



## MARGARET CAVENDISH OU L'EXIL INTÉRIEUR

Line Cottegnies

« Toute la vie de cette femme est un roman et tout ce qu'elle fait est romanesque. (...) [L]a ville entière, ces jours-ci, ne parle de rien d'autre que de ses extravagances. »<sup>65</sup> La femme ainsi décrite en avril 1667 par Samuel Pepys, célèbre éditorialiste anglais de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, n'est autre que Margaret Cavendish, Duchesse de Newcastle (1623-1673). Il n'est pas le seul à souligner l'excentricité de son apparence, de son comportement ou de ses œuvres : des témoignages contemporains nous montrent le tout Londres guettant la moindre des rares apparitions publiques de la Duchesse, qui vivait une grande partie de l'année retirée dans ses terres du Nottinghamshire. D'autres commentaires sont même d'une cruauté sans pareille : Dorothy Osborne, autre grande dame, écrit ainsi à son propos qu'« il y a probablement beaucoup de gens plus sains d'esprit à Bedlam »<sup>66</sup> – hôpital londonien où l'on enfermait les aliénés.

Mais, montrée du doigt et épiée dans ses moindres déplacements, la Duchesse, férue de philosophie, jouit dans le même

65. Samuel Pepys, *The Diary*, éd. Robert Latham et William Matthews, 11 vol. (Londres : G. Bell and Sons, 1974-83), vol. 8, pp. 163, 186.

66. Dorothy Osborne, *Letters from Dorothy Osborne to Sir William Temple*, éd. G. C. Moore Smith (Oxford, 1928), p. 41.





## POSTFACES

temps selon d'autres témoignages du respect de plusieurs savants et lettrés, qui correspondent avec elle et recherchent sa protection. Le 30 mai 1667, elle est même reçue avec tous les égards à la « Société royale », première femme à pénétrer dans la prestigieuse institution scientifique créée en 1660 ; c'est en son honneur que Robert Boyle, l'un des philosophes expérimentaux les plus distingués, pratique une série d'expériences scientifiques dont l'une concerne la célèbre pompe à vide qu'il vient d'inventer. Certes, il ne manque pas de mauvaises langues pour accuser les savants de chercher à s'attirer la générosité des mécènes particulièrement riches que sont alors le Duc et la Duchesse de Newcastle. Mais ce faisceau d'éléments contradictoires témoigne cependant bien d'une réputation contrastée. Il doit nous alerter : hier comme aujourd'hui, il n'est pas de réponse simple à la lecture des œuvres de Margaret Cavendish.

Ces anecdotes nous rappellent les difficultés rencontrées par les premières femmes écrivains dans cette Angleterre du XVII<sup>e</sup> siècle où, contrairement à la France, la publication reste un tabou. Car l'extravagance première de l'autrice du *Monde glorieux* est bien celle de s'être voulue écrivain. En faisant publier à ses frais une douzaine de volumineux in-folios – format de luxe – entre 1653 et 1668, elle transgresse aux yeux de ses contemporains, et surtout, paradoxalement, de ses contemporaines, un interdit encore solidement ancré dans les mentalités. Ce n'était pas la première fois, bien sûr, qu'une femme signait un livre imprimé en Angleterre ; mais jusque-là, les autrices se cantonnaient essentiellement aux traductions et aux ouvrages de piété : les œuvres appartenant à d'autres genres, si elles existaient bien, restaient en manuscrit et seraient publiées ultérieurement, à de rares exceptions près. Comme, avant elle, Lady Mary Wroth, qui enfrenait le tabou en faisant paraître un roman<sup>67</sup> dès 1621, Margaret Cavendish, pour cette transgression

67. Le roman, *Urania*, fut considéré comme scandaleux par les contemporains de Wroth, d'autant qu'il incluait des allusions à des personnages reconnaissables.





## POSTFACES

dont elle a parfaitement conscience, sera accusée d'indécence, de dévergondage, et enfin, parce qu'elle choisit la stratégie de la provocation, de folie. La femme qui se veut femme de lettres dérange, et celle-ci, qui revendique son ambition avec vigueur et non sans provocation, dérange doublement.

Rien ne la prédisposait à devenir cette figure féministe un peu embarrassante pour ses pairs et que l'Angleterre allait s'empresse d'oublier jusqu'à Virginia Woolf. Et encore, lorsque cette dernière rendra hommage au courage de la femme écrivain en rébellion contre le rôle dévolu aux femmes de sa caste, elle n'aura en revanche pas de mots assez durs pour l'œuvre, fruit, selon elle, « de la solitude et de l'anarchie (...) comme si un concombre géant s'était développé au-dessus de toutes les roses et de tous les œillets du jardin jusqu'à les étouffer complètement »<sup>68</sup>.

Margaret Lucas, née en 1623 dans une riche famille de noblesse moyenne, reçoit une éducation sommaire mais conventionnelle pour une jeune fille de son rang, centrée sur les travaux de couture, la danse et la morale. Jeune femme timide, elle devient en 1642 l'une des dames de compagnie de la Reine d'origine française, Henriette-Marie, qu'elle suit dans son exil parisien dès 1644. La période est troublée : la guerre civile a éclaté en Angleterre dès 1642, et elle allait se solder par l'exécution du roi Charles I<sup>er</sup> lui-même en 1649, tandis qu'une grande partie de la noblesse anglaise prend le chemin de l'exil. À Paris, Margaret Lucas rencontre William Cavendish (1592-1676), alors Marquis de Newcastle, ancien tuteur du futur Charles II, qui l'épouse en secondes noces. Ce mari de trente ans son aîné l'entourera toujours de sa sollicitude et sera un soutien constant dans ses entreprises littéraires. Après Paris, les époux Cavendish suivent la cour Stuart en exil et ils gagnent les Pays-Bas. C'est Rotterdam, puis très vite Anvers, où ils s'installent dans le petit palais Renaissance qu'avait fait construire Rubens au début du siècle. Les exilés ne restent pas

68. Virginia Woolf, *A Room of One's Own* [1928] (St Albans : Triad/Panther, 1979), pp. 59-60.





## POSTFACES

inactifs ; en dépit de pertes considérables, car les biens et les domaines de Cavendish sont mis sous séquestre par le gouvernement républicain, ils parviennent à maintenir peu ou prou leur train de vie, ou du moins à sauver les apparences, en particulier dans les premiers temps : comme en France, les meilleurs esprits de leur siècle sont reçus à leur table (Hobbes, Descartes, Gassendi s'étaient croisés dans leurs appartements parisiens), ainsi que de nombreux exilés anglais ; leur demeure est la scène de plusieurs divertissements et de concerts où se pressent les courtisans en exil, et parfois le roi lui-même. Newcastle se consacre par ailleurs à l'équitation et fait paraître à Anvers un traité, en français, illustré de somptueuses gravures, œuvres de l'artiste anversois Diepenbeeck – qui fera du Duc et de la Duchesse plusieurs portraits. Pendant ce temps, Margaret Cavendish se découvre une vocation d'écrivain et met à profit un voyage qu'elle fait à Londres entre 1651 et 1653 dans le but de négocier – vainement – la restitution d'une partie des biens du couple, pour faire paraître plusieurs de ses œuvres. Les époux Cavendish rentrent définitivement en Angleterre à la Restauration de Charles II (1660) et leurs dernières années sont ternies par un sentiment de désillusion dont *Le Monde glorieux* se fait largement l'écho, car ils ne retrouveront jamais la faveur royale et ne seront dédommagés que pour une partie de leurs pertes. Ils seront enterrés tous les deux dans l'Abbaye de Westminster, conformément à leur rang et à leur fortune.

Autrice prolifique, Margaret Cavendish s'illustre dans tous les genres : traités de philosophie en vers et en prose, poésie scientifique et lyrique, essais, lettres familières, nouvelles, biographie, autobiographie, pièces de théâtre (qui ne seront pas jouées) et enfin un roman utopique, *Le Monde glorieux*, lui-même publié en appendice d'un traité philosophique<sup>69</sup>.

69. *Poems and Fancies* (1653), *Philosophical Fancies* (1653), *The World's Olio* (1655); *Philosophical and Physical Opinions* (1655, 1663), *Nature's Pictures* (1656); *Plays* (1662), *Orations of Divers Sorts* (1662, 1668), *CCXI Sociable Letters* (1664), *Philosophical Letters* (1664), *Observations upon Experimental Philosophy. To which is added, The Description of a*





## POSTFACES

Cavendish représente à elle seule une énigme littéraire : avec l'éducation qui fut la sienne, et sachant qu'elle ne lit et ne parle aucune langue étrangère (pas même le latin, réservé aux études masculines), comment peut-elle au cours des années 1650 et 1660 acquérir la culture nécessaire à l'élaboration de ses ouvrages philosophiques ? Comme elle le reconnaît volontiers, son œuvre évolue profondément au cours des vingt ans qu'elle consacre à l'écriture : tentant de faire d'un défaut d'éducation une stratégie de modernité, les préfaces de ses premières œuvres revendiquent une ignorance totale, qui seule lui permet, dit-elle, d'être véritablement créatrice. Elle emploie alors volontiers pour désigner la création littéraire l'image de l'araignée tissant le fil qu'elle tire de sa propre tête, à l'opposé des théories de l'imitation chères à ses contemporains, fondées, selon elle, sur le larcin érigé en règle ; ainsi, l'un des frontispices qui agrémentent ses œuvres la représente posant fièrement, la plume à la main, devant une bibliothèque vide<sup>70</sup>. Première Moderne contre tous les Anciens, elle se voit en exploratrice d'une voie nouvelle, unique, puisque obéissant à son génie propre, singulier. De fait, son œuvre ne ressemble à aucune autre : ses premiers écrits philosophiques, par exemple dans *Poems and Fancies* (1653), dominés par l'atomisme, prennent la forme d'une poésie didactique où une fantaisie toute baroque est constamment à la limite de faire dérailler le raisonnement ; il faut lire par exemple le poème sur la danse des atomes pour comprendre la surprise, l'amusement ou l'indignation de ses contemporains :

Les atomes dansent en rythme ; l'un après l'autre,  
Tous se mettent en cercle et sortant parfois du rang,  
S'y replacent, comme dansant la farandole.

*New World Called the Blazing World* (1666, 1668), *The Life of... William Cavendish* (1667), *Plays, never before printed* (1668).

70. Voir figure 1, dossier iconographique. En réalité, Cavendish exagère son ignorance.





## POSTFACES

On peut concevoir le désarroi de ses premiers lecteurs : que voulait donc cette femme qui discourait sur des sujets jusqu'à réservés aux hommes – la philosophie et la science – et qui le faisait, en outre, dans des textes souvent ambigus, à mi-chemin entre le plaisant et le sérieux ? Autour de 1660, Margaret Cavendish abandonne sa doctrine de l'ignorance volontaire, qui lui avait valu tant de sarcasmes, en particulier de la part des savants, pour se lancer dans un programme accéléré de lecture. Il faut aussi mentionner l'influence capitale de son époux, esprit cultivé, et du frère de ce dernier, Charles Cavendish, savant de renommée européenne, avec qui elle entretenait des relations amicales. Autour d'eux s'était constitué un groupe d'intellectuels qui allait, par exemple, de Hobbes, ami personnel de William Cavendish à Walter Charleton, philosophe et correspondant de Margaret, en passant par Kenelm Digby, chimiste et polygraphe. L'expérience de l'exil, qui met la jeune femme au contact de la préciosité française, centrée sur une certaine valorisation de la femme<sup>71</sup>, mais lui permet en outre de rencontrer les penseurs importants de son temps, a sans doute exercé un rôle non négligeable dans sa vocation philosophique et littéraire. La deuxième période de ses écrits philosophiques, celle dans laquelle s'inscrit *Le Monde glorieux*, présente une inflexion radicale de ses premières notions, largement influencées par Hobbes, et mérite qu'on prenne son œuvre au sérieux en tant que synthèse de différentes théories qui circulaient à cette époque de questionnements intenses.

Cette deuxième période de la doctrine philosophique de Cavendish trouve l'une de ses meilleures expressions dans les *Observations upon Experimental Philosophy* de 1666,

71. *La Galerie des Femmes fortes* du P. Le Moyne (première édition, 1647), véritable best-seller européen, est à cet égard parfaitement représentatif de ce courant mondain. Il faut aussi noter l'influence sur le *Monde glorieux* de l'esthétique allégorique des divertissements de cour d'avant la guerre civile, marquée par l'ouverture vers la France et l'Italie. À titre d'exemple, le Palais de Paradis semble marqué par le néo-paladianisme prôné notamment par Inigo Jones, l'architecte du roi, dès les années 1610. Voir dossier iconographique.





## POSTFACES

probablement son traité le plus abouti, ainsi que dans notre roman, *Le Monde glorieux*, qui en constitue le second volet. En dépit du fait qu'elle ne semble pas toujours comprendre dans leurs moindres détails tous les derniers développements de la science expérimentale – *Le Monde glorieux* n'est à cet égard pas dépourvu de certaines erreurs ou confusions –, Cavendish en est parfaitement informée. Elle affiche en outre une connaissance certaine des philosophes anciens et modernes, quand bien même celle-ci n'est manifestement pas toujours de première main. Ses dialogues philosophiques nous montrent une curiosité insatiable pour l'explication des phénomènes naturels et un goût prononcé pour le débat d'idées. C'est généralement l'occasion pour Cavendish de privilégier le critère du bon sens aux dépens de la spéculation ou du raisonnement dialectique. On peut concevoir le malaise de ses contemporains : voilà une femme, appartenant à l'une des plus grandes familles du royaume, de celles qui devraient donner l'exemple de la réserve la plus feutrée, qui osait jouer au *Candide* et dire qu'en philosophie du moins, le roi était nu. Elle s'attache ainsi à dénoncer toute science ou discipline qui n'a pas d'application pratique et ne recherche pas l'utilité : *Le Monde glorieux* lui permet notamment de se moquer avec drôlerie des arguties scolastiques des rhéteurs et du goût pour l'abstraction des mathématiciens. L'exemple le plus emblématique est cependant sa critique de la vogue du microscope chez les empiristes. Dans les années 1660, l'enthousiasme suscité par les observations microscopiques avait été réel : Henry Power publie en 1664 un traité qui est un hymne à la beauté des mécanismes naturels mis au jour par les lentilles grossissantes (*Experimental Philosophy*) ; Robert Hooke, le secrétaire et principal expérimentateur de la Société royale, fait paraître en 1665 sa *Micrographia*, qui décrit un grand nombre d'observations microscopiques, illustrations à l'appui<sup>72</sup>. Or Cavendish, tant dans ses *Observations upon Experimental Philosophy* que dans le *Monde glorieux*, déclare que ce ne

72. Voir dossier iconographique.





## POSTFACES

sont là que des enfantillages, puisque les sens nous abusent, et tous les microscopes du monde n'y changeront rien. Pire, ils ne font qu'aggraver les erreurs de perception. Dans le contexte de la vogue pour l'empirisme triomphant de l'Angleterre de ces années 1660, toute à la croyance en l'expérimentation, il fallait un certain courage pour oser faire entendre une voix discordante et répudier le microscope. Surtout, lorsqu'on était une femme. Les penseurs, à quelques exceptions près, crurent bon de fermer les yeux sur l'épouse excentrique d'un riche mécène, mais n'entendaient pas qu'elle participe pleinement au débat philosophique. Nul, donc, et à aucun moment, ne jugera bon de répondre à ses objections, si justes que Bacon, au début du siècle déjà, en avait formulé de similaires. En une seule occasion, un contradicteur se fait entendre, mais dans un pamphlet anonyme prétendument signé par une dame de qualité, qui accuse la Duchesse, en outre, de ne pas être l'autrice de ses œuvres. Ulcérée, Cavendish se plaint de façon récurrente de la misogynie de la communauté scientifique dans les textes liminaires qui, reflets de son besoin de justification, encombrant les seuils de ses ouvrages en rangs serrés.

*Le Monde glorieux*, à l'image de son autrice, est une autre énigme. Roman hybride, il est un objet non identifié : dialogue philosophique, récit parodique de voyages imaginaires, pamphlet féministe, utopie romanesque, récit de science-fiction, autobiographie (à peine) transposée, il est tout cela, mais échappe simultanément aux catégories préétablies. Ainsi, si le roman intègre bien certaines caractéristiques du récit de voyage, genre en pleine mutation à cette période, il est loin de n'être que cela. L'époque pouvait expliquer, à bien des égards, le choix d'une forme qui lui offrait tant de liberté. Les grandes lignes de ce moment de crise de la conscience européenne sont bien connues : les grandes découvertes et les explorations maritimes, mais aussi le perfectionnement du télescope et les découvertes de nouvelles étoiles qui suivirent avaient suscité un sens aigu du relativisme. Kepler, Copernic, Galilée avaient détrôné la terre de sa position centrale et parlaient





## POSTFACES

d'autres mondes astraux. Quant au microscope, il permettait désormais d'approcher l'infiniment petit. C'est l'époque où Pascal écrit ses *Pensées* pour réconcilier apologétique et progrès scientifique, et répondre ainsi aux tentations du libertinage philosophique. Les philosophes s'interrogent parfois de façon pressante sur l'existence d'une pluralité de mondes. Du côté anglais, un futur membre de la Société royale, John Wilkins, publie en 1640 un ouvrage de spéculation très sérieux pour démontrer la possibilité de l'existence d'un monde dans la lune; or ce traité, par son titre, *The Discovery of a New World*, évoque de manière frappante le titre complet du *Monde glorieux*, *The Description of a New World, Called the New Blazing World*. L'ouvrage est traduit en français en 1655 sous le titre *Le Monde dans la lune*, et il sera suivi en 1657 par le *Discours nouveau prouvant la pluralité des mondes* du Français Pierre Borel, publié à Genève et à son tour traduit en anglais dès 1658.

C'est dans le contexte de ces réflexions que paraissent alors une série de romans de voyages vers un monde imaginaire, dans la lune ou sur Terre, qui semblent parfois se répondre les uns aux autres. Ces romans ne cachent pas leur dette à l'égard de *L'Histoire vraie*, célèbre récit de voyage de l'auteur grec Lucien (120-180), au cours duquel des marins grecs découvrent des mondes nouveaux qui sont autant d'îles au milieu d'une mer indéterminée. Mais ces romans s'inspirent aussi, au point de parfois se confondre avec elle, de l'utopie de la Renaissance, qui n'a pourtant pas, en principe, leur structure épisodique et errante, qu'il s'agisse de *l'Utopie* de Thomas More (1516), de *La Cité du Soleil* (1623) de Tommaso Campanella ou de *La Nouvelle Atlantide* (1627) de Francis Bacon. Un véritable dialogue semble s'engager, à cette période, entre la France et l'Angleterre, et deux textes en particulier permettent d'éclairer l'utopie de Cavendish. Ainsi, lorsque Cyrano de Bergerac écrit et fait circuler en manuscrit, dans les années 1650, *Histoire comique des États et Empire de la Lune* (publié de manière posthume en 1656),





## POSTFACES

il répond à *The Man in the Moon* de Francis Godwin, court récit publié en anglais en 1638 (traduit en français en 1666), auquel il fait allusion dans son récit même. Les deux textes se présentent comme des récits comiques, mais aussi comme une vigoureuse défense du copernicanisme. L'idée mise en avant est celle du relativisme de toute chose, puisque les deux héros découvrent dans la lune un monde utopique qui leur permet de porter un regard satirique sur leur propre monde. Cyrano de Bergerac, lié aux milieux libertins, est plus audacieux que Godwin, puisqu'il n'hésite pas à s'attaquer ouvertement à la religion, sous couvert d'humour. Il nous rappelle à bon escient les liens qu'entretiennent les genres du voyage imaginaire ou de l'utopie avec l'opposition politique et religieuse, voire avec la libre pensée.

Or, même si, dans la première préface de l'édition de 1666, Margaret Cavendish fait une référence directe à Cyrano, cité aux côtés de Lucien, on chercherait en vain dans *Le Monde glorieux* une influence directe du Français ; si elle existe, c'est dans les méandres du matérialisme philosophique qu'il faudra la rechercher. Que *Les État et Empire de la Lune*, traduit en anglais dès 1659, ait été connu précisément par la Duchesse ou qu'elle en ait seulement entendu parler, peu nous importe, même si certains détails pourraient concorder – notamment les dialogues avec les esprits et les modes de déplacement de ces derniers, ou plus généralement la teneur de certains entretiens philosophiques. Son récit de voyages dans un autre monde, contigu au nôtre, sert néanmoins une fonction similaire ; il est prétexte à décrire un monde utopique, fondé ici sur un régime absolutiste, qui permet à l'héroïne d'assouvir sa curiosité pour les questions scientifiques et de mettre en œuvre un véritable programme politique et philosophique. Mais la curiosité envers la nouveauté d'un autre monde cède très vite la place à un dialogue philosophique fort peu « exotique », puisqu'il offre un écho très prosaïque des développements contemporains de la science expérimentale anglaise. Quant à l'aspect satirique ou critique fréquemment revêtu par l'utopie,





## POSTFACES

il s'applique ici à certains aspects de la communauté scientifique et philosophique anglaise, dont se moque Cavendish, mais semble épargner le pouvoir politique et religieux puisque le roman est en apparence un éloge de la monarchie absolue et de la religion unique.

Cependant, le système philosophique développé par son héroïne, reflet des positions développées dans les *Observations upon Experimental Philosophy*, est fort peu orthodoxe et peut paraître quelque peu difficile à concilier avec cet éloge de la force et de l'absolutisme. Avec le *Monde glorieux*, notons-le d'emblée, Cavendish ne prétend pas faire un roman philosophique qui ne serait qu'une illustration, sous forme de dialogues, du traité le précédant. Comme elle le signale dans la préface de l'édition de 1668, que nous avons suivie parce qu'elle inclut des corrections voulues par l'autrice<sup>73</sup>, elle s'adresse aux femmes, ses semblables, qu'elle ne désespère pas de rallier à sa (leur) cause. Il faut souligner le rapport problématique, pétri de contradictions, qu'elle entretient avec ses contemporaines tout au long de son œuvre. Parfois, en effet, elle prétend écrire pour les femmes, que celles-ci soient les destinataires privilégiées d'un texte particulier – c'est le cas de notre roman –, ou qu'elle entende dénoncer avec vigueur la condition de sujétion dans laquelle on maintient les femmes oisives. Certaines de ses préfaces peuvent de fait être lues comme des manifestes féministes d'une acuité et d'une audace inédites à cette époque ; ainsi son constat concernant la dépendance dans laquelle on maintient les femmes est d'une lucidité sans appel : « bien que nous fussions créées égales en nature, les hommes, dès la Création, usurpèrent la suprématie, et par un gouvernement tyrannique l'ont maintenue jusques à aujourd'hui, de sorte que nous ne puissions jamais nous libérer et soyons toujours plus asservies, en nous traitant comme des enfants, des fous ou des sujets, c'est-à-dire nous flattant ou nous menaçant tour

73. Il s'agit de quelques changements ponctuels, à deux exceptions près : la préface est totalement réécrite et un long développement philosophique qui faisait double emploi disparaît.





## POSTFACES

à tour pour nous amener par la douceur ou par la force à obéir (...). Cet asservissement a si fort pesé sur nos esprits que nous sommes devenues stupides au point que les animaux nous sont à peine inférieurs et que les hommes nous traitent à peine un peu mieux qu'ils ne traitent les bêtes »<sup>74</sup>. Parfois, en revanche, agacée ou blessée par la méfiance, voire le mépris, qu'elle rencontre chez les dames de qualité, à qui elle dut paraître un peu trop voyante, voire vulgaire si l'on en croit la réaction de Dorothy Osborne, elle dénonce leur bêtise et leur ignorance, allant même jusqu'à inclure la nature féminine tout entière dans sa condamnation. Oscillant entre ces deux attitudes, Cavendish est constamment aux prises avec des contradictions insolubles, parfois au sein du même texte, et aucun de ses points de vue ne saurait être considéré comme une opinion définitive sur le sujet, puisque, comme le confirme sa prédilection pour la forme de l'essai, toute déclaration n'est jamais que transitoire. S'il faut en croire ses préfaces – mais n'est-ce pas là encore une provocation ? –, elle aurait d'ailleurs été une adepte d'une forme d'écriture automatique, dictant à des secrétaires un texte continu, sans presque le retoucher avant d'envoyer les liasses chez l'imprimeur ; ce mode de composition permettrait d'expliquer les quelques incohérences mineures du roman, qui pourraient être dues à une rédaction hâtive<sup>75</sup>.

La préface de la deuxième édition (de 1668) du *Monde glorieux*, contrairement à la première qui s'adressait à un lecteur indifférencié, se destine aux dames nobles et met l'accent sur les vertus pédagogiques du roman : il peut se lire comme une introduction à la philosophie à l'intention des femmes, comme le sera, par exemple, à peine dix ans plus tard, *L'Entretien sur la pluralité des mondes* de Fontenelle (1676). À cet égard, *Le Monde glorieux* représente un compendium de la science et de la philosophie accessibles aux amateurs éclairés au moment où Cavendish écrit, présenté certes sans ordre ni méthode,

74. *The World's Olio* (1655), Préface.

75. Par exemple, le fait qu'on dise des peuples du Monde glorieux qu'ils parlent chacun leur langue et une seule langue quelques pages plus loin.





## POSTFACES

mais avec des ambitions réellement encyclopédiques. Toute la première partie du roman, où l'Impératrice dialogue avec les scientifiques, les philosophes et les esprits du Monde glorieux, peut s'interpréter en effet comme la tentative d'embrasser la totalité du champ du savoir – sciences naturelles, physique, astronomie, climatologie, géologie, métaphysique, théologie, mathématiques, etc. Le modèle qui fournit ici sa trame à l'utopie de Cavendish est clairement *La Nouvelle Atlantide* de Francis Bacon (1561-1626), publiée en 1627. Bacon, dans l'Angleterre du XVII<sup>e</sup> siècle, est célébré comme le fondateur de la philosophie expérimentale et des sciences modernes, envisagées enfin séparément des spéculations philosophiques. Son utopie philosophique est bien connue : au cours d'un voyage, un navire anglais, dérouté par une tempête, aborde une île inconnue, habitée par une société idéale, sorte d'État-providence où règnent la paix et le bonheur. La Maison de Salomon, où sont rassemblés les scientifiques et les philosophes organisés en équipes chargées d'études distinctes, représente un modèle d'organisation du savoir ; l'idée centrale de Bacon, exposée de manière plus théorique dans le *Novum Organum* (1620), était la nécessité d'établir pour les différentes sciences un programme de recherches précis. Pour faire progresser le savoir, fondé sur l'expérimentation, les scientifiques devaient collaborer au sein d'une institution qui leur assurât subsistance et sérénité, chacun se spécialisant dans une discipline du savoir.

C'est ce programme théorique qui présida notamment à la fondation de la Société royale, et Margaret Cavendish s'en fait largement l'écho dans ce roman. Dans les grandes lignes du récit, *Le Monde glorieux* marque sa dette à l'égard de Bacon, tout en donnant une inflexion nettement féministe à son récit : l'héroïne, une jeune femme de qualité, après avoir été enlevée par un marchand (et non un pirate, signe des temps), est prise dans une tempête – comme les marins de la *Nouvelle Atlantide*. Atteignant le Pôle, elle passe dans un autre monde, peuplé de créatures étranges, hybrides, plutôt inspirées, quant à elles, de *L'Histoire vraie* de Lucien que du texte de Bacon.





## POSTFACES

Cavendish, qui avait d'ailleurs pu lire ce récit dans sa traduction anglaise de 1634, cite l'auteur grec dans sa première préface, on s'en souvient, mais se réfère en outre dans le roman à un épisode précis tiré de Lucien<sup>76</sup>. L'Empereur de ce monde utopique, dont la cité est nommée « Paradis », épouse notre héroïne, qui organise alors les citoyens en plusieurs phalanges de scientifiques chargés d'explorer un champ du savoir précis selon leurs aptitudes naturelles. Ils viennent ensuite au rapport auprès de l'Impératrice, qui les écoute avec plus ou moins de patience et tente de réformer encore certaines de leurs approches pour les amener à privilégier le bon sens, n'hésitant pas à dissoudre les sociétés savantes jugées inutiles. Cavendish présente alors les résultats de ses réflexions philosophiques, déjà développées dans le traité philosophique qui précède le roman. Et même si, sur certains points, comme par exemple la question de la couleur, elle présente des vues démodées, ses conclusions sont néanmoins particulièrement surprenantes, puisqu'elles répudient l'atomisme mécaniste qui avait été le sien au profit d'une forme de vitalisme personnel : pour résumer, tout est composé de matière, mais la matière est considérée comme pouvant être intellectuelle, sensitive ou inanimée ; par conséquent, la raison, par exemple, est elle aussi matérielle, même si elle n'est composée que d'une forme plus subtile de matière. En outre, si l'univers est composé de particules ou de « parties », celles-ci sont animées de leur propre mouvement et affectées d'une volonté. Cette idée permettait à Cavendish de faire l'économie du principe mécaniste du pouvoir absolu de la force : si, dans un choc, un corps cède la place à un autre qui occasionne ainsi son mouvement (mais ne le cause pas), ce n'est donc que parce que, dans le premier corps, les parties sensibles de la matière ont obéi volontairement à leurs parties rationnelles, qui leur sont supérieures.

Si ce système est pour le moins étonnant, Cavendish fait preuve philosophiquement d'une audace indéniable, en

76. L'épisode concerne l'un des mondes découverts par les marins de Lucien, le « Monde des Lumières ». Voir p. 84.





## POSTFACES

offrant une vision presque démocratiquement décentralisée de l'organisation de l'univers et faisant du même coup l'économie du rapport au divin. Faudrait-il, dès lors, interpréter son invocation de Cyrano – gommée, il est vrai, dans la seconde édition – comme la reconnaissance d'un esprit libre, dont la pensée philosophique fut incidemment, comme la sienne, méconnue et minorée ? Certes, les contradictions de la doctrine de Cavendish ne peuvent être passées sous silence. Son audace philosophique et son matérialisme de facture si personnelle s'accompagnent, dans le domaine social et politique, d'un attachement viscéral à une forme de gouvernement absolutiste, que l'on peut expliquer par sa hantise de la guerre civile. Or ce gouvernement, qui règne par la force – il faut lire les pages, terrifiantes, de la seconde partie du roman où l'Impératrice anéantit l'armée de ses opposants politiques et détruit leurs cités – s'appuie sur la religion pour assurer la paix intérieure. Au cours des dialogues philosophiques, l'Impératrice rappelle en outre que les voies du Seigneur sont impénétrables et semble adhérer aux dogmes chrétiens, même si les querelles religieuses ne l'intéressent pas ; à cet égard, elle suit Bacon qui, dans sa *Nouvelle Atlantide*, avait ignoré les guerres de religion pour prôner un christianisme indéterminé, mais unifié. C'est que, dans *Le Monde glorieux*, la religion est envisagée presque exclusivement comme ciment social, propre à assurer l'obéissance du peuple par la peur, voire la terreur – on reconnaît ici une idée chère à Hobbes. Ainsi la seule modification d'ordre politique qui semble ne pas être annulée par l'Impératrice à la fin du récit est la conversion du peuple tout entier à sa propre religion. Elle avait à cet effet construit deux chapelles, l'une pour effrayer les pécheurs, l'autre pour récompenser les vertueux. La vision sociale de Margaret Cavendish reste marquée de façon indélébile, on le voit, par le spectre de la guerre civile. Mais lorsqu'elle se place sur le strict plan de la physique, son système ne fait aucune place à la divinité et met au cœur de la matière un principe de coopération à la totalité presque démocratique. Ralph Cudworth, philosophe de l'école de





## POSTFACES

Cambridge, ne s'y trompera pas et ce système fera l'objet de critiques sévères dans son traité contre tous les athéismes, *The True Intellectual System* (1678).

Mais le programme scientifique que met en œuvre l'Impératrice, et qui lui permet d'exposer sa propre conception de l'univers, prend sa place, tout naturellement, dans une utopie féministe : c'est bien l'Impératrice qui exerce le pouvoir absolu sur le Monde glorieux. Au sens propre, celui-ci est d'abord un monde magnifique et resplendissant, en raison tant de l'éclat des astres<sup>77</sup>, qui l'illuminent de nuit comme de jour, que de la splendeur de l'or et des pierres précieuses qu'on y trouve en quantité infinie ; mais ce « monde glorieux » est aussi une Cour idéale, où la femme-reine, couronnée dans un halo de lumière, évoque tout à la fois les emblèmes de la Renaissance, les représentations des Saints dans l'iconographie catholique, le néo-pétrarquisme avec sa célébration de la femme, le culte à la Reine Élisabeth I<sup>ère</sup>, sans oublier, bien sûr, l'esthétique de la Préciosité, en particulier telle qu'elle avait été revue par les divertissements de cour des années 1630. Or cette reine, après avoir écouté les savants puis, pour les grandes questions théologiques et métaphysiques, des esprits – peut-être inspirés par le roman comique de *Cyrano de Bergerac* –, décide d'écrire une Cabale, entendue comme un texte mystique d'explication de l'univers et, à cette fin, fait venir l'âme de la Duchesse de Cavendish pour lui servir de scribe. L'audace jubilatoire de cet artifice est énorme : l'autrice se met en scène en tant que témoin et scripteur d'un récit imaginaire, dans une narration qui se célèbre en tant que fiction romanesque pure. Après une ode à l'amitié féminine, le roman se clôt sur un véritable rêve de puissance où l'Impératrice, au cours d'une guerre sans merci pour sauver son pays natal, soumet le monde entier à son pouvoir à l'aide de machines de guerre surnaturelles. Cette partie du roman pourrait se lire comme le premier roman fantastique anglais : après l'évocation terrifiante d'une armée de

77. Le premier sens de « Blazing star », en anglais, est comète ou étoile brillante.





morts-vivants envoyés au combat au tout début de la seconde partie, le récit est centré sur l'invention de stratagèmes et de techniques de combat modernes qui montrent une Margaret Cavendish à l'affût des curiosités scientifiques de son temps. Les techniciens de l'Impératrice, suivant les indications de la Duchesse, inventent le sous-marin, ainsi que des bombes à retardement formées d'une pierre qui s'embrase au contact de l'eau – il pourrait s'agir du sodium. L'idée du sous-marin fascinait les savants et les penseurs depuis Léonard de Vinci. En 1621 enfin, un Hollandais, Cornelis Drebbel, avait fait la démonstration sur la Tamise, devant le roi Jacques I<sup>er</sup> lui-même, d'un bateau submersible, sorte de cloche de plongée munie de rames, qui avait l'inconvénient d'avancer extrêmement lentement. Les philosophes les plus sérieux envisageaient désormais la chose comme une technique à développer : Bacon mentionne l'invention du sous-marin par les savants de la Maison de Salomon de la *Nouvelle Atlantide* (1627) – de même qu'une machine capable de briser les vagues en cas de tempête, idée que reprend Cavendish dans la première partie du *Monde glorieux* –, mais s'y intéresseront aussi le Père Mersenne, John Wilkins, etc. Cavendish présente donc là un écho très moderne des rêves de progrès techniques de ses contemporains.

La fin du roman, quant à elle, dérange : en dépit d'une extraordinaire dépense fantasmagorique, elle semble illustrer un échec à penser la participation positive des femmes à la société. Certes, la femme a le premier rôle – le Duc et l'Empereur ne sont présents que pour donner le pouvoir à leur épouse et en faire l'éloge – et Margaret Cavendish donne libre cours à un narcissisme parfois comique : les deux héroïnes, qui deviennent amantes platoniques, sont en effet deux versions d'elle-même, tout comme le pays dont chacune est issue ressemble à chaque fois étrangement à l'Angleterre, elle aussi dédoublée. Cependant, le rôle des femmes est fortement minoré à la fin du roman : l'Impératrice, après avoir réformé l'organisation du *Monde glorieux*, constate qu'un certain désordre s'ensuit et est amenée à revenir à l'ordre ancien, celui





## POSTFACES

d'avant son arrivée, y compris dans le domaine scientifique. La peur de la guerre civile a raison de l'audace réformatrice. La Duchesse, à la recherche d'un autre monde à gouverner, s'entend dire par les esprits que les mondes imaginaires sont les plus aisés à créer et à gouverner ; et les fameuses « cabales » qui occupent désormais les deux princesses sont deux romans, deux constructions imaginaires dans lesquelles elles pourront créer chacune un monde de pur esprit. Au sein de la fiction utopique, qui se met ici elle-même en abyme, Cavendish fait du refuge dans l'imaginaire, coupé de tout rapport à la réalité, le domaine réservé et triomphant de la femme exclue des véritables instances de décision. Elle s'était désignée dans la préface sous le titre de « Margaret I<sup>ère</sup> », reine d'un monde imaginaire, et le roman nous la montre s'arrogeant la position de Dieu pour se consacrer à une nouvelle Création. Mais l'ambiguïté réside ici dans le fait qu'au même moment, elle s'exclue volontairement de la sphère politique, alors même qu'avait été timidement formulé le souhait d'intégrer la femme à la société en tant que participante : ainsi, avant d'annuler toutes ses mesures, l'Impératrice, s'étant étonnée de l'absence des femmes à l'église, avait pris en main leur éducation (certes explicitement religieuse) pour qu'elles puissent s'organiser en communauté et rompre leur isolement. La fin du roman abandonne ce rêve d'utopie sociale pour se clore sur un repli solipsiste de la narratrice dans son monde du for intérieur.

L'image du théâtre, qui apparaît dans les dernières pages du roman, paraît symptomatique de ce repli dans l'imaginaire et dans le fantasme que met en scène *Le Monde glorieux* : l'Impératrice, lors d'un survol, d'ailleurs fort drôle, de l'Angleterre en compagnie de l'âme de la Duchesse, découvre le théâtre, et n'aura de cesse, une fois rentrée chez elle, de créer un théâtre où pourront être jouées les pièces de son amie : c'est presque de la scène intérieure qu'il s'agit ici, tant le fantasme de fusion affleure dans sa nudité la plus élémentaire. Il en va de même dans l'épisode comique où les deux âmes de la Duchesse et de l'Impératrice, les deux amies platoniques, pénètrent dans





le corps du Duc, qui leur fait alors la conversation à toutes les deux dans son « sérail ». Tout ce passage, qui joue sur l'inversion des conventions sociales en s'abritant derrière une terminologie néoplatonicienne de façade, est emblématique du solipsisme final. La narratrice, Margaret Cavendish, après avoir parcouru des distances considérables, après avoir prêté sa voix et son imagination, en ventriloque, à son double, l'Impératrice, et avoir régné à travers elle en maîtresse absolue sur un nouveau monde dans sa totalité, puis après avoir créé son propre monde philosophique et romanesque, lui aussi infini, cette narratrice, donc, choisit, comme le corps heurté par un objet plus lourd, d'obéir aux forces extérieures : après avoir arpenté l'univers selon des sphères concentriques de diamètre décroissant, elle choisit de se réfugier dans deux espaces clos, finis et centrés, le théâtre et le corps de l'être aimé. L'exil intérieur, seul, peut être un acte volontaire et libre, semble-t-elle nous dire ; et dans cet espace, l'utopie du pouvoir féminin est réalité. Par cette célébration de l'exil du for intérieur, Margaret Cavendish, marginale malgré elle, fait de sa défaite une victoire et c'est aussi celle de l'imagination pure.



Line Cottegnies, 1999<sup>78</sup>

78. Je tiens à exprimer toute ma gratitude à Philippe Hamou, à Françoise du Sorbier, à Gisèle Venet et à Fatima Zénati pour leur aide amicale.



MARGARET CAVENDISH,  
LES POUVOIRS DE LA FICTION

Frédérique Aït-Touati

« Je suis aussi ambitieuse de découvrir la Vérité de la Nature qu'un honorable duelliste l'est d'acquérir gloire et réputation; car, de même qu'il ne se battrait qu'avec un honorable et vaillant adversaire, je suis résolue à ne discuter qu'avec ceux qui ont la renommée d'être de célèbres et subtils philosophes.»<sup>79</sup> La personne qui écrit ces lignes en 1666 est Margaret Cavendish, aristocrate anglaise de quarante-trois ans qui ose prendre la plume contre les philosophes de son temps, se mêler de philosophie, de science, de politique et afficher hautement ses réflexions et opinions, qu'elle publie à ses frais, dans de luxueux in-folio. Le ton est donné: la duchesse s'engage dans une dispute qui prendra la forme d'un duel. Le parallèle qu'elle propose entre entreprise intellectuelle et combat, entre recherche de la vérité et recherche de la gloire, inscrit son entreprise dans le registre de l'affrontement « honorable », autrement dit, dans les codes du monde aristocratique. Ce double registre signale aussi la posture paradoxale de la duchesse. En tant que femme, elle ne peut ni se battre, ni entrer dans le commerce savant. En

79. Margaret Cavendish, *Observations upon Natural Philosophy, Preface to the ensuing Treatise*, sig.b3v.



## POSTFACES

prétendant faire l'un et l'autre, l'un par l'autre, elle affirme sa singularité, son droit à intervenir dans le débat savant tout en revendiquant sa place singulière. Après plusieurs siècles d'oubli, l'œuvre de Margaret Cavendish (1623-1673) suscite aujourd'hui un regain d'intérêt et fait l'objet de nouvelles éditions et d'une très riche actualité scientifique, notamment autour de la Margaret Cavendish Society<sup>80</sup>. Ces études nombreuses révèlent l'ampleur et l'originalité de sa pensée : poète, philosophe, romancière, savante, Margaret Cavendish est l'un des plus étonnants esprits de son temps.

Parmi la multitude des espèces hybrides qu'elle invente pour son nouveau monde, Cavendish choisit les hommes-poux pour figurer les membres de la Royal Society, référence transparente, pour l'époque, à l'ouvrage de microscopie de Robert Hooke, *Micrographia*. Deuxième texte commandité et publié par la Royal Society en 1665<sup>81</sup>, *Micrographia* illustre la confiance de la Royal Society dans l'accomplissement de la philosophie naturelle au moyen des instruments optiques. Si Thomas Sprat publie en 1667 une défense élaborée de la Royal Society sous la forme de son *History of the Royal Society*, c'est bien *Micrographia* qui en expose, deux ans plus tôt, le programme, et essuie les premières attaques. Il faut comprendre la « défense et illustration » de la philosophie expérimentale par Hooke dans le contexte des débats sur les méthodes de la nouvelle science. Dans ces discussions se joue la délimitation d'un champ scientifique qui se définit par son projet, baconien, et ses moyens : l'expérimentation et l'usage prothétique des instruments pour l'observation de la nature, autrement dit, une observation par l'intermédiaire d'instruments censés pallier l'imperfection des sens humains. L'année suivant la publication de *Micrographia*, Margaret Cavendish, Duchesse de Newcastle, fait paraître à compte d'auteur ses *Observations upon Natural Philosophy: to which is added, The Description of a New Blazing World*. Les deux ouvrages

80. <http://internationalmargaretcavendishsociety.org/index.html>

81. Le premier était *Sylva* de John Evelyn, en 1664.





## POSTFACES

attaquent directement *Micrographia* de Hooke. Contre l'usage des instruments optiques qui selon elle déforment le monde observé, elle invente une arme à double détente : un traité théorique suivi d'un roman. À travers le traité de Hooke, c'est toute la nouvelle philosophie qui est visée. L'ennemi à combattre est d'emblée nommé : il s'agit des instruments optiques, notamment des microscopes. *Le Monde glorieux* fait la satire d'un monde savant qui s'intéresse davantage à ses instruments qu'à ce qu'ils permettent d'observer, et qui goûte la controverse au point de redouter ce qui pourrait les mettre d'accord. En marge du monde scientifique, Cavendish offre un point de vue unique sur la science de son temps, en train de se construire : elle en pointe les contradictions, en saisit la nouveauté, en critique les méthodes, et, ce faisant, jette une lumière crue sur un protocole scientifique dont nous avons oublié l'audace.

Son refus des instruments est le refus de toute « prothèse », qu'elle soit intellectuelle ou instrumentale. Elle croit en la capacité du corps à percevoir les phénomènes de façon juste, de même que l'esprit est capable par son seul bon sens de construire des théories et d'analyser les faits. Que peut-on observer ? Tous les lointains, affirment les expérimentalistes, sûrs de leurs instruments. Rien de ce qui est lointain, rétorque Margaret Cavendish. Au-delà du discours polémique, la duchesse esquisse les axes d'un discours de la méthode anti-expérimentale. Dans son attaque contre la Royal Society, Cavendish ne met pas en cause la justesse des mesures, mais le simple fait de mesurer ; elle ne discute pas la précision des instruments, mais leur usage en philosophie naturelle. La divergence porte tout autant sur l'objet de l'observation que sur son interprétation et sa représentation. Le désaccord sur l'interprétation de la nature se poursuit en effet au sujet de l'interprétation des textes. Du débat épistémologique on passe au débat poétique puisque la divergence dans le domaine de la philosophie naturelle se révèle être, plus profondément, une divergence sur la question de l'herméneutique (que peut-on





## POSTFACES

interpréter ?) et de la poétique (quelle forme l'invention doit-elle prendre ?).

Car aux yeux de la duchesse, la science expérimentale représente un danger indissolublement épistémologique, politique et esthétique – plus qu'un danger : une déviation monstrueuse. La réaction de l'héroïne du *Monde glorieux* en témoigne : « [Les expérimentateurs] montrèrent à l'Impératrice une puce et un pou, créatures qui lui parurent dans le microscope si terrifiantes qu'elle manqua se sentir faible »<sup>82</sup>. Mais loin de s'évanouir comme son héroïne, Cavendish entreprend de combattre les productions monstrueuses du microscope. La magnification optique n'est qu'une simple distorsion, explique-t-elle. Par la précision des détails organiques et l'évocation de la dissection des corps malades, la duchesse assimile les illustrations de *Micrographia* à l'iconographie médicale et tératologique. Mais les insectes n'ont en eux-mêmes rien de monstres. Ce qui relève du monstrueux, ce sont les gravures de Hooke, aberrations produites par l'usage des instruments qui déforment et grossissent à l'extrême. C'est l'excès de l'agrandissement qui est stigmatisé, plutôt que l'agrandissement lui-même. Ainsi, sous l'effet déformant de la lentille du microscope, un pou se métamorphose en homard, et la peau lisse d'une jeune femme devient un masque terrifiant. Pour Cavendish, le microscope n'est qu'une médiation qui éloigne de l'essence des choses et les transforme en monstres. La transformation de l'observateur en ce qu'il observe donne lieu à de nombreuses variations comiques dont Cavendish s'amuse tout au long du texte. À l'animalisation s'ajoute une miniaturisation. L'effet comique est d'autant plus réussi que l'on reconnaît les objets d'observation privilégiés des microscopistes (les petits animaux du vinaigre, la puce, le ciron) et même l'un des leurs. *Wit* ultime et corrosif de la duchesse, le nom du fameux Thomas Sprat apparaît ici dans le sens commun

82. Cavendish, *Le Monde glorieux*, *op. cit.*, p. 57.





## POSTFACES

de « petit animal, créature insignifiante »<sup>83</sup>. Vue à travers les lentilles réductrices de Hooke, la puissante baleine est changée en ridicule et minuscule défenseur de la philosophie expérimentale. On ne saurait mieux retourner les instruments contre les instrumentalistes. Ce qui est condamné, au fond, ce sont les produits mixtes de ces observations, objets construits de l'expérimentation. Offensée par le déclassement impliqué par l'usage des instruments, la Duchesse est surtout, semble-t-il, horrifiée par les produits de la philosophie expérimentale : une jeune femme défigurée, une puce effrayée par sa propre image, tels sont les produits de la méthode expérimentale, aberrations optiques produites par des instruments déformants. Utiliser des instruments, c'est donc étudier des objets monstrueux et exceptionnels contre les préceptes du bon sens – ou de la *scientia* aristotélicienne<sup>84</sup>. On aborde ici un autre niveau de la critique de Cavendish, et peut-être son aspect le plus original. La philosophie expérimentale fabrique des « hermaphrodites »<sup>85</sup>, dénonce Cavendish. C'est l'anomalie sexuelle qui sert à désigner ce qui n'a pas de nom : l'association de l'homme et de la machine – ce que nous appellerions un cyborg. L'hybridation de la nature (l'œil humain) et de l'artifice (le verre optique) ne peut qu'être comparée à la réunion des deux sexes.

Dans la scène centrale du *Monde glorieux*, l'impératrice convoque les unes après les autres les différentes académies scientifiques. Il s'agit là d'une mise à l'essai des sciences expérimentales aussi bien que de leur procès : « a trial », dans tous les sens du terme. Si l'impératrice semble d'abord prête

83. Le Oxford English Dictionary indique les définitions suivantes pour l'époque de Cavendish : 1) A small sea-fish 2) Applied to persons, usually as a term of contempt.

84. Sur la question de l'inclusion ou non de l'exceptionnel dans l'investigation de la nature, voir Peter Dear, « Miracles, Experiments, and the Ordinary Course of Nature », *ISIS*, 81, 1990, 663-83, Lorraine Daston et Katharine Park, *Unnatural Conception*, art. cit., et Lorraine Daston et Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature 1150-1750*, New York, 1998.

85. *Ibid.*, 200. Voir aussi Arnold Davidson, « Sex and the Emergence of Sexuality », *Critical Inquiry*, 1987, 14, 16-48, p. 19.





## POSTFACES

à essayer la philosophie expérimentale et feint d'en accepter les principes et les promesses, la discorde en est le résultat immédiat. Loin de constituer un exposé méthodique et convaincant, les conceptions astronomiques des astronomes semblent une suite d'« opinions » arbitraires. Le travail de sape de toute certitude s'accomplit ici par l'accumulation absurde de théories divergentes, dont l'incompatibilité est révélée par le regard surplombant de l'Impératrice qui attend une réponse simple à ses questions et n'en obtient aucune. Mondes créés par les esprits des grands hommes, les théories philosophiques sont tour à tour convoquées puis congédiées sur la scène de l'écriture comme impropres à la fabrication des mondes fictionnels. L'énumération des différents mondes philosophiques les renvoie à la « fancy » des philosophes qui en sont les créateurs. Le monde des idées platoniciennes n'est qu'un théâtre de marionnettes<sup>86</sup>, l'épicurisme qu'un chaos, le cartésianisme donne le vertige ; quant à la physique de Hobbes (qu'elle ne sépare pas, d'ailleurs, de sa philosophie politique évoquée par les loups et les chiens), elle suscite d'insoutenables pressions. Dans cette perspective, un système philosophique est un monde imaginaire plutôt qu'un système explicatif, une fiction plutôt qu'une physique. En signalant le caractère construit de toute théorie, Cavendish dénie aux systèmes philosophiques tout poids ontologique et les réduit à des fictions. Quoi de plus légitime, dès lors, que la construction de son propre monde, qui est autant une fiction qu'un système philosophique. Cavendish imagine la création d'un monde ayant ses propres lois physiques, en un geste démiurgique qui réitère la fable cartésienne du *Monde*. Dès lors le roman peut s'interpréter comme une vaste mise à l'essai de la philosophie expérimentale, essayant puis écartant la philosophie

86. Rappelons que la marionnette est l'une des trois métaphores employées par Platon pour illustrer la condition humaine, les deux autres étant le choreute et le spectateur. Voir Guillaume Navaud, *La pensée du théâtre de Socrate à Shakespeare*, thèse de doctorat, Paris IV, 2007. Je remercie Guillaume Navaud de m'avoir communiqué sa thèse.





## POSTFACES

expérimentale pour laisser place à la construction (philosophique, politique et scientifique) de la duchesse. Déconstruire et reconstruire, c'est une structure récurrente de la révolution copernicienne. C'est aussi l'histoire tumultueuse de la Restauration anglaise. Dans sa structure même, *Le Monde glorieux* met en scène l'obsession d'une construction où se mêlent indissolublement matériau poétique, politique et philosophique. Dans son rêve démiurgique, la Duchesse est à la fois chef du gouvernement, de la religion et de la nature. La construction de son monde selon sa philosophie résulte en la formation d'un monde à la fois magnifiquement ordonné et parfaitement gouverné. Le bon vouloir de l'Impératrice est tout-puissant, au point qu'elle modifie à sa guise le Monde glorieux, avant de lui redonner sa forme originale. Réplication minuscule d'une fiction dans la fiction, commentaire métatextuel sur l'art et la manière de créer des mondes fictionnels, le monde imaginaire de la Duchesse est, aussi bien, l'illustration de sa conception d'une imbrication infinie des mondes, tel le « monde dans une boucle d'oreille »<sup>87</sup>.

Mais ce faisant, c'est l'articulation même du savoir et de la fiction qui est modifiée. Le diptyque des *Observations* et du *Monde glorieux*, juxtaposant les deux discours, semble l'application immédiate de cette nouvelle articulation. Le premier volet est un traité philosophique démontrant la possibilité d'une observation directe de la nature, observation fondée sur la raison et le bon sens ; le second est un roman qui se prête à tous les jeux et à tous les tropes, déplacement, amplification, inversion. La dédicace aux « nobles et vertueuses Dames » justifie ainsi leur réunion : « comme ces deux œuvres avaient quelque rapport et parenté l'une avec l'autre, je les juxtaposai comme deux

87. Il y a là une filiation très claire avec toute une tradition maniériste qui cherche à représenter l'univers de façon élégante et volontiers miniaturisée. C'est bien de cette même esthétique de la miniature maniériste que relève le fameux poème de *Poems and Fancies* (1653), « Of Many Worlds in this World », dans lequel est formulée l'idée d'un monde dans une boucle d'oreille, idée qui sera développée dans le poème du même recueil, « A World in an Ear-ring ».





## POSTFACES

mondes contigus reliés par un pôle<sup>88</sup>». La structure bipolaire est mise en abyme au début du roman lors du passage de notre monde au Monde glorieux : le bateau passe du « point ultime du Pôle de ce monde-ci » au « Pôle d'un autre monde, qui lui était contigu<sup>89</sup> », thématissant ainsi le passage du monde réel au monde fictionnel. La métaphore spatiale des pôles permet de situer les deux domaines envisagés – la philosophie naturelle et la fiction littéraire – dans un rapport de juxtaposition et de contiguïté. Cette nouvelle topographie des discours, tout en traçant une frontière, ménage un passage de l'un à l'autre et offre un modèle pour comprendre l'articulation nouvelle du savoir et de la fiction. Cette étrange association, Cavendish la revendique. En choisissant de présenter ses opinions philosophiques sous une forme fictionnelle, elle affirme au fond le pouvoir heuristique de l'imagination. La forme même de ce diptyque a fonction d'argument. La fiction, explique Cavendish, est le lieu idéal pour spéculer, tester les théories philosophiques, en jouer, et finalement, autoriser chacun à créer son propre monde : « plutôt que de n'être pas la maîtresse d'un monde – puisqu'il a plu à la Fortune et aux Parques de ne pas m'en donner –, j'en ai conçu un de mon invention (...) convaincue que personne ne peut ou ne voudra envier ce monde qui est le mien (du moins, je l'espère) »<sup>90</sup>.

Le 30 mai 1667, un an après la publication des *Observations*, Margaret Cavendish rend visite à la Royal Society, sur sa propre requête. C'est Robert Hooke, avec Robert Boyle, qui est chargé de la divertir par le spectacle d'expériences et d'observations variées<sup>91</sup>. Peu de documents éclairent cet épisode, si ce n'est le *Journal* de Pepys qui se fait l'écho de la mauvaise impression laissée par la duchesse : « Elle ne m'a pas du tout plu, et d'ailleurs elle n'a rien dit qui vaille d'être entendu, si ce n'est qu'elle était pleine d'admiration, toute admiration (...) »

88. Cavendish, *op. cit.*, p. 8.

89. *Ibid.*, p. 13.

90. Margaret Cavendish, *Le Monde glorieux*, *op. cit.*, p. 10.

91. B. A. Battigelli, *op. cit.*, p. 113.





## POSTFACES

Après avoir assisté à de nombreuses expériences, elle s'écria qu'elle était pleine d'admiration et se retira<sup>92</sup>». Comment interpréter cet épisode ? Respect des convenances ou ironie polie du compliment banal pour signifier sa désapprobation ? On peine à imaginer la duchesse habituellement si diserte en femme silencieuse, timide et malhabile. Reste que la dispute, si elle advient, doit demeurer dans le registre de l'écrit. De fait, par l'écriture, c'est un tout autre tableau que compose la duchesse. Connue pour ses accoutrements extravagants, « avec sa cape de velours, ses cheveux aux oreilles (...) ; le cou nu, sans aucun ornement, et un justaucorps noir<sup>93</sup> », Margaret Cavendish construit par la fiction la scène fantasmatique d'un duel entre une fière combattante et le fameux « curator of experiments » de la Royal Society, « armé », comme il le dit lui-même, de ses instruments optiques. En adoptant le registre du combat nobiliaire, Cavendish affirme qu'elle ne se situe pas sur le même terrain que Robert Hooke, qui, roturier, n'a que ses instruments et ses expériences pour se battre. C'est bien parce qu'ils ne se battent pas sur le même terrain que ces deux figures ne se rencontrent jamais et ne peuvent pas croiser le fer, ni par textes interposés ni face à face. C'est là toute l'ambivalence de la posture de Cavendish : elle tente de s'insérer dans un commerce savant tout en refusant les codes et en se plaçant au-dessus d'eux. Loin de proposer un terrain épistémologique commun, cette dispute impossible donne à voir exemplairement la construction d'un territoire fermé, singulier. Car si Cavendish mime le langage de l'échange savant, ses formules sont toujours ironiques. Elle utilise la rhétorique des savants contre eux, selon un renversement qui constitue le motif récurrent de la bataille qu'elle mène contre les *virtuosi*. Dans cette perspective, il s'agit moins d'une dispute ratée, s'achevant faute de combattants, que d'une dispute jouée, celle d'une femme sachant pertinemment que personne ne répondra à ses attaques, et jouissant d'une totale impunité dans le plus

92. S. Pepys, *Diary*, 30<sup>th</sup> May 1667.

93. S. Pepys, *Diary*, 26<sup>th</sup> April 1667.





## POSTFACES

grand silence. Ce faisant, l'argumentation de Cavendish et sa posture agonistique peuvent se lire comme une accumulation de figures paradoxales et extrêmes : femme et savante, sans formation classique mais néanmoins capable de répondre aux plus grands expérimentalistes de son temps, seule mais prête à affronter tout un groupe. Autant de motifs qui soulignent à la fois l'impossibilité du combat et la singularité de la combattante. Associant l'humain et l'animal, le scientifique et le littéraire, le vers et la prose, le masculin et le féminin, l'œuvre de Cavendish interdit toute catégorisation hâtive. Qu'elle propose un traité d'observation de la nature qui se veut non instrumental, ou un roman qui abandonne le narratif au profit de la description d'un nouveau monde, Cavendish crée des textes hybrides qui échappent aux limites génériques qu'ils semblent poser. Figure moins extravagante que, littéralement, excentrique, Cavendish observe la science de son temps de l'extérieur, et en dévoile la singularité épistémique. De cette position paradoxale et privilégiée, elle dénonce de manière fracassante un goût immodéré pour le combat, ce plaisir de la dispute qu'elle est la première à goûter.



Frédérique Aït-Touati, 2024