arrogance de ses ambitions, sa foi en sa méthode se conjuguent pour souligner la conception particulière, tout aristocratique qu'il a de lui-même et du bien-fondé de son pouvoir.

§7

Dix ans après *La Dispute*, de telles caractéristiques sont absentes du raisonnement de Rousseau dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, alors que pourtant il ambitionne comme le Prince de revenir sur les premiers moments de l'humanité : « J'ai commencé quelques raisonnements ; j'ai hasardé quelques conjectures, moins dans l'espoir de résoudre la question que dans l'intention de l'éclaircir et de la réduire à son véritable état¹⁸ ». *A priori*, pour le Prince et son père, comme pour Rousseau, le véritable problème est une question de méthode : « Quelles expériences seraient nécessaires pour parvenir à connaître l'homme naturel ; et quels sont les moyens de faire ces expériences au sein de la société ? » (*ibid.*) Mais les solutions à cette question de méthode varient de façon fondamentale. Alors que le Prince prétend reproduire les premiers moments de l'âge humain avec des êtres vivants en temps réel et se substituer à la nature pour s'en approprier la fonction, Rousseau ne confond pas la fable avec la réalité et rappelle que pour lui il s'agit d'une « conjecture », d'un exercice abstrait et rationnel. Naît ainsi un doute sur le sens profond de l'expérience menée par le Prince : sa volonté de reproduire la nature ne serait-elle qu'un simple prétexte pour affirmer son pouvoir ?

PEAUX BLANCHES

§8

Carise, suivant les instructions du Prince, entraîne Églé vers « de nouvelles terres que vous n'avez jamais vues ». Et Églé de s'émerveiller sur la « quantité de mondes¹⁹ » et de s'exclamer : « Que de pays ! Que d'habitations ! Il me semble que je ne suis plus rien dans un si grand espace ; cela me fait plaisir et peur » (sc. 3, p. 11²⁰). Avant la découverte du moi, de l'amour et de l'inconstance, l'expérience menée dans *La Dispute* est aussi un récit de découvertes de mondes inconnus et de personnes « autres », qui s'apparente aux récits des voyageurs explorateurs. La présence de Carise et de Mesrou contribue à ce

¹⁸Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, collection : « Les classiques des sciences sociales », p. 12 de l'édition affichée. <http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html>

¹⁹Christophe Martin y distingue une allusion assez transparente aux *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Fontenelle (Chr. Martin, *op. cit.*, p. 3).

²⁰Se remarque une analogie frappante entre Hermiane et Églé, toutes deux « découvrant un espace qui leur est radicalement étranger et sur lequel elles n'ont aucune maîtrise » (Chr. Martin, *ibid.*, p. 10).

dépayement car, comme l'a bien dit le Prince, le monde que vont découvrir les enfants est un monde blanc. Toutefois le terme « habitation » (repris par Églé et Carise) suggère une association lourde de sens, un ailleurs qui appelle l'espace colonial. Carise et Mesrou feraient ainsi partie d'un monde blanc dont l'économie invisible et sans nom tendrait à manipuler la nature, économie d'« habitations », sous-tendue par l'esclavage, telle l'économie de la France du XVIII^e siècle.

§9 La surprise causée par la nouveauté et le spectacle de l'inconnu et du différent sont des éléments essentiels de la méthode du Prince. Mais lorsqu'Églé s'émerveille sur la diversité de cette « quantité de mondes », Carise la corrige en affirmant que « [c]'est toujours le même » (sc. 3, p. 11). Il semble que Carise conçoit le monde et donc la nature humaine comme uns, affirmation en contradiction directe des principes racialisants du Prince. Par extension, sont aussi remises en question la méthode de la connaissance et même l'autorité princière ; les propos de Carise suggèrent une autre façon de voir les choses qui n'est pas imposée par une autorité tyrannique, mais fondée sur l'entente entre les êtres. Carise tente d'ailleurs d'éviter les conflits et la rivalité qu'entraîne la rencontre entre Églé et Adine, l'une pour l'autre « autre personne » et « nouvel objet » (sc. 9, p. 22). En conseillant : « Doucement, ne vous emportez point ; profitez plutôt du hasard qui vous a fait faire connaissance ensemble, unissons-nous tous » (sc. 10, p. 26), Carise suggère un nouvel usage de la découverte de l'autre qui n'instrumentalise plus l'individu mais lui restitue sa singularité.

§10 Au-delà de cette discrète résistance, on se demande aussi s'il n'y aurait pas chez Carise une dose d'ironie. Sa remarque à la première rencontre entre Azor et Églé – « Je ne m'étonne point qu'il vous aime et que vous l'aimiez. Vous êtes faits l'un pour l'autre » (sc. 5, p. 15) – répétée à la scène suivante – « Mes enfants, je vous l'ai déjà dit, votre destination naturelle est d'être charmés l'un de l'autre » (*ibid.*, p. 16) –, semble teintée de cynisme sur le déterminisme auquel les deux enfants ne pourront échapper²¹. Le monde dans lequel évoluent les enfants est clairement déterminé. Bien qu'ayant grandi loin de tout et accompagnés quotidiennement par les deux tuteurs noirs, les enfants se conduisent exactement comme le Prince l'avait prédit, reproduisant ainsi les préjugés de couleur de la société dont ils sont eux-mêmes le produit. Encore innocents et en toute transparence ils nomment et répètent brutalement ce que le Prince ne pouvait nommer. Et par là ils se projettent dans un système de valeurs fondé sur la différence de couleur

²¹On peut se demander si cette ironie ne cacherait pas une réflexion amère sur le déterminisme de sa propre situation qui fait de sa peau l'instrument du Prince. Cela est d'autant plus probable que son rôle de tutrice reproduit l'économie de l'habitation du système colonial dans lequel la « nounou » noire élève les enfants des blancs.

aboutissant à une affirmation de la supériorité raciale du blanc sur le noir. Ainsi, résistant au conseil de Carise de se séparer d'Azor pour faire durer leur amour, Églé affirme : « Vraiment, je le crois bien ; cela peut vous être bon à *vous autres qui êtes tous deux si noirs*, et qui avez dû vous enfuir de peur la première fois que vous vous êtes vus ». Et elle en rajoute : « Et vous seriez bientôt rebutés de vous voir si vous ne vous quittiez jamais, car *vous n'avez rien de beau à vous montrer* » (sc. 6, p. 16²²). Ces propos racistes démontrent qu'Églé est le produit de son époque. Ils ont choqué la critique qui s'est saisie de ce moment. Cécile Cavillac écrit que « [l]e fait qu'ayant grandi dans un monde "noir" elle découvre dans la jubilation son visage "blanc" constitue un présupposé anthropologique autrement lourd de sens et va à l'encontre de l'expérience : la non-conformité d'un enfant à son entourage est plutôt vécue dans l'inquiétude par l'intéressé, et interprétée comme une anomalie²³ ». En fait, Églé ne parle pas d'expérience, mais reproduit des idées reçues d'adulte ; ce qu'elle dit haut et fort n'est que la réflexion naïve des préjugés du Prince et de sa cour.

§II

Reprenons *La Dispute* dans son ensemble, car ce qu'il advient de l'amour entre Églé et Azor nous enjoint de revenir sur les implications des convictions d'Églé, la blanche quant à sa supériorité sur Carise et Mesrou, les noirs. Dans les scènes 12, 13 et 14, les allusions multipliées au contraste blanc/noir et à sa valeur suggèrent que la problématique de la différence raciale est au cœur de *La Dispute*. Adine décrit ainsi la blanche Églé :

ADINE : Oui, c'est une Églé. Voici à présent comment elle est faite : c'est un visage fâché, renfrogné, qui n'est pas noir comme celui de Carise, qui n'est pas *blanc* comme le mien non plus ; c'est une couleur qu'on ne peut pas bien dire.

MESRIN : Et qui ne plaît pas ?

ADINE : Oh ! Point du tout, couleur indifférente [...] » (sc. 12, p. 28).

§I2

Mesrin, confondu par cette description, se répète « une figure *couleur ni noire ni blanche* » (sc. 13, p. 29). De même, Azor réfère aux personnes de son monde comme « je les connais toutes, *deux noires et une blanche* » (sc. 13, p. 30) et parle d'Églé à Mesrin, comme de « *ma blanche* » (sc. 13 et 14, p. 31). Le lien qu'il tisse entre possession amoureuse et couleur se retrouve plus loin : « oh ! doucement ; ce n'est pas ici *votre blanche*, c'est la mienne », quand son nouvel ami tente de baiser la main d'Églé (sc. 14, p. 32). Comme le constate Cécile Cavillac : « se dessine une hiérarchisation des êtres fondée sur le degré de beauté, c'est-à-dire sur la valeur purement apparentielle : les blancs valent

²²Nous soulignons.

²³C. Cavillac, « L'ingénuité... », *op. cit.*, p. 1095.

mieux que les noirs, d'emblée l'homme se reconnaît une "maîtresse" dans la femme [...], et celle-ci en retire un sentiment de domination possessive [...]. Églé est donc imbue de sa souveraineté lorsque Adine, l'autre "blanche", lui apparaît » (*op. cit.*, p. 1099). Mais bientôt Églé prendra conscience qu'elle n'appartient qu'à elle-même : « mes mains sont à moi, je pense, elles m'appartiennent », lance-t-elle à Carise (sc. 15, p. 35). À partir de ce moment, la conscience de sa supériorité ne passe plus par la possession masculine, mais reste inscrite dans sa blancheur. Si l'expérience prouve finalement à quel point ses convictions sur la pérennité de son amour pour Azor sont mal fondées, on peut se demander si sa conviction de supériorité raciale n'est pas de même infondée. Le texte tendrait-il à démontrer que ce sentiment-là n'aurait pas plus de justification profonde que ses rêves de constance ?

POUVOIRS

§13

La question des rapports de pouvoir traverse toute *La Dispute*. Toutes les configurations de pouvoir y sont mises à l'épreuve. Car enfin pourquoi une expérience qui tend à reproduire l'état de nature aurait-elle besoin d'agents de couleur comme Carise et Mesrou ? Autrement dit, en quoi la présence de noirs serait-elle nécessaire pour que se révèle la vraie nature humaine d'un enfant (blanc) ? Il se pourrait que l'argument « nature » ne soit que la justification d'un exercice de pouvoir, celui de l'adulte qui manipule des enfants, celui du blanc qui instrumentalise des noirs, celui d'un homme sur la femme. L'expérience du Prince et de son père peut apparaître comme l'expression de leur arrogance et la manifestation de leur puissance. L'« épreuve » traduirait alors une forme d'abus de pouvoir, d'excès aristocratique, dont des enfants et deux personnes noires seront les victimes. Le dénouement confirme cette hypothèse. La machination du Prince ne semble avoir été mise en place que pour régler une « dispute » de cour somme toute futile.

§14

Les femmes s'affirment contre le pouvoir que l'on peut avoir sur elles, contre la possession masculine (Églé), et contre l'autorité (Hermiane) et les forces extérieures qui veulent contrôler leur destin. Il n'est pas indifférent que la scène de la prise de conscience d'Églé soit immédiatement suivie par la révolte de Mesrin contre ses tuteurs. Églé est déçue qu'Azor l'ait éloigné d'elle, « l'a[it] querellé, l'a[it] emmené brusquement sans consulter [s]on désir. Ah ! ah ! je ne suis donc pas la maîtresse ? » (sc. 15, p. 35). Dans la scène suivante, Carise et Mesrou tentent tous deux d'empêcher Mesrin de se rapprocher encore d'Églé en invoquant leur autorité :

CARISE : C'est que je vous le défends ; Mesrou et moi, nous devons avoir quelque

autorité sur vous ; nous sommes vos maîtres.

MESRIN, *se révoltant* : Mes maîtres ? Qu'est-ce-que c'est qu'un maître ? » (sc. 16, p. 37).

§15 Cette révolte est violente ; la didascalie (elles sont rares chez Marivaux) souligne l'intensité des sentiments ressentis. Philippe Jousset commente : « Voilà que les créatures ne se résignent pas à se laisser “assagir” : épreuve de l'intempestif contre la morale, la bienséance ou la raison²⁴ ». Mais dans la mesure où cette révolte d'adolescents s'inscrit aussi dans l'ordre des choses de la société coloniale (l'enfant, élevé par des noirs, rejette leur autorité à l'âge adulte), elle porte en elle une interrogation violente sur les fondements de cet ordre.

§16 En fin de compte, l'expérience menée par le Prince échoue : les enfants tentent de s'enfuir dans la forêt, le Prince a mainmise sur leur sort, Hermiane refuse de reconnaître la futilité des enjeux : « Croyez-moi, nous n'avons pas lieu de plaisanter » (sc. 20, p. 43). La pièce se clôt sur un « Partons », ordre qui vient, cette fois, d'elle et qui vide la scène de théâtre de toutes ses prétentions philosophiques. De nombreuses lectures de *La Dispute* s'accordent pour voir dans ce dénouement qui n'en est pas un une preuve de la défaite du Prince, une négation de la légitimité de son pouvoir. En se fondant sur l'expérience annoncée du Prince, on a rangé cette pièce parmi les écrits philosophiques de l'époque. L'opinion un peu hâtive de Marcel Dorigny reflète ce sentiment : « Au siècle des Lumières, on travestit l'esclave noir pour ne garder que le “bon sauvage” des terres lointaines, et le “Noir” devient une sorte d'argument philosophique dans une pièce comme *La Dispute* de Marivaux²⁵ ». Serge Baudiffier la met au rang d'utopie, au même titre que *La Colonie*, *L'Île des esclaves* et *L'Île de la raison*²⁶. À ses yeux, « la mise en scène des origines est utilisée par Marivaux pour réduire à néant tout espoir de changement et nous installer dans l'acceptation de la loi naturelle et la croyance que les hommes sont ce qu'ils doivent être » (*ibid.*, p. 73). Mais, demande Sylvie Dervaux-Bourdon : « En rapportant ainsi la démarche expérimentale à des personnages de la fiction (le père du Prince et le Prince lui-même) à l'égard desquels il prend une certaine distance, Marivaux ne la met-il pas en question, ou du moins n'interroge-t-il pas ses fondements ? » (*op. cit.*, p. 68).

²⁴Philippe Jousset, « Le penser de la littérature : une lecture de *La dispute* de Marivaux » *Littérature*, n° 1, *Montrer n'est pas dire*, décembre 2004, p. 34-61, ici : p. 47.

²⁵M. Dorigny, « Depuis 1685... », *op. cit.*, p. 20.

²⁶Selon sa définition de l'utopie comme « jeu et mise en jeu, épreuve et mise en épreuve des formes [...] ouverte vers l'imaginaire, donc vers l'espace littéraire, et systématisation logique, donc tension vers un sens » (Serge Baudiffier, « Les utopies de Marivaux », *Modèles et moyens de la réflexion politique au XVIII^e siècle*, Lille, Publications de l'Université de Lille III, 1973, p. 55-78, ici : p. 71).

Christophe Martin semble aller dans le même sens : « En attribuant un tel fantasme expérimental à une dynastie royale, Marivaux paraît avoir voulu interroger les dangereuses liaisons du savoir et du pouvoir, invitant à voir ce goût de l'expérimentation comme une pulsion d'emprise du puissant sur le faible » (*op. cit.*, p. 16). Serge Baudiffier, abonde dans ce sens et reconnaît dans le narratif de la fiction « un dévoilement de la manière dont opère le système aristocratique de l'ancien régime. La non résolution de la pièce montre que le système aristocratique, non seulement ne peut pas répondre aux questions qu'il se pose, mais qu'il est contre nature, et exploiteur et destructeur de l'innocence humaine » (*op. cit.*). En définitive, pour Patrice Pavis, « tout revient à des rapports de violence et de domination » (*op. cit.*, p. 358). Mais selon Philippe Jousset, « la rapidité du dénouement de *La Dispute* est un geste de sens à lui seul, [...] sa fluidité ne se laisse pas contempler, mais se donne uniquement à vivre ; rien de remarquable dans ce qui est dit et qu'on pourrait croire sans auteur, anonyme, et pourrait presque se passer de mots. Les silences ici sont les plus éloquents, ils portent aussi la signature de Marivaux » (*op. cit.*, p. 61). De toute évidence, le noir de la peau de Carise et de Mesrou pèse lourd dans l'éloquence de ces silences.

IN FINE

§17

Nos réflexions ont voulu se focaliser sur un concept qui n'est pas nommé mais qui se déploie tout au long de *La Dispute*, la couleur de la peau de deux personnages. Dès que l'on veut parler des enjeux du pouvoir tels qu'ils sont explorés dans la pièce, on doit prendre en compte le dispositif de l'expérience du Prince qui distingue le blanc du noir et attribue une valeur inférieure au second qu'il abaisse. S'attarder sur Carise et Mesrou et « la couleur dont ils sont » permet de repenser le texte de Marivaux dans ce contexte plus large. Leur positionnement dans une fable dramatique où l'on voit des aristocrates jouer avec des humains (enfants, serviteurs noirs) comme avec des objets, dans le but de résoudre une question anodine peut se lire comme une fable sur la condition des noirs sous l'Ancien Régime. Rappelons le climat d'alors quant à la présence de noirs en France, « l'inquiétude grandissante du gouvernement par rapport à l'existence semi-permanente d'une population non blanche en France²⁷ ». La déclaration du roi du 15 décembre 1738²⁸ censée réguler la présence de noirs en France est une réponse à la crainte qu'ils ne soient « un grand nombre », et « le plus souvent inutiles, & même

²⁷Pierre H. Boule, *Race et esclavage dans la France de l'Ancien Régime*, Paris, Perrin, 2007, p. 89.

²⁸Elle vient s'ajouter à celle de 1716 pour compléter le *Code noir* de 1685.

[...] dangereux²⁹ ». Élément inédit sur la scène de l'époque, le portrait du Prince tel qu'il est brossé par Marivaux laisse deviner cette anxiété raciale d'origine aristocratique qui informe la façon dont est conçu le rôle des deux serviteurs : Carise et Mesrou ne sont ni trop nombreux, ni inutiles – au contraire – mais qui dit qu'ils ne sont pas dangereux ? Leur importance en tant qu'adjuvants d'une expérimentation sur la nature peut comporter certains risques : peuvent-ils être contrôlés de bout en bout de l'expérience ?

§18

Les mises en scène de Patrice Chéreau à partir de 1976 sont allées très loin dans cette direction en mettant à nu ce que Patrice Pavis qualifie de « discours anthropologique refoulé ou implicite » : « À travers [Carise et Mesrou] est refoulé tout un discours raciste et colonialiste dont il ne reste que quelques frêles indices [...] Ce discours colonialiste et raciste s'applique avec la même violence, mais selon des tactiques différentes, aux minorités de cet univers : les enfants aliénés, les demi-sauvages chargés de les garder, [...] la femme (Hermiane) sommée de s'incliner³⁰ ».

§19

À cet égard, l'acteur Lancelot Hamelin qui commente une mise en scène de *La Dispute* par le groupe de théâtre Silly-Gone de Caluire en 1988, explique comment le couple fidèle de la dernière scène, Dina et Meslis, a été repensé dans le contexte des questions raciales :

Après avoir longtemps réfléchi sur la manière d'intégrer les deux derniers intervenants, que rien n'avait annoncés, il nous a paru bon d'en faire l'œuvre secrète de Carise et Mesrou, une manière de révolte des esclaves, de leçon au maître. [...] En passant de la protection des tuteurs noirs à celle du couple infernal, ceux qui incarnent le couple idéal semblent voués à la désillusion³¹.

§20

Attribuer à Carise et Mesrou un tel projet qui ferait d'enfants blancs les instruments de leur vengeance ne semble pas autorisé par le texte. Mais la question raciale est profondément ancrée dans *La Dispute*. S'il est vrai, comme l'écrit Claude-Olivier Doron, qu'« [o]n peut parfaitement parler de la couleur des Nègres sans parler de race » (*op. cit.*, p. 56), le noir de Carise et Mesrou, la « couleur dont ils sont », un « *impensé ethnologique*³² », n'a pas besoin d'être explicitée pour être lourde de sens³³.

²⁹ « Déclaration du Roi, *Concernant les Negres Esclaves des Colonies*. Donné à Versailles le 15 Décembre 1738. Registrée au Parlement de Provence », citée par P. H. Boule, *Race et esclavage...*, *op. cit.* p. 251.

³⁰ Patrice Pavis, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1986, p. 391-392.

³¹

³² Selon l'expression de P. Pavis, *op. cit.*, p. 389. Souligné dans le texte.

³³ C'est pourtant ce que fait la mise en scène de Chéreau – voir l'analyse de sa mise en scène, P. Pavis, *op. cit.*, p. 320-415.

§21 Il peut suffire de la conjuguer autrement au niveau de la mise en scène, pour qu'elle garde toute son épaisseur, comme le suggère celle de Benedict Andrews en 2000 au Warf 2 Theater de Sidney, où les rôles de Carise et Mesrou sont tenus par Justine Sanders et Noël Tovey, tous deux d'origine aborigène. Que Marivaux soit conscient ou non que son texte est travaillé par un « discours raciste et colonialiste » importe peu ; ce qui importe, en définitive, c'est qu'il donne à contempler le spectacle d'un dispositif voué à l'échec où un Prince a inscrit la couleur de la peau comme instrument de son pouvoir.

§22 Tout compte fait, *La Dispute* peut se lire comme une réflexion sur les rapports entre différence et pouvoir. L'accent qui est mis sur la couleur de deux personnages insolites et ambigus montre que la façon de voir et de concevoir le noir et le blanc fait partie des enjeux du pouvoir. Le dénouement expose les prétentions du Prince et subvertit la légitimité de son pouvoir ; dans la mesure où la pratique de ce pouvoir (l'« expérience ») s'appuie sur la racialisation de ses serviteurs, il semblerait que les préjugés sur lesquels cette racialisation repose soient eux aussi remis en question. Question de méthode, nous l'avons dit. Celle du Prince, qui échoue, s'appuie sur le bien-fondé du sentiment de supériorité du blanc sur le noir, exprimé en particulier par Églé : du coup, ce préjugé s'avère-t-il aussi justifié que sa conviction de n'aimer toujours qu'Azor, conviction qui s'écroule devant l'expérience de la rencontre de l'autre ? Par extension, la rencontre de l'autre, dans la mesure où elle n'est après tout que la rencontre du même, ne détruit-elle pas toute prétention de supériorité raciale ? Autant de questions sur lesquelles Marivaux ne s'est pas directement exprimé. Toutefois les données de la pièce, à savoir l'importance de personnages noirs hors normes, l'échec de la relation pouvoir / race / nature, l'expression du langage racial d'Églé, tissent ensemble une véritable réflexion sur la différence raciale ; si elle n'est pas discutée directement³⁴, elle n'en est pas moins présente. Un tel constat se passe de mot pour le dire : c'est au spectateur de voir ce que Marivaux lui a donné à voir, et de tirer les enseignements du spectacle auquel il vient d'assister.

§23 La photographie saisissante qui fait la promotion de la représentation de *La Dispute* le 16 mai 2018 au Luxembourg³⁵, photo du visage maussade d'une petite fille blanche et blonde sur lequel est doucement posée une main noire baguée aux ongles vernis de rouge, n'a pas non plus besoin de s'expliquer : elle donne à voir, et cela devrait suffire.

³⁴Encore que les propos racistes d'Églé, censée être encore une adolescente innocente, en des termes particulièrement virulents, et uniques sur la scène, forcent à réfléchir sur la question.

³⁵Production du Théâtre National du Luxembourg en coproduction avec le Théâtre d'Esch et le CAPE – Centre des Arts Pluriels Ettelbruck, <<https://www.visitluxembourg.com/fr/agenda/event/2018/05/16/marivaux-la-dispute>>.

Quelques mots à propos de : Catherine Gallouët

Catherine Gallouët détient la chaire Milton John Potter en Humanités, et est professeur d'études françaises et francophones à Hobart and William Smith Colleges dans l'état de New York. Sa recherche et ses publications portent sur Marivaux, le marivaudage, et les discours sur l'Afrique et l'Africain au xviii^e siècle.

Pour citer cet article

Catherine Gallouët, « « Quelques réflexions sur “la couleur dont ils sont” : le noir de Carise et Mesrou dans *La dispute* de Marivaux » », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2019 », n° 19, automne 2018 , mis à jour le : 17/12/2018, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/446>.