

*H-France Forum*  
Volume 18 (2023), Issue 5, #2

Noémie Ndiaye, *Scripts of Blackness: Early Modern Performance Culture and the Making of Race*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2022. 358 pp. Color plates, illustrations, notes, bibliography, and index. \$64.95 U.S. (hb). ISBN 9781512822632.

Compte rendu d'Hélène Merlin-Kajman, Université Sorbonne Nouvelle

Le livre de Noémie Ndiaye, *Scripts of Blackness : Early Modern Performance Culture and the Making of Race*, fourmille d'innombrables pistes de réflexion et de propositions théoriques passionnantes qui mériteraient d'être discutées l'une après l'autre. La femme blanche et française née en 1954 que je suis, citoyenne de gauche depuis qu'elle est en âge de voter, enseignante de littérature (désormais retraitée) préoccupée de transmission, théoricienne, enfin, et spécialiste de la culture d'un XVII<sup>e</sup> siècle commençant à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, domaine dont j'appréhende l'historicité de manière pluridisciplinaire (théorie critique et histoire littéraire, sciences du langage, anthropologie, philosophie politique, droit) aurait aimé pouvoir le faire en détail si elle en avait eu le temps. A défaut, je voudrais dire rapidement ce que le livre *m'a fait* avant de discuter un exemple à la fois minuscule au regard de l'ample corpus convoqué par Ndiaye et lourd d'enjeux importants.

Si j'ai commencé par mentionner mes caractéristiques les moins académiques (âge, genre, couleur de peau culturellement construite, nationalité – ou plutôt culture – et position politique), c'est pour faire écho au début du livre qui s'ouvre sur trois micro-récits contemporains et emblématiques. Ces trois micro-récits engagent l'expérience d'un sujet situé, celle d'une femme (l'autrice) personnellement concernée par le processus de racialisation dont elle s'apprête à faire l'archéologie. Deux de ces récits se passent en France. Le premier résume, sans cacher les sympathies de sa narratrice, un événement culturel qui, en mars 2019, a fait grand bruit : l'annulation d'une représentation des *Suppliantes* d'Eschyle sous la pression d'étudiants et d'organisations antiracistes protestant contre des photos prises en répétitions qui montraient les visages des actrices jouant les Danaïdes maquillés en noir – en *blackface*. Au cours de la polémique qui s'en est suivie, il a été avancé, pour la défense du metteur en scène, que le *blackface* étant une pratique strictement américaine, l'indignation contre ces visages blancs noircis pour le théâtre importait, en France et de façon abusive, une position militante elle aussi américaine, au mépris de l'histoire de la culture française.

*Scripts of Blackness* accomplit sa promesse : l'étude nous fournit la preuve surabondante que cette histoire supposée américaine a au contraire bel et bien commencé en Europe (en Espagne, en Grande-Bretagne et en France), où une culture du spectacle a ridiculisé, infantilisé, animalisé, criminalisé, défiguré moralement et érotiquement les Afro-descendants de la diaspora noire européenne en portant sur scène des *simulacres de leurs corps* pris en charge par des acteurs blancs barbouillés en noir, mimant un « parler "nègre" » et dansant une « danse "nègre" ».[1] Ces « scénarios "nègres" », [2] nous explique Ndiaye, ont puissamment contribué à construire l'idée et la représentation d'une race noire inférieure, légitimement destinée à l'esclavage, à l'isoler et à la séparer de toute autre entité humaine en lui conférant une unité fictive tirant son évidence de la

distance instaurée par le jeu lui-même. Mimés et caricaturés par des acteurs blancs sous la condition de leur absence réelle, les Afro-descendants étaient renvoyés à une différence ontologique radicale sur laquelle ils n'avaient aucune prise et qui revenait sur eux sous la forme d'une sommation à être (à *n'être que*) des « Nègres ».

C'est là une thèse très forte. Le livre rassemble et analyse des textes qui forment désormais un corpus consistant et irréfutable. Il le fait en le constituant autour d'une énonciation engagée et affectée, dont la présence porte témoignage d'un *tort*[3] pluriséculaire, ce qui a plusieurs effets salutaires que je ne peux mieux décrire moi-même que subjectivement.

En effet, à première vue, je pourrais dire – avec un peu de mauvaise foi mais non sans vérité – que, sur le plan de l'analyse sémiologique, *Scripts of Blackness* ne m'apprend rien que je ne savais déjà, ou n'imaginai déjà. Formée à l'analyse des discours et disposant d'outils sémiologiques propres à débusquer les impensés des systèmes de signes, je connais bien les mécanismes symboliques et imaginaires, assez immuables, qui stigmatisent des groupes humains de façon à les expulser hors de l'humanité partagée. Comme historienne de la culture de l'Ancien régime, je n'ignore pas les ravages de la pensée hiérarchique, ni combien est implacable l'inégalité ontologique qui caractérise les représentations différenciées et le traitement juridique, social et politique, des individus dans la société d'Ancien Régime. De plus, que tout en bas de l'échelle des êtres, à la limite de l'animalité, on rencontre les Afro-descendants, n'a rien qui puisse m'étonner tant je sais combien les humains qui pouvaient avoir une prétention à se dire « supérieurs » ont pu regarder les êtres « inférieurs » à eux, ou « bas », avec une dose de mépris et de dégoût, voire de haine, sans limite. Enfin, chaque fois que je me suis trouvée, dans le passé, confrontée à un texte commenté par Ndiaye (*Othello* par exemple), ou analogue à ceux qu'elle commente, j'ai relevé comme elle (et dénoncé) la présence de ces stéréotypes dégradants. Néanmoins, ces textes n'appartenaient pas à un corpus : ils avaient quelque chose de périphérique. Et de ce fait, mes analyses présentaient quelque chose d'hypothétique. Je ne les connectais pas concrètement, subjectivement, à l'expérience sensible de celles et ceux qui en avaient été et continuaient d'en être les victimes.

Désormais, nous disposons d'un ensemble de textes et de traces visuelles et sonores qui montrent la cohérence, la systématisme et la circulation à une vaste échelle, de schèmes et de scénarios que nous voyons accompagner précisément la vaste politique européenne de colonisation des Amériques fondée sur l'économie esclavagiste. C'est là une révolution de perspective infiniment précieuse : nous n'avons plus le droit de ne pas comprendre intimement comment un regard suprémaciste blanc européen (et plutôt mâle) s'est posé sur un groupe d'êtres humains pour les discriminer, les placer à la périphérie des interactions et des intérêts communs jusqu'à les rendre invisibles – avec pour conséquence, encore valide aujourd'hui, d'entretenir un déni épistémologique et sociétal comme celui qui a pu accompagner certaines réactions lors de l'affaire des *Suppliantes*.

Cependant, si cette cohérence du corpus conjointe au « concernement » de la chercheuse produit la « visibilité » salutaire du tort fait aux Afro-descendants européens dès le XVI<sup>e</sup> siècle pour l'Espagne et le XVII<sup>e</sup> siècle pour la France et la Grande-Bretagne, il me semble qu'elle a un coût (sur lequel du reste s'interroge Ndiaye dans sa conclusion avec une remarquable rigueur critique et éthique). Elle fait courir le risque d'écarter des contradictions, des contingences, des réversibilités

possibles, donc de fermer des directions interprétatives et même expérientielles qui pourraient peut-être, aujourd'hui, favoriser de nouveaux dialogues critiques.

C'est cette hypothèse que je voudrais défendre à partir de l'analyse que Ndiaye fait du second intermède du *Malade imaginaire* de Molière, intermède qui met en scène « plusieurs Égyptiens et Égyptiennes, vêtus en Mores, qui font des danses entremêlées de chansons » avant de « [faire] sauter des singes qu'ils ont amenés avec eux ».[4] Après avoir reconnu, dans ce passage, une scène typique de « danse "nègre" », Ndiaye écrit : « Not only must we from now on teach *Le Malade imaginaire* with its interludes ; we must teach the entire canon of neoclassical drama within the larger culture of racial trafficking that shaped it » (p. 214).

L'enjeu est de taille, et l'interpellation, déstabilisante : on ne peut qu'en savoir gré à l'auteur de *Scripts of Blackness*. Selon elle, le cas du *Malade imaginaire* démontrerait l'existence d'une tâche valant pour le corpus entier de la littérature « classique » du XVIIe siècle : celle de sortir du « *whitewashing* » - invisibilisation des processus de racialisation, qui se reproduit continuellement de l'écriture des textes classiques à leur traitement par l'histoire littéraire.

L'analyse de Ndiaye, qui conclut à l'appartenance de ce prélude au paradigme de la « danse "nègre" », repose sur une série d'indices. Les Égyptiens sont « vêtus en Mores », mot qui, au XVIIe siècle, renvoie assez indistinctement aux peuples musulmans et aux Afro-descendants. La danse « moresque » est du reste un genre de danse dont les pages précédentes ont clairement établi la filiation avec la « danse "nègre" ». Cette troupe de danseurs finissent par faire danser des singes, dont la présence est constante dans les ballets de « danses "nègres" » où, servant de miroirs, ils animalisent les « danseurs "nègres" ». Cependant, seules chantent quatre « femme(s) more(s) » qui donnent des conseils épicuriens à l'« Aimable jeunesse » et célèbrent la douceur « D'aimer tendrement/Un amant/Qui s'engage », non sans y introduire une tonalité élégiaque avec l'évocation menaçante d'un possible « amant [...] volage ». Pour Ndiaye, ces femmes mores symbolisent la position aliénée d'Angélique, ce qui doit se lire en écho avec une thématique analysée dans le premier chapitre de *Scripts of Blackness*, celui de l'esclavage amoureux figuré, dans certains ballets de cour du début du XVIIe siècle, par des personnages de « Nègres » épris de femmes « blanches ».[5] Le prélude illustrerait un cas d'appropriation de l'état d'esclave par la culture européenne de cour pour traduire et dénoncer allégoriquement l'absence de liberté dont souffre un groupe social : ici, les femmes.[6]

Néanmoins, si Molière soutient par-là la cause des femmes contre le patriarcat et les pratiques matrimoniales les contraignant à l'obéissance, s'il verse la « danse "nègre" » au service de cette lutte en la chargeant de la signifier de façon allégorique, c'est, nous dit Ndiaye, *sans aucune perspective intersectionnelle* (p. 214). Au contraire, en concentrant l'intérêt dramatique sur Angélique, l'allégorisation joyeuse, légère, escamoterait l'existence concrète, réelle, extra-théâtrale, des femmes racialisées. L'intermède aurait pu au contraire avoir à cœur de les représenter dans la communauté d'un tort, celui que leur faisait la société déjà esclavagiste du temps de Molière, de montrer son analogie avec le tort causé aux femmes par le patriarcat. Cependant, la représentation scénique ne convoque leur corps et leur voix que comme figures et sources d'un plaisir théâtral originé dans la tradition des ballets de cour, sans rapport avec l'hypothétique ancrage culturel « réel », extra-théâtral, de ces danses et de ces jeux, ni avec la probable pratique professionnelle d'« Égyptiens » réels (c'est-à-dire de Gitans), fictivement

rencontrés par Béralde hors-scène, et peut-être réellement embauchés par Molière pour réaliser scéniquement ce prélude.

Les remarques qui suivent ne visent pas à *effacer* cette analyse, mais à faire entendre une autre virtualité qu'une virtualité racialisante, autre virtualité qui peut, sans cesser de co-exister avec la première, viser, de façon tout aussi *oblique*[7] que celle-ci, des buts plus indéterminés et plus disséminés qu'elle – ceci étant vrai aussi bien pour le XVIIe siècle que pour aujourd'hui.

En effet, cette danse moresque épicurienne ne fournit pas seulement un soutien allégorique à la cause d'Angélique. Elle n'a pas pour seule fonction de légitimer son désir d'épouser l'homme qu'elle aime. Elle est d'abord, et surtout, introduite par Béralde comme alternative, voire comme antidote, à la soumission d'Argan au pouvoir des médecins :

Je vous amène ici un divertissement, que j'ai rencontré, qui dissipera votre chagrin, et vous rendra l'âme mieux disposée aux choses que nous avons à dire. Ce sont des Egyptiens, vêtus en Mores, qui font des danses mêlées de chansons, où je suis sûr que vous prendrez plaisir ; et cela vaudra bien une ordonnance de Monsieur Purgon.[8]

La scène suivante, qui ouvre l'acte III, reprend la comparaison :

Hé bien ! mon frère, qu'en dites-vous ? cela ne vaut-il pas une bonne prise de casse ?[9]

Venant après qu'on a écouté le chant, la comparaison dessine un paradigme où le spectacle de la danse et l'expérience de l'amour se rejoignent sous l'égide épicurien du plaisir. Mais Argan ne s'en trouvant pas pour autant mieux « disposé » à écouter les « choses » que Béralde veut lui dire, et même, se fâchant, Béralde lui conseille cette fois d'aller voir une comédie de Molière : le plaisir pris au théâtre (cathartique selon Aristote, c'est-à-dire meilleure *purgation* que les clystères de Monsieur Purgon) entre alors dans le même paradigme que le prélude more et que l'amour, bientôt rejoints par l'« imagination burlesque »[10] que Toinette prépare à Argan (elle va se déguiser en médecin) et par la cérémonie d'intronisation burlesque d'Argan en médecin à la fin de la comédie. Notons qu'il n'y a aucune solution de continuité entre le prélude et le théâtre, entre tous ces plaisirs éprouvés, les uns, grâce au désir amoureux, les autres, grâce au spectacle d'une « danse “nègre” » ou, enfin, à celui d'une comédie de Molière. Il n'y a pas davantage de solution de continuité, sous ce rapport, entre les très différents spectateurs que le prélude, la comédie, le déguisement de Toinette, la mascarade finale, réjouissent : un même plaisir les parcourt et les rapproche.

En somme, s'il est exact de dire que les femmes dont *Le Malade imaginaire* soutient le combat ont une consistance socio-politique sans comparaison possible avec les « femmes mores » dont la *figure* incarne et défend brièvement leur cause, le raisonnement ne vaut plus quand on prend en considération la contiguïté généralisée que *Le Malade imaginaire* établit entre tous les êtres volontaires pour éprouver du plaisir sous l'égide du jeu théâtral et de l'amour. Ndiaye rappelle à plusieurs reprises dans son livre comment l'Ancien Régime se représente un monde régi par la hiérarchie, l'échelle des êtres. Or, cette échelle des êtres donnait lieu à des interprétations contrastées. Sans entrer dans toutes les virtualités qu'elles offrent, même au sein du christianisme,[11] je me contenterai de souligner que La Fontaine par exemple, dont Molière est

proche, prolonge une tradition philosophique ancienne (présente chez Montaigne), pour laquelle les êtres humains, s'ils ont une âme divine, ont aussi une âme animale, ontologiquement identique à celle des animaux. De plus, cette âme animale est plus vraie que l'autre, car elle ne produit pas les illusions de la grandeur et leur cortège d'injustices. Elle objecte à l'organisation hiérarchique de la société en rappelant de façon universelle que nous sommes tous faits sur le même moule. Sous ce rapport, les singes de la troupe des Égyptiens déguisés en Mores n'animalisent pas tant les danseurs qu'ils ne tendent aux spectateurs, dans la reconnaissance d'un plaisir pulsionnel commun, le miroir de cet « en-commun » animal.

D'autant que ce n'est pas n'importe quel animal, mais la figure de ceux que La Fontaine appelle, dans sa fable « Le Singe », « le peuple imitateur » : « auteurs », mais aussi bien sûr poètes dramatiques et acteurs.[12]

Ce que le second prélude peut donc vouloir communiquer (et, selon moi, *réussit à communiquer*), c'est l'évidence sensible (grâce au plaisir) de cet en-commun « animal ».

Je vais passer par un détour pour me faire comprendre. J'ai analysé ailleurs la cérémonie turque du *Bourgeois gentilhomme*. [13] Cette cérémonie, Ndiaye le souligne, peut être considérée comme appartenant, à peu de chose près, au même paradigme que les scénarios « nègres ». Or, mon analyse s'appuie sur une curieuse expérience critique, qu'il serait sans doute possible de placer sous le signe du concept de « *record* » défendu par Ndiaye (mais greffé sur une autre expérience subjective que la sienne). J'ai en effet décidé, à un moment de l'analyse, de faire confiance à l'appel de plaisir que suscitait en moi ce langage de pseudo-turc, à commencer par ce pseudo-titre de Mamamouchi, associé à ce vocable : « cacaracamouchen », traduit par Covielle par « Ma chère âme », [14] syntagme dans lequel j'entendais le verbe « mâcher » et lisais le mot « maman ». Ce jargon, qui restait ainsi, par les jeux sur les signifiants, en prise sur le français, résonnait à mes oreilles (et *dans* ma bouche) de façon éminemment familière. Or, en suivant ce fil qui pariait sur ce sentiment heureux, joyeux, de familiarité, c'est-à-dire qui faisait l'hypothèse que ce jargon était *le mien* en quelque manière, babil enfantin dont je possédais la clé en vertu d'une racine enfouie dont l'indice serait mon plaisir, je suis remontée à un mot absent, « maschelière », le nom d'une dent, la « molaire », encore appelée, m'informait Furetière, ... *molière*.

Cette chaîne de signifiants comprenait bien d'autres mots absents, celui de Scaramouche notamment. Or, qu'est-ce qu'un acteur au XVII<sup>e</sup> siècle, fût-il soutenu par un roi, sinon, comme Monsieur Jourdain, un « paladin » « baladin », selon le jeu de mots de Madame Jourdain ? Un acteur est ontologiquement insituable : quelque part entre le paria et le demi-dieu, et probablement, au départ, plus proche du paria que du demi-dieu – du *bas* que du *haut* – et probablement propulsé par un désir intérieur de *devenir autre*, ou la vocation à entendre que « je est un autre ».

Face à ce paysage que je viens d'esquisser, dont la prise en compte ne devrait en rien invalider celui que déploie *Scripts of Blackness*, faut-il couper la chaîne signifiante et considérer qu'en un point déterminé (mais lequel ?) passe une frontière ontologique servant à discriminer deux appartenances antagoniques (en l'occurrence, celles des deux continents raciaux inventés par le scénario « nègre ») ? Le théâtre de Molière ne se prête pas avec évidence à une telle hypothèse. Si je reviens donc au deuxième prélude du *Malade imaginaire*, je suis au contraire tentée d'associer un nouveau signifiant au pseudonyme de Molière, ce pseudonyme où s'entend, on l'a souvent

noté, le mot espagnol « *mulier* » (femme) : pourquoi ne pas lui adjoindre « More » (*Mo(liè)re*)?[15]

Si je suis d'accord avec la circonspection avec laquelle Ndiaye prend ses distances à l'égard de l'attribution automatique d'une valeur subversive à la performance théâtrale par rapport au logos, je m'appuie ici sur une troisième piste possible : celle de la valeur des déplacements, celle qui fait ressentir un point de fuite, de défection des identités. Le plaisir à être un autre – voire à être *tout autre* – est évanescent et fragile, et sa direction critique n'est en rien assurée, les ballets de cour le prouvent. Cependant, il vaut la peine de le défendre : il trouble les frontières, introduit des passages sans qu'on puisse déterminer à l'avance de quelle vie ils s'animeront dans les psychismes qui les accueillent.

Freud, dont Ndiaye mobilise, à un moment de son livre, l'autorité, établit une différence entre le rire qui agglutine les rieurs pour les séparer ontologiquement de celui ou de ceux dont on rit, et le rire qui se partage en se comprenant soi-même dans l'objet du rire (le modèle en étant l'humour juif). Il me semble que, malgré la mimésis (qui ridiculise ici un malade imaginaire, là un bourgeois gentilhomme et une cérémonie « turque »), la circulation implicite, par métaphore et par métonymie, du signifiant métamorphique du jeu théâtral et de la non-identité à soi convie les spectateurs, sinon à reconnaître, du moins à toucher leur propre altérité interne, celle qui permettrait par exemple de dire, avec Molière, dans un rire se prenant pour objet : « Mammamouchi, c'est moi ». Ou encore... : « je est un autre ».

La culture occidentale n'est pas un tout homogène, même dans cette construction « monstrueuse » du « scénario “nègre” ». Sinon, comment pourrions-nous même nous parler ? Elle est, comme toute culture, plurielle et *altérée* par d'autres, c'est-à-dire capable de *devenir autre*. Je fais le pari que ces points de contact fugaces, pour imaginaires qu'ils aient pu être la plupart du temps, ont pu maintenir ouvertes et réversibles des frontières : et que l'impulsion ainsi donnée à éprouver un « en-commun » sans attaches – mouvement dont attestent, sur un mode qui prête certes à discussion, les pratiques carnavalesques – ont pu éveiller et nourrir des énergies capables, même du côté des « Blancs », de protester contre la « matrice de la race » présentée par Ndiaye.

## NOTES

[1] Seules les danses « nègres » auraient parfois mobilisé des danseurs noirs, en Espagne notamment, nous explique Ndiaye.

[2] Je prends volontairement le risque de traduire ces syntagmes, précisément pour lutter contre le déni français. Je le fais en espérant être fidèle aux choix mûrement pesés de Ndiaye : ces « scénarios “nègres” » ne représentent pas des Afro-descendants, mais construisent des stéréotypes de « Nègres » qui n'ont en commun avec les premiers qu'une différence de « phénotype » - une différence de couleur de peau, laquelle n'obéit jamais à la binarité « noir » vs « blanc » qu'impose la ségrégation construite grâce à eux. Et telle est la base du processus de racialisation.

[3] J'emploie le mot au sens radical ou absolu où Jean-François Lyotard le connecte au concept de « différend ».

[4] Je cite *Le Malade imaginaire* dans sa version canonique de l'édition de 1682 (Molière, *Le Malade imaginaire*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1999, p. 175), car, même si, comme on le sait depuis longtemps, la mort de Molière lors de la quatrième représentation a embrouillé l'histoire des éditions de la comédie, les preuves avancées par G. Forestier pour l'écarter au motif qu'elle aurait été retouchée par une autre main que celle de Molière ne me convainquent pas (cf. Molière, *Œuvres complètes*, t. II, éd. George Forestier avec Claude Bourqui et Anne Piéjus, Gallimard, 2010, p. 1542-1566). En revanche, je me suis interrogée sur les raisons qui avaient conduit Ndiaye à la citer dans une édition particulièrement aberrante (Amsterdam, Daniel Elzevir, 1674). Heureusement, ceci n'a pas d'incidence sur la discussion de la fonction du deuxième prélude.

[5] Ndiaye montre comment ce scénario permet d'exclure les femmes afro-descendantes de la représentation de l'érotisme et d'occulter la violence sexuelle exercée sur elles par les dominants esclavagistes.

[6] Ndiaye fait l'hypothèse que, dans certains ballets, les nobles dansant ces personnages d'esclaves « nègres » devant le roi cherchent ainsi à représenter leur colère d'être asservis par l'absolutisme royal : ils montrent le déclassement de leur corps par cette présentification « abjecte » performée dans la « danse "nègre" » (p. 211). Je ne suis pas convaincue. D'abord, parce que, de même que les nobles obéissent en fait très peu aux consignes de civilité prescrites par les traités, il n'y a aucune raison de croire qu'ils obéissent davantage aux prescriptions de bienséance émises dans les traités de danse : les nobles qui passent la majeure partie de leur vie sur les champs de bataille n'ont pas peur du corps abject : ils le côtoient sans cesse, ils n'hésitent pas à s'empoigner lors d'une cérémonie pour défendre leur préséance, ils rient à gorge déployée – notamment de la défiguration des corps, fussent-ils des corps de nobles. Ensuite, parce que les mascarades, qui relèvent du divertissement burlesque, n'obéissent pas au canon de la danse « noble ». Puisqu'ils y apparaissent *déguisés*, ces déguisements les autorisent sans doute davantage à s'abandonner au plaisir du corps libéré de la bienséance que s'ils dansaient des danses populaires généralement également accusées d'être bouffonnes et barbares : la proximité géographique et culturelle de ces danses familières leur ferait courir le risque d'être confondus avec le peuple. Ensuite, et ce serait un autre volet de mes interrogations concernant les propositions de Ndiaye à propos de la « matrice de la race », l'expérience du colonialisme dans les Amériques a fait très tôt retour dans les pays européens pour penser leur propre histoire interne, et leurs propres populations, en termes de groupes raciaux en lutte. A la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, par exemple, les nobles français se pensent comme la race franque, la race des conquérants supérieure à la race gauloise. Il est probable que cette représentation, qui doit beaucoup aux recherches des antiquaires et aux traités juridico-politiques anti-absolutistes de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, ait commencé avant la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Ce que les grands nobles féodaux reprochent à la monarchie, c'est de privilégier la race inférieure et de léser la race supérieure de son droit de conquête. Cf. Michel Foucault, *Il faut défendre la société*, Gallimard-Seuil, 1997 ; et Hélène Merlin-Kajman, *La langue est-elle fasciste ?*, Paris, Seuil, 2002.

[7] J'emprunte cette expression à Ndiaye, qui souligne par-là que, nonobstant l'absence de fiabilité mimétique des représentations qu'elle étudie, elles n'en réalisent pas moins des opérations obliques de traduction et d'inscriptions de leurs figures dans le monde « réel ».

[8] *Op. cit.*, II, 174-175.

[9] *Ibid.*, III, 1, p. 179. La casse est une plante exotique laxative.

[10] III, 2, p. 181.

[11] Le Christ aux outrages, moqués par les soldats romains, est une référence qui inverse, en théorie, la polarité du bas et du haut.

[12] Jean de La Fontaine, « Le Singe », dans *Fables*, éd. Marc Fumaroli, Imprimerie Nationale, 1985 (La Pochothèque 2012), XII, 19, v. 12, p. 738. Dans une autre fable significative, « Le Singe et le Léopard », le singe est la figure de la supériorité de « l'esprit » sur le paraître, par différence avec le léopard, qui, à la foire, ne peut que vanter que son habit : « Messieurs, mon mérite et ma gloire / Sont connus en bon lieu, le roi m'a voulu voir ; Et, si je meurs, il veut avoir / Un manchon de ma peau [...] ». Face à sa vanité, le singe est autrement vanté : « Car il parle, on l'entend, il sait danser, baller, / Faire des tours de toute sorte, / Passer en des cerceaux [...] » – tandis qu'au léopard est réservé cette pointe finale : « Oh ! que de grands seigneurs, au léopard semblables / N'ont que l'habit pour tous talents ! ». (« Le Singe et le Léopard », IX, 3, *ibid.*, p. 527-528, v. 4-7, 21-23 et 30-31).

[13] « Mamamouchi-Molière, ou les enjeux du signifiant au XVIIe siècle », dans *XVIIe siècle, « XVIIe siècle et modernité »*, n° 223, PUF, avril 2004 ; repris dans *Lire dans la gueule du loup : Essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, Gallimard, 2016.

[14] *Le Bourgeois gentilhomme*, IV, 3.

[15] D'autant que me frappe, soudain, qu'on y entend *mord(s)* - du verbe mordre. Encore les dents (je renvoie pour plus de détails à mes analyses). Cependant, cette association-ci ne vaudrait évidemment que pour l'hypothétique secret inconscient de Molière. En revanche, la chaîne des signifiants qui relie « Mamamouchi » à « More » via Scaramouche et Molière dessine une fuite du sens ou une métamorphose identitaire au fondement du théâtre.

Hélène Merlin-Kajman

Professeure émérite de littérature française

Université Sorbonne Nouvelle (EA 174)

Fondatrice du mouvement Transitions (<https://mtransitions.hypotheses.org/a-propos>)

Copyright © 2023 by the Society for French Historical Studies, all rights reserved. The Society for French Historical Studies permits the electronic distribution for nonprofit educational purposes, provided that full and accurate credit is given to the author, the date of publication, and its location on the H-France website. No republication or distribution by print media will be permitted without permission. For any other proposed uses, contact the Editor-in-Chief of H-France.

*H-France Forum*

Volume 18 (2023), Issue 5, #2