Relations familiales entre générations sur les scènes européennes (1750-1850)

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Etudes réunies et présentées par Françoise Le Borgne et Fanny Platelle

Pour Marion et Valentin

Introduction

Si la question du rapport qui se noue entre générations d'une même famille peut apparaître aujourd'hui comme la plus universelle et la plus fondatrice qui soit, il revient au théâtre d'en avoir, dès l'antiquité grecque, cristallisé la dimension mythique et révélé le potentiel tragique. L'*Œdipe roi* de Sophocle, dont Aristote fait l'incarnation par excellence de la tragédie, souligne ainsi de manière exemplaire, comme l'a bien montré Pierre Vidal-Naquet[1], les tensions inhérentes à l'articulation de trois données fondamentales de l'expérience humaine : la quête d'amour à l'intérieur de la famille, le désir d'autonomie et de pouvoir et la nécessité de se confronter à l'ordre du sacré et à l'opacité du destin. Ainsi, comme le résume Colette Astier, Sophocle s'était emparé pour nouer sa tragédie « de toute l'étendue du désir, dans les diaprures de ses manifestations, désir ou vocation d'aimer, désir ou vocation de puissance et d'être soi, désir ou vocation de se situer dans l'ordre des choses et des dieux, pour les préciser les uns par les autres et plus encore, les uns contre les autres et pour les assortir chacun, en même temps que d'un impossible, d'une jouissance et d'un vertige »[2].

La prégnance du motif intergénérationnel est donc manifeste dès l'origine dans la poésie dramatique. Néanmoins, chaque époque redéfinit ce noeud dans la perspective des questionnements qui lui sont propres et, de ce point de vue, la période qui couvre la deuxième moitié du XVIIIe siècle et la première du XIXe retient l'attention par l'originalité, l'intensité et le caractère ambivalent de son appropriation dramatique de la thématique familiale. Ce surinvestissement tient d'abord aux mutations à l'œuvre dans la société puisque c'est durant cette période charnière que naît la famille bourgeoise : caractérisée par un investissement affectif intense des relations conjugales et filiales, une répartition stricte des rôles en fonction du sexe et de l'âge et une ritualisation du quotidien, cette famille restreinte qui se referme sur son intimité devient l'objet d'une valorisation extrême, voire d'un transfert de sacralité. Cette réinterprétation complète de la nature et des enjeux des relations familiales entre générations trouve au théâtre un champ de représentation particulièrement approprié dans la mesure où elle se situe dans un rapport d'homologie avec les présupposés idéologiques et esthétiques qui dominent le discours de légitimation sur le drame sérieux. La combinaison des scénarios archaïques fondés sur les conflits intergérationnels et de cette nouvelle approche des relations familiales fonctionne alors comme une mise à l'épreuve des hypothèses philosophiques et sociales développées par les Lumières, approche d'autant plus critique que les ruptures historiques viennent rendre plus improbable le rêve d'unanimité et de régénération né au XVIIIe siècle. Les vingt-trois études qui composent ce volume soulignent la fécondité de ce dialogue entre l'art dramatique et la thématique intergénérationnelle entre Lumières et romantisme et confirment l'existence de deux axes majeurs au sein de ce riche corpus : d'une part la rencontre exceptionnelle du langage scénique et de la famille moderne autour d'une ambition éducative qui leur est commune et, de l'autre, un questionnement inquiet autour de la figure paternelle qui cristallise alors, sur les différentes scènes européennes, le potentiel tragique des relations intergénérationnelles.

En présentant dans *Emile ou de l'Education,* une nouvelle approche du « soin [à prendre] de l'instruction des enfants, soit en ce qui regarde les exercices de l'esprit, soit en ce

---

[1] Jean-Pierre Vernant, « Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'*Œdipe-Roi* », in Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, Textes à l'appui, 1989, p. 99-131.

[2] Colette Astier, « Œdipe », in Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 2000, p. 1088.

qui regarde les exercices du corps, & principalement en ce qui regarde les mœurs »[3], Rousseau imposait un point de vue original sur l'homme, désormais perçu comme un devenir inscrit dans une dynamique étroitement corrélée avec son environnement familial et social. Cette réflexion, centrée sur la sphère privée – où se joue l'éducation du jeune enfant – l'excède largement puisqu'à la même époque, les Lumières appréhendent leur propre action en des termes analogues, s'attribuant la fonction d'éclairer et de former l'opinion publique notamment par le biais de l'art dramatique. Théâtre et famille deviennent ainsi, à la même période, le cadre d'une revalorisation qui repose sur la capacité commune qui leur est confiée d'éduquer le futur citoyen, de forger l'homme des Lumières. A la vision figée d'une société d'ordres, où prime la naissance, tend à se superposer une représentation plus dynamique qui prend en compte le mérite mais impute également aux institutions sociales la responsabilité du progrès de l'instruction et des mœurs.

Dans cette perspective, le couple parental se voit d'abord investi, conformément aux recommandations de Rousseau, d'un rôle privilégié dans l'éducation de sa progéniture : les correspondances de notables lyonnais étudiées par Anne Verjus et Denise Davidson[4], postérieures à 1794, correspondent aux représentations valorisées dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle. La mère prend en charge les jeunes enfants du couple, qu'elle allaite elle-même jour et nuit, à la demande. Puis elle assume l'éducation des filles (les couvents ayant mauvaise presse et ayant été fermés sous la Révolution) qui apprennent à son contact les « savoir-faire et savoir-être mondains et domestiques »[5]. Quelques cours à domicile complètent ces enseignements. Si le père n'a pas la charge quotidienne de l'éducation de ses enfants, il s'y intéresse de très près : les lettres d'Antoine Morand de Jouffrey sont ainsi pleine de recommandations relatives à « l'éducation, l'instruction, la santé et l'alimentation, ainsi qu'[à] la mode enfantine, à laquelle il se montre très sensible »[6]. Il dépense sans compter pour offrir à ses garçons une instruction solide dans une pension réputée. A partir de la Révolution, ce bagage intellectuel est perçu comme décisif pour l'avenir du jeune homme qui doit pouvoir valoriser ses qualités personnelles indépendamment de sa naissance (même si la fortune et le réseau familial restent, dans les faits, décisifs quant à la possibilité de faire carrière).

A ce modèle d'éducation libérale et privée, les hommes de la Révolution ont rêvé, surtout après 1792, de substituer le modèle spartiate d'une éducation publique uniforme et généralisée. Comme le souligne Dominique Julia, l'éducation nationale – que l'on tend alors à distinguer de l'instruction publique, centrée sur l'acquisition des connaissances et la transmission des Lumières – participe alors de ce « transfert massif de sacralité du religieux vers le politique »[7] qui caractérise l'époque révolutionnaire. C'est elle qui doit concourir à forger l'âme de la nation, l'union nationale, la vertu républicaine et, puisque c'est l'éducation et non le sang qui crée le lien filial, c'est par elle que les citoyens deviendront véritablement les enfants de la patrie. Faute de moyens financiers suffisants, ce rêve sera provisoirement abandonné : la loi sur l'organisation de l'instruction publique, adoptée par la Convention le 3 brumaire an IV, est un texte libéral, sans obligations scolaires ni monopole de l'Etat sur les établissements d'enseignements. « Le père éducateur, remarque ainsi M. Sonnet, ébranlé par les utopies pédagogiques spartiates, rentre en pleine possession de ses pouvoirs »[8].

---

[3] Article « Education », *Dictionnaire de l'Académie*, 1762.

[4] Anne Verjus et Denise Davidson, Le Roman conjugal. Chroniques de la vie familiale à l'époque de la Révolution, Paris, Champ-Vallon, 2011, 305 p.

[5] *Ibid*, p. 95.

[6] *Ibid*, p. 85.

[7] Dominique Julia, « L'éducation révolutionnaire : fille de Sparte ou héritière des Lumières », in Marie-Françoise Lévy (dir.), *L'Enfant, la famille et la Révolution française*, Paris, Olivier Orban, 1989, p. 113.

[8] M. Sonnet, « Les Leçon paternelles », in Jean Delumeau et Daniel Roche (dir.), *Histoire des pères et de la paternité*, Paris, Larousse, In Extenso, 2000, p. 288.

Le XIXe siècle apparaît ainsi, d'après Michelle Perrot comme « le grand siècle de la famille »[9], période où le modèle de la famille bourgeoise s'affirme et se diffuse. « Ce modèle classique, précise l'historienne, est largement européen, voire occidental ; on le retrouve, avec beaucoup de nuances, de Paris à Vienne et à Saint-Pétersbourg, de Londres à l'Est américain »[10]. Son influence est très nette entre 1750 et 1850 dans les théâtres allemand et viennois étudiés par Fanny Platelle et Marc Lacheny.

Lien social par excellence, dont le potentiel régénérateur est exalté par les Lumières, l'éducation vient également légitimer la réforme du théâtre qui s'affirme dans la seconde moitié du XVIIIe siècle autour de la promotion d'un « genre dramatique sérieux ». La rupture avec la partition aristotélicienne des genres dramatiques s'enracine dans la volonté de valoriser précisément la famille bourgeoise, jusqu'alors reléguée au genre comique, et de transmettre ses valeurs en favorisant l'identification des spectateurs aux personnages sentimentaux et vertueux et en suscitant leur indignation pour les personnages dénaturés par le préjugé aristocratique ou le vice[11]. Ainsi Louis-Sébastien Mercier, dans *Du Théâtre*, présente le drame non plus comme une « action forcée, rapide, extrême » mais comme « un beau moment de la vie humaine, qui révèle l'intérieur d'une famille, où sans négliger les grands traits on recueille précieusement les détails »[12]. L'influence de cette esthétique – fondée sur la valorisation de *tableaux* domestiques offerts à l'investissement affectif du public[13] – conforte l'évolution parallèle qui s'est imposée en Allemagne sous l'influence de Lessing et dont témoigne le genre de la tragédie bourgeoise ou *Bürgerliches Trauerspiel*. Elle recoupe, dans les différents pays d'Europe, la volonté de créer un répertoire national susceptible de contribuer à la constitution d'une nation consciente de sa dignité et de ses valeurs. Le répertoire militaire germanique analysé par Anne Feuchter-Feler[14] est tout à fait caractéristique de cette ambition : dans cette variante « martiale » du drame bourgeois, la solidarité intergénérationnelle à l'œuvre dans les familles apparaît comme une norme sociale et politique qu'il s'agit de diffuser dans la population. Cette pédagogie passe par le jeu comme le souligne le succès du genre le plus emblématique de la coalescence des enjeux éducatifs et du théâtre, le théâtre d'éducation, très en vogue en France dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle. Ce répertoire, que les travaux de Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval ont permis de redécouvrir[15], permettait aux familles d'inculquer par la pratique aux jeunes générations le respect de l'autorité parentale et la soumission aux principes moraux bourgeois. Il ne s'agissait pas seulement, en effet, de montrer aux enfants et aux adolescents, à la faveur d'une lecture ou d'une représentation, le bien-fondé d'une action éducative menée par des parents parfaits, mais aussi, poussant à son comble le principe d'identification sur lequel repose selon les Lumières la capacité moralisatrice du théâtre, de leur faire endosser un rôle au sein de ces petites pièces, jouées sur des théâtres de société. Le dispositif dramatique est ici exemplaire puisque tout conflit intergénérationnel disparait de ces intrigues édifiantes qui donnent à voir et à vivre cette société régénérée que la représentation elle-même aspire à produire.

---

[9] Michelle Perrot, « L'enfance révolutionnée par la Révolution ? Parents et enfants au XIXe siècle », in Marie-Françoise Lévy (dir.), *L'Enfant, la famille et la Révolution française*, *op. cit.*, p. 402.

[10] *Idem.*

[11] Voir la *Dramaturgie de Hambourg* de Lessing (*Hamburgische Dramaturgie*, 1767-69).

[12] Louis-Sébastien Mercier, *Du Théâtre*, édition établie par Pierre Frantz, Paris, Mercure de France, 1999, 1888 p.

[13] Voir Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, Presses universitaires de France, Perspectives littéraires, 1998, 267 p.

[14] Anne Feuchter-Feler, « Formes et enjeux de la dramatisation des relations familiales dans la veine militaire en Allemagne au XVIIIe siècle », ci-après, p. ?

[15] Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *Madame de Genlis et le théâtre d'éducation au XVIIIe siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 1997, 440 p.

L'ambition éducative et la valorisation de l'éducation en tant que pratique familiale investissent plus généralement, entre 1750 et 1850, l'ensemble de la production dramatique. Dans l'introduction de son anthologie consacrée au *Théâtre du XVIII*e *siècle*, Jacques Truchet constate ainsi que tout ce théâtre « chante [...] les vertus familiales. Les thèmes du bon père et de la bonne mère se révèlent inépuisables »[16]. Même lorsque tel n'est pas le cas, la démonstration vaut encore : les dégâts provoqués par une éducation défaillante venant témoigner de la valeur des principes éducatifs nés des Lumières, c'est-à-dire une éducation prenant en compte la nécessité d'adapter son discours aux capacités de l'enfant et de prendre en considération dans le processus éducatif la totalité de ses facultés intellectuelles mais aussi affectives. *Sargines ou l'élève de l'amour* de Montvel donne à Karine Bénac-Giroux[17] l'occasion de lire, en creux, dans cette comédie de 1785 dont l'action est reléguée dans un lointain passé médiéval, le drame d'un fils rendu stupide par l'absence d'estime de soi et paralysé par l'agressivité latente de son père, celui-ci ne lui ayant jamais manifesté amour, confiance ni même intérêt et le renvoyant sans cesse à son incapacité. L'analyse que Bénédicte Abraham fait de la *Gretchentragödie* qui constitue le deuxième volet de la première partie du *Faust* (1808) de Goethe va dans le même sens[18] : Gretchen, privée de père, dotée d'une mère confite en dévotion et d'un frère militaire, apparaît en effet comme la victime d'une éducation limitée, rigide, dénuée de confiance et d'amour, qui inculque exclusivement la soumission à des institutions fétichisées (l'Eglise et l'armée) et laisse l'individu – et notamment la femme – démuni face à la complexité de la réalité humaine. A cet univers domestique étroit, qui étouffe l'individu et l'infantilise plutôt qu'il ne le forme, Goethe oppose le principe d'une famille moderne dans laquelle l'affectivité et la sociabilité pourraient véritablement contribuer à la formation d'un adulte en devenir.

Ainsi, en dépit de la confiance placée par les Lumières dans les pouvoirs de l'éducation et de l'investissement affectif des relations filiales supposé garantir l'articulation harmonieuse des générations, les représentations dysphoriques, voire tragiques, de la famille, subsistent entre Lumières et romantisme. Certes, Marie Saint-Martin souligne l'embarras que suscite chez les dramaturges du XVIIIe siècle la violence des figures qu'Aristote considérait précisément comme emblématiques du tragique : Clytemnestre, Oreste, Electre[19]. Les réécritures qui en sont proposées tendent à atténuer la haine qui oppose la mère et ses enfants, manifestation d'une double dénaturation devenue incompréhensible et intolérable. Mais, dans le même temps, force est de constater que la violence est très présente dans le corpus européen qui nous occupe, et que cette violence est étroitement liée à l'idéologie que cristallise le modèle de la famille bourgeoise.

La violence intergénérationnelle apparaît en effet, dès la fin du XVIIIe siècle, comme une forme de démenti infligé à l'idéalisme des Lumières en matière d'éducation. Dès 1777, *Le Vidangeur sensible* tourne en dérision le pathétique outré auquel le surinvestissement sentimental de la relation filiale avait pu donner lieu dans *Le Déserteur* (1770) de Mercier, où un père n'arrive pas à donner le signal au peloton chargé d'exécuter son propre fils, ou encore *Mérinval* (1774) de Baculard d'Arnaud, où un père se suicide après avoir donné à son fils le poison lui permettant d'éviter de mourir ignominieusement sur un échafaud. Ouafae El

---

[16] Jacques Truchet, *Théâtre du XVIII*e *siècle*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, tome 1, p. XLI.
[17] Voir Karine Bénac-Giroux, « Une filiation douloureuse : *Sargines ou l'élève de l'amour* (1785) de Montvel », ci-après, p. ?
[18] Voir Bénédicte Abraham, « Les relations familiales aux sources du tragique dans *Faust I* de Goethe », ci-après, p. ?
[19] Voir Marie Saint-Martin, « Amour filial et matricide : les apories du mythe d'Electre sur la scène entre 1750 et 1825 », ci-après, p. ?

Mansouri a bien analysé comment la parodie de Marchand et Nougaret pervertit les présupposés du drame bourgeois en mettant en scène la faillite du modèle éducatif – William Sentfort, père modèle, ayant donné naissance à un vaurien – et la fragilité de la morale naturelle sur laquelle repose la promotion de la famille des Lumières, Sentfort n'hésitant pas à assassiner son rejeton dès lors qu'il prend conscience de l'indignité de celui-ci[20]. De façon comique mais très grinçante, cette parodie fonctionne comme un dispositif expérimental et critique : et si la vision idyllique de la famille sur laquelle repose le projet social des Lumières reposait sur un présupposé faux ? Si, comme le prétend alors Sade, cette morale sentimentale, fondée en nature et supposée réguler l'ensemble des relations sociales, n'était qu'une chimère ? Il suffit d'introduire un élément perturbateur dans l'harmonieux dispositif familial – en l'occurrence l'irréductible imperméabilité du fils aux valeurs morales – pour le faire imploser. Ce doute corrosif apparaissait déjà l'année précédente dans *Julius von Tarent* de Leisewitz, que Gérard Laudin lit comme une réécriture tragique du *Père de famille* de Diderot[21]. Là où la bonté des belles âmes – et une providentielle scène de reconnaissance – permettaient dans la pièce de Diderot de canaliser les passions et de les réinvestir au sein de la structure familiale, l'égoïsme forcené du désir provoque dans celle de Leisewitz l'auto-destruction de la famille et la fin de la principauté de Tarente. C'est ainsi la place du désir et de la passion au sein du modèle familial des Lumières qui se voit réinterrogée : la voix de la nature est-elle vraiment soluble dans la morale bourgeoise ? Sur le ton de la condamnation vertueuse ou de manière plus cynique, l'hypocrisie des bons pères de famille est suggérée dans plusieurs pièces. Ainsi le citoyen Dorfeuil et son épouse jouent-ils devant leur futur gendre, dans *Le Mari coupable* (1794), la comédie des bons époux et des bons parents alors que le citoyen entretient hors du domicile conjugal une maîtresse à laquelle il cache son état[22]. Quant au dramaturge viennois Nestroy, il met en scène dans *Un appartement à louer* (1837) un père modèle, qui affiche sa respectabilité en traînant partout après lui son abondante progéniture, laquelle devient soudain indésirable lorsqu'il s'éprend d'une femme qui n'est pas la sienne. Comme le souligne Marc Lacheny, Nestroy brocarde les obsessions sexuelles galopantes et la brutalité tapies derrière le masque socialement valorisant...

Si Jean-Claude Bonnet a montré à quel point le père, dans son acception moderne, était « une invention des Lumières »[23], force est de constater que, précisément, la redéfinition de son statut et le réinvestissement affectif dont il est l'objet entraîne alors un traitement particulièrement ambivalent de cette figure. La sacralisation du père éducateur, aimant et bienveillant, s'avère en effet étroitement liée à la crise du patriarcat triomphant du XVIIe siècle, époque où le père était une image du Roi et celui-ci une image de Dieu, dont il tirait son autorité indiscutée. Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, cette figure du père despote est rejetée : l'autorité paternelle ne va plus de soi, elle doit être reconnue par les proches, elle est suspendue au mérite du bon père, qui accomplit avec zèle ses devoirs de chef de famille. Le Roi lui-même adapte son image publique à cette nouvelle représentation, Louis XVI tirant longtemps profit de son image de bon père de famille avant d'apparaître comme un père indigne[24]. De fait, la Révolution, en même temps qu'elle érige un monument à la gloire des pères symboliques de la patrie que sont les « Grands hommes »[25], s'attaque frontalement aux

---

[20] Voir Ouafae El Mansouri, « Le malheur d'être père ou l'infanticide grinçant : perversion(s) du drame bourgeois dans *Le Vidangeur sensible* (1777) », ci-après, p. ?

[21] Gérard Laudin, « Diderot et Shakespeare? Affaires de famille et affaires d'Etat dans le *Julius von Tarent* de Johann Anton Leisewitz », ci-après, p. ?

[22] Voir Dora Léontaridou, ci-après, p. ?

[23] Jean-Claude Bonnet, « La malédiction paternelle », *Dix-huitième siècle*, XII, 1980, p. 195-208.

[24] Voir Jean-Claude Bonnet, « De la famille à la patrie », in Jean Delumeau et Daniel Roche (dir.), *Histoire des pères et de la paternité*, *op. cit*., p. 262-263.

[25] Voir Jean-Claude Bonnet, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Fayard, L'Esprit de la cité, 1998, 414 p.

fondements symboliques et juridiques d'un « despotisme paternel » qui doit désormais « s'effacer devant le sentiment et la raison »[26] : les lois successorales de brumaire et nivôse an II abaissent la majorité de 25 à 21 ans, y compris dans les pays de droit écrit où le fils de famille restait sous la tutelle du *pater familias* tant que celui-ci ne l'avait pas explicitement émancipé[27]. Les lettres de cachet sont supprimées. Les droits des héritiers reconnus à part égale, y compris pour les bâtards. Le principe vertical hiérarchique, qui privilégiait le père, fait place au principe horizontal d'égalité, qui bénéficie essentiellement aux fils. L'autorité du père sera certes restaurée par le Code civil, mais de manière modérée ; comme le souligne Anne Verjus, cette restauration se justifie en effet « par des raisons qui tiennent davantage du paternalisme que d'un retour au patriarcalisme d'Ancien Régime ; qui tiennent d'une autorité se justifiant par la dépendance physique (la supposée faiblesse de corps et d'esprit) des personnes sur lesquelles elle est exercée, au lieu que, dans le modèle patriarcal, c'était au contraire de l'autorité elle-même, non justifiée puisque d'origine divine, qu'était déduite la dépendance matérielle, juridique et sociale des membres non émancipés de la lignée »[28].

Que nous apprend, dès lors, la permanence sur les scènes européennes des XVIIIe et XIXe siècles, de figures autoritaires du père, relevant d'une configuration familiale qui peut sembler obsolète dès cette période ? On peut penser d'une part qu'elle souligne la difficile transition d'un système de représentation à un autre et l'inertie des modèles archaïques de la paternité en fonction de la localisation géographique ou du milieu social. Si d'une part, comme le souligne Jean-Paul Thomas « les mentalités restent massivement, au XIXe siècle, imprégnées des valeurs ancestrales »[29] – et tout particulièrement dans les pays où la tradition patriarcale reste forte comme l'Espagne ou l'Italie –, l'ébranlement de ces valeurs et leur contestation, notamment à l'époque révolutionnaire, ont pu susciter en retour des comportements réactionnaires ou une représentation fantasmatique de tels comportements. La mise en scène de pères arc-boutés sur des prérogatives archaïques, à l'instar des pères maudissant leur fils rebelle étudiés par Jean-Claude Bonnet, témoigne de l'ambivalence des représentations sociales d'une figure qui continue à osciller entre deux modèles pourtant bien distincts : le *pater familias* tout puissant et le bon père aimant. Comme le remarque Jean-Claude Bonnet, ces deux facettes révèlent également du surinvestissement affectif et fantasmatique de la figure paternelle : « Adoré et haï, le père réprime tout en aimant jusqu'à l'obsession. […] Le père incestueux est le négatif du père qui maudit »[30].

Les drames et les tragédies analysés dans nombre de contributions de ce volume tendent précisément à montrer que la valorisation sentimentale de la relation filiale, loin de conjurer les difficultés inhérentes à l'autonomisation de l'individu par rapport à la sphère familiale, rend au contraire ces difficultés insolubles, le tragique naissant précisément de l'intériorisation des contraintes familiales. Si ce potentiel pathétique contribue au renouvellement de la tragédie des XVIIIe et XIXe siècles, où les enjeux aristocratiques se doublent volontiers d'enjeux privés et bourgeois, comme le souligne Maurizio Melai[31], ce type de conflit se noue de manière privilégiée entre le père et sa fille, sans doute parce que le lien de dépendance de la fille n'est nullement remis en cause sur la période, la dépendance juridique de la fille (au père puis au mari) se doublant d'une dépendance psychologique et affective. Fanny Platelle et Marita Gilli expliquent ainsi que dans le drame bourgeois

---

[26] Anne Verjus, *Le bon Mari. Une histoire politique des hommes et des femmes à l'époque révolutionnaire*, Paris, Fayard, 2010, p. 113.

[27] Voir Jean Carbonnier, « Le statut de l'enfant en droit civil pendant la Révolution », in Marie-Françoise Lévy (dir.), *L'Enfant, la famille et la Révolution française*, *op. cit.*, p. 298.

[28] Anne Verjus, *Le bon Mari*, *op. cit.*, p. 323.

[29] Jean-Paul Thomas, « Le renouvellement des approches théoriques de la famille au XIXe siècle », in Marie-Françoise Lévy (dir.), *L'Enfant, la famille et la Révolution française*, *op. cit.*, p. 375.

[30] Jean-Claude Bonnet, « La Malédiction paternelle », *art. cit.*, p. 206-207.

[31] Voir Maurizio Melai, « Le Rapport père-fils dans la tragédie française des années 1820-1830 », ci-après, p. ?

allemand, les filles apparaissent comme le lieu d'un conflit aigu entre sens et vertu, éducation et penchant, conflit qu'elles ne peuvent surmonter que dans le sacrifice de soi du fait de l'amour qu'elles vouent à leur père[32]. La même configuration est à l'œuvre dans *Don Alvaro ou la force du destin* (1835) du duc de Rivas. La lecture que Sylvie Turc-Zinopoulos fait de ce drame romantique met l'accent sur la forte composante fantasmatique de la pièce, qui affleure également dans maints opéras de Verdi[33] : passion incestueuse du père pour sa fille, qu'il ne peut supporter de voir profanée par un autre homme, impossibilité de la fille d'accéder à son propre désir de femme, précisément parce que la figure paternelle s'interpose en permanence entre elle et son amant.

Le potentiel émotionnel et fantasmatique de la mise en scène des relations intergénérationnelles – et notamment du couple père-fille – puise également son intensité dans la propension de ce scénario à thématiser toute relation hiérarchique et, partant, à interroger plus largement le contexte politique et social qui surdétermine la relation filiale. La confusion des ordres politique et familial est en effet permanente sur la période : comme le souligne Philippe Bourdin[34], la définition des rôles à l'intérieur de la famille engage, aussi bien sous l'Ancien Régime que sous la Révolution, une certaine conception du pouvoir, de sa gestion et de sa légitimation. Nous avons déjà mentionné les implications didactiques de certaines représentations édifiantes de la famille, par exemple dans les drames militaires allemands étudiés par Anne Feuchter-Feler, qui, en valorisant la solidarité et l'entraide générationnelle, font la promotion de la caution patriarcale du despotisme éclairé[35]. Inversement, les crises familiales intergénérationnelles sont volontiers l'expression d'une dénonciation indirecte d'une autorité tyrannique et abusive. Déjà présent avant la Révolution, notamment chez Schiller[36], ce type de lecture se systématise alors, comme l'a bien montré Eva Bellot en analysant les différentes approches que suscite, entre 1790 et 1799, le motif tragique du parricide[37]. Après la Révolution, les configurations familiales violentes ou perverses mises en scène viennent volontiers incriminer ou emblématiser la rupture historique et la désagrégation de l'ordre social, notamment dans le mélodrame et dans le drame romantique, où la crise reste ouverte. Selon Sylvain Ledda et Florence Naugrette, « les crimes anthropologiques les plus noirs, [y apparaissent comme des] métaphores familiales de la discorde nationale : inceste dans *La Tour de Nesle* de Dumas, matricide dans *Lucrèce Borgia* de Hugo, viol et infanticide involontaire dans *Le Roi s'amuse* de Hugo, etc. »[38]. Les analyses de Camille Jenn-Gastal et de Fabien Desset révèlent que le même type de questionnement se retrouve hors de France dans des tragédies où la corruption du lien filial touche aux limites du représentable : dans *La Famille Schroffenstein* (1802), le premier drame de Heinrich von Kleist, le meurtre sur scène des descendants des deux branches rivales de la famille clôt une série de violences familiales toujours plus graves, faisant basculer la représentation dans l'horreur et le grotesque. À travers l'insoutenable spectacle de la folie du dernier enfant de la dynastie Schroffenstein,

---

[32] Marita Gili, « Le conflit familial dans le drame bourgeois et dans le drame révolutionnaire en Allemagne à la fin du XVIIIe siècle », ci-après, p. ? et Fanny Platelle, « Pères défaillants et filles sacrifiées : la mise en cause du modèle familial bourgeois dans la tragédie bourgeoise de la seconde moitié du XVIIIe siècle et le théâtre populaire viennois de la première moitié du XIXe siècle », ci-après, p. ?

[33] Voir Sylvie Turc Zinopoulos «Léonore et la malédiction du père dans *Don Alvaro ou la Force du destin (*1835) du duc de Rivas », ci-après, p. ?, et Christine Resche « Père et fille, père et fils : de la *potestas* paternelle à la décadence du père dans les livrets de Giuseppe Verdi », ci-après, p. ?

[34] Voir Philippe Bourdin, « Adultérins et orphelins : les joies de l'adoption selon le théâtre de la Révolution » , ci-après, p. ?

[35] Anne Feuchter-Feler, *op. cit.*

[36] Voir Irène Tieder, « Père et fils dans le théâtre de Schiller », ci-après, p. ?

[37] Voir Eva Bellot, « Petits meurtres en famille : la question du parricide dans la tragédie de la Révolution (1790-1799) », ci-après, p. ?

[38] Sylvain Ledda et Florence Naugrette, « Drame romantique », in *Le Théâtre français du XIXe siècle*, Paris, Editions de l'avant-scène théâtre, « Anthologie de l'avant scène », 2008, p. 126-127.

Kleist met en évidence la régression autodestructrice à laquelle conduisent la tyrannie, l'intolérance et la manipulation du peuple[39]. De même dans *The Cenci* (1819), Percy Shelley envisage l'impact du despotisme sur le peuple à travers les exactions qu'un seigneur romain tout puissant du XVIe siècle, soutenu par le Pape, perpètre, hors scène, à l'encontre de ses propres enfants : meurtre des fils aînés, viol de la fille, dépravation du benjamin[40]. Par une violence qui défie la représentation, voire même l'expression, ces pièces s'offrent comme une tentative de thématisation des secousses historiques qui ont déchiré l'Europe à partir de 1789 : la rupture du lien entre générations, la transgression délibérée des lois morales et des codes esthétiques, même si elle est transposée dans des époques lointaines, permet de figurer la perte des repères politiques et moraux et d'interroger les mécanismes qui font basculer une société toute entière dans le chaos.

Inversement, l'impact des dysfonctionnements socio-politiques sur les relations familiales est également envisagé. Les pères mis en scène dans les drames et les tragédies de l'époque sont moins souvent des tyrans que des figures décalées, impuissantes et compensant cette impuissance par une tyrannie domestique. Ces figures pathétiques, qui fétichisent la virginité de leur fille, soulignent l'impuissance de la bourgeoisie incapable d'imposer ses valeurs face à une élite corrompue – comme Odoardo Galotti qui, dans la pièce de Lessing, préfère sacrifier Emilia plutôt que le prince qui l'a séduite – ou le caractère réactionnaire d'une aristocratie en pleine décadence – comme le Marquis, qui, dans le drame du duc de Rivas, s'oppose à l'union de Léonore avec un homme plein de mérite mais de naissance obscure. Si la virginité de la fille incarne dans ces pièces l'honneur bafoué des pères, elle représente également un intérêt économique de plus en plus cyniquement dévoilé à mesure que l'on avance dans le XIXe siècle : la propension des pères à marchander leur fille, que ce soit dans les comédies de Nestroy ou dans les pantomimes de Champfleury[41], ne contribue pas peu à les discréditer en même temps qu'elle attire l'attention sur la perméabilité de la famille à l'égard des structures économiques dans laquelle elle s'inscrit. A la lucidité de Raimund, mettant en évidence dans *Le Roi des Alpes et le misanthrope* (1828), la désagrégation des valeurs familiales *Biedermeier* sous l'action corrosive de la misanthropie du protagoniste, de la misère et de l'alcoolisme des classes sociales inférieures [NB : famille de mineurs], répond le désenchantement de Vigny, établissant dans *Chatterton* (1835) une équivalence implicite entre les deux âges de fer que sont l'Angleterre industrielle de la deuxième moitié du XVIIIe siècle et la société louis-philipparde minée par l'individualisme postrévolutionnaire les progrès du capitalisme. Dans cet univers, le père aimant des Lumières a disparu, laissant place à un tyran domestique – Bell – et le fils reste seul, abandonné. Sophie Vanden Abeele-Marchal nous propose ainsi de lire le drame de Vigny comme une réinterprétation critique du projet familial et social des Lumières qui passe par une déconstruction des tableaux édifiants du drame bourgeois[42]. Faisant écho aux crimes intergénérationnels mis en scène par Kleist, Shelley ou Hugo – et dont les jeunes générations sont toujours les victimes – ce suicide dit l'échec du modèle familial bourgeois, son impuissance à inscrire ses perspectives optimistes dans le cours de l'histoire et à réformer la société par l'éducation des individus.

Quête d'amour à l'intérieur de la famille, désir d'autonomie et de pouvoir : le conflit, que le drame bourgeois et ses avatars avaient tenté de minimiser ou d'étouffer, resurgit au

---

[39] Voir Camille Jenn-Gastal, « *La Famille Schroffenstein*, tragédie familiale de Heinrich von Kleist », ci-après, p. ?

[40] Voir Fabien Desset, « Familles romantiques et familles mythiques : les relations familiales sur la scène schelleyenne », ci-après, p. ?

[41] Voir Leisha Ashdown-Lecointre, « Les pantomimes de Champfleury au théâtre des funambules : conflits filiaux et harmonies filiales », ci-après, p. ?

[42] Voir Sophie Vanden Abeele-Marchal, « *Chatterton* ou l'ombre du suicide jeté sur une belle famille », ci-après, p. ?

tournant des Lumières et s'impose au XIXe siècle, lorsque le destin prend la forme d'une Histoire monstrueuse ou d'une société perverse, dévorant leurs propres enfants ou les renvoyant à une effrayante solitude. La famille bourgeoise, souligne André Burguière, a cessé alors « d'apparaître comme un sujet collectif, un groupe « incorporé » pour devenir une association de personnes qui revendiquent leur individualité »[43]. C'est déjà la famille moderne, la nôtre... De fait, la famille apparaît, dès le XIXe siècle, comme le dernier rempart à l'atomisation de la société, un espace quasi sacré, religieux, en tant qu'il est le dernier à permettre de penser l'articulation de l'individu avec son passé et avec le collectif[44]. La famille, à l'aube du XXIe siècle, s'ouvre et se recompose, sur des bases contractuelles que la Révolution française, autorisant le divorce et favorisant l'adoption, avait d'ailleurs partiellement envisagées. La remise en cause de la famille conjugale, fondée sur une hiérarchie et un partage des tâches au sein du couple parental, et l'apparition de nouvelles figures (beaux-parents des familles recomposés, parents et beaux-parents homosexuels, donneurs et mères porteuses…) n'induit nullement une crise de la famille elle-même, comme le souligne Irène Théry[45]. Le besoin de famille et la valorisation sociale de celle-ci restent extrêmes : le couple, le lien parental et filial sont, plus que jamais, présentés comme les enjeux majeurs d'un « épanouissement » individuel, d'une réalisation de soi que l'individualisme, l'autonomie et la jouissance ne parviennent pas à garantir. Si les outils d'analyse des relations intergénérationnelles se sont multipliés depuis 1830 – la psychanalyse notamment, mais d'autres aussi – et si ces discours n'ont pas épargné la famille, force est de constater la modernité des analyses développées par les dramaturges dont les œuvres ont retenu l'attention des contributeurs de ce volume. Les perversions du lien familial – y compris celles qui reposent sur les plus vertueuses intentions –, la violence intrinsèque de ce lien et ses contradictions, y sont abordées et analysées. La question de l'autorité parentale et de ses fondements apparaît également comme centrale dans ces pièces qui sont nombreuses à présenter le dialogue comme l'antidote indispensable aux régressions mortifères ou violentes dont le rapport parental et filial est susceptible. Mettre en scène la famille, prétendre en dévoiler, par le biais d'un quatrième mur transparent, les crises et les bonheurs, c'est en soi réintroduire une dimension publique dans l'intime, permettre la confrontation des perspectives et des points de vue et favoriser l'émergence, à partir d'une expérience privée, d'un débat social et politique.

Françoise Le Borgne et Fanny Platelle

---

[43] André Burguière, « Demande d'Etat et aspirations individualistes. Les attentes contradictoires des familles à la veille de la Révolution », in Marie-Françoise Lévy (dir.), *L'Enfant, la famille et la Révolution française*, *op. cit.*, p. 32.

[44] Jean-Paul Thomas, « Le renouvellement des approches théoriques de la famille au XIXe siècle », *art. cit.*, p. 383-384.

[45] Irène Théry, *Le Démariage. Justice et vie privée*, Paris, Odile Jacob, 2001, 400 p. et *Des Humains comme les autres. Bioéthique, anonymat et genre du don*, Paris, éditions EHESS, 2010, 310 p.

Aimer, éduquer

Formes et enjeux de la dramatisation des relations familiales dans la veine militaire en Allemagne au XVIIIe siècle

Anne Feler

Dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, la pièce militaire[46] est un révélateur des profondes mutations concernant l'art théâtral. En effet, le *Soldatenstück* a constitué un véritable phénomène de mode[47], suscitant l'engouement du public et de nombreux auteurs. Les pièces s'inscrivent dans la lignée de la comédie de Lessing *Minna von Barnhelm* par leur recours à des thématiques tirées de l'histoire nationale, leur mise en scène de personnalités typiques de l'esprit et du mode de vie germaniques[48]. Le drame militaire apporte ainsi sa contribution à l'effort d'instauration d'un théâtre national.

La représentation d'épisodes de la vie militaire dénote et favorise l'évolution de la dramaturgie par l'exploitation des canaux visuels, auditifs, gestuels. En vertu de ces interactions avec les évolutions esthétiques et dramatiques de son époque, il n'est pas étonnant que le drame militaire puisse être envisagé comme une variante martiale, « exotique », du drame bourgeois, dont le modèle se propage sur les scènes allemandes. Ces interférences génériques légitiment l'examen du mode de déploiement dramatique des relations familiales dans le *Soldatenstück*, l'examen de leur fonctionnement ainsi que la mise en lumière des enjeux idéologiques et formels qui participent au paradigme de réception de la veine. Le présent article tend à saisir la dimension de pertinence, formelle et idéologique, réservée à la manifestation dramatique de la famille dans le répertoire populaire allemand de la fin du XVIIIe siècle, dans la concrétisation spécifique offerte par le *Soldatenstück*. On élucidera tout d'abord les modalités spécifiques de manifestation des configurations intergénérationnelles dans le drame militaire. De cette appréciation de la valeur accordée aux constellations familiales émanent, ensuite, non seulement les fonctions idéelles et esthétiques du *Soldatenstück*, que la dramatisation de la thématique familiale illustre et propage de la façon la plus prégnante, mais aussi la mise à contribution plurielle de l'élément privé dans les évolutions culturelles et sociétales de l'époque.

Caractéristiques des configurations familiales dans le drame militaire

Dans le drame militaire, la caractéristique principale des liens développés dans l'univers restreint du foyer est l'aide apportée par le soldat à ses proches, notamment pour la subsistance matérielle des parents. Les occurrences des termes « aide »/« aider » sont fréquentes. Les pièces *Der Deserteur aus Kindesliebe*[49], *Die Rekrutirung*[50] et *Der dankbare Sohn*[51] présentent le soldat dans le souci constant de remplir ses devoirs filiaux. Ainsi le drame d'Engel en varie les éloges émis par l'entourage[52]. La pièce de Stephanie, quant à elle, met en scène le sacrifice volontaire du fils qui se fait accuser de désertion, afin d'obtenir

---

[46] Anne Feuchter-Feler, *Le drame militaire en Allemagne au XVIIIe siècle. Esthétique et Cité*, Bern, Peter Lang, « Convergences », vol. 37, 2005.

[47] Ferdinand Joseph Schneider, *Die deutsche Dichtung der Aufklärungszeit*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1948, p. 192.

[48] Horst Steinmetz, *Dokumente zur Rezeptionsgeschichte der* Minna von Barnhelm, Königstein/ Ts., Athenaeum, 1979.

[49] Stephanie, Gottlieb der Jüngere, *Der Deserteur aus kindlicher Liebe*, Lustspiel in drey Aufzügen. s. l., s. d., *Sämtliche Schauspiele.* Mit Kupfern. Vol. 3., Wien, in der v. Ghelenschen Buchhandlung, 1777, p. 193-268.

[50] Johann Gottlieb Schildbach, *Die Rekrutirung*, Menschenszene in einem Akt, nach einer wahren Anekdote, *Deutsche Schaubühne*, Augsburg, vol. 8, 1793, p. 1-35.

[51] Johann Jakob Engel, *Der dankbare Sohn*, ländliches Lustspiel in einem Aufzuge, Frankfurt und Leipzig, 1775.

[52] *Ibid*., sc. 4, p. 11-12.

à ses parents la prime remise au délateur. On le voit, cette volonté d'aide pousse parfois le soldat aux extrémités de l'héroïsme[53] et provoque même, entre les différents personnages, une concurrence dans le dévouement. Le statut militaire remplit donc, dans les drames, la fonction prioritaire de préserver la cellule familiale. Toutefois, les échanges instaurés entre le soldat et la sphère privée sont de nature variée, cette diversité contribue, elle aussi, à valoriser le cadre domestique et à en souligner l'importance.

On constate, dans le plus grand nombre des pièces militaires, l'imbrication étroite entre la famille et la carrière militaire. Dans le *Soldatenstück*, la famille est représentée par la présence sur scène de ses membres et/ou le déroulement de l'action dans la sphère privée. Ainsi en va-t-il des drames de Beil[54], Brühl[55], Casché[56], Engel, Kotzebue[57] et Ziegler[58], où le militaire fait son/sa (ré)apparition dans le cercle privé, à son retour de la guerre[59]. Parfois, les aléas de la vie militaire conduisent le soldat non loin de son village natal, cette proximité du lieu d'origine permet les retrouvailles[60].

Dans la pièce de Kotzebue, *Hugo Grotius*[61], et celle de Törring-Seefeld, *Die Belagerung der Stadt d'Aubigny*[62], les deux dimensions, militaire et privée, sont encore plus intimement liées. Hugo est emprisonné, ainsi que sa famille, dans la forteresse militaire dont le gardien est son fils adoptif Moritz. La dimension militaire annexe donc l'univers familial, l'absorbe et parfois même détruit les liens créés. Ainsi, le personnage de Törring-Seefeld, La Chatre, décide-t-il d'assiéger la ville d'Aubigny parce que son gouverneur, Clémentine d'Aubigny, suspectant une trahison, remet en cause l'engagement de leurs fille et fils respectifs[63].

D'autres types de rapports sont possibles : la dimension privée est à l'origine de la vie militaire ou, à l'inverse, le service est un facteur concourant à lever des obstacles qui entravent la vie privée. Dans la pièce de Babo, *Arno*[64], un drame familial a conduit le soldat à s'engager sous les drapeaux prussiens, au service de la puissance adverse. La carrière militaire parachève ainsi cette tragédie privée par la séparation avec le père et le passage à l'ennemi[65]. Chez Kotzebue[66], le désastre causé par l'absence de famille et le rejet de l'orphelin pousse celui-ci à s'engager. Être militaire revient à sortir de l'isolement et à gagner une identité de groupe permettant *a posteriori* la valorisation du sujet et son acceptation dans un cercle plus restreint, la structure familiale[67].

---

[53] Stephanie, Gottlieb der Jüngere, *Der Deserteur aus kindlicher Liebe*, *op. cit.*, II, 9, p. 240.
[54] David Beil, *Curd von Spartau*, Schauspiel in vier Aufzügen, s. l., 1790.
[55] Aloys Friedrich Graf von Brühl, *Der Bürgermeister*, Original-Lustspiel in fünf Aufzügen, Dresden, in der Waltherischen Hofbuchhandlung, 1786 ; Aloys Friedrich Graf Brühl, *Die Rache*, Lustspiel in zwey Aufzügen, Dresden, in der Waltherischen Hofbuchhandlung, 1785.
[56] Joseph Casché, *Das Hauptquartier*, militärisches Schauspiel in vier Akten, Wien, Wallishauser, 1807.
[57] August von Kotzebue, *Armuth und Edelsinn*, Lustspiel in drey Aufzügen, Leipzig, Kummer, 1819.
[58] Friedrich Julius Wilhelm Ziegler, *Der Lorberkranz, oder : die Macht der Gesetze*, Original-Schauspiel in fünf Aufzügen, *Neue Deutsche Schaubühne*, vol. 2, Augsburg, 1806, p. 1-159.
[59] Christoph Friedrich Bretzner, *Das Räuschgen*, Lustspiel in vier Akten, Leipzig, Jacobäer, 1786, Adolf Hauffen (éd.), *Das Drama der klassischen Periode I. Von Törring. Babo. Hensler. Bretzner*, Stuttgart, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 1889, p. 317-398.
[60] Stephanie, Gottlieb der Jüngere, *Der Deserteur aus kindlicher Liebe*, *op. cit.*
[61] August von Kotzebue, *Hugo Grotius*, Schauspiel in vier Acten, Leipzig, Kummer,1803.
[62] Klement G. von Törring-Seefeld, *Die Belagerung der Stadt d'Aubigny*, heroisches Schauspiel in fünf Aufzügen, s. l., 1778.
[63] *Ibid*., II, 5, p. 22.
[64] Joseph Maria von Babo, *Arno*, militärisches Drama in zween Aufzügen, aufgeführt auf dem khurfürstlichen Theater zu München, 1778.
[65] *Ibid.*, II, 2, p. 23.
[66] August von Kotzebue, *Die Brandschatzung*, Lustspiel in einem Akt, *Almanach dramatischer Spiele zur geselligen Unterhaltung auf dem Lande*, Berlin, de la Garde, 1806.
[67] *Ibid.*, I, 1, p. 212.

La carrière militaire peut ainsi avoir des retombées positives dans le cadre familial. Les aléas de la vie qui lui sont propres peuvent favoriser des retrouvailles et celles-ci aident à éclaircir des situations en dissipant le mystère qui entoure l'identité d'un père, d'un fils inconnus ou le destin d'enfants abandonnés. C'est ce qui se passe dans les pièces de Beil, de Brühl et de Casché. Dans cette dernière pièce, par exemple, le souci d'un père au sujet de son fils parti combattre déclenche les confidences d'un militaire, puis l'aveu, par celui-ci, de sa paternité[68]. La carrière militaire peut également servir à maintenir le bonheur familial. C'est là le propos de drames tels que *Der Chargenverkauf*[69], *Der dankbare Sohn* ou *Der Deserteur aus Kindesliebe*. La pièce d'Engel fait d'ailleurs des sentiments filiaux une partie intégrante des devoirs du soldat[70]. Enfin, les valeurs militaires sont susceptibles de restaurer l'unité familiale, en provoquant un rapprochement des membres d'une même famille et en mettant un terme aux querelles et à la désobéissance. Dans *Eid und Pflicht,* c'est le parjure qui éveille chez le héros le sentiment d'avoir renié sa famille et désavoué l'autorité paternelle. Sa légitimation du rôle du père se double alors de l'engagement et du dévouement pour la patrie[71]. La fidélité aux vertus militaires permet donc, dans chacune de ces pièces, le maintien, voire l'épanouissement des liens familiaux.

Les deux réalités, famille et fonction militaire, dans ses dimensions d'allégeance au souverain et de dévouement à sa cause, entretiennent donc des rapports de réciprocité : d'une part, l'attachement aux devoirs filiaux couvre le militaire de mérites et attire sur lui les faveurs d'un pouvoir contribuant au maintien de la sphère privée ; d'autre part, le code militaire renforce la cohésion de la cellule domestique. On ne saurait s'étonner de cet état de fait : le système politique illustré dans les pièces militaires se fonde sur une conception patriarcale de l'exercice du pouvoir. Le monarque est assimilé au père et de véritables liens d'affection l'unissent à ses sujets[72]. D'une nature semblable, les relations qui s'établissent entre les soldats sont dénotées par le terme de « frère »,[73] qu'utilisent, entre eux, les officiers. L'armée est ici décrite, à l'image de la famille[74], comme une structure au sein de laquelle chaque soldat a une place et un rôle spécifiques. La famille est ainsi une réalité que la pièce militaire n'omet jamais de mentionner, voire de représenter. Véritable point de repère du soldat, elle lui permet de se positionner dans la réalité et dans son système de valeurs.

La famille ne se réduit donc pas à un cadre privé de dimension restreinte, la notion sert aussi à décrire toute une organisation sociale et son mode de fonctionnement[75]. La transposition du modèle familial au niveau politique s'opère, on l'a vu, par l'identification du monarque au chef de famille, par la compréhension de l'armée comme une grande famille au sein de laquelle les mérites individuels trouvent une articulation spécifique. Ainsi, les antagonismes entre les impératifs familiaux et les exigences de la fonction militaire, inscrits dans un cadre plus large marqué lui aussi des caractéristiques propres à la sphère privée, n'induisent pas une remise en cause du statut du sujet social mais aboutissent à un repositionnement des deux pôles famille-État. C'est pourquoi le pouvoir apporte une solution au conflit et contribue au maintien de la sphère familiale[76], à moins que la concurrence entre

---

[68] Joseph Casché, *Das Hauptquartier, op. cit.* II, 6, p. 39.
[69] [Anonym], *Der Chargenverkauf,* Lustspiel in einem Aufzug, Salzburg, 1780.
[70] Johann Jakob Engel, *Eid und Pflicht*, bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen, Berlin, in der Myliussischen Buchhandlung, 1803, II, 3, p. 61.
[71] *Ibid.*, III, 2, p. 74-75.
[72] Klement G. von Törring-Seefeld, *Die Belagerung der Stadt d'Aubigny, op. cit.* IV, 8, p. 51.
[73] Joseph Maria von Babo, *Arno, op. cit.*, I, 8, p. 15.
[74] Heinrich Ferdinand Möller, *Der Graf von Walltron, oder die Subordination,* Originaltrauerspiel in fünf Aufzügen, Aufgeführt auf dem Churfürstlichen Theater zu München, 1777, V, 1, p. 99.
[75] Markus Krause, *Das Trivialdrama der Goethezeit. 1780-1805. Produktion und Rezeption,* Bonn, Bouvier, 1982, p. 45.
[76] [Anonym], *Der Chargenverkauf, op. cit.*

les deux dimensions ne soit levée grâce à un rapport d'équivalence institué entre père et patrie[77]. Dans les pièces militaires, le concept de famille revêt donc différentes acceptions – cercle restreint des intimes ou métonymie d'un modèle de société patriarcale à connotation sentimentale[78]. L'élargissement du concept sert d'ailleurs à la représentation d'un modèle social spécifique exemplaire, dont le symbole le plus éclairant est le personnage du "bon souverain" *(Landesvater).*

Dans l'ensemble des drames militaires, les souverains représentés se voient parés de nombreuses qualités. Ils sont apparentés à des bienfaiteurs[79]. L'exercice de leur fonction leur inspire de la sollicitude envers leurs sujets. Par exemple, les blessures parfois mortelles des soldats les plongent dans l'affliction[80]. La philanthropie des rois est comprise comme le fondement d'un gouvernement juste induisant la prospérité[81]. On ne s'étonnera donc pas que le souverain soit présenté comme un père[82]. Le dévouement du roi pour ses sujets le pousse parfois aussi à remplacer le père disparu[83]. Réciproquement, l'attachement filial du sujet à ses parents le fait entrer en communauté d'esprit et de cœur avec son souverain[84]. La dimension apologétique véhiculée par le portrait flatteur que les pièces militaires brossent du roi et du système monarchique est évidente. Il est significatif que, dans nombre des oeuvres, c'est le roi qui permet la résolution du conflit[85]. Ce faisant, souverain et soldat accomplissent les missions inhérentes à leur état selon des modalités communes. Ainsi le prince est, dans la pièce de Möller[86], honoré pour ses qualités militaires et considéré comme un soldat à part entière[87].

Par l'élaboration d'un tissu familial solidaire, déployé en contrepoint des constellations militaires, les drames présentent donc une image paternaliste de l'autorité et montrent l'individu dans une relation d'interdépendance au lieu de le dépeindre comme entité autonome. Dimension familiale et militaire concourent à transmettre une conception du pouvoir qui, par le portrait d'un souverain conscient de ses responsabilités et l'ajustement de la personnalité du monarque aux vertus militaires[88], relève de l'absolutisme éclairé. Le code militaire, pondéré par la défense des vertus familiales, contribue à l'exercice équilibré du pouvoir, en orientant les actions vers le bien commun. Le *Soldatenstück* illustre donc la recherche de compromis avec le pouvoir politique auxquels tendent, en général, les courants patriotiques au XVIIIe siècle[89]. Dans les drames, la fonction militaire sert de contrepoids aux abus suscités par l'évolution des structures politiques et sociales – vecteur possible d'arbitraire – en insistant sur l'obligation pour chacun de se soumettre à la loi. Ainsi, les valeurs illustrées s'inscrivent dans un idéal de mesure[90] et de raison[91], convergent avec les

---

[77] Johann Jakob Engel, *Eid und Pflicht, op. cit.*
[78] Markus Krause, *Das Trivialdrama der Goethezeit. 1780-1805. Produktion und Rezeption, op. cit.*, p. 151.
[79] Joseph Maria von Babo, *Arno, op. cit.*, II, 2, p. 21.
[80] *Ibid.*, II, 6, p. 31.
[81] Stephanie, Gottlieb der Jüngere, *Die Kriegsgefangenen*, Drama in fünf Aufzügen, s. l., s. d., *Sämtliche Schauspiele.* Mit Kupfern, vol. 2, Wien, in der v. Ghelenschen Buchhandlung, 1777, p. 103-192, I, 4, p. 113.
[82] Joseph Maria von Babo, *Arno, op. cit.*, II, 12, p. 41.
[83] [Anonym], *Der Chargenverkauf, op. cit.*, p. 32.
[84] *Ibid.*, sc. 12, p. 62.
[85] *Ibid.*
[86] Heinrich Ferdinand Möller, *Der Graf von Walltron, oder die Subordination, op. cit.*
[87] *Ibid.*, I, 4, p. 12.
[88] Joseph Casché, *Das Hauptquartier, op. cit.*, II, 6, p. 37.
[89] Christoph Prignitz, *Vaterlandsliebe und Freiheit. Deutscher Patriotismus von 1750 bis 1850*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1981, p. 35.
[90] Helmut Arntzen, *Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist,* München, Nymphenburger Verlagshandlung, 1968, p. 115.
[91] Arthur Eloesser, *Das bürgerliche Drama. Seine Geschichte im 18. und 19. Jahrhundert*, Berlin, 1898, p. 107-108.

préoccupations des Lumières, soit le positionnement de l'individu au sein d'un système organisé et sa recherche d'un bonheur inscrit dans la réalité, en accord avec les intérêts de la collectivité. Dans le drame militaire, ce modèle se trouve illustré, de façon éclairante, dans les formes diversifiées prises par les configurations familiales et leur valeur plurielle. Ce polymorphisme de l'élément privé est également lisible dans les enjeux pluridimensionnels, structurels et culturels, qui lui sont assignés. Il convient désormais d'en donner un aperçu.

Les enjeux idéologiques de la représentation scénique des constellations familiales par le drame militaire

On l'a vu, les pièces établissent un rapport de réciprocité entre la sphère familiale et le représentant du pouvoir[92]. Toutefois, en dépit de la transposition sociale des valeurs familiales, on assiste à une problématisation du rôle social du soldat et de l'insertion dans le corps militaire, notamment par un questionnement de la validité des lois ainsi que par la démonstration d'une distance établie entre le souverain et les sujets. Ainsi, malgré la représentation paternaliste du souverain, les relations du monarque à ses sujets apparaissent dépersonnalisées. L'anonymat du pouvoir et du service est maintes fois mentionné et induit une méconnaissance du mérite des militaires[93], alors réduits au statut de « pantins »[94]. L'État est figuré comme une organisation vide de toute représentation affective ou plus simplement humaine. Dans *Der Chargenverkauf*, Wilhelm, contraint de dévoiler les raisons de son renoncement à la carrière militaire, craint de se heurter à l'incompréhension de son souverain. Les rapports entre sujets et souverain manifestent ainsi que l'absolutisme est perçu comme le divorce entre le privé et le politique. La dimension critique revêtue par les drames permet une dénonciation des abus de la hiérarchie et de l'inhumanité des lois. En soulevant le problème de la vérité individuelle, par le truchement de l'implication familiale des héros, le théâtre militaire permet de rétablir l'équilibre entre l'intériorité et la réalité politique. Tous les conflits exposés trouvent une solution amenée bien souvent par le pouvoir lui-même. Les scènes finales des pièces célèbrent alors le rétablissement du règne de la raison et de la justice au service du bien commun auquel contribuent les vertus militaires, en interaction avec les valeurs du domaine privé. Sur cette double base peut alors s'opérer le ralliement de tous à l'autorité : les drames militaires ne sont donc pas dépourvus d'une dimension nationale et patriotique, véhiculée par la matrice spécifique des relations familiales[95]. En imputant la responsabilité des dysfonctionnements aux petits représentants de l'appareil d'État, les pièces ne mettent donc pas en péril la légitimité du pouvoir représenté, mais tendent bien au contraire à le sauvegarder en apportant un correctif aux manquements du système. Ainsi, les dimensions politique et sociale de la veine militaire, mises en lumière par le déploiement des configurations familiales, insistent, du point de vue idéologique, sur l'appartenance à la tradition, celle d'une société hiérarchisée et régie par un monarque éclairé. Ils illustrent à la scène un modèle étatique et communautaire idéal, conforme aux théories philosophiques, afin d'exhorter à sa transposition effective dans la réalité évolutive de la seconde moitié du XVIIIe siècle.

Cet effort de conciliation entre tradition et évolution est lisible au niveau social. En se fondant sur la composante d'entraide, héritée des valeurs familiales et prioritairement nourrie par l'éthique militaire, les pièces tendent à un renouvellement des modèles interrelationnels, qui manifeste la convergence possible entre les idéaux patriarcaux et la promotion de la valeur

---

[92] Friedrich Julius Wilhelm Ziegler, *Der Lorberkranz, oder : die Macht der Gesetze*, *op. cit.*, III, 2, p. 79.
[93] Gotthold Ephraim Lessing, *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück*, Lustspiel in fünf Aufzügen, Stuttgart, Reclam, 1994, II, 2, p. 29 et IV, 6, p. 74.
[94] *Ibid.*, IV, 5, p. 71.
[95] Voir Rudolf Vierhaus, « Patriotismus-Begriff und Realität einer moralisch-politischen Haltung », in *Deutsche patriotische und gemeinnützige Gesellschaften*, éd. par R. Vierhaus, München, 1980, p. 9-29.

individuelle. En effet, dans leur ensemble, les drames militaires tendent à valoriser les liens sociaux empreints d'humanité et de solidarité. Ainsi les personnages gravitant autour du militaire cherchent-ils à lui manifester leur solidarité de façon concrète en tentant de lui venir en aide. Il peut s'agir d'un soutien financier, comme dans la pièce de Lessing[96], ou d'une assistance d'une autre nature. Dans *Walltron*, les soldats du régiment viennent demander grâce pour leur officier[97]. Ces initiatives témoignent de l'amitié portée au soldat. Cette notion de secours apporté à autrui constitue une exhortation à élargir les rapports d'entraide au sein du cercle privé ou d'un même état social (ici l'armée) à l'ensemble de la société et au commerce entre ses membres. La famille et le respect des devoirs qui en émanent sont considérés comme le souverain bien et la base sociale par excellence. Ce modèle traditionnel d'entraide sociale, que le drame militaire défend, n'exclut nullement l'émergence d'individualités particulières, qui constitue une caractéristique des mutations sociétales du XVIIIe siècle et se trouve notamment démontrée dans la vision sensible de l'univers que la veine porte à la scène.

La dimension sensible des héros du drame militaire induit un renouvellement de leur vision du monde, patente dans l'adaptation du cadre aux épanchements du cœur. Ainsi, la représentation du sentiment dans les œuvres passe non seulement par l'évocation de la sensibilité des héros et les connotations émotionnelles de leurs idiolectes, mais aussi par une conception du monde marquée par le retour à un ordre naturel. C'est la sphère familiale qui reflète cette dernière dimension : les lois de l'affectivité y sont assimilées à celles de la nature[98] et prévalent alors sur l'engagement vis-à-vis du souverain[99]. Une telle définition de la sensibilité est ainsi révélatrice de l'évolution d'une structure familiale lâche à une cellule plus resserrée, caractéristique de la société bourgeoise, et de la revendication d'une communauté structurée et respectueuse de la personne. Les enjeux esthétiques de la veine militaire, prioritairement illustrés par sa dramatisation des relations familiales, sont du même acabit. Il convient désormais de les examiner.

L'évolution esthétique au miroir de la dramatisation des relations familiales dans le drame militaire

Le genre de la « comédie sérieuse », que certains drames militaires prennent à leur compte de façon spécifique, met les relations familiales au service de sa pédagogie par l'émotion. L'impact des scènes privées découle de l'empathie suscitée entre personnage et spectateur, favorisée par la proximité de condition avec le héros. Au lieu d'inciter par le rire à une approche critique de la réalité, les pièces optent pour l'illustration de conduites exemplaires, transmises par la sentimentalité marquant les actions des personnages. Celle-ci consiste, dans la plupart des cas, en la manifestation de la piété filiale. *Der Chargenverkauf* met en scène, sous la forme de la lecture d'une lettre, un dialogue fictif entre le soldat Wille et sa mère. Cet échange concrétise les relations d'affection entre les membres d'une même famille[100] ainsi que le dévouement familial du soldat, élevé au rang de devoir[101]. Le sentimentalisme de la communion épistolaire rend possible et attractive pour le spectateur la suggestion d'un ordre social idéal à l'image des relations affectives représentées. La veine militaire, en valorisant, à l'appui des relations familiales, la vertu et le souci du bien commun, contribue ainsi aux efforts de légitimation du théâtre au XVIIIe siècle en vue de conférer à l'art

---

[96] Gotthold Ephraim Lessing, *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück*, *op. cit.*
[97] Heinrich Ferdinand Möller, *Der Graf von Walltron, oder die Subordination*, *op. cit.*, V, 4, p. 109.
[98] Joseph Maria von Babo, *Arno*, *op. cit.*, I, 1, p. 3.
[99] *Ibid.*, II, 12, p. 39.
[100] [Anonym], *Der Chargenverkauf*, *op.cit.*, sc. 4, p. 6-9.
[101] *Ibid.*, sc. 2, p. 4.

dramatique une place et un rôle dans la vie de la cité[102], une vocation pédagogique et référentielle de relais des valeurs de la collectivité.

A ce titre, en portant à la scène des structures familiales de petite envergure, les pièces militaires participent à la représentation des classes moyennes et convergent avec les enjeux du drame bourgeois, qui se développe au cours du XVIIIe siècle. Celui-ci est un théâtre des conditions et des relations[103] : le statut social des personnages – leur appartenance aux classes moyennes et cultivées en opposition à la noblesse – est significatif tout comme la situation de l'action dans la sphère privée et les liens qui en découlent pour les participants au drame. Sont donc pris en compte les relations interpersonnelles déployées dans une structure familiale et l'enjeu moral des actions. Le terme « bourgeois » renvoie par conséquent *in fine* davantage au paradigme de l'humain et à la désignation d'un lieu social qu'à la détermination sociologique de classe[104], quoique le cadre domestique offre un aperçu d'un mode de vie spécifique[105]. L'ancrage de l'action de nombreux drames militaires dans la sphère privée (Beil, Bretzner, Brühl, Engel, Kotzebue, Schildbach), l'évocation des motivations personnelles des soldats tel que leur désir de perpétuer leur sphère familiale d'origine, l'omniprésence de la figure paternelle[106] ainsi que la forte coloration morale de la veine permettent de conclure, sans ambiguïté, à l'intégration dans les pièces militaires de composantes du drame bourgeois. De la sorte, le *Soldatenstück* concourt à régénérer la veine bourgeoise en ouvrant les champs thématiques de son déploiement, donc à nourrir la diffusion des pièces bourgeoises en variant son habillage formel[107]. Cette veine « triviale », par son développement quasi-systématique de la composante privée, propage concomitamment le modèle de la famille bourgeoise et participe à son affirmation[108].

En observant le théâtre militaire du XVIIIe siècle, on peut constater la présence de types de pièces très diversifiés, comédies, « tableaux » (« Gemälde »[109]), tragédies[110] et, plus fréquemment, « drames » (« Drama »[111]), lesquels reçoivent des qualifications différentes : « héroïque »[112], « original »[113] ou « militaire »[114]. Cet échantillonnage révèle une adaptation de la facture dramatique au goût de l'époque[115]. Les productions saisissent, en effet, une plus large palette de classes sociales, dans lesquelles elles introduisent le spectateur, initiant alors, par l'inclusion, à la scène, d'un élément référentiel du cadre de vie ou de la réalité socio-économique du public[116], un phénomène d'échange[117]. *Die Rekrutirung* dont le titre suggère une confrontation avec la vie militaire et ses usages, s'articule, en réalité, autour des

---

[102] Markus Krause, *Das Trivialdrama der Goethezeit. 1780-1805. Produktion und Rezeption, op. cit.*, p. 137.
[103] Joël Lefebvre, *Théâtre allemand 1750-1850. Éléments pour l'analyse du texte de théâtre,* Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1992, p. 51-52.
[104] Roger Bauer, « Die wiedergefundene dritte Gattung oder wie bürgerlich war das bürgerliche Drama », *Revue d'Allemagne,* t. V, n° 3, La Ferté-Bernard, Bellanger et Fils, 1973, p. 475-496, ici p. 477.
[105] Wolfgang Schaer, *Die Gesellschaft im deutschen bürgerlichen Drama des 18. Jahrhunderts. Grundlagen und Bedrohung im Spiegel der dramatischen Literatur,* Bonn, Bouvier, 1963, p. 27-29.
[106] Roger Bauer, « Die wiedergefundene dritte Gattung oder wie bürgerlich war das bürgerliche Drama », *op. cit.*, p. 480.
[107] Voir David Beil, *Curd von Spartau, op. cit.*, I, 1, p. 7; IV, 3, p. 89; IV, 4, p. 97-99.
[108] Erika Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theater,* Tübingen, Francke, 1993, p. 97.
[109] Johann Gottlieb Schildbach, Die Rekrutirung, *op. cit.*
[110] Johann Jakob Engel, *Eid und Pflicht, op. cit.*
[111] David Beil, *Curd von Spartau, op. cit.*
[112] Klement G. von Törring-Seefeld, *Die Belagerung der Stadt d'Aubigny, op. cit.*
[113] Friedrich Julius Wilhelm Ziegler, *Der Lorberkranz, oder: die Macht der Gesetze, op. cit.*
[114] Joseph Maria von Babo, *Arno, op. cit.*
[115] Roger Bauer, « Die wiedergefundene dritte Gattung oder wie bürgerlich war das bürgerliche Drama », *op. cit.*, p. 494.
[116] *Ibid.*, p. 2.
[117] Wolfgang Schaer, *Die Gesellschaft im deutschen bürgerlichen Drama des 18. Jahrhunderts. Grundlagen und Bedrohung im Spiegel der dramatischen Literatur, op. cit.*, p. 18.

relations parents-enfants et se rend, de la sorte, accessible à l'expérience quotidienne du spectateur. Pareillement, en dépit de l'ancrage du conflit dans la France du XVIe siècle, *Die Belagerung der Stadt d'Aubigny* met l'accent sur l'expérience quotidienne du spectateur par la dimension familiale et personnelle du conflit[118]. L'investissement des relations familiales dans le drame militaire apporte donc la démonstration d'une approche renouvelée des genres, envisagés comme indice d'une proximité avec le public, davantage que dans leurs spécificités formelles. Toutefois, cette appréhension générique globale induit également une redéfinition des types dramatiques particuliers. Ainsi, le recours aux ingrédients de la tragédie bourgeoise s'accompagne, dans la veine, d'un traitement particulier[119] : le phénomène tragique est minimisé, privé de sa dimension de transcendance et désacralisé. Par exemple, à l'origine de la faute de Walltron se trouve, outre son caractère emporté, la double nature, militaire et privée, des liens l'unissant à la personne à laquelle il manque de respect[120]. Par sa variété, la production est donc adaptée au public et rend compte de ses goûts en reconnaissant l'importance des classes moyennes et cultivées. Le moyen idéal pour y parvenir est une circonscription des problèmes dans le cadre familial. A cet égard, la veine militaire permet d'attester et d'illustrer la nouvelle fonction ainsi prêtée à la scène, celle de la proximité à ses récepteurs, manifestée par l'émotionnalité collective dans l'expérience solidaire du spectacle.

En effet, la « performance » théâtrale induite par le drame militaire met en évidence la solidarité d'expérience des spectateurs, qui rend possible une tentative d'unification de la nation grâce à la scène. Le théâtre militaire participe à cette création d'une solidarité entre les spectateurs de plusieurs points de vue. Il contribue, tout d'abord, à développer systématiquement les éléments salués par la critique de *Minna von Barnhelm* pour leur valeur de renvoi aux spécificités nationales. A cet égard, personnages, spatialité et actualité des problèmes mis en scène sont facteurs de cohésion pour les ressortissants des différents États allemands, spectateurs des drames[121]. De la même façon, l'argument des pièces est conçu pour s'adresser à tout public : la perspective militaire ne réduit pas le nombre des destinataires, mais reflète, par son fonctionnement métonymique, une dimension sociale ou politique en rapport direct avec la réalité des spectateurs. Cette connexion rend tangible leur communauté d'expérience. Celle-ci, ainsi valorisée par l'illustration scénique de la vertu quotidienne, du mode de vie et des valeurs des classes moyennes,[122] promeut la constitution d'une identité de groupe[123].

En outre, le contenu des pièces[124] met en valeur le rôle des classes moyennes dans l'élaboration de la structure sociale[125]. *Der Bürgermeister* ou *Das Hauptquartier* insistent ainsi sur la collaboration nécessaire entre le domaine privé et la sphère politique. C'est là toute la symbolique d'une scène où le prince soutient le soldat blessé grâce auquel une bataille vient d'être remportée[126]. Le théâtre véhicule donc les valeurs du groupe qu'il représente et se fait le porte-parole du projet social et politique que celui-ci élabore à partir de ce qu'il a vécu dans la sphère privée. La veine a alors, d'une part, une fonction de miroir en aidant à la prise

---

[118] Klement G. von Törring-Seefeld, *Die Belagerung der Stadt d'Aubigny*, *op. cit.*, V, 5, p. 59.
[119] Brigitte Kahl-Pantis, *Bauformen des bürgerlichen Trauerspiels. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Dramas im 18. Jahrhundert*, Bern, Peter Lang, 1977.
[120] Heinrich Ferdinand Möller, *Der Graf von Walltron, oder die Subordination*, *op. cit.*, IV, 5, p. 81.
[121] Wolfgang Schaer, *Die Gesellschaft im deutschen bürgerlichen Drama des 18. Jahrhunderts. Grundlagen und Bedrohung im Spiegel der dramatischen Literatur*, *op. cit.*, p. 18.
[122] *Ibid.*, p. 35-37.
[123] Rainer Ruppert, *Labor der Seele und der Emotionen. Funktionen des Theaters im 18. und 19. Jahrhundert*, Berlin, Ed. Sigma,1995, p. 124, 126.
[124] Joseph Casché, *Das Hauptquartier*, *op. cit.*, IV, 16, p. 109.
[125] Rainer Ruppert, *Labor der Seele und der Emotionen. Funktionen des Theaters im 18. und 19. Jahrhundert*, *op. cit.*, p. 127.
[126] Joseph Casché, *Das Hauptquartier*, *op. cit.*, IV, 1, p. 76.

de conscience d'un groupe homogène[127] et, d'autre part, un rôle de catalyseur : les conflits et les idéaux portés à la scène sont autant d'encouragements pour les classes moyennes à poursuivre leur affirmation et mobiliser leurs énergies. Par l'ajustement du donné scénique à un large public, le *Soldatenstück* concourt *a minima* à l'émergence d'une solidarité nationale et d'une communauté de destin, à laquelle contribue la mise en exergue du domaine privé par la chose militaire.

Quelles sont, au final, la place et la valeur accordées aux configurations familiales dans le drame militaire en Allemagne dans la seconde moitié du XVIIIe siècle ? L'élément privé est omniprésent dans les pièces. Les constellations de personnages, le référentiel spatial et/ou idéologique des drames et le déploiement du conflit dramatique en portent les modalités spécifiques, en contrepoint des éléments génériques caractéristiques du *Soldatenstück* dont l'éthique permet, parallèlement à la caractérisation comme « drame bourgeois », l'affiliation des pièces au « genre militaire ». Dans la veine, les relations familiales apparaissent prioritairement sous la forme d'une solidarité et d'une entraide intergénérationnelles. Cette première manifestation de l'élément familial contribue à sous-tendre les enjeux idéologiques du *Soldatenstück* qui, par la sauvegarde de la cellule familiale et son éminente valorisation, promeut la préservation d'un système politique patriarcal. Le drame militaire apparaît alors comme la concrétisation scénique des matrices théoriques politiques idéales de l'absolutisme éclairé. Toutefois, les configurations familiales n'ont pas qu'une valeur référentielle. En effet, la double détermination du conflit dramatique, par l'éthique militaire et les valeurs familiales, qui rend compte d'une émergence maîtrisée de l'individualité, dénote le souci d'une assimilation raisonnée des référentiels idéologiques hérités du passé, en cohérence avec l'apparition de valeurs sociétales et individuelles nouvelles. Les pièces manifestent cette tentative d'harmonisation en personnalisant, par une expression émotionnelle spécifique, les réseaux interrelationnels et la solidarité qui s'y déploie. Enfin, l'investissement de l'élément familial dans les configurations dramatiques, par sa valeur d'exemplarité et sa fonction d'homogénéisation des émotions, visible dans l'appréhension nouvelle des genres dramatiques, permet d'infléchir positivement la perception du rôle de la scène, en attestant la valeur de civilité et de cohésion identitaire assumée par le théâtre. En mettant à profit le facteur privé à tous les niveaux dramatiques, le *Soldatenstück* propose ainsi une variation du drame « bourgeois » et en perpétue et régénère la diffusion. Associées aux ingrédients génériques du drame militaire, les configurations familiales permettent donc l'élaboration d'un message idéologique spécifique et participent à la démonstration de factures dramatiques nouvelles qui concrétisent l'évolution de l'esthétique théâtrale à la fin du XVIIIe siècle. A la lueur de l'ensemble de ces données, il n'est peut-être pas trop hardi de reconnaître dans la dimension familiale du drame militaire une autre forme de manifestation du modèle allemand spécifique de nation culturelle.

[127] Markus Krause, *Das Trivialdrama der Goethezeit. 1780-1805. Produktion und Rezeption*, *op. cit.*, p. 226-227.

Relations intergénérationnelles et théâtre d'éducation privé au XVIIIe siècle : une héroïsation ambiguë

Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval

Les corpus des théâtres d'éducation offrent une riche moisson à qui s'intéresse aux relations familiales entre générations puisque les pièces mettent en scène des enfants ou des adolescents – cette nouvelle notion d'un âge intermédiaire – face à des parents ou à des « mercenaires de l'éducation ». En déroulant une intrigue éducative au long cours, généralement resserrée autour d'un épisode significatif selon une démonstration pédagogique et didactique, les pièces permettent une rapide identification entre les spectateurs-lecteurs et les personnages.

La relation intergénérationnelle la plus couramment représentée dans ces corpus n'est plus celle du mariage des jeunes confrontés à leurs parents comme dans les traditionnelles comédies d'intrigue amoureuse, les comédies de caractères ou un certain nombre de comédies dites morales ou édifiantes de Destouches ou de La Chaussée, mais une relation éducative, conçue dans un tissu familial et affectif. Au conflit suscité par le choix des prétendants et à la conclusion du mariage, succède le plus souvent une intrigue strictement éducative qui choisit de montrer comment un défaut peut être heureusement éradiqué ou comment une éducation mutuellement consentie entre parents et enfants assure un bonheur parfait.

C'est là le schéma de la plupart de ces corpus, du *Théâtre à l'usage des jeunes personnes*[128] de Mme de Genlis, des différentes *Écoles dramatiques*[129] de Moissy, du théâtre de Garnier[130], de Berquin[131] ou encore de Mme Campan[132]. Doublement influencés par les théâtres moraux de la première moitié du XVIIIe siècle, puis par le drame bourgeois et sa peinture de la "relation", les théâtres d'éducation mettent donc l'accent sur les figures parentales et éducatives, figures qui tendent à se confondre dans les éducations domestiques, plus souvent représentées au détriment des éducations délivrées dans des cadres institutionnels, dont Mme Campan semble – pour des raisons biographiques – la seule représentante.

Pourtant, si ces théâtres assurent pleinement leur tâche morale en consacrant les figures parentales, la survalorisation de l'éducation comme seul ressort et comme unique axe organisationnel des relations et des formules dramaturgiques ne va pas sans créer des

---

[128] Mme la comtesse de Genlis, *Théâtre à l'usage des jeunes personnes*, Paris, Libraires associés 4 tomes, 1779-1780 et *Théâtre à l'usage des jeunes personnes*, tomes 1 à 7, Paris, Onfroy, 1785 : nos éditions de référence.

[129] Moissy, *Les Jeux de la petite Thalie ou nouveaux petits drames dialogués sur des proverbes, propres à former les mœurs des enfants et des jeunes personnes, depuis l'âge de cinq ans jusqu'à vingt*, Paris, Bailly, 1764 ; *Les Jeux de la petite Thalie ou nouveaux petits drames dialogués sur des proverbes...* Paris, Bailly, 1769 ; *Les Jeux de la petite Thalie ou nouveaux petits drames dialogués sur des proverbes...* Bruxelles, J. Vendon Berghen, 1770 ; *École dramatique de l'homme, suite des Jeux de la petite Thalie, âge viril, depuis 20 ans jusqu'à 50*, Amsterdam et se trouve à Paris, Lacombe, 1770 ; *École dramatique de l'homme suite des Jeux de la petite Thalie, dernier âge*, Paris, Bailly, 1770.

[130] Garnier, Charles-Georges-Thomas, *Nouveaux proverbes dramatiques, ou Recueil de comédies de société, pour servir de suite aux théâtres de société et d'éducation, par M. G***, Paris, Cailleau, 1784.

[131] Berquin, *L'Ami des enfants*, numéros 1 à 12, janvier 1782-décembre 1783, Paris, Pissot et T. Barrois, 1782-1783 ; *L'Ami de l'adolescence*, 1er septembre 1784-15 août 1785, Paris, au bureau de l'Ami des enfans, 1784-1785. Les volumes de Berquin sont constamment réédités au XIXe siècle : notre édition de référence pour *L'Ami des enfants* est l'édition de Paris, Didier, 1849, 2 tomes et *L'Ami des enfants et des adolescents*, Paris, Didier, 1855.

[132] Mme Campan, *De l'Éducation, suivi des Conseils aux jeunes filles, d'un théâtre pour les jeunes personnes et de quelques essais de morale...*, Introduction par M. F. Barrière. Edition nouvelle, augmentée de lettres et de morceaux inédits, Paris, Baudouin frères, 1824.

ambiguïtés redoutables, des dérives de nature diverse, capables de mettre à mal cette héroïsation forcée.

Consécration de la figure parentale

L'idéalisation des figures parentales et la fonction modélisante qu'elles doivent assurer dans un théâtre fait pour convertir parents et enfants constituent un trait caractéristique de ces corpus sentimentalo-moralisateurs en cette seconde moitié du siècle qui pourraient décliner à l'envi le titre d'une pièce de Mme de Genlis *La Bonne mère*. Bons parents, plus souvent bonnes mères que bons pères (surtout chez Mme de Genlis qui poursuit au fil des pièces sa visée hagiographique), se répondent au fil des différents volumes dans ces pièces qui présentent une distribution familiale entre parents et enfants, ceux-ci étant répartis selon les sexes et les âges. Le point de départ est historique. L'extraordinaire développement des théâtres d'éducation dans la seconde moitié du XVIIIe siècle correspond à un vaste mouvement d'histoire des idées qui consacre l'intérêt pour l'enfance, le lien entre parents et enfants dans une optique dite "bourgeoise", qu'illustrent tous les arts, et qui se cristallise dans l'importance accordée à l'éducation, résultante parfaite de ces changements.

Aussi les pièces regorgent-elles de figures parentales exemplaires qui, dans le cadre réaliste – ou peu s'en faut – de la comédie d'éducation, reprennent en les modernisant et en l'adaptant aux réflexions pédagogiques contemporaines les modèles du « bon ménager » et de la femme forte, déjà diffusés par les *Proverbes* de Mme de Maintenon, tandis que les jeunes ne sont pas sans évoquer les parfaites « Demoiselles » des *Conversations*[133].

Les figures parentales qui incarnent vertu personnelle, conjugale, parentale, domestique et sociale assurent la direction de leur maisonnée et notamment l'éducation des générations plus jeunes, enfants, neveux ou nièces. Une imposante galerie de portraits de bons pères et de bonnes mères, parés de toutes les vertus, se déroule. Au fil des scènes, des récits intercalés, voire des notes, se dessine le parent idéal : qui a conquis l'estime de son conjoint sans passion amoureuse, veille à tout, prépare les leçons, dirige les études, écrit parfois les ouvrages, apprend la nuit pour vérifier si les maîtres engagés sont bons, surveille tout dans sa maison, mais aussi à l'extérieur (c'est le rôle des scènes de charité qui sont légion) jusqu'à Versailles (*La Bonne mère*) car la vertu semble également s'y faire reconnaître en accordant des places aux enfants plus âgés. De la petite enfance à l'établissement par le mariage et dans la société, les parents règlent tout en ayant pour seul but l'éducation de leurs enfants, chef-d'œuvre de tous leurs soins. Ainsi le comte, époux de la « bonne mère », s'inquiète-t-il en ces termes du mariage de leur fille aînée avec un gentilhomme portugais :

> Quoi, vous aurez consacré les plus belles années de votre vie à son éducation, pour la voir cruellement arrachée de vos bras et de sa patrie, et pour perdre en un instant le fruit de quinze ans de peine et de travaux ?[134]

Une des conséquences de cette relation est l'absolue dépendance des jeunes vis-à-vis des modèles inculqués qu'incarnent les figures parentales. Le même schéma archaïque et patriarcal commande non seulement les pièces bibliques[135] dans lesquelles la justification

---

[133] Sur les *Proverbes* et les *Conversations* de Mme de Maintenon, voir notre ouvrage *Madame de Genlis et le théâtre d'éducation au XVIIIe siècle, SVEC*, Oxford, vol. 350, 1997, ainsi que les travaux de Christine Mongenot.

[134] Madame de Genlis, *La bonne Mère, in Théâtre à l'usage des jeunes personnes*, Paris, Libraires associés 4 tomes, 1779-1780, Paris , tome II, I, 7, p. 238.

[135] Madame de Genlis, *Théâtre à l'usage des jeunes personnes*, Paris, Onfroy, 1785, Tome I , (*La Mort d'Adam, Agar dans le désert, Isaac, Joseph reconnu par ses frères, Ruth et Noémie, La Veuve de Sarepta, Retour du jeune Tobie*).

pourrait être historico-culturelle[136], mais plus généralement toutes les pièces. Quoique soient mis en avant des formes d'éducation fondées sur le dialogue ou l'expérience, les pièces montrent des jeunes gens démunis devant le changement et notamment celui lié au mariage, c'est-à-dire à la mutation générationnelle. Enfants, ils entendent rester enfants et – c'est là une des tensions de ces textes – passent avec difficulté, en dépit de leurs qualités morales et intellectuelles, à un état autre. Un grand nombre de pièces montrent leur désarroi, certes passager puisque la comédie éducative est optimiste et ne peut douter du projet sur lequel elle est bâtie. C'est le cas de Ruth (« Auparavant, promettez à votre fille de ne jamais vous séparer d'elle... »[137]), de la fille aînée de *La Bonne mère*, promise à un mari idéal qui renonce à emmener la jeune femme au Portugal et accepte de rester vivre auprès de sa belle-famille dans une intimité qui efface les mutations familiales et individuelles. Si les garçons échappent à cette faiblesse sans doute jugée indigne de leur sexe, ils proclament néanmoins leur modestie et leur éternelle reconnaissance envers leurs parents et leurs mentors tels le chevalier du *Voyageur*, « rempli de sciences et de talents », multilingue[138], qu'un jeune fat traite de « niais » et qui rétorque à ces insultes :

> C'est le plus petit reproche qu'il pouvait me faire puisque c'est une disgrâce de la première jeunesse, qu'on perd avec elle, et qui tient même souvent à des qualités qu'un jeune homme doit avoir, la timidité et la défiance de soi-même.[139]

De manière corollaire, les figures parentales restent quel que soit l'âge des jeunes, l'allié le plus sûr contre les tentations et les dangers, notamment les liaisons dangereuses, si fréquentes dans ces littératures de prévention. Un schéma récurrent est la fuite au dénouement des faux amis (titre d'une pièce de Mme de Genlis) et le retour du jeune au sein du giron familial, sous la dépendance parentale.

La seule nuance que l'on peut apporter à ce tableau est l'émergence d'enfants véritablement héros des pièces, parfois même au détriment des figures parentales, notamment chez Berquin comme le montreraient aisément des pièces aux titres évocateurs tels que *Les Pères réconciliés par leurs enfants* ou *La Sœur-Maman*.

La deuxième conséquence intéressante de cette sacralisation de la fonction éducative est la mise en avant des parentés d'élection, qui entrent en concurrence avec les parentés biologiques. Les théâtres d'éducation se trouvent pris entre deux exigences étroitement liées à leur contexte idéologique : le rôle des parents et la réflexion sur une éducation sinon nationale, du moins extérieure. Soit la mère (plus rarement le père) cumule toutes les fonctions éducatives, seul(e) ou en accord avec un gouverneur (l'abbé dans *Le Bal d'enfants* de Mme de Genlis), maître ou maîtresse, soit celles-ci sont confiées à une tierce personne. A ce titre, les belles-mères (notamment chez Mme de Genlis après le mariage des filles ou éventuellement après leur veuvage), les tantes parfois (y compris durant une absence du mari comme dans *Les Dangers du monde*), les institutrices fréquemment chez Mme Campan peuvent devenir de véritables mères, quand par une absence tragique mais réparable des parents ou par une substitution qui est un gain moral, le parent de remplacement se montre plus digne de sa tâche éducative. *Ruth et Noémie*, dédiée comme il se doit à Paméla, fille

---

[136] Témoin cette réplique de Ruth à Noémie, sa belle-mère, qui la montre soumise dans la vie quotidienne matérielle et spirituelle : « Je serai comme de coutume, à genoux à côté d'elle, répétant les prières qu'elle dit tout haut ! .... » (I, 6). Madame de Genlis, *Ruth et Noémie*, *Théâtre à l'usage des jeunes personnes*, Paris, Onfroy, 1785, Tome I, p. 253.

[137] *Ibid*., I, 7, p. 257.

[138] Madame de Genlis, *Le Voyageur*, *Théâtre à l'usage des jeunes personnes*, Paris, Libraires associés, 1779-1780, Tome III, II, 2, p.112.

[139] *Ibid*., I, 7 p. 102.

adoptive de Mme de Genlis, inspiratrice de la pièce d'après la dédicace, en est un exemple net :

> Personne ne peut juger mieux que vous si j'ai peint avec vérité la reconnaissance et l'attachement que doivent inspirer les soins et la tendresse d'une mère d'adoption. Si vous trouvez que Ruth, lorsqu'elle parle de Noémie, s'exprime comme vous sentez, je serai satisfaite de mon ouvrage.[140]

Chez Mme Campan, cet axe est largement développé par le portrait élogieux des institutrices comme dans ces deux pièces qui se situent dans des pensions de jeunes filles, *Cécilia* et *Arabella*[141]. C'est parfois le cas chez Berquin (le jeune garçon développe un sentiment filial vis-à-vis de son maître de pension et de sa famille dans *L'Éducation à la mode*[142]). La formule est également réversible. Chez Berquin, qui hésite moins que d'autres à mettre en scène des parents défaillants ou des enfants affligés d'un « mauvais naturel », le châtiment peut passer par le rejet hors de la cellule familiale accompagné de l'intégration d'un autre enfant, neveu ou enfant pauvre, dont les vertus éclipsent les enfants biologiques. Cette variation autour de la scène de malédiction revue dans un axe éducatif est très nette dans *Le Petit joueur de violon*[143]. Le fils indigne, méchant et menteur, est chassé de la maison :

> Je te laisserai le temps de te corriger avant que tu y rentres ; et si cela ne réussit pas, il ne manquera pas de cachot où l'on renferme les scélérats qui troublent la société par leurs crimes.[144]

L'enfant pauvre restera auprès du neveu vertueux[145] :

> Reste avec nous. Je veux d'abord te mettre auprès de Saint-Firmin ; nous verrons ensuite ce que aurons de mieux à faire.

Il est adopté :

> Dieu m'a fait présent d'un autre fils en toi mon cher Saint-Firmin : si tu ne l'es par la naissance, tu l'es par les liens du sang et par un cœur digne de moi. Oui, tu seras mon seul fils...[146]

L'éducation comme axe organisateur de toute relation

Cette idéalisation parentale va de pair avec une promotion de l'éducation comme seule explication à tous les systèmes historiques d'organisation sociale et familiale mis en scène.

Fondées sur des intertextualités fortes avec la Bible, Métastase ou Klopstock, les *Pièces tirées de l'Écriture sainte* de la seconde édition du *Théâtre* de Mme de Genlis, qui forment le premier tome de l'édition de 1785 et que l'on néglige souvent car l'innovation genlisienne – celle des saynètes enfantines contemporaines et réalistes – n'y est pas de mise, sont remarquablement éclairantes de ce point de vue.

Si la pièce *La Mort d'Adam*, inspirée de Klopstock[147], entend débattre de la mort du premier homme et donc de la première mort, l'accent est mis sur ce père hyperbolique :

---

[140] Madame de Genlis, *Ruth et Noémie*, *op. cit.*,, p. 225.
[141] Madame Campan, *De l'Éducation, suivi des Conseils aux jeunes filles, d'un théâtre pour les jeunes personnes et de quelques essais de morale...*, *op. cit.*, p. 89-144 et 239-297.
[142] Berquin, *L'Ami des enfants*, Paris, Didier, 1849, tome II, p. 57-88.
[143] *Ibid.*, tome I, p. 171-197.
[144] *Ibid*, sc. 16, p. 196.
[145] Son père entrera dans « une maison de charité où l'on a une attention extrême pour les vieillards et pour les infirmes ». *Ibid.*, sc.12, p. 192.
[146] *Ibid.*, sc.13, p. 193.
[147] Il existe à la Bibliothèque nationale de France une édition du *Théâtre à l'usage des jeunes personnes* qui contient « *La Mort d'Adam*, tragédie en 3 actes, par M. Klopstock, traduite par MM. Fridel (*sic*) et Bonneville »,

premier homme, premier père et père de l'humanité. Parce qu'Adam est le « chef d'une immense famille »[148], sa mort paraît impossible. Le portrait peint par Seth montre comment s'opère le glissement de l'origine à une Histoire vue comme une éducation :

> C'est toi qui, le premier, ouvris le sein de cette terre, dont ton industrie a su tirer tous les trésors nécessaires à l'homme ; nous te devons notre éducation, nos lois, nos biens, notre culte et la vie ![149]

La récurrence de ce schéma vient contredire l'histoire des générations, comme annihilées par une propension et une expérience commune de la vertu. Le trait est net dans *La Rosière de Salency*[150] de Mme de Genlis, conçue comme un reportage dramatisé de cette authentique fête vertueuse, pastorale, religieuse et politique. Aux quartiers de noblesse répondent les preuves exigées de la rosière, à la filiation par le sang, répond la filiation vertueuse imposée. Ce qu'exalte le mémoire (« Ces preuves doivent embrasser plusieurs générations du côté du père et de la mère. Ainsi, toute une famille est couronnée sur une seule tête ; le triomphe d'une seule est la gloire de tous »[151]), la pièce se charge de le mettre en scène avec une famille de rosières, de mère en fille, ce qui augmente le pathétique lors de l'attente des résultats et donne lieu à une scène étonnante. La grand-mère, détentrice de la clé tant que sa petite fille n'est pas rosière, ouvre le meuble contenant « les plus beaux titres de famille qui existent sur la terre »[152], les roses séchées de toutes les rosières de la famille en droite ligne avec leurs noms et les dates (la plus ancienne remonte à 1520) : série immémoriale de la vertu paysanne et d'anecdotes édifiantes, hors du temps théâtral et de l'Histoire, que raconte la grand-mère à la marchande de Noyon, afin d'édifier le lecteur et le spectateur :

> Ma foi, je verrai tous les parchemins du monde d'un œil sec, et quoi que j'en aie, en regardant ces roses desséchées, je sens les larmes me rouler dans les yeux ![153]

Parallèlement, le théâtre d'éducation réduit le système social au système familial, en recouvrant la « condition » par la « relation » selon les termes de Diderot. Certes, le tome 4 du *Théâtre* de Mme de Genlis en 1779-1780 (repris en 1785 dans le tome 5), précédé d'une préface éloquente, ainsi que certaines pièces du tome 3 de 1779-1780 (repris dans le tome 4 en 1785) destiné aux jeunes garçons mettent en scène des univers professionnels et présentent la déontologie de groupes sociaux. Les éléments réalistes y sont nombreux : décors, costumes, références au travail, à l'emploi du temps, aux distractions. Pourtant à y regarder de plus près, au-delà de l'effet de *realia* indiscutable, l'idéologie familiale et générationnelle est prégnante. Quel que soit l'univers présenté, la pièce s'organise autour d'une figure tutélaire, vertueuse et

---

avec un paratexte spécifique de Mme de Genlis et des notes qui ont fait en partie l'objet de ma communication à paraître au Congrès international des Lumières de Graz en juillet 2011. Voir Madame de Genlis, *Théâtre à l'usage des jeunes personnes*, Paris, M. Lambert, 1785, tome 1.

[148] *Ibid*, III, 1, p. 75.

[149] *Ibid*, I, 7, p. 21

[150] Voir entre autres Sarah C. Maza, "The Rose-girl of Salency : representation of virtue in pre-revolutionary France" *Eighteenth-Century Studies* 22, 1989, p. 395-412 ; Dominique Godineau, « De la Rosière à la tricoteuse : les représentations du peuple à la fin de l'Ancien Régime et pendant la Révolution », *Société et représentations*, Numéro 8, *Le Peuple dans tous ses états*, décembre 1999, p. 67-89 ; Geneviève Goubier, " La fête rousseauiste : mythe et représentations ", *Fête et imagination dans la littérature du XVIe au XVIIIe siècle*, sous la direction de H. Krief et S. Requemora, Publications de L'Université de Provence, 2004, p. 67-81 et Marie-Emmanuelle Plagnol, " Entre fête vertueuse et fête mondaine : le théâtre de Madame de Genlis ", *in Fête et imagination dans la littérature du XVIe au XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 253-264.

[151] Madame de Genlis, *La Rosière de Salency*, *in Théâtre à l'usage des jeunes personnes*, Paris, Libraires associés, tome 4, 1779-1780, p. 11.

[152] *Ibid*, I, 6, p. 46.

[153] *Ibid*, p. 51.

autoritaire, qui règne sur un groupe hiérarchisé d'employés et reproduit l'organisation des fratries en marche vers la vertu. Si les démultiplications de personnages sont orientées vers les pratiques de métier, elles reprennent des démarcations générationnelles et morales. Dans *Le Magistrat*, M. de Belmont conseiller au parlement gouverne son fils, Durand le secrétaire, Saint-Clair le jeune maître de requêtes et Morel un jeune avocat. Ce schéma se décline dans *Le Libraire*, *La Lingère*, *La Marchande de modes*[154]. De même, si le théâtre d'éducation garde les figures de domestiques, décriés par le drame bourgeois, ce n'est ni en tant qu'auxiliaires d'intrigues amoureuses conduites contre la volonté parentale, ni en tant que représentants d'un groupe social dans le cadre d'une peinture des « conditions » mais comme auxiliaires éducatifs collaborant avec les parents, témoin le valet Brunel placé entre le chevalier et le comte son père dans *Les Faux amis* de Mme de Genlis. La peinture de la "condition" comme telle est non seulement rare mais négative, comme dans *L'Enfant gâté* de Mme de Genlis, pièce présentée comme un hapax en 1779, dans laquelle la conduite de Dorine, seul caractère véritablement "vicieux", s'explique par sa position "mercenaire" et le souci de son avenir :

> Au reste, que m'importe ? Je flatte [cette petite fille], je lui passe ses caprices, je m'en fais aimer ; elle se mariera, sera riche, fera ma fortune, voilà l'essentiel.[155]

Violences de la vertu et dérives diverses

Cette torsion explicative qui conduit à substituer un système relationnel à un autre, toujours le même, celui d'une famille fondée sur l'autorité et le prestige vertueux des figures parentales ou de leurs émules conduit à un certain nombre de dérives, telles que le cumul et la confusion des rôles, la contrainte et, paradoxalement, le délitement du lien parental.

Conséquence directe des vertus accordées avec largesse aux figures parentales normatives, les parents cumulent des fonctions que la vie sociale et morale distingue habituellement et cette héroïsation mène vers des chemins plus obscurs. Passons rapidement sur *Le Magistrat* dont la rigueur déontologique plonge le fils amoureux dans des débats cornéliens, écartelé qu'il est entre l'admiration craintive de son père, dont il redoute la malédiction, et l'amour qu'il éprouve pour une jeune fille dont le père est en procès :

> Je saurais braver pour elle l'opinion publique... Mais mon père !... ô pensée accablante ! Mon père, inflexible, me bannirait de ma présence !... Comment supporter son indignation, son mépris, et la menace de sa malédiction ?... Sa malédiction !... je frissonne ! Cette seule idée me glace d'épouvante et d'horreur...[156]

Passons de même sur *La Sœur-Maman* de Berquin qui, face à une mère malade absente et un père défaillant qui ne s'intéresse plus à ses nombreux enfants (exilés dans leurs chambres aux mains des domestiques ou mis en pension) remet la maisonnée en ordre et restaure les sentiments attendus d'un père pour ses enfants, quitte à bousculer les générations :

> PORPHYRE : Voilà qui s'arrange à merveille. Ma sœur est devenue notre petite maman ; et mon papa se fait notre frère
>
> ÉDOUARD : Il y a de quoi gagner pour nous, de tous les côtés.[157]

---

[154] *La Suite de l'école militaire* de Berquin montre le vieux sergent La Pipe comme l'enfant du militaire M. de Bellecombe : « N'es-tu pas un de mes enfants ? ». Berquin, *L'Ami des enfants et des adolescents*, Paris, Didier, 1855, sc.3, p. 135.

[155] Madame de Genlis, *L'Enfant gâté*, *in Théâtre à l'usage des jeunes personnes*, tome I, 1779-1780, I, 2, p. 168.

[156] Madame de Genlis, *Le Magistrat*, *in Théâtre à l'usage des jeunes personnes*, tome I, 1779-1780, III, 1, p. 396.

[157] *La Soeur-Maman*, in *L'Ami des enfants et des adolescents*, Paris, Dider, 1855, I, 4, p.359.

Mais que dire de *Zélie ou l'ingénue*, cette réécriture de *L'École des femmes*, dans laquelle le héros a recueilli la fille d'un de ses amis proscrit pour l'élever dans un château inaccessible en lui servant de père, d'ami, d'instituteur et finalement d'amant ? Éducation négative selon Christophe Martin[158] qui rapproche la pièce de Mme de Genlis d'*Eugénie de Franval* de Sade, fondée sur la confusion de tous les rôles masculins auprès de la jeune fille amoureuse de son mentor. Si l'amour est vainqueur, après bien des ambiguïtés dans *Zélie*, il est le ferment des tensions qui parcourent *La Mère rivale* de Mme de Genlis. La pièce montre la dérive – passagère – d'une figure maternelle exemplaire. Célanie a tout sacrifié à sa fille Aglaé, son double, depuis 12 ans :

> Et Madame a passé sa vie à apprendre, à étudier, aimable et belle comme vous la voyez, renonçant à tout, toujours enfermée avec des maîtres ; et tout cela pour rendre à sa fille les leçons qu'elle recevait.[159]

Mais ce vertige éducatif est devenu une passion exclusive :

> Mais pour ce qui s'appelle aimer... là, entièrement, ce n'est que Mademoiselle... C'est comme une passion ; enfin, Monsieur, imaginez-vous qu'elle en est jalouse.[160]

La mère a projeté de marier sa fille, mais « la première des conditions que je veuille imposer en la donnant, précise-t-elle, c'est que nous passerons ensemble notre vie entière »[161]. La crise éclate quand la ravissante jeune fille intéresse l'ex-amant repoussé par la mère après six ans de vaine passion. Une cousine jalouse achève de déplacer les repères moraux en conseillant au chevalier de se déclarer à la jeune fille, sans rien dire à la mère. Si la jeune fille se défend de sentiments que sa mère « n'avait pas prescrits »[162] et reproche au chevalier ses sentiments, le plus surprenant est la confusion amoureuse des deux jeunes gens. Aglaé aime le chevalier d'avoir aimé sa mère, le chevalier aime Aglaé sous les traits d'une Célanie plus jeune et rêve du château de Célanie comme d'une « solitude heureuse que l'amour et l'amitié [...] rendent si chère »[163]. L'acte III enclenche la crise : Célanie s'aperçoit qu'elle n'est plus la mère confidente d'antan[164]. « Trop aigrie, trop révoltée »[165], elle cède alors à une violence inusitée dans ces corpus, repousse sa fille, décide de partir et donne procuration à la tante – ce qui est une forme de malédiction – pour conclure le mariage. La morale est restaurée *in extremis* par un subterfuge qui en dit long sur ces ambiguïtés amoureuses et éducatives : les deux jeunes gens renoncent par lettre à s'aimer, convainquent ainsi de leur sacrifice la mère qui accepte leur union et restaure sa fille dans ses droits et son affection.

De même, les pièces bibliques de Mme de Genlis révèlent des tensions que le théâtre contemporain reprend en les édulcorant. Dans *Isaac*, Mme de Genlis affirme dans son *Avertissement* avoir voulu montrer l'amour paternel hésitant devant l'injonction divine, à la différence de la pièce du père Brumoy :

> Il fallait sans doute le peindre soumis et résigné, mais il fallait aussi représenter un Père [...] j'ai tâché de mêler à l'obéissance aveugle, la tendresse paternelle, non par des incertitudes, des mouvements de

---

[158] Christophe Martin, *Éducations négatives : fictions d'expérimentation pédagogique au dix-huitième siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 269-273.
[159] *La Mère rivale*, Édition 1785, Tome VI, II, 1, p.38.
[160] *Ibid*, II, 1, p.39.
[161] *Ibid*, III, 1, p. 74.
[162] *Ibid*, II, 5, p. 50.
[163] *Ibid*, II, 7, p. 61.
[164] « Je n'étais que ta mère, tu m'as fait ton amie ; je possède toute ta confiance ». *Ibid*, II, 9, p .66
[165] *Ibid*, IV, 9, p. 128.

révolte, mais par des réflexions et des sentiments que la religion même devait naturellement inspirer.[166]

Si l'épisode vétérotestamentaire est en quelque sorte laïcisé dans son analyse psychologique de la "relation", il met en lumière un motif récurrent dans d'autres pièces : la question de vie et de mort entre parents et enfants, également traitée avec *Agar dans le désert*, qui manque tuer Ismaël son fils en renversant l'eau nécessaire à sa survie.
De même, les expérimentations pédagogiques merveilleuses surprennent quelque peu le lecteur moderne, plus sensible au traumatisme psychologique que les pédagogues des Lumières. Dans *Les Flacons*, la mère a délégué tout pouvoir à la fée qui, pour parfaire l'éducation des fillettes, a "trouvé le moyen de les réduire et de les punir" (sc.1) en leur faisant croire qu'elles étaient "hideuses" : artifice si efficace que la mère l'applique dans une surenchère spectaculaire lors des retrouvailles :

> MELINDE *à part* : Feignons de ne pas les connaître. (*Haut*) Mes enfants ne viennent point, je vais les aller chercher.... [...]
> IPHISE : Maman, daignez nous reconnaître, malgré notre affreux changement, nos cœurs sont toujours les mêmes.[167]

Mais la violence n'est pas absente des univers réalistes : citons entre autres l'éducation carcérale imposée à Zélie, les tourments psychologiques infligés à Aglaé dans *La Mère rivale* et le fanatisme de la vertu dans *La Rosière de Salency*[168]. La vertu de celle-ci est établie sur les rapports déposés par sa famille et ses voisins auprès du prieur. A ces formes d'intégration et de reconnaissance répondent inversement toutes les formes d'exclusion pour celle qui a failli : rupture des mariages envisagés, malédiction parentale, exclusion de la rose et menaces[169], envisagées dans les moments sombres de la pièce.

Paradoxalement, dans un théâtre si familial, la malédiction parentale, celle du fils par le père (les malédictions sont plus souvent masculines) est assez fréquente. Motif possible de la tragédie et du drame, plus rare dans la comédie (en dépit d'exemples célèbres chez Molière), la malédiction est présente dans un certain nombre de pièces du théâtre d'éducation, dans un contexte qui ne devrait pas l'admettre. En effet, quoi de plus opposé à l'image idéale des relations intergénérationnelles que sont appelés à recréer par mimétisme les adultes et les jeunes spectateurs ou lecteurs de ces répertoires ? De nouveau, un retour aux origines et à *La Mort d'Adam* est révélateur, puisque Mme de Genlis ajoute à l'intrigue de la mort le retour de Caïn. Le motif de la malédiction est ainsi décliné autour de la méconnaissance du lien paternel. Une réplique d'Adam détaille son étonnement devant la naissance, la douleur de l'accouchement et la fragilité du nouveau-né :

> C'est ainsi que je devins père sans devenir plus heureux.[170]

---

[166] Madame de Genlis, *Isaac*, Avertissement, tome I, édition de 1785, p.117-118.
[167] Madame de Genlis, *Les Flacons*, édition 1779-1780, Tome I, (sc.2), p. 73 et 75.
[168] Ce fanatisme est à lié l'endogamie du groupe : la rosière ne peut épouser qu'un Salencien. C'est pourquoi dans le roman de Billardon de Sauvigny, la jeune Edmée est prête à renoncer à la rose par amour pour Bazile qui n'est pas de Salency.
[169] « Hélène, que ceci vous fasse rentrer en vous-même ; j'entrevois dans votre conduite des fautes dont je n'ai point encore vu d'exemples à Salency ; sans vos respectables parents, vous n'en seriez pas quitte pour la perte de la couronne... » Madame de Genlis, *La Rosière de Salency*, *in Théâtre à l'usage des jeunes personnes,*Tome IV, éd. 1779-1780, II, 2, p. 64
[170] Madame de Genlis, *La Mort d'Adam*, *in Théâtre à l'usage des jeunes personnes,* Tome I, éd. 1785, II, 2, p. 44.

La question de la malédiction se démultiplie : Caïn tente de maudire son père qu'il tient pour responsable du meurtre fraternel et Adam, qui rappelle comment l'homme a été privé de l'immortalité, maudit l'humanité orgueilleuse qu'il entrevoit. Si le tissu intertextuel biblique autorise le motif, il est significatif que tous les corpus en fassent mention et en tirent une mise en scène démonstrative qui vise toujours à valoriser la figure parentale aux dépens de l'enfant qui y voit, au-delà de la condamnation, la preuve éclatante de son indignité et la promesse paradoxale de sa conversion future et du retour à la vertu, comme si la malédiction devenait la solution aux problèmes intergénérationnels... Dans *Isaac*, le quiproquo entre Abraham et son fils prend sa source sur ce motif. Après l'ordre de l'ange, Abraham déclare à Isaac : « Infortuné !... tu n'as plus de père »[171], ce que l'enfant interprète comme une éviction qui le fait – immédiatement et sans raison aucune – croire à une profonde culpabilité :

> Je suis donc coupable ! ...[...] Vous prononcez l'arrêt de ma mort [...] Je dois mourir à vos pieds.[172]

La peinture des relations intergénérationnelles dans les théâtres d'éducation repose sur un optimisme forcené qui s'autorise tous les subterfuges, abolit toutes les tensions psychologiques, familiales et sociales, quel que soit l'individu choisi pour la démonstration, le type de liens familiaux ou sociaux, voire l'époque mis en scène. Mais cette idéalisation et cette héroïcisation des figures tutélaires recèlent un certain nombre de zones d'ombre qui dérivent précisément des entorses faites à l'Histoire collective et individuelle, celle des générations et des individus, que les pièces ne parviennent pas à gommer complètement et qui resurgissent, en dépit de la mainmise sur la morale affichée.

---

[171] Madame de Genlis, *Isaac*, *in Théâtre à l'usage des jeunes personnes*, Tome I, éd. 1785 I, 4, p.132.
[172] *Ibid.*, I, 4, p.131-132.

Du lait sur les planches : les mères françaises à l'école du théâtre (1771-1806)

Françoise Le Borgne

Telle est notre éducation : elle est toute en sentiments, comme vous le voyez.[173]

Pour enrayer la dépopulation et la décadence tant physique que morale qui, croyaient-ils, menaçaient la France, les médecins et moralistes des Lumières se lancèrent, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle dans une véritable croisade en faveur de l'allaitement maternel[174]. A une époque où, selon les estimations, la grande majorité des mères urbaines confiait ses nouveaux-nés à des nourrices mercenaires[175] et où le taux de mortalité infantile dépassait les 25%[176], encourager les mères à prendre elles-mêmes soin de leurs nourrissons apparaissait en effet comme un enjeu démographique majeur. S'y s'ajoutaient des considérations philosophiques, auxquelles l'*Emile* de Rousseau allait donner en 1762 une publicité remarquable, liant explicitement réforme de la fonction maternelle et espoirs d'une régénération totale de la société. Dans le prolongement de ces essais philosophiques et médicaux, des œuvres dramatiques contribuent également, au tournant des Lumières, à la croisade en faveur de l'allaitement maternel. A partir d'un corpus non exhaustif[177] d'une douzaine de pièces, publiées entre 1771 et 1806 et destinées, pour la plupart, aux théâtres de société, nous nous demanderons comment le théâtre de l'époque met à profit les moyens qui lui sont propres pour promouvoir un nouveau modèle maternel auprès du public, notamment féminin.

Dans cette perspective, nous envisagerons d'abord la valorisation des représentations sensibles de la tendresse maternelle avant de nous intéresser au nouveau « contrat » familial qui se voit prôné dans les pièces. Nous nous interrogerons enfin sur les modalités et les enjeux

---

[173] Louis-Sébastien Mercier, *L'An 2440 – Rêve s'il en fut jamais*, Chapitre XXXVIII : « Des Femmes », 1770, Paris, France Adel, Bibliothèque des utopies, 1977, p. 237.

[174] Voir Vandermonde, *Essai sur la manière de perfectionner l'Espèce humaine*, 1750 ; Linné, *La Nourrice Marâtre*, 1752 et 1770 ; Chamousset, *Mémoire politique sur les enfants*, 1756 ; Madame Le Rebours, *Avis aux mères*, 1767 ; Raulin, *De la conservation des enfants*, 1769 ; Didelot, *Instruction pour les Sages-femmes*, 1770.

[175] Voir *Détails sur quelques établissements de la ville de Paris demandés par sa Majesté impériale, la Reine de Hongrie, à L. Lenoir, lieutenant général de police*, Paris, 1780. Cité par Elisabeth Badinter, *in L'Amour en plus. Histoire de l'amour maternel XVIIe-XXe siècles*, Paris, Flammarion, 1980, Le Livre de Poche, 2010, p. 69 : « Paris, comme d'habitude, donne l'exemple en envoyant ses petits enfants loin hors de ses murs, parfois jusqu'à cinquante lieues de la capitale, en Normandie, en Bourgogne, ou dans le Beauvaisis. C'est M. Lenoir, lieutenant général de police, qui donne les précieux renseignements à la Reine de Hongrie. En 1780, dans la capitale, sur 21 000 enfants qui naissent annuellement (pour une population de 800 000 à 900 000 habitants) moins de 1000 sont nourris par leur mère, 1000 sont allaités par une nourrice à domicile. Tous les autres, soit 19 000, sont envoyés en nourrice. Sur ces 19 000 confiés à des nourrices hors du toit maternel, 2000 ou 3000, dont les parents avaient des revenus confortables, devaient être placés dans la banlieue proche de Paris. Les autres, moins fortunés, étaient relégués au loin. / A Lyon, on constate le même phénomène, mais aussi dans de petites villes. »

[176] Voir F. Lebrun, « 25 ans d'études démographiques sur la France d'Ancien Régime. Bilans et perspectives », *Historiens et géographes*, oct. 1976, p. 79. Cité, ainsi que d'autres sources par Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 139-140 : « Dans la France des XVIIe et XVIIIe siècles, la mort de l'enfant est une chose banale. Selon les chiffres avancés par F. Lebrun, la mortalité d'enfants de moins de un an est toujours sensiblement supérieure à 25%. Dans l'ensemble de la France le taux de mortalité infantile est, à titre d'exemple, de 27,5 % de 1740 à 1749 et de 26,5 % de 1780 à 1789. […] En règle générale, les enfants gardés et nourris par leur mère meurent deux fois moins que ceux qu'elle met personnellement en nourrice. »

[177] Le calendrier électronique des spectacles CESAR (http://www.cesar.org.uk/cesar2/home.php?lang=french) recense ainsi sur la période qui nous intéresse plus de vingt-cinq pièces ayant pour sujet la maternité. Certaines, comme *La Nourrice ou la petite école des mères*, pièce anonyme jouée le 30 septembre 1785 sur la scène de l'Ambigu Comique, renvoient directement à notre sujet, mais nous n'en avons pas retrouvé le texte.

de l'héroïsation de la figure maternelle fondée, surtout à partir de la Révolution, sur une exaltation du sacrifice et de la souffrance.

Le lait de l'humaine tendresse

A partir du XVIIe siècle, les élites urbaines s'étaient détournées de l'allaitement maternel, présenté comme dangereux pour la santé du nouveau-né[178] mais aussi malséant. Nourrir son enfant renvoyait à un usage paysan, voire animal, perçu comme grossier, indécent et incompatible avec le raffinement de la vie mondaine. Ce qui frappe au contraire dans notre corpus dramatique, c'est la mise en scène de tableaux touchants du rapport mère-enfant, qui exaltent la beauté des corps rendus au plein exercice de leurs fonctions « naturelles » et nimbent d'une sensualité tout à fait nouvelle l'expression de la tendresse maternelle.

La pièce la plus caractéristique de cet audacieux réinvestissement de l'esthétique sensible, qui s'était développée au théâtre à partir des années 1730 et avait été théorisée par Diderot dans les années 1750, est une comédie de Moissy, intitulée *La vraie mère* et publié en 1771. Ce « drame didacti-comique en trois actes et en prose » destiné aux théâtres de société, comme l'essentiel de l'œuvre dramatique de Moissy[179], est explicitement présenté dans l'avertissement liminaire comme une défense et illustration des arguments développés par les ouvrages médicaux en faveur de l'allaitement maternel[180]. Or le caractère didactique de l'oeuvre, qui énumère et fait valoir les multiples avantages de ce mode d'allaitement, soulignant au contraire le danger du recours aux nourrices mercenaires, est puissamment soutenu par une exhibition des corps, à laquelle est conféré par le dramaturge le statut de preuve irréfutable. A la mère allaitante épanouie, Madame Félibien, qui paraît sur scène avec son enfant bien portant dans les bras, s'opposent ainsi les corps martyrisés de Madame des Aulnes et de son enfant. La première, ayant confié son bébé à une nourrice, se voit rongée par une fièvre lente après avoir souffert mille maux liés à un sevrage prématuré. Quant à son malheureux bébé, il lui est rendu estropié :

> MADAME DES AULNES, *agitée* : Eh bien, Nourrice, qu'est-ce que c'est donc ? On dit qu'il est arrivé un accident à mon fils ? […] *(Elle veut le prendre.)* Comme il est maigre et pâle ! ah, ciel, il a le bras empaqueté.[181]

L'exhibition de ce petit bras cassé du fait de la négligence de la gardienne, mal rebouté par le chirurgien du village et laissé dans un état affreux, est un moment particulièrement fort de la pièce, le public étant invité à partager l'horreur et la pitié des protagonistes, poussées jusqu'à l'évanouissement.

---

[178] Voir Sébastien Jahan, *Le Corps des Lumières. Emancipation de l'individu ou nouvelles servitudes ?*, Paris, Belin, Histoire et Société, 2006, p. 48-49 : « Au XVIIe siècle, le savoir médical condamnait, en effet, l'allaitement par la mère de son nouveau-né dans les jours qui suivaient l'accouchement. Cet interdit, qui existait d'ailleurs aussi dans la tradition populaire, se justifiait en l'occurrence par la crainte que le lait maternel ne coagulât avec le méconium, ces matières brunâtres et pâteuses accumulées dans l'intestin du fœtus qu'il convenait d'expulser au préalable. Le célèbre chirurgien accoucheur, François Moriceau, avait certes, dans sa *Sage femme accomplie*, rapporté dès 1668 les effets purgatifs du colostrum, mais il fallut toutefois attendre les années 1750 pour que cette opinion, se généralisant dans toute l'Europe savante, fournît des armes aux adversaires de la mise en nourrice. C'est au même moment que les médecins s'attaquèrent aussi à ces « empoisonnements » liés à la rétention des épanchements naturels chez les mères qui n'allaitent pas ou à leurs fameuses « fièvres de lait » […]. »

[179] Voir l'étude que lui consacre Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, dans son ouvrage *Madame de Genlis et le théâtre d'éducation au XVIIIe siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 1997, p. 289 *et sq*.

[180] « Au reste, on avertit que toute la partie didactique qui se trouve dans ce Drame, est tirée de livres connus, et approuvés par des certificats de la Faculté de Paris. » Moissy, *La vraie Mère*, Paris, Bailley, 1771, p. VII.

[181] Moissy, *La vraie Mère*, *op. cit.*, III, 5, p. 78.

Nul doute, dans cette pièce pétrie des théories rousseauistes, que les corps sont offerts au spectateur comme une « surface où la vertu prend “chair et relief ” »[182] : le corps sain, rendu à ses fonctions naturelles, se voit investi par un idéal nouveau ; il devient désirable dans la mesure où son bien-être se donne à lire comme le critère du juste et du vrai.

Moissy insiste donc dans sa pièce sur le caractère gratifiant de la relation tissée à la faveur de l’allaitement maternel : les corps libérés du corset et du maillot apprennent à se connaître, une relation sensuelle et affective se noue entre la mère et son nourrisson qui se manifeste par les cajoleries, les baisers, les caresses et les mots doux que la pièce met en scène à maintes reprises. Ce climat affectif survit d’ailleurs au sevrage si l’on en croit les autres pièces de notre corpus, qui insistent également volontiers sur la sensualité des rapports entre une mère et ses enfants plus grands, ou même adolescents, filles ou garçons. Dans *Sa Mère l’allaita*, « pièce en quatre actes et en prose » dont les deux versions ont été rédigées entre 1787 et 1790 et qui, destinée à la Comédie italienne, ne fut finalement jouée que sur des théâtres de société, Rétif de La Bretonne met en scène un jeune homme de dix-huit ans, que sa mère a jadis nourri, comme ses jeunes frères et sœurs. Or Rétif insiste sur les liens d’amour profond qui conservent à cette relation filiale un caractère privilégié. Dans un moment de crise, où les parents du héros sont amenés à douter de lui, les caresses et les embrassements permettent de restaurer la confiance, de faciliter épanchements et aveux :

> FORTVILLE : Je puis te parler sans craindre de te fâcher !
> MAD. DE FORTVILLE *(à part)* : Que va-t-il me dire ?... Parle, mon fils ! ne me cache rien !... Nous avons le même honneur, le même bonheur ; la seule différence, c'est que je sentirai tes peines ta félicité plus vivement que toi-même. *(Elle le presse contre son cœur)*.
> FORTVILLE : Ha ! tu m’aimes encore ! […]
> MAD. DE FORTVILLE : Mon fils aîné ! Le soutien de ta mère !... L’image de ton père... Tu m’es plus cher que ma vie ! *(Elle le comble de caresses maternelles)*.
> FORTVILLE : Ha ! tu m’aimes encore ![183]

C’est le modèle de la mère amie, de la mère confidente, inauguré sur scène dès 1735 par Marivaux avec *La Mère confidente*, qui triomphe ici. Mais si Marivaux pointait du doigt les contradictions de ce modèle, mettant à l’épreuve avec une distance bienveillante mais amusée ce qui apparaissait encore comme un jeu de rôle, ses émules de la fin du siècle escamotent d’autant plus volontiers ces tensions qu’ils envisagent véritablement le rapport mère-enfant sur le mode fusionnel. Les manifestations physiques de la tendresse maternelle, prolongeant le lien créé à la faveur de l’allaitement, sont données comme l’expression d’une identification réciproque de la mère et de ses enfants, entre lesquels l’empathie est totale[184]. Une configuration identique est à l’œuvre à la même époque chez Madame de Genlis, dans des pièces telles que *La Mère rivale*, dans laquelle Célanie et sa fille Aglaé « s’aiment avec une passion inexprimable »[185], ou dans *La Bonne mère*, dont le final est un tableau tout à fait caractéristique de cette exaltation de la proximité physique et émotionnelle de la mère et de ses enfants :

---

[182] Sébastien Jahan, *op. cit.*, p. 39.

[183] Restif de La Bretonne, *Sa Mère l’allaita*, 1787, Acte I, scène 15, *in Théâtre*, Tome II, Paris-Genève, Slatkine reprints, 1988, p. 152.

[184] La pièce de notre corpus qui pousse à son comble cette conception est le mélodrame de M. Servière intitulé *Alphonsine ou la Tendresse maternelle* (Paris, Fages, 1806). Cette pièce représente une mère, Diana, qui vit depuis quinze ans séquestrée par son mari dans un souterrain, où elle a secrètement mis au monde une fille, Alphonsine, à laquelle elle tient lieu de tout, refusant toute éventualité d’évasion : « DIANA : Jamais, ma fille, jamais : tu es née dans cette *enceinte*, rien ne t’a manqué, la tendresse de ta mère a rempli tous tes désirs. Tu y vivras innocente et ne la quitteras que pour te trouver dans le sein de Dieu, où tu jouiras de la véritable félicité. » *Op. cit.*, p. 9. Souligné par nous. Inutile d’insister sur la lourde symbolique de cette *enceinte* sans issue...

[185] Madame de Genlis, *La Mère rivale*, I, 9, *in Théâtre de société par l’auteur du Théâtre à l’usage des jeunes personnes*, Lausanne, François La Combe, 1781, Tome I, p. 10.

> Mon ami !... ma fille... mes enfants... ma sœur... Embrassez donc la plus fortunée de toutes les mères !... *(Le comte de Moncalde, toujours aux genoux de la comtesse, tient une de ses mains, qu'il baise en pleurant ; le comte d'Orsan et Emilie s'avancent et soutiennent la comtesse dans leurs bras ; Célie, Agathe, Henriette courent l'embrasser, tandis que la bonne et Lucette saisissent et baisent sa main ; les autres domestiques restent à quelques pas et par différents gestes, expriment le tendre intérêt qu'ils prennent à cette scène. […])*[186]

Ce tableau fait écho aux esquisses et à la toile que Greuze avait consacrées à « la mère bien-aimée » entre 1765 et 1769. L'image de la mère allaitante, couverte par ses enfants qui la mangent de baisers, telle qu'elle est peinte par Greuze constitue en effet l'explication implicite de cet amour dont la comtesse d'Orsan, qui a allaité ses enfants, reste l'objet au moment où elle accorde sa fille Emilie au comte de Moncalde. Les deux tableaux concourent ainsi à l'exaltation de la nature maternelle de la femme, figurée dans ces représentations comme une sorte de grappe humaine ou de corne d'abondance, symboles archaïques de fécondité.

Dans ses commentaires des esquisses du tableau de Greuze, Diderot dévoile en effet le bénéfice social de ces représentations à l'érotisme diffus. A propos d'une esquisse de *La Mère bien-aimée* présentée au Salon de 1765, il conclut :

> Cela est excellent et pour le talent et pour les mœurs ; cela prêche la population, et peint très pathétiquement le bonheur et le prix inestimable de la paix domestique ; cela dit à tout homme qui a de l'âme et du sens : Entretiens ta famille dans l'aisance, fais des enfants à ta femme, fais-lui en tant que tu pourras, n'en fais qu'à elle, et sois sûr d'être bien chez toi.[187]

Insistant sur la satisfaction générale des protagonistes, y compris des maris, adversaires traditionnels d'un allaitement maternel longtemps jugé incompatible, tout comme la grossesse, avec les relations sexuelles[188], Diderot explicite les enjeux de l'érotisation de la maternité. Comparant une étude préparatoire de la tête de Madame Greuze, à l'esquisse définitive de *La Mère bien-aimée,* il constate que la peinture du plaisir physique, totalement admise dans l'esquisse complète, choque le public, notamment féminin, dans l'étude partielle[189]. La sensualité féminine serait ainsi « purifiée » par la maternité, qui la rachète par son utilité sociale et sa contribution à l'accroissement de la population. En exaltant les plaisirs de l'allaitement, et la proximité charnelle et affective entre la mère et ses enfants, les pièces que nous avons évoquées contribuent à la diffusion de l'idéologie des Lumières, qui assigne la femme à une identité biologique radicalement distincte de celle de l'homme et la valorise dans sa complémentarité à l'égard de celui-ci. Cette répartition sexuelle des rôles reste prônée sous la Révolution comme le montre, dans la dernière scène de *La France régénérée* de Chaussard, l'exhibition, sous le buste de Rousseau, d'une Sophie « enivrée » par la maternité :

> *(Des enfans, des femmes entourent et couronnent J. Jacques)*
> UNE MERE TENANT SON FILS. *Air de J. J. « Je l'ai planté »* [*sic*].

---

[186] Madame de Genlis, *La Bonne mère*, 1780, III, tableau final, *in Théâtre d'éducation*, Paris, Lecointre, 1829, tome 3, p. 318.

[187] Denis Diderot, *Salon de 1765*, *in Œuvres*, Tome IV, *Esthétique-Théâtre*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1996, p. 389.

[188] Voir Elisabeth Badinter, *L'Amour en plus*, *op. cit.*, p. 97-98. « Le sperme, dit-on, gâte le lait et le fait tourner. Il met donc la vie de l'enfant en danger. »

[189] « Cette bouche entrouverte, ces yeux nageants, cette attitude renversée, ce cou gonflé, ce mélange voluptueux de peine et de plaisir font baisser les yeux et rougir toutes les honnêtes femmes dans cet endroit. Tout à côté c'est la même attitude, les mêmes yeux, le même cou, le même mélange de passions, et aucune d'elles ne s'en aperçoit. Au reste, si les femmes passent vite devant ce morceau, les hommes s'y arrêtent longtemps, j'entends ceux qui s'y connaissent, et ceux qui sous prétexte de s'y connaître viennent jouir d'un spectacle de volupté forte, et ceux qui, comme moi, réunissent les deux motifs. » Denis Diderot, *Salon de 1765*, *op. cit.*, p. 386.

> Ah ! sur le sein qui t'a vu naître,
> O mon fils repose endormi !
> C'est peu de t'avoir donné l'être :
> Ne me quitte point doux ami !...
> Sous cette bouche qui le presse,
> J'ai senti palpiter mon cœur !
> Tu m'enivres d'une caresse...
> Et mon devoir fait mon bonheur.[190]

Louis-Sébastien Mercier résume bien les enjeux de ces représentations lorsqu'il remarque, dans un chapitre du *Nouveau Paris* intitulé « Les Mères sont nourrices », que « si la femme ne trouvait pas dans les charmes et les caresses d'un enfant, non une récompense, mais un dédommagement de ses peines »[191], la génération des êtres risquerait fort de se voir compromise. Les pièces de notre corpus font bien de l'accomplissement du rôle nourricier de la femme une promesse de plaisir partagé mais d'un plaisir qui n'est que l'instrument d'une régénération morale et sociale.

Un contrat entre la mère et l'enfant

Dès 1762, dans l'*Emile*, l'insistance sur les enjeux socio-politiques fondamentaux de l'investissement maternel des femmes auprès de leur progéniture se cristallisait autour des notions de contrat et de promesse. Si Marivaux suggérait déjà, tant dans ses journaux que dans le dyptique que constituent *L'Ecole des mères* et *La Mère confidente*[192] que l'on n'obtient rien de durable, en matière de pédagogie, d'une autorité despotique, il revient à Rousseau d'expliciter les implications politiques des choix d'une société en matière d'éducation. La servilité, explique-t-il dans une formule célèbre du livre premier de l'*Emile*, s'enseigne dès le berceau :

> L'homme civil naît, vit et meurt dans l'esclavage : à sa naissance on le coud dans un maillot ; à sa mort on le cloue dans une bière ; tant qu'il garde la figure humaine, il est enchaîné par nos institutions.[193]

Inversement, les soins apportés au corps et à l'esprit du petit enfant par sa mère l'ouvrent aux sentiments fondateurs du lien social : l'amour, la reconnaissance, le sentiment de la réciprocité.

> Point de mère, point d'enfant. Entre eux les devoirs sont réciproques ; et s'ils sont mal remplis d'un côté, ils seront négligés de l'autre. L'enfant doit aimer sa mère avant de savoir s'il le doit. Si la voix du sang n'est fortifiée par l'habitude et les soins, elle s'éteint dans les premières années, et le cœur meurt pour ainsi dire avant que de naître.[194]

Cette conception du lien filial comme construction sociale et non comme donnée biologique rejoint l'idée, développée dans *Le Contrat social*, selon laquelle la famille constitue une structure contractuelle, qui rassemble des individus libres en puissance mais ayant choisi de vivre ensemble[195]. Telle est bien sûr la conception de la famille qui sera pérennisée par les

---

[190] Pierre Jean Baptiste, dit Publicola Chaussard, *La France régénérée*, pièce épisodique en vers et à spectacle représentée pour la première fois sur le théâtre de Molière le 14 septembre 1791, Paris, Limodin, 1791, p. 33.
[191] Louis-Sébastien Mercier, « Les Mères sont nourrices », *Le Nouveau Paris*, 1798, Paris, Mercure de France, 1994, p. 439.
[192] Voir Marivaux, *La fausse Suivante. L'Ecole des mères. La Mère confidente*, Paris, Flammarion, GF, 1992. Jean Goldzink développe ce constat dans son introduction, p. 24-30.
[193] Rousseau, *Emile ou de l'Education*, 1762, Paris, Flammarion, GF, 1966, p. 43.
[194] *Idem*, p. 48.
[195] « La plus ancienne de toutes les sociétés, et la seule naturelle, est celle de la famille, encore les enfants ne restent-ils liés au père qu'aussi longtemps qu'ils ont besoin de lui pour se conserver. Sitôt que ce besoin cesse, le

législateurs révolutionnaires[196] et que l'on retrouve dans la totalité des pièces qui constituent notre corpus. Ces pièces, en effet, mettent pour la plupart l'accent sur le *devenir* des enfants élevés par leur mère, insistant sur les droits ainsi acquis par celle-ci et sur les gratifications qui lui sont promises.

Dans la droite lignée des théories de Rousseau, le nom même de mère y est réservé non pas à celle qui met l'enfant au monde mais à celle qui prend soin de ses jeunes années, en particulier à travers l'allaitement. C'est ce qu'exprime parfaitement Madame Félibien, la « vraie mère » mise en scène par Moissy :

> MADAME FELIBIEN *(à son fils, en le baisant)* : Va, mon pauvre petit ami, je t'ai nourri, et je te nourrirai, le jour, la nuit, à chaque instant, s'il le faut, tu seras toujours mon fils, et je serai toujours ta mère.[197]

On retrouve la même profession de foi sous la plume de Rétif, cette fois du côté du fils :

> FORTVILLE : J'honore ma mère, et je ne fais pas cet outrage à ses vertus, aux soins qu'elle a pris de moi dans mon enfance, que de les profaner par des vices !... Elle m'a nourri de son lait ; je suis entièrement son fils ; et je le prouverai !...[198]

La supériorité du lien créé par l'allaitement et les bénéfices qui en découlent sont mis en évidence par ces dispositifs comparatifs auxquels le théâtre d'éducation confère une valeur pseudo-expérimentale. Dans *La Bonne mère,* Madame de Genlis oppose ainsi à la comtesse d'Orsan, qui a allaité et élevé ses enfants et s'en trouve tendrement aimée en retour, la sœur de la comtesse, Célie, qui a négligé l'éducation de sa propre fille, devenue une coquette qui ne lui donne que du chagrin. Dans la première version de *Sa Mère l'allaita* de Rétif, c'est le personnage du marquis, ami de Fortville, qui fait les frais de la comparaison, lorsqu'il prétend explicitement surpasser en égoïsme une mère qui s'est débarrassée de lui dès sa naissance en le confiant à une nourrice et un père qui « n'a pas un instant songé à [lui] »[199].

Ainsi, promet-on unanimement aux mères qu'elles seront récompensées au centuple de leur investissement. Tous nos dramaturges, après Rousseau, les flattent de la perspective de se voir un jour honorées d'avoir mis au monde des hommes et des femmes dotées des plus éminentes qualités, qui auront tété à leur mère « le lait de la vérité »[200] et qui « seront meilleurs que nous, résume Louis-Sébastien Mercier, parce qu'ils auront été plus heureux dans leur premier âge »[201]. Face à l'assurance de ce bénéfice différé, la promesse du plaisir lié à la puériculture peut s'estomper et certains dramaturges vont jusqu'à reconnaître qu'il faut du « courage »[202] pour nourrir soi-même ses enfants et se vouer au bien-être de leurs premières années mais le sacrifice ainsi réalisé ne fait que rehausser le mérite maternel, comme l'explique Héloïse, l'héroïne de la tragédie de Sedaine intitulée *Maillard ou Paris sauvé*, reçue, puis refusée par les comédiens du Français en 1771 et publiée en 1788 après avoir été jouée sur le théâtre du duc d'Orléans :

---

lien naturel se dissout. Les enfants exempts de l'obéissance qu'ils devaient au père, les pères exempts des soins qu'ils devaient aux enfants, rentrent tous également dans l'indépendance. S'ils continuent de rester unis, ce n'est plus naturellement, c'est volontairement, et la famille elle-même ne se maintient que par convention. » Rousseau, *Le Contrat social*, I 2.

[196] On peut songer à la loi de 1792 sur le divorce qui fait du mariage un contrat révocable par les deux parties.

[197] Moissy, *La vraie Mère*, I, 3, *op. cit.*, p. 12. L'idée est reprise avec insistance tout au long de la pièce, dont elle justifie le titre.

[198] Restif, *Sa Mère l'allaita*, 1787, I, 12, *op. cit.*, p. 146.

[199] Restif, *Sa Mère l'allaita*, version 1, I, 9, p. 136.

[200] Mercier, *L'An 2440*, *op. cit.*, p. 237.

[201] Mercier, « Les Mères sont nourrices », *Le Nouveau Paris*, *op. cit.*, p. 440.

[202] Restif, *Sa Mère l'allaita*, 1787, IV, scène dernière, *op. cit.*, p. 234.

MARCEL FILS : Pourquoi, mon Héloïse, pourquoi avoir asservi ta beauté au triste soin de nourrir [notre fils] : pourquoi t'es-tu imposé ce cruel devoir ?

HELOÏSE : Il me l'étoit par la nature.

MARCEL FILS : Mais ces peines continuelles qui t'accablent…

HELOÏSE : Il n'en est point : ce sont quelques mois de gêne ; & ces peines ne sont rien en les comparant aux plaisirs que je me prépare. Je fais germer dans le coeur de ton fils les sentiments d'amour et de reconnaissance qu'il nous devra jusqu'au tombeau.[203]

Certaines pièces vont jusqu'à mettre en scène une surenchère dans le dévouement vertueux entre la mère et l'enfant capable de reconnaissance. C'est le thème de la pièce de Rétif, dont le héros brûle de se distinguer pour faire honneur à sa mère, l'imputation aux mères des plus éminentes qualités des enfants qu'elles auront allaités justifiant le titre de la pièce, explicité dans la vibrante tirade finale :

MONSIEUR D'ORVAL […] *(à Mad. de Fortville)* Heureuse mère !... que nous vous devons tous trois ! *(montrant la Veuve, le Marquis et lui) : (avec explosion)* Honorées, honorées soient les Mères, qui se mettant au dessus d'une fausse délicatesse, on le courage de l'être tout à fait ! Si leur fils un jour est un excellent citoyen, un philosophe célèbre, un Député de la nation, torrent de raison et d'éloquence, un brave militaire, un grand homme, un héros, après avoir exalté ses qualités, ses vertus, on couronnera l'éloge, en ajoutant : Sa mère l'allaita ![204]

Le même discours se retrouve dans un « drame historique » composé en l'an II par la citoyenne Villiers pour la scène dijonnaise et intitulée *Barra ou la mère républicaine*[205]. L'héroïsme de ce jeune volontaire, tué à quatorze ans au combat, y est en effet présenté comme l'expression d'une reconnaissance filiale, le jeune homme brûlant de « payer [sa] dette »[206] à l'égard d'une mère profondément républicaine en se sacrifiant pour les idéaux qu'elle lui a inculqués.

Ces exemples soulignent combien la fonction maternelle se voit revalorisée à la fin de l'Ancien Régime et sous la Révolution, tout en mettant en évidence les tentatives de récupération idéologique et d'instrumentalisation qui sous-tendent cette idéalisation.

L'héroïsme des mères

L'exaltation du « contrat » filial scellé par l'allaitement maternel renvoie, nous l'avons vu, à une valorisation de la famille comme cellule de base de la société civile et politique. Elle se trouve donc associée par une partie des dramaturges qui nous intéressent, à une conception du politique qui, conservatrice ou révolutionnaire, se réclame de la « nature » contre une autorité présentée comme perverse et tyrannique.

Cette conception affleure déjà dans la tragédie de Sedaine *Maillard ou Paris sauvé* dont l'action se situe pendant la guerre de Cent Ans. Héloïse, la fille de Maillard, l'échevin de Paris, n'a pu épouser son fiancé, le fils de Marcel, le prévost des marchands, parce que celui-ci s'est rallié au Roi de Navarre contre le Dauphin. Elle en a pourtant eu un fils qu'elle vient de mettre au monde lorsque le rideau se lève. Par loyauté pour son père et quoique celui-ci s'oppose à son union avec Marcel fils, elle refuse de se laisser entraîner dans le complot ourdi par Marcel père. Le dévouement d'Héloïse à son fils, qu'elle allaite, est en l'occurrence

[203] Sedaine, *Maillard ou Paris sauvé*, 1788, Paris, Prault, I, 14, p. 27-28.
[204] Rétif, *Sa Mère l'allaita*, 1790, III, scène dernière, *in Théâtre*, Tome IV, Paris-Genève, Slatkine reprints, 1988, p. 82.
[205] Je remercie Clotilde Tréhorel, archiviste aux Archives municipales de Dijon, de m'avoir appris l'existence de cette pièce et de me l'avoir communiquée.
[206] Citoyenne Villiers, *Barra ou la mère républicaine*, Dijon, P. Causse, An II, II, 5, p. 37-38.

symétrique de son amour filial qui sauvera la vie de son père[207]. L'allaitement incarne ici la voix de la nature, le dévouement de la femme à la lignée familiale, au nom duquel elle doit renoncer à tout autre attachement, y compris conjugal.

Le message est analogue dans le « drame lyrique en trois actes en prose, mêlé d'ariettes » composé par Favières sur une musique de Grétry en l'an VII, *Elisca ou l'amour maternel*. L'action se déroule à Madagascar, dont les paysages et les monuments étaient figurés par les superbes décors de Percier, Thibault et Fontaine[208]. Elisca est une jeune mère révoltée par les lois barbares en vertu desquelles certains nourrissons de son peuple sont sacrifiés à des idoles, ce qui oblige les mères à s'en séparer et à les confier secrètement à un missionnaire portugais pour leur sauver la vie. Elisca refuse d'abandonner son bébé et va jusqu'à répudier son mari Ziméo lorsqu'elle comprend qu'il est prêt à se soumettre aux injonctions du prêtre Parouba, lequel menace la communauté villageoise des pires calamités s'il ne livre pas son fils pour le sacrifice :

> Reprends tes autres biens, tes terres, tes plantations, je te les abandonne ; je vais vivre avec mon fils, je vais le nourrir, le presser sur mon cœur ; je serai plus riche que toi, adieu.[209]

Mais c'est bien sûr dans les pièces révolutionnaires que le message politique est le plus clair, et notamment dans *Barra ou la mère républicaine* où Dorothée, la mère du jeune tambour, qu'elle est venue retrouver à Cholet avec ses enfants plus jeunes, établit une analogie explicite entre la cellule familiale et la patrie, entités auxquelles elle est également dévouée :

> Mettre à part tout intérêt particulier, s'oublier soi-même, s'identifier entièrement au sort de la grande famille ; voilà quelle est la vertu, voilà le patriotisme ; et je ne reconnois pour vrais républicains, que ceux qui sont capables de cet effort.[210]

Aux forces d'oppression caractéristiques de la société d'Ancien Régime, Dorothée oppose les valeurs nouvelles qu'elle incarne par son dévouement absolu à ses enfants et la qualité de l'éducation morale et politique qu'elle leur a prodiguée. Elle tend ainsi à devenir une allégorie de la République, souvent figurée dès cette époque sous les traits d'une mère allaitante.

Ces pièces se distinguent par leur genre des premières que nous avons examinées dans le cadre de cet article. Il s'agit en effet de pièces sérieuses : tragédie ou drames, auxquels on pourrait adjoindre d'autres drames tels que *La Mère coupable* de Beaumarchais, représentée pour la première fois en 1792, ou des mélodrames comme *Alphonsine ou la Tendresse maternelle*, une pièce à grand spectacle de Servière inspirée par le roman de Madame de Genlis et représentée pour la première fois sur le Théâtre de la Gaieté en 1806. Dans toutes ces pièces, plus tardives, c'est le sacrifice des mères qui se voit valorisé. La figure maternelle accède au sublime pour autant qu'elle renonce à tout plaisir, notamment amoureux, qu'elle ne

---

[207] Voir Sedaine, *Maillard ou Paris sauvé*, *op. cit*, IV, 11, p. 114. « HELOÏSE : Mon père est en danger ; le péril presse… Je les vois… ils viennent, ils accourent, ils le poignardent dans mes bras, dans mes faibles bras… *Ils l'arrachent de mon sein palpitant* ; &, le saisissant par ses cheveux blancs, ils l'entraînent, malgré mes cris, ils l'entraînent ; & son visage sanglant est couvert de la fange des ruisseaux dans lesquels ils le trainent !... Mon père… Mon père, éveillez-vous… Je ne peux marcher… Eveillez-vous mon père…. Mon père, éveillez-vous… Eveillez-vous, mon père… Mon père. » Souligné par nous. On peut rapprocher ce souci maternel de l'héroïne pour son père de la figure de la charité romaine, thème souvent représenté dans les beaux-arts, et mettant en scène une jeune femme venant nourrir de son propre lait son père emprisonné et affamé. Voir Philippe Bata *et alii*, *L'Invention du sentiment. Aux Sources du romantisme*, Catalogue de l'exposition du 2 avril au 30 juin 2002, Paris, Musée de la Musique, 2002, p. 104.

[208] *Ibid.*, p. 136-137.

[209] André Ernest Modeste Grétry et Ed. Favières, *Elisca ou l'Amour maternel*, Paris, Cailleau, An VII, I, 16, p. 31.

[210] Citoyenne Villiers, *Barra ou la mère républicaine*, *op. cit.*, II, 1, p. 26.

vit que par et pour ses enfants, et qu'elle souffre beaucoup. Cette exaltation doloriste ne naît pas sous la Révolution : on la rencontre déjà, par exemple dans une comédie en un acte de Madame de Genlis, intitulée *La Tendresse maternelle*, parue en 1781, qui met en scène une mère d'officier endurant mille morts à l'idée de la bataille à laquelle participe son fils au même moment. Mais le motif va connaître sous la Révolution un succès nouveau et recevoir un traitement particulièrement pathétique et édifiant.

L'apothéose est atteinte lorsque la mère accepte de renoncer à ce qui fait sa raison d'être et qui lui est plus cher qu'elle-même : ses propres enfants. Le mariage des enfants est déjà, chez Madame de Genlis, une épreuve pour les mères, confrontées à la perspective d'une séparation, heureusement conjurée en général[211]. Il n'en va plus de même dans une pièce comme *Barra ou la Mère républicaine*, qui présente une mère héroïque, déchirée entre son amour maternel et son amour patriotique. Véritable *piéta* laïque, confrontée au sacrifice de son fils, Dorothée n'est plus seulement pathétique mais sublime lors de la scène finale où, réagissant violemment au discours de sa logeuse qui cherche à dissuader ses fils les plus jeunes de s'enrôler dans l'armée, elle s'exclame :

> Que dis-tu, Brigitte ? quel faux zèle, quelle indiscrète amitié t'égare ? et pourquoi donc seroient-ils nés ? La patrie n'a-t-elle pas sur eux des droits plus sacrés que les miens ?[212]

Le théâtre, et notamment le théâtre de société, a donc effectivement pu constituer un relais efficace dans le cadre de la croisade en faveur de l'allaitement maternel. Le type féminin qu'il s'agissait de promouvoir, d'une sensualité vertueuse, d'une grâce tendre ou pathétique, se fond parfaitement dans l'esthétique dramatique de la fin de l'Ancien Régime et de la Révolution, qui privilégie les tableaux sensibles et édifiants puis sublimes et déchirants. Quant à la cause qu'il s'agissait de défendre, elle apparaissait suffisamment importante pour mobiliser au moins l'attention des familles, dans le cadre d'un théâtre d'éducation héritier des ambitions moralisatrices des Lumières. En s'emparant de ce sujet, les théâtres de société, même s'ils touchaient un public limité, ont certainement eu un impact positif sur les représentations de l'allaitement maternel et contribué à l'évolution des pratiques dont témoigne Louis-Sébastien, constatant, sous le Directoire, à la faveur de ses déambulations parisiennes :

> Jamais dans aucune ville, dans aucun temps de ma vie, un pareil nombre d'enfants n'avait frappé mes regards. La maternité devient pour nos Françaises un degré de plus d'agrément : toutes nourrissent, toutes s'honorent d'être mères, et toutes sentent que la seule et bonne nourrice est la véritable mère.[213]

Touché et séduit par ces tableaux, Mercier n'en souligne pas moins l'intérêt évident que constitue cette production massive de petits républicains, à la constitution robuste et à l'esprit indépendant. La plus grande part de notre corpus témoigne bien de cette récupération idéologique de la fonction maternelle : la maternité glorieuse y apparaît comme un mythe venant opportunément canaliser les aspirations des femmes et, notamment en temps de guerre, tempérer leurs doutes et leur révolte.

Le théâtre de la première moitié du dix-neuvième siècle confirmera cette orientation normative, de plus en plus clairement centrée sur la dénonciation de tout ce qui peut faire

---

[211] Tel est notamment le sujet de *La Bonne mère*, où la Comtesse d'Orsan prouve sa valeur maternelle en poussant sa fille à accepter, pour son bien, la main d'un étranger (lequel décidera heureusement de s'installer en France).

[212] Citoyenne Villiers, *Barra ou la Mère républicaine*, *op. cit.*, III, 9, p. 56.

[213] Louis-Sébastien Mercier, « Les Mères sont nourrices », *Le Nouveau Paris*, *op. cit.*, p. 439.

obstacle au sacerdoce maternel : placement des enfants, mondanités et libertinage mais aussi préoccupations intellectuelles ou sociales[214].

[214] Citons, *La Mère coquette ou l'Education du jour*, opéra-vaudeville en un acte par Mr. A. D. (Bordeaux, Simard, 1815), qui condamne la frivolité d'une épouse de négociant ; la comédie de Casimir Bonjour, *La Mère rivale* (Paris, Amyot, 1821), qui dénonce l'inconséquence d'une mère qui multiplie les œuvres de bienfaisance tout en négligeant sa fille ou encore le drame d'Alexandre Dumas, *La Tour de Nesle* (Paris, Barba, 1832), qui met en scène avec la Reine Marguerite une mère dénaturée qui a voulu « étouffer dans le sang et les plaisirs cette voix de la conscience » lui reprochant l'abandon de ses deux fils.

Adultérins et orphelins : les joies de l'adoption selon le théâtre de la Révolution

Philippe Bourdin

Parce qu'elles ne renient pas la confusion entre ordre familial et ordre politique qui caractérisait la France d'Ancien Régime, les Assemblées révolutionnaires successives, promouvant un État nouveau, ne restent pas inertes dans le domaine des droits familiaux. La famille conjugale devient, aux yeux des représentants ou dans leur inconscient, une « force naturelle » favorisant l'unité sociale et la complémentarité entre hommes et femmes, mais l'appartenance nationale prévaut sur les liens de la sphère domestique, la nation incarnant l'unité d'une famille suprême, politique, et justifiant le dévouement de chacun à la chose publique. Pour faire de la cellule familiale une association civile contractuelle régie comme le corps politique, les Constituants créent des « tribunaux de famille », et soulagent de l'autorité paternelle les enfants majeurs[215]. La Constitution de 1791 fait du mariage un « contrat civil ». L'adultère n'est pas réprimé par le Code pénal de 1791 ; il n'est pas mentionné parmi les causes du divorce, dont le droit est prononcé le 20 septembre 1792 - avec l'idée, d'ailleurs, que cette liberté nouvelle moraliserait suffisamment la société pour le faire disparaître. L'article 4 se contente d'évoquer « un dérèglement de mœurs notoires ». Un pas significatif est franchi vers l'éradication du « despotisme marital » dont se libèrent plusieurs conjointes de sans-culottes – près de 3 000 divorces par an sont prononcés à Paris jusqu'en l'an III, un taux exceptionnel, des actes justifiés pour l'essentiel pour « incompatibilité d'humeur », motif qui en recouvraient d'autres plus violents. L'adoption est rendue possible en janvier 1792, par expresse volonté commune des intéressés (parents adoptifs – célibataires compris, voire nation toute entière –, adopté et même parents naturels s'ils existent)[216]. Le 12 brumaire an II (2 novembre 1793) est instituée l'égalité de partage des héritages entre les enfants, et les rejetons adultérins ou incestueux non reconnus peuvent disposer du tiers de la part réservée aux légitimes – encore cette mesure est-elle surtout symbolique puisque toute recherche en paternité est interdite. Autant d'avancées remises progressivement en cause à partir de 1794 : le motif de l'adultère est réintroduit dans le divorce, au profit de l'homme, la notion de consentement mutuel revue et corrigée, le *pater familias* peu à peu rétabli dans ses droits par les législateurs du Directoire, et définitivement par le Code civil de 1804 – sanctifiant le mariage solennel, il en fait un élément déterminant de la désignation du père, laissant à la mère l'enfant illégitime parce que, hors union, seule la maternité semble certaine… Comment le théâtre, chambre d'écho des bouleversements politiques, sociaux et moraux, en partie héritier des théories de Diderot, rend-il compte de ces évolutions du droit familial, dont les conséquences sont majeures en matière d'adoption, et avec quelle chronologie ?

Le temps de l'émancipation et de la mixité sociale

Les premières années de la Révolution sont empreintes des codes et des traditions littéraires qui, à l'instar de la bibliothèque bleue ou d'une longue tradition orale, mettent en scène la rencontre des ordres de l'Ancien Régime – du prince et de Cendrillon, du noble et de la paysanne, etc. – portant un rêve de promotion que contredisent les logiques matrimoniales et familiales. Ce rêve est d'autant plus oppressant et prend un tout autre sens à l'heure où l'abolition des privilèges est proclamée. Les leçons faites au second ordre n'en sont que plus nombreuses, et les mystères comme les ressorts de l'adoption volontiers utilisés. Lorsque Marsollier des Vivetières fait interpréter le 14 janvier 1789, par les Comédiens-Italiens, *Les*

[215] Anne Verjus, *Le bon mari. Une histoire politique des hommes et des femmes à l'époque révolutionnaire*, Paris, Fayard, 2010.

[216] Françoise Fortunet, « De l'égalité dans la différence : les enfants dans le droit révolutionnaire », *in* Marie-Françoise Lévy (dir.), *L'enfant, la famille et la Révolution française*, Paris, Olivier Orban, 1990, p. 341-348.

deux petits Savoyards, comédie en un acte mêlée d'ariettes[217], il essaie ainsi d'émouvoir le public par une improbable intrigue sociale. Ramoneurs, montreurs de marmottes, prostitués d'occasion n'ont guère de chance de séduire quelque grand seigneur que ce soit, sinon pour le commerce d'un instant. L'adoption ne révèle qu'exceptionnellement à terme un, *a fortiori* deux, enfants oubliés. Mais le théâtre rend possible un conte sans morale excessive, qui cependant renseigne en filigrane sur les dures séparations guettant les orphelins d'une même famille. L'*Almanach des Muses,* qui en souligne le succès public, résume ainsi l'intrigue :

> Deux petits Savoyards paroissent à une foire, & inspirent de l'intérêt au seigneur qui est fort bienfaisant, & qui ordonne au bailli de les conduire au château. Il les fait appeler ensuite, & propose à chacun d'eux séparément de le garder & de le rendre heureux, à condition qu'il sera éloigné de son frère ou de sa mère. Tous deux, sans s'être consultés, rejettent ces offres séduisantes. On feint d'employer la menace ; on les enferme dans deux pavillons en face l'un de l'autre. Ils usent de leur savoir-faire, montent tous deux dans la cheminée, y chantent à leur manière, descendent & tâchent d'enfoncer la porte : le bailli arrive, les arrête et saisit sur eux un portrait qui ressemble au seigneur. C'est son portrait effectivement. Enfin, ces deux enfans sont reconnus pour les neveux du seigneur. Joie des neveux et de l'oncle qui ordonne qu'on aille chercher leur mère.[218]

L'adoption première relevait donc du bon vouloir d'un aristocrate ne sachant que faire de sa fortune et de son temps, prétendant ainsi « chasser l'ennui de [sa] solitude » (scène 7) ; elle entérine au final une solidarité familiale et des liens de fraternité plus éloquents et forts que la hiérarchie sociale. « Le rang, le nom ne sont rien, / […] Le cœur seul est quelque chose », chante-t-on en chœur pour conclure.

Au-delà du conte, demeure cependant l'incertitude de l'identification, un autre des jeux permis par le thème de l'adoption. Grimm mentionne dans sa correspondance littéraire l'opéra de Bedeno Dejaure et de Jean-Pierre Solié, *L'Incertitude maternelle ou le choix impossible,* représenté au Théâtre-Italien le 5 juin 1790, qui joue sur l'échange de nouveaux-nés, et encore sur la puissance de l'argent. Il permet, dans la circonstance, d'acheter des corps encore anonymes, d'aliéner des liens maternels et familiaux. L'auteur n'hésite pas, non plus, à présenter l'inceste comme un possible stratagème à l'heure de disputer des héritages :

> Le sujet du nouveau drame est tiré des *Causes célèbres*. Une femme, obligée par une réunion de circonstances particulières à s'arrêter dans une hôtellerie pour y faire ses couches, est délivrée par une sage-femme qui, au même instant, venait de secourir une pauvre femme accouchée dans la même maison. Les deux enfants sont déposés par hasard sur le même lit, et dans le trouble des soins qu'exige la situation des deux mères, on oublie de les distinguer. La femme riche obtient sans peine qu'on les lui cède tous deux, et pour ne pas rejeter son fils en croyant renvoyer un étranger, elle les adopte l'un et l'autre. Dix-sept ans après, et c'est ici que commence la pièce, un beau-frère, financier très riche, mais plus avare encore, intente un procès pour ôter à l'un des deux enfants le droit d'hérédité. Des substitutions importantes l'engagent à mettre un grand intérêt à cette discussion. Il résiste à toutes les considérations que lui présente un avocat plein d'honneur et de sensibilité. Les pénibles combats de la tendresse maternelle, ses larmes, ses prières, celles des enfants qui ne peuvent se résoudre à se séparer, rien ne saurait fléchir la dureté de ce parent trop avide ; enfin, dans son désespoir, la mère ne craint pas de déclarer que, si les juges prononcent, elle épousera celui que l'on aura rejeté. Ce moyen qui tromperait les projets de cet homme intéressé est le seul qui triomphe de son obstination ; convaincu que, dans une pareille circonstance, le choix est impossible, il renonce à l'exiger.[219]

Les relations incestueuses avaient, après tout, permis de solides intrigues dans la tragédie classique. Elles ne pouvaient déplaire au libertin Pigault-Lebrun (1753-1835), ex-Antoine Guillaume Pigault de l'Épinoy, autrefois emprisonné à deux reprises par lettres de

---

[217] Marsollier des Vivetières, *Les deux petits Savoyards,* Imprimé en Avignon, Bonnet, 1793..

[218] *Almanach des Muses pour 1790*, Paris, Delalain, 1790, p. 326.

[219] Friedrich Melchior Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, Paris, Quantin, 1882, tome 16, p. 31.

cachet, à la demande de son père (qui combattait ainsi ses frasques amoureuses). Dans *L'Orpheline*, comédie en 3 actes inaugurée au Théâtre du Palais-Royal, le 4 août 1789[220], il va même plus loin, imaginant l'enlèvement et, partant, le viol ou le mariage forcé. Ces activités violentes, auxquelles s'adonnait une partie de la noblesse française au XVIIe siècle[221], avaient quasiment disparu dans la France contemporaine – même si Beaumarchais devra aller libérer une de ses sœurs à la cour d'Espagne. Or, de celui-ci, Pigault-Lebrun est lecteur et héritier, agitant dans un décor d'abord champêtre, emblématique du bonheur de vivre, puis urbain (Paris devient l'enfer du vice), deux familles nobles : la comtesse d'Elmont et son fils, le comte de Valbourg, l'orpheline Julie, Picard, valet du comte d'Elmont et ancien domestique du marquis de Verville et ledit marquis, un manipulateur libertin réputé pour son âme noire. Picard veut épouser Louison, femme de chambre de la comtesse. Elle le tempère dans ses stratagèmes pour s'enrichir au détriment de ses maîtres – un processus de « colonisation » des oisifs cher à Figaro. Si la comtesse d'Elmont et le comte de Valbourg sont unis par une amitié ancienne, on prête injustement au second un béguin pour la jeune Julie. Depuis quatorze ans élevée par la comtesse, alors endeuillée de son mari, elle est considérée comme une sœur par le fils de celle-ci (« Il chérit sa mère et regarde sa protégée comme une sœur adoptive qu'il aime de tout son cœur »[222]). Beauté, talents et qualités la distinguent et lui confèrent sa noblesse selon des topiques idéologiques bien établies, qui rattachent clairement la pièce au répertoire d'Ancien Régime. Elle va s'avérer être la fille du comte, qui craint pour sa vertu, sachant combien la proximité de Verville peut s'avérer dangereuse :

> VALBOURG, *seul* : Cœur sensible d'un père, cœur si longtemps agité, n'auras-tu jamais de repos ? Julie, enfant infortuné, que je vais voir peut-être marqué du sceau de l'infamie, ô ma fille, me pardonneras-tu ta naissance si les lois te condamnent à l'oubli ? Et toi, amie fidèle, qui élevas, sans le connoître, le fruit malheureux de l'amour le plus tendre, tu ne soupçonnes pas les alarmes qui me poursuivent. C'est aujourd'hui le jour. La mémoire de ma femme, mon sort, celui de ma fille, tout va, dans peu d'instant, être irrévocablement fixé. L'incertitude de mon avenir me tourmente.[223]

Valbourg avoue à la comtesse qu'il avait aimé en secret il y a quinze ans une jeune femme dont les parents ne voulurent consentir à son mariage mais ils s'unirent secrètement ; une grossesse en résulta, fatale pour la mère. Son beau-père mort il y a un an, Valbourg s'épuise en chicane pour faire reconnaître ses droits d'époux et, par conséquent et surtout, ceux de son héritière, « cet enfant si digne de connoître ses parens, et de faire leur bonheur » selon la comtesse[224]. Julie avoue au comte « si bon, si modéré », et pour lors en larmes, qu'il lui inspire un amour quasi filial, et dit fortement son regret de n'avoir pas de parents (« Je saurois si bien les aimer »[225]), tout en remerciant sa bienfaitrice et en émettant des hypothèses sur son abandon :

> Ah ! Ma bonne maman, je vous dois bien plus qu'à mes parens. Ils m'ont rejetée, abandonnée, peut-être encore qu'ils me haïssent. Je ne leur demande ni rang, ni fortune, mais ils me doivent leur tendresse : peuvent-ils m'en priver sans injustice ?[226]

Valbourg, plus bouleversé que jamais, est prêt à laisser échapper son secret tandis que Julie s'en veut de s'être ainsi épanchée, sûre que les convenances lui imposaient de « souffrir en

---

[220] BnF, Yf 11 247. Pigault-Lebrun, *L'Orpheline*, Avignon, Jacques Garrigan , s.d.
[221] Danielle Haase-Dubosc, *Ravie et enlevée. De l'enlèvement des femmes comme stratégie matrimoniale au XVIIe siècle*, Paris, Albin Michel, 1999.
[222] *L'Orpheline*, I, 1, *op. cit.*, p. 6.
[223] *Ibid.*, I, 3, p. 8.
[224] *Ibid.*, I, 6, p. 10.
[225] *Ibid.*, I, 7, p. 12.
[226] *Ibid.*, I, 7, p 12.

silence »[227]. Le fils de la comtesse lui avoue que ses sentiments fraternels se sont mués en amour tandis que Verville, entrevoyant une possible conquête, essaie de monter d'Elmont contre Valbourg et de le faire consentir à faire de Julie, à ses yeux dépourvue de naissance et de rang, une simple maîtresse, tout juste bonne à enlever. Verville, pour ce faire, s'associe les services de son ancien employé, Picard. Ce fat se prétend observateur et se trompe sur les sentiments de Valbourg vis-à-vis de Julie. Le quiproquo arrange cependant les plans de Verville et il en use pour convaincre d'Elmont. Sa mère essaie en vain de libérer celui-ci de l'emprise du marquis. Julie avoue à Valbourg son amour pour Elmont et le comte lui promet de l'aider à réussir cette union avant de lui avouer sa paternité. Louison trahit Picard, informant Julie du rapt fomenté par Varville ; cet aveu est suivi de la nouvelle du procès gagné en paternité par Valbourg. La comtesse, Valbourg et Julie décident alors d'un mariage avec d'Elmont, une fois une leçon donnée à celui-ci. Julie impose donc à Picard de faire croire à un enlèvement réussi, la comtesse se substituant à elle dans la calèche qui la mène à Paris, au lieu de rendez-vous, et démasquant la vilénie de Verville puis pardonnant à son fils. Et tout se termine par une promesse d'union avec Julie.

Cette confusion dans les fratries est portée à son summum par Beaumarchais dans *La Mère coupable, ou L'Autre Tartuffe*, drame en cinq actes, donné le 26 juin 1792 au Théâtre du Marais. Si l'intrigue est si compliquée qu'elle laisse sans voix le critique de l'*Almanach des Muses* chargé de la résumer[228], elle frappe surtout par sa noirceur désespérée. On retrouve le comte Almaviva et son épouse, le couple Figaro et Suzanne, tous installés dans un hôtel particulier de Paris à la fin de 1790. Les Almaviva, qui ont perdu leur aîné dans une affaire de jeux, élèvent un autre enfant, le chevalier Léon, et une pupille et filleule, Florestine, orpheline d'un ami du comte mort sans le sou – en réalité fille naturelle d'Almaviva. Au grand dam de Léon qui aime sa demi-sœur, Begearss, un Irlandais, ancien secrétaire du comte, un intrigant que Figaro compare à Tartuffe, aspire à l'épouser alors qu'il est déjà marié sur son île natale. Le nom même du soupirant renvoie, à l'évidence, au *Beggar's Opera* de John Gay, mais est tout autant l'anagramme de Bergasse, avocat auquel Beaumarchais s'est opposé sans succès dans l'affaire d'adultère Guillaume Kormann, en 1789. Comme Mme Kormann qui, fréquentant un amant haut placé pour servir les affaires de son mari avec le prime consentement de ce dernier, attendait un enfant adultérin, la comtesse Almaviva avoue que Léon n'est pas du sang du comte mais de celui du page Chérubin. Elle se propose de terminer ses jours au couvent, un sort auquel l'a promise son époux, désireux de s'en séparer. Si ce destin est alors commun à bien des femmes adultères, étroitement dépendantes de la volonté de leur moitié (de les enfermer ou de les relever de leur macule), s'il est admis dans une France fortement misogyne, l'heure est néanmoins venue d'envisager des solutions autres, fussent-elles contraires aux vœux de l'Église : Begearss, qui par ailleurs révèle cyniquement aux uns et aux autres, pour mieux les opposer, les tromperies dont ils sont victimes, et observe l'inexorable chute de l'épouse volage, entraînée loin du ciel, « la patrie des anges » (avec toute l'ambiguïté du mot, qui renvoie aussi au nouveau-né), imagine les bienfaits du divorce s'il était promulgué[229]. Un espoir de résipiscence naît cependant de la découverte de l'identité de Florestine, immédiatement admise par la comtesse. Tout, évidemment, finira dans la joie d'une famille recomposée et la ruine d'un Begearss démasqué… « Par le tableau de sa vieillesse, et voyant *La Mère coupable*, venez vous convaincre avec nous que tout homme qui n'est pas né un épouvantable méchant, finit toujours par être bon quand l'âge des passions s'éloigne, et surtout quand il a goûté le bonheur si doux d'être père ! C'est le but moral de la pièce […]. Au reste, sans tenir à nul parti, à nulle secte, *La Mère coupable* est un tableau des peines intérieures qui divisent bien des familles : peines auxquelles malheureusement le

[227] *Ibid.*, I, 8, p. 13.
[228] *Almanach des Muses pour l'an II de la République*, Paris, 1794, p. 228-229.
[229] Beaumarchais, *La Mère coupable ou L'Autre Tartuffe*, Paris, Silvestre, an II, I, 4, p. 7.

divorce, très bon d'ailleurs, ne remédie point. Quoi qu'on fasse, ces plaies secrètes, il les déchire au lieu de les cicatriser. Le sentiment de la paternité, la bonté du cœur, l'indulgence en sont les uniques remèdes », prétendra Beaumarchais dans sa préface de l'an V – alors que sa pièce a déjà été publiée en l'an II, tandis qu'il était proscrit, considéré comme émigré, traître à sa patrie, et obligé de demeurer à l'étranger où il avait vendu des armes. Observons cependant qu'au-delà des joies et des souffrances de la filiation, il faut l'adultère du père pour rendre acceptable celui de la mère. Le fléau de la balance est particulièrement favorable au sexe masculin. Pire encore : la morale banalise l'acte dont la comtesse a été victime et dont la pièce, depuis son titre, paraît la rendre coupable. Car son fils adultérin est le produit d'un viol, comme le révèle une lettre écrite à son bourreau :

> La surprise nocturne que vous avez osé me faire, dans un château où vous fûtes élevé, dont vous connaissiez les détours ; la violence qui s'en est suivie; enfin votre crime, le mien, reçoit sa juste punition ; aujourd'hui jouir de Saint-Léon, patron de ce lieu et le vôtre, je viens de mettre au monde un fils, mon opprobre et mon désespoir.[230]

La nation, mère de tous les orphelins

La République proclamée, il n'est plus guère possible de prolonger à perte de vue ces comédies ou ces drames sentimentaux qui mettent en scène l'ancien ordre de la noblesse. Les familles patriciennes doivent désormais compter avec la sans-culotterie. Le roi n'est plus le père de ses sujets, incarné au sein des familles par la haute figure du *pater familias* ; la nation, la patrie réunissent désormais les citoyens prêts à leur donner leur vie. Et, quelles que soient les lois d'exclusion bientôt imposées par la guerre, cette nation se veut inclusive, prompte à adopter par exemple les étrangers ralliés, désireuse de protéger le plus faible, comme y insistera la Constitution de 1793. De la rupture qu'induit dans la conception des relations familiales le théâtre patriotique, Pigault-Lebrun donne la preuve absolue avec une seconde pièce qui abandonne totalement cette inégalité sociale dans les rapports amoureux qui faisait le sel d'un théâtre classique prompt à user des interdits moraux pour attiser la curiosité des spectateurs. Dans *L'Orphelin*, comédie en trois actes en prose dont la première a lieu au Théâtre de la Cité, le 1er prairial an II (20 mai 1794), le changement de distribution est notoire depuis *L'Orpheline* – et le changement de sexe de l'enfant abandonné emblématique de la domination du nouvel espace public par les hommes. La pièce met désormais face à face des citoyens et des citoyennes, et non des ci-devant et leurs subordonnés : le couple Déricourt et leur fille Adèle, leur ami Blinville, leurs deux vieux domestiques, Francisque et Hélène – loin des valets entreprenants et dans la force de âge au service des petits maîtres, leur ancienneté leur offre au contraire presque une place affective dans la famille –, et Julien, l'orphelin élevé par les Déricourt depuis qu'il leur a été amené à l'âge de deux ans. L'intrigue se développe dans la maison de campagne de ces derniers, incarnation de cette bourgeoisie montante à laquelle la Révolution a offert de nouvelles responsabilités. On sait que Dericourt a des intérêts aux États-Unis, terre de liberté revendiquée par les patriotes depuis l'expédition Rochambeau et la puissance des relations diplomatiques qui ont suivi : il y a résidé trois mois et à son retour a trouvé l'orphelin, entré dans le foyer conjugal, que le devoir et l'insistance de son épouse lui ont commandé de garder sans s'intéresser davantage au secret de sa naissance. S'il songe aujourd'hui à en faire son associé et, pour partie, son héritier, c'est en proportion du travail de Julien, de son investissement dans l'entreprise familiale de négoce, réputée florissante. Encore cet argent n'a-t-il pas été accumulé par accaparement et spéculation (« J'ai rempli mes magasins dans les années d'abondance, je les ai ouverts dans les tems de disette, j'ai vendu à tout prix »[231]). Cette mise en avant de la vertu morale, de celle du travail et du

---

[230] *Ibid.*, II, 1, p. 25.
[231] Pigault-Lebrun, *L'Orphelin*, Paris, Barba, an II, acte I, scène 5, p. 14.

mérite, s'accompagne chez l'auteur d'une prise de conscience sociale qui fait écho aux grands principes révolutionnaires, auxquels adhère sans réserve Pigault-Lebrun. Un an plus tôt, cet homme de théâtre, comédien à ses heures et ami de Talma, romancier reconnu depuis *L'Enfant du carnaval* (1792), servait comme volontaire aux armées, et il connaît en ce même an II un succès retentissant avec une pièce patriotique et anticléricale, vantant l'ouverture des couvents, *Les Dragons et les Bénédictines*.

Quoique reconnaissants envers leurs employeurs, les vieux domestiques, dans *L'Orphelin*, rêvent donc d'être leurs propres maîtres, de se servir eux-mêmes et de ne se plaindre de personne, comme le voudrait l'égalité alors revendiquée : « autrefois, je n'étois qu'un valet, et aujourd'hui je suis un homme », revendique Francisque[232]. La sphère familiale s'étend désormais à la nation toute entière, au sein de laquelle l'affirmation de l'individu, fût-il à son service, devient synonyme de revendication de la liberté. Ce changement de paradigme affecte la recherche de Julien qui, réputé « poli, spirituel et joli garçon », ne connaît pas ses parents : « Aujourd'hui il n'en faut plus : on est l'enfant de soi-même »[233]. De la même façon, l'aliénation d'un mariage arrangé par les parents est clairement bannie : si Dericourt est prêt à voir son ami Blinville épouser Adèle, ils conviennent tous deux que l'union doit résulter de l'amour et que la réalité de celui-ci mérite d'être sondée (« Malheur aux pères qui sacrifient le bonheur de leurs enfans à leurs arrangemens particuliers »[234]). Or, Adèle et Julien s'aiment et pensent reproduire l'alliance financièrement inégale qui avait uni les Déricourt, elle riche et lui pauvre à l'époque, prenant Blinville comme entremetteur. Avant que la mélancolie ne l'assaille et ne lui suggère des poses empruntées aux canons de la peinture contemporaine (« la tête sur son coude, et rêvant je ne sais à quoi »[235]), ce dernier admet cet hymen et en présente le projet à Déricourt, qui y voit de l'ingratitude de la part de son fils adoptif avant de se ranger aux arguments de son ami, lui rappelant les aspirations de la sans-culotterie en matière de vertu filiale, familiale et sociale :

> Il y a quelques années, un homme nul se paroit encore des vertus de ses ancêtres, et nous admirions un sot décoré d'un grand nom. Bêtise, puérilité. L'homme que j'admire, moi, n'est pas celui qui brille d'un éclat emprunté, mais celui qui ne doit rien aux autres, et tout à lui-même ; et cet homme, c'est Julien. Tu es tellement pénétré de cette vérité que tu l'associes à ton commerce ; et tu lui refuses Adèle ! Toi, bon citoyen, bon mari, bon père, tu ne rougirois pas de condamner ta fille à dévorer son cœur, à ne voir en toi que l'auteur de ses peines, tu perdrois son estime, celle de ta femme et la mienne pour de vaines opinions ?[236]

Mais la réplique mise en frontispice de la pièce, dans laquelle on reconnaîtra quelque emprunt, une fois de plus, à Beaumarchais (« Ô femmes, femmes ! Si vous réfléchissiez combien le vice est bas avant de vous livrer » prend alors tout son sens, en même temps qu'elle s'inscrit dans une tradition misogyne renforcée par l'exclusion officielle des femmes des lieux de débat politique après le rapport du Conventionnel Amar d'octobre 1793. Craignant une relation incestueuse entre Adèle et Julien, Mme Dericourt avoue à Hélène que le jeune homme est un enfant adultérin ; elle refuse donc d'accepter le mariage, quelles que soient les pressions que tous lui font, Blinville et son époux croyant même qu'elle a pour le faux orphelin les yeux de Chimène. Ce refus pousse Julien à quitter la maison pour s'engager comme volontaire, le portrait de son aimée en poche, virilité et courage au feu confondus comme il sied aux topiques des pièces patriotiques (« Bien servir sa patrie, bien aimer sa maîtresse »[237])[238] – le personnage emprunte alors beaucoup aussi à la biographie de son

[232] *Ibid.*, I, 1, p. 4.
[233] *Ibid.*, I, 1, p. 5.
[234] *Ibid.*, I, 4, p. 9.
[235] *Ibid.*, I, 12, p. 38.
[236] *Ibid.*, I, 9, p. 31.
[237] *Ibid.*, II, 15, p. 59.

auteur. Francisque l'accompagne, au service de la patrie, comme si celle-ci devenait rédemptrice, plus forte et honorable que les passions individuelles, et plus digne des liens du sang : « C'est alors qu'il deviendra l'enfant de lui-même »[239], dit Francisque de son jeune maître tandis que la citoyenne Dericourt espère pouvoir dire « Julien est un héros ; il me fait oublier sa naissance »[240]. Pressée par son mari, elle lui avoue la vérité et les deux époux vont à la séparation, usant du divorce nouvellement promulgué, mais leurs enfants et Blinville intercèdent avec succès pour l'éviter, ce dernier parodiant les slogans politiques (« Haine au pervers, indulgence au foible »[241]).

Plus militant encore, Armand Charlemagne, dans *L'Adoption villageoise ou l'Écouteur aux portes*, comédie en un acte en prose mêlée de vaudeville, jouée au Théâtre Cité-Variétés, 28 floréal an II (17 mai 1794), met en scène, toujours dans un cadre agreste de la région parisienne, Grégoire, un riche jardinier, Justin, son employé, Furet, ex-avocat, un officier public, et Julienne, domestique chez Furet et amoureuse de Justin, réputé patriote. Furet, dont le nom rappelle la défiance qu'inspirent dans la France révolutionnaire les anciens suppôts de chicane[242], est justement l'incarnation de l'Ancien Régime, de la tradition (« Je ne m'écarterai jamais des principes que j'ai puisés à l'école de mes père et mère »[243]), de la réaction (« Un beau jour chacun pensa, philosopha, motionna / Aussi, qu'arriva-t-il de là ? / Tout culbuta, tout s'en alla »[244]), sûr des voies individuelles tracées par la Providence. Il voit partout la perversion. Julienne, qu'il méprise, est sa première victime. Il n'a de cesse de la rabaisser, la maintenant dans un rapport de maître à esclave, de lui rappeler la faute de sa mère, qu'il pense héréditaire. Car c'est une enfant abandonnée, et de surcroît une ancienne religieuse sortie du couvent à l'heure où la Révolution en ouvrait les portes :

> Dès ma naissance abandonnée
> À la merci des bonnes gens,
> Au fond d'un cloître confinée,
> J'y vis s'écouler mes beaux ans ;
> Mais lorsque sur le monastère
> Vint luire un jour bien souhaité,
> Mon âme s'ouvrit toute entière
> Aux charmes de la Liberté.[245]

Justin, plein de la santé et des convictions que la vulgate républicaine reconnaît aux patriotes, lui propose de quitter son emploi pour le rejoindre chez le citoyen Grégoire : « Nous demeurerons ensemble chez Grégoire. Il n'a point d'enfans. Nous lui en servirons »[246]. À Julienne qui se croit «le « fruit déplorable d'un feu coupable », « enfant méconnu », « outrage à la vertu », sans le sou, il répond en mettant en avant les lois et les mœurs nouvelles qui valorisent l'individu et la morale :

---

[238] Voir Erica Joy Mannucci, *Il patriota e il vaudeville. Teatro, pubblico e potere nella Parigi della Rivoluzione*, Naples, Vivarium, 1998.
[239] *L'Orphelin*, III, 1, *op. cit.*, p. 66.
[240] *Ibid.*, III, 5, p. 71.
[241] *Ibid.*, III, 8, p. 77.
[242] Dans la dernière scène, l'officier public chantera : « Jadis, notaires, avocats, / Procureurs sans scrupules, / Ne farcissaient tous leurs contrats / Que de mots ridicules ; / Mais des Républicains n'ont pas / Besoin de leurs formules » ; Et Grégoire lui répondra : « Les gens de robe ont fait bombance / Jadis aux frais des paysans ; / Tout en attrapant leur finance, / Ils se moquaient des bonnes gens. / De nous railler ils avaient carte blanche ; / Ils en usèrent trop longtemps : / Quand nous ririons à leurs dépens, / Il est permis de prendre sa revanche » Charlemagne, *L'Adoption villageoise ou l'Écouteur aux portes*, Paris, Cailleau, an II, p. 33.
[243] *Ibid.*, scène 3, p. 11.
[244] Idem, p. 12.
[245] *Ibid.*, 1, p. 3.
[246] *Ibid.*, 2, p. 6.

Par soi jadis on n'était rien ;
On était tout par sa naissance ;
Quoiqu'un sçavant eût dit fort bien :
« La vertu est la différence ».
Sous les loix de l'Égalité,
Qu'importe de qui l'on soit fille.
Quand on a de la probité,
On est d'assez bonne famille[247].

Or, Grégoire aspire à la paternité : « Je veux me procurer la satisfaction d'être père. Il existe une loi nouvelle, aussi douce que bienfaisante, qui donne à l'homme la faculté de suppléer à la nature »[248]. Il rassure Julienne, qu'il se propose d'adopter, honteuse de ses parents qu'elle imagine parjures : seul un prêtre « à l'âme indifférente et dure » pouvait ainsi lancer l'anathème « sur un couple heureux et modeste », tandis qu' « Une République a des loix / Qui sont celles de la nature »[249] et de l'amour, bien antérieures aux contrats notariés. Attiré par la dot qu'il imagine argentée et dansant bientôt à la pensée des assignats, Furet songe alors à épouser son ancienne servante et ne craint pas de lancer « Vive le sans-culotte ! »[250], excipant de son tout neuf patriotisme, auquel Grégoire, qui a flairé la traîtrise, répond par ces phrases sans équivoque sur les limites de la famille républicaine, alors réduite par les lois des suspects : « Les citoyens aux lois soumis, / Sont les enfans de la patrie. / Mais l'indolent qui laisse là / Le soin de la chose publique, / L'escroc & l'intrigant … Voilà / Les bâtards de la République »[251]. Le manège de Furet, bien sûr, échouera, et l'officier public proposera de donner à l'adoption de Julienne et à son mariage avec Justin toute la solennité du culte national de l'an II :

> Vous sçavez qu'on célèbre dans peu de jours, la fête de l'Etre suprême. C'est sous ses auspices, sur l'autel de la patrie, en présence de vos magistrats et de vos concitoyens que vous ratifierez solennellement le pacte sacré que vous venez de contracter.[252]

Le nouveau couple, unanime, promettra un enfant à la République. Justin le jardinier, confondant statut et fonctions dans une métaphore autrefois proposée par les pères et les prédicateurs, jure de faire fructifier « tour à tour [sa] femme et la terre », mais place encore au-dessus le dévouement à la patrie, pour laquelle il ira combattre (scène finale).

L'apothéose de l'adoption républicaine est cependant proposée par Pierre-Antoine Augustin Piis, né chevalier à Saint-Domingue en 1755 (il mourra à Paris en 1832), ancien secrétaire du comte d'Artois, qui a obtenu à la fin des années 1770 une réputation de dramaturge entretenue par les représentations de son œuvre à la foire Saint-Germain. Rallié à la Révolution, et fondateur du Théâtre du Vaudeville avec son ami Barré, en 1792, il y crée *La Nourrice républicaine, ou les Plaisirs de l'adoption* le 5 germinal an II (25 mars 1794). Comédie en un acte mêlée de vaudevilles, elle met en scène neuf personnages : la famille Deschamps (les parents et leurs trois enfants) – des propriétaires fonciers cultivant le blé et pratiquant l'élevage –, un maire, un greffier, deux officiers municipaux et un garde national. La maison Deschamps fait face à la maison commune. En attendant le retour de son aîné, un engagé auquel vient d'être promis un congé, la propriétaire berce deux enfants (son dernier et un nourrisson) auxquels elle chante une comptine toute républicaine :

---

[247] *Ibid.*, 2, p. 7.
[248] *Ibid.*, 6, p. 14.
[249] *Ibid.*, 7, p. 16.
[250] *Ibid.*, 10, p. 22.
[251] *Ibid.*, 10, p. 24.
[252] *Ibid.*, 14, p. 33.

Jadis un pauvre enfant
Craignait un revenant.
Avec la carmagnole,
Le cœur lui vient,
Avec la carmagnole,
Le cœur lui vient en dormant.[253]

Elle promet même d'habituer les bambins au bruit du canon et jure de les mettre au pas des soldats. Le cadet et le benjamin récitent leur catéchisme républicain : liberté, égalité, fraternité, Être suprême, propriété, égalité sont dans cet ordre vantés. Le nourrisson est orphelin : sa mère est morte en couches, son père, riche propriétaire, est soupçonné d'être « un peu, même beaucoup aristocrate », mais de s'être racheté de son appartenance de caste en guerroyant pour la république, dans le même régiment que le plus vieux des fils Deschamps[254]. Ce dernier arrive enfin, vantant, avant même de déposer son havresac, les victoires des « soldats de la liberté » contre les Allemands, les Anglais et les Espagnols, de Toulon à Wissembourg ; mais il apprend aussi à la cantonade que le père du nourrisson a trahi, passant à l'ennemi – une émigration qui vaut bannissements et mort civile après les lois des 15 avril, 3 juin et 25 juillet 1793. En présence du corps municipal, les Deschamps décident immédiatement d'adopter l'enfant. Au maire qui craint le temps où celui-ci verra un autre nom sur son acte de naissance, le père résume ainsi l'acculturation dont il bénéficiera :

Il aura pris nos sentimens,
En prenant notre nourriture,
Et du simple nom de Deschamps,
Il sera fier, je le jure ;
Car c'est un nom que mes parens,
Fidèles à l'agriculture,
Ici, depuis quatre cents ans,
Tiennent de la nature.[255]

À travers cette adoption exemplaire, sur laquelle le maire compte pour provoquer l'émulation, s'exprime la fraternité nouvelle, celle qui, des frères d'armes d'abord, passe aux frères de sang ensuite, celle qui porte au plus haut les valeurs de nation et de patrie, une grande famille qui subsume les plus petites. Les jeux des plus jeunes enfants Deschamps sont là pour le rappeler, qui à son drapeau, qui à son tambour autour de l'arbre de la liberté et des trois couleurs arborées par les édiles tandis que l'adoption est rehaussée par son insertion dans une fête civique: comme le veut le maire, « il s'agit maintenant d'élever le berceau de l'orphelin à une certaine hauteur ; c'est une coutume qui n'est point de rigueur mais que vous pouvez, sans altérer le sens de la loi, joindre à la cérémonie »[256]. Tous les membres de la famille Deschamps lèvent alors le berceau et le mettent sous les auspices de l'Être suprême, lui offrant cette forme particulière et d'exposition et de baptême républicain devant une foule qui s'écrie : « Vive la République et la loi de l'adoption »[257]– et l'on ne peut s'empêcher de penser au rôle si important des hommes de théâtre dans les mises en scène de la déchristianisation[258].

---

[253] Pierre-Antoine Augustin Piis, *La Nourrice républicaine, ou les Plaisirs de l'adoption,* imprimée à Paris, rue des Droits de l'Homme, an II, scène 1, p. 3.
[254] *Ibid.*, 5, p. 12.
[255] *Ibid.*, 8, p. 21.
[256] *Ibid.*, 13, p. 27.
[257] Idem, p. 31.
[258] Philippe Bourdin, « Artistes et missions patriotiques en Rhône et Loire (1793-1794) », *in* Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux (dir.), *Révolution française et arts de la scène* (Actes du colloque de Vizille, 13, 14, 15 juin 2002), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004, p. 131-162 ; « Les tribulations patriotiques

Le Directoire ou la confusion des mœurs et des passions

Avec le Directoire, une parenthèse semble se refermer. Quoique le calendrier des fêtes s'enrichisse de nouvelles cérémonies vantant enfance et maternité, la mise en scène des actes civils (baptêmes, mariages ou enterrements) est largement abandonnée. Les âpres, conflictuelles et amorales constructions familiales qui marquaient le théâtre des débuts de la Révolution réapparaissent, d'autant plus amplifiées que les mœurs des Incroyables semblent autoriser tous les épanchements. Ainsi chez l'avocat Hyacinthe Dorvo (1768-1851), devenu avec la Révolution un auteur à succès des théâtres parisiens, marchant sur les brisées de son ami Charlemagne, qui lui donne le titre de l'une de ses comédies en trois actes et en vers : *Je cherche mon père*, jouée au Théâtre de la Cité le 29 floréal an V (8 mai 1797). Un garçon de boutique, Cadet, est amoureux de la fille de l'ancien procureur Bridois, Denise. Mais il se heurte à la veuve Arcangèle, une limonadière qui, après l'avoir élevé en se faisant appeler « tante », veut l'épouser et le chasse devant son refus – elle le sait fils de Bridois. Sa possessivité s'exprime en regard de la flétrissure que la société lui a infligée pour cet enfant suspect, auquel elle révèle partie de son identité :

> Tu n'es point mon neveu, tu ne m'appartiens pas;
> Ta mère en expirant t'a remis dans mes bras,
> Elle et moi demeurions alors à Valenciennes :
> De ce que je te dis, j'ai des preuves certaines.
> Mais jusqu'à ce moment, si j'ai pris soin de toi,
> Ta personne, ton cœur, ton sang, tout est à moi.
> De mes parens pour toi trompant la vigilance,
> Je te fis dans ces lieux élever dès l'enfance,
> Pour toi j'y bravai tout, haine, dégoûts, ennuis ;
> Enfin, si tu m'y vois, c'est pour toi que j'y suis.
> Compare mon état avec ton origine,
> J'ai du bien, c'est à toi, toi que je le destine.
> Je t'offre tout, oui tout, renonce à tes amours,
> Et demain nous serons réunis pour toujours.[259]

Avant qu'il ne la quitte, la veuve remet des papiers à Cadet, qui lui révéleront les secrets de sa naissance et le nom de son père, mais refuse de les lire à l'analphabète. Un ami perruquier, Brivac, ouvre ces preuves, qui s'avèrent en piètre état : noms effacés ou entachés de pâtés d'encre. Si bien que le quiproquo s'installe : le perruquier croit être le père de Cadet. Cette révélation ne provoque pas une joie intense chez le jeune homme, qui revendique sa liberté (« Je suis venu sans lui dans ce monde, et je peux, / De la même façon m'en aller si je veux »[260]). Face à un maître de poste, Bridan, désireux d'épouser Denise, il usera de même de son égalité :

> Tout aussi bien que vous, sachez que j'ai mon père.
> Oui, monsieur ; puis d'ailleurs, quand je n'en aurois pas,
> Faudroit pas pour cela faire votre embarras,
> Qu'importe qui m'ait fait, je suis honnête, sage,
> J'ai des bras comme vous, du bon sens, un visage,
> Et sans votre perruque, en guise de cheveux,
> Je pourrois de niveau nous mettre tous les deux.[261]

---

d'un missionnaire jacobin : Philippe-Antoine Dorfeuille », *Cahiers d'histoire de Lyon*, t. XLII, 1997, n° 2, p. 217-265.

[259] Hyacinthe Dorvo, *Je cherche mon père*, Paris, Barba, an V, I, 6, p. 26.

[260] *Ibid.*, II, 5, p. 39.

[261] *Ibid.*, II, 6, p. 41.

Quoique avertie par la veuve que Cadet est son frère, Denise ne renonce pas à leur union incestueuse et les deux femmes s'affrontent sur leur conception de Dieu, rédempteur pour la première, de bonté pour la seconde. Tout est cependant bien qui finit bien puisque Bridan se révèle être le père de Cadet. Ainsi, à travers une erreur sur les noms (Bridois, Brivac, Bridan), la comédie use des amours interdites de la tragédie classique. Mais ce sont systématiquement les femmes qui portent la faute du désir, de l'adultère ou de l'inceste. L'absence des parents, réduits à un état civil contestable, semble gage de toutes les libertés – celle de l'adoptante, celle de l'adopté –, bousculant tous les a priori moraux. Du reste, Cadet, au final, ne manque pas de rechercher une quatrième paternité dans la reconnaissance du public :

> L'exemple séduira, je vois, beaucoup de gens,
> Qui comme moi bientôt chercheront leurs parens.[262]

Puisque la violence des passions se déchaîne, le déterminisme supposé du climat, qui devient l'alpha et l'oméga des premières considérations anthropologiques ou ethnologiques du XVIIIe siècle, est réinvesti dans un argumentaire théâtral, nourrissant un exotisme apprécié du public. *Abufar, ou la Famille arabe*, de Ducis, donné au Théâtre de la République le 25 germinal an III (14 avril 1795), digresse encore une fois sur l'amour né entre enfant légitime et enfant adopté, transposant, selon une méthode littéraire éprouvée, l'action et la société (fort hiérarchisée) dans un lointain improbable. L'intrigue est ainsi résumée par l'*Almanach des Muses* de l'an IV, dont le critique n'est qu'à demi séduit :

> Peinture des mœurs patriarchales, mises en contraste avec l'influence d'un climat brûlant sur les affections des hommes. Intrigue purement romanesque, puisqu'elle roule sur l'ignorance où sont la plupart des personnages de la naissance de Saléma. C'est un enfant qu'Abufar a recueilli dans le désert et dont la mère a péri en lui donnant la vie. Pour que cette orpheline ne fût pas traitée dans sa famille en étrangère, il la fait passer pour sa fille. Mais Farhan, son fils, a conçu pour elle le plus violent amour, et le lui a inspiré : il s'ensuit que tous deux se croyent coupables de désirs incestueux, et que des remords combattent le feu qui les consume. Farhan s'est longtemps absenté ; il revient toujours dévoré de la même passion. Son père exige qu'il se marie, et n'essuie que des refus. Il s'imagine longtemps que ce fils malheureux aime sa fille Obéïde, ce qui contredit ses vues : nœud mesquin, méprise peu vraisemblable. Dès qu'il connoît le véritable objet de l'amour de Farhan, il leur découvre le secret de la naissance de l'orpheline, et les unit. Ainsi il n'y a dans la pièce aucun événement tragique : mais ce qui est vraiment digne de la tragédie, c'est l'énergie des sentimens, c'est la profonde et sombre mélancolie qui caractérise la passion de Farhan et de Saléma.
>
> Style riche, abondant, mais traînant et embarrassé. Réussite équivoque la première fois. Au moyen de plusieurs coupures et corrections, grand succès aux représentations suivantes.[263]

Comme parfois, le succès entraîne la parodie. Radet, Barré et Desfontaines animent donc la scène du Vaudeville, le 26 floréal an III (15 mai 1795), de leur *Abuzar ou la famille extravagante*. Abufar est devenu le Juif Cassandre, Farhan le Noir Arlequin-Fanfan, Saléma Foléma et Obéïde Nulléide. Quant au Persan Pharasmin, il est maintenant Jean, organiste auvergnat… jouant du « nazar », un instrument censé accompagner l'orgue de Barbarie – qui rime bien sûr avec Arabie, une Arabie mythifiée comparée à une Auvergne qui ne l'est pas moins, afin de moquer la vanité des décors peints[264] ! La xénophobie éclate à toutes les

---

[262] *Ibid*., III, 9, p. 72.

[263] *Almanach des Muses pour l'an quatrième de la République française*, Paris, Louis, 1796, p. 268-269.

[264] Les didascalies de la pièce de Ducis donnent idée de l'idéal décoratif auquel aspirait l'auteur : « Le théâtre représente dans le désert les tentes éparses d'une tribu, les tentes d'Abufar et de sa famille, celle qui est destinée pour recevoir les étrangers, et un autel domestique. Une partie du désert est assez fertile : on y voit quelques pâturages, des chameaux, des chevaux, des chèvres, des brebis qui paissent en liberté ; des fleurs, quelques ruches à miel, des palmiers, les arbres qui distillent l'encens et autres productions du pays. L'autre partie du désert est stérile ; on n'y voit que des sables, quelques citernes, des puits à fleur de terre fermés avec des grosses

répliques : le Juif est usurier, profiteur et avare mais tout autant accueillant, l'Arabe sans humanité. Le premier, attiré par un coffre qu'on lui avait dit rempli d'or, y découvre un enfant, si beau qu'il le prend pour le Messie : « Mais quel fut son étonnement ! / Le Messie étoit une fille »[265] – en l'occurrence Foléma. C'est un employé de la maison, Gilles Lambin, qui est cette fois amoureux d'elle et que Cassandre préfère renvoyer en l'installant boutiquier ; la scène de son départ, son échange avec Nulléide offrent des sous-entendus fortement sexués :

> - NULLEIDE : L'âne est-il bridé ?
> - GILLES : Il est bridé.
> - NULLEIDE : Il est bridé !
> - GILLES : Le débridai-je ?
> - NULLEIDE : Débridez-le ![266]

Arrive Arlequin-Fanfan, qui, après avoir traversé la Perse, revient sans perte ni gain dans son commerce, pour ce morigéné par son père qui veut sitôt marier ce « Juif errant » qu'il suppose être un libertin aventurier. Après quelques quiproquos, Gilles épousera Nulléide, Arlequin Foléma, Jean la servante Vérité et Cassandre la nourrice Ténaire, autant de mariages qui mêlent les religions dans un syncrétisme de bon aloi, remettent les familles dans l'ordre et la vertu, car « s'il s'en fait deux au dénouement / D'une terrible tragédie, / Ce n'est pas trop, assurément, / De quatre pour une parodie »[267].

Alors que l'Église, les pouvoirs publics, l'opinion même réprouvent l'adultère, il n'est aucunement un sujet tabou pour les dramaturges, d'autant que plusieurs y ont goûté et en font une source d'inspiration ou de règlement de comptes. Si la paternité n'était juridiquement possible que dans le mariage, la scène en offre une acception plus large et généreuse, encore qu'elle renvoie le plus souvent la femme au péché d'Ève – à elle la tromperie, à l'homme la mansuétude. Elle subsume en l'an II le schéma traditionnel qui voudrait que le bonheur de la société, cette grande famille de citoyens, soit la somme de celui des familles particulières : chacun est d'abord fils ou fille de la nation, et l'émancipation commune résulte de l'addition des libertés individuelles. Le « *Non est parentus, sed ipsius Dei* » de Thomas d'Aquin, devient dans la bouche de Danton : « Les enfants appartiennent à la République avant d'appartenir à leurs parents ». L'enfant, mais essentiellement l'enfant impubère, est en effet au cœur de cette nouvelle conception, conçu non comme continuateur d'une lignée ou d'un sang mais, qu'il soit légitime ou naturel, comme digne de l'amour et de l'éducation paternels ou maternels. Comme la proclamation de la liberté du mariage donnait à celui-ci une force issue du sentiment amoureux, les législateurs affirment donc le droit de l'homme à se reconnaître père, celui de la femme à être mère : une « paternité civile », selon le mot de Cambacérès, une maternité de même, au détriment de l'argument biologique. Les juristes voient alors dans l'adoption (une simple déclaration devant l'officier de l'état civil) le moyen d'assurer le bonheur des citoyens sans descendance et des enfants sans parents, d'offrir un avenir aux orphelins, de régulariser des liens de paternité hors mariage – manière de respecter le célibat, à condition toutefois que la mère y consente[268]. Le théâtre, à l'évidence, fût-ce en

---

pierres, quelques hauteurs frappées d'un soleil brûlant ; sur la plus élevée de ces hauteurs, deux palmiers qui unissent leurs rameaux et dominent sur un espace immense des tombeaux formant la sépulture de la tribu ; dans le lointain, quelques cèdres, quelques ruines aperçues à peine, et, aux extrémités de l'horizon, un ciel qui se confond avec les sables ». In *Œuvres de Jean-François Ducis*, tome second, Paris, Neveu, 1819, p. 271-272.

[265] Radet, Barré et Desfontaines, *Abuzar ou la famille extravagante*, Paris, Imprimerie de la rue des Droits de l'Homme, an V, scène 4, p. 11.

[266] *Ibid.*, 6, p. 16.

[267] *Ibid.*, 14 et dernière, p. 45.

[268] Voir Jean Delumeau, Daniel Roche (dir.), *Histoire des pères et de la paternité*, Larousse, 1990, p. 282 *et sq*.

recourant à des intrigues classiques, tente une propédeutique de ces voies nouvelles pour la famille. Il le fait timidement si l'on compare le corpus étudié aux 855 créations des années 1792-1795, moins si l'on considère le succès des représentations[269]. Encore est-il fortement tributaire des aléas du droit et de ses concepteurs, et d'une sensibilité extrême à la conjoncture.

[269] Voir André Tissier, *Les spectacles à Paris pendant la Révolution*, Paris, Droz, 2002. Pour le succès de *L'Orphelin* (55 représentations à Paris entre 1792 et 1795, aux théâtres Palais-Cité Variétés et Variétés-Égalité), celui, plus relatif, de *La Nourrice républicaine* (41 fois jouée au Vaudeville), il faut compter avec le relatif insuccès de *La Mère coupable* (28 jours tenus aux théâtres de la rue Feydeau et du Marais), et de *L'Adoption villageoise* (17 représentations aux théâtres Palais-Cité Variétés et Variétés-Égalité).

Du *Mari coupable* (1794) au *Tyran domestique* (1805) : les répercussions familiales des crises conjugales au théâtre

Dora Leontaridou

L'Ancien Régime était régi par les principes du patriarcat qui réclamaient l'obéissance des enfants aux demandes, sinon aux ordres de leur père. Cette situation stabilisée aux XVIe et XVIIe siècles, se voit remise en cause dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle sous l'influence de la philosophie des Lumières. Dans les œuvres de cette période, l'ordre du père s'oppose souvent à la loi de la nature, et le fils se rebelle. C'est surtout le fils qui ose contester l'ordre paternel tandis que la fille s'y soumet.

Or, la Révolution inaugure toute une série de ruptures avec les coutumes d'Ancien Régime et établit, dans certains domaines, de nouvelles lois, de nouvelles mentalités. Dans ce cadre, la pièce intitulée *Le Mari coupable*[270] illustre bien la condition d'une famille présumée républicaine. La notice du catalogue de la Bibliothèque Nationale de France donne comme auteur Sophie Bogé, tout en mentionnant que la pièce est également attribuée à Cizos-Duplessis. Il existe de fait une controverse non encore résolue sur la paternité de la pièce. Sur ce sujet, André Tissier, sans pour autant conclure définitivement sur la question, note :

> Certains ont pensé que c'était là le pseudonyme de Cizos-Duplessis, ou le prête-nom du citoyen Villeneuve (et notamment à cause d'une coquille de l'édition de *Liberté Barrau*). Notons que le comédien Villeneuve qui jouait auparavant au Théâtre des Sans-Culottes, débuta au Théâtre de la Cité-Variétés le 12 avril 1794 dans la pièce de Cizos-Duplessis, *Les Peuples et les Rois,* et que le 23 avril, ce théâtre créait *Plus de bâtards en France,* « de la citoyenne Villeneuve », dite alors femme du comédien Villeneuve, et auteur du *Véritable ami des lois* et des *Crimes de la Noblesse.* Un fait certain : à la fin de la représentation du *Mari coupable* (Cité-Variétés 20 septembre 1794), le public demanda l'auteur ; et « le citoyen Villeneuve [qui jouait le rôle principal] est venu nommer son épouse : on a désiré la voir : elle s'est présentée. » (*Petites Affiches,* 23 septembre 1794 ; de même *Journal des théâtres,* 22 septembre 1794). Voir encore pour le *Véritable ami des lois*, *Petites Affiches* du 30 septembre 1793 ; enfin *Petites Affiches* du 23 septembre 1794, compte-rendu des *Mœurs ou le divorce* de Pigault-Lebrun.[271]

Malgré l'importance que revêt l'identification de l'auteur d'une œuvre, nous nous limiterons dans cette étude au texte, sur lequel nous focaliserons nos questions. La pièce signée du pseudonyme « citoyenne Villeneuve », qui renvoie à Sophie Bogé, a été représentée à Paris, au théâtre de la Cité, en 1794, et publiée la même année.

Les personnages de la pièce sont la citoyenne Dorfeuil, le citoyen Dorfeuil son époux, leur fille Cécile, son fiancé Linval, l'ami de la famille Dumon, la femme de chambre Julie, et les domestiques François et Joseph. L'épithète « citoyen-ne » détermine l'orientation idéologique de la pièce placée indubitablement sous le signe de la démocratie naissante. Quant au statut de la famille, il s'agit probablement d'une famille bourgeoise, qui jouit d'une certaine aisance – la présence des domestiques est une première preuve – quoique le métier du mari ne soit pas mentionné, ni les ressources du foyer. La dénomination des personnages distingue les gens entre eux : le chef de la maison est appelé « citoyen Dorfeuil », sa femme « la citoyenne Dorfeuil », mais les domestiques n'ont que leur prénom sans autre nom de famille. De même pour leur fille mentionnée par son seul prénom Cécile, et son fiancé Linval.

La première scène s'ouvre sur une discussion entre la citoyenne Dorfeuil et sa femme de chambre, qui procède à des insinuations sur le comportement de l'époux de la citoyenne Dorfeuil. Cette dernière l'interrompt et lui rappelle que son mari est le père de ses enfants.

---

[270] François Cizos-Duplessis, Sophie Bogé, *Le Mari coupable,* Paris, Barba, 1794.

[271] André Tissier, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution : répertoire analytique, chronologique et bibliographique*, Genève, Droz, 1992, vol. 1, p. 522, n. 58.

Ainsi dès l'incipit, on apprend qu'il y a un problème dans la famille, et, le titre nous l'apprend, la faute en revient au mari : le mari néglige sa femme et s'absente longtemps de la maison. La réaction de la citoyenne aux sous-entendus de sa femme de chambre ne comprend que des suggestions :

> Surtout, Julie, si tu m'aimes, lis dans ses yeux ; que ses vœux, ses moindres désirs soient prévenus ; que la vertu douce, aimable, habite ces lieux ; qu'une innocente gaieté les embellisse : rendons sa maison un paradis, et qu'il n'en sorte jamais sans désirer y rentrer bientôt.[272]

Il est évident que cette épouse se culpabilise de l'absence de son mari, et qu'elle fait des efforts pour l'attirer de nouveau en lui prodiguant tous les soins possibles. Cette situation inférieure ne semble pas la gêner. Elle ne conteste pas son rôle traditionnel de femme qui accepte tout de son mari sans se plaindre. Cependant, il y avait à la même époque des femmes qui s'en insurgeaient. Un ouvrage anonyme de l'époque nous en informe :

> Il y a vingt-six mois que le corps législatif est assemblé ; il y a vingt-six mois qu'il examine les principes absurdes qui nous ont gouvernés, les institutions vicieuses qui en sont dérivés. […] La moitié de l'espèce humaine est privée de ses droits naturels ; […] Maintenant elle languit dans un état qui approche celui de l'esclavage, et qui est en réalité celui de la servitude.[273]

Si l'on prend à la lettre la première phrase de cet extrait, le corps législatif ayant été formé après les élections de septembre 1791, ce texte aurait été écrit vers la fin 1793. À cette même époque, a déjà paru, en 1792, le fameux ouvrage de Mary Woolfstonecraft, *Défense des droits des femmes, suivie de quelques considérations sur des sujets politiques et moraux* (en anglais), où l'écrivaine anglaise soutient que les femmes doivent recevoir une éducation analogue à celle des hommes. Elle attribue l'infériorité de la femme à ce manque d'éducation et en réfute les causes naturelles. Cet ouvrage est lié à la cause de la Révolution française, car il vient en réponse au rapport de Talleyrand à l'Assemblé constituante de 1791, qui soulignait la nécessité de centrer l'éducation des femmes sur les tâches domestiques étant donné la limitation de leur rôle social à la sphère privée. La *Défense* commente et critique ce rapport avant de se lancer dans une réflexion plus ample sur l'injustice de ce « double critère » fondé sur le sexe, une réflexion qui aurait éventuellement constitué la base de la dénonciation de la « double morale »[274] de la critique féministe du tournant des XIXe et XXe siècles.

Un peu plus tôt, en 1791, Olympe de Gouges dans sa *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, prônait l'égalité des deux sexes et dénonçait le fait que la Révolution n'ait pas légitimé cette égalité. Ces ouvrages sont très représentatifs mais ne sont pas les seuls qui prêchent en faveur des droits des femmes à l'époque[275]. Les débats sont très vifs de part et d'autre[276].

---

[272] *Le Mari coupable*, *op. cit.,* p. 5.

[273] *Du Sort actuel des femmes*, anonyme, s.e, s.l., 179(?), p. 3-4.

[274] La notion de double morale, dénoncée par les féministes américaines au début du XXe siècle, implique la différenciation des exigences morales pour une action selon le genre ; à titre d'exemple les mentalités de l'époque permettaient la liberté sexuelle des maris, elles imposaient toutefois la chasteté des épouses. Sur la notion de double morale voir Françoise Thébaud, « La grande guerre » dans *Histoire des femmes en Occident*, t. 5, Paris, Plon, 2002, p. 85-144, et surtout p. 116-118.

[275] Sur le débat autour du sujet de l'égalité à l'époque voir (entre autres) Michèle Crampe-Casnabet, « Saisie dans les œuvres philosophiques », dans *Histoire des femmes en Occident*, t. III, Paris, Plon, 2002, p. 367-406, et Martine Reid, *Des Femmes en littérature*, Paris, Belin 2010, surtout le chapitre « Défenses et illustrations ».

[276] Il suffit de mentionner au passage que quelques années plus tôt, en 1759, l'ouvrage *De l'esprit* d'Helvétius avait été condamné par le Pape et brûlé par la faculté de théologie de la Sorbonne. Cet ouvrage développait l'idée que la différence entre les deux sexes est fondée sur l'éducation différente qu'ils reçoivent. De plus, la capacité mentale des femmes est égale à celle des hommes, elles peuvent donc apprendre tout ce qu'on enseigne à un homme.

Aux antipodes de ces ouvrages, le passage cité du *Mari coupable* présente un modèle de femme qui accepte son rôle, ne cherchant guère à remettre en cause ni les contraintes familiales et sociales imposées, ni la relation dissymétrique du couple. Ce décalage entre les textes qui défendent les droits des femmes et ceux qui y sont opposés, ne doit pas embarrasser car l'on sait bien que les étapes de progrès ne sont pas réalisées simultanément pour tous les membres d'une société. Au contraire, ainsi qu'Edgar Morin le note, « l'histoire ne constitue pas une évolution linéaire. Elle connaît des turbulences, des bifurcations, des dérives, des phases immobiles, des stases, des périodes de latences… »[277]. De même, Martine Reid observe, à propos de l'égalité des femmes en littérature : « L'histoire des femmes en littérature n'est pas en aucune façon constitué d'un long cheminement vers l'égalité : elle est continûment marquée d'avancées et de reculs »[278]. Toutefois la distance qui sépare la mentalité de l'épouse traditionnelle présentée dans le *Mari coupable* et les textes de la même époque qui réclament l'égalité des deux sexes, émerge aussi dans la pièce. La fille du couple ne semble pas partager les idées de sa mère. Cécile se faufile dans la chambre de sa mère et se précipite pour l'embrasser tendrement. Leur conversation tourne vite autour du père :

> CECILE : Oui : et papa, je le parie, ne rentrera pas pour diner.
> Tu dis toujours qu'il faut soigner sa parure pour l'intéresser :
> Ah ! c'est bien perdre son temps ; on le voit si rarement !
> La citoyenne DORFEUIL : Des affaires l'occupent…
> CECILE : Tous les jours donc ? A toute heure ? […][279]

La réponse montre que la fille critique le comportement de son père et qu'elle a le droit de le faire, ce qui va à l'encontre d'un respect aveugle imposé par le patriarcat. De plus, il s'agit d'une fille. Dans les représentations théâtrales, la rébellion du fils précède celle de la fille[280]. Les prétextes et les faux discours que sa mère utilise pour donner le change ne persuadent guère Cécile. La scène suivante la présente monologuant :

> Elle se dit heureuse ? Non, elle ne l'est pas : des larmes, en prononçant ces mots, etoient prêtes à couler… j'aime papa… mais combien je le cherirois s'il n'affligeoit pas maman !.... Car c'est son absence, je le vois, qui cause sa peine… Mais qu'a-t-il à lui reprocher ? Elle est si bonne ! si prévenante !... Tout cela me tracasse… Ah ! si Linval arrivoit en ce moment, comme je le gronderois ! Il aurait beau être charmant, me dire qu'il m'adore ; je crois que je pourrois ajouter foi à ses discours… Je serais pourtant bien aise d'être mariée avec lui…Ah ! toute réflexion faite Linval peut venir ; je crois que je ne gronderai pas…[281]

Cet extrait montre bien que la fille a pris le parti de sa mère, et qu'elle ne trouve pas d'excuses à son père. Son attitude à son égard est très critique. De même, la relation instable de ses parents influence sa propre conception du couple, et elle projette potentiellement les problèmes de ses parents sur sa propre relation. Constat qui, bien avant les progrès de la psychologie, nous dit quasiment la même chose, à savoir que la famille ou les relations conjugales que nous formons sont très souvent analogues à la situation que l'on a vécue lors de l'enfance ; et que parfois, même à notre insu, on reproduit le comportement du parent auquel on s'est inconsciemment identifié.

Quand le citoyen Dorfeuil, le père de famille, rentre à la maison, Cécile, conformément à la suggestion de sa mère – qui met tout en œuvre pour garder son mari à la maison – joue au clavecin la sonate favorite de son père qui, cependant, la gronde. Quand son père s'apprête à

---

[277] Edgar Morin, *Les sept Savoirs nécessaires à l'éducation*, Paris, Seuil, 2002, p. 91.
[278] Martine Reid, *Des Femmes en littérature*, *op. cit.,* p. 45.
[279] *Le Mari coupable, op. cit.,* p. 5.
[280] Dora Leontaridou, *Le Mythe troyen dans la littérature française,* thèse de doctorat, Paris III, 2008, et Dora Leontaridou, « Pyrrhus dans le théâtre français du XVIIe au XIXe siècle. Montée et déclin du fils rebelle », dans Véronique Léonard-Roques et Stéphanie Urdician (dir.), *Mythes de la rébellion des fils et des filles* (à paraître).
[281] *Le Mari coupable, op. cit.,* p. 6.

sortir de nouveau, Cécile lui reproche son comportement, prenant aussitôt parti en faveur de sa mère.

> CECILE, *retenant son père* : Tu veux nous échapper ; et maman qui t'attend et qui se fait une fête de te revoir : tu vas l'affliger encore !
> DORFEUIL : Ah ah ! votre mère se plaint de moi !
> CECILE : Elle ? tu n'es pas juste, si tu peux le penser.
> DORFEUIL *à part* : Elle a raison (*haut*) Cécile, laisse-moi sortir ; je suis mal ici.
> CECILE : Et où iras-tu pour être mieux ? L'amour et la nature t'appellent, et tu les fuis !
> DORFEUIL : L'amour, la nature ne sont pas seulement en ces lieux.[282]

Cécile parvient finalement à retenir son père, et elle court rapidement appeler sa mère afin de lui procurer, comme elle dit, « du moins un instant de bonheur »[283].

La scène suivante est occupée par le monologue du citoyen Dorfeuil qui dévoile les remords qu'il ressent. Il entretient une relation extraconjugale avec Adèle, une femme qui ignore son statut d'homme marié et de père de famille. Malgré ses remords, il ne reste que peu de temps et il part de nouveau. Cécile demande à sa mère pourquoi elle n'a pas demandé fermement à son mari de rester à la maison. La jeune fille se pose alors en situation de faire des suggestions à sa mère. Cette position renverse la situation disons « normale » des choses : ce sont les parents qui d'ordinaire prennent soin des enfants, les encouragent et les soutiennent. Ici cependant la mère est faible et malheureuse. Quoiqu'elle feigne de vouloir cacher son malheur, elle l'expose au vu et au su de tous. Dans une telle situation, la fille, qui compatit à la situation de sa mère, assume une position de soutien pour elle. Elle prend ainsi en charge une partie du problème de sa mère. Quant à celle-ci, elle donne des conseils à sa fille. Quand Cécile s'indigne (et à raison) du comportement de son père, elle lui dit : « Cécile, femme qui veut se faire aimer, prie, mais n'ordonne jamais »[284].

Cette conception du rôle de la femme persistera au-delà du XVIIIe siècle : une autre femme écrivain de l'époque, Mme Dufrenoy, en 1824, écrivait à ce sujet dans son œuvre *La petite ménagère*, une œuvre destinée à l'éducation des jeunes filles :

> Madame Mallebois, femme pieuse et tendre, s'était surtout appliquée à former l'âme de sa fille aux plus douces vertus. Augustine avait appris, dès l'enfance, que la résignation, la modestie et la douceur sont les qualités les plus nécessaires à notre sexe, et jusqu'à l'âge de douze ans elle n'eut entre les mains que des livres sacrés.[285]

Une telle mentalité s'exprime dans le roman du même auteur, intitulé *La Femme auteur ou les Inconvénients de la célébrité,* où une mère s'inquiète de l'intention de sa fille de faire des études de lettres et de se distinguer – projet que son père approuve toutefois – parce que, selon la mère, ce trait « est incompatible avec la modestie qui convient à [notre] sexe »[286]. Au tournant du siècle, cette question de la compatibilité de la nature féminine et de la pratique de l'écriture constitue un sujet brûlant. Des femmes écrivaines semblent balancer entre l'élan légitime d'autoréalisation et les contraintes sociales de leur sexe. À la même époque, Mme de Staël met le doigt sur ce sujet épineux dans son ouvrage intitulé *De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* où d'une part, elle observe la dégradation des droits des femmes dans le régime démocratique[287], et affirme d'autre part que même sous

---

[282] *Ibid.,* p. 7.
[283] *Ibid.,* p. 8.
[284] *Ibid.,* p. 11.
[285] Adélaïde-Gillette Billet Dufrenoy, *La petite ménagère*, t. 1, Paris, A. Eymery, 1816, p. 1-2.
[286] Adélaïde-Gillette Billet Dufrenoy, *La femme auteur*, ou *Les inconvéniens de la célébrité,* t. 1, Paris, Bechet, 1812, p. 15.
[287] Il s'agit là bien entendu d'une détérioration du statut des femmes nobles, vu que la démocratie a tout d'abord sapé les droits des femmes de l'aristocratie. Une situation analogue a eu lieu lors de l'avènement de la

l'Ancien Régime il y avait incompatibilité entre la vocation de la femme qui voulait s'adonner à l'écriture et les contraintes sociales[288]. Ainsi que Martine Reid note à ce sujet, « écrire et se comporter *comme* (une femme, une femme du monde) [*sic*] demeuraient difficiles à concilier. Toutefois la Révolution a transformé cette difficulté en quasi-impossibilité »[289]. Des considérations analogues sur l'incompatibilité du rôle social de la femme avec l'activité de l'écriture ont été exprimées par toute une série de femmes auteurs qui ont bâti des romans dont l'intrigue met en scène des écrivaines, comme les romans de Félicité de Genlis, *La Femme auteur*, de Germaine de Staël, *Corinne ou l'Italie*, et d'Adelaïde Dufrenoy, *La Femme auteur ou les inconvénients de la célébrité*[290].

Néanmoins le conseil que la mère du *Mari coupable* donne à la fille – à savoir prier et n'ordonner jamais, afin d'être heureuse – s'annule dès qu'il est prononcé, vu la situation de la mère : elle prie, elle n'ordonne pas, mais elle n'est point aimée. Parce que ce comportement dicté par les contraintes du rôle accordé à son genre, est conçu afin de rendre heureux l'homme, le mari. Cette mentalité n'était pas seulement valable sous l'Ancien Régime, où le patriarcat était le pivot de la vie politique et sociale. Jean-Jacques Rousseau, philosophe des Lumières, accorde une place analogue à la femme, qui sans pour autant être naturelle, doit être enseignée dès l'enfance :

> Leur plaire [aux hommes], leur être utiles, se faire aimer et honorer d'eux, les élever jeunes, les soigner grands, les conseiller, les consoler, leur rendre la vie agréable et douce, voilà les devoirs des femmes dans tous les temps, et ce qu'on doit leur apprendre dès leur enfance.[291]

Il est évident que tout le comportement de la citoyenne Dorfeuil correspond à cette idéologie, dominante à l'époque.

Cécile toutefois ne semble pas disposée à continuer la tradition. Révoltée par la situation familiale, elle projette sur son fiancé Linval le comportement de son père. Elle voit en lui le risque d'une conduite analogue. Elle boude alors quand il vient dîner chez eux. La voyant boudeuse, sa mère la retient :

> La citoyenne DORFEUIL, *avec joie* : Que dis-tu, Cécile ? tu ne lis donc pas dans mes yeux ?
> CECILE, *avec finesse, voyant son père et sa mère sourire* : Ah ! je vois… (*à Linval*) Linval, maman a raison ; je ne bouderai pas.
> LINVAL : Vous serez toujours adorable.[292]

La scène est pleine d'hypocrisie. Ni la mère ni le père n'ont de raisons d'être souriants et gais. Ils cachent leur vraie situation et leurs problèmes de couple, et ils feignent d'être une famille heureuse. Cette façade est adoptée à l'arrivée de leur futur gendre qui vient pour le dîner. La scène dévoile l'hypocrisie de la famille bourgeoise qui exalte au rang suprême des valeurs la famille unie. Cécile, la plus honnête de tous, reflète la situation de la famille où personne n'est heureux. Elle est prête à bouder, à montrer alors que cette famille parfaite, ce bonheur impeccable n'existent pas. Ce comportement risque de constituer une faille dans l'image projetée de la famille parfaite. Sa mère, entrevoyant le danger, rappelle implicitement sa fille

---

démocratie à Athènes. Les premiers droits des femmes érodés étaient ceux des femmes nobles. Au cours de la démocratisation, les droits de toutes les femmes ont été limités. Sur ce sujet voir Nicole Loraux, *Les mères en deuil,* Paris, Seuil, 1990, p. 34-5.

[288] Mme de Staël, *De la littérature française*, éd. Gérard Gengembre et Jean Goldzink, Paris, Garnier Flammarion, 1991, p. 332-342.

[289] Martine Reid, *Des femmes en littérature*, *op. cit.,* p. 35.

[290] Pour une étude plus détaillée sur ce sujet voir Martine Reid, *op. cit.,* p. 183-198.

[291] Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou l'éducation*, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, livre V, p. 703, cité dans Michèle Crampe-Casnabet, « Saisie dans les œuvres philosophiques » dans Nathalie Zemon Davis, Arlette Farge (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, Paris, Plon 2002, t. III, p. 386.

[292] *Le Mari coupable, op.cit.,* p. 17.

à son devoir. Cécile s'aligne rapidement sur sa mère dont l'emprise semble être très forte sur sa fille. Ce fait est confirmé un peu plus loin quand les deux jeunes gens restent un peu seuls. Cécile avoue à son fiancé :

> CECILE : Eh bien, vous serez satisfait : mais c'est qu'aussi je vous aime… et c'est bien naturel. Maman m'a répété cent fois : Linval t'est destiné pour époux ; c'est un bon républicain. Son âme est pure, ses mœurs sont honnêtes ; il est jeune, il te chérit : donne lui ton cœur, il le mérite, et je crois qu'il fera ton bonheur. Accoutumée à suivre en tout ses conseils, je n'ai point été rebelle à celui là ; et en vérité, ce n'etoit pas l'instant de désobéir pour la première fois.[293]

Le choix du fiancé est dicté par la volonté de sa mère, et la confirmation qu'il sera un époux « comme il faut » pour sa fille. Notons au passage que dans les époques précédentes, c'était le père plutôt qui choisissait son gendre et non la mère, le mariage de la fille étant parfois l'occasion de conclure des alliances professionnelles, en tout cas de maintenir le rang social de la famille[294].

L'intrigue rebondit par une lettre que Dorfeuil reçoit et qui lui révèle qu'Adèle, sa relation extraconjugale, a eu vent de son mariage et qu'elle a décidé de le quitter. Durfeuil perplexe et hésitant sur la conduite à tenir, incapable de choisir entre son mariage et son amante, discute du problème avec son ami Dumon. Dans l'intervalle, Cécile avoue à sa mère l'inquiétude que lui inspire la perspective du mariage.

> CECILE : Maman, que veut donc dire papa ? Il etoit attendrit en m'embrassant : il est toujours triste, et toi tu pleures sans cesse ! Cela me dégoute furieusement du mariage.
> La citoyenne DORFEUIL : Cécile, chaque état a ses peines ; mais celles d'une mère sont effacées par l'estime et la tendresse de ses enfants.
> CECILE : Mais si Linval alloit m'oublier, s'il devenoit indifférent, comme papa ?
> La citoyenne DORFEUIL *à part* : O danger de l'exemple ! (*haut*) Ma fille, ton père me préfère à tout. M'entends-tu plaindre de lui ?[295]

Dumon, l'ami de la famille, conseille à Cécile de feindre devant son père de ne pas vouloir se marier sous le prétexte qu'elle n'aime pas le mariage. Dumon espère que cette ruse ramènera Dorfeuil à la raison et lui fera prendre conscience de ses responsabilités de père de famille Cécile suit ses conseils et annonce à Linval la rupture de leur relation. Elle le pousse toutefois à aller voir son père et lui exposer la nouvelle situation. Quand son père l'appelle, elle lui dit :

> CECILE, *timidement* : Ce n'est point un caprice ; j'ai réfléchi. Linval est aimable ; il m'est cher ! Mais je crains qu'un jour il ne vienne à changer, et que les larmes ne soient mon partage.
> DORFEUIL, *à part* : Voilà donc le fruit de ma conduite ! Encore une victime.[296]

L'intrigue réserve donc une leçon de morale au père, qui le met en situation de voir les conséquences de son attitude. Cependant, outre la moralité, il est évident qu'il s'agit d'une famille qui fonctionne mal et que les rôles de ses membres sont perturbés. C'est la fille qui assume le rôle de régler les problèmes de la famille. Elle fonctionne en tant qu'unificatrice de la famille. Cécile, par ses actes et ses jugements, se place au-dessus de ses parents. Elle n'est plus l'enfant dont la conduite est le sujet des préoccupations de ses parents. Elle semble plus mûre et plus active qu'eux quand elle s'efforce de résoudre leurs propres problèmes.

Somme toute, l'enfant de la famille est présentée comme plutôt émancipée. Elle n'obéit qu'aux conseils de sa mère, dont elle critique toutefois le comportement, en se permettant de lui faire des suggestions. Quant à son père, elle l'aime, mais elle voit tout le mauvais coté de

---

[293] *Ibid.,* p. 19.
[294] Olwen Hufton, « Le mariage » dans *Histoire des femmes en Occident*, t. III, Paris, Plon 2002, p. 39-49.
[295] *Le Mari coupable*, p. 27.
[296] *Ibid.,* p. 44.

son caractère et elle le critique librement. Son père accepte la véracité de ses discours et se sent coupable, ce qui l'éloigne du modèle paternel autoritaire et despotique du père du XVIIe siècle. La pièce ne présente qu'un très faible aspect féministe, incarné surtout par le personnage de la fille, Cécile, qui est peinte active et déterminée, et qui s'indigne de la situation de sa mère. Ainsi dans la situation dépeinte, la fille de la famille semble adopter une position critique envers ses parents ce qui lui donne une position supérieure à eux. Cependant il ne faut pas perdre de vue qu'il s'agit d'une famille problématique, propre à favoriser chez l'enfant un comportement déviant.

Quant aux deux modèles de femmes dans la pièce, ils représentent bien les controverses de l'époque. D'une part, la mère est docile et obéissante, soumise à son rôle traditionnel, décidée à rendre son mari heureux coûte que coûte. La dignité ne se conçoit pour elle que dans le maintien de sa famille. D'autre part, la fille s'oppose à ce modèle traditionnel. Son indignation reflète la mise en cause du rôle soumis de la femme et les premiers jalons vers le féminisme, posés justement dans cette même période.

Le souper de famille[297], une comédie créée à la même époque, présente une configuration familiale opposée à celle du *Mari coupable.* Cette pièce met en scène une mère très indifférente à tous les membres de sa famille : ses enfants, son mari et son père. Elle est présentée comme préoccupée exclusivement de sa propre vie. La longue absence de son mari, parti pour des raisons professionnelles à la quête d'une fortune, lui laisse le champ libre. Elle s'adonne aux plaisirs mondains, aux jeux, aux réunions, aux bals, aux dépens de ses enfants, qu'elle abandonne sans aucun remord aux domestiques. Son père – et grand-père de ses enfants – est présenté comme un personnage affectueux très soucieux du bien-être de ses petits-enfants auxquels il consacre tout son temps. C'est lui qui vient réconforter son petit-fils, giflé par sa mère qu'il a décoiffée en voulant l'embrasser :

> Ce n'est pas le soufflet qu'elle m'a donné qui me fait pleurer, mais c'est que je crains qu'elle ne m'en veuille toute la journée; parce que je sais que quand on la décoiffe un peu, cela lui fait bien de la peine.[298]

Or, sa présence semble déranger sa propre fille. Contrairement à cette relation perturbée fille-père, son gendre, une fois revenu, apprécie beaucoup le caractère sage de son beau-père et l'attention que celui-ci accorde à ses enfants. Ceux-ci paraissent très gentils avec leur mère, leur père et leur grand-père qu'ils adorent. Mais il s'avère que ces enfants viennent très facilement se plaindre à leur père à qui ils décrivent en détails le mauvais comportement de leur mère. Il y a donc un grand décalage entre la conduite conciliante qu'ils adoptent à l'égard de leur mère et les confidences qu'ils font à leur père, lesquelles érodent l'image maternelle ; ce qui trahit une attitude hypocrite et en tout cas une relation perturbée. De toute évidence, cette pièce montre une rupture dans la relation mère-enfants. Cette même mère n'est pas en bons termes avec son propre père. Bref, tous les membres de la famille sont présentés souffrant à cause d'une mère et épouse indifférente à leur égard. Il faut toutefois noter que cette comédie propose des personnages superficiels et une intrigue plutôt manichéenne ; les personnages sont soit bons soit mauvais. Le modèle féminin est présenté de façon absolument négative, la comédie n'est pas dénuée d'une certaine misogynie et d'une vision des choses plutôt simpliste. La femme n'a pas le loisir d'expliquer son comportement ou tout simplement de s'exprimer. Les scènes qui lui sont dédiées sont montées dans le but d'exposer son mauvais comportement.

---

[297] Pujoulx, Jean-Baptiste, *Le rendez-vous manqué ou le soupé de famille,* comédie en deux actes, en prose, mêlée d'ariettes, Paris, Bureau dramatique, 1797.
[298] Pujoulx, Jean-Baptiste, *Le rendez-vous manqué ou le soupé de famille, op. cit.,* p. 10.

La tyrannie n'est toutefois pas plus acceptable chez un père que chez une mère comme le souligne la comédie d'Alexandre Duval datée de 1805 et intitulée *Le tyran domestique*[299]. Dans cette pièce, le père est vraiment un misanthrope, que rien ne peut satisfaire. M. Valmont est un banquier apprécié par tout le monde, mais son caractère rend malheureuse sa famille, composée de sa femme et deux enfants déjà adultes, une jeune fille et un jeune homme. Picard, l'ancien domestique de la famille raconte à propos de son maître :

> Il fait des malheureux pour se désennuyer.
> Tantôt brusque, sévère. Il réprimande ou gronde ;
> Tantôt malin, caustique il décourage ou fronde
> Tout est bien chez un autre, et tout est mal chez lui
> Ce qu'il blâmait hier il l'approuve aujourd'hui.
> Est-on triste il s'en plaint ; veut-on rire il se fâche.[300]

Dans cette situation, la mère est présentée comme un ange qui tolère patiemment le caractère de son mari et apaise la souffrance de ses deux enfants, lesquels, malgré leur âge, n'osent pas s'opposer ouvertement à leur père. Ils sont cependant très soudés entre eux. Dans cette situation difficile, la mère fait preuve de patience, la fille ruse afin de manipuler son père et le fils adopte comme solution ultime la fuite. Il décide d'aller à l'armée. Cet acte suscite une réaction brutale de la part de son père :

> M. VALMONT (*après avoir lu*) : Cet acte est, en tout point, conforme à l'ordonnance ;
> De vous faire tuer vous avez la licence ;
> Le ministre y consent, moi, je n'y consens pas ;
> Et veux bien, cette fois, vous sauver du trépas.
> (*il déchire le brevet*). [301]

Ainsi cette pièce, en dépit du personnage autoritaire du père, ne prône nullement l'idéal héroïque et la valeur de la gloire gagnée sur les champs de bataille, idéologie centrale de l'Ancien Régime. Dans la même pièce, un autre modèle de couple est présenté, celui des Dupré, parents de la famille Valmont. Contrairement à la famille du tyran domestique, Mme Dupré jouit d'une certaine liberté et elle semble assez émancipée sans que ce comportement nuise à son bonheur familial. Au dénouement, les membres de la famille Valmont, à savoir la femme et les enfants, décident d'abandonner celui-ci ne pouvant plus supporter son caractère. Cet abandon choque profondément l'intéressé, qui comprend finalement la valeur de sa famille, ses propres fautes, et décide de ne plus laisser son mauvais caractère détruire son foyer.

Il n'est pas sans intérêt d'observer dans ces œuvres représentatives des relations familiales pendant la période révolutionnaire que, quand l'oppresseur est le père, les enfants sont du côté de leur mère. Dans le cas contraire, quand la mère est tyrannique comme dans la pièce le *Souper de famille*, les enfants prennent le parti de leur père. Selon cette observation on pourrait conclure que les enfants dans ces pièces, étant eux-mêmes « victimes » d'un parent despotique, soutiennent le membre le plus faible du couple des parents. De même, ils s'impliquent activement dans la situation problématique de leur famille, en utilisant soit la ruse, soit la tendresse, soit d'autres artifices, pour alléger le joug de l'autorité et apaiser l'ambiance. De même il est bien clair que le despotisme n'est plus toléré et se voit mis en cause soit par l'humour soit par la désobéissance et la révolte.

---

[299] Duval Alexandre, *Le tyran domestique ou l'intérieur d'une famille*, comédie en cinq actes et en vers, Paris, Vente (*sic*), 1805.
[300] *Ibid.,* p. 2-3.
[301] *Ibid.,* p. 56.

La vertu de leurs filles

Les relations familiales aux sources du tragique dans *Faust I* de Goethe (1808)

Bénédicte Abraham

La première partie de la tragédie de Goethe *Faust*[302], œuvre à laquelle il travailla près de soixante ans, comprend deux parties qui se distinguent autant par leur contenu que par leur forme. La première partie présente l'abîme douloureux dans lequel est plongé Faust, savant désabusé par le savoir ossifié qu'il a accumulé et qui, dans sa quête de bonheur terrestre, va accepter de conclure un pacte avec le diable Méphistophélès : en échange de l'âme de Faust, Méphisto s'engage à fournir à Faust des jouissances terrestres à foison. La seconde partie relève du « drame bourgeois » (*bürgerliches Trauerspiel*) et est centrée sur la relation amoureuse qui se noue entre Faust et Gretchen[303], orchestrée par les soins maléfiques du diable, et qui mènera la pure et simple jeune fille à sa perte. On a souvent voulu voir dans le titanisme de Faust, figure prométhéenne de la transgression, le thème essentiel de la pièce de Goethe tout en constatant pourtant que, sur un strict plan quantitatif, seules les six scènes de la « tragédie du savant » (*Gelehrtentragödie*) lui sont consacrées, alors que la seconde partie de la tragédie se compose de dix-neuf scènes. Par ailleurs, et comme preuve supplémentaire de l'intérêt que l'auteur portait à cette seconde partie du premier *Faust*, Goethe a façonné avec un soin tout particulier le personnage de Margarete ; ainsi, la critique a répété à l'envi qu'elle était l'une des créations féminines de Goethe les mieux réussies[304], touchante du début à la fin en raison de sa fraîche naïveté, de la pureté et de la noblesse de son caractère et d'autant plus émouvante et poétique que son microcosme humain contraste avec le désir du savant torturé de saisir le macrocosme dans sa contexture intime. Inspiré en partie à Goethe par la jeune Gretchen de Francfort avec laquelle l'auteur vécut un amour de jeunesse[305], comme il le raconte au cinquième livre de son récit autobiographique *Poésie et vérité*[306], le personnage de Margarete est aussi inspiré à Goethe par le procès contre la mère infanticide Susanna Margaretha Brandt, qui se déroula à Francfort en 1771 et 1772 et que l'écrivain suivit avec grand intérêt. Enfant de la classe moyenne qui rêve d'émancipation et d'ascension sociale, très inférieure à Faust par l'esprit et l'éducation, Gretchen est l'archétype de la jeune femme pure, séduite puis abandonnée[307]. A Faust revient le rôle caractéristique pour le drame bourgeois du séducteur indécis qui ne surmonte ses scrupules que grâce à la présence de son compagnon diabolique. Dans la perspective d'une réflexion sur les relations familiales sur les scènes européennes entre 1750 et 1850, il nous importe d'explorer la constellation des personnages constituant la famille - ou plutôt le simulacre de famille - de Gretchen et la manière dont cette dernière s'y inscrit. Considéré dans son appartenance à une sphère familiale caractérisée par l'éclatement et l'absence de relations entre les différents membres

---

[302] Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, édition annotée, introduction, notes et commentaires par P. Labatut, Paris, Masson et Cie éditeurs, 1940. Pour la traduction française, notre édition de référence est : Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, traduit et préfacé par Henri Lichtenberger, Paris, Editions Montaigne, « Collection bilingue des classiques étrangers », 1947.

[303] Ce personnage possède deux noms dans la pièce : tantôt appelé Margarete lorsqu'il est fait référence à la dimension noble et sociale du personnage, tantôt appelé par la forme diminutive, Gretchen, quand il s'agit d'insister sur sa dimension pure et enfantine.

[304] Gero von Wilpert, *Goethe-Lexikon*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1998, p. 421.

[305] Hans Albert Maier, « Goethes Gretchen-Mythos », *Monatshefte für deutschen Unterricht*, n° XLV, 1953, p. 405.

[306] Johann Wolfgang Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, livre V, Zürich, Artemis-Verlag, 1948. Pour l'édition française, nous nous référons à : Johann Wolfgang Goethe, *Souvenirs de ma vie. Poésie et vérité*, traduction et préface de Pierre du Colombier, Paris, Aubier, 1941.

[307] Christoph Müller, « Gretchen als Hexe ? », *Zeitschrift für Literaturgeschichte* n° 87, 1993, p. 351.

restants qui la composent, à savoir la mère de Gretchen et son frère Valentin, le personnage de Gretchen, par-delà son apparente simplicité, apparaît comme un puissant vecteur de contestation idéologique de la part de Goethe. Ce dernier incrimine en sous-texte une famille dysfonctionnante qui place au-dessus d'elle des valeurs morales et religieuses qui lui font négliger l'épanouissement amoureux de l'individu au profit d'un surinvestissement dans les institutions à caractère collectif telles que l'armée ou l'Eglise. Gretchen, en plus d'être victime d'une société qui témoigne d'une sévérité toute particulière envers les femmes[308], comme le rappelle dans la scène intitulée « A la fontaine » (« Am Brunnen ») l'allusion à l'une de ses compagnes d'infortune, Bärbelchen[309], est aussi victime de son appartenance à une famille régie par la confusion des rôles et par l'absence du père. Aucun membre de cette famille ne survit : la mère de Gretchen meurt, peut-être empoisonnée par sa fille en ce que l'on pourrait appeler un acte manqué[310], le frère Valentin meurt lors d'un duel avec Faust dont l'agressivité au combat est attisée par Méphisto, Gretchen meurt au cachot pour avoir noyé l'enfant qu'elle attendait de Faust. Le projet essentiel de ce travail est double : il est d'une part de montrer comment la famille présentée dans *Faust I* contraste singulièrement avec la représentation que l'auteur donne de la famille en certains passages de son autobiographie et il est d'autre part de chercher à établir un lien entre la famille fragmentée et sans cohérence de Gretchen et le sort tragique qui lui est réservé.

La famille et ses représentations dans *Poésie et vérité*

Le cercle familial auquel appartient Gretchen et au sein duquel les membres n'ont pas de relations directes[311] contraste avec les représentations de la famille que l'on trouve par ailleurs dans certains passages de l'autobiographie de Goethe *Poésie et vérité* où l'auteur commence par se situer, empli de respect pour ses aïeux , au sein d'une généalogie à laquelle il rend hommage. Dans ce même texte, il est souvent fait référence à la famille ou à ses différents substituts que Goethe est amené à rencontrer au cours de sa jeunesse et de ses études. Les termes « unité familiale » (« Familieneinheit ») ou « cohésion ou cohérence familiale » (« Familienzusammenhang ») ou encore « cercle familial » (« Familienkreis ») surgissent à plusieurs reprises dans les pages de son autobiographie[312], venant évoquer l'idée que Goethe reconnaît comme étant siennes les valeurs de la famille unifiée qu'il désigne parfois comme un cercle de sociabilité restreint. La famille du conseiller privé von La Roche est par exemple décrite par Goethe comme un espace de convivialité et de partage intellectuel :

> Annoncé par Merck, je fus reçu très aimablement par noble famille et bien vite regardé comme un de leurs membres. Mes inclinations littéraires et sentimentales me liaient avec la mère, ma mondanité gaie avec le père, et ma jeunesse avec les filles[313].

---

[308] A ce propos, on peut lire la scène « Am Brunnen », Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, *op. cit*, v. 3544-3586, trad. fr., p. 119-120.

[309] On peut aussi évoquer les destins tragiques de ces femmes piétinées, ces « fleurs fragiles » de la poésie goethéenne, *Das Veilchen* et *Heidenröslein*.

[310] Pour une réflexion approfondie sur les significations possibles des gouttes administrées par Gretchen à sa mère, nous renvoyons à l'article de Christoph Müller cité plus haut.

[311] Notons qu'à aucun moment les membres de cette famille ne sont rassemblés sur scène, si l'on excepte la scène du duel entre Faust et Valentin, où Gretchen vient assister son frère soldat agonisant dans la rue : il s'agit cependant d'une scène collective.

[312] Johann Wolfgang Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, *op. cit.*, notamment aux livres IV, XII, XVII, XVIII et respectivement aux pages 128, 592, 769 et 782.

[313] Johann Wolfgang Goethe, *Souvenirs de ma vie. Poésie et vérité*, *op. cit.*, p. 357. Johann Wolfgang Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, *op. cit.*, livre XIII, p. 609 : « Angekündigt von Merck, ward ich von dieser edlen Familie sehr freundlich empfangen, und geschwind als ein Glied derselben betrachtet. Mit der Mutter verband mich mein belletristisches und sentimentales Streben, mit dem Vater ein heiterer Weltsinn, und mit den Töchtern meine Jugend. »

Espace de dialogue et de culture, comme Goethe le suggère au livre XIX[314], la famille contribue à favoriser la plénitude et la formation de l'individu, à tel point que Goethe dit même ressentir un grand vide dans l'âme lorsqu'il quitte la famille qui l'accueille à Sesenheim :

> Mais depuis que j'avais quitté le cercle familial de Sesenheim et puis ensuite mon milieu d'amis de Francfort et Darmstadt, il m'était resté dans le cœur un vide que je n'arrivais pas à remplir[315].

On peut noter que Goethe semble faire de la famille un cercle de sociabilité et n'en évoque la dimension affective qu'en filigrane. A deux reprises, au livre XI de son récit autobiographique, il associe dans son discours la famille et la société[316], comme si dans la famille telle qu'il la perçoit, la dimension sociale primait sur la dimension intime et affective. C'est au sein de la famille que le jeune Goethe développe et parfait sa *Bildung*[317] que l'on pourrait traduire ici par « forme » ou par « formation individuelle ». Il sera montré plus loin que Gretchen ne reçoit aucune *Bildung* au sein du cercle familial, qu'elle n'est la dépositaire que d'une *Erziehung*, une éducation imposée de l'extérieur selon des principes rigides. Elle aurait peut-être pu être sauvée par la *Bildung* que lui proposait aussi l'amour rencontré en la personne de Faust, mais elle est victime d'un séducteur infidèle dont les agissements sont orchestrés par le diable et qui confond l'intensité de l'amour avec sa durée. La dissymétrie entre eux étant trop accusée, la rencontre du titan Faust et de l'humble servante Gretchen ne peut qu'échouer.

Dans la scène « Le soir », qui suit la scène de la rencontre initiale entre Faust et Margarete, le portrait de la jeune fille est confirmé. La didascalie qui mentionne « une chambrette très propre » renvoie à la symbolique du lieu et du milieu dans lesquels la vie quotidienne de Gretchen se déroule et renseigne d'emblée sur la modeste condition de l'héroïne ainsi que sur ses vertus domestiques. Méphisto lui-même reconnaîtra à Margarete sa vertu ménagère[318]. L'atmosphère de pureté et de sérénité qui règne dans la chambre de Margarete est comme le reflet matérialisé de son âme et inspire à Faust, qui pénètre dans sa chambre à son insu en compagnie du diable, un respect quasi religieux. Sous la gêne matérielle, Faust devine la richesse morale[319] et voit se cristalliser dans l'existence simple et ordonnée de Gretchen le bonheur d'une famille modeste s'exprimant dans l'accomplissement humble des devoirs quotidiens. Ce fait n'est pas sans rappeler un passage d'une lettre de Werther à son ami Wilhelm, dans lequel il fait l'apologie de la douceur de la vie familiale[320]. Faust fait en cet endroit l'apologie de la famille[321], qu'il présente comme une chaîne qu'il serait mal de briser et rappelle ainsi l'enthousiasme vertueux du dix-huitième siècle pour la vie familiale. Quelques vers plus loin, il évoque la fête de Noël, lors de laquelle la famille

---

[314] Johann Wolfgang Goethe, *Souvenirs de ma vie. Poésie et vérité*, *op. cit.*, p. 229. Johann Wolfgang Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, *op. cit.*, livre IX, p. 391 : « Allein dieses anmutige heitere Dasein einer einzelnen Familie, diese Kommunikation von oben bis unten », « Mais cet agrément, cette gaieté de l'existence pour une seule famille, cette communication de haut en bas […] ».

[315] Johann Wolfgang Goethe, *Souvenirs de ma vie. Poésie et vérité*, *op. cit.*, p. 346. Johann Wolfgang Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, *op. cit.*, livre XII, p. 592 : « Aber seitdem ich jenen Familienkreis zu Sesenheim und nun wieder meinen Freundeszirkel zu Frankfurt und Darmstadt verlassen, war mir eine Leere im Busen geblieben, die ich auszufüllen nicht vermochte. »

[316] *Ibid.*, livre XI, p. 495 et p. 513.

[317] Pour une définition plus ample du mot *Bildung*, nous renvoyons à l'article de Michel Espagne dans *Dictionnaire du monde germanique*, Paris, Bayard, 2007, p. 131-132.

[318] Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, Paris, Masson et Cie éditeurs, 1940, v. 2686 : « Nicht jedes Mädchen hält so rein », « Toute fille n'a point tant d'ordre en sa demeure » [trad. fr. p. 88].

[319] *Ibid.*, v. 2693 : « In dieser Armut welche Fülle ! », « Dans cette pauvreté, que de béatitude ! » [trad. fr, p. 89].

[320] Johann Wolfgang Goethe, *Les souffrances du jeune Werther*, Paris, Le livre de poche, 1999, p. 69.

[321] Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, *op. cit*, v. 2695-2698 [trad. fr, p. 89].

prend profondément conscience d'elle-même et de ses vertus[322]. Margarete incarne aux yeux de Faust, qui quitte l'habit de libertin pour endosser celui de l'adorateur sentimental, la vie domestique idéalisée.

Le dysfonctionnement des relations familiales dans la *Gretchentragödie*

Le regard que Goethe porte sur le personnage de la mère de Gretchen et sur d'autres personnages de mère dans son œuvre est particulièrement sévère. Une *Ballade*[323] de l'auteur s'ouvre par exemple sur une allusion à l'activité pieuse de la mère et secondairement à l'absence du père parti chasser les loups. Ce sont deux motifs repris dans la seconde partie de *Faust I* avec intention de les critiquer. Goethe dresse dans cette pièce le portrait d'une mère étroitement bigote et détournée de ses devoirs maternels par son dévouement envers l'Eglise. La seconde partie de la scène « Le soir » est constituée du retour de Margarete après l'intrusion de Faust et Méphisto dans son intérieur. Face au danger sourdement pressenti, elle en appelle spontanément à la mère absente. C'est la première fois que la mère est évoquée dans la *Gretchentragödie* et présentée comme une instance aussi limitatrice que protectrice s'interposant entre Margarete et le monde extérieur[324]. A cet endroit du texte perce déjà la critique de la religion que confirmeront plusieurs scènes ultérieures. La religion joue un rôle non négligeable dans l'absence de lien entre Gretchen et sa mère. Goethe choisit de faire la critique de ce personnage en le reléguant au hors-texte[325] et en en faisant l'objet d'évocations toujours indirectes, qui sont notamment le fait du diable. Ce personnage de mère défaillante justifie à lui seul le fait que Gretchen choisisse de chercher une alliée et une confidente en la personne de la voisine, personnage ambigu qui fonctionne comme un substitut maternel, de mauvais aloi toutefois, Marthe étant une veuve animée autant par la curiosité malsaine et que par une cupidité déplacée et qui va, en endossant le rôle de l'entremetteuse, contribuer à précipiter Gretchen vers son destin tragique. Gretchen éprouve surtout de la crainte vis-à-vis de sa mère[326] et c'est pour cette raison qu'elle choisit de faire de la voisine sa confidente. Elle exprime à plusieurs reprises que la morale bourgeoise et soi-disant vertueuse que sa mère incarne pèse sur elle comme une menace larvée[327]. Dans la scène « Le jardin de Marthe » resurgit l'idée que la mère est un frein au désir d'émancipation de la fille :

> Hélas, si je dormais seule dans la maison,
> Je ne pousserais pas cette nuit la serrure,
> Mais ma mère n'a pas le sommeil bien profond ;
> Si nous étions surpris par elle, d'aventure,
> J'en mourrais, je crois, dans l'instant.[328]

C'est dans cette scène que Faust propose à Gretchen d'administrer à sa mère un narcotique[329], dont le texte laisse ultérieurement penser qu'il lui est fatal et que Gretchen aurait alors tué sa mère par amour pour Faust[330]. La seule femme de la génération de sa mère avec laquelle Gretchen a donc un lien direct est la voisine : les deux femmes ont tissé une relation faite de complicité et de tendresse, ce que montre entre autres le surnom par lequel

---

[322] *Ibid.*, v. 2699-2701 (trad. fr., p. 89).
[323] Johann Wolfgang Goethe, *Gedichte*, « Ballade », Stuttgart, Reclam, 1998, p. 167.
[324] Heinz Politzer : « Gretchen im Urfaust », *Monatshefte für deutschen Unterricht*, n° 2, 1957, p. 50.
[325] Voir l'article de Christoph Müller.
[326] Johann Wolfgang Goethe, *Faust, op. cit*, v. 2895 [trad. fr., p. 95].
[327] *Ibid.*, v. 3206 [trad. fr., p. 107].
[328] *Ibid.*, « Marthens Garten », v. 3505-3509 : « Ach, wenn ich nur alleine schlief ! / Ich ließ' dir gern heut Nacht den Riegel offen ; / Doch meine Mutter schläft nicht tief, / Und würden wir von ihr betroffen, / Ich wär'gleich auf der Stelle tot ! » [trad. fr., p. 117].
[329] *Ibid.*, v. 3510-3513 [trad. fr., p. 117].
[330] *Ibid.*, v. 3514-3515 [trad. fr., p. 117].

Marthe s'adresse à Gretchen en l'appelant « Gretelchen »[331]. Elle joue le rôle de conseillère et confidente auprès de la jeune fille, l'incitant à dissimuler le coffret de peur que la mère de la jeune fille ne le trouve :

> Bon ! Ne va surtout pas le redire à ta mère
> Pour qu'elle aille aussitôt tout porter au curé.[332]

La voisine, dont l'honorabilité n'est qu'apparente, exerce en fait une influence légèrement corruptrice et pernicieuse sur la jeune fille. Ainsi, Margarete est maintenue par les deux femmes de la génération précédente dans un état infantile[333] qui explique le portrait toujours humble et soumis qu'elle présente d'elle-même[334]. Elle subit également l'ascendant de la voisine et n'a que peu de liberté d'action et de pensée. Elle accepte tacitement de rencontrer Faust, mais le rendez-vous est initialement pris par Marthe[335]. Ainsi, Gretchen se laisse entraîner sur une voie dangereuse en cachette de sa mère, à laquelle on peut reprocher de ne jamais être là au moment décisif, la bigoterie lui ayant fait progressivement perdre le sens de ses devoirs maternels. De manière générale, ces deux femmes appartenant à la génération antérieure à celle de Gretchen sont associées de façon évidente ou plus larvée au diable. C'est Méphisto qui brosse le portrait peu flatteur de la mère[336] de Gretchen à la scène intitulée « Promenade » :

> Pensez-donc ! Les bijoux pour Gretchen apportés,
> Un prêtre nous les a, soudain, escamotés.
> La mère, ayant considéré l'affaire,
> Commence en tapinois à s'effrayer un brin.
> C'est que la bonne femme a le nez des plus fins,
> Toujours fourré qu'il est dans son livre à prières
> Elle va reniflant le moindre petit rien
> Pour savoir si l'objet est profane ou chrétien.
> Elle a donc aussitôt compris que la parure
> N'était pas chose en soi très sainte ni très pure.[337]

La mère est elle-même sous l'autorité de l'Eglise et s'en remet immédiatement au curé pour légiférer sur le sort à réserver au coffret à bijoux[338]. D'un point de vue symbolique, la scène où Gretchen se plaît à s'imaginer parée des bijoux est révélatrice de son espoir d'ascension sociale doublé d'un espoir d'accession à une féminité plus affirmée et plus mature ; l'une comme l'autre lui sont ravies par la mère. Le diable présente la mère de Margarete comme un être primaire qui flaire et renifle - ce que met en évidence le champ sémantique de l'odorat développé dans le passage cité ci-dessus - plus qu'il ne pense et qui partage de façon fort simpliste l'ordre du monde en deux catégories distinctes : le sacré et le profane. Méphisto parodie le langage plein d'onction utilisé par la mère, qui étouffe la liberté

---

[331] *Ibid.*, v. 2873 [trad. fr., p. 95].
[332] *Ibid.*, v. 2879-2880: « Das muß Sie nicht der Mutter sagen / Tät's wieder gleich zur Beichte tragen » [trad. fr., p. 95].
[333] *Ibid.*, v. 2905-2906 ; v. 2944 ; v. 3008 [trad. fr., p. 96, 97 et 99].
[334] *Ibid.*, v. 2907 [trad. fr., p. 96].
[335] *Ibid.*, v. 3023-3024 [trad. fr., p. 100].
[336] Quant à la voisine Marthe, elle nourrit le projet non désintéressé de se marier en secondes noces avec Méphisto, après qu'il lui eut menti et appris la mort de son mari.
[337] Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, op. cit., « Spaziergang », v. 2815-2822 : « Die Mutter kriegt das Ding zu schauen, / Gleich fängt's ihr heimlich an zu grauen ; / Die Frau hat gar einen feinen Geruch, / Schnuffelt immer im Gebetbuch, / Und riecht's einem jedem Möbel an, / Ob das Ding heilig ist oder profan; / Und an dem Schmuck, da spürt sie's klar, / Daß dabei nicht viel Segen war » [trad. fr, p. 93].
[338] *Ibid.*, v. 2831 [trad. fr, p. 93].

de pensée de sa fille[339], laquelle n'ose exprimer ouvertement ses pensées concernant le coffret à bijoux.

Un schéma familial antique à dépasser

Cette famille régie par la loi de l'honneur et sous l'emprise de la religion, qui étouffe en son sein le désir d'élévation sociale et d'émancipation de l'individu, n'est pas destinée à survivre. On en veut pour preuve textuelle le passage de la dernière scène « Prison », où Margarete expose dans le menu chaque tombe des membres de la famille. Le schéma de la famille à laquelle appartient Gretchen est à dépasser pour aller vers la constitution d'une famille moderne où les liens entre les membres sont bâtis sur l'affectivité et la sociabilité. Il s'agit d'une vision antique de la famille qui entend cette dernière au sens de « personnes vivant sous le même toit », mais aussi au sens latin de *familia*, qui désigne d'abord « l'ensemble des esclaves ». A cet égard, il n'est pas exagéré de dire que Gretchen a le rôle d'une servante auprès de sa mère, comme on le perçoit dans le récit qu'elle fait à Faust de son enfance et de sa jeunesse à la scène « Jardin ». La famille semble davantage construite sur une dimension économique que sur une dimension affective et sociale. A l'occasion de la découverte par Margarete du coffret à bijoux qu'ont déposé Faust et Méphisto à des fins de séduction, le spectateur comprend que la mère de Margarete est à l'occasion prêteuse sur gages[340]. Cette famille à caractère antique est vouée à disparaître comme les morts successives de tous ses membres le suggèrent. Plus que le rôle de la fille, Margarete assume celui de servante au sein du foyer familial ; ainsi énumère-t-elle à Faust les différentes tâches ménagères qu'elle doit assumer :

> Sans servante ranger, cuisiner, balayer,
> Coudre, soir et matin courir à quelque affaire[341].

Par ailleurs, et à tout juste quatorze ans, Gretchen raconte de manière simple et naturelle à Faust qu'elle fait, avec sa jeune sœur, l'expérience prématurée de la maternité qu'elle assume à la place de sa mère qui ne peut allaiter l'enfant[342] :

> Elle aussi m'aimait tant !
> C'est moi qui lui servis de mère.
> Elle naquit après que mon père fut mort
> Et nous crûmes aussi perdre ma mère encore
> Tant sa santé devint précaire !
> Comment, sans pouvoir se lever,
> Nourrir l'enfant et la famille ?
> Moi seule, je dus l'élever
> De lait et d'eau. C'était ma fille,
> Qui dans mes bras se blottissait,
> Riait, trépignait, grandissait…[343]

Ce n'est ni sa place naturelle ni son rôle. Le trio des femmes de la seconde partie de la tragédie est du reste caractérisé par une confusion des rôles et des places de chacun. La mère

---

[339] *Ibid.*, v. 2827-2828 [trad. fr, p. 93].
[340] *Ibid.*, v. 2787-2788 [trad. fr, p. 92].
[341] *Ibid.*, v. 3111-3112 : « Wir haben keine Magd ; muß kochen, fegen, strichen, / Und nähn, und laufen früh und spat » [trad. fr, p. 103].
[342] Sur ce point, lire l'article de Heinz Politzer, « Gretchen im Urfaust », *op. cit.*, p. 53.
[343] Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, *op. cit*, « Garten », v. 3126-3135: « Ich zog es auf, und herzlich liebt' es mich. / Es war nach meines Vaters Tod geboren. / Die Mutter gaben wir verloren, / So elend wie sie damals lag, / Und sie erholte sich sehr langsam, nach und nach. / Da konnte sie nun nicht dran denken, / Das arme Würmchen selbst zu tränken. / Und so erzog ich's ganz allein, / Mit Milch und Wasser; so ward's mein. / Auf meinem Arm, in meinem Schoß / War's freundlich, zappelte, ward groß » [trad. fr., p. 104].

n'est pas à sa place dans la seule Eglise, Marthe n'est pas à sa place dans le rôle de substitut maternel, Gretchen n'est pas non plus à sa place en tant que substitut de sa mère à un très jeune âge. Gretchen relate, dans le fond, une forme de servitude féminine mal comprise de Faust qui y voit, dans son adoration quasi mystique, de la vertu humble. L'enfance de Gretchen est prématurément assombrie par les morts successives de son père et de sa sœur qu'elle entoure pourtant avec la bienveillance et l'attention qui font défaut à sa propre mère. Elle est déjà mère de famille avant l'heure et privée de sa maternité naturelle.

Concernant le rapport de Gretchen à son frère Valentin, on peut faire remarquer qu'il est en tout point opposé au lien fusionnel et quasi gémellaire que Goethe dit avoir eu avec sa sœur Cornelia et qu'il évoque dans son autobiographie. Le lien qui caractérise Gretchen et Valentin est par opposition un rapport de domination. La mort du père et l'absence du frère Valentin, soldat qui ne revient que pour venger l'honneur bafoué de sa sœur lors d'une permission, ne font que limiter la relation de Gretchen à sa seule mère qui se révèle intrusive par rapport à l'intimité de sa fille et au désir de cette dernière d'accéder à un peu plus de féminité[344]. Le défaut d'identité individuelle de Margarete frappe d'emblée le lecteur-spectateur; il suffit pour s'en convaincre de noter le style elliptique qui caractérise ses premières paroles à Faust et qui exclut l'emploi de pronoms personnels, là où Faust les emploie en abondance[345]. Son individualité effacée et sa modeste vie se limitent à des allées et venues entre l'église et la maison de sa mère. Tantôt présentée comme une enfant[346] vertueuse et décente[347], tantôt comme un objet de désir[348] et de convoitise[349] parmi tant d'autres[350], Gretchen – précisons que c'est alors bien la forme diminutive qui est employée pour la désigner sous ces deux aspects – semble ne pas avoir accès au statut de femme. Ce sont d'ailleurs les formes neutres[351] qui abondent pour la décrire, telles que les expressions « cette douce enfant »[352] ou encore « cette créature »[353] qui viennent comme nier sa féminité. Par ailleurs, le verbe le plus fréquemment employé par Faust lorsqu'il évoque Gretchen est le verbe allemand « schaffen »[354] qui signifie « se procurer » et que l'on emploie d'ordinaire et avec une connotation péjorative pour désigner un objet.

Il semble donc que Goethe veuille faire de Gretchen un personnage de dénonciation idéologique, la victime de deux instances supérieures au bien de l'individu que sont l'Eglise et l'armée, incarnée par son frère soldat dont la mort est « héroïque », car il meurt, dit-il, en brave soldat, ayant cherché à venger au péril de sa vie l'honneur de la famille. Le discours qui précède sa mort porte sur le bannissement auquel la femme qui s'est laissée aller à vivre une passion doit être vouée. Ce que Goethe dénonce par le personnage de Gretchen, c'est le fait qu'elle n'ait reçu qu'une éducation (*Erziehung*) limitée aux vertus ménagères et aux prières, mais pas de formation (*Bildung*) qui l'eût aidée à se développer de manière critique et distanciée. La *Gretchentragödie* met en évidence l'échec d'un modèle familial et l'échec d'une émancipation individuelle au sein d'une famille qui fonctionne avant tout comme un collectif. La relation entre Gretchen et sa mère est à ce point indirecte que tout semble se passer comme si le règlement de comptes final ne pouvait se faire que sous couvert de la folie

---

[344] La thématique de la mère intrusive et rigide est développée dans le poème « Die Braut von Korinth », où la mère épie à la porte les ébats de sa fille avec son fiancé. In *Gedichte, op. cit,* p. 119.
[345] Johann Wolfgang Goethe, *Faust, op. cit,* v. 2605-2606 [trad. fr., p. 85].
[346] *Ibid.*, v. 2609 [trad. fr., p. 86].
[347] *Ibid.*, v. 2611 [trad. fr., p. 86].
[348] *Ibid.*, v. 2613 [trad. fr., p. 86].
[349] *Ibid.*, v. 2619 [trad. fr., p. 86].
[350] *Ibid.*, v. 2620 [trad. fr., p. 86].
[351] *Ibid.*, v. 2651 : « Das Püppchen » [trad. fr., p. 87].
[352] *Ibid.*, v. 2636 : « Das süße junge Blut » [trad. fr., p. 86].
[353] *Ibid.*, v. 2644 : « Ein Geschöpfchen » [trad. fr., p. 87].
[354] *Ibid.*, v. 2619, 2659 et 2661 [trad. fr., p. 86 et 87].

et du délire de Gretchen. Jusqu'à ses derniers moments, Gretchen manifeste une résistance à dire la « folie » de sa mère et la responsabilité qui lui incombe dans le sort tragique auquel elle est vouée. Son aveu est à peine voilé et perce à travers les instants de lucidité dont elle parsème son délire, dont on peut penser qu'il est feint pour lui permettre de dire par le détour de la littérature – le conte des frères Grimm, *Le genévrier* –, par l'oblique de la folie[355]. C'est le destin tragique de Gretchen qui met en lumière le dysfonctionnement d'une famille qui a placé les valeurs de l'armée et de la religion plus haut qu'elle-même et qui ne peut contribuer ni à la *Bildung* ni à l'épanouissement de l'individu. Aussi peu capable de se soustraire à la tutelle de la religion et de l'Eglise comme l'atteste la scène où, en dernier recours, elle se tourne en une prière vers la Vierge de douleur, qu'à l'autorité maternelle, Gretchen ne peut accéder à l'émancipation individuelle. La simplicité de sa vie et l'ingénuité de son caractère ne l'ont pas armée pour affronter la complexité d'une histoire métaphysique dont elle ignore tout, dans laquelle elle est un enjeu et un objet manipulable entre les mains de Faust et de Méphisto et dans laquelle Dieu et le diable se disputent la valeur de la nature humaine. Peinant à s'affirmer comme individualité et à échapper aux différents rôles sociaux qu'on veut lui faire assumer – celui d'enfant innocente, d'objet de désir masculin, de mère infanticide, de prostituée – Gretchen n'a d'autre issue que de s'abîmer dans la mort. Ainsi, Faust et Méphisto ne peuvent être tenus pour seuls responsables du sort tragique réservé à Gretchen, les femmes intrusives ou défaillantes[356] et les hommes absents ayant aussi une large part de responsabilité dans le destin qui lui échoie.

[355] Christoph Müller, « Gretchen als Hexe? », *op. cit*, p. 353.
[356] Goethe semble aller jusqu'à incriminer la Vierge Marie, la *mater dolorosa* qui reste sourde aux suppliques de Gretchen dans la scène « Une bastille ».

Le conflit familial dans le drame bourgeois et dans le drame révolutionnaire en Allemagne à la fin du XVIIIe siècle

Marita Gilli

Le drame bourgeois naît en Allemagne à l'époque où l'ordre féodal est très contesté par nombre d'intellectuels et où la bourgeoisie cherche timidement à s'imposer, ayant sur la bourgeoisie française un retard considérable. En effet, la Guerre de Trente Ans a entraîné une grande récession en Allemagne, l'économie est paralysée par les corporations, la naissance de l'industrie reste l'œuvre des princes, les petites cours sont très dispendieuses et surtout la division de l'Allemagne en petits Etats entrave son développement. Il n'existe donc pas cette bourgeoisie riche et émancipée désireuse de gagner sa place au soleil comme en France. C'est dans ce contexte que naît le drame bourgeois.

Les écrits théoriques de Lessing, en particulier sa *Dramaturgie de Hambourg*, sont fortement influencés par ce qui se passe en France avec Diderot et en Angleterre avec Lillo. Lessing ne nous donne pas de véritable théorie du drame bourgeois, mais lutte contre la prédominance de la tragédie classique française, préconise de susciter la pitié plutôt que la terreur. Il estime que les Grands de ce monde ne doivent pas être les seuls à avoir des destins tragiques, mais que les bourgeois, qui jusqu'ici n'avaient que des rôles comiques au théâtre, peuvent également être porteurs de drames. Ce changement de perspective entraîne une forme nouvelle, car la stylisation extrême de la tragédie française ne pouvait plus convenir à un drame bourgeois.

Pour évoquer la pitié, le thème récurrent de cette dramaturgie va devenir la virginité de la femme depuis *Miss Sara Sampson* de Lessing (1753) jusqu'à *Kabale und Liebe* de Schiller (1784)[357]. Ce thème est corollaire d'un autre qui est l'image de la femme à cette époque, le désir de l'homme en faisant un objet plutôt qu'un sujet. A cet égard, la scène entre le peintre Conti et le prince dans *Emilia Galotti* est significative. Avec son argent, le prince achète le tableau qui représente Emilia, ce qui est symbolique de son désir d'acheter et de posséder aussi l'original. Mais, à côté de la femme-marchandise, existe depuis les Lumières l'image de la femme autonome sur le plan sexuel et active dans la société. Dans *Miss Sara Sampson*, à son amant qui l'abandonne, Marwood rétorque :

> En quoi ma vertu te regarde-t-elle ?[358]

Chez Lessing, nous trouvons les couples Emilia/Orsina, Sara/Marwood, chez Schiller Luise/Lady Milford. Mais le type de la femme éclairée, instruite et indépendante sur le plan sexuel n'avait pas de chance de devenir un modèle, car il était en contradiction avec le mouvement d'émancipation de la bourgeoisie qui opposait ses propres valeurs à celles de la noblesse. Or, ces valeurs consistaient en une morale fortement imprégnée de religion. Aussi Marwood dans *Miss Sara Sampson* est-elle un personnage totalement négatif qui ne songe qu'à se venger de sa rivale au point de l'empoisonner. Parmi ces valeurs, la vertu, à savoir pour les femmes la virginité. L'importance de la virginité permet d'asseoir la domination de l'homme et en particulier celle du père. Dans la famille bourgeoise, l'autorité du père sur les femmes et les enfants vient compenser son manque d'importance dans la société. C'est la raison pour laquelle le père Humbrecht dans *Die Kindermörderin* de Wagner ne veut pas que

---

[357] Schiller qualifie lui-même sa pièce de « bürgerliches Trauerspiel » et l'avait d'abord intitulée *Luise Millerin*. C'est l'acteur Iffland qui, voyant que deux mondes sont opposés dans cette pièce, l'a intitulée *Kabale und Liebe*.

[358] C'est par cette phrase que Inge Stephan commence sa remarquable analyse de la question dans son article « So ist die Tugend ein Gespenst. Frauenbild und Tugendbegriff im bürgerlichen Trauerspiel bei Lessing und Schiller », *Lessing Yearbook*, vol. XVII, 1985, p. 1-20.

sa fille aille au bal, car cela ne convient pas à une bourgeoise, chacun devant rester à sa place. Sa motivation est claire :

> En outre, quand un jeune garçon en uniforme bien mielleux ou encore un petit baron, que Dieu me pardonne ! conduit dans de tels lieux une bourgeoise, on peut parier à dix contre un, qu'il ne la ramène pas à la maison telle qu'il est venu la chercher[359].

L'idéal féminin n'est donc plus la femme émancipée égale de l'homme, mais la femme soumise renvoyée à son foyer dans son rôle de maîtresse de maison et de mère. Le rapport entre le père et ses filles est un rapport de propriété. Les chances de mariage de la fille résident dans sa virginité ; c'est pourquoi le père y porte tant d'intérêt, car elle est vitale pour lui. La fille est la propriété du père et sa vertu une marchandise. On trouve quelques nuances dans cette vision du père : ainsi, le père de Sara est prêt à lui pardonner. Mais c'est contre toute attente, car Marwood lui a dévoilé où était sa fille dans l'espoir qu'il la séparerait de son amant. Comme il n'en fait rien, préférant l'amour d'une fille débauchée à sa perte, c'est elle qui tuera Sara. En revanche, le père d'Emilia préfère tuer sa fille plutôt que de la voir succomber. Dans *Kabale und Liebe*, c'est la fille qui subordonne son amour à l'amour du père. C'est la raison pour laquelle Luise ne veut pas fuir avec Ferdinand. A sa proposition de venir la chercher en carrosse, elle objecte :

> Et la malédiction de ton père nous suivra.[360]

Elle ne comprend pas d'ailleurs pourquoi Ferdinand ne fait pas cas de son propre père et est prêt à le tuer. C'est par amour pour son père qu'elle accepte la cabale proposée par Wurm.

Dans ces pièces, on voit la bourgeoisie opposer à la noblesse sa supériorité morale au nom de laquelle elle va revendiquer son émancipation économique et politique. La famille bourgeoise est opposée à la sphère de la cour, caractérisée par son immoralité. C'est la différence sociale qui va devenir source de tragédie. Les princes règnent sans être soumis à des lois, leurs désirs sont des ordres, mais on voit émerger en face un monde avec d'autres valeurs, en particulier morales et religieuses. Contrairement à *Emilia Galotti*, la pièce de Schiller se passe en Allemagne et c'est la réalité allemande qui se trouve critiquée de cette façon. C'est la différence de classe qui permet la cabale, l'intrigue de Wurm ne peut réussir qu'en raison de la force de la morale bourgeoise.

Le drame naît aussi de ce que la vertu des filles est souvent fragile. Emilia se rend compte qu'elle a des sens et qu'elle peut être séduite, qu'elle pourrait perdre sa virginité qui, aux yeux des hommes, est pourtant son attrait principal. La plus grande crainte d'Emilia, ce n'est pas le prince, mais ce sont ses propres sens :

> Le sang coule dans mes veines, mon père, aussi jeune, aussi chaud que chez d'autres femmes. Mes sens sont de véritables sens. Je ne réponds de rien.[361]

---

[359] Heinrich Leopold Wagner, *Die Kindermörderin*, in *Sturm und Drang. Dramatische Schriften*, éd. par Erich Loewenthal et Lambrecht Schneider, 3ème éd., Heidelberg, Schneider, 1972, vol. II, acte II, p. 551 : « Wenn denn vollends ein zuckersüßes Bürschen in der Uniform oder ein Barönchen, des sich Gott erbarm' ! ein Mädchen vom Mittelstand an solche Örter hinzuführt, so ist zehn gegen eins zu wetten, dass er sie nicht wieder nach Hause bringt, wie er sie abgeholt hat ». Trad. M. G.

[360] Friedrich Schiller, *Kabale und Liebe*, III, 4 : « Und der Fluch deines Vaters uns nach ? », *Intrigue et amour*, traduit et présenté par Robert d'Harcourt, Paris, Aubier, « coll. bilingue des classiques étrangers », 1930, III, 4, p. 70.

[361] Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti*, V, 7 : « Ich habe Blut, mein Vater, so jugendliches, so warmes Blut als eine. Auch meine Sinne sind Sinne. Ich stehe für nichts », *Emilia Galotti : tragédie en cinq actes*, trad. et présenté par Paul Sucher, Paris, Aubier, « coll. bilingue des classiques étrangers », 1940, V, 7, p. 220-21.

Elle est en conflit entre son éducation et ses penchants. En ce sens, elle provoque la crainte autant que la pitié et échappe en quelque sorte aux intentions de Lessing. De même Luise, dans *Kabale und Liebe*, qui est déterminée à la fois par son amour pour Ferdinand et sa morale bourgeoise. Au début de la pièce, elle revient de l'église et se considère comme une pécheresse. Bien qu'elle pense que son amour soit de nature divine, elle le voit en contradiction avec les lois religieuses qui fondent non seulement la morale bourgeoise, mais aussi les bases de l'inégalité de la société qui est donc admise. Elle est persuadée d'avoir ébranlé l'ordre social. Renoncer à son amour lui donne l'impression d'être une héroïne, mais elle ne peut s'empêcher de demander à son père : « Est-ce un crime que d'aimer, mon père ? », d'où la suspicion des hommes. Emilia, Sara, Luise deviennent les victimes d'une fétichisation de la virginité qu'elles font leur et les conduit à la mort. En même temps, elles entraînent les autres à leur perte.

En ce sens, ces pièces ont une portée politique, mais pour l'instant, elles ne proposent pas de changement de l'ordre social et il n'y a d'issue que dans la mort, à savoir la mort des victimes. Le père d'Emilia ne tue pas le prince, mais sa fille, ce qui reflète bien le destin de la bourgeoisie allemande de cette époque : se sacrifier et laisser le pouvoir impuni. Le père de Luise pense que l'ordre social est voulu par Dieu et que se rebeller contre lui, c'est se rebeller contre Dieu. La bourgeoisie allemande n'est donc pas prête à une révolution. *Kabale und Liebe* est sans doute la pièce la plus politique, car l'exemple américain y est évoqué, montrant que le peuple a la possibilité de devenir républicain[362].

Un sous-thème de cette problématique est celui de l'infanticide. En effet, l'une des conséquences de la séduction pouvant être une grossesse, la jeune fille élevée strictement dans une morale bourgeoise ne voit parfois pas d'autre issue. Il faut dire qu'en Allemagne le nombre d'infanticides à la fin du XVIIIe siècle était extrêmement important. Comme les relations sexuelles en dehors du mariage étaient fortement réprimées, la tendance était de dissimuler la grossesse, d'autant que le séducteur avait généralement disparu, puis de tuer l'enfant. Devant ce phénomène inquiétant, il n'est donc pas étonnant que de nombreuses voix se soient élevées pour adoucir les peines et témoigner un peu de compréhension vis-à-vis de ces filles, pour provoquer la pitié du spectateur. On se rend de plus en plus compte que c'est la société qui est responsable des infanticides, en particulier la crainte de la honte publique. Les auteurs du *Sturm und Drang* ont été naturellement réceptifs à cet aspect de leur société et les œuvres qu'ils écrivent, outre le fait de traiter un thème digne d'un drame, ont souvent pour but d'obtenir une reconsidération juridique de ces problèmes, estimant la justice barbare et médiévale. Ajoutons qu'ils étaient presque tous juristes. Leurs œuvres ont en même temps contribué à instaurer des conceptions plus humaines de l'amour et du mariage.

Le thème est d'abord traité par Heinrich Leopold Wagner dans *Die Kindermörderin* (1776)[363], pièce inspirée d'une chanson populaire *Der Wirtin Töchterlein*. Dans cette pièce, la jeune fille n'est pas coupable, car elle est allée au bal avec sa mère. Comme Luise et Gretchen, elle est une fille de la nature. Elle est tout sentiment et amoureuse de son futur séducteur. Mais le sentiment ne lui permet pas de s'élever au-dessus de son éducation bourgeoise. Le séducteur donne un somnifère à la mère et viole la fille. Celle-ci fuit la maison par peur de son père et tue l'enfant dans un accès de folie. Ce meurtre est pour elle un moyen d'aller elle-même vers la mort. Wagner cherche à innocenter la jeune fille victime à la fois du cercle cynique des officiers et de la fausse conception de l'honneur des parents. En écrivant cette pièce, Wagner veut montrer comment la bourgeoisie est exploitée par la noblesse et

---

[362] Cette évocation de l'Amérique est assez significative, car la solution est dans un autre pays. Goethe procède de la même façon dans *Wilhelm Meister*, roman qui se termine par l'émigration en Amérique de plusieurs personnages importants.

[363] Goethe lui a reproché de lui avoir « volé » son thème, après qu'il eut fait lecture de son travail sur *Faust* en 1775.

oppose la décadence de la noblesse à la morale bourgeoise tout en considérant que celle-ci, dans sa rigidité, ne contribue pas non plus à l'humanisme. Par ailleurs, Eva, comme ses parents, loue l'Empereur et personne ne songe à changer l'ordre des choses. Dans une autre, pièce *Die Reue nach der Tat,* il traite du problème de la mésalliance qui aboutit aussi à la mort des protagonistes. Dans la société du XVIIIe siècle, de tels conflits ne peuvent se résoudre que dans la mort, qui est d'ailleurs souhaitée par les jeunes filles.

Dans l'œuvre de Goethe, le thème de la femme abandonnée est récurrent, mais dans *Faust* s'y ajoute celui de l'infanticide. Gretchen est issue de la petite bourgeoisie et elle a été éduquée strictement. Mais elle est également nature, d'où son amour pour Faust qui s'impose comme une force de la nature. Elle n'est pas violée, mais consentante et Goethe décrit surtout l'éclosion de son amour. Mais par cet amour, elle entre en conflit avec la société. Abandonnée de tous, elle succombe et commet l'infanticide ; elle ne trouvera de solution que dans le renoncement quand Faust cherche à la faire sortir de prison et elle sera sauvée au ciel. Plus que des problèmes de différence sociale, Goethe pose le problème de la réalisation de l'amour dans la société et souhaiterait que la jeune bourgeoise trouve dans l'amour conscience d'elle-même. Dans *Wilhelm Meisters Lehrjahre,* la compagne de Melina ne cache pas son amour pour lui. Dans *Egmont,* la maîtresse d'Egmont Klärchen ne se considère pas comme une réprouvée, mais est fière de l'amour qu'Egmont lui porte :

> Dépravée ! La bien-aimée d'Egmont une dépravée ? – Quelle princesse n'envierait-elle pas la place de la pauvre Klärchen dans son cœur ! [364]

En 1778, Goethe écrit son poème *Vor Gericht,* dans lequel la jeune fille est persuadée qu'elle n'a rien commis de répréhensible en se livrant à son amant et elle ne commet pas d'infanticide :

> Je ne vous dirai pas de qui est l'enfant
> Que je porte en mon sein.
> Fi ! Cracherez-vous : quelle putain !
> Mais je suis une femme honnête.
> Je ne vous dirai pas avec qui je me suis unie.
> Mon trésor est gentil et bon,
> Qu'il porte un collier d'or,
> Qu'il porte un chapeau de paille.[365]

En effet, elle n'éprouve aucun sentiment de honte qui pourrait la pousser à cette extrémité et elle veut assumer seule son acte. Goethe a écrit ce poème afin de plaider pour la disparition des pénitences de l'église sanctionnant les relations extraconjugales ; mais, plus tard, convoqué à un jury, il votera pour l'exécution de l'infanticide. Ces quatre personnages de femmes plaident en faveur de l'amour libre au nom de la nature, même si Gretchen reste prisonnière de sa morale bourgeoise, ce qui causera sa perte sur terre. Avec Goethe, le thème n'est pas la différence sociale entre les deux partenaires, mais une nouvelle conception de l'amour, son désir de voir la femme se prendre en mains. Mais ce souhait reflète sa propre position et ne correspond pas encore à la société de son époque. De nombreuses œuvres moins connues que la sienne traitent le thème dont la pièce de Otto Heinrich von Gemmingen *Der*

---

[364] Johann Wolfgang Goethe, *Egmont,* in *Goethes Werke,* Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, vol. IV, *Dramatische Dichtungen* II, comm. par W. Kayser, München, C. H. Beck, 1974, acte I « Bürgerhaus », p. 386 : « Verworfen ! Egmonts Geliebte verworfen ? – Welche Fürstin neidete nicht das arme Klärchen um den Platz an seinem Herzen ! » Trad. M.G.

[365] Johann Wolfgang Goethe, « Vor Gericht », in *Goethes Werke,* éd. par Erich Schmidt, Leipzig, Insel, 1940, vol. I, p. 165 : « Von wem ich's habe, das sag' ich euch nicht, / Das Kind in meinem Leib. / Pfui ! speit ihr aus : die Hure da ! / Bin doch ein ehrlich Weib. / Mit wem ich mich traute, das sag' ich euch nicht. / Mein Schatz ist lieb und gut, / Trägt er eine goldne Kett' am Hals, / Trägt er einen strohenen Hut ». Trad. M.G.

Hausvater, Ce que nous retiendrons des productions du *Sturm und Drang*, c'est qu'elles commencent à oeuvrer à l'émancipation de la femme, ce qui n'est pas encore le cas dans le drame bourgeois.

Qu'en est-il du théâtre révolutionnaire ? Il existe dans l'Allemagne de la fin du XVIIIe siècle un théâtre qui répand de façon agressive des tendances révolutionnaires et dans lequel on trouve émise l'idée que le soulèvement du peuple peut être un moyen de transformer la société. A partir de 1790 paraissent des drames souvent anonymes dans lesquels on perçoit nettement l'écho de la Révolution française[366]. Parmi ces pièces, certaines partent de problèmes familiaux afin de diffuser des idées révolutionnaires. Nous y retrouvons les mêmes thèmes que dans les pièces précédentes.

La fille est toujours soumise au père qui dispose d'elle comme d'une marchandise. Le meilleur exemple qui nous soit donné est celui du père dans *Die Rebellion*[367]. Bien que sa fille soit fiancée, pour se sauver d'une situation délicate étant donné que toute la ville s'est révoltée contre lui, il n'hésite pas à l'envoyer chez le ministre pour qu'elle devienne sa maîtresse. La puissance du père entraîne aussi le thème de la mésalliance. Dans *Der Freiheitsbaum*[368], Rikchen est amoureuse d'un paysan pauvre, Gustel, mais au début de la pièce, le père ne veut pas de ce mariage, parce qu'il est trop pauvre. Il ne veut pas non plus donner sa fille au fils du bailli parce que ce dernier lui a précédemment pris son fils pour l'envoyer à l'armée sans même l'en aviser. Il sait que le bailli est une crapule et finalement, il préfère que sa fille épouse Gustel qu'elle aime. Le thème de la mésalliance est le sujet central de *Der Aristokrat in der Klemme*[369]. Cette pièce nous présente un baron isolé par sa maladie qui ne s'est pas rendu compte des changements survenus en Allemagne à la suite de la Révolution française. Il est scandalisé par nombre de personnages qui lui étaient soumis et qui le traitent d'égal à égal. Ce qui le choque le plus, c'est qu'un paysan vienne lui demander pour son fils la main de sa fille qui est au couvent au prétexte que les deux jeunes gens sont amoureux l'un de l'autre. Le baron pense que c'est impossible que sa fille aime un roturier :

> Ce n'est pas possible ! Ma fille aimer un roturier ![370]

Il reproche à cette dernière d'avoir oublié sa naissance :

> Est-ce que cela ne signifie pas s'abaisser, appartenir à un homme qui est issu de la populace ? Comment as-tu pu avoir la vilenie et l'audace de supporter qu'il ait le droit de lever les yeux vers toi ? D'oublier ta naissance, de déroger ainsi ![371]

---

[366] Sur l'ensemble de ce théâtre, voir Marita Gilli, « La révision des valeurs dans le théâtre engagé de la fin du XVIIIe siècle en Allemagne », *Les genres et l'histoire XVIIIe-XIXe siècles,* Annales littéraires de l'Université de Besançon, n° 197, Paris, Les Belles Lettres, 1977, p. 33-64.

[367] La pièce date de 1791, elle a été éditée par Hauth, membre du club des Jacobins de Mayence, qui en est peut-être aussi l'auteur. Publiée sous le titre *Die Rebellion*, elle n'a pas été jouée, mais deux comptes rendus élogieux paraissent, l'un dans *Deutsche Chronik* de Schubart le 7 décembre 1791, l'autre dans *Oberdeutsche allgemeine Literaturzeitung*, le 4 février 1791.

[368] Cette pièce de Nikolaus Müller date de 1796 et retrace avec un certain recul des événements qui se sont produits trois ans auparavant en Rhénanie. Gustel, amoureux de Rikchen, abat un arbre de la liberté pour faire plaisir à son futur beau-père qui est hostile aux Français par patriotisme. Or, cet acte est puni de la peine de mort.

[369] Cette pièce de Nikolaus Müller, publiée à Mayence en 1792, est imitée du français : *Le convalescent de qualité ou l'aristocrate dans le pétrin* de Phil. François Nazaire Fabre d'Eglantine, jouée à Paris en 1791.

[370] Nikolaus Müller, *Der Aristokrat in der Klemme*, Mainz, gedruckt in der St. Rochus Hospitalsbuchdruckerei, 1792, acte I, scène 6, p. 17 : « Das ist nicht möglich ! Meine Tochter einen bürgerlichen lieben ! » Trad. M.G.

[371] *Ibid*., acte II, scène 3, p. 33 : « Heißt das nicht, sich erniedrigen, einen Menschen anzuhören, ihm Zutritt zu verstatten, der aus dem Pöbel stammt ? Wie hast Du die Niederträchtigkeit und die Kühnheit gehabt, zu dulden – daß er Dich anblicken durfte ? Deine Geburt zu vergessen, Deine Rechte so wegzuwerfen ! » Trad. M.G.

Comme la fille n'a rien à dire, cela facilite l'organisation de véritables complots comme dans *Kabale und Liebe*. C'est le cas de *Die Rebellion* où la cabale est montée non seulement par le père, mais aussi par le fiancé Wald qui est une véritable crapule vendue au père lequel le félicite de ne pas être jaloux :

> Ha ha ! Jaloux – je ne vous répondrai même pas avant que vous-même m'ayez répondu à la question de savoir quand je pourrai de nouveau me promener sur votre cheval noir. Ha ha ! Jalousie ! [372]

De même, dans *Der Freiheitsbaum* où une véritable cabale est montée : le bailli souhaite que son fils, un benêt, épouse Rikchen, la fille d'un riche paysan, pour pouvoir éponger ses dettes. Pour parvenir à ses fins, il fait emprisonner l'amoureux de Rikchen, Gustel, au prétexte que celui-ci a abattu l'arbre de la liberté planté la veille par des Français, ce qui lui permettra de le livrer aux Français et propose ensuite de le libérer à condition que Rikchen épouse son fils. Ce marché indigne non seulement les intéressés, mais aussi le père. Ainsi, dans *Der Aristokrat in der Klemme,* le baron n'envisage qu'une solution pour éviter la mésalliance, c'est d'enfermer le père Stelling. Dans *Laster ist oft Tugend*[373], le prince amoureux d'une veuve qui croit que son mari est mort dans la guerre d'Amérique, est lui-même auteur d'une cabale. Il pense obliger Lora à lui céder en ne lui communiquant pas les lettres de son époux et lui faisant croire qu'il est mort, puis en emprisonnant son père sous un prétexte fallacieux. Tous ces exemples nous montrent que, comme dans le drame bourgeois, la femme n'est considérée que comme une marchandise dont on dispose à son gré.

Qu'en est-il des femmes ? Elles sont les sœurs de celles du drame bourgeois, c'est-à-dire éduquées à l'obéissance et à suivre les préceptes religieux. Dans *Die Aristokraten in Deutschland*[374], Grete est tombée amoureuse d'un soldat français, mais comme sa mère pense le plus grand mal d'eux, elle est prête à renoncer. Elle tente d'abord de convaincre sa mère que son amoureux est un bon chrétien catholique :

> La Rose est un bon chrétien catholique et m'a juré sur notre seigneur que les prêtres nous trompent quand ils disent que les patriotes ont l'intention de détruire notre sainte religion.[375]

Mais elle finit par céder :

> Ma chère mère, ne pleurez pas ; je ne l'aimerai pas si vous me le défendez et je lui dirai que ma mère a pleuré parce que je l'aime. Mais il est un homme honnête et un bon chrétien catholique.[376]

---

[372] Philipp Wilhelm Hauth (éd.), *Die Rebellion*, in *Jakobinerschauspiel und Jakobinertheater*, éd. par Gerhard Steiner, Stuttgart, Metzler, 1973, acte II, scène 8, p. 172 : « Ha ha ! eifersüchtig ! – ich will Ihnen die Antwort schuldig bleiben, bis Sie selbst mir auf die nämliche Frage geantwortet haben, wenn ich das nächstemal wieder auf ihrem Rappen spazieren reite. Ha, ha ! Eifersucht ! » Trad. M.G.

[373] Cette pièce de Carl Ignaz Geiger, *Laster ist oft Tugend oder : Leonore von Welten*, Frankfurt/Main, bei Johann Gottlob Pech, 1791, reprend un sujet assez identique à celui d'*Emilia Galotti*, mais se termine par l'assassinat du prince.

[374] Cette pièce anonyme a paru à Strasbourg en 1792. Des soldats français sont déjà présents dans ce petit village ainsi que des aristocrates émigrés. Une partie de l'intrigue concerne Thérèse, dont le père s'est fait récemment anoblir et qui doit épouser un marquis français. Tous les personnages de ce camp sont ridiculisés d'autant que le marquis n'est qu'un imposteur qui sera démasqué à la fin de la pièce. Dans l'autre camp, Grete soutenue par son père pro-révolutionnaire pourra épouser le soldat français qu'elle aime et toute cette famille partira en France.

[375] [Anonym], *Die Aristokraten in Deutschland. Ein Lustspiel in drei Aufzügen für das Hoftheater in Koblenz. Nach einer wahren Geschichte*, Mainz und Koblenz, Auf Kosten der Emigranten, im vierten Jahr der Freiheit, acte II, scène 1, p. 269 : « La Rose ist ein guter katholischer Christ und hat mir geschworen bei unserm Heiland, daß die Priester uns täuschen, wenn sie sagen, die Patrioten haben es abgesehen auf den Umsturz unserer heiligen Religion ». Trad. M.G.

On voit qu'elle ne renonce pas à l'une ses valeurs qui est l'obéissance aux parents. Cette pièce insiste beaucoup sur l'influence du curé sur la mère de Grete, sur l'importance des sentiments religieux, sur le fait que certains curés comme celui-ci usent de moyens malhonnêtes pour convaincre. Conscient de la profondeur des sentiments religieux, le curé fait croire à la mère que les révolutionnaires vont détruire la religion et, pour convaincre Grete de renoncer à son amour, il lui dit qu'elle s'attirera la colère de Dieu, car elle commet un péché[377]. Ici, paradoxalement, c'est le père qui sauve la situation. Il accuse le curé de venir quand il n'est pas là pour raconter à sa femme des balivernes et des mensonges sur la Révolution française et il fera tout pour que sa fille puisse épouser le soldat. Ainsi Grete pourra être heureuse tout en obéissant à son père et même à sa mère qui s'est laissée convaincre entre-temps. Même la fille du baron dans *Der Aristokrat in der Klemme,* bien que fermement décidée à épouser celui qu'elle aime, fait tout pour que son père soit d'accord et la bénisse. Elle est soulagée quand celui-ci accepte enfin :

> Comme vous êtes bon mon père ! Comme il sera plus doux de rendre heureux l'homme que j'obtiens de votre main.[378]

Le thème de la virginité est rarement abordé. Nous ne l'avons repéré que dans *Der Freiheitsbaum*. Apparemment, Rikchen s'est laissée embrasser par un officier français quand les Français étaient là, car son amoureux Gustel lui en veut beaucoup, assez en tous cas pour abattre l'arbre de la liberté afin de faire plaisir au père de Rikchen. Il tient un discours à Rikchen pour la convaincre de l'importance de la virginité en la comparant à un rosier dont on ne doit pas cueillir les bourgeons, même si de nombreux fouineurs rodent autour : « Si le rosier a perdu ses fleurs, les fouineurs s'en vont et ne le regardent plus »[379], dit-il pour la mettre en garde, mais il prêche une convaincue. On apprendra plus tard qu'un des officiers français est son frère et c'est sans doute pour cette raison qu'il lui a donné un baiser. On trouve aussi le thème de l'importance du désir de la fille, évoqué pour la première fois par Lessing dans *Emilia Galotti*. Dans *Der Aristokrat in der Klemme*, la jeune fille explique à son père comment elle a eu un coup de foudre quand le jeune soldat est venu sauver le couvent où elle se trouvait des exactions de la foule. Elle argumente :

> Mon cœur n'est pas insensible et, plus je sonde son penchant, moins j'ai le courage de résister à la nature. La vie sans joie à laquelle mon père me condamne est terrible pour moi. Des dangers et même des vices m'y attendent.[380]

Mais, contrairement à Emilia, son amour n'est pas coupable et elle ne voit donc pas pourquoi elle devrait y renoncer.

---

[376]*Ibid.* : « Liebe Mutter, weint doch nicht ; ich will ihn nicht lieben, wenn Ihr es verbietet, und will ihm sagen, daß meine Mutter geweint hat, weil ich ihm gut bin. Aber er ist ein rechtschaffener Mann und ein guter katholischer Christ ». Trad. M.G.

[377] Il faut dire toutefois que tous les prêtres ne se sont pas comportés comme ce père Hilarius, mais qu'un nombre important a été favorable à la Révolution française.

[378] Nikolaus Müller, *Der Aristokrat in der Klemme*, *op. cit.*, acte II, scène 10, p. 53 : « Wie gütig sind Sie, mein Vater ! Wie viel süsser wird es mir sein, den Mann glücklich zu machen, den ich von Ihrer Hand erhalte ». Trad. M.G.

[379] Nikolaus Müller, *Der Freiheitsbaum*, in *Jakobinerschauspiel und Jakobinertheater*, éd. par Gerhard Steiner, *op. cit.*, acte I, scène 1, p. 201 : « Hat der Rosenbusch im Felde seine Blumen verloren, dann gehn die Schnüffler vorüber und sehn ihn nicht einmal an ». Trad. M.G.

[380] Nikolaus Müller, *Der Aristokrat in der Klemme*, *op. cit.*, acte II, scène 3, p. 37 : « Dies Herz ist nicht fühllos, und je mehr ich seine Neigungen ergründe, um desto weniger habe ich den Muth, der Natur zu widerstreben. Der freudenlose Zustand, zu welchem mein Vater mich verdammt, ist mir schrecklich. Gefahren, ja sogar Laster drohen mir dort ». Trad. M.G.

Enfin, le thème de la mort comme ultime solution est présent. Quand Gustel dit à Rikchen que cela lui est égal de mourir pour avoir abattu l'arbre de la liberté, elle lui dit qu'elle le suivra dans la tombe. Quand la situation devient critique vers la fin de la pièce, devant l'opiniâtreté du bailli, les deux amoureux ne songent qu'à la mort :

> GUSTEL : Je veux mourir, monsieur le bailli.
> RIKCHEN : Nous voulons mourir tous les deux, monsieur le bailli.
> GUSTEL : Envoyez-moi dans le camp français !
> RIKCHEN : Faites-moi faire un tombeau à côté de celui de Gustel.[381]

Dans cette pièce, nous l'avons vu, les amoureux échapperont à la mort grâce au dénouement *ex cathedra* qui fait que l'officier français est le frère de Rikchen et hait le bailli autant qu'eux. En revanche, dans la pièce de Geiger, l'héroïne préfère se donner la mort plutôt que de succomber. Elle s'empoisonne et ce, juste au moment où son mari revient. Mais il est trop tard et elle mourra. De ce point de vue, cette pièce représente une exception. En effet, dans les autres pièces, le dénouement malheureux est évité grâce à la Révolution française et à ses conséquences. Dans *Die Rebellion*, Klärchen que son père est prêt à vendre à un ministre ne songe pas un instant à la mort, mais demande du secours dès qu'elle le peut. Elle est d'abord sauvée par la foule en émeute qui arrête la voiture et la délivre. On trouve dans cette voiture une lettre au ministre d'une noirceur telle qu'on peut espérer la condamnation de son père, le conseiller judiciaire et de Wald, son ancien promis. Elle pourra donc se marier avec l'avocat Hof qui est amoureux d'elle depuis longtemps et ensemble ils épouseront la cause de ceux qui sont en rébellion. Dans *Die Aristokraten in Deutschland*, le dénouement malheureux est évité par le fait que le père de Grete est acquis aux idées de la Révolution française, que l'amour de sa fille pour un soldat français ne le scandalise donc pas et qu'il décide d'émigrer en France avec toute sa famille. Dans *Der Aristokrat in der Klemme*, l'héroïne qui, contrairement à nombre de ses sœurs n'a pas intériorisé les valeurs qu'on a tenté de lui inculquer et est décidée à épouser l'homme qu'elle aime, même si c'est un roturier, le dénouement heureux est conséquence des changements de société dus à la Révolution française. Même si elle est bien émancipée, elle préfère se marier avec la bénédiction de son père et elle l'obtient parce que le renversement de situation rend son fiancé beaucoup plus riche que son père et que sa générosité lui dicte de prendre ses dettes à son compte et également parce que, grâce aux acquis de la Révolution française, il a pu devenir haut gradé dans l'armée, bien que roturier et qu'il devient ainsi présentable. Enfin, dans *Der Freiheitsbaum*, c'est aussi grâce à la Révolution française que le frère de Rikchen que l'on croyait perdu a abandonné l'armée allemande pour rejoindre l'armée française comme l'ont fait de nombreux soldats allemands[382]. Certes, le message perd un peu de sa force, étant donné que l'officier est le fils du paysan Blum et qu'il est animé autant par des sentiments filiaux que des sentiments politiques. Mais ses paroles prouvent qu'il sait dépasser les sentiments filiaux et qu'il veut mettre fin aux injustices. Il revient ainsi en « libérateur » dans son village. Par ailleurs, s'il a pu devenir officier dans l'armée française et jouer ce rôle, c'est bien parce que cette armée est démocratique. Ainsi, bien que tous les personnages soient hostiles à l'arbre de la liberté, la pièce a un sens révolutionnaire. Ce n'est pas le cas dans *Kabale und Liebe* de Schiller où ce sont les mêmes éléments qui mènent à la mort (une cabale dans un milieu corrompu) et qui nous montrent un monde où il n'y a pas de place pour l'amour et les sentiments. D'où le profond pessimisme de la pièce qui reflète l'impuissance de la bourgeoisie allemande. Ici, si la mort est évitée, c'est bien grâce à la Révolution française qui a permis au fils de venir sauver sa famille. Même la pièce de Geiger donne une note d'espoir. Contrairement à *Emilia Galotti*, elle se termine par le meurtre du tyran. En effet, le mari qui revient et se rend compte du désastre le tue d'un coup de couteau. Ce geste symbolise la révolte contre l'ordre établi, le souhait de voir disparaître le pouvoir absolu.

Dans ce théâtre, on voit se concrétiser de nouvelles valeurs. De ce point de vue, la pièce *Bürgerglück* est particulièrement intéressante[383]. Une veuve a dépensé tout son argent

---

[381] Nikolaus Müller, *Der Freiheitsbaum*, in *Jakobinerschauspiel und Jakobinertheater*, éd. par Gerhard Steiner, *op. cit.*, acte I, scène 12, p. 216 : « GUSTEL. Ich will sterben, Herr Amtmann. RIKCHEN. Wir wollen beide sterben, Herr Amtmann. GUSTEL. Schicken Sie mich fort ins französische Lager ! RIKCHEN. Lassen Sie mir ein Grab neben Gustels Grab machen ». Trad. M.G.

[382] Friedrich Christian Laukhard en représente un bon exemple. Enrôlé dans l'armée prussienne, il participe comme Goethe à la campagne de France contre la France révolutionnaire, mais en donne une image bien différente. Il déserte et participe assez longtemps aux mouvements de l'armée française. Son cas est loin d'être isolé. Voir Marita Gilli, « Un déserteur allemand dans les rangs de l'armée française », *Partir pour résister : s'expatrier pour sa foi ou ses idées (du XVIIe au XIXe siècle)*, Paris, Editions du CTHS, 2009. Version électronique.

[383] Joseph Marius von Babo, *Bürgerglück*, Berlin, in der vossischen Buchhandlung, 1792. La pièce a été jouée à Mayence.

pour donner un métier d'artisan à ses fils. Son beau-frère, récemment anobli, a honte de cette branche de la famille et lui reproche de se compromettre en fréquentant des bourgeois. Il pourrait procurer une pension à sa belle-sœur, mais ne le fait pas. Sa fille Marianne est amoureuse d'un bourgeois très vertueux qu'elle épousera après quelques péripéties. La pièce se termine par l'apologie de la vie bourgeoise saine et vertueuse. Elle oppose l'oisiveté et les roueries de la noblesse au travail des artisans : en effet, le fils de son beau-frère anobli ne sait rien faire que des dettes. Le travail devient une véritable valeur. La mère se réjouit que, pour ses fils, seul compte le travail et qu'ils ne soient venus en vacances que deux jours depuis les huit ans qu'ils sont partis pour se former. Elle a décidé d'en faire des artisans plutôt que de les envoyer à l'Université, tout en sachant qu'ils seront méprisés par la famille de son beau-frère, puisque les nobles considèrent comme infâmant d'être artisan. Elle estime que les artisans sont tout aussi utiles à l'Etat que les intellectuels. De plus, ses fils sont devenus riches et ont acquis beaucoup de connaissances, maîtrisant aussi bien le français que l'anglais, car une partie de leur apprentissage s'est faite en France et en Angleterre où ils ont trouvé beaucoup de clients. D'ailleurs, contrairement aux aristocrates, le roi les apprécie. La mère, issue d'un milieu d'artisans, se souvient que le roi avait visité leur fabrique quand elle était petite, qu'il avait mangé à leur table et assuré à son père qu'il le comptait parmi ses sujets les plus utiles et les plus précieux. Elle insiste sur le fait qu'un artisan n'a pas besoin de courtiser qui que ce soit et qu'il jouit donc d'une grande liberté :

> Un bonheur bourgeois qui ne dépend d'aucune faveur, d'aucun caprice sera leur sort. Ils aideront à enrichir leur patrie avec de l'argent et en étant de bons citoyens ; ils craindront Dieu, aimeront leur roi et répandront par leur exemple la moralité et la vertu bourgeoise.[384]

Et plus loin, en ce qui concerne les mariages :

> Le bonheur bourgeois et ses compagnons, une conscience pure, un amour sincère et la vertu remplaceront pour nous un service fastueux et une table trop copieuse.[385]

Par ailleurs, la mère est présentée comme un personnage très moderne qui souhaite être considérée par sa fille plus comme une amie que comme une mère. Enfin, les bourgeois présentés ici sont très généreux et leurs nombreux témoignages de générosité s'opposent à l'avarice des nobles qui n'utilisent leur argent que pour eux et non selon leur cœur.

En ce qui concerne la famille, les mariages se font par amour réciproque et non par intérêt, le cœur et les sentiments sont mis en avant, le bourgeois est présenté comme étant près de la nature et, comme il n'y a pas lieu dans ce milieu de monter des cabales, chacun épouse celui ou celle qu'il aime. Il le fait en parfait accord avec ses parents, ce qui est conforme à la morale bourgeoise. Notons que cette morale est toujours imprégnée de religion. Certes, la Révolution française n'est pas présente dans cette pièce, mais la victoire finale de la bourgeoisie, future classe dominante, montre bien le chemin à suivre pour que de nouvelles valeurs puissent s'imposer.

Le changement de perspective dans les pièces que nous venons d'évoquer s'explique par des raisons historiques : à l'époque de Lessing et du *Sturm und Drang*, on ne voit aucune perspective de sortie de la « misère allemande » ; la Révolution française, qui pourrait être imitée en Allemagne, en apporte une et ces pièces véhiculent donc ainsi l'espoir d'un nouvel ordre social. Toutefois, les valeurs de l'*Aufklärung* sont toujours bien présentes : soumission

---

[384] Joseph Marius von Babo *Bürgerglück*, *op. cit.*, acte III, scène 9, p. 99 : « Selbstständiges Bürgerglück, das von keiner Gunst, von keiner Laune abhängt, wird ihr Los sein. Sie werden ihr Vaterland mit Geld und guten Bürgern bereichern helfen ; sie werden Gott fürchten, ihren König lieben, und durch ihr Beispiel Sittlichkeit und bürgerliche Tugend verbreiten ». Trad. M.G.

[385] *Ibid*., scène 10, p. 107 : « Bürgerglück und seine Gefährten, reines Bewußtsein, redliche Liebe und Tugend werden uns den Pomp der Aufwartung und den Überfluß der Tafel ersetzen ». Trad. M.G.

des filles au père et toute-puissance des pères, force d'une morale encore issue de la religion. Nous avons pu constater cette même survivance dans les discours des révolutionnaires allemands de Mayence et nous devons donc en conclure que, de façon générale, l'opinion publique allemande n'était pas prête pour un bouleversement total de ses valeurs.

Léonore et la malédiction du père dans Don Alvaro ou la Force du destin (1835) du duc de Rivas

Sylvie Turc-Zinopoulos

En 1777 Jean-Baptiste Greuze saisit dans un tableau intitulé *Le fils ingrat* la fureur de la malédiction du père qui s'abat sur l'enfant qui transgresse sa loi. Dans un geste théâtral, les bras tendus, le père chasse le fils tandis qu'une jeune fille, un genou à terre, tente de calmer son courroux. Le regard dur, les traits crispés d'un visage paternel plein de colère suggèrent la violence de la scène. Le duc de Rivas reprend ce thème abondamment traité[386] dans son drame romantique *Don Alvaro ou la Force du destin*[387] en 1835 comme levier de la marche de la fatalité. En effet, la première journée s'achève sur le pathétique tableau de la mort du marquis de Calatrava qui expire en proférant un ultime anathème contre sa fille qui a bravé son autorité. Lui aussi exprime sa fureur dans de terribles imprécations, insensible aux supplications de la coupable. Désormais, le malheur accompagnera Léonore. La condamnation, qui renferme en soi la damnation, s'abat sur la réprouvée. Comment y échapper ? Quel protecteur serait assez puissant pour détourner le malheur qui poursuit sa victime sans pitié ? Si l'œuvre de Greuze renvoie à la parabole du fils prodigue y a-t-il un pardon possible dans la pièce d'Ángel de Saavedra pour celle qui a trahi sa famille et suivi son désir ?

Un enchaînement de circonstances fatales conduit à ce point de non retour. Ayant déjà essuyé le refus du marquis de lui accorder sa fille, Don Álvaro passe outre cet interdit et organise l'enlèvement de sa bien-aimée pour l'épouser. Surpris, de nuit, dans l'espace intime de la chambre de sa promise, il tue accidentellement le père qui expire en maudissant son enfant tandis que le rideau tombe sur cette image mélodramatique. L'auteur a présenté au spectateur une figure paternelle ambivalente en multipliant les points de vue de différents personnages sur le vieil aristocrate.

Un père aux multiples visages

Pour les gens du peuple attentifs au statut socioéconomique, ce noble symbolise une classe en décadence ; la plèbe dépeint un miséreux, avare et hautain, qui se drape dans la gloire passée de ses ancêtres ; un homme insensé de refuser un riche prétendant paré de toutes les vertus. Par contre pour le Chanoine, porte-parole de l'autorité paternelle, c'est un homme avisé qui agit dans son bon droit : le père a le devoir d'éconduire un soupirant, certes fortuné, mais étranger, dont l'identité demeure mystérieuse, voire suspecte. Le Marquis ne peut souffrir une mésalliance avec un sang mêlé – d'après la rumeur[388] – qui souillerait la pureté du sien et dérogerait à sa noblesse. Il a procédé avec prudence en éloignant sa fille de Séville. Il a exercé en sage chef de famille la prérogative qui lui permet de décider du devenir de sa progéniture comme le fait remarquer l'ecclésiastique, voix de la raison – « Les pères ont le

386 La malédiction du père et le fils ingrat furent des thèmes abondamment exploités dans le théâtre du XVIIIe français comme le montrrent les études de Claude Bonnet, notamment dans *Naissance du Panthéon – Essai sur le culte des grands hommes*, Fayard, 1998.

387 Nos éditions de référence sont pour le texte original celle de Rafael Balbín, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Madrid, Editorial Castalia, 1995 ; pour la traduction, celle de Georges Zaragoza, *Don Alvaro ou la Force du destin*, Paris, GF Flammarion, 2002.

388 Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, I, 2, p. 59 : « TIO PACO. […] que don Álvaro era hijo bastardo de un grande de España y de una reina mora… ». Duque de Rivas, *Don Alvaro ou la Force du destin*, p. 65 : « PERE FRANÇOIS. […] don Alvaro était le fils bâtard d'un grand d'Espagne et d'une reine mauresque. »

droit de marier leur fille avec qui leur convient » [389] – et comme le confirme lui-même l'aristocrate à sa fille :

> […] je serai attentif
> à te trouver un bon parti.
> Oui, mon amour… Qui mieux
> qu'un tendre père saura
> ce qui te convient, lui qui éprouve
> pour toi la plus grand passion ? [390]

De toute évidence, cette ingérence dans les affaires sentimentales de la jeunesse renvoie le spectateur du drame à la problématique du *Sí de las niñas* de Fernando de Moratín qu'il connaît bien et qu'il a coutume de retrouver sur les planches espagnoles. Le duc de Rivas utilise ce ressort topique comme élément déclencheur du destin qui va poursuivre les amants rebelles.

L'image sociale dégradée de la noblesse et celle conservatrice de l'intransigeance sont cependant tempérées par la scène de genre du « bon père » (I, 5) dans l'intimité de son foyer. Le public découvre un maître de maison affectueux dès les premières répliques échangées avec la damoiselle ; les verbes *abrazar* (« entourer de ses bras ») et *besar* (« embrasser »), répétés dans les didascalies et la déclaration finale d'amour paternel, disent toute la tendresse du marquis qui s'exprime en ces termes :

> Je t'adore, ma petite Léonore.[391]

C'est un père aimant, enveloppant, protecteur qui se veut responsable face à une enfant chérie mais, selon lui, tête folle de s'être éprise d'un homme indigne de sa condition. Il reporte tout son amour sur sa fille, probablement la benjamine de la fratrie, seule présence féminine de la maisonnée. Ce « bon père » sans le savoir culpabilise son enfant qui s'apprête à fuir et à tromper les siens ; la jeune fille se sent envahie par l'angoisse et recherche le giron paternel ; elle hésite à mettre à exécution son projet comme pour prolonger cet instant fusionnel qu'elle sait éphémère et ultime.

Car Léonore symbolise l'héroïne romantique par excellence à l'âme pure. Cela en fait précisément un personnage mal à l'aise avec les faux-semblants, prête à tout révéler au Marquis (I, 5 et 6). Elle n'est pas dans le désir de tromper l'auteur de ses jours, c'est au contraire lui qui ne veut voir en elle que l'image de l'obéissance. Elle formule de brèves exclamations réduites au seul nom de « Père ! »[392], cri, appel au secours qui condense son conflit intérieur. Elle se sent déchirée entre son amour pour ce père et celui pour don Alvaro. Elle semble encore aux prises avec le complexe d'Œdipe dans une position de petite fille idolâtrée qui n'a pas à affronter la rivalité de la mère défunte ; elle doit choisir de renoncer à « séduire » le père pour séduire son amoureux et pouvoir s'affirmer ainsi en tant que femme.

---

389 Duque de Rivas, *Don Alvaro ou la Force du destin*, p. 75 et p. 77. Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, I, 2, p. 58 : « CANONIGO. […] Los padres tienen derecho de casar a sus hijas con quien les convenga. »

390 Duque de Rivas, *Don Alvaro ou la Force du destin*, p. 75. Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, I, 5, p. 65 : « MARQUES. […] yo seré diligente / en darte un buen acomodo. / Sí, mi vida…, ¿ quién mejor / sabrá lo que te conviene / que un tierno padre, que tiene / por ti el delirio mayor ? »

391 Duque de Rivas, *Don Alvaro ou la Force du destin*, p. 76. Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, I, 5, p. 66 : « MARQUES. Yo te adoro, Leonorcita .»

392 Duque de Rivas*, Don Alvaro ou la Force du destin*, p. 75 : « LEONORE. (*Affligée*) Père ! Seigneur ! » ; p. 77 : « (*Se jetant dans les bras de son père, avec affliction*). Père bien-aimé ! Mon cher père ! » ; « Père ! Père ! » Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, I, 5, v. 49 : « DOÑA LEONORE. (*Afligida*) ¡ Padre !…¡ Señor ! » ; v. 71 : « (*Echándose en brazos de su padre con gran desconsuelo.*) ¡ Padre amado !…¡ Padre mío ! » ; v. 75 : « ¡ Padre !. ¡ Padre ! »

C'est ce qu'elle fait (I, 7) en tuant symboliquement ce père, acte qui la frappera d'anathème jusqu'à son trépas, par ces mots qui valent sentence et engagent son destin :

> Partons ; je suis résolue, mon sort est fixé ;
> seule la mort pourra nous séparer.[393]

Cette décision signe concrètement l'exécution du marquis car aucune autre issue n'est possible dès qu'on choisit de transgresser la loi du père. Lorsque don Alvaro jette son pistolet à terre, il lance une arme chargée qui touche sa cible. Ce qui présente l'apparence d'un malencontreux accident peut s'interpréter comme un acte manqué réussi dans la mesure où il élimine le gêneur, celui qui s'oppose au désir des amants, au désir d'une jeunesse contrainte à la soumission. Le père inflexible disparaissant, l'obstacle est levé. De toute manière, le dialogue s'est avéré impossible. En effet, en découvrant les amants (I, 8), le marquis reproche à sa fille de ne pas avoir respecté le pacte implicite du « tout lui dire », c'est-à-dire lui faire part du plan ourdi par don Alvaro. Selon son interprétation, son enfant a au contraire conservé l'apparence du quotidien, apparence trompeuse derrière laquelle s'est cachée la nouvelle Léonore, la jeune femme amoureuse de l'homme proscrit par sa famille. C'est une autre personne que le vieil aristocrate a découverte en revenant dans la chambre, une inconnue avec laquelle il a refusé tout contact physique car, selon lui, elle porte désormais une tache (réelle ou imaginaire) qui pourrait l'avilir. Aussi a t-il lancé à ses gens :

> Sortez-moi d'ici…, pour que je meure sans que cette infâme me souille d'un tel nom…[394]

Il a coupé le lien avec elle. Il a repoussé celle qui ne correspondait plus à l'être idéal qu'il aimait. L'héroïne n'était plus *sa* petite fille chérie mais une femme que chérissait un autre homme. Il n'avait rien vu, n'avait rien compris, n'avait rien pu faire pour s'y opposer ; son bonnet de nuit ridicule et son épée d'opérette symbolisent son impuissance face à Eros. Car c'est bien la question de la sexualité qui sous-tend le texte. Voilà pourquoi don Alvaro s'était empressé de lever l'ambiguïté de sa présence dans l'espace intime de sa bien-aimée en la déculpabilisant :

> Votre fille est innocente… Moi seul suis coupable […]. Votre fille est innocente…, plus pure que le souffle des anges qui environnent le trône de Dieu. Le soupçon que peut faire naître ma présence en ce lieu, à pareille heure, s'achèvera par ma mort […].[395]

Pour le père trahi et meurtri, il s'est agi d'éloigner une « pestiférée », un être défini désormais uniquement par son sexe, une étrangère qualifiée d'« infâme » – tout comme don Alvaro –, qu'il faut châtier.

Avec la mort du marquis, certes l'obstacle à la réalisation du désir a disparu mais le défunt réussit à séparer à tout jamais les amants plus efficacement que s'il avait vécu. Il devient la force du destin qui s'abat implacablement sur les coupables de parricide. Léonore va tenter d'y échapper en choisissant une issue sublimatoire.

La sublimation pour se soustraire à la malédiction du père

---

393 Duque de Rivas, *Don Alvaro ou la Force du destin,* p. 93. Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, I, 7, p. 78 : « DOÑA LEONORE. Vamos; resuelta estoy; fijé mi suerte; / Separarnos podrá sólo la muerte. »

394 Duque de Rivas, *Don Alvaro ou la Force du destin*, p. 97. Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, I, 8, p. 80 : « MARQUES. Sacadme de aquí…, donde muera sin que esta vil me contamine con tal nombre… »

395 Duque de Rivas, *Don Alvaro ou la Force du destin*, p. 95 et p. 97. Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, I, 8, p. 79-80 : « DON ALVARO. Vuestra hija es inocente… Yo soy el culpado…[…] Vuestra hija es inocente…, tan pura como el aliento de los ángeles que rodean el trono del Áltisimo. La sospecha a que puede dar origen mi presencia aquí a tales horas concluya con mi muerte […] ».

L'héroïne, qui a déterminé son devenir de femme en s'affranchissant de la loi du père, est perçue maintenant comme une fille indigne, l'opprobre de sa famille, la honte de la noblesse, l'objet de la condamnation publique. Elle fuit depuis un an, depuis la funeste nuit qui fit d'elle un paria. Le spectateur découvre un personnage travesti en homme (II, 3), dont le costume cache le corps et le visage[396]. Ce déguisement protecteur qui sert à échapper aux curieux et à ses frères vindicatifs en particulier représente une étape vers le dépouillement de soi. Cependant, il n'a pas complètement abusé l'étudiant à l'auberge, dont les questions de voyeur cherchent à découvrir le sexe qu'il dissimule :

> L'ETUDIANT. Mais…c'est un coq ou une poule ?
> […]
> Allons ! C'est mâle ou c'est femelle ?
> […]
> Allez, dites-moi : cette personne, comment monte-t-elle sa mule ? en amazone ou à califourchon ?[397]

Ce fureteur trouve la formule qui définit l'inconnu(e) en affirmant :

> Oui, il est du genre épicène ; disons hermaphrodite…[398]

Elle/Il est du genre neutre. Au-delà du leurre, le vêtement montre que Léonore ne se veut plus sexuée mais un être fantasmatique qui renonce à toute forme de séduction. Elle se situe dans une démarche de sublimation des passions qui l'animent pour revêtir la robe de bure franciscaine, sa nouvelle peau à la fois rêche et robuste, qui oblitère la femme à l'extérieur et prévient du retour du refoulé à l'intérieur. Elle réapparaît à la fin de la pièce couverte de « un saco »[399], à la fois « sac de toile » et « soutane au tissu grossier », les cheveux épars, pâle et défigurée, c'est-à-dire sans fards, dans la vérité crue de son moi profond soumis à la pénitence. L'inhibition des pulsions est passée par la contrainte au quotidien de l'ascèse pour se consacrer entièrement à l'expiation de son crime et tenir à distance ce qui l'en détournerait. La bure protège l'ermite d'elle-même et des autres. Léonore fait le sacrifice à Dieu le Père de son plaisir pulsionnel pour s'en libérer et retrouver la paix de son esprit tourmenté par les remords.

La figure paternelle habite toujours « l'inconscient » de l'héroïne, qui renonce au monde pour retrouver un père et conjurer ainsi la malédiction du sien. Afin de se reconstruire « psychiquement », elle se tourne vers une autre famille symbolique. Marcel Rufo propose la métaphore suivante :

> Il faut imaginer l'enfant comme une maison qui s'aménage peu à peu. La mère est représentée par les murs qui entourent, contiennent, assurant une protection rapprochée ; le père, lui, est représenté par la haie ou le grillage qui délimite l'enclos du jardin, protégeant à la fois les murs et ce qu'il y a à l'intérieur, la mère et l'enfant.[400]

---

396 Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, II, 3, p. 91 : la didascalie précise que Leonor : « saldrá […] muy fatigada y vestida de hombre, con un gabán de mangas, sombrero gacho y botines. » Duque de Rivas, *Don Alvaro ou la Force du destin*, p. 117, Léonore « entre […] comme épuisée […], vêtue en homme : pardessus à manches longues, chapeau à larges bords et bottines. »

397 Duque de Rivas, *Don Alvaro ou la Force du destin*, p. 107 et p. 109. Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, II, 1, p. 86-87 : « ESTUDIANTE. Pero… ¿ es gallo o gallina ? / […] / Pero, vamos, ¿ es hembra o varón ? / […] / Vamos, dígame usted : esa persona ¿ cómo viene en el mulo, a mujeriegas o a horcajadas ? »

398 Duque de Rivas, *Don Alvaro ou la Force du destin*, p. 107. Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, p. 86 : « ESTUDIANTE. Sí, es género epiceno ; como si dijéramos hermafrodita… »

399 Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, V, 10, p. 186 : la didascalie décrit Léonore : « vestida con un saco ». Duque de Rivas, *Don Alvaro ou la Force du destin*, p. 269 : « vêtue d'un sac ».

400 Marcel Rufo, *Chacun cherche un père*, *essai*, Paris, éditions Anne Carrière, 2009, p. 70.

Nous retrouvons cette métaphore dans la deuxième journée. Le couvent des Saints-Anges est la mère qui accueille, un refuge, un abri où l'on s'occupe de la fugitive, où la Vierge la protège de son manteau[401] ; le « Padre guardián », comme son nom l'indique, le père gardien de sa sécurité qui veille sur sa vie et la paix de son âme à distance. Le religieux rétablit un contact rompu depuis la malédiction du Marquis par le regard : il ne détourne pas ses yeux de l'enfant qui vient implorer son aide, mais lui offre sa compassion et son respect ; il absout le crime et communie dans l'amour de son propre père, Saint François[402], et dans l'amour de Dieu tout-puissant et clément. A la fin de la scène 8, Léonore tient une place au sein d'une nouvelle famille en tant que fille du Père symbolique et sœur du religieux. De plus, en acceptant de se soumettre à la Loi divine pour le restant de ses jours, elle régresse à un état d'avant la naissance : elle vivra désormais dans une « grotte-bon sein » qui pourvoira à ses besoins vitaux[403] et inhibera complètement les pulsions de vie pour devenir une sorte de morte-vivante comme elle en prononce le voeu :

> Je suis venue, je vous l'ai dit
> pour m'ensevelir à jamais
> dans le sépulcre de ces éboulis.[404]

Si la robe de bure recouvre le linceul d'Eros, le destin n'arrête pas pour autant sa marche implacable.

La malédiction du père : une « bénédiction » pour les fils

La malédiction du marquis ne disparaît pas avec son décès pas, mais au contraire « prend corps », relayée par les fils. Bien évidemment un sentiment filial de vengeance anime les deux frères qui désirent punir la mort de leur père : ces gentilshommes ne s'arrêtent pas à l'idée d'un accident ; ils ne veulent considérer que le résultat, excluant toute circonstance atténuante, tout pardon. De plus, la trahison et l'affranchissement de Léonore ont signifié leur propre mort sociale les privant d'un avenir : quelle famille voudrait s'allier à eux ? Quelle place occuper dans la société, où un insolent ne manquerait pas de les insulter ? Les Calatrava reprennent donc à leur compte la condamnation paternelle ; ils en font une « mission » dont ils s'emparent. Ils saisissent l'occasion de concrétiser leur désir de prendre la place du père afin de se construire eux aussi, de devenir marquis de Calatrava à la place du marquis. Pour y parvenir, ils doivent « donner du contenu » au titre de noblesse dont ils vont hériter successivement, d'où la nécessité de venger l'auteur de leurs jours et de laver la souillure qui a éclaboussé leur sang, leur nom, leur honneur, comme le clame don Carlos à don Alvaro :

---

401 Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, II, 7, p. 100 : « DOÑA LEONOR. Por eso aquí busco ansiosa / dulce consuelo y auxilio, / de la Reina del cielo / bajo el regio manto abrigo. » Duque de Rivas, *Don Alvaro ou la Force du destin*, p. 131 : « LEONORE. C'est pourquoi, je cherchais avidement, / ici, doux réconfort et secours. / Je m'abrite sous le royal manteau / de la Reine des cieux. »

402 Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, II, 7, p. 101, v. 654-655 : « PADRE GUARDIAN. Gobierno en el santo nombre / de mi padre San Francisco. » Duque de Rivas, *Don Alvaro ou la Force du destin*, p. 133 : « LE SUPERIEUR. Je dirige au saint nom / de saint François, notre père. »

403 Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, II, 7, p. 101-102 : « PADRE GUARDIAN. Pues diez años ha vivido / una santa penitente / en este yermo tranquilo, / de los hombres ignorada, / de penitencias prodigio. […] La gruta […] fue su albergue, / […] Aún existen en su seno / los humildes ustensilios / que usó la santa ; a su lado, / un arroyo cristalino / brota apacible. » Duque de Rivas, *Don Alvaro ou la Force du destin*, p. 133 et p. 135 : « […] une sainte pénitente a vécu, il y a dix ans, / dans la paix de ce lieu désert, / ignorée des êtres humains, / prodige de pénitences. / […] La grotte […] fut sa demeure, / […]. A l'intérieur se trouvent encore/ les ustensiles modestes / dont se servait la sainte ; à côté / coule un clair ruisseau / paisible. »

404 Duque de Rivas, *Don Alvaro ou la Force du destin*, p. 133. Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, II, 7, p. 101, v. 626-629 : « DOÑA LEONOR. Vengo resuelta / – lo he dicho – / a sepultarme por siempre / en la tumba de estos riscos. »

DON ALVARO : Monsieur le marquis !
DON CARLOS : Ce titre
je ne m'autorise pas à le porter ;
je l'aurai seulement mérité
qu'après [*sic*] vous avoir donné la mort.[405]

Par le sacrifice de la sœur et de son amant, les Calatrava redorent leur blason, seule richesse dont ils disposent et se hissent à la hauteur de leurs ancêtres. Ce sont les bras de la loi du talion. Le couple de réprouvés permet de déplacer la pulsion agressive dirigée initialement vers leur géniteur sur ses assassins, pulsion anoblie alors car mise au service du code de l'honneur. Mais, en servant la cause de leur moi qui se veut tout-puissant, les deux frères encourent eux-mêmes la damnation : ils transgressent la loi du roi interdisant le duel et la justice de Dieu qui proscrit la vengeance. Ni une exécution ni l'enfer ne sauraient les faire renoncer à cette place si enviée qu'ils veulent occuper à tout prix. Pour l'obtenir, chacun va tour à tour perpétuer la malédiction du père.

Don Carlos, l'aîné, sous le nom de don Félix de Avendaña, se lie d'amitié avec don Fadrique de Herreros, qui lui a sauvé la vie lors d'une rixe (III, 3). Sauvé à son tour par son obligé sur le champ de bataille (III, 7), ce dernier à l'agonie s'agite au seul nom de « Calatrava », réaction qui fait comprendre au jeune marquis qu'il est en présence de l'ennemi qu'il traque (III, 8). Aussi, lorsque le mourant lui remet la clé qu'il cachait sur son coeur et qui ouvre une cassette au mystère impénétrable, don Carlos montre-t-il que son souhait de « se glisser dans la peau » de son père est plus fort que tout et que la fin justifie les moyens. Le surmoi a beau agiter les principes du code de l'honneur (III, 8) tel que le respect de la parole donnée, le moi, qui poursuit son but, trouve la faille pour violer le secret caché : ouvrir la petite boite qui renferme un portrait dont don Fadrique avait tu l'existence. Car il s'agit bien de viol à en juger par la récurrence des verbes « ouvrir » et « rompre » (*abrir* et *romper*), qui émaillent le discours du voyeur. Don Carlos cherche à tout prix à voir, à pénétrer l'intimité des amants ; il transgresse l'interdit, découvre atterré la miniature de Léonore et c'est alors comme s'il avait pris en flagrant délit sa cadette avec son séducteur ; comme si Léonore s'était un peu plus déshonorée et méritait d'autant plus la mort. L'exécution de celle-ci telle qu'il la conçoit (IV, 1) prend des allures de sacrifice sur l'autel de l'honneur paternel :

DON CARLOS : […]
l'infâme ne pourrait vivre.
Non, après vous, elle doit mourir,
telle est la loi de ma vengeance.
Si vous ne me tuez pas, moi,
à l'instant je la trouverai
et la même épée
de votre sang trempée,
en son coeur…[406]

Arrêtons-nous sur le symbolisme de cette épée. Il s'agit d'une arme noble par excellence, qui définit socialement celui qui la porte. Elle a déjà permis à don Carlos de s'illustrer avec adresse et bravoure selon les dires des gens du peuple (I, 2) et dans l'algarade qui l'a opposé à des soldats tricheurs (III, 2). Objet phallique, elle exprime la force : le marquis qui paraît

405 Duque de Rivas, *Don Alvaro ou la Force du destin*, p. 195. Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, IV, 1, p. 142, v. 1528-1532 : « DON ALVARO. […] ¡ Señor marqués ! / DON CARLOS. De esa suerte / no me permito llamar, / que sólo he de titular / después de daros la muerte. »
406 Duque de Rivas, *Don Alvaro ou la Force du destin*, p. 205. Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, IV, 1, p. 148, v. 1692-1699 : « DON CARLOS. […] Ni la infame ha de vivir. / No, tras de vos va a morir, / que es de mi venganza ley. / Si a mí vos no me matáis, / al punto la buscaré, / y la misma espada que/ con vuestra sangre tiñáis, / en su corazón… »

maintenant sur les planches n'a rien à voir avec le vieillard en chemise de nuit brandissant une lame peu menaçante (I, 8) ; il « ressuscite » jeune, viril, solaire. L'épée renvoie aux deux aspects de la démarche de don Carlos : elle sépare le Bien du Mal, la rouée de son séducteur, la sœur du frère, la fille du père, la factieuse de la société conservatrice. Par conséquent, elle a une action positive : elle rétablit l'ordre bafoué par la jeune fille qui a transgressé l'autorité paternelle ; elle vise à reconstruire l'harmonie antérieure sans l'élément indésirable et à ramener l'unité familiale compromise. Don Carlos estime avoir été lésé par sa cadette dans son honneur et pour être remis dans son droit, il faut qu'il en coûte à la coupable : sa vie pour celle de son père ; son châtiment pour l'injure faite à ses frères et par-delà à ses ancêtres. La jeune femme doit périr transpercée par la lame teintée du sang de son amant, c'est-à-dire symboliquement, par là même où elle a fauté en souillant le sien avec celui d'un parvenu. Nul pardon possible.

Même si, une nouvelle fois, le marquis de Calatrava meurt dans le duel qui l'oppose à don Alvaro, cette épée de Damoclès reste suspendue au dessus de Léonore. Don Alfonso, le cadet, s'en saisit à son tour dans l'ultime Journée.

Le spectateur assiste à une scène de retrouvailles entre le frère et la soeur réunis par le destin. Le puîné se meurt blessé par don Alvaro à l'issue d'un nouveau combat ; il réclame un religieux, conscient d'avoir compromis son salut éternel et c'est l'ermite qui surgit contraint de sortir de sa retraite. L'anachorète n'est autre que Léonore qui a renoncé au monde pour se repentir. La vue de son frère la transporte de joie. C'est un bref instant où tout bascule : la pièce aurait pu s'achever sur une scène de repentance du jeune marquis et de pardon de la soeur qui a fait a Dieu le don de sa vie. Nous aurions eu alors le second volet du diptyque de Greuze cité auparavant avec le tableau de la réconciliation et de la clémence. Or, le drame réclame une fin tragique. Lorsque don Alfonso paraît, le marquis de Calatrava, tel le Phénix, renaît de ses cendres sous les yeux ébahis de don Alvaro qui s'exclame pétri d'effroi :

> Ô Dieu ! Que vois-je ! Ô mon Dieu !
> Mes yeux peuvent-ils me tromper ?
> J'ai devant moi la vivante image
> du marquis de Calatrava ![407]

Aux dernières paroles du vieil aristocrate – Je te maudis.[408] – répondent celles du jeune noble :

> Je meurs vengé.[409]

Deux présents atemporels d'un Je vindicatif, deux pentasyllabes dactyliques en espagnol, une même haine, une même pulsion de mort, une même satisfaction. Le second volet du diptyque s'intitule ici « la vengeance paternelle ». Le coup de poignard porté à Léonore fait d'elle la victime qu'on immole sur l'autel de la Loi du père, l'innocence sacrifiée. L'accomplissement de la malédiction devient une ignominie : elle débouche sur un fratricide – et au delà sur un infanticide. Ce meurtre abaisse celui qui le perpètre et grandit l'héroïne.

Léonore, comme son nom l'indique, symbolise à tout jamais l'honneur. Si elle a suivi son désir un instant, elle a expié le restant de son existence ce moment de transgression. Rien n'a pu détourner d'elle la malédiction du père qui l'a harcelée jusque dans son refuge. La

---

407 Duque de Rivas, *Don Alvaro ou la Force du destin*, p. 247. Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, V, 6, p. 172, v. 2059-2063 : « DON ALVARO. ¡ Oh Dios !... ¡ Qué veo !... ¡ Dios mío ! / ¿ Pueden mis ojos burlarme ? / ¡ Del marqués de Calatrava / viendo estoy la viva imagen ! »

408 Duque de Rivas, *Don Alvaro ou la Force du destin*, p. 97. Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, I, 8, p. 80 : « MARQUES. Yo te maldigo. »

409 Duque de Rivas, *Don Alvaro ou la Force du destin*, p. 271. Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, V, 10, p. 187 : « DON ALFONSO. Muero vengado. »

femme transfigurée qui apparaît à don Alfonso n'a pas su l'émouvoir, aveuglé qu'il était par la colère et l'orgueil. Nul pardon possible, nulle fille prodigue attendue. Le duc de Rivas dans *Don Alvaro ou la Force du destin* s'attache au caractère destructeur de l'anathème qui signifie la disparition des Calatrava. L'attitude de caste, le refus d'ouverture vers d'autres catégories sociales n'entraînent que l'extinction de la vieille aristocratie figée dans un passé révolu.

Face à la vindicte paternelle ici-bas, la miséricorde de Dieu le Père ouvre ses bras à la repentie au Ciel. Dans l'effroyable dénouement de la pièce, le spectateur, atterré par les cadavres qui jonchent les planches, retient cette leçon. C'est en ce sens que le romantique Ángel de Saavredra rejoint Greuze en prônant la force du pardon.

Les pantomimes de Champfleury au Théâtre des Funambules : conflits filiaux et harmonies familiales

Leisha Ashdown-Lecointre

Dans sa *Philosophie de la Pantomime* publiée en 1858 Champfleury[410] se donne pour mission de souligner le pouvoir de ce genre théâtral. Voici ses commentaires provocateurs :

> Mais de même que la pensée jaillit d'un tableau, sans que l'artiste s'en soit inquiété, de même que les idées socialistes naissent de la lecture d'un roman où l'auteur n'aura semé que des observations et des faits, de même une simple farce peut conduire à un monde d'idées. C'est ce qui fait la grandeur, la puissance, et ce qui explique la supériorité de la pantomime sur la tragédie et la république. Ceci doit s'expliquer plus tard. J'ai besoin d'un volume.[411]

Voilà une déclaration grandiose sur une forme théâtrale jusqu'alors considérée comme inférieure au théâtre légitime mais renouvelée dans les années 1830 et 1840 par le célèbre mime Jean-Gaspard, dit Jean-Baptiste, Deburau. Parmi les « idées » que suscite la pantomime, figure l'évolution du schéma familial représenté par Cassandre et sa fille Colombine, courtisée par trois prétendants, Arlequin, Pierrot et Polichinelle. A partir de cinq pantomimes publiées ou représentées au Théâtre des Funambules entre septembre 1846 et janvier 1849 nous verrons comment cette forme théâtrale, basée sur les types de la commedia dell'arte, peut enrichir la thématique qui nous intéresse. Nous nous intéresserons plus particulièrement à la nature des relations père/fille. Il s'agit d'examiner comment s'expriment les rôles du père et de la fille. Il nous appartient d'étudier comment Cassandre conçoit sa fille : uniquement comme une possession à garder précieusement jusqu'au moment du mariage ou bien comme une personne à part entière avec ses propres goûts et opinions ? Comment évolue la manière dont Cassandre envisage sa fille ? En quoi cette évolution peut-elle être rapprochée des mutations à l'œuvre dans la société française de l'époque ? L'émergence du courant réaliste caractérise les pantomimes de Champfleury surtout à la fin des années 1840. Figure importante du réalisme[412] celui-ci applique ses principes à la pantomime.

Avant d'aborder cette problématique rappelons que les rôles de Colombine et Cassandre, personnages employés par Champfleury, sont deux types directement issus de la commedia dell'arte[413] pour lesquels Maurice Sand se passionne et qui lui inspirent le beau

---

[410] Jules François Félix Husson, dit Fleury, dit Champfleury (1821-1869).

[411] Ces remarques sont tirées de la préface de *Pierrot, valet de la Mort*, première pantomime de Champfleury déposée au Ministère de l'Intérieur le 19 septembre 1846 mais vraisemblablement jamais jouée. Il est possible de consulter cette préface à la Bibliothèque nationale de Paris sous la cote 8°Yth 14262, p. 4-5. La préface qui apparaît dans Champfleury, *Souvenirs des Funambules*, Genève, Slatkine, 1971, p. 7 *sq*., est légèrement modifiée et abrégée.

[412] Nous lisons dans ses écrits théoriques des commentaires intéressants sur ce mouvement artistique. Selon Champfleury : « Le réalisme devait apparaître seulement entre 1840 et 1850 ; [...] Je ne donnerai pas aujourd'hui la définition du réalisme ; les définitions sont faites pour occuper les loisirs des académiciens ; cependant je crois que le public a adopté avec un certain plaisir le mot de réalisme, parce qu'il lui sert à classer une autre génération [...] ; par *réalistes* (le public) entend une nouvelle fournée d'écrivains, de peintres, de musiciens [...], le public les appelle *réalistes* uniquement parce qu'ils ont trente ans, et qu'on attend d'eux des œuvres plus jeunes jusqu'au jour où ils seront fatigués et remplacés par une autre génération qui s'amusera en criant un autre mot à terminaison en *isme*. Ainsi va le monde. », *Souvenirs des Funambules*, in Champfleury, *Contes d'automne*, « Le Réalisme montre ses cornes », Paris, Victor Lecou, 1854, p. 99.

[413] Pour l'histoire de ce genre théâtral nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage d'Arnaud Rykner, *Pantomime et théâtre du corps*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Collection « Le Spectaculaire », 2009, et notamment à son introduction « Un art des origines ». Voir également l'étude de Marie-Hélène Garelli-François et Valérie Visa-Ondarcuhu, *Corps en jeu, de l'Antiquité à nos jours*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

volume *Masques et Bouffons* en 1862. Dans cette œuvre figure Cassandre, vieillard plutôt ridicule, voué à être dupe d'Arlequin ou Pierrot. Tuteur ou père de Colombine, il veut la marier à un autre barbon comme lui, de préférence riche et sur le point de mourir. Colombine, dont le cœur balance entre un jeune valet se prénommant Lélio, Polichinelle le zanni et son homologue Arlequin, est habile à déjouer les projets matrimoniaux conçus par son père.

La Pantomime au dix-neuvième siècle, héritage important pour Champfleury

La pantomime est un genre théâtral renouvelé dans les années 1820 et 1830 en France grâce au pouvoir de Deburau, salué notamment par Jules Janin, qui signe une biographie du mime en 1832[414], d'inspirer les hommes de lettres de l'époque dont Gautier. Né en 1821, Champfleury arrive à Paris en 1843, ce qui lui permet d'assister aux dernières représentations de Deburau au théâtre des Funambules, qui deviendra légendaire suite à sa démolition par Haussmann en 1862. Admiratif devant le naturel du mime, Champfleury rend ainsi hommage à Deburau :

> […] sur les planches (il) agissait comme dans la vie réelle et se persuadait qu'il accomplissait des actes habituels. Il était naturel et convaincu.[415]

Deburau incarne le type même de l'acteur pour Champfleury. Par son jeu sublime, silencieux et émouvant, Deburau parvient à toucher son auditoire et à lui transmettre une idée de l'artiste dont on peut trouver les origines dans la commedia dell'arte où l'acteur a la liberté d'improviser à partir d'un rôle typé. Proche de son public composé principalement d'ouvriers, Deburau est à la fois le créateur du rôle et le porte-parole du peuple. Dès sa première enfance, les personnages de la commedia dell'arte captivent l'imagination de l'auteur, Champfleury s'amusant à se déguiser dans la boutique provinciale tenue par sa mère. Il suffit de consulter le *Catalogue de Livres Rares et Curieux composant la Bibliothèque Champfleury*[416] pour constater à quel point il était attaché à la pantomime comme genre théâtral. Cet engouement est d'ailleurs mentionné dans sa correspondance. Devant le succès de plus en plus important de l'auteur au Théâtre des Funambules, Balzac lui écrit quinze jours avant la première de *La Reine des Carottes* en 1848 pour demander une place au théâtre : « Faites-moi goûter de ce légume littéraire »[417]. Le statut de Champfleury comme auteur de pantomimes à partir des années 1840 est certain.

Conception traditionnelle du père confrontée au surnaturel

Dès l'ouverture de *Pierrot, valet de la Mort*, pièce n'ayant vraisemblablement jamais été représentée, datant de septembre 1846, Cassandre fait comprendre qu'il monnaie sa fille, il la garde précieusement car elle représente son principal trésor. Le père par excellence Cassandre a toute autorité sur sa fille : lui seul décide de son éducation et surtout de ses fréquentations. Il gronde Colombine et se charge de corriger chacun de ses trois amoureux à tour de rôle lorsqu'ils essaient d'enfreindre les barrières de sa demeure. Il leur impose une série d'épreuves pour décider qui aura droit à la main de sa fille, laquelle est conviée en tant que témoin. Cassandre doit constamment veiller au bon comportement des prétendants et surtout séparer de sa fille ceux qui sont dépourvus d'argent. Néanmoins Colombine, qui est courtisée par Arlequin, n'entend pas les choses de la même façon, et cherche à imposer son choix d'époux. En se déguisant en meuniers, Colombine et Arlequin échappent momentanément à l'attention

---

[414] Jules Janin, *Deburau. Histoire du théâtre à quatre sous pour faire suite à l'histoire du Théâtre-Français*, 3ème édition Paris, C. Gosselin, 1833, 2 tomes en 1 vol. in-12.

[415] « Deburau », in Champfleury, *Souvenirs et Portraits de Jeunesse*, Paris, Dentu, 1872, p. 64-65.

[416] Préface de Paul Eudel, spécialiste de la pantomime. Il est publié en 1890 à Paris chez Léon Sapin.

[417] Lettre de 1848, in Sainte-Beuve et Champfleury, *Lettres de Champfleury à sa mère, à son frère et à divers*, Paris, Société du Mercure de France, 1908, p. 82.

de Cassandre par leur jeu de cache-cache dans une pièce où règnent coups de pied, cascades et autres preuves de force physique.

Cette pièce nous permet de percevoir un modèle qui caractérise les premières pantomimes de Champfleury : le père cherche à s'enrichir au maximum grâce au mariage d'une fille plutôt méconnue de lui alors que Colombine veut se marier par amour. Souvent l'objet de son affection s'appelle Arlequin. Il faut l'intervention de la bonne fée Vitalis pour assurer le bonheur de Colombine : dans ce petit monde dominé par le père, Vitalis, dans le rôle de la marraine, remplit en partie le rôle maternel mais seulement *in extremis*. La fée apparaît pour résoudre un conflit, pour aider Colombine à échapper à un sort potentiellement malheureux ou pour exhorter certains personnages à mieux se comporter. Des scènes chaotiques s'enchaînent ponctuées de force bastonnades et de cascades qui n'épargnent pas la figure paternelle de Cassandre. Pour assurer un mariage d'amour la fée Vitalis intervient, symbole du bien et protectrice des deux amants Colombine et Arlequin. Elle les emmène vers son palais céleste dans un char auquel sont accrochés Cassandre, Polichinelle et Pierrot. Le dernier tableau de la pièce met Colombine et Arlequin au sens propre et figuré du terme sous la baguette protectrice de la fée avec Cassandre à droite et Polichinelle à gauche alors que Pierrot accompagne la scène en violoniste : le bonheur du couple et de la famille au sens large est scellé. Pièce à morale, *Pierrot valet de la Mort* fait surtout triompher Arlequin sur les deux autres prétendants de Colombine. L'enrichissement projeté de Cassandre grâce au mariage de sa fille échoue. Nous constatons que les forces surnaturelles agissent contre le désir du père de marier sa fille avec le prétendant le plus riche, scellant ainsi le bonheur du couple amoureux, Colombine et Arlequin. On peut ainsi constater le triomphe de l'amour et de la jeunesse sur une conception traditionnelle du père basée sur le mariage d'argent.

Nous avons déjà vu que la bonne fée exerce ses pouvoirs surnaturels pour effectuer des changements dans le comportement du père et qu'ils favorisent une relation plus amicale entre Cassandre et Colombine. L'élément merveilleux introduit dans *Pierrot, valet de la Mort* est développé dans *Pierrot pendu*, pantomime représentée pour la première fois au Théâtre des Funambules le 29 septembre 1846. Cassandre cabaretier fait savoir publiquement par affiche dans son commerce que « celui qui apportera une dot de cent pistoles épousera Colombine »[418]. Lorsqu'Arlequin apporte la somme convenue, le mariage peut avoir lieu sans tarder. Cassandre revêt ses habits de fête comme sa fille et son futur gendre. Cependant la cérémonie est annulée quand Pierrot mange le contrat de mariage ; Cassandre revient à son rôle de protecteur du trésor et accompagne sa fille à sa chambre mansardée. Il veille à la protéger contre toute visite inattendue de la part des prétendants non autorisés. Une nouvelle fois la bonne fée doit intervenir afin d'assurer le mariage de Colombine et Arlequin ; les Génies assistent au mariage. Dans ses écrits théoriques l'auteur fait une allusion précieuse au rôle des personnages imaginaires. Traitant spécifiquement de la pantomime féerique, genre auquel appartiennent les cinq pantomimes examinées dans cette étude, Champfleury évoque en outre l'aspect malléable voire plastique des personnages traditionnels :

> Les fées et les enchanteurs sont les maîtres dans ces sortes d'ouvrages. Tout s'y passe avec un incroyable mépris de toutes les règles. La famille des Cassandre, Colombine, Arlequin, Polichinelle, entre, sort, se jette par les fenêtres, est coupée par morceaux, revient à la vie, se marie sous la protection de la fée, sans qu'il soit possible de reconnaître *l'idée* qui a pu présider à l'entassement de tous ces faits.[419]

Les personnages meurent et renaissent au gré de l'auteur, dans une action soumise au hasard et au romanesque. Champfleury partage l'opinion de Gautier concernant l'élasticité des liens

---

[418]*Pierrot pendu*, in Baugé, Isabelle, Champfleury, Gautier, Nodier & Anonymes *Pantomimes*. Paris, Cicéro, 1995, 1er tableau, p. 39.

[419] *Souvenirs des Funambules*, in Champfleury, *Contes d'automne*, « Des Écoles diverses de pantomime », Paris, Victor Lecou, 1854, p. 88.

de famille, malléabilité qui permet à Pierrot de changer complètement de statut dans *Pierrot marquis*. Le merveilleux vient à la rescousse de la jeune génération et permet le mariage d'amour.

Le modèle traditionnel de la famille, basé sur un modèle patriarcal tout puissant, concept présent dans *Pierrot, valet de la Mort* et *Pierrot pendu*, est désormais révolu. Champfleury développe dans *Pierrot marquis* un nouveau modèle social basé sur certains éléments de la commedia dell'arte, mais pétri de surnaturel. Pierrot, tout d'abord, voit son rôle évoluer. Au moment où il devient propriétaire de ferme, il est tout de suite respecté par Cassandre et joue un rôle plus important car il n'est plus soumis. C'est également le cas de Colombine, qui devient plus autonome. Afin d'apprécier cette évolution, revenons momentanément à la première pantomime de Champfleury, où prime l'élément surnaturel. *Pierrot, valet de la Mort* sert de base pour montrer l'évolution des rapports entre les différents membres de la famille de la pantomime selon l'auteur. Colombine joue dans cette pièce un rôle passif et reste sous la protection de son père, malgré des tentatives pour choisir de façon indépendante son futur époux. Elle parle peu et dépend plutôt de son jeu pour s'exprimer. Sachant que son futur époux sera choisi uniquement selon ses moyens financiers, elle est plutôt subjuguée par l'autorité de son père et par sa conception traditionnelle de la paternité. Seules les forces positives incarnées par le surnaturel, l'amour et la jeunesse permettent de lutter contre ce système social traditionnel. Dans *Pierrot marquis*, nous voyons les personnages évoluer dans un cadre plus vaste et dans des rôles plus développés. Le manuscrit de *Pierrot marquis* est déposé au Ministère de l'Intérieur le 5 octobre 1847, seulement quelques mois après la première représentation de *Pierrot pendu*. Colombine joue le rôle d'infirmière auprès d'un Polichinelle père mourant. Elle travaille également dans la ferme de son père : on la voit porter des sacs d'argent pour payer des ouvriers. Son rôle plus actif fait d'elle une force vivante dans la pièce. Dans cette pièce Colombine ne se prive pas d'agir et de réagir, et même de prendre momentanément l'identité d'une autre personne à la faveur du jeu théâtral : son rôle devient de plus en plus actif, ce qui contraste avec la passivité de son personnage dans la pièce précédente. Enfin, l'ordre familial et social évolue. Au cours de la lecture du testament de Polichinelle à laquelle assiste Colombine, Cassandre, qui ne peut cacher ses aspirations bourgeoises, écoute avec attention le notaire. Il ignore que Pierrot a détourné le testament de son oncle mourant afin de dénoncer son cousin Polichinelle fils et de se faire le seul héritier de la fortune familiale. Cassandre apprend l'héritage de Pierrot, promu au statut de marquis, et sans hésiter il accueille l'ancien garçon de ferme devenu nouveau riche en tant que futur gendre. Il entre dans son rôle de bourgeois gentilhomme en demandant d'abord que l'on danse pour lui et ensuite qu'il apprenne l'art de jouer la tragédie. Le professeur de théâtre choisit des scènes abrégées de *L'Orphelin de la Chine* par Voltaire, pièce représentée pour la première fois en 1755[420]. Cet intermède théâtral révèle deux aspects importants pour le thème qui nous intéresse. Premièrement, la pièce raconte l'histoire d'un orphelin voué à la mort mais sauvé grâce au mandarin, joué par Polichinelle, et à sa femme, dont le rôle échoit à Colombine, auparavant aimée par l'empereur tartare Gengis Khan, rôle tenu par Pierrot. Dans cette mise en abyme, on suit l'histoire d'une famille en cours de recomposition : l'orphelin trouve une nouvelle famille avec ses parents adoptifs. Colombine s'acquitte convenablement de son rôle d'épouse du mandarin, à l'instar de Polichinelle dans le rôle de celui-ci. Deuxièmement, l'épisode théâtral nous révèle l'incapacité de Cassandre à s'adapter à l'évolution du rôle de père à son époque : celui pour qui le premier souci est le

[420] Dans la pièce de Champfleury, l'auteur abrège et modifie légèrement trois scènes qui mettent en valeur chacun des rôles joués par Colombine, Polichinelle, Pierrot et Cassandre. Il s'agit de l'acte I, scène 2, acte II, scène 5 et acte V, scène 2. Il est à noter que, dans ce jeu, Champfleury a recours à la mise en abyme : Colombine (Idame) est mariée avec Polichinelle (Zamti), mais dans le passé elle a été amoureuse de Pierrot (l'empereur Gengis Khan). Cassandre (Osman) en est réduit au rôle du serviteur de Pierrot.

bonheur de sa fille, dont la première étape est de permettre à sa fille de choisir plus librement son futur époux. Dans la pièce, Cassandre doit tenir le rôle d'Osman, guerrier tartare au service de l'empereur Gengis Khan, joué par Pierrot. Dans les indications scéniques on lit que « *Cassandre qui ne comprend rien à la tragédie hausse les épaules et ne veut pas mimer* »[421]. Soumis aux ordres de Gengis Khan/Pierrot, Osman/Cassandre en est réduit à être un simple pion, qui n'est plus autonome. Incapable de donner un ordre à Colombine/Idame ou de veiller à sa sécurité, Osman/Cassandre joue mal en haussant les épaules. Confronté à la faillite de son rôle paternel, il doit enfin reconnaître l'autonomie de la génération des enfants. L'incapacité de Cassandre à s'adapter à son rôle témoigne de son impuissance face à la décomposition de son rôle : son autorité paternelle s'estompe devant l'autonomie des enfants. Rappelons ce qu'écrit Gautier concernant l'avènement du réalisme où l'autorité et la tradition sont en passe de disparaître :

> […] L'ère de l'art catholique se ferme pour la pantomime, l'ère de l'art protestant commence. L'autorité et la tradition n'existent plus : la doctrine du libre examen va porter ses fruits : adieu les formules naïves, les barbaries byzantines, les teintes impossibles ; l'analyse ouvre son scalpel et va commencer ses anatomies.[422]

En revanche la souplesse de Colombine dans son rôle affirme et soutient l'idée de l'évolution des rôles sociaux et de l'autonomie grandissante de la nouvelle génération.

Après cet intermède théâtral, Cassandre et Colombine viennent en aide à Pierrot lorsque le nouveau riche fait faillite et doit s'incliner devant son cousin, le vrai héritier. Le bouleversement de la hiérarchie sociale dérange l'ordre préétabli : le grand seigneur Pierrot, mal à l'aise dans son rôle, finira par rejeter Colombine comme future épouse. La fin heureuse de la pièce n'est assurée que lorsque Pierrot renonce définitivement au statut de marquis et reprend ses anciens habits de garçon de ferme. En même temps Cassandre reprend ses fonctions de fermier ; l'ordre social est rétabli. Selon Gautier l'élément réaliste se fait ressentir dans cette pièce par l'amoindrissement de l'aspect surnaturel : le pouvoir de la bonne fée est atténué et c'est le métier de Pierrot, meunier, qui explique la pâleur de son visage et non plus son masque traditionnel. Gautier évoque également l'esprit froid de Pierrot qui n'hésite pas à torturer son oncle mourant Polichinelle, dont les jours sont en danger, dans le but de s'enrichir[423]: tout ceci dans le but de demander Colombine en mariage. L'importance de la bonne fée disparaît devant la liberté de plus en plus remarquée de Colombine qui s'émancipe progressivement de son père. Il ne s'agit pas de revenir au modèle traditionnel de la famille mais de passer à un schéma basé sur la reconnaissance de la fille par son père en tant qu'être à part entière.

Vers une nouvelle harmonie familiale

Champfleury nous a légué une forme de pantomime plus souple, plus ouverte et capable de dépasser le simple divertissement. La pantomime de Champfleury exprime l'aspiration à une évolution du schéma familial traditionnel. Cassandre reconnaît enfin chez sa fille longtemps considérée comme une marchandise, une jeune femme accomplie, intelligente et capable de s'exprimer. Plus détaillés, plus complets, plus profonds, les personnages de la pantomime selon Champfleury annoncent une nouvelle ère dans l'histoire littéraire. Dans les deux dernières pantomimes dont nous traitons : *La Reine des Carottes*, pantomime fantastique de septembre 1847, écrite en collaboration avec Monnier, et *Les Trois Filles à Cassandre*, pantomime bourgeoise datant de janvier 1849, nous voyons juxtaposés le surnaturel et le réalisme, en quelque sorte l'essence des idées de Champfleury sur l'évolution de la famille.

---

[421] *Pierrot marquis* in Baugé, *op. cit.*, Sixième Tableau, p. 62.
[422] *Ibid.*, p. 101.
[423] Voir les commentaires de Gautier in *Souvenirs des Funambules, op.cit.*, p. 98-100.

Dans les deux pièces il est question du mariage de Colombine ; l'acheminement vers son union est marqué par des épreuves à la fois physiques et morales. Dans *La Reine des Carottes*, l'élément surnaturel est responsable du bouleversement de l'ordre social. Cassandre, propriétaire d'une ferme, et Colombine constatent la présence d'esprits maléfiques car Pierrot, leur garçon de ferme, refuse d'entendre raison. Il croit entendre gémir les légumes fraîchement cueillis dans le jardin et destinés à être préparés pour la soupe du soir :

> […] la désolation était dans la maison de Cassandre : lui-même, ce bourgeois si prudent, […] n'était-il pas forcé de convenir de l'étrange réalité qui se manifestait par des gémissements ?[424]

Polichinelle en profite pour amadouer Cassandre en vue d'épouser sa fille. Mais Colombine, amoureuse de Pierrot, ne veut pas accepter la proposition de mariage conclue entre son père et Polichinelle. *La Reine des Carottes* est le seul exemple où nous constatons les sentiments de Colombine pour Pierrot. C'est l'élément surnaturel – à son comble dans la pièce – qui lui permet de gagner l'amour de Pierrot. Afin de parvenir à ses fins, elle s'empare du talisman de Polichinelle, se transforme en pomme et, sous ce costume, réussit à détruire les forces maléfiques qui règnent et à regagner l'amour de Pierrot. Elle soupçonne la force des pouvoirs surnaturels qui s'exercent sur Pierrot. Parallèlement à ce rôle de plus en plus actif de sa fille, le rôle de Cassandre s'estompe avant de disparaître complètement des scènes finales de la pièce. Colombine décide de son propre destin en choisissant Pierrot et Cassandre doit en prendre conscience. Dans *La Reine des Carottes*, Colombine n'hésite pas à faire savoir ses désirs : son mariage avec Pierrot est rendu possible, du moins partiellement, grâce à ses efforts pour vaincre les pouvoirs surnaturels de la Reine et détourner l'attention de Polichinelle en lui volant son talisman. Elle se montre capable de prendre en main son destin, d'agir dans son intérêt personnel et dans celui de son bien-aimé.

Tandis que prédomine une ambiance chaotique dans *La Reine des Carottes*, la mise en scène des *Trois Filles à Cassandre* respire l'ordre et le bonheur. Le titre de la pièce indique un certain éclatement du rôle de Colombine qui est présentée en même temps que ses deux sœurs. Colombine, la seconde fille, joue le rôle de la coquette à l'excès. Selon Champfleury, « elle se mirait perpétuellement, elle usait deux miroirs par jour rien qu'en se regardant. Et puis, c'étaient des mines, des poses, des valses, des danses sempiternelles »[425]. La sœur aînée est une femme au caractère combatif, dont l'imagination s'inspire de la chevalerie romanesque. La cadette, surnommée la Souillon, est inactive et très sale. Il incombe à Cassandre de trouver un époux convenable pour chacune de ses trois filles ; c'est pourquoi il propose d'offrir 500 francs à chacun des futurs époux. Père d'une famille nombreuse, sa satisfaction est profonde à l'occasion de leurs mariages respectifs. Les époux sont tirés au sort. Ce procédé, qui fait intervenir le hasard, scelle le bonheur de Colombine, qui épouse Arlequin, comme il se doit, et mène ensuite une vie heureuse. Les deux autres sœurs connaissent un sort différent : la cadette, l'ancienne souillon, est employée dans le salon de coiffure de Polichinelle, son mari perruquier. Désormais, elle doit savonner le menton des nombreux clients avant leur rasage, mais elle change tout à fait ses habitudes en devenant plus soucieuse de son apparence. Sa sœur aînée, devenue la malheureuse épouse de Pierrot, se fâche contre son lâche mari et finit par exiger une compensation financière auprès de son époux en raison d'un mauvais traitement pendant la nuit de noces : voulant se rapprocher de sa nouvelle épouse, Pierrot avait décidé de la peindre en blanc, ce qui n'avait pas manqué de la mettre en colère... L'harmonie familiale est possible grâce à la séparation des deux époux. De façon intéressante, Cassandre se retire de la pièce à partir du moment où ses filles sont

---

[424] Champfleury et Monnier, *La Reine des Carottes*, Paris, Dechaume, 1848, repris par Baugé *op.cit.*, 2ème tableau, p. 71.
[425] Champfleury, *Les Trois Filles à Cassandre*, Paris, Dechaume, 1850, p. 4.

mariées. Il réapparaît seulement lors d'un grand repas de famille qu'il préside en père comblé et s'associe au bonheur de Colombine et de sa fille cadette. Sa proposition d'une dot généreuse l'a rendu plus sympathique aux yeux des trois prétendants : Cassandre a également aidé ses futurs gendres à connaître leurs futures épouses. Ne voulant pas que ceux-ci épousent de façon aveugle « la marchandise en sac »[426], Cassandre s'efforce de créer une ambiance conviviale où de bonnes relations familiales peuvent prospérer. En l'occurrence, la myriade de soufflets de *Pierrot, valet de la Mort*, destinée à divertir l'audience et typique de la mise en scène basée sur les bastonnades et coups de pied des premières pièces étudiées, ne trouve plus sa place dans *Les Trois Filles à Cassandre*. Nous pouvons constater l'estompement progressif de l'élément merveilleux dans toutes les pièces, sauf *La Reine des Carottes*, qui forme un pont entre l'héritage romantique et les débuts du réalisme. Dans ces pièces, le rôle de la bonne fée s'amoindrit mais ne disparaît pas complètement : notons par exemple la présence de la sorcière qui conseille Pierrot vers la fin des *Trois Filles à Cassandre*. Au fur et à mesure que l'élément merveilleux s'affaiblit, l'élément réaliste se renforce avec une plus grande souplesse des rôles traditionnellement typés : par exemple Pierrot n'est plus figé dans le rôle du soumis, il peut jouer le bourgeois gentilhomme, Cassandre est cabaretier, Colombine est infirmière. La question de l'argent semble toujours déterminer la bonne ou la mauvaise fortune des différents personnages. Quant à *La Reine des Carottes*, l'élément fantastique reste important car il est lié à la trame même de la pièce : il représente à la fois la cause et la réponse au problème à résoudre, à savoir comment trouver un mari convenable pour Colombine. Celle-ci se rend compte de la puissance des forces surnaturelles et par la suite se montre capable de les maîtriser afin de sceller son propre bonheur.

Le Triomphe de l'Amour sur l'Argent

À la lumière de ces commentaires, pourrait-on dire que Champfleury dans ses pantomimes propose un nouveau modèle familial ? Héritière du théâtre de la Renaissance, la pantomime telle que la conçoit Champfleury dans les années 1840 se partage entre son héritage historique et une ouverture vers l'avenir. Il crée un nouveau genre de pantomime qui inclut toujours des éléments merveilleux, mais dont la vocation est de mieux faire ressortir l'aspect pédagogique de la comédie :

> En général elle [sa pantomime] est courte ; l'action s'attache à reproduire des scènes populaires. J'appartiens corps et âme à cette école que j'ai fixée, développée et rendue propre à rendre des effets de comédie sérieuse dont on s'était jusqu'alors gardé d'approcher.[427]

Le terme de réalisme est encore une fois évoqué par Champfleury par rapport à *Pierrot marquis*. Il évoque ainsi le terme par rapport à une génération d'auteurs dont il fait partie :

> […] je retrouve la trace première du *réalisme* que Théophile Gautier pressentait déjà dans *Pierrot marquis*. Jusqu'alors on ne se servait que très peu du mot ; il n'était employé par personne. […] Il y a trente ans, les *romantiques* représentaient une jeunesse apportant de nouvelles formes dans l'art ; il en est de même aujourd'hui des *réalistes*.[428]

Afin d'illustrer l'évolution des relations familiales et du genre de la pantomime, prenons le thème des relations économiques dans les pantomimes en question. Nous constatons une certaine entente entre père et fille lorsqu'il s'agit d'argent, du moins dans les premières pièces. Colombine semble être de mèche avec Cassandre dans *Pierrot, valet de la Mort* car, lorsque Pierrot lui fait des avances, Colombine lui demande aussitôt en retour de l'argent et, constatant sa pauvreté, le rejette par la suite. Néanmoins, avec l'autonomie grandissante de

---

[426] *Ibid.*
[427] *Souvenirs des Funambules, op.cit.*, p. 88.
[428] « Le Réalisme montre ses cornes », in *Souvenirs des Funambules, op.cit.*, p. 99.

Colombine, cette entente commence à s'estomper devant la place qu'elle voudrait accorder au vrai amour. Dans les deux premières pièces, *Pierrot, valet de la Mort* et *Pierrot pendu*, Cassandre essaie de s'enrichir en monnayant Colombine, mais dans *Les Trois Filles à Cassandre*, il offre une dot importante aux futurs époux de ses filles. Le personnage de Pierrot nous permet de comprendre la complexité de la question de l'argent. Afin d'avoir le droit de demander la main de Colombine, Pierrot essaie de s'enrichir en jouant aux cartes dans le cabaret de Cassandre avec le capitaine Fracasse au début de *Pierrot pendu*. Bientôt battu par son adversaire, Pierrot est dans l'impossibilité de payer ses dettes, si bien que le capitaine prend en gage ses vêtements. Pierrot aura ensuite recours à Cassandre et à Polichinelle pour sortir de son embarras, mais ces deux personnages se garderont de lui prêter l'argent dont il a besoin pour rembourser ses dettes. Pierrot commettra alors au cours de la pièce toute une série de petits vols énumérés lors du procès : le contrat de mariage, mangé par Pierrot pour empêcher l'union maritale d'Arlequin avec Colombine, une paire de bottes et un panier repas, la tabatière de Cassandre et l'encrier du notaire. La gravité des vols sera plus importante encore dans *Pierrot marquis* car il ira jusqu'à voler l'identité de son oncle mourant pour dérober à l'héritier légitime la fortune de famille. Dans ces deux pièces, il est clair que le prétendant le plus chanceux est nécessairement le plus riche car, peu après la nomination de Pierrot comme seul et unique héritier de son oncle, Cassandre est prêt à lui donner la main de sa fille. De façon intéressante, Pierrot demande toujours de l'argent mais n'est jamais prêt à en donner, soit en raison de son indigence soit en raison d'une mauvaise volonté. Lorsque le médecin le ressuscite après une noyade dans *Pierrot, valet de la Mort*, Pierrot refuse et perd ainsi ses vêtements donnés en gages, dans *Pierrot marquis* il ne veut pas payer le cours du professeur de théâtre. Ce qui plus est, pour Pierrot, le chirurgien qui extrait les pièces d'or des bosses de Polichinelle pourrait se servir généreusement en guise de paiement car Pierrot veut se débarrasser de son oncle à l'aide du chirurgien, mais toujours sans payer. Pierrot est un excellent exemple de celui qui prend toujours mais qui ne donne jamais. Il est clair que les liens du mariage lui conviennent mal. Rejeté par le reste de sa famille, ses belles-sœurs et leurs maris à cause du traitement qu'il a infligé à son épouse au caractère combatif – qui se défend d'ailleurs – Pierrot part seul à la campagne et finit par chercher conseil auprès d'une sorcière. Les paroles prémonitoires de celles-ci annoncent le sort de Pierrot:

> Le mariage n'est pas ton lot,
> Mon blanc Pierrot,
> Tu n'es pas fait pour les soins du ménage,
> Toujours t'en empêchera ton image.
> Reste célibataire sans fiel :
> Le Célibataire habite le ciel.[429]

Il décide par la suite de rompre les liens du mariage et de redevenir célibataire, terme dont Champfleury propose une étymologie ludique sur le manuscrit : « célibataire, cœlum habitare »[430]. Nous découvrons une vérité capitale par rapport à la bonne entente entre père et fille dans cette évolution de Pierrot qui ne fait plus partie des prétendants de Colombine : il n'est ni apte à être riche, comme Champfleury le montre dans *Pierrot marquis* au moment où il rejette Colombine en tant que future épouse, ni capable de fonder un mariage heureux comme on le voit dans *Les Trois Filles à Cassandre*.

A propos de Cassandre, nous constatons une évolution tout à fait différente. Alors que priment dans les premières pièces l'argent et l'enrichissement de Cassandre, plus loin la notion du bonheur de Colombine intervient lorsque son père prend en compte les sentiments de sa fille. Dans un esprit plus généreux que dans le passé, le père offre une somme importante à

---

[429] *Ibid*, p.8.
[430] *Ibid.*

chacun de ses trois futurs gendres. Rappelons que, dans les pièces précédentes, il exigeait de l'argent en échange de la main de sa fille. Cette proposition financière semble contribuer largement au futur bonheur marital de ses trois filles : Colombine est heureuse avec Arlequin et Polichinelle se montre bienveillant envers sa femme, la troisième fille de Cassandre.

Le rôle de l'argent, si important pour le bon déroulement des relations familiales entre Cassandre et son futur gendre, disparaît ou s'amenuise considérablement. L'argent ne conduit pas forcément au bonheur et il peut même créer un certain malheur. Avoir des moyens financiers, tel Pierrot dans *Pierrot marquis*, risque de brouiller une relation. Ce qui compte pour sceller le bonheur, c'est une relation basée sur un véritable amour entre Colombine et son futur époux, relation libérée de tout souci financier. L'harmonie familiale provient d'une vraie confiance : Cassandre doit respecter le choix de sa fille, Colombine et son prétendant doivent se porter mutuellement respect et amour. Ces mêmes mutations sont à l'œuvre dans la société de l'époque : les débuts d'émancipation de la femme, une plus grande souplesse dans les rôles familiaux traditionnels et un effacement notable du modèle familial basé sur le père tout-puissant.

L'innovation des pantomimes de Champfleury vient de sa conception nouvelle des rôles traditionnels de la commedia dell'arte. Les relations familiales dans les pantomimes de Champfleury permettent l'émancipation de la fille grâce à l'ouverture d'esprit de son père. D'un ancien modèle traditionnel de la famille, basé sur l'autorité du père, qui mène souvent à une divergence d'opinions et à des conflits familiaux, Champfleury conduit ses personnages vers un nouveau modèle basé sur une meilleure entente entre père et fille. Ses écrits s'inspirent d'idées empruntées au romantisme, Champfleury recourt à l'élément merveilleux pour résoudre les conflits entre générations. Cet héritage trouve son point culminant dans la pantomime merveilleuse, *La Reine des Carottes*. Mais son œuvre annonce également des idées novatrices : dans les quatre autres pantomimes, l'auteur montre un réalisme illustré par la mobilité sociale des personnages, qui permet un développement plus important de leur rôle. La question de l'argent qui sous-tend toute relation entre Colombine et son éventuel prétendant, est remise en question grâce à un assouplissement de l'attitude de Cassandre envers sa fille. Ne la voyant plus comme un être à monnayer mais plutôt comme sa fille bien-aimée dont il veut assurer le bonheur, il permet à Colombine de trouver une liberté jusqu'ici inconnue. Les relations filiales peuvent enfin parvenir à une nouvelle harmonie, libérées de tout souci matériel. L'argent et l'élément du hasard s'estompent pour laisser la place à l'amour vrai, concept essentiel du mariage moderne.

De l'autorité paternelle et du mariage forcé mis à mal dans la comédie de magie espagnole

Lise Jankovic

NICODEMUS : Ce mariage, je ne l'ai pas arrangé, et je n'y consentirai jamais.[431]

Le thème de l'alliance matrimoniale imposée ou au contraire interdite par un père intraitable et autoritaire est un topos littéraire qui constitue le noeud de l'intrigue de nombreuses pièces, depuis les comédies de Plaute et de Térence, jusqu'à Marivaux, en passant par Molière, Lully et Moratín en Espagne. Le père choisit un gendre, la fille, qui est déjà éprise d'un autre jeune homme, se morfond de tristesse et rejette le gendre. À moins que ce ne soit le fils qui, amoureux ou parfois même marié en cachette à une jeune inconnue, ne doive avoir recours à mille ruses pour éviter la colère de son géniteur, outré de la mésalliance. Mais au terme de la pièce, grâce à l'aide de différents adjuvants et après de multiples coups de théâtre, le père se rend compte de son abus de pouvoir, témoigne de sa repentance et accorde sa bénédiction au mariage d'amour.

Il n'est pas vraiment étonnant que ce motif intergénérationnel, si traditionnel, ait été repris dans la comédie de magie espagnole. La comédie de magie est un genre dramatique féerique et populaire qui naît au XVIIIe siècle avec les grands succès que sont *L'ensorcelé*[432] (1698) de Zamora, *Le magicien de Salerne*[433] (1715) de Juan Salvo y Vela et *Marta la Romarantina*[434] (1716) de Cañizares. L'engouement du public pour ce théâtre est si important, que le genre est encore exploité tout au long du XIXe, et reste même à l'affiche au début du XXe siècle, car il assure une pleine recette. Pour ne citer que quelques exemples de pièces au triomphe retentissant à l'époque, mentionnons *La patte de chèvre*[435] de Juan de Grimaldi (1829), *La vente aux enchères du diable*[436] de Rafael María Liern y Cerach (1864) et *La nuit illuminée*[437] de Jacinto Benavente (1927). Entièrement basées sur le merveilleux, ces pièces à machines ont une intrigue déliée, font monter sur scène un personnel dramatique des plus fantasques et orchestrent de multiples spectacles, tous placés sous le signe du prodige.

Deux comédies de magie du premier XIXe siècle tissent leur action autour de ce scénario familial, à savoir : *Les poudres de la mère Célestine* de Juan Eugenio Hartzenbusch (1840) et *La statue de diamants* de Luis García González (1864). Il s'agira de voir en quoi ce motif classique est repris et détourné au profit du spectaculaire, plus que de l'édification morale – contrairement aux comédies moratiniennes néoclassiques où les thèmes de la liberté d'élection, de l'égalité en âge et en condition sociale dans le mariage visent à faire du théâtre une école des moeurs. En effet, face à l'autorité du père, dans un schéma très manichéen, la magie se met bien sûr au service de la jeune fille et de l'amour – tout comme la mère de la jeune fille. La figure paternelle, elle, hautement ridiculisée, se retrouve cantonnée au réel prosaïque. Cette forte dichotomie entre les dimensions réelle et surnaturelle sera au coeur de notre réflexion.

---

[431] Juan Eugenio Hartzenbusch, *Los polvos de la madre Celestina*, *op. cit.*, p. 5 : « Esa boda no la he dispuesto yo, ni la consentiré nunca ».
[432] Titre original : *El hechizado por fuerza*
[433] Titre original : *El mágico de Salerno*
[434] Titre original : *El asombro de Francia : Marta la Romarantina*
[435] Titre original : *La pata de cabra*
[436] Titre original : *La almoneda del diablo*
[437] Titre original : *La noche iluminada*

Un scénario sempiternel

Le mariage arrangé est un topos littéraire, depuis l'Antiquité jusqu'au théâtre romantique, qui se construit autour de deux volontés contradictoires et conflictuelles : l'autorité contre le choix ; le père contre l'enfant :

> Le principal [détenteur de l'autorité] demeure bien sûr le père, chef inconditionné de la famille et jouissant de pouvoirs fort étendus à l'encontre de ses enfants. Sa présence est constante sur la scène classique : parfois libéral et compréhensif, le plus souvent autoritaire et tyrannique, toujours jaloux de ses droits, il choisit ses gendres et ses brus, ordonne, menace, et impose même parfois ses décisions en matière d'alliances de façon posthume, par testament.[438]

Les deux comédies de magie présentent le même canevas dans leur intrigue. Que l'on s'en tienne aux résumés des pièces :

La statue de diamants raconte l'histoire d'amour de Margarita et Colás. Juan Lanas, le père de Margarita, a promis sa fille à don Diego de Vargas, vieux noble désargenté, mais celle-ci est éprise du jeune et riche Colás. La mère de Margarita, Aldonza, tente de les marier en secret, mais Juan Lanas et don Diego s'interposent. Colás appelle les génies et autres créatures surnaturelles à l'aide, Margarita disparaît par une trappe et c'est le début d'une longue poursuite : Colás part à sa recherche avec l'aide de l'enchanteresse Corina ; les parents, eux, sont aidés par les villageois, puis par Corina ; don Diego, lui, est aidé du diable-magicien Adel. Colás doit passer par plusieurs épreuves : la grotte du lion, une mission pour le Roi des Génies, un voyage sur l'île d'or... Après toutes ces aventures, Colás retrouve Margarita et ils se marient dans le temple des Fées, avec la bénédiction des parents.

Les poudres de la mère Célestine met en scène l'histoire d'amour de Teresa Loreto et du poète García Verdolaga. L'action se passe à Madrid et à Huesca, à la fin du XVIIe siècle. Nicodemus, beau-frère et tuteur de Teresa, apprend par la Célestine que Teresa est éprise de García, ce qui le rend furieux, car il souhaite la marier avec le riche Junípero Mastranzos. Tous deux l'enferment dans un couvent pour qu'elle se raisonne, mais la Célestine remet à García une poudre magique qui lui permet de délivrer Teresa et de s'enfuir avec elle. Plus avant, la sorcière lui révèle qu'il doit la libérer de son sort (elle est vieille à jamais) en l'épousant. Mais il refuse, ce qui déclenche la colère de la Célestine sur qui il ne peut plus compter. La Folie vient à son secours et ils sèment les poursuivants. Junípero passe un pacte avec la Célestine et les deux réseaux de personnages s'affrontent sans répit. Après de multiples rebondissements, García et Teresa se marient au bord de la mer dans le verger de la Folie et le pardon est accordé aux poursuivants qui assistent à la cérémonie.

On est loin, certes, de la sobriété des comédies classiques, mais on retrouve bien, au cœur de l'intrigue, l'opposition générationnelle autour de l'alliance matrimoniale.

Plus précisément, la première similitude dramaturgique évidente se situe au niveau du réseau de personnages : dans les pièces classiques comme dans les comédies de magie, la caractérisation est outrée pour mieux signifier le déséquilibre contre-nature du mariage arrangé. À la différence d'âge s'ajoute un fossé de condition et de caractère entre la promise et le gendre choisi par l'autorité paternelle. Dans *La statue de diamants,* Margarita est décrite par son père comme « gracieuse et fraîche comme une rose / élégante et belle »[439], un portrait à l'opposé de la présentation vantarde de don Diego après que Juan Lanas lui a reproché ses haillons :

---

[438] Martine Clermont, *Les conflits familiaux au XVIIe à travers le théâtre classique*, thèse de doctorat, Paris III, sous la direction de J. Morel, 1976, p. 206.

[439] Luis García González, *La estatua de brillantes*, *op. cit.*, I, 1, p. 9 : « tan gentil como lozana, / tan garrida como hermosa ».

> *(D'une gravité comique)* Je suis D. Diego de Vargas, le soleil brillant de Mendoza, Nuño, Nuñez, Peñarrasa, seigneur de bien des terres, et de la Tour de l'Aigle, auteur de trente comédies et plus de cinquante farces, madrigaux et sonnets, anacréontiques et satiriques.[440]

Il incarne en tous points le ridicule de la noblesse désargentée agrippée à ses titres honorifiques. Et dans *Les poudres de la mère Célestine*, la jeune Teresa est promise à *Junípero*, moqué tout au long de la pièce comme « l'idiot », le « rival stupide ».

Le fossé de générations transparaît très clairement dans l'indignation du père face à la désobéissance de l'enfant. Dans *La statue de diamants*, quand le père apprend que sa fille voit Colás en cachette, il la traite d'« enfant mal né »[441], conclut malgré tout le marché matrimonial (appâté par l'ennoblissement que suppose l'union) et prend le ton de la menace devant son autorité patriarcale remise en cause :

> Si je découvre qu'elles se moquent de moi, et que tout ce que vous avez dit est vrai, elles verront qui je suis vraiment ![442]

Et la peur que les géniteurs inspirent aux enfants illustre la même idée :

> Avant même que l'éventualité d'une répression précise soit clairement évoquée, l'autorité des parents pèse comme une toute puissance vague et redoutée.[443]

D'où leurs réactions immédiatement défaitistes, que ce soit la plainte, la fuite (au couvent) ou le suicide. C'est bien ce qu'on observe dans les comédies de magie. Dans *La statue de diamants*, à l'arrivée du père de Margarita, une didascalie décrit l'attitude timorée des jeunes amants :

> Margarita et Colás, l'air confus, n'osent pas lever la tête.[444]

Cet écart, qui suppose des prérogatives d'un côté et la soumission de l'autre, est d'autant plus fort lorsque la jeune personne est placée sous l'autorité d'un tuteur, comme c'est le cas dans *Les poudres de la mère Célestine*. Que l'on s'en tienne à cette réplique de Nicodemus peu après le lever de rideau :

> Je suis ton tuteur, et j'ai été le mari de ta soeur, et je veux et j'ordonne que tu te maries avec Monsieur. Obéis, ou tu devras souffrir les terribles conséquences d'une colère pharmaceutique [il est apothicaire] alliée à celle du tuteur et beau-frère.[445]

Menaces, impératifs d'ordres en crescendo, répétition du pronom personnel sujet et polysyndète sont là pour donner plus de puissance à l'expression de sa domination. Comme le fait remarquer Martine Clermont, les tuteurs, dans le théâtre classique, sont souvent substituts de l'autorité parentale et la plupart d'entre eux jouent un rôle peu reluisant, fait de tyrannie et

---

[440] *Ibid.,* p. 12 : « (con gravedad cómica) Yo soy D. Diego de Vargas / y sol claro de Mendoza, / Nuño, Nuñez, Peñarrasa, / Señor de varios lugares / y de la Torre del Águila / autor de treinta comedias / y más de cincuenta farsas / madrigales y sonetos, / anecreónticas y sátiras ».

[441] *Ibid.*, I, 1, p. 11 : « ¡ Hembra mal nacida ! »

[442] *Ibid.,* p. 14 : « Si descubro / que se ríen en mis barbas, / y es verdad cuanto habéis dicho, / ¡ ya verán quién es Juan Lanas ! »

[443] Martine Clermont, *Les conflits familiaux au XVII à travers le théâtre classique*, *op. cit.,* p. 379.

[444] Luis García González, *La estatua de brillantes*, *op. cit.*, I, 2, p. 17.

[445] Juan Eugenio Hartzenbusch, *Los polvos de la madre Celestina*, *op. cit.*, I, 3, p. 8 : « Yo soy tu tutor, y fui marido de tu hermana, y quiero y ordeno que te cases con el señor. Obedece, o sufrirás los terribles efectos de una cólera farmacéutica en sublimación compuesta con la de tutor y cuñado. »

de malhonnêteté[446]. Nicodemus incarne parfaitement cette figure de tuteur véreux, car s'il veut marier Teresa à Junípero, c'est par avarice :

> une petite que j'éduquais pour être nonne afin de ne lui donner qu'une petite dot et que je marie pour ne lui en donner aucune ![447]

Autant d'éléments qui consacrent l'état de faiblesse des jeunes héroïnes, réduites à l'état d'objet, corsetées dans l'obéissance qu'elles doivent observer envers leur géniteur ou tuteur. Mais dans la comédie classique, les projets d'alliances matrimoniales des parents sont contrariés par la résistance, puis la révolte des enfants. C'est également le cas dans la comédie de magie où les jeunes femmes entendent bien user de leur libre-arbitre en rejetant l'époux désigné. Un rejet très clairement exprimé dans *Les poudres de la mère Célestine* où la belle Teresa n'hésite pas à accompagner son refus d'un soufflet :

> JUNIPERO *(Présentant sa main à Teresa)* : Accordez-moi la joie de sentir la pulsation de votre belle main.
> TERESA : Tenez, sentez-la. *(Elle le giffle)*[448]

Ce coup donné instaure évidemment un comique de geste typique de la farce en même temps qu'il traduit nettement l'inimitié de Teresa pour celui qu'on veut la forcer à épouser.

Il en va de même dans *La statue de diamants*, au début du deuxième acte :

> D. Diego de Vargas ment. Moi Margarita que vous voyez ici présente, pour vous ôter l'espérance de mon amour, je suis venue jusqu'ici. […] Je n'ai jamais éprouvé d'affection pour vous. […] Ainsi sachez, D.Diego, que parce qu'elle adore Colás, cette femme vous méprise.[449]

La jeune femme a le mérite d'être claire ! Le chiasme antithétique final produit le même effet qu'un couteau qu'on tourne dans la plaie.

Les différents partis pris créent bien sûr un conflit qui devient le ressort de l'action. Se dessine ainsi un schéma actantiel clairement défini : les jeunes sont sujets de l'action, la figure paternelle a le rôle d'opposant, la mère est adjuvant.

> Dès que le père est présent, la mère s'efface et limite son rôle à de timides interventions ou à une complicité secrète, qui l'amène naturellement du côté de ses enfants, comme elle contraints, et maintenus dans un état de dépendance. […] Le heurt est inévitable, car les jeunes ont osé choisir.[450]

Ce réseau relationnel de personnages constitue un inchangé dans la comédie de magie, car dans *Les poudres de la mère Célestine*, la figure maternelle est absente, mais dans *La statue de diamants*, nous prenons connaissance de la complicité mère-fille dès le début de la pièce. La particularité du théâtre féerique va résider dans l'introduction d'un nouvel adjuvant : la magie (Corina dans *La statue de diamants*, La Folie dans *Les poudres de la mère Célestine*) qui se substitue à la figure de la nourrice ou du valet rusé.

---

[446] Martine Clermont, *Les conflits familiaux au XVII à travers le théâtre classique*, *op. cit.,* p. 209-210.
[447] Juan Eugenio Hartzenbusch, *Los polvos de la madre Celestina*, *op. cit.*, I, 2, p. 5 : « una chicuela a quien educaba yo para monja por, darle un dote corto, y a quien caso por no darle ninguno ! »
[448] *Ibid.*, I, 3, p. 9 : « JUNIPERO. (Presentando la mano a Teresa) Tenga yo la dicha de sentir la pulsación de vuestra hermosa mano. TERESA. Tomad, sentidla. (Le da un bofetón) ».
[449] Luis García González, *La estatua de brillantes*, *op. cit.*, II, 2, 1, p. 49-50 : « MARGARITA. Miente D. Diego de Vargas / que aquí a Margarita veis, / a quitaros la esperanza / de mi amor, aquí llegué. […] Yo nunca os tuve afición. […] Conque D. Diego, sabed, / que porque adora a Colás / os desprecia esta mujer ».
[450] Martine Clermont, *Les conflits familiaux au XVII à travers le théâtre classique*, *op. cit.,* p. 210-335.

Enfin, dernière similitude : la comédie de magie offre le même dénouement heureux dans le pardon et réconciliation.

> Des conflits violents surgissent bien sûr lorsqu'il s'agit de choisir une alliance, mais les purs rapports d'autorité se trouvent dépassés souvent par la compréhension du père ou le respect de l'enfant.[451]

Nous en avons un bel exemple dans *Les poudres de la mère Célestine* où le cupide Nicodemus accorde finalement sa bénédiction au mariage d'amour de Teresa et García, avec un geste symbolique : « Nicodemus, joignant les mains de García et Teresa »[452].

Détournement du motif classique

Nous venons d'observer une variante cruciale propre à la comédie féerique : l'intervention de forces surnaturelles au sein du conflit familial.

> Le magicien est […] l'élément qui résout le problème. […] L'histoire d'amour contrarié et la reconquête d'un règne sont deux aspects d'un même fait : l'altération d'une série de situations qui retrouveront un ordre grâce à l'intervention du magicien. […] La solution finale sera le mariage.
> C'est ce dénouement avantageux et satisfaisant pour tous, allié au faste de la scène, qui devait sembler attrayant et primordial au public au moment de choisir un spectacle et de faire perdurer ce théâtre, sans oublier, bien sûr, le fait qu'il traitait de thèmes d'actualité comme celui des mariages inégaux et non désirés, question qui a provoqué la création de nouvelles lois (Novísima Recopilación, liv. X, tit. II, Loi IX. Publié le 23 de mars 1776, cet article de loi régule le rôle des parents et enfants quant au choix des époux).[453]

Qu'est-ce que cela suppose ? Pour commencer, un antagonisme accru dans la caractérisation des personnages. Dans *Les poudres de la mère Célestine*, les premiers voeux que prononcent le poète García, lorsqu'il se retrouve en possession de la poudre magique de la Célestine, sont des souhaits vindicatifs : il se venge notamment de Junípero en le transformant en dindon. Une transformation hautement comique, car elle se produit juste après que Junípero s'est vanté d'être un galant homme. Avec ce type de métamorphoses, la magie permet de matérialiser sur scène l'opposition entre les amants et les poursuivants.

L'Amour, dans les comédies féeriques, est lié à la Magie et l'Autorité est enchaînée au Réel prosaïque, selon une dichotomie fondamentale qui n'existe pas dans le théâtre classique, où règne le conservatisme. En effet, selon la thèse de Martine Clermont, les enfants ne sont pas si rebelles qu'il y paraît :

> La vision stéréotypée que l'on se fait habituellement des jeunes héros du théâtre classique – amoureux repoussant avec horreur les sordides calculs de leurs parents – semble donc n'être qu'un mythe : qu'ils étalent cyniquement leur cupidité ou qu'ils laissent insensiblement les

---

[451] *Ibid.*, p. 227.

[452] Juan Eugenio Hartzenbusch, *Los polvos de la madre Celestina*, *op. cit.*, III, 20, p. 92 : « Nicomedus, haciendo que se den las manos García y Teresa ».

[453] José de Cañizares, *El anillo de Giges*, Madrid, CSIC, 1983, introduction de Joaquín Álvarez Barrientos, « Aspectos generales de la comedia de magia », p. 18 : « El 'mágico' es, por otra parte, la pieza que soluciona el argumento. […] La historia de amor contrariado y la reconquista de algún reino son dos aspectos de un mismo hecho : la alteración de una serie de situaciones que lograrán el orden gracias a la intervención del mago. […] La solución final serán las bodas. Es esta solución final beneficiosa y satisfactoria para todos, junto a la vistosidad escenográfica, lo que debía resultar más atractivo y lo más importante para el público a la hora de elegir su espectáculo y dar perdurabilidad a este teatro, sin olvidar, por supuesto, el hecho de que trataba temas de actualidad como era el de matrimonios desiguales e indeseados, aspecto que provocó la creación de nuevas leyes (Novísima Recopilación, lib. X, tít. II, Ley IX. Publicada el 23 de marzo de 1776, regula el papel de padres e hijos en la elección de esposos). »

> préoccupations matérielles contaminer leur amour, presque tous se montrent sages, raisonnables, prévoyants, et font preuve d'un solide conformisme social.[454]

Or dans *Les poudres de la mère Célestine*, la magie se met justement au service des amants en fuite parce qu'ils sont désintéressés :

> LA FOLIE : Tiens bon, me voilà. *(Les satyres fuient.)*
> GARCÍA : Qui es-tu qui vient me protéger ?
> LA FOLIE : Tu ne le devines pas ? En refusant la main de la Célestine, tu as renoncé à la richesse, et, mon ami, parlons franchement, la richesse fait le bonheur et en préférant l'amour à l'or, tu as fait ce que tout le monde appelle une folie : c'est une bonne raison pour que la folie en personne soit de ton côté. […]
> GARCÍA : Si tu es avec moi, je n'ai rien à craindre, tu es souveraine en ce monde.[455]

Mais là où l'on se rend le mieux compte de la frontière qui sépare les jeunes amants des parents, les premiers ayant accès au surnaturel et les seconds demeurant solidement arrimés au réel, c'est dans le jeu scénique du premier acte de *La statue de diamants*. Les parents de Margarita sont à sa recherche. Alors qu'ils se reposent sur un rocher, ils assistent à un sacrifice de sorciers sans pouvoir bouger de leur siège et craignent que leur fille ne subisse le même sort. Corina les rassure : elle est prisonnière du Roi des génies et ils peuvent même la contempler, entourée de nymphes, de façon surnaturelle, par apparition. Corina les convainc ensuite de rentrer attendre leur fille chez eux. L'empêchement est signifié par une sorte de pétrification :

> Il veut se lever, mais n'y parvient pas.[456]

Surtout, le fait que la magie soit mêlée dans le conflit familial suppose plus de liberté dans l'architecture dramatique. Les pièces s'affranchissent complètement du principe de vraisemblance que prônent les règles dramatiques aristotéliciennes. En atteste le personnel dramatique magique présent dès la liste initiale des personnages. Dans *La statue de diamants* : Corina, magicienne, Adel, magicien, le Jeune envoûté, un squelette, un génie vêtu d'un costume blanc et or, le roi de l'Île d'or, une troupe de crabes, sorciers et sorcières, nymphes... Et dans *Les poudres de la mère Célestine* : La Célestine, la Folie, deux géantes et deux naines, des satyres, des Chinois, etc. Les comédies de magie ont toutes un goût prononcé pour le merveilleux, l'hétéroclite et l'exotisme.

La fantaisie des décors et de l'action illustre également l'invraisemblance des pièces. La didascalie initiale au premier acte de *La statue de diamants* décrit :

> *Au dernier plan, on pourra voir un tableau ou une toile en tulle ou en gaze, qui représente au loin le ciel et la campagne et qui pourra, le moment venu, devenir transparent quand on l'illuminera abondamment de derrière*.[457]

---

[454] Martine Clermont, *Les conflits familiaux au XVII à travers le théâtre classique*, *op. cit.*, p. 276.

[455] Juan Eugenio Hartzenbusch, *Los polvos de la madre Celestina*, *op. cit.*, I, 19, p. 28 : « LOCURA. Socorro. (Los sátiros huyen.) GARCIA ¿ Quién eres tú que vienes a protejerme ? LOCURA. ¿ No lo adivinas ? Rehusando la mano de Celestina, has rehusado las riquezas, y, amiguito, positivamente hablando, la riqueza es la felicidad y prefiriendo tu amor al oro, has hecho lo que llamarán casi todos una locura : razón es que la Locura en persona se declare por tí. […] GARCIA. Si tú me favoreces, nada tengo que temer ; tú eres la soberana del mundo. »

[456] Luis García González, *La estatua de brillantes*, *op. cit.*, I, 4, p. 27 : « Va a levantarse y no puede ».

[457] *Ibid.*, I, 1, p. 9 : « En último término se dejará ver un telón o forillo de pequeñas dimensiones pintado precisamente sobre tul o gasa, hecho en términos de que represente a lo lejos cielo y campo y que iluminado profusamente a su tiempo por detrás, pueda transparentarse. »

Un décor qui se représentait probablement à l'aide d'un diorama[458], une machine fréquemment employée pour la représentation de féeries. Et plus tard dans la même comédie, une autre didascalie prescrit un décor surnaturel pour la disparition de Margarita :

> *Quand Colás invoque les génies, on entend un bruit souterrain effrayant, Margarita s'enfonce sous terre par la trappe et immédiatement, des figures en cartons en forme de dragons cracheurs de feu traversent les airs.*[459]

Tout est finalement prétexte au spectaculaire, comme dans un rêve, parfois cauchemardesque, où les péripéties s'enchaînent à la vitesse de l'éclair, souvent selon le principe onirique du coq-à-l'âne. Des aventures à foison, comme dans un parcours initiatique semé d'épreuves – les comédies de magie entretiennent un lien étroit avec les contes merveilleux. On se rend vite compte que l'alliance entre les forces surnaturelles et la jeunesse sert en fait au comique de la poursuite et, surtout, au déferlement de prodiges et d'actions merveilleuses. Un exemple de poursuite comique très typique :

> JUNIPERO : « Après la colline se trouve la guinguette. » Évidemment, il faut monter la garde ici, pour quand ils passeront par là. *(L'écriteau sur le poteau pivote et indique la direction opposée)*.
> NICODEMUS : Non, monsieur ; ils passeront par là. Lisez : « Après la colline se trouve la guinguette. »
> JUNIPERO : C'est vrai ! J'avais compris le contraire. Donc, comme je vous disais... *(L'écriteau pivote)* Mais non, monsieur, j'avais très bien compris ; c'est ici.[460]

Et le jeu scénique de se répéter trois fois. Dans cette pièce, on relève une vingtaine de coups de théâtre ridiculisant les poursuivants. Pour n'en citer que quelques-uns :

- Les amants s'échappent sur un char tiré par des génies (I, 11).
- Les écriteaux changent de place et indiquent des directions opposées (I, 14).
- García et Teresa sont protégés par un mur à travers lequel ils peuvent observer les poursuivants en restant à l'abri (I, 15).
- Quand Junípero veut leur tirer dessus, le poteau sur lequel est appuyé son fusil lui tire dessus (I, 15).
- Les poursuivants passent la tête dans les trous du mur et ressortent coiffés d'une marmite (I, 16).
- Quand Junípero se retrouve dans l'antre de la Célestine, il est rossé par un singe, puis par une momie et la bougie à la lumière de laquelle il éclaire un livre s'allonge et s'abaisse pour l'empêcher de lire (I, 20) (Voir figures 1 et 2)
- Un banc s'incline et ils tombent (I, 22).
- Les alguazils sont transformés en clowns (I, 25).
- Les chaises et les mets se volatilisent (II, 5).
- La chaise à porteurs se perce, Junípero se retrouve coincé et doit courir à la même vitesse que les porteurs (II, 6).

---

[458] Tableau ou suite de tableaux de grandes dimensions, en usage surtout au XIXe siècle, qui, diversement éclairé(e), changeait d'aspect, de couleur et de forme, était agrémenté(e) ou non de premiers plans en relief et donnait aux spectateurs l'illusion du mouvement (définition du *Trésor de la langue française*).

[459] Luis García González, *La estatua de brillantes*, *op. cit.*, I, 3, p. 18 : « Cuando Colás invoca a los genios se oye un espantoso ruido subterráneo, se hunde Margarita por escotillón y en seguida pasan por el aire unas figuras de cartón en forma de dragones, echando fuego por la boca. »

[460] Juan Eugenio Hartzenbusch, *Los polvos de la madre Celestina*, *op. cit.*, I, 14, p. 23 : « JUNIPERO. "A la vuelta del cerrillo, está el ventorrillo". Desde luego, hay que guardar este paso, por si vienen por aquí, (La tablilla del poste se muda al lado opuesto.) NICODEMUS. No señor ; en tal caso vendrán por allá. Leed : "a la vuelta del cerrillo, está el ventorrillo." JUNIPERO. ¡ Y es verdad ! Yo lo había entendido al contrario, Pues como iba diciendo... (La tablilla cambia.) Pero, no señor, yo lo había entendido perfectamente ; ahí está. (Vuelve a cambiar la tablilla.) »

- Des fous libérés d'un asile les assaillent (II, 10).
- Un épouvantail s'anime (I, 13).
- Une galère explose et pulvérise Junípero (I, 15).
- Les cheveux de Junípero prennent feu (III, 2).
- Les habits des poursuivants s'envolent (III, 2).
- Le linge de la lavandière disparaît et se retrouve sur Junípero qui est accusé d'être un voleur (III, 6).
- Une table s'allonge jusqu'à deux aunes de hauteur, puis la maison rapetisse (III, 10).

Il ressort de ces multiples rebondissements que les personnages tourbillonnent dans un mouvement incessant, un spectacle qui devait captiver les sens. Mais surtout, ce qui est donné à voir, c'est la toute-puissance de la magie qui peut agir dans tous les règnes et tous les éléments. Tous ces tours de prestidigitation reposent sur les machines du théâtre, ce qui souligne la grande théâtralité de ces comédies.

Bien sûr, il en va de même dans *La statue de diamants* où les vingt-et-une aventures sont autant de prodiges convoquant les quatre éléments : les personnages traversent les airs, s'enfoncent sous terre, se retrouvent sur des îles entourées par la mer et voient des dragons cracher du feu. Des prodiges caractéristiques de la comédie de magie où le faste scénique répond à une imagination foisonnante et une machinerie scénique innovante, même avant l'apparition de l'électricité : jeux de lumières, d'eau, de coulisses ou de trappes, feu d'artifice de couleurs, scène pivotante et machines de volerie sont les ingrédients usuels de ce genre dramatique.

En conclusion, lorsque la magie intervient pour protéger les amants contrariés, le pouvoir paternel apparaît comme tyrannique et absurde. Dans le théâtre féerique, plus que jamais, on se moque des prérogatives parentales motivées par l'intérêt. À la lumière du spectaculaire flamboyant dans les deux pièces, on aura compris que la comédie de magie a donc ses propres enjeux dramatiques et esthétiques dans le traitement des problématiques familiales, puisque celles-ci participent clairement à l'outrance et à la démesure, si caractéristiques du genre.

JUNIPERO : Ah ! Quelles tribulations, quels tours on me joue depuis hier soir ! Et tout cela pour une femme qui ne m'aime pas ![461]

JUNIPERO : Je ne peux échapper à aucun enchantement. Quand on ne m'emplume pas, on me plume.[462]

[461] *Ibid.*, II, 3, p. 38 : « JUNIPERO. ¡ Ay ! ¡ qué tribulaciones, que chascos estoy padeciendo desde ayer tarde ! ¡ Y todo por una mujer que no me quiere! »
[462] *Ibid.*, III, 2, p. 67 : « JUNIPERO. Si de hechizos jamás libre me veo. / Cuando no se me empluma, se me pela ».

La faillite des pères

Pères défaillants et filles sacrifiées : la mise en cause du modèle familial bourgeois dans la tragédie bourgeoise de la seconde moitié du XVIIIe siècle et le théâtre populaire viennois de la première moitié du XIXe siècle

Fanny Platelle

Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle apparaît un nouveau modèle familial, incarné par la bourgeoisie cultivée[463], qui se caractérise par la valorisation des liens affectifs entre membres de la famille, la séparation entre sphères publique et privée, monde du travail et vie de famille[464], et la distinction stricte entre les domaines et fonctions spécifiques de l'homme et de la femme, légitimée par l'idée de qualités innées. L'importance des liens affectifs ne modifie cependant pas les rapports de pouvoir : le système de valeurs patriarcal et l'hégémonie du père demeurent inchangés, même si les relations entre les membres de la famille, les méthodes d'éducation, l'exercice de l'autorité et les moyens de sanction évoluent. Le père est le garant de l'ordre familial, le protecteur de la famille et de ses valeurs, devoir qu'il accomplit avec un mélange d'autorité et de bienveillance ; la femme s'occupe des enfants et du foyer : priment le lien affectif et une éducation qui vise à inculquer aux enfants les valeurs bourgeoises.

Ce modèle s'étend dans la première moitié du XIXe siècle à l'ensemble de la bourgeoisie et est adopté par une partie de la noblesse, tout au moins dans l'image qu'elle veut donner d'elle. Les tendances progressistes du romantisme – concernant la place des femmes en particulier – sont abandonnées et l'ordre patriarcal de la famille est réaffirmé. En cette période de changements et d'instabilité économique, la famille représente pour la bourgeoisie un refuge, un espace d'intimité, d'harmonie et de stabilité.

La représentation de la famille et des relations entre parents et enfants – père et fille en particulier –, occupe une place centrale dans la tragédie bourgeoise allemande de la seconde moitié du XVIIIe siècle et le théâtre populaire viennois de la première moitié du XIXe siècle[465]. Nous nous intéresserons au traitement de l'idéal familial bourgeois dans les pièces : se contentent-elles de transmettre ce modèle ou adoptent-elles une position critique ? Nous montrerons que la relation entre père et fille est particulièrement révélatrice – dans le registre tragique ou comique – des failles et des contradictions du nouveau modèle familial et éducatif bourgeois.

Défaillance des pères et sacrifice des filles dans *Emilia Galotti* (1772) de G. E. Lessing et *Intrigue et amour* (1784) de F. Schiller

La représentation de la famille est un élément constitutif du genre de la tragédie bourgeoise, qui naît en Allemagne dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. L'action des pièces se déroule pour une part essentielle dans la sphère familiale, privée ; les personnages, aux valeurs et mode de vie bourgeois (même s'ils n'appartiennent pas exclusivement à cette classe sociale[466]) sont unis par des liens familiaux et affectifs.

---

[463] L'émergence de ce modèle s'explique par la situation économique et sociale de la bourgeoisie allemande, qui favorise l'apparition d'une conscience de classe. Il concerne la moyenne bourgeoisie. En raison d'un essor industriel tardif, elle se compose principalement en Allemagne non de commerçants et de négociants, mais d'hommes de lettres, de savants et de fonctionnaires. La bourgeoisie cultivée revendique des valeurs propres, transmises par la littérature et par lesquelles elle se distingue de la noblesse.

[464] Qui est l'une des conditions de la première caractéristique, puisqu'elle restreint la communauté familiale aux parents et enfants.

[465] Nous renvoyons à l'étude approfondie de Ursula Hassel, *Familie als Drama. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2002.

[466] Comme dans *Miss Sara Sampson* (1755) de Lessing.

Les tragédies bourgeoises accordent une place privilégiée à la relation entre père et fille : alors qu'elle joue un rôle important dans le nouveau modèle familial, la mère n'est qu'un personnage secondaire (*Emilia Galotti* de Lessing, *Intrigue et amour* de Schiller), voire est absente des pièces (*Miss Sara Sampson* de Lessing). La primauté de la relation père-fille s'explique par le fait qu'elle permet d'accroître l'intensité du conflit dramatique et de renforcer l'effet produit sur le spectateur. Le conflit des tragédies se noue en effet autour du système de valeurs bourgeois. Le père est le représentant et le défenseur de l'ordre familial. Il revient particulièrement aux filles, soustraites à la sphère publique et cantonnées au domaine privé, d'illustrer et de transmettre les idéaux familiaux et sensibles (*empfindsam*) bourgeois. Le conflit naît lorsque la fille rencontre un prétendant qui, pour des raisons morales et/ou sociales, ne trouve pas l'assentiment du père. Dans la famille patriarcale, la fille est soumise à l'autorité du père, qui lui assure une protection économique et sociale, et est le garant de sa vertu. La relation affective étroite qui unit le père et sa fille plonge cette dernière dans un conflit intérieur entre l'amour et le respect qu'elle doit à son père et ses propres sentiments et aspirations. Le dilemme est accru par le fait que la fille a intériorisé, par les nouvelles méthodes d'éducation qui ne reposent plus sur des mécanismes de contrainte extérieurs, mais intérieurs, sur l'intégration psychique des normes, les valeurs de son père. Il est également accentué par le fait que l'autorité et la volonté de ce dernier sont considérées comme naturelles et assimilées à celles de Dieu : en ne se soumettant pas à son père, la fille transgresse donc la volonté divine.

Le conflit est déclenché par la séduction – potentielle ou réelle – de la fille par un prétendant ou un séducteur noble, qui menace sa vertu et met en danger l'ordre familial et le système de valeurs bourgeois. Il est à la fois privé, d'ordre moral, et public, de nature sociale. Dans *Emilia Galotti*, le père Odoardo s'oppose, en défenseur de la « vertu offensée »[467], au prince de Guastalla, qui incarne à ses yeux le vice et l'immoralité de la cour. Dans *Intrigue et amour*, le conflit naît de la rencontre entre un membre de la noblesse, Ferdinand de Walter, et une jeune fille bourgeoise, Louise Miller. Leur amour passionné se heurte à l'opposition des deux pères, le Président de Walter et le musicien Miller.

Alors que sa famille attend de lui qu'il soit un « protecteur », voire un « sauveur »[468], le père se révèle impuissant à remplir cette fonction. Odoardo Galotti, qui vit à la campagne alors que son épouse et sa fille habitent en ville, est absent chaque fois qu'un danger menace cette dernière[469] : il arrive après qu'Emilia est partie seule à l'église, où le prince la poursuit de ses ardeurs le jour de son mariage (II, 2) ; il apprend après coup qu'une première rencontre a déjà eu lieu et repart sans attendre le retour de sa fille bouleversée (II, 4) ; il se rend seul sur les lieux où doivent être célébrées les noces d'Emilia avec le comte Appiani, tandis que la voiture qui conduit son épouse, sa fille et son futur gendre est attaquée par des brigands à la solde de Marinelli, le chambellan du prince (III, 4) ; il les rejoint trop tard (IV, 6) : Appiani a été tué lors des combats et Emilia est à la merci du prince dans son château de Dosalo ; il a en outre oublié ses armes (IV, 7) et n'ayant que ses chevaux, ne peut faire quitter à sa famille le château (IV, 8). Impuissant à s'opposer aux intrigues de Marinelli et du prince, il veut fuir en abandonnant sa fille et ne peut finalement la « sauver » qu'en la sacrifiant (V, 7).

---

[467] Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti*, tragédie en cinq actes, texte traduit et présenté par Paul Sucher, Paris, Aubier, Editions Montaigne, « Collection bilingue des classiques étrangers », 1940, V, 2, p. 198-199 : « gekränkte Tugend ».

[468] *Ibid.*, IV, 8, p. 192-193 : « Beschützer », « Retter ».

[469] La recherche a longtemps considéré que c'est Claudia, la mère, qui, par ses défaillances, empêche Odoardo de remplir son rôle de protecteur. Il est vrai qu'elle porte un regard naïf sur la relation entre le prince et Emilia, ignorant les dangers qui peuvent en résulter. On peut s'étonner de ce que, connaissant la « galanterie » qui règne à la cour (*ibid.*, II, 6, p. 105), elle trouve une certaine satisfaction à l'intérêt que le prince témoigne à sa fille (II, 4).

Quant à Miller, son impuissance se traduit, dès la première scène d'*Intrigue et amour*, par des regrets de n'avoir pas agi comme il aurait dû[470]. Il accuse les autres : sa femme, qualifiée d'« entremetteuse », et Ferdinand de Walter, le « séducteur »[471]. A la fin, Miller quitte la maison malgré les allusions funestes de Ferdinand (V, 5) et les tentatives de sa fille pour le retenir. Il revient dans la dernière scène après que Louise est morte empoisonnée.

Les défaillances des pères s'expliquent par plusieurs raisons : ils ont d'abord souvent, comme Odoardo Galotti, une conception si étroite et rigide de la vertu[472] – entendue au sens strict de chasteté, de virginité –, qu'elle semble impossible à réaliser et rend leur rôle de protecteur difficile à assumer. La vertu est en effet au cœur du système de valeurs qu'ils défendent et toute attaque contre elle remettrait en cause cet ordre, ainsi que leur pouvoir et leur fonction au sein de la famille et de la société. Galotti avoue :

> Ce [la vertu d'Emilia] serait justement l'endroit où l'on pourrait me blesser à mort !...[473]

Sa relation à sa fille est dominée par la méfiance et la crainte de son éveil à la sensualité, qui rendrait sa séduction possible. Apprenant qu'Emilia est allée seule à l'église, Odoardo reproche à sa femme son manque de vigilance, affirmant qu'« un seul [pas] suffit pour trébucher ! »[474]. Les soupçons ont remplacé toute compréhension et affection – contrairement au nouveau modèle familial bourgeois. Cette attitude rend paradoxalement sa fonction de protecteur plus difficile à assumer, puisqu'elle pousse son épouse et sa fille à lui dissimuler la vérité – la rencontre avec le prince – de peur de sa réaction (II, 6). Sa méfiance à l'égard d'Emilia atteint son paroxysme dans la scène six du cinquième acte où Galotti, bien qu'il ait percé les intrigues de Marinelli, se laisse influencer par l'insinuation perfide de ce dernier selon laquelle sa fille pourrait avoir consenti au meurtre d'Appiani en vue de favoriser un rival (V, 5). Enfin, c'est la tirade d'Emilia évoquant son éveil à la sensualité qui le conduit au geste fatal (V, 7).

Dans *Intrigue et amour*, Miller est partagé entre deux systèmes de valeurs[475] : il agit selon les normes de son milieu, tout en entretenant, conformément au nouvel idéal familial, une relation affective étroite à sa fille Louise[476]. Loin d'avoir une conception traditionnelle du mariage, il défend au contraire le droit de sa fille à choisir librement son époux (I, 2). Mais ce libre choix ne vaut qu'à l'intérieur de sa classe sociale. Aux yeux de Miller, la relation

---

[470] Friedrich Schiller, *Intrigue et amour. Kabale und Liebe*, texte traduit et présenté par Robert d'Harcourt, Paris, Aubier, Editions Montaigne, « Collection bilingue des classiques étrangers », 1953, I, 1, p. 3 : répétition anaphorique de « Ich hätt' », « J'aurais dû ». En témoigne aussi l'aveu à la première scène de l'acte V, p. 111 : « Luise – Luise – nur warnen kann ich dich noch. », « Louise, Louise, je ne puis que te donner des avertissements… ».

[471] *Ibid.*, I, 1, p. 4 et II, 4, p. 45 : « Kupplerin » ; II, 5, p. 48 et V, 2, p. 115 : « Verführer ».

[472] Claudia dit de son époux qu'il incarne « une vertu sévère / farouche ». Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti*, *op. cit.*, II, 4, p. 92-93 et II, 5, p. 94-95 : « eine strenge / rauhe Tugend ».

[473] *Ibid.*, II, 4, p. 94-95 : « Das gerade wäre der Ort, wo ich am tödlichsten zu verwunden bin ! – »

[474] *Ibid.*, II, 2, p. 84-85 : « Einer ist genug zu einem Fehltritt ! – »

[475] Cette ambivalence se manifeste également dans le rapport de Miller à l'argent : alors que le musicien en fait le reproche à sa femme dans la première scène de la pièce, il est lui-même fasciné par l'or que lui remet Ferdinand de Walter à la cinquième scène du dernier acte. L'utilisation de termes empruntés au domaine économique et commercial, mais investis d'une signification affective est également révélatrice (par exemple à la première scène du cinquième acte).

[476] Friedrich Schiller, *Intrigue et amour. Kabale und Liebe*, *op. cit.*, V, 1, p. 110 : « MILLER. Du warst mein Abgott. […] du warst mein alles ! », « Tu étais mon idole. […] Tu étais mon tout ! » ; *ibid.*, p. 111 : « *Luise stürzt ihm in den Arm, von Schauern ergriffen – Er drückt sie mit Feuer an seine Brust* […]. », « *Louise, saisie de frissons, se jette dans ses bras – Miller la presse avec feu sur sa poitrine* […] » ; *ibid.*, V, 3, p. 119 : « MILLER. Das Mädel ist just so recht, mein ganzes Vaterherz einzustecken – hab meine ganze Barschaft von Liebe an der Tochter schon zugesetzt », « La petite est juste ce qu'il faut pour combler tout mon cœur de père… Tout mon capital d'amour je l'ai placé sur ma fille. »

amoureuse de sa fille avec le major Ferdinand de Walter, qui transgresse les barrières sociales, représente une menace pour la morale bourgeoise, puisque Louise risque de perdre sa vertu sans perspective de mariage (I, 3). Le musicien craint en outre que sa fille ne s'éloigne des valeurs qu'il lui a transmises (I, 1). Le tiraillement du personnage entre deux modèles (traditionnel et « progressiste ») est en partie responsable de sa défaillance.

Cette conception s'accompagne, chez Galotti comme chez Miller, d'une opposition radicale entre la vertu, défendue par la bourgeoisie, et le vice, incarné par la cour. Pour Galotti, la vertu ne peut exister et s'épanouir qu'à l'écart du monde, dans l'isolement de la vie à la campagne. Aussi a-t-il soustrait sa fille au monde extérieur, à la vie de la cour. Si le prince de Guastalla incarne à ses yeux le vice, le comte Appiani possède au contraire toutes les qualités qui font un homme moral :

> Tout me ravit en lui. Principalement sa décision d'aller vivre tout seul dans ses vallées natales.[477]

Lors de sa confrontation avec le Président de Walter (II, 6), Miller oppose de même explicitement la corruption de la cour à la moralité de la bourgeoisie[478], antagonisme que confirme l'intrigue de la pièce.

La relation affective étroite qui unit le père et sa fille dans le nouveau modèle familial bourgeois suscite une rivalité à la fois individuelle et sociale entre le père et le séducteur, dont l'enjeu est l'amour (paternel, filial/sensuel) de la fille et le pouvoir sur elle. Dans la défense de la vertu de sa fille interviennent ainsi des sentiments égoïstes et une certaine jalousie du père. En cherchant à protéger la vertu d'Emilia, Odoardo ne pense pas en premier lieu à sa fille en tant qu'individu, à son intégrité physique et psychique, mais à lui-même, comme le montre la réplique déjà citée :

> Ce serait précisément l'endroit où l'on pourrait *me* blesser à mort !... [Nous soulignons]

Il ne considère sa fille qu'au regard de la fonction qu'elle remplit à l'intérieur du cadre familial et comme prolongement de lui-même. C'est pour des motifs égoïstes qu'il approuve le mariage d'Emilia avec Appiani : il lui garantit que sa fille vivra loin de la cour et poursuivra l'idéal paternel d'une vie solitaire dans « l'innocence et la paix »[479]. Alors qu'Appiani est son allié – le comte ne manifeste d'ailleurs guère ses sentiments amoureux envers Emilia –, le prince est son rival : entre les deux hommes s'engage une lutte autour de la vertu et de la sensualité d'Emilia pour le pouvoir sur la jeune fille, et finalement au détriment de sa vie, puisque c'est en la poignardant que Galotti parvient à la soustraire à l'emprise du prince.

Egoïsme et jalousie sont également présents chez Miller dans *Intrigue et amour*[480]. La première scène du cinquième acte est révélatrice à cet égard : pour sauver son père de la prison, Louise s'est laissée convaincre de mentir à Ferdinand et le suicide lui apparaît comme

---

[477] Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti*, *op. cit.*, II, 4, p. 90-91 : « Alles entzückt mich an ihm. Und vor allem der Entschluss, in seinen väterlichen Tälern sich selbst zu leben. »

[478] Friedrich Schiller, *Intrigue et amour. Kabale und Liebe*, *op. cit.*, II, 6, p. 52 : « Ich heiße Miller, wenn Sie ein Adagio hören wollen – mit Buhlschaften dien' ich nicht. Solang der Hof da noch Vorrat hat, kommt die Lieferung nicht an uns Bürgersleut'. », « […] mon nom est Miller et je suis à vos ordres, si vous avez envie d'entendre un adagio… mais faire le pourvoyeur ce n'est pas mon métier. La Cour est assez bien pourvue de cet article pour qu'on n'ait pas besoin de s'adresser à nous autres, petites gens, comme fournisseurs. »

[479] Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti*, *op. cit.*, II, 4, p. 92-93 : « Unschuld und Ruhe ».

[480] Comme chez Galotti, des motifs égoïstes influencent l'approbation donnée ou non à la relation amoureuse ou au mariage de sa fille. F. Schiller, *Intrigue et amour. Kabale und Liebe*, *op. cit.*, I, 1, p. 4 : « [Das Mädel] verschlägt mir am End' einen wackeren ehrbaren Schwiegersohn, der sich so warm in meine Kundschaft hineingesetzt hätte – », « Elle finira par me refuser un brave et honnête gendre qui se serait fort bien arrangé de ma clientèle… »

la seule possibilité d'être délivrée de son serment (ne pas révéler la vérité) et de s'unir à son bien-aimé dans un « lieu tiers ». Son père use alors de tout son pouvoir pour qu'elle renonce à son dessein. Après lui avoir rappelé que le suicide est un péché mortel, il en vient à considérer les conséquences pour lui-même, faisant valoir ses droits sur sa fille et la fonction des enfants comme soutiens des vieux jours de leurs parents. Miller rapproche volontés divine et paternelle : dans les deux cas, le suicide de Louise serait un « vol ». Il vainc ses dernières résistances lorsqu'il assimile son geste à un parricide :

> Tiens, voici un couteau… perce-toi le cœur et en même temps le cœur de ton père ![481]

Il met également en balance l'amour de Louise pour Ferdinand et celui qu'elle porte à son père :

> Si […] les baisers de ton major sont plus brûlants que les larmes de ton père… alors, meurs ![482]

La rivalité entre les deux hommes et la jalousie de Miller se manifestent enfin dans son triomphe final :

> MILLER *(sautant à son cou, ivre de joie)* : Je reconnais ma fille ! – Allons, lève les yeux ! Tu as perdu un amant, mais tu as fait un heureux père.[483]

En empêchant Louise de révéler à Ferdinand la vérité (V, 2), le musicien soustrait sa fille au major, mais au prix de son bonheur et de sa vie, puisqu'elle meurt empoisonnée par son amant qui la croit infidèle. Miller se laisse également aveugler par l'argent que lui remet le jeune homme (V, 5) : sa joie et sa gratitude l'empêchent de voir le danger qui menace sa fille (V, 6).

Enfin, le champ d'action des pères se limite à la sphère familiale, privée, ils se révèlent incapables d'agir en dehors de celle-ci. Galotti est impuissant à défendre sa famille et ses valeurs face au prince et à Marinelli : à la scène six du cinquième acte, l'effroi suscité par la pensée monstrueuse qui lui vient à l'esprit (tuer Emilia), sa méfiance et ses soupçons à l'égard de sa fille expliquent qu'il soit sur le point de fuir le château en l'abandonnant. Au cours de sa conversation avec le prince et Marinelli (V, 5), Odoardo ne se défend pas réellement contre les attaques, il n'essaie pas d'imposer sa volonté, mais adopte une attitude résignée et répond avec ironie aux ruses perfides de Marinelli : il n'envisage pas d'autre possibilité que le repli, la fuite, comme le montre la scène suivante. Dès le début, ce sentiment d'impuissance le pousse à rechercher une issue au conflit dans la sphère familiale. Incapable de s'insurger, renonçant à frapper du poignard le prince ou Marinelli (V, 5), le seul moyen pour Galotti de préserver les valeurs qu'il défend et de mettre fin au conflit est le recours à la violence contre sa fille (V, 7).

Le comportement du musicien Miller face au Président de Walter (II, 6) révèle un mélange de conscience de classe et d'impuissance, caractéristique de la situation de la bourgeoisie allemande au XVIIIe siècle, qui acquiert de plus en plus d'importance dans les domaines économique et culturel, mais est pratiquement dépourvue de pouvoir politique. Miller se révolte contre l'arbitraire du pouvoir : contrairement à Galotti, il défend son « domaine » contre les attaques de la noblesse[484], mais son infériorité sociale ne lui permet pas de s'imposer dans une confrontation directe.

---

[481] *Ibid.*, V, 1, p. 112 : « Hier ist ein Messer – durchstich dein Herz und […] das Vaterherz ! »

[482] *Ibid.* : « Wenn die Küsse deines Majors heißer brennen als die Tränen deines Vaters – stirb ! »

[483] *Ibid.* : « MILLER *(stürzt ihr freudetrunken an den Hals)*. Das ist meine Tochter ! Blick auf ! Um einen Liebhaber bist du leichter, dafür hast du einen glücklichen Vater gemacht. »

[484] *Ibid.*, II, 6, p. 52 : « Euer Exzellenz walten und schalten im Land. Das ist meine Stube. Mein devotestes Kompliment, wenn ich dermaleins ein Promemoria bringe, aber den ungehobelten Gast werf' ich zur Tür hinaus – Halten zu Gnaden. », « Votre Excellence a plein pouvoir dans le pays. Mais ceci est ma chambre, à moi. Mes

Conception stricte de la vertu, fondement du système de valeurs bourgeois, radicalement opposée au vice de la cour, égoïsme, jalousie et infériorité sociale expliquent ainsi la défaillance des pères.

La relation affective étroite qui les unit à leur père et l'intégration de ses valeurs expliquent que les filles, prises dans un conflit entre amour paternel et sentiments pour l'être aimé ou crainte de leur séduction, vont privilégier le respect des valeurs du père, de l'ordre patriarcal, au détriment de leurs propres aspirations, renonçant à l'être aimé et allant jusqu'à sacrifier leur vie.

Emilia Galotti a intégré la conception rigide de la vertu de son père, sa crainte d'un éveil à la sensualité et la peur de la confrontation avec le vice représenté par le monde de la cour. La seule proximité du vice, sans même y avoir cédé, suscite en elle un sentiment de honte et de culpabilité :

> Mais le vice d'autrui peut faire de nous, contre notre gré, des complices.[485]

Aussi est-elle profondément bouleversée et désemparée lors de la rencontre avec le prince à l'église (II, 6). Son incertitude quant à ses propres sentiments et réactions explique son comportement à la scène V, 7. Lorsqu'Emilia comprend que son fiancé a été victime d'une intrigue visant à l'enlever et qu'elle est à la merci du prince dans son château, elle incite son père à fuir le plus rapidement possible. Devant l'attitude résignée de ce dernier qui, avouant son incapacité à la protéger, lui répond qu'elle devra rester seule « aux mains de [son] ravisseur »[486], elle lui rappelle ses devoirs[487] et ses valeurs, restaurant l'ordre familial et patriarcal ébranlé, en dehors duquel elle ne peut concevoir son existence. On assiste ainsi à un renversement : les filles deviennent garantes d'un ordre que les pères ne sont plus capables de défendre[488]. Etant donné sa conception stricte de la vertu, elle ne voit d'autre manière d'échapper au prince que la mort et cherche à en convaincre son père par sa célèbre tirade sur la possibilité de sa séduction[489]. Loin d'exprimer un quelconque désir d'Emilia pour le prince, elle traduit au contraire le désarroi de la jeune fille exposée seule, sans soutien familial, au vice. De même, la description de ses sentiments lors de sa première visite dans la maison des Grimaldi montre qu'elle redoute son éveil à la sensualité, qui constituerait une transgression de la vertu selon la conception de son père qu'elle a adoptée. Lorsque son père l'empêche de se poignarder, reprenant sa fonction protectrice, mais aussi ses droits sur elle, Emilia en

---

très respectueux compliments si jamais je vous apporte une supplique, mais l'hôte grossier, je le fiche à la porte… sauf révérence. »

[485] Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti*, *op. cit.*, II, 6, p. 96-97 : « Aber dass fremdes Laster uns wider unsern Willen zu Mitschuldigen machen kann ! »

[486] *Ibid.*, V, 7, p. 218-19 : « in den Händen [ihres] Räubers ».

[487] *Ibid.* : « Ich allein in seinen Händen ? – Nimmermehr, mein Vater. – Oder Sie sind nicht mein Vater. – », « Moi, seule entre ses mains ?... Jamais mon père… Ou bien vous n'êtes pas mon père… ».

[488] *Ibid.*, p. 220-221 : « ODOARDO. […] Auch du hast nur *ein* Leben zu verlieren. EMILIA. Und nur *eine* Unschuld! », « Odoardo : […] Toi aussi, tu n'as qu'une seule vie à perdre. Emilia : Et qu'une seule innocence ! »

[489] *Ibid.* : « Gewalt ! Gewalt ! wer kann der Gewalt nicht trotzen ? Was Gewalt heißt, ist nichts : Verführung ist die wahre Gewalt ! – Ich habe Blut, mein Vater, so jugendliches, so warmes Blut als eine. Auch meine Sinne sind Sinne. Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut. Ich kenne das Haus der Grimaldi. Es ist das Haus der Freude. Eine Stunde da, unter den Augen meiner Mutter, – und es erhob sich so mancher Tumult in meiner Seele, den die strengsten Übungen der Religion kaum in Wochen besänftigen konnten ! », « La violence ! la violence ! Qui ne peut braver la violence ? Qui dit violence, ne dit rien: la séduction, voilà la vraie violence !... J'ai du sang, mon père, aussi jeune, aussi ardent que toute autre. Mes sens sont aussi des sens. Je ne garantis rien. Je connais la maison des Grimaldi. C'est la maison du plaisir. Une heure là-bas, sous les yeux de ma mère…, et il s'éleva en mon âme un tel tumulte que les exercices les plus rigoureux de la religion purent à peine en venir à bout pendant des semaines !... »

appelle à son rôle de protecteur de sa vertu[490] : en la tuant, Odoardo sauve « sa fille de la honte » et « lui [donne] une deuxième fois la vie ».

Selon Lessing, la tragédie doit susciter la pitié du spectateur et le rendre meilleur et plus vertueux[491]. Ceci n'est possible que grâce à des personnages vraisemblables, qui possèdent des vertus comme des défauts. En effet, des héros ou des martyrs qui résisteraient aux tentations et affronteraient, stoïques, la mort éveilleraient chez le spectateur de l'admiration, mais non de la pitié[492]. Le personnage de la fille, en proie à des affects humains, qui atteint le sommet de sa vertu au moment de sa mort, se sacrifiant pour la sauver, permet d'obtenir cet effet. On peut cependant se demander si la victoire des valeurs bourgeoises au prix de la vie d'Emilia ne remet pas en cause la conception de la vertu d'Odoardo Galotti et ses principes d'éducation fondés sur la peur et la culpabilité. L'éducation d'Emilia – à l'écart du monde et dans la crainte d'une confrontation avec le vice – ne la prépare pas à une rencontre avec les membres de la cour, dont elle ne maîtrise pas les codes (II, 6). La conception rigide de la vertu qu'elle a intégrée et la peur de ses propres émotions ne lui permettent pas de s'adapter aux situations de la vie sociale et ne lui laissent d'autre possibilité que la fuite ou, à défaut, la mort (V, 7). Enfin, du point de vue social et politique, les défaillances du père et le sacrifice de la fille sont révélateurs de l'impuissance politique de la bourgeoisie face à la toute-puissance de la noblesse dans l'Allemagne du XVIIIe siècle.

Dans *Intrigue et amour*, Louise est partagée entre son amour pour son père et ses sentiments pour Ferdinand de Walter[493]. Sa relation avec le major est en contradiction avec les normes de sa classe sociale et la plonge dans un profond conflit intérieur. En affirmant dès sa première entrée en scène que son amour pour Ferdinand est sans espoir[494], la jeune fille se soumet aux valeurs sociales, morales et religieuses de son père et de son milieu, qu'elle a intériorisées et qui constituent le cadre de son existence, comme le montre la scène quatre du

---

[490] *Ibid.*, p. 203 : « Ehedem wohl gab es einen Vater, der, seine Tochter von der Schande zu retten, ihr den ersten, den besten Stahl in das Herz senkte – ihr zum zweiten das Leben gab. Aber solche Taten sind von ehedem ! Solcher Väter gibt es keinen mehr ! », « Oui, jadis il y eut un père qui, pour sauver sa fille du déshonneur, lui plongea dans le cœur le premier fer à portée de sa main… lui donna une seconde fois la vie. Mais tous ces exploits sont du temps jadis ! De tels pères, il n'y en a plus ! »

[491] A Friedrich Nicolai, novembre 1756, *Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel. Nebst verwandten Schriften Nicolais und Mendelssohns*, éd. par Robert Petsch, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967, p. 54 : « […] [die] Tragödie […] soll *unsre Fähigkeit, Mitleid zu fühlen* erweitern. Sie soll uns nicht blos lehren, gegen diesen oder jenen Unglücklichen Mitleid zu fühlen, sondern sie soll uns so weit fühlbar machen, dass uns der Unglückliche zu allen Zeiten, und unter allen Gestalten, rühren und für sich einnehmen muss. […] *Der mitleidigste Mensche ist der beste Mensch*, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmuth der aufgelegenste. Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter, und das Trauerspiel, das jenes thut, thut auch dieses, oder – es thut jenes, um dieses thun zu können. », « […] la tragédie […] doit *développer notre capacité à ressentir de la pitié*. Elle ne doit pas seulement nous apprendre à ressentir de la pitié à l'égard de tel ou tel malheureux, mais elle doit nous faire sentir que le malheureux à toutes les époques et sous tous les aspects peut nous toucher et nous gagner à sa cause. […] *L'homme le plus compatissant est l'homme le meilleur*, le plus disposé à toutes les vertus sociales, à toutes les formes de grandeur d'âme. Celui qui nous rend donc compatissant nous rend meilleur et plus vertueux et la tragédie, qui produit le premier effet, produit également le second ou produit le premier pour pouvoir produire le second. » Trad. F.P. Voir aussi G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, *Lessings Werke*, 3 vol. éd. par Kurt Wölfel, t. II : *Schriften I*, Frankfurt/M., Insel Verlag, 1967, p. 115-119.

[492] Voir Martin Schenkel, *Lessings Poetik des Mitleids im bürgerlichen Trauerspiel Miß Sara Sampson : poetisch-poetologische Reflexionen. Mit Interpretationen zu Pirandello, Brecht und Handke*, Bonn, Bouvier, « Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur 42 », 1984, p. 67.

[493] Friedrich Schiller, *Intrigue et amour. Kabale und Liebe*, *op. cit.*, III, 1, p. 60-61 : « WURM. Sie hat nicht mehr als zwo tödliche Seiten, durch welche wir ihr Gewissen bestürmen können – ihren Vater und den Major. », « WURM : Elle n'a que deux côtés vulnérables, les seuls par lesquels nous puissions faire le siège de sa conscience : son père et le major. »

[494] *Ibid.*, I, 3, p. 12-13 : « LUISE. Auch will ich ihn ja jetzt nicht, mein Vater. […] Ich entsag ihm für dieses Leben. », « Aussi, je ne veux point de lui à présent, mon père. […] Je renonce à lui ici-bas. »

troisième acte : Louise ne peut abandonner ses parents, ni briser les liens familiaux entre le major et son père, ni concevoir une relation amoureuse en marge de la société ; aussi préfère-t-elle sacrifier son bonheur plutôt que de transgresser l'ordre familial et social qu'elle assimile à l'ordre divin. L'action de la pièce consiste pour elle en un long renoncement et s'achève par la mort. Louise et Ferdinand sont victimes d'une intrigue ourdie par le Président de Walter et son secrétaire Wurm, dont le but est de les séparer en convainquant le major de l'infidélité de sa bien-aimée. En échange de la libération de Miller, emprisonné pour outrage à l'autorité, Louise est contrainte de rédiger un billet à un faux rival : elle sacrifie son honneur et son amour pour Ferdinand afin de sauver la vie de son père (III, 6). Sous l'influence de Miller, elle réitère ce sacrifice au début du cinquième acte, renonçant au suicide qui la délivrerait de son serment et l'unirait pour toujours à Ferdinand dans la mort, afin d'épargner les vieux jours de son père. Enfin, alors que Louise s'est depuis longtemps décidée en faveur de son père et a renoncé à son amour pour le major, Miller l'empêche de révéler à Ferdinand la vérité au sujet de la lettre (V, 3). Louise meurt empoisonnée par son amant qui la sacrifie sur l'autel de son amour absolu mais inaccompli.

La mort de Louise et de Ferdinand est le moyen d'une critique politique, sociale et morale de l'arbitraire du pouvoir et de la corruption de la cour, par opposition aux valeurs de la bourgeoisie, dénuée de pouvoir politique, mais supérieure du point de vue moral. Elle permet ensuite de dénoncer un ordre social – celui des pères dans la pièce – qui entrave la réalisation d'aspirations absolues. Le sacrifice de Louise révèle l'incompatibilité entre amour familial au sein de la famille bourgeoise et amour de l'être aimé qui transgresse les frontières du monde patriarcal de la petite bourgeoisie. Enfin, il illustre les contradictions internes de l'un comme de l'autre, ces deux relations niant l'autonomie de la jeune fille et faisant d'elle une victime.

Si les tragédies bourgeoises de la seconde moitié du XVIIIe siècle représentent et transmettent le nouveau modèle familial bourgeois, elles mettent également en évidence le caractère problématique de ses valeurs et principes d'éducation, qui résulte de la contradiction entre un idéal qui fait de la famille un espace d'amour et de compréhension et la persistance d'un ordre traditionnel fondé sur des structures autoritaires et la domination du père[495]. Les liens affectifs et l'éducation qui prévalent au sein de la famille bourgeoise maintiennent les filles dans la dépendance et l'immaturité et font d'elles des victimes de l'ordre, du père ou des hommes en général, et finalement d'elles-mêmes.

De la réaffirmation à la satire des valeurs familiales bourgeoises dans le théâtre populaire viennois de la première moitié du XIXe siècle

Les comédies du théâtre populaire viennois de la première moitié du XIXe siècle possèdent des traits communs avec les tragédies bourgeoises allemandes : la représentation de la famille bourgeoise est au centre de nombreuses pièces ; la relation entre père et enfants, père et fille en particulier, joue un rôle important : en tant que chef de famille, le père décide du mariage de ses enfants, ce qui est source de conflits, les intérêts du père divergeant des sentiments de la fille ou du fils. La nouveauté réside dans le rôle de l'argent, qui pervertit les pères et pour lequel ils sont prêts à sacrifier leur enfant ; dans les pièces que nous analyserons, les mères n'ont de nouveau qu'une place secondaire, voire sont absentes, alors que le culte maternel était très développé à l'époque *Biedermeier*[496].

Selon le modèle patriarcal, les pères revendiquent l'autorité sur les membres de leur famille. Cependant, leur pouvoir présente des failles, ils ne sont plus en mesure d'accomplir leur fonction de pères de famille protecteurs et aimants. De cette situation qui conduisait dans

---

[495] En cela, elles vont plus loin que les écrits programmatiques de l'époque.

[496] Voir Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, 3 vol., Stuttgart, J. B. Metzler, 1971-1980, t. I, p. 59-61.

la tragédie bourgeoise à une issue tragique, les auteurs du théâtre populaire viennois tirent des effets comiques ou satiriques, qui naissent du décalage entre les prétentions des pères et leur comportement réel. Si la crise familiale aboutit chez Raimund au rétablissement de l'ordre et à la défense des valeurs morales, le dénouement heureux n'est plus qu'une façade dans les farces de Nestroy, qui mettent en cause le modèle familial bourgeois.

La thématique qui nous intéresse est illustrée par deux des féeries les plus célèbres de Ferdinand Raimund : *La jeune fille du monde des fées ou Le paysan millionnaire* (1826) et *Le roi des Alpes et le misanthrope* (1828). Le conflit entre père et fille est suscité par le refus du père que sa fille épouse le jeune homme pauvre qu'elle aime. La raison n'est plus d'ordre moral, comme dans les tragédies bourgeoises où le père doit protéger la vertu de sa fille menacée par un séducteur noble, mais social et financier : est en cause la différence de rang et de fortune. Dans *Le paysan millionnaire*, Lottchen est amoureuse du pêcheur Karl, mais son père adoptif, le paysan Fortunatus Wurzel, veut, depuis qu'il s'est enrichi, qu'elle épouse un « vieux millionnaire ». Dans *Le roi des Alpes et le misanthrope*, Rappelkopf s'oppose de même à l'union de sa fille Malchen avec le peintre August. Sa misanthropie lui fait soupçonner chaque membre de son entourage et sa haine se dirige tout particulièrement contre le jeune homme qui risque de lui « enlever » sa fille (I, 14). On retrouve ici la rivalité entre le père et le prétendant. L'argent est une cause secondaire : Malchen explique que des malversations financières dont a été victime son père sont à l'origine de sa misanthropie (I, 5). La défaillance des pères est liée à une faute morale : le comportement de Wurzel n'est plus motivé par le souci du bonheur de Lottchen, mais par la cupidité. L'argent a éloigné le paysan parvenu de sa fille, il a abandonné son rôle de père protecteur et aimant. De même, le misanthrope Rappelkopf ne remplit plus son rôle de chef de famille et a brisé l'harmonie familiale. Il représente la face négative de l'autorité patriarcale, la tyrannie, les qualités positives du père de famille étant incarnées par le roi des Alpes[497]. Leur comportement apparaît comme une déviance par rapport à la norme, qui est (en partie) source de comique. Ainsi Wurzel – contrairement à son nom – s'est détourné de ses origines, il mène une vie dispendieuse en ville et ses prétentions de bourgeois gentilhomme sont la risée de tous (I, 4 ; I, 8). La misanthropie de Rappelkopf, qui résulte d'une méconnaissance de soi et de la réalité (I, 26 ; II, 29), est contraire aux idéaux de sociabilité et de philanthropie de l'époque *Biedermeier* et elle le rend ridicule par son exagération[498]. A la différence des tragédies bourgeoises, la vertu de la fille n'est plus en jeu ; c'est au contraire le père qui s'est laissé « séduire », détourner des valeurs familiales bourgeoises et les pièces vont montrer son amendement, avec l'aide de sa fille.

Malgré le comportement de leur père, les filles restent attachées à lui et sont partagées – comme dans les tragédies bourgeoises – entre leurs sentiments pour l'être aimé et le respect et l'obéissance qu'elles doivent à leur père. Lottchen défend son amour pour Karl face à Wurzel (I, 11), mais s'inquiète lorsque le pêcheur s'en prend à lui (I, 13). Malchen fait dire à Rappelkopf :

---

[497] Ferdinand Raimund, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, in *Raimunds Werke in zwei Bänden*, éd. par Franz Hadamowsky, Salzburg, Stuttgart, Zürich, Verlag Das Bergland-Buch, 1971, t. I, I, 5, p. 444 : « Und weil mich dies so inniglich erfreut, / Dass ihr so seltsam treu noch denket, / Hab ich euch meine Fürstengunst geweiht, / Und eure Lieb' mit meinem Schutz beschenket. », « Et parce que cela me réjouit très profondément, / Que vous soyez toujours si étonnamment fidèles, / Je vous ai accordé ma faveur princière, / Et ai protégé votre amour. » et II, 29, p. 515 : « Und weil ich euch so väterlich gepaart, / Vergesst auch auf den Alpenkönig nicht. », « Et puisque je vous ai uni si paternellement, / N'oubliez pas le roi des Alpes. » Toutes les traductions de cette seconde partie sont faites par nous.

[498] Il accuse par exemple son domestique Hababuk, venu au jardin un couteau à la main afin de découper une salade, de comploter avec sa femme un meurtre contre lui (I, 16).

> […] qu'il l'a profondément blessée, que personne ne l'aime autant que sa fille, mais que son cœur serait sans aucun doute brisé si elle devait perdre August.[499]

Le conflit est d'autant plus profond que les filles, à la différence de leur père, sont insensibles au pouvoir de l'argent, mais en subissent les conséquences. Ainsi, l'enrichissement et le désir d'ascension sociale de Wurzel empêchent Lottchen de mener la vie modeste à laquelle elle est destinée[500]. Son père veut transformer « la jeune paysanne pauvre » en une « millionnaire »[501], lui inculquer le comportement et les activités d'une jeune fille de la bonne société (I, 8). Contrairement à leur père, les filles restent fidèles à leurs valeurs. Lottchen conserve son mode de vie simple et regrette le bonheur de sa vie passée, proche de la nature (I, 5). Dans *Le roi des Alpes et le misanthrope*, c'est l'amour constant de Malchen pour August qui incite le roi des Alpes à intervenir (I, 5). La fille incarne ici, comme dans les tragédies bourgeoises, les valeurs que le père n'est plus capable d'assumer.

Le conflit atteint son paroxysme lorsque le père renie le lien familial qui l'unit à sa fille, la rejette et la chasse de chez lui. Wurzel déclare à Lottchen :

> Tu n'es pas ma fille, tu es une enfant adoptée ! Retourne dans la forêt auprès de tes compagnes de jeu, les oies sauvages, là où je t'ai trouvée. *(Lui jette ses vêtements par la fenêtre)* Tu ne mettras plus les pieds dans ma maison ! […][502]

De même, Rappelkopf veut rompre tout lien avec sa famille et fuit sa demeure, persuadé que tous le trompent (I, 17).

Cependant, contrairement aux tragédies bourgeoises, le conflit ne prend jamais, dans les féeries de Raimund, une dimension tragique. L'ordre, un moment bouleversé, est finalement restauré et l'harmonie familiale rétablie. Avec l'aide de personnages surnaturels, auprès desquels sa fille a trouvé refuge (l'allégorie du Contentement [*Zufriedenheit*], le roi des Alpes), le père est amené à reconnaître son erreur et à s'amender, processus qui passe par la perte, au moins provisoire, de sa fortune, puisque le bonheur (familial) découle de valeurs comme la vie simple, le contentement, la fidélité et l'amour du prochain, incompatibles avec l'argent. Dans *Le paysan millionnaire*, Wurzel prend conscience du caractère éphémère des biens terrestres (*Aschenlied* III, 8) et renonce à sa richesse pour retrouver sa vie pauvre mais heureuse de paysan, entouré des siens (II, 8). La pièce se termine par le mariage de Karl et de Lottchen, auquel Wurzel a donné son accord, et tous les personnages célèbrent l'allégorie du Contentement, au centre de la scène. Dans *Le roi des Alpes et le misanthrope*, Malchen réussit la première, en exprimant son amour paternel, à éveiller celui de son père. Lorsque le roi des Alpes, qui, pour l'amener à s'amender en lui tendant un miroir, a pris l'apparence du misanthrope, veut rompre tout lien familial et exige de Malchen qu'elle le renie en tant que père, Rappelkopf s'oppose à lui (II, 22). La guérison morale du misanthrope s'achève par la reconnaissance de son rôle de père de famille protecteur et aimant :

> Et [je ne vivrai] à l'avenir que pour vous.[503]

---

[499] *Ibid.*, II, 7, p. 492 : « […] dass er seine Amalie unendlich gekränkt hat, dass ihn niemand so sehr liebt wie seine Tochter, aber dass ihr auch gewiss das Herz brechen würde, wenn sie ihren August verlieren müsste. »

[500] Comme l'annonce la reine des fées à la troisième scène du premier acte.

[501] Ferdinand Raimund, *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär*, in *Raimunds Werke in zwei Bänden*, éd. par Franz Hadamowsky, Salzburg, Stuttgart, Zürich, Verlag Das Bergland-Buch, 1971, t. I., I, 5, p. 249 : « ein armes Landmädchen », « eine Millioneserin ».

[502] *Ibid.*, I, 13, p. 262 : « Du bist nicht mein Kind, du bist eine angenommene Kreatur ! Hinaus mit dir in den Wald, zu deinen Gespielinnen, zu die Wildgäns, wo ich dich gefunden habe. *(wirft ihr die Kleider herab)* In mein Haus kommst du nimmermehr ! […] »

[503] Ferdinand Raimund, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, *op. cit.,* II, 28, p. 513 : « Und künftig nur für euch. »

Dans les deux féeries, la défaillance du père est due à une faute morale. Le processus d'amendement a pour fonction de le rappeler à ses devoirs, même si l'ambiguïté du dénouement heureux – en particulier dans *Le roi des Alpes et le misanthrope*[504] – laisse planer un doute quant à la validité de l'ordre rétabli.

La configuration des personnages de *Au rez-de-chaussée et premier étage ou Les caprices du sort* (1835), farce avec chants de Johann Nestroy, rappelle celle de la tragédie bourgeoise par l'antagonisme entre deux classes sociales : la noblesse, qui vit au premier étage, et la petite bourgeoisie, au rez-de-chaussée. Dans la famille noble des Goldfuchs, la mère est absente. On retrouve également le conflit père-fille autour de la question du mariage : la jeune fille noble, Emilie, est amoureuse du fils de la famille pauvre, Adolf, mais les deux pères s'opposent à leur union. A la différence de la tragédie bourgeoise cependant, les deux milieux ne se distinguent plus par leurs valeurs – dans les deux cas, les valeurs matérielles prévalent –, la seule différence est financière et c'est l'argent qui va réunir les deux niveaux.

Les relations entre pères et enfants sont déterminées par l'argent, pour lequel le père est prêt à sacrifier sa fille ou son fils. Dans les pièces de Nestroy, les pères n'hésitent plus entre l'argent et l'amour, mais choisissent délibérément le premier. Le bonheur et un mariage heureux résident pour eux dans l'ascension sociale et financière. Le spéculateur millionnaire Goldfuchs veut ainsi marier sa fille au vieux et laid chevalier Bonbon, frère d'un banquier marseillais, en dépit des sentiments d'Emilie (I, 19). Les enfants, bien que réduits à des objets d'échange dans les affaires de leur père, continuent cependant de lui témoigner respect et obéissance. Alors que Goldfuchs la rejette, la traitant de « dépravée », Emilie renonce à sa relation avec Adolf afin d'épargner son père, frappé par le destin (III, 26). Les pères n'assument plus leurs responsabilités : l'intérêt égoïste prime, tout scrupule moral a disparu et ils ne sont plus capables d'assurer la sécurité financière de leurs enfants. La situation se renverse au cours des deuxième et troisième actes : suite à des placements hasardeux, Goldfuchs perd tous ses biens et est chassé de son appartement (II, 35 ; III, 25). A la différence des féeries de Raimund, la ruine ne suscite pas chez lui d'amélioration morale : il nie toute responsabilité personnelle et attribue son infortune aux revers du sort (III, 32). Ce sont les enfants qui défendent les valeurs familiales bourgeoises d'amour sincère, de fidélité et d'intérêt commun. Au même moment, Adolf apprend qu'il est l'unique héritier d'un homme très riche vivant en Inde (III, 4) et sa fortune lui permet de secourir Emilie et son père :

> Mon amour pour Emilie est sincère et pur [...] Emilie m'aimait alors que j'étais pauvre, maintenant qu'elle l'est *elle*, je dépose avec joie tout ce que je possède à ses pieds.[505]

Cependant, on peut difficilement y voir l'espoir d'un changement : les pièces de Nestroy illustrent trop souvent la disparition des sentiments familiaux après le mariage. Alors que les personnages de Raimund doivent perdre leur richesse ou tout au moins prendre conscience que les liens humains et les valeurs familiales sont plus importants que les biens matériels avant que ne soient restaurés l'ordre et l'harmonie dans la famille, chez Nestroy, c'est au contraire l'argent qui rétablit les relations amoureuses et familiales : l'héritage d'Adolf lui permet – non sans ironie de la part de l'auteur – d'obtenir le consentement de Goldfuchs à son mariage avec Emilie (III, 32).

---

[504] Voir le rôle que joue l'argent dans la guérison du misanthrope.

[505] Johann Nepomuk Nestroy, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Stücke 9-II : Zu ebener Erde und erster Stock*, éd. par Johann Hüttner, Wien, Deuticke, 2003, III, [32], p. 117-118 : « ADOLF. […] Meine Liebe zu Emilien ist wahr und rein […] Emilie liebte mich, als ich arm war, jetzt ist *sie* es, nun leg' ich Alles, was ich habe, freudig zu ihren Füßen. […] »

La représentation de la famille dans les féeries de Raimund correspond en partie seulement à l'idéal *Biedermeier*. Comme les auteurs de tragédies bourgeoises, Raimund montre en effet que la famille n'est pas un espace protégé, mais est menacée de l'extérieur comme de l'intérieur. Il critique en particulier les pères, qui manquent à leurs devoirs, s'éloignent des valeurs familiales et trahissent les liens parentaux, contrairement aux filles, qui leur restent fidèles. Cette défaillance – dont l'auteur tire des effets (en partie) comiques – est cependant provisoire : l'amour et les sentiments familiaux l'emportent finalement et l'harmonie revient. Les valeurs familiales et l'institution de la famille ne sont pas remises en cause, même si l'ambiguïté de la scène finale indique un écart entre l'idéal et la réalité.

Il en va autrement dans les farces de Nestroy : le dénouement heureux est une parodie de l'harmonie et de la communauté familiales, dans laquelle s'expriment les doutes de l'auteur quant à l'ordre social et l'ordre du monde. L'argent, forme sécularisée du destin, joue un rôle déterminant dans les relations familiales. Derrière l'harmonie apparente, les pièces de Nestroy renvoient ainsi une image de la famille opposée à l'idéal de l'époque, dont il dénonce par la satire la vacuité. Ici, l'argent et les valeurs matérielles ont pris la place des valeurs familiales, auxquelles plus personne n'adhère.

Le thème de la défaillance des pères et du sacrifice des filles, traité sur un mode tragique dans les tragédies bourgeoises allemandes de la seconde moitié du XVIIIe siècle et repris avec une intention comique ou satirique dans le théâtre populaire viennois de la première moitié du XIXe siècle, met en lumière les limites et les failles du modèle familial et éducatif bourgeois apparu au XVIIIe siècle et élargi à l'ensemble de la bourgeoisie au XIXe siècle. Cependant, les raisons et l'effet recherché diffèrent. Dans *Emilia Galotti* de Lessing et dans *Intrigue et amour* de Schiller, les pères (Galotti et Miller) sont partagés entre deux systèmes de valeurs, un idéal qui valorise les relations affectives entre les membres de la famille et la persistance d'un ordre traditionnel, patriarcal, si bien que leur rôle de protecteurs de la famille et de garants des valeurs bourgeoises entre en conflit avec les sentiments qu'ils éprouvent à l'égard de leur fille. Leur défaillance s'explique en outre par la situation politique et sociale de la bourgeoisie allemande à la fin du XVIIIe siècle, qui limite leur pouvoir à la sphère familiale, privée, et les rend impuissants face aux attaques de la noblesse. Le sacrifice de la fille vise dans *Emilia Galotti* à exalter la vertu, pilier du système de valeurs bourgeois, par opposition au vice de la cour, afin de rendre le spectateur plus vertueux, et dans *Intrigue et amour* à critiquer la corruption de la cour et à illustrer l'aporie du conflit entre les normes sociales, que la jeune fille a intégrées, et le sentiment amoureux. Dans le théâtre populaire viennois de la première moitié du XIXe siècle, les raisons de la défaillance des pères sont morales et surtout financières (dans les pièces de Nestroy). L'amendement du père, grâce à l'intervention de l'univers surnaturel, permet de guérir son défaut moral et de rétablir l'harmonie familiale dans les féeries de Raimund. Le processus a une fonction didactique, même si le dénouement des féeries plus tardives met en question sa réussite. En revanche, dans les farces de Nestroy, la satire fait éclater au grand jour et dénonce le décalage entre l'apparence (les valeurs familiales revendiquées) et la réalité, dans un monde où les relations familiales (entre générations) sont déterminées avant tout par l'argent.

Crise des relations familiales dans le théâtre populaire viennois de Ferdinand Raimund à Johann Nestroy

Marc Lacheny

Les auteurs du théâtre populaire viennois ont toujours réservé une place de choix à la question des relations familiales[506]. Pour ne citer qu'un exemple parmi bien d'autres, Johann Joseph Felix von Kurz (1717-1784) rédige, avec la série des « Rosalba-Historien », cinq pièces dans lesquelles il met en scène ses propres enfants, mêlant ainsi réalité et fiction ; par ailleurs, les rapports familiaux – le mariage, la fidélité et l'infidélité conjugales ou encore les rapports père-fils – constituent la matrice thématique d'une bonne partie de ses œuvres[507].

Les deux plus illustres représentants du théâtre populaire viennois au XIXe siècle, Ferdinand Raimund (1790-1836) et Johann Nestroy (1801-1862), accordent eux aussi une large place aux relations familiales dans leur production dramatique, tous deux se voyant par ailleurs souvent qualifiés, par l'historiographie littéraire, d'« auteurs *Biedermeier* ». Or l'idéologie qui sous-tend la notion de *Biedermeier*, magnifiant les valeurs (petites) bourgeoises d'ordre, d'harmonie, d'équilibre, de pondération et de stabilité, attribue à la famille un rôle central : tant en peinture qu'en littérature[508], l'époque *Biedermeier* considère l'institution familiale comme un refuge et un idéal de sécurité face aux turpitudes de l'existence et aux agressions du monde extérieur.

Il s'agira ici de déterminer dans quelle mesure Raimund et Nestroy peuvent être considérés, dans leur peinture des relations familiales, comme des auteurs *Biedermeier*, ou si cette description des deux auteurs autrichiens, largement répandue (surtout en ce qui concerne Raimund) dans l'historiographie littéraire, mérite d'être corrigée, ou du moins affinée.

Raimund, auteur *Biedermeier* chantre de la famille idyllique ?

Dans le personnage du paysan Gluthahn tiré de la pièce *La malédiction magique de Moisasur* (*Moisasurs Zauberfluch*, 1827), la critique a été amenée à voir une peinture réaliste du quotidien et l'esquisse de la représentation d'une problématique éminemment sociale[509]. La tension dramatique augmente sensiblement au moment où la femme malade de Gluthahn, Trautel, lui demande de l'argent pour pouvoir aller consulter le barbier, mais se heurte à l'inflexibilité de son époux. Tandis que Trautel lui parle de ses problèmes de santé, Gluthahn se contente de lui enjoindre de lui rapporter du vin (I, 4). Du registre initialement comique, l'action ne tarde donc pas à basculer vers le tragique : malade, Trautel finira même par trouver la mort. D'ailleurs, lorsque cette dernière annonce à son mari le terrible diagnostic et la nouvelle de son probable décès (I, 9), Gluthahn ne lui prête aucune attention particulière. Apprenant la mort de sa femme, il se contente de déclarer froidement :

---

[506] Voir en particulier Ursula Hassel, *Familie als Drama. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück*, Bielefeld, Aisthesis, 2002.

[507] Cet aspect ressort clairement du titre même de plusieurs pièces de Kurz : *Der Vatter ein Tyrannischer Nebenbuhler seines Sohnes*, *Bernardons Ehestand*, *Die glückliche Verbindung des Bernardons*, *Die Macht der Elementen oder : Die versoffene Familie des Hrn. Baron von Kühnstoks*, *Arleckin, der glücklich gewordene Bräutigam*.

[508] Sur le *Biedermeier* en littérature, voir Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, Stuttgart, Metzler, 1971-1980, rééd. 1999, 3 vol.

[509] A ce sujet, voir Jürgen Hein et Claudia Meyer, *Ferdinand Raimund, der Theatermacher an der Wien. Ein Führer durch seine Zauberspiele*, Wien, Lehner, « Quodlibet », vol. 7, 2004, p. 53.

> C'est une inconscience sans pareille, elle meurt et il n'y a plus personne à la maison. Et maintenant, voilà qu'ils vont me prendre tout mon argent.[510]

En Gluthahn, Raimund campe un personnage dénué de toute forme de sentiment humain, indifférent, cupide et violent, imprégné du « potentiel démoniaque du personnage comique »[511].

Dès le début du *Roi des Alpes et le misanthrope* (*Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, 1828), Raimund dépeint la sphère familiale dans laquelle se meut le « misanthrope » Rappelkopf comme menacée. Dans son chant d'entrée (I, 11[512]), le personnage se présente lui-même comme trompé, volé et épié, y compris et même surtout par son entourage le plus proche. Dès le premier acte de la pièce, ses rapports à sa famille sont décrits comme hautement problématiques : après s'être « séparé » de ses trois premières épouses[513], Rappelkopf s'irrite du comportement de sa quatrième femme, Sophie, à qui il reproche de soutenir la relation entre sa fille Malchen et August Dorn, un jeune peintre sans argent, allant même jusqu'à renier l'ensemble de sa famille et maudire sa « maison criminelle »[514].

Rappelkopf part dès lors en quête d'une nouvelle habitation, rapidement trouvée sous la forme d'une « cabane de mineurs »[515]. S'il situe les scènes 7 à 14 du premier acte dans la propriété cossue de Rappelkopf, Raimund nous conduit désormais dans le modeste univers de cette famille de mineurs où l'allégresse semble à première vue régner : Salchen (I, 15), fille du couple de mineurs, exalte dans son chant d'entrée les valeurs *Biedermeier* d'amour, de satisfaction et de sobriété. Toutefois, le contenu de ce chant ne tarde pas à être rattrapé par la réalité de la faim dont souffrent ses trois jeunes frères : « Eh, maman, donne-nous quelque chose à manger, / L'estomac nous fait mal ! »[516] – misère qui trouve son pendant dans l'inclination du père de famille, ivre mort sur son lit, pour la dive bouteille. Dans ce contexte, Salchen ne cesse de se heurter aux menaces de mort formulées par le personnage du père à l'égard de ses enfants (I, 15). On notera au passage que la violence ne se limite pas ici au personnage de Christian Glühwurm, mais qu'elle inclut également celui de sa femme Marthe, qui tente de rétablir la hiérarchie familiale par une série de coups. L'idéal *Biedermeier* de tempérance et de bonheur paisible échoue donc au moment précis où l'alcoolisme, le dénuement matériel et la violence rattrapent l'univers de la féerie. Dans la scène suivante (I, 16), Raimund procède à la destruction complète de l'image de bonheur apparent suggérée par le chant de Salchen. Pour chasser la famille de mineurs de sa cabane, Rappelkopf propose à la femme de Glühwurm, Marthe, une coquette somme d'argent (200 ducats), dont la famille a grandement besoin depuis que le mineur a dilapidé l'argent de son travail dans l'alcool. En l'acceptant, Marthe ajoute à la pauvreté, à l'alcoolisme et à la violence verbale et physique de la scène précédente la notion de cupidité.

On pourrait certes rétorquer à cette lecture que Rappelkopf suit, dans le second acte de la pièce, un processus d'« amendement » et que son retour à la vie de famille corrige

---

[510] Ferdinand Raimund, *Moisasurs Zauberfluch*, in : F. R., *Gesammelte Werke*, éd. par Otto Rommel, Gütersloh, Mohn, 1962, II, 8, p. 335 : « Das ist ein Leichtsinn ohnegleichen, stirbt, und ist kein Mensch im Haus, jetzt tragen sie mir das ganze Geld davon. »

[511] Fanny Platelle, *L'œuvre dramatique de Ferdinand Raimund (1790-1836): l'ennoblissement de la comédie populaire viennoise*, Lille, A.N.R.T., 2006, p. 412.

[512] Ferdinand Raimund, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, Stuttgart, Reclam, 1986, p. 20 *sq.*

[513] On comprend rapidement qu'il s'est en réalité agi d'un triple assassinat. La première épouse était, nous dit Rappelkopf dans sa scène inaugurale (*Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, I, 11, p. 21 *sq.*), « avide de pouvoir » (« herrschsüchtig »), la deuxième « jalouse » (« eifersüchtig ») et la troisième « somnambule » (« mondsüchtig »).

[514] *Ibid.*, I, 14, p. 28 : « mörderischen Haus ».

[515] *Ibid.*, I, 15, p. 30 : « Köhlerhütte ».

[516] *Ibid.* : « He, Mutter, gib was z' essen her, / Der Magen tut uns weh ! »

l'impression produite par le premier acte. Mais là encore, la représentation des relations familiales proposée par Raimund est tout sauf dénuée d'ambiguïté : l'harmonie familiale (II, 5) apparaît tout aussi théâtrale que l'« amendement » de Rappelkopf lui-même. S'il finit par donner son assentiment au mariage de sa fille avec August, Rappelkopf ne renonce pas pour autant à sa défiance vis-à-vis des femmes en général et, pris au beau milieu d'une scène d'embrassades familiales, il continue à soupçonner son entourage de l'avoir trompé :

> C'est une tromperie, il doit y avoir quelque chose là-dessous.[517]

En outre, ce n'est qu'à partir du moment où il récupère la fortune qu'il avait perdue que Rappelkopf adoube son beau-fils et consent à lui accorder la main de sa fille (II, 15). Bien plus qu'une forme d'amélioration morale et humaine de Rappelkopf, ce passage révèle la cupidité abyssale du personnage. La nouveauté tient ici à l'ancrage du propos dans un contexte de changement de la situation économique, marqué par l'entrée dans l'ère du capitalisme, avec ses bénéficiaires d'une part (Rappelkopf) et ses victimes d'autre part (la famille de mineurs). Avec cette pièce, Raimund entre dans une nouvelle phase de sa production dramatique caractérisée par un jeu avec l'horizon d'attente (*Biedermeier*) de son public, dont il s'émancipe peu à peu pour aborder, comme ici, des problématiques réalistes, voire naturalistes avant l'heure :

> Le théâtre de Raimund a souvent été analysé. Ce qui lui donne vie, c'est un mélange particulier de naturalisme et d'allégorie, ordonné avec ce qu'il faut de délicatesse.[518]

L'un des mérites essentiels de la recherche récente sur Raimund est d'avoir justement entrepris de corriger l'image, qui fut longtemps dominante, du dramaturge comme auteur *Biedermeier* naïf et sentimental[519].

Nestroy : une vision satirique des relations familiales ?

Le thème des relations familiales traverse également une grande partie de l'œuvre du « successeur » de Raimund dans le théâtre populaire viennois, Johann Nestroy. Dans l'ensemble de l'œuvre de Nestroy, qui comprend au total 83 pièces, Eva Reichmann dénombre 201 rapports familiaux, 31 seulement concernant des familles complètes (parents avec enfant(s)), 30 des couples sans enfant, tandis que, dans les 140 autres cas, le dramaturge décrirait des relations familiales altérées ou « amputées »[520]. Autre remarque préliminaire : les personnages principaux des pièces de Nestroy, presque exclusivement des hommes, sont pour

---

[517] *Ibid.*, II, 5, p. 61 : « Das ist Betrug, da muß etwas dahinterstecken. »

[518] Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke*, vol. 3 (*Prosa*), éd. par Herbert Steiner, Frankfurt/M., Fischer, 1964, p. 477 : « Raimunds Theater hat man oft analysiert. Das Lebengebende daran ist eine eigentümliche Mischung von Naturalismus und Allegorie, geordnet nach einem richtigen Taktgefühl. » Gerald Stieg, lui, juge la scène qui se joue dans la cabane de la famille de mineurs « particulièrement intéressante parce qu'elle anticipe sur quelque chose qui relève encore entièrement du futur : l'alcoolisme comme moteur tragique du théâtre naturaliste. » (Gerald Stieg, « Alkohol auf dem Theater und im Lied von Mozart bis Qualtinger », *Nestroyana*, n° 24/3-4, 2004, p. 135 : « besonders interessant, weil sie etwas vorwegnimmt, was noch ganz der Zukunft angehört, nämlich den Alkoholismus als tragischen Motor des naturalistischen Milieutheaters. »)

[519] A ce sujet, voir tout particulièrement Johann Sonnleitner, « Sentimentalität und Brutalität. Zu Raimunds Poetik des Indirekten », *Raimund, Nestroy, Grillparzer. Witz und Lebensangst*, éd. par Ilija Dürhammer et Pia Janke, Wien, Praesens, 2001, p. 31-48, et Matthias Mansky, « Ferdinand Raimunds Schockdramaturgie », *Ferdinand Raimunds inszenierte Fantasien*, éd. par Hubert Christian Ehalt et Jürgen Hein, Wien, Lehner, « Wiener Vorlesungen. Konversatorien und Studien », vol. 19, 2008, p. 70-86.

[520] Eva Reichmann, « Nestroys konservatives Gesellschaftskonzept », *Nestroyana*, n° 13/1-2, 1993, p. 74.

la plupart des solitaires[521], par choix ou par nécessité : veufs ou prétendants, célibataires malgré eux – le personnage central de la pièce *Inespéré* (*Unverhofft*, 1845) s'appelant même Herr von Ledig (Monsieur le Célibataire). Ainsi la famille, dans les pièces de Nestroy, ne se trouve-t-elle pas réunie au début mais à la fin, dans une sorte de « vision utopique »[522] – fin heureuse qui ne relève pourtant, chez Nestroy, que d'une concession au genre de la farce[523].

Dans son traitement des relations familiales en général et intergénérationnelles en particulier, Nestroy ne rompt en rien, contrairement à une thèse largement répandue au sein d'une historiographie littéraire avide d'oppositions tranchées (d'un côté le tendre et poétique Raimund, de l'autre le froid réaliste Nestroy[524]), avec Raimund, qui avait déjà pris en grande partie ses distances avec le culte de la famille véhiculé par la littérature de l'époque *Biedermeier*. Sur de nombreux points, Nestroy renoue même directement avec le propos de Raimund, auquel il ajoute une radicalité satirique étrangère à son prédécesseur, notamment à travers l'acuité de sa critique sociale.

Dans *Der böse Geist Lumpacivagabundus* (1833), les mots que Knieriem, monument de l'ivresse au théâtre, adresse à sa femme contiennent déjà de sérieux doutes sur la famille idyllique prônée par l'idéologie *Biedermeier* :

> Est-ce une chance, femme, la comète n'est pas venue, le monde existe toujours, et nous voilà au beau milieu de lui, avec notre famille insensée.[525]

Un an plus tard, dans la suite qu'il a donnée à cette pièce, *Les familles Zwirn, Knieriem et Leim ou Le jour de la fin du monde* (*Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim oder Der Welt-Untergangs-Tag*), Nestroy accentue encore cet aspect en poussant à son paroxysme sa peinture satirique des conséquences sur les relations familiales de l'alcoolisme des petites gens : en Knieriem, Nestroy campe un personnage qui, sous l'emprise de l'alcool, promet à sa femme de la rouer de coups une fois de retour au foyer (I, 22) et, par opposition à l'image du père aimant, répudie son fils (I, 24). Dans le chant d'entrée de Knieriem (I, 19), Nestroy ne renonce pas (encore) au rire dans son traitement du thème de l'alcoolisme en lien avec les relations familiales, mais ce rire comporte déjà un aspect inquiétant, quasi démoniaque. A la sphère privée de la famille, Knieriem préfère de loin les lieux publics, dans lesquels il peut laisser libre cours à son penchant irrépressible pour le *schnaps*.

Dans *Les deux somnambules ou Le nécessaire et le superflu* (*Die beiden Nachtwandler oder Das Notwendige und das Überflüssige*, 1836), Nestroy adjoint à l'alcoolisme et à la violence une nouvelle cause à l'échec des relations familiales : l'argent. Le dramaturge met ici l'accent sur ce qu'Ulrike Tanzer a qualifié fort justement de « démontage » du modèle patriarcal[526] et sur l'éclatement des rapports familiaux, en particulier père-fille, face à la

---

[521] Wendelin Schmidt-Dengler, « Familienfassaden. Zur Funktion der Familie bei Johann Nestroy », *Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift* Nestroyana, éd. par W. Edgar Yates et Ulrike Tanzer, Wien, Lehner, 2006, p. 42.

[522] *Ibid*. : « utopische Vision ».

[523] Voir à ce sujet W. Edgar Yates, « "Die Sache hat bereits ein fröhliches Ende erreicht !" Nestroy und das Happy End », *Das österreichische Volkstheater im europäischen Zusammenhang 1830-1880*, éd. par Jean-Marie Valentin, Bern…, Peter Lang, 1988, p. 71-86.

[524] Sur les fonctions et la permanence de ce cliché jusqu'au milieu du XXe siècle environ, voir Martin Stern, « Die Nestroy-Polemik des deutschen Vormärz – Vorspiel des "poetischen Realismus" », *Johann Nepomuk Nestroy. Tradizione e trasgressione*, éd. par Gabriella Rovagnati, Milan, CUEM, 2002, p. 43-60.

[525] Johann Nestroy, *Historisch-kritische Ausgabe. Stücke 5 : Der Feenball… Der böse Geist Lumpacivagabundus*, éd. par Friedrich Walla, Wien, Deuticke, 1993, *Der böse Geist Lumpacivagabundus*, III, 17, p. 186 : « Ist das ein Glück, Weib, der Komet is ausbliebn, d' Welt steht alleweil noch, und wir stehen mitten drauf mit unserer unsinnigen Familie. »

[526] Ulrike Tanzer, « Die Demontage des Patriarchats. Vaterbilder und Vater-Tochter-Beziehungen bei Johann Nestroy », *Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift* Nestroyana, *op. cit.*, p. 153-164.

puissance des intérêts financiers. Sous la plume de Nestroy, les rapports père-fille apparaissent effectivement le plus souvent placés sous le signe de l'argent : dans *Les deux somnambules*, comme plus tard dans *Histoires d'amour et affaires de mariage* (*Liebesgeschichten und Heurathssachen*, 1843) ou *Mon ami* (*Mein Freund*, 1851), les deux filles (Mathilde et Emilie) de Herr von Brauchengeld se voient ainsi réduites au rang de marchandises[527] susceptibles d'assainir la situation financière et sociale de leur père, ce qui justifie, aux yeux de ce dernier, leur sacrifice social. Les relations familiales reposent ici sur un constant déséquilibre qui profite systématiquement au personnage du père, au détriment de la fille : dans *Les deux somnambules*, une pièce qui se déploie sur fond de capitalisme naissant[528], l'argent règne non seulement sur les rapports père-fille, mais sur l'ensemble des rapports humains. Les exemples de pères instrumentalisant leurs enfants – en particulier leurs filles – pour servir leurs propres intérêts sont d'ailleurs légion dans le théâtre de Nestroy : au tyran familial corrompu Herr von Brauchengeld, on peut ajouter Poverinus Maxenpfutsch dans *Ongle et gant* (*Nagerl und Handschuh*, 1832), Herr von Goldfuchs dans *Au rez-de-chaussée et au premier étage* (*Zu ebener Erde und erster Stock*, 1835), Herr von Fett dans *Histoires d'amour et affaires de mariage* (*Liebesgeschichten und Heurathssachen*, 1843) ou encore le baron von Massengold dans *L'Homme insignifiant* (*Der Unbedeutende*, 1846), personnages chez qui l'égoïsme et l'indifférence au sort de leurs enfants se sont substitués à toute forme d'amour paternel. Ce que Nestroy épingle ici, c'est la commercialisation des relations familiales, la confusion entre amour et profit, autrement dit le déplacement de la sphère familiale vers la sphère économique. Dans ce contexte, les enfants, en particulier les filles, n'ont dès lors plus, pour leurs parents, qu'un intérêt financier, appelé à se concrétiser dans le mariage. Un apophtegme de Nestroy résume bien son propos :

> L'amour est un rêve, le mariage un marché.[529]

Il faut toutefois attendre *Un appartement à louer* (*Eine Wohnung ist zu vermiethen*, 1837) pour voir Nestroy faire définitivement éclater le culte de la famille célébré par la littérature *Biedermeier*. Comme Knieriem, dont il partage d'ailleurs le goût pour l'espace public aux dépens de la sphère privée, le père de famille (Gundlhuber) ne se préoccupe guère des problèmes réels du foyer, préférant se retrancher derrière des formules stéréotypées par lesquelles il pense répondre efficacement à tout ce qui peut perturber la quiétude familiale. La seule chose que le « chef de famille » tente de préserver, ce n'est pas tant le bon fonctionnement de la vie familiale que *l'apparence* de son bon fonctionnement, donc tout au plus la « façade familiale », qui s'avère être aussi une « façade linguistique »[530] emplie de clichés que le père mobilise dans toutes les situations auxquelles il se trouve confronté. Ainsi sa conception du bonheur familial (I, 9) n'a-t-elle rien d'original mais relève-t-elle, elle aussi, du stéréotype. En société, Gundlhuber s'applique à apparaître comme un père de famille idéal : partout où il se rend, sa famille est tenue de l'accompagner (I, 11). Pour résumer, le *pater familias* se confond avec sa famille, il *est* sa famille. Cette image idyllique du bon père de famille, modèle auto-déclaré de bonne moralité (I, 8), ne tarde toutefois pas à se fissurer : le discours du père sur l'importance des valeurs familiales contraste ainsi avec son attirance

---

[527] *Ibid.*, en particulier p. 157.

[528] Voir Elke Brüns, « *Die beiden Nachtwandler oder Das Notwendige und das Überflüssige* : Mangelwirtschaft und Begehren des ökonomischen Menschen », *Nestroyana*, n° 26/1-2, 2006, p. 36-47.

[529] Johann Nestroy, Reserve *und andere Notizen*, éd. par W. Edgar Yates, Wien, Lehner, coll. « Quodlibet », vol. 2, 2003, p. 83 : « Die Liebe ist ein Traum, die Ehe ein Geschäft ».

[530] Wendelin Schmidt-Dengler, « Familienfassaden. Zur Funktion der Familie bei Johann Nestroy », *op. cit.*, p. 49 : « An der Errichtung der Familienfassade arbeitet Gundlhuber besonders. Die Familienfassade ist eine Sprechfassade. »

pour Madame Chaly. La tentation de l'adultère rattrape alors les grands principes moraux affichés par Gundlhuber :

> Le rossignol de l'amour chante de préférence dans le sombre bosquet de l'interdit, rarement sur l'allée du devoir.[531]

Afin de détourner l'attention d'une progéniture devenue soudain importune pour ses projets de séduction, Gundlhuber invite cette dernière à regarder ailleurs :

> Les enfants, regardez un peu par la fenêtre.[532]

Son discours sur les vertus de l'éducation et l'amour filial porte également en lui-même les germes de la brutalité : Gundlhuber a recours à un ton menaçant envers l'un de ses enfants (Gabriel), auquel il promet une correction une fois de retour à la maison (I, 25). En l'occurrence, le masque social représenté par la façade familiale (un thème que développera plus tard largement Ödön von Horváth[533]) ne parvient pas à prémunir le père des « démons » de l'*éros*. Nestroy égratigne sérieusement l'image du bon père de famille viennois pour faire de lui l'emblème du double discours et de la violence larvée. La famille de Gundlhuber, l'une des rares familles entières dans le théâtre de Nestroy, représente donc non pas une image idéale, mais une caricature profondément satirique de l'institution familiale.

Suite à l'accueil fort mitigé reçu par *Un appartement à louer*, dont le propos s'oppose en tous points à l'idéal familial de l'époque *Biedermeier*, Nestroy ne s'est plus risqué à des attaques aussi frontales contre la famille, même s'il ne renonce pas pour autant à sa peinture satirique des relations familiales. Dans *Histoires d'amour et affaires de mariage* (1843) d'abord, le dramaturge revient sur la question de la commercialisation des relations familiales, soulevée dès 1836 dans *Les deux somnambules*. Dans cette pièce qui a pour sujet, comme l'indique son titre, les liens entre « histoires d'amour » et « affaires de mariage », c'est-à-dire la commercialisation du quotidien et la réification des relations humaines[534], tout rêve d'amour et de bonheur est assujetti à la réalité économique des affaires bourgeoises. Dans *Les deux fils* (*Die beiden Herrn Söhne*, 1845), Nestroy poursuit son traitement satirique des relations familiales : Kunigunde, qui tente d'inciter son fils Vincenz à penser au mariage, se heurte à son refus catégorique de fonder une famille (I, 4), l'impossible réconciliation entre l'idéal de la mère et le point de vue du fils conduisant ici à l'incompréhension mutuelle, puis à un véritable drame familial. Dans *Ces chers parents* (*Die lieben Anverwandten*, 1848) enfin, Nestroy démasque à nouveau la famille idyllique : ici, toute tentative de stabilisation du modèle patriarcal ne vise qu'à s'assurer une place de choix en vue de l'héritage. De la même façon, le souhait exprimé par Edelschein de marier ses deux filles n'est évoqué que pour mieux se débarrasser d'elles et, si possible, en tirer profit. Les rapports entre le père et ses filles se voient ainsi, une nouvelle fois, dépeints comme la parfaite antithèse de l'image du bonheur familial qu'ils s'efforcent de projeter en société.

---

[531] Johann Nestroy, Reserve *und andere Notizen*, *op. cit.*, p. 77 : « Die Nachtigall der Liebe schlägt am liebsten im dunklen Hain des Verbotes, selten an der Herrstraße der Pflicht. »

[532] Johann Nestroy, *Historisch-kritische Ausgabe. Stücke 12 : Eine Wohnung ist zu vermiethen. Moppels Abentheuer*, éd. par W. E. Yates, Wien, München, Jugend und Volk, 1982, *Eine Wohnung ist zu vermiethen*, I, 8, p. 28 : « Kinder, schauts a bissel beim Fenster hinaus. »

[533] Voir à ce sujet Ingrid Haag, *Ödön von Horváth. La dramaturgie de la façade*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1991, et mon article « Mensonge et hypocrisie dans les *Légendes de la forêt viennoise* (1931) d'Ödön von Horváth », *Théâtres du Monde*, n° 21, 2011, p. 169-183.

[534] Voir Johann Nestroy, *Historisch-kritische Ausgabe. Stücke 19 : Liebesgeschichten und Heurathssachen. Das Quodlibet verschiedener Jahrhunderte nebst Vorspiel. Die Dramatischen Zimmerherrn*, éd. par Jürgen Hein, Wien, München, Jugend und Volk, 1988, p. 1 (*Einführung*).

En thématisant sans cesse dans son théâtre le remplacement des sentiments véritables par des rapports économiques, de la famille idéale par le règne de la tromperie, de l'hypocrisie et de la violence, Nestroy se positionne clairement en satiriste : en opposant l'idéal aux insuffisances de la réalité, il utilise une stratégie qui correspond exactement à la définition classique de la satire énoncée par Schiller dans *Poésie naïve et poésie sentimentale* (*Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1795) :

> Dans la satire la réalité est, en tant qu'insuffisance, opposée à l'idéal comme réalité suprême.[535]

Ou, pour le dire avec les métaphores de Nestroy :

> Le mariage transforme la *villa* féerique de l'idéal en une métairie lucrative.[536]

Ce n'est donc pas l'idéal de la famille que Nestroy attaque : au contraire, le satiriste mesure la réalité à l'aune de l'idéal pour montrer les insuffisances de la société de son temps, dans laquelle la fille est, par exemple, fréquemment réduite au rang de marchandise. Epinglant les faiblesses et les mesquineries de la société de son temps, Nestroy démontre à quel point l'idéal familial de la bourgeoisie, tant vanté par la littérature de l'époque *Biedermeier*, entre en collision avec la réalité d'une société entrée dans l'ère du capitalisme.

Bien plus qu'il ne « réconcilie » dans son théâtre l'idéal *Biedermeier* de la famille et sa réalité, Raimund insiste sur la béance de plus en plus sensible entre ces deux pôles. *La malédiction magique de Moisasur* ou *Le roi des Alpes et le misanthrope*, plutôt que de célébrer les vertus de la famille modèle, en proposent une lecture inversée, marquée par la noirceur des relations humaines : hypocrisie et brutalité, alcoolisme du père et violence exercée à l'égard des enfants. Mettant en lumière les failles et le revers de la famille idéale, les pièces de Raimund « révèlent [s]a difficulté croissante à croire en l'idéologie *Biedermeier* – en l'intangibilité de l'ordre, en la bonté humaine, en la vertu de la "satisfaction" –, à cause de la contradiction avec la réalité, où l'évolution économique et sociale a "marginalisé" ces valeurs. »[537]

Chez Nestroy, qui radicalise encore le propos de Raimund, toute forme de modèle familial apparaît d'emblée altérée, voire détruite par la toute-puissance de l'argent[538]. Le dramaturge jette une lumière satirique sur l'état de l'institution familiale comme garante des valeurs sociales, sans proposer d'alternative concrète. Ses héros bourgeois, au même titre que ses personnages de femmes et d'enfants, ne suscitent en aucun cas la pitié, contrairement à l'Emilia Galotti de Lessing confrontée à la sévérité de son père. On ne trouvera donc chez Nestroy aucun héros, mais seulement des représentants de la bassesse et de la médiocrité ordinaires. Accentuant encore le verdict de Raimund et de Nestroy, Heimito von Doderer écrira en 1921 :

---

[535] Friedrich Schiller, *Poésie naïve et poésie sentimentale*, trad. de Robert Leroux, Paris, Aubier-Montaigne, 1947, p. 139 ; F. S., *Werke und Briefe*, vol. 8 (*Theoretische Schriften*), éd. par Rolf-Peter Janz, Frankfurt/M., Deutscher Klassiker Verlag, 1992, p. 740 : « In der Satyre wird die Wirklichkeit als Mangel, dem Ideal als der höchsten Realität gegenüber gestellt. »

[536] Johann Nestroy, Reserve *und andere Notizen*, *op. cit.*, p. 69 : « Der Ehstand verwandelt die Feenhafte [sic!] *Villa* des Ideals in einen ergiebigen Mayerhof. »

[537] Fanny Platelle, *L'œuvre dramatique de Ferdinand Raimund (1790-1836): l'ennoblissement de la comédie populaire viennoise*, *op. cit.*, p. 471.

[538] Pour achever de s'en convaincre, il suffit d'examiner les titres de certaines pièces de Nestroy postérieures à 1850 : *Argent secret, amour secret* (*Heimliches Geld, heimliche Liebe*, 1853) ou *Histoires de théâtre : amour, intrigue, argent et bêtise* (*Theaterg'schichten durch Liebe, Intrigue, Geld und Dummheit*, 1854).

Quiconque se rend dans une famille y perd la vie.[539]

[539] Heimito von Doderer, *Tagebücher 1920-1939*, éd. par Martin Loew-Cadonna, Wendelin Schmidt-Dengler et Gerald Sommer, vol. 1, München, Beck, 1996, p. 54 : « Wer sich in Familie begibt, kommt darin um. »

Le malheur d'être père ou l'infanticide grinçant : perversion(s) du drame bourgeois dans *Le Vidangeur sensible* (1777)

Ouafae El Mansouri

Dès la première page, *Le Vidangeur sensible* est placé sous le signe d'un paradoxe. En effet, comme nous en informe l'avertissement de l'éditeur placé en exergue, cette pièce en trois actes, publiée en 1777 et jamais représentée, est « un Ouvrage tout à fait original, qui pourrait plaire aux Amateurs du Drame et à ceux qui voudraient le proscrire de notre Théâtre »[540]. Cette double destination de l'œuvre est à l'origine du sentiment de trouble qui peut gagner le lecteur face à cette pièce que Martine de Rougemont elle-même, dans son introduction à l'œuvre, trouvait « dérangeante » par l'ambigüité de son dessein. Une ambiguïté quelque peu levée par l'identité des auteurs présumés de la pièce : *Le Vidangeur sensible* est attribué à Jean-Henri Marchand, avec la collaboration possible de Pierre-Jean-Baptiste Nougaret, deux auteurs coutumiers des facéties scripturales. On devrait ainsi à Jean-Henri Marchand *Le tremblement de terre de Lisbonne*[541], une tragi-comédie burlesque dont le succès est attesté par les nombreuses rééditions. Polygraphe qui a publié sous de multiples identités, Pierre-Jean-Baptiste Nougaret est l'auteur de parodies et d'opéras-comiques pour le Théâtre de l'Ambigu-Comique ainsi que de textes réflexifs qui tournent en dérision le théâtre de son époque[542].

Si d'aucuns ont perçu la pièce comme un drame sérieux et d'autres comme une bouffonnerie dramatique, c'est que dans cette œuvre, la dimension parodique est discrète et circonscrite. Contrairement à nombre de parodies de l'époque, *Le Vidangeur sensible* tire moins son caractère parodique de la trivialisation burlesque d'un sujet sérieux ou de la caricature des défauts poétiques du drame que du retournement et du pervertissement des valeurs morales et familiales traditionnellement exploitées par le genre diderotien. Plus, c'est au nom même de certains principes développés par des théoriciens du genre bourgeois – Mercier en tête – que la trajectoire funeste d'un père infanticide se voit autorisée.

Le Vidangeur sensible narre comment un vidangeur en vient à assassiner son fils, après avoir appris que ce dernier avait commis un meurtre. Au fil de l'intrigue, le drame bourgeois qui se développe dans les deux premiers actes se désagrège sous l'effet de l'intrusion de deux sous-genres dramatiques : le drame d'honneur et le drame sombre. Cette incertitude générique a pour effet une distanciation parodique qui naît de la dénaturation du modèle familial promu par le drame bourgeois : les relations familiales ne sont plus fondées sur une harmonie entre des individus responsables et vertueux, mais se détériorent progressivement, perverties et dévoyées par le vice et la réputation. À ce titre, *Le Vidangeur sensible* se donne à lire comme

---

[540] « Avertissement de l'éditeur » du *Vidangeur sensible*, in *Paradrames. Parodies du drame 1775-1777*, textes choisis et présentés par Martine de Rougemont, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1998, p. 133. Il s'agit de notre édition de référence pour *Le Vidangeur sensible*.

[541] *Le Tremblement de terre de Lisbonne*, tragédie en 5 actes, par M. André, maître perruquier, Lisbonne, Imprimeur public, 1755. La pièce relate les amours contrariés du Comte et de Théodora qui, après de multiples péripéties, finissent par mourir lors d'un tremblement de terre.

[542] Citons *L'Incertain*, parodie de *Zulica*, tragédie de Dorat, Avignon, Chambeau, 1760 ; *La Grippe*, comédie épisodique, en prose et en un acte, suivie de *Réflexions curieuses et amusantes sur l'état actuel du Théâtre Français*, Paris, J.-F. Bastien, 1776 ; ou encore l'essai parodique sur la pantomime intitulé *La Littérature renversée ou l'art de faire des pièces de théâtre sans paroles. Ouvrage utile aux poètes de cabaret de nos jours. Avec un traité du geste, contenant la manière de représenter les pièces de théâtre à l'aide des bras, des jambes et de la bouteille, pour la commodité des acteurs ayant une mauvaise prononciation et offrant en outre une excellente méthode aux gens mariés pour se quereller dans leur ménage. Suivi de l'art de se louer soi-même d'après les principes de M. Lin[guet]*, Berne-Paris, 1775.

le double sombre et monstrueux du nouveau genre dramatique, en faisant voler en éclats la dramaturgie optimiste du drame[543].

Dérèglements familiaux et dévoiement du drame bourgeois : du méchant fils au père bourreau.

L'intrigue du *Vidangeur sensible* est tout entière construite autour des relations familiales. Au centre de la pièce, on retrouve la famille Sentfort, honnête famille de vidangeurs qui souhaite marier le fils, Jones, à la fille d'un boucher. Mais cette alliance n'est pas approuvée par le jeune homme, qui souhaite de son côté séduire et épouser Miss Arlowe, une femme de mauvaise vie. L'intrigue est encore compliquée par un épisode secondaire : Jones a déshonoré une jeune fille, Jenni, dont il a eu un enfant. La mère de Jenni le harcèle pour qu'il répare sa faute par un mariage. Les deux premiers actes de la pièce sont consacrés à ces questions matrimoniales, Jones essayant coûte que coûte de différer le mariage approuvé par ses parents et d'éconduire la mère de miss Jenni.

Ignorant tout de la double vie de Jones, la famille Sentfort prépare l'union matrimoniale entre leur fils et la fille du boucher. Ce futur mariage donne l'occasion au père, William, de prononcer un plaidoyer en faveur de la famille, lorsqu'il recommande à son fils de devenir un bon époux :

> Sois un bon mari, tu seras bon père, bon citoyen ; tu seras véritablement heureux. Éprouve qu'il n'est de bonheur réel que dans la calme de l'âme, bonheur dont on ne jouit qu'au sein de sa famille.[544]

Ce discours répond à la rhétorique habituelle du drame bourgeois français, par la superposition établie entre espace domestique et espace public – le « bon père » devenant le « bon citoyen » – et par l'assimilation accomplie entre bonheur, vertu, et famille. Le père guide ici son fils afin qu'il s'accomplisse moralement, en lui transmettant le sens de la responsabilité familiale. On n'est pas loin ici de la famille diderotienne, telle que la décrit Jürgen Siess :

> Dans l'opinion de Diderot, la sphère privée de la famille constitue un progrès. Elle permet une harmonie, centrée sur une relation étroite entre parents et enfants où la mère et le père prennent eux-mêmes en charge l'éducation. Dans cet intérieur bourgeois, les jeunes sont préparés pour une vie en couple et en famille qui permettra de fonder à leur tour un foyer.[545]

Cependant, ce beau discours paternel est en réalité miné par sa situation d'énonciation, puisqu'il est proféré à un moment où le père se fait duper par son fils, qui feint d'accepter le mariage pour soutirer de l'argent à son géniteur. L'« ironie comique » est ainsi sensible : au moment où il prononce ces mots, Sentfort ne se rend pas compte que son fils s'apprête à commettre un méfait qui brisera l'harmonie familiale et rendra ce plaidoyer pour la famille caduc, voire inepte. Car la défense de l'épanouissement de l'individu dans et par la famille n'est valable que si le fils s'acquitte de ses devoirs moraux. Or, Jones est un personnage de mauvais garçon, peint dans toute sa méchanceté et sa cupidité. Ses mœurs contrastent avec le caractère doux et vertueux de ses parents : menteur, séducteur, bagarreur, voleur, et pour finir, meurtrier, Jones est un personnage issu de la crapule londonienne, qui s'est perverti et a trahi son éducation. À ce titre, il fait figure d'étranger dans sa famille, d'autant que la pièce joue de la rencontre entre deux mondes allogènes : le monde vertueux canonique du drame bourgeois,

---

[543] La dynamique optimiste est en effet l'un des traits caractéristiques du drame du XVIIIe siècle. À ce sujet, voir Sophie Marchand, *Théâtre et pathétique au XVIIIe siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 346-367.

[544] *Le Vidangeur sensible*, *op. cit.*, II, 5, p. 167.

[545] Jürgen Siess, « Un modèle des Lumières : la comédie sérieuse de Diderot », *Diderot, l'invention du drame*, études réunies et présentées par Marc Buffat, Paris, Klincksieck, 2000, p. 25.

incarné par le père, la mère et la sœur de Jones, et le monde perverti de la canaille de Londres. Un tel personnage ne peut que susciter l'antipathie voire l'indignation du lecteur d'autant que le caractère mauvais de Jones le mène à assassiner l'un de ses anciens amis et conduit sa famille à sa perte.

Car l'originalité de la pièce est de refuser la logique optimiste salvatrice habituelle au genre bourgeois. Certes, les méchants n'étaient pas absents des drames, que l'on songe par exemple à l'insensible et cruel De Lys dans l'*Indigent*[546] de Louis-Sébastien Mercier. Mais celui-ci se convertissait à la vertu lors du dénouement. Si certains drames mettent sur la scène des assassins, Jones s'en distingue : il ne possède ni la vertu du Barnewelt repentant du *Marchand de Londres*[547] ni les circonstances atténuantes de Mérinval fils dans *Mérinval* de Baculard d'Arnaud[548]. Le mauvais fils du *Vidangeur sensible* ne connaît pas de conversion morale : les vices de son caractère le rendent en quelque sorte irrécupérable et empêchent un dénouement heureux qui s'appuierait sur le triomphe de la vertu[549].

La prise de conscience par William des méfaits de Jones le conduit à le renier au cours de l'acte III. Après avoir un temps cru que son fils avait tué un homme pour défendre son honneur, William apprend que Jones a en réalité commis « un assassinat abominable », en faisant « un circuit pour [...] prendre par-derrière » sa victime et pour lui « dard[er] dans le dos trois coups consécutifs »[550]. Ce récit provoque la stupéfaction du père, qui songe au déshonneur apporté par un tel crime et ne peut supporter que son fils meure sur l'échafaud[551]. Il décide par conséquent de le tuer lui-même afin de préserver l'honneur familial. L'acte III marque ainsi un brutal revirement de l'action dramatique qui s'accompagne d'un retournement du discours sur les relations familiales : au discours optimiste de William sur le bonheur d'être père, succède une déploration contre l'état paternel, source de malheur et d'opprobre :

> J'ai désiré ardemment d'être père : ce titre si doux n'est pour moi qu'un titre d'humiliation et d'infamie... Ah! j'ai trop vécu ... Dieu tout-puissant ! pourquoi ne m'as-tu pas enlevé, dès sa première jeunesse, cet enfant qui devait me porter les coups les plus sensibles ? J'adore tes décrets sans murmurer ; mais par quel crime ai-je mérité que tu m'envoyasses ce fléau, qui remplit mon cœur d'amertume, et couvre ma vieillesse du dernier opprobre ?[552]

La tirade a des accents de malédiction paternelle. Mais, contrairement à ce que l'on observe dans d'autres drames, la malédiction paternelle n'ouvre pas ici une crise familiale qui se résorbera, mais la clôture. La découverte par l'honnête père de famille de l'existence de Jenni et de son enfant ne fait qu'accroître son accablement et son ressentiment et le décide à éradiquer la source de ses malheurs, effaçant ainsi l'échec de son éducation. L'amour paternel se convertit peu à peu en une fureur meurtrière qui marque la fin des illusions paternelles. Loin de se terminer sur le tableau de l'harmonie familiale retrouvée comme nombre de

---

[546] Louis-Sébastien Mercier *L'indigent,* drame en quatre actes, en prose, Paris, Lejay, 1772.

[547] George, Lillo, *Le Marchand de Londres ou l'histoire de Georges Barnwell,* tragédie bourgeoise, traduite de l'anglois de M. Lillo par M. Clément, 1748.

[548] François Thomas Marie de Baculard d'Arnaud, *Mérinval,* drame (1774), Genève, Slatkine, 1972 (reprint de l'édition des œuvres complètes, t. XI, Paris, Laporte, 1803).

[549] Cet obstacle au dénouement heureux est d'autant plus appuyé qu'au terme du deuxième acte une issue positive semble possible, qui verrait Jones revenir à la raison et épouser Jenni. La pièce joue sur la présence de cette structure virtuelle qui nourrit bien des drames et comédies de l'époque et qui repose sur la « mise en œuvre d'une épreuve par laquelle un être vertueux triomphe d'un être entraîné par une passion malheureuse et le ramène à la vertu » (Pierre Voltz, *La Comédie*, Paris, Armand Colin, 1964, p. 106, cité par S. Marchand, *op. cit*, p. 347).

[550] *Le Vidangeur sensible, op. cit.,* III, 5, p. 177. C'est le boucher, Tompson, qui relate le crime.

[551] *Ibidem*, III, 8, « Quoi ! mon fils périrait sur un échafaud !... Je frémis d'horreur à la seule idée de son supplice… », p. 179.

[552] *Ibid.*

drames, la pièce se clôt sur l'image d'un père pleurant devant le cadavre d'un fils qu'il a lui-même tué.

La dimension parodique du *Vidangeur sensible* repose donc sur un retournement des valeurs familiales fondamentales du drame bourgeois. En mettant en scène un fils mauvais qui ne répondrait pas de ses devoirs filiaux alors même que toute sa famille a eu le souci de son éducation morale, la pièce explore une zone d'ombre que le drame français a laissé de côté. On comprend ainsi la remarque de M. de Rougemont pour qui cette œuvre est « le drame que les grands dramaturges n'ont pas osé [...] parce qu'[ils] [...] ne pouvaient aller si loin »[553]. La mise sur la scène d'un fils mauvais jusqu'au bout et d'un père qui prend au sérieux l'échec de son éducation marque une transgression vis-à-vis de la production de l'époque. Cette hétérodoxie est le signe d'une distanciation et favorise une lecture au second degré, d'autant plus que la transformation de ce père sensible en bourreau de son propre fils prend une tournure trop violente et expéditive pour n'être pas suspecte.

Un infanticide discordant ou comment faire rire des malheurs familiaux.

Bien que considéré comme moins grave que le parricide, l'infanticide demeure, sur le plan pénal, un crime rigoureusement réprimé[554]. Sa représentation sur les planches est également blâmée : en accord avec l'interdit horacien[555], les infanticides sont, au XVIIIe siècle, rares et toujours relégués hors-scène. Lorsque l'infanticide ou le parricide est accompli, il est modalisé de telle sorte que la culpabilité du bourreau atténue le caractère outrageant du forfait. Un tel crime ne peut que surprendre dans un drame bourgeois, tant il est en désaccord avec la figure du père sensible et aimant qui émerge au siècle des Lumières[556]. Exception notable, un drame de Louis-Sébastien Mercier, *Le Déserteur*[557], met en scène un père qui doit participer à l'exécution de son fils coupable d'avoir déserté – mais qui n'y parviendra pas. Parce qu'elle se termine par la mort du fils – fait rare dans un drame bourgeois –, cette pièce peut constituer l'une des cibles possibles du *Vidangeur sensible*, même si sa lecture nous renseigne surtout sur l'écart qui sépare les deux pièces. En effet, Mercier choisit de traiter le sujet de ce père contraint de donner le signal au peloton d'exécution de son fils en développant une veine fortement pathétique et en exploitant au maximum le déchirement de ce père partagé entre son devoir militaire et son amour. À l'inverse, *Le Vidangeur sensible* refuse cette voie des larmes[558].

En effet, contrairement à ce qu'indique le titre, le vidangeur fait montre de peu de sensibilité. Il accomplit son meurtre par empoisonnement en toute connaissance de cause et à la vue du public. L'infanticide occupe tout le dénouement et constitue certainement le morceau le plus parodique de la pièce. Avant de tendre un « verre de liqueur » à Jones qui en ignore la véritable nature, William Sentfort adopte une rhétorique judiciaire qui tranche avec

---

[553] *Paradrames, op. cit.*, p. 128.

[554] Voir à ce sujet l'article de Julie Doyon, « Le père dénaturé au siècle des Lumières », *Autorité, pouvoir et conflits familiaux*, sous la direction de Sylvie Perrier, in *Annales de Démographie historique*, 2009-2, n°118, p. 175-201. L'article analyse l'émergence de la protection pénale des enfants dans les cas d'abus de l'autorité parentale à partir des années 1760.

[555] Dans son *Art Poétique*, Horace a proscrit la mise en scène du crime : « *Ne pueros coram Popula Medea trucidet, /Au humana palam coquat exta nefarius Atreus,/ [...] Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi* ». [Que Médée n'égorge pas ses enfant devant le public, / Que l'abominable Atrée ne fasse pas cuire devant tous des chairs humaines, / [...] Tout ce que vous me montrerez de cette sorte ne m'inspire qu'incrédulité et révolte », trad. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1978]. Cette proscription n'a cessé d'être reprise par les classiques.

[556] Ainsi que l'écrit Sophie Marchand, « Le père, tel que le rêve le théâtre du XVIIIe siècle, n'est pas un père punisseur, mais un être de pardon et de compassion, incapable d'extirper de son cœur l'amour qu'il porte à sa descendance », *op. cit.*, p. 256.

[557] Louis-Sébastien Mercier, *Le Déserteur*, drame en cinq actes, en prose, Paris, Lejay, 1770.

[558] Les marques d'hésitation puis de remords occupent en effet une faible place dans le discours de William Sentfort.

le reste de la pièce. Il mène un interrogatoire pour contraindre son fils à confesser tous ses crimes, en tant que porte-voix d'une justice naturelle et divine sans appel ni miséricorde :

> Pouvez-vous ne pas savoir que la vie du dernier des hommes est sous la sauvegarde des Lois et que la Nature a gravé dans nos cœurs une horreur extrême contre ceux qui versent le sang humain ? [...]
>
> La Nature et les Lois sont également intéressées à vous punir ; un échafaud vous attend.[559]

En se substituant au bourreau public, le père s'octroie un rôle qui ne peut que choquer. L'illogisme de son acte est patent puisque qu'il est lui-même l'objet de l'« endurcissement du cœur » qu'il dénonce chez son fils. La religiosité de la scène – le père rappelle plusieurs fois à son fils qu'il va comparaître devant « l'Être suprême » – accentue son caractère monstrueux et parodique. Le père n'est pas loin du fanatisme lorsqu'il voit dans la mort un moyen d'expier ses fautes :

> Embrasse-moi, mon fils : la mort purifie nos âmes, comme le feu épure les plus précieux métaux.[560]

Mais, après la mort de son fils, William est soudain gagné par les larmes :

> Le sacrifice est consommé, et il s'est repenti. Allons publier une mort subite… (*Il jette les yeux sur le cadavre de son fils*). Ah ! je le sens, la Nature reprend tous ses droits… des larmes inondent mon visage… Que mes pleurs commencent à couler ; elles ne se tariront qu'à mon dernier moment… Infortuné jeune homme, tu es né pour le malheur de ton père…[561]

Les larmes marquent le retour du père bourreau à l'humanité et à la sensibilité et tranchent radicalement avec la fureur brutale du père assassin. Ce changement de ton est trop brusque pour ne pas prêter à sourire. On peut y lire une parodie des repentirs[562] qui saisissaient souvent les bourreaux tragiques après l'accomplissement de leurs forfaits.

Ce dénouement macabre parodie l'esthétique horrifique développée par certaines pièces des années 1770. Parmi elles, citons *Béverlei* de Saurin[563], dont la scène qui voit un père ruiné hésiter à tuer son jeune enfant pour lui éviter une vie misérable a violemment heurté la sensibilité du public. On songe également aux deux tragédies écrites autour de l'histoire de Gabrielle de Vergy[564] en 1770. Ce goût pour le spectaculaire sanglant est la cible d'autres parodistes : la *Manie des drames sombres* raille à travers le personnage de Prousas l'attrait morbide pour un spectacle « si sépulchral, / Que même des Anglois parfois s'y trouvent mal »[565] ; tandis que le parodiste Coqueley de Chaussepierre dans *Monsieur Cassandre, ou les effets de l'amour et du vert-de-gris*[566] prend pour cible l'esthétique du « drame sombre » de

---

[559] *Le Vidangeur sensible*, *op. cit.*, III, 10, p. 187.
[560] *Ibid*., p. 187-188
[561] *Ibid*., p. 188
[562] Le revirement des bourreaux gagnés par une conscience soudaine de la monstruosité de leurs crimes étaient une cible fréquente des parodistes : voir Isabelle Degauque, *Les Tragédies de Voltaire au miroir de leurs parodies dramatiques : d'*Œdipe *(1718) à* Tancrède *(1760)*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 373-400.
[563] Joseph Saurin, *Béverlei*, tragédie bourgeoise imitée de l'anglois (1768), éd. critique par Derek F. Connon Exeter, University of Exeter, 1990.
[564] Voir *Le coeur terrible. Gabrielle Vergy* (tragédie de Dormont de Belloy, 1770), *Fayel* (tragédie de Baculard d'Arnaud, 1770), *Gabrielle de Passy* (parodie d'Imbert et d'Ussieux, 1777), textes établis et présentés par Jean-Noël Pascal, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2005.
[565] Michel Cubières-Palmézeaux, *La Manie des drames sombres, comédie*, Paris, Ruault, 1777.
[566] Cette œuvre a été éditée par Martine de Rougemont dans *Paradrames*…, *op. cit*.

Baculard d'Arnaud[567]. Ces œuvres dénonçaient les dérives de certains dramaturges qui confondaient efficacité dramatique et surenchère dans l'effet violent.

La « Dissertation sur le drame » qui sert de préface au *Vidangeur sensible* inscrit l'œuvre dans cette esthétique sanglante apte à satisfaire un public avide d'horreurs et de sang :

> Les partisans des catastrophes horriblement noires, n'auront aussi qu'à se louer de l'Auteur ; je les ai servis selon leur goût : je leur réponds que mon dénouement est une des plus charmantes horreurs dont ils aient encore entendu parler.[568]

Ces « charmantes horreurs » renvoient probablement aux « horreurs délicieuses de l'âme »[569] recherchées par Baculard d'Arnaud, d'autant que sa pièce *Mérinval* est l'hypotexte le plus probable du *Vidangeur sensible*. Ce drame relate comment un fils se retrouve emprisonné pour avoir tué le responsable indirect de la mort de sa mère. Il demande à son père de lui procurer du poison afin de préserver son honneur et d'éviter l'opprobre de l'exécution publique :

> MERINVAL FILS : Mon père, pardonnez… l'instant fatal approche ;
> Contemplez l'échafaud… quel mot j'ai prononcé !
> Sous vos yeux il s'élève, il est déjà dressé ;
> [...] Ma honte avec le tems sera plus confirmée !
> Vous-même, dévoré de regrets impuissans,
> Voyez mon déshonneur souiller vos cheveux blancs,
> Le préjugé cruel poursuivre votre vie,
> Charger votre tombeau de mon ignominie,
> A l'éternelle horreur votre nom réservé,
> Dans les fastes du crime être à jamais gravé...[570]

Cet extrait souligne la distorsion opérée par notre parodie sur la pièce source. Alors que dans *Mérinval*, c'est le fils qui demande l'aide de son père pour se suicider afin d'éviter à sa famille le déshonneur, dans *Le Vidangeur sensible*, c'est le père seul et en secret qui décide de liquider son fils au nom de la gloire familiale. La violence change ainsi de sens : chez Arnaud, elle demeure acceptable puisqu'elle relève du suicide assisté, tandis que dans *Le Vidangeur sensible*, la brutalité du meurtre est entière et relève d'un abus de l'autorité paternelle.

Mais malgré cet écart significatif entre les deux pièces, la parodie déforme moins *Mérinval* qu'il n'y paraît. Dans la pièce-source, Mérinval père, en proie à une très vive agitation, finit par tendre une fiole de poison à son fils, après en avoir bu lui-même. Juste après avoir appris que son fils était gracié par le roi, le père meurt, comme l'indique la didascalie, « *agité de mouvemens convulsifs* »[571]. Cette didascalie rappelle celle employée dans *Le Vidangeur sensible* pour décrire l'agonie de Jones :

> *Il tombe ; on le voit agité quelques instants d'horribles convulsions, et enfin expirer*.[572]

Les deux pièces partagent donc un même goût pour la description morbide. L'on comprend ainsi mieux comment *Le Vidangeur sensible* peut prétendre à la fois satisfaire les amateurs d'horreur et les pourfendeurs de l'esthétique terrible : il y a peu entre l'horreur et sa caricature

---

[567] À ce propos, voir l'article « Baculard d'Arnaud et le genre sombre » de Béatrice Touitou, *Dictionnaire universel des littératures*, sous la direction de B. Didier, Paris, PUF, 2001, vol. 1, p. 294.
[568] *Le Vidangeur sensible, op. cit.*, p. 137
[569] François Thomas Marie de Baculard d'Arnaud, *Le Comte de Comminge, drame* (1774), Genève, Slatkine, 1972 (reprint de l'édition des œuvres complètes, t. XI, Paris, Laporte, 1803), « Discours préliminaire », p. 7.
[570] François Thomas Marie de Baculard d'Arnaud, *Mérinval, op. cit.*, p. 100.
[571] *Ibid.*, p. 104.
[572] *Le Vidangeur…,* V, scène dernière.

dans la mesure où l'outrance est communément partagée par le drame sérieux et le drame parodique.

Le caractère grotesque de l'infanticide final est encore accru par les raisons qui le motivent, car c'est au nom d'un intransigeant sens de l'honneur que le vidangeur en vient à assassiner son fils. Le décalage parodique repose sur l'adhésion d'un simple vidangeur à des valeurs morales nobles, alors même que l'onomastique scatologique[573] (« sent fort ») de son nom désignerait la dimension farcesque du personnage. La « Dissertation sur le drame » qui sert de préface à la pièce, et qui constitue un pastiche des discours de défense du drame[574], justifie le choix d'avoir mis sur la scène cette condition :

> J'ai pensé qu'on verrait sans dégoût, et même avec plaisir, dans un vidangeur toutes les vertus qui distinguent l'honnête homme, le bon citoyen, et j'ai cru qu'on admirerait en lui l'amour de l'honneur porté jusqu'à son dernier période. [...] Pourquoi me reprocherait-on de mettre un pareil personnage sur la Scène ? C'est un citoyen comme un autre ; c'est un homme qui s'emploie à procurer la propreté et la salubrité nécessaires dans une grande Ville.[575]

L'auteur défend ici ironiquement la représentation d'une profession injustement méprisée. Afin de lutter contre les préjugés sociaux, le plaidoyer pour la profession de vidangeur passe non seulement par l'affirmation de son utilité sociale mais également par la promotion du « courage » inhérent à l'exercice de ce métier. Le héros militaire qui combat pour le salut de sa patrie cède le pas au travailleur des fosses d'aisance, partageant avec lui une même « générosité ». C'est ce qu'on lit dans la préface :

> Peut-être quelques personnes blâmeront-elles le sacrifice auquel il [William Sentfort] se résout ; mais elles ne pourront en même temps s'empêcher d'admirer son stoïcisme, excusé, en quelque sorte, par le motif et par les circonstances où se trouve ce père infortuné. Brutus et Caton, dans le même cas, auraient pris le même parti ; [...] il est, dans toutes les professions, des gens fortement épris de l'amour de la vertu, qui craignent plus que la mort la moindre tache faite à leur honneur. William Sentfort était du nombre de ces citoyens obscurs, qui deviendraient des hommes célèbres par les services qu'ils rendraient à leur Patrie, si les circonstances ne leur manquaient pour déployer leur génie.[576]

La comparaison entre Brutus et William est audacieuse et met à nu le décalage parodique de la pièce, en défendant l'idée que tout homme, fût-il travailleur dans les fosses d'aisance, est capable de la même grandeur d'âme qu'un illustre héros antique. La défense ironique de l'héroïsme d'un homme ordinaire fait peut-être écho à cette remarque de l'auteur de *La Brouette du Vinaigrier*, Louis-Sébastien Mercier, qui voit dans le travail des gens de basse condition un courage égal à celui des anciens héros :

> Manquer de pain, d'argent, être logé dans un grenier ouvert à tous les vents : quel destin glorieux et noble quand c'est celui de la vertu ! Héros fameux dans les combats, et qui avez usurpé ce nom, cédez tous à celui qui lutte contre l'infortune, qui dompte par un travail courageux les besoins renaissants que lui imposa la nature ![577]

William Sentfort aspire lui-même à la magnanimité des héros antiques :

---

[573] Signalons cependant que le jeu onomastique est l'une des rares allusions scatologiques du drame, alors même que le métier du protagoniste s'y prêtait fortement. C'est là encore un signe de la discrétion des éléments parodiques de la pièce.

[574] On y reconnait notamment les arguments développés par Beaumarchais dans son *Essai sur le genre dramatique sérieux*.

[575] *Le Vidangeur…*, « Dissertation sur le drame », p. 135.

[576] *Ibid*., p. 135-136

[577] Louis-Sébastien Mercier, *Du théâtre*, in *Mon bonnet de nuit suivi Du théâtre*, éd. Pierre Frantz, Paris, Mercure de France, 1999, p. 1262.

> Mon fils est exposé à porter publiquement la peine méritée d'un forfait ; et l'opprobre dont son nom sera couvert, rejaillira sur le mien, sur celui de ma famille [...] Quoi ! mon fils périrait sur un échafaud ! [...] L'honneur n'a-t-il pas ses droits ? La bassesse du rang n'exclut ni le courage, ni la vertu. Quoique relégué dans la dernière classe des citoyens, on est homme ; l'âme est toujours elle-même, et n'attend que les circonstances pour se développer : celle où je me trouve n'est que trop propre à faire éclater ses sentiments. Armons-nous donc de fermeté, et, par un effort généreux, sacrifions la Nature à l'honneur...[578]

Condition sociale et situation dramatique mises à part, on croirait lire la déploration d'un héros tragique qui, dans un ultime effort, préfère sacrifier son enfant à son honneur. La mention de Brutus dans la préface inscrit d'ailleurs la tragédie en sous-texte de notre œuvre, le personnage ayant été le héros de nombreuses tragédies, notamment de Voltaire. Cette tirade pastiche les monologues tragiques délibératifs qui se concluent par une décision qui, par l'élévation d'âme et l'abnégation qu'elle implique, révèle la puissance de la volonté.

Mais, placées dans la bouche d'un vidangeur, ces valeurs héroïques et tragiques se trouvent dégradées. D'abord, parce que William confond honneur et réputation, en masquant mal l'égoïsme et la vanité qui motivent son infanticide. Ensuite, parce que le comique de la tirade repose sur une disconvenance sociale. En s'exprimant comme un Brutus (ou une Médée), et en faisant état d'une morale rigide et insensible, William Sentfort prête à rire, dans la mesure où son intention meurtrière est délestée de toute dimension sublime. D'autant que, dans ce contexte moderne anglais, son sens de l'honneur est déplacé. Ainsi que l'énonce un autre personnage : « Il n'est point de famille qui n'ait son fléau, et les mœurs Anglaises ont fort bien fait de rendre les fautes personnelles »[579] ; opinion qui rappelle que le souci de la gloire qui anime William est d'un autre âge – et d'un autre genre.

En créant un personnage original qui combine condition sociale modeste et valeurs morales archaïques, l'auteur du *Vidangeur sensible* assoie la distorsion parodique au cœur même de l'un des principes du drame bourgeois qui défend la dignité morale et dramatique des « conditions humaines les plus basses, les plus rampantes »[580]. Ce faisant, la parodie fonde la légitimité du retournement héroï-comique sur le discours même des promoteurs du drame. L'héroï-comique est un procédé qui, pour employer les termes de Boileau, consiste à faire parler « un horloger et une horlogère comme Didon et Énée »[581]. En l'occurrence, *Le Vidangeur sensible* relève de l'héroï-comique en faisant parler un vidangeur comme Brutus, en ennoblissant d'une dignité tragique un travailleur des fosses d'aisance[582]. L'œuvre jette ainsi le ridicule sur la théorie et la pratique de Louis-Sébastien Mercier qui n'a pas hésité à mettre sur la scène deux ans plus tôt, avec succès, un vinaigrier[583], et qui prétendait vouloir « porter sous les yeux du riche le tableau d'un hôpital », voire « transport[er] la scène à

---

[578] *Le Vidangeur…*, III, 8, p. 179.
[579] *Ibid.*, III, 8, p. 178.
[580] Louis-Sébastien Mercier, *Du théâtre*, *op. cit.*, p. 1265.
[581] Nicolas Boileau-Despréaux, préface du *Lutrin* (1674), in *Œuvres complètes,* éd. par Antoine Adam et Françoise Escal, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1966, p. 1006. Louis-Simon Auger, deux siècles plus tard, explicite la notion d'héroï-comique : « Il est deux sortes de parodies. L'une s'attaque aux personnages qui, par leur grandeur, appartiennent à la muse de la tragédie ou à celle du poème épique, et elle se fait un malin plaisir de les dégrader (…). L'autre parodie prend ses acteurs dans un ordre inférieur et elle se fait un jeu innocent de rehausser, par la noblesse et le sérieux des expressions, ce que le fond de leur démarche et de leurs discours a de bourgeois et de risible [...]. Telle est la différence du burlesque et de l'héroï-comique », in *Mélanges philosophiques et littéraires*, tome II, « Boileau », cité par Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 152.
[582] Précisons cependant que selon Gérard Genette, les parodies dramatiques sont des « parodies mixtes », à la « structure complexe et indécise », qui hésite entre parodie, burlesque et héroï-comique. Le passage que nous analysons relève, à nos yeux, d'un traitement héroï-comique localisé. Voir *Palimpsestes…*, *op. cit.*, p. 160-161.
[583] Louis-Sébastien Mercier, *La Brouette du vinaigrier*, Londres, 1775.

Bicêtre »[584]. C'est ainsi à la possibilité et à la légitimité du traitement sérieux de personnages modestes que *Le Vidangeur sensible* s'attaque.

Les malheurs de l'éducation : vers une lecture sérieuse.

Par son refus du dénouement heureux et l'absence de héros pleinement vertueux, la dynamique du *Vidangeur sensible* conduit au pervertissement de la logique exemplaire traditionnelle du genre. Plutôt que de célébrer la constitution d'une communauté familiale pacifiée, la pièce se clôt sur une dissolution des liens familiaux dans l'individualisme. La relation entre le père et le fils est tributaire des différents genres que la parodie prend pour cible : partant d'une relation conflictuelle mais non irréversible, l'opposition entre le père et le fils s'accroît au fur et à mesure que la pièce s'engage vers la parodie du drame funeste, non sans aller plus loin dans l'horreur et le grotesque que les œuvres qu'elle déforme.

Mais, malgré son vernis parodique, la pièce est traversée par une question sérieuse : celle des limites de la responsabilité parentale dans l'échec d'une éducation. Le souci dont témoigne la famille Sentfort à propos de la vie débauchée de Jones, puis le constat désespéré de son caractère mauvais présente au lecteur le cas exemplaire d'une impuissance parentale à corriger les vices de son enfant. La pièce donne ainsi à entendre une voix pathétique rare dans les drames de l'époque : celle d'un père qui, malgré son amour, se montre dépassé par la méchanceté de son fils. Si la réponse apportée à cette faillite de l'éducation relève du grotesque, l'incapacité parentale à préserver le fils du vice constitue un thème sérieux, que la littérature du siècle suivant prendra en charge. Cette question explique peut-être en partie la réception fluctuante qu'a connue *Le Vidangeur sensible*. Alors que le *Catalogue de la Bibliothèque dramatique de M. de Soleinne* signale en 1843 : « Rare. – On ne sait pas, souvent, si ce drame est fait au sérieux ou seulement comme une critique des drames bourgeois et horribles »[585], l'œuvre connaît une réédition en 1880, sous le titre « l'Assommoir du XVIIIe siècle »[586]. Lucien Faucou y qualifie Jean-Henri Marchand de « précurseur inconscient » de Zola. L'avènement d'un nouveau modèle esthétique a ainsi rendu possible la réception au premier degré de ce qui, au départ, était écrit dans un but parodique : « Ce que M. Zola devait faire sérieusement au XIXe siècle, un siècle auparavant, Marchand le faisait pour se moquer de ses contemporains »[587]. L'œuvre zolienne aurait ainsi révélé au lecteur la potentialité sérieuse de cette histoire grinçante qui représente la perdition d'une famille de condition modeste. En montrant au public « les objets vulgaires, les actions triviales, les milieux ignobles, les mœurs, les caractères, la vie des basses classes »[588], *Le Vidangeur sensible* constituerait un plagiat par anticipation[589] du naturalisme. Mais si la pièce démontre que la parodie a été une voie vers « l'apprentissage d'un art réaliste »[590] au XVIIIe siècle, c'est surtout parce qu'elle se construit contre l'anthropologie optimiste des Lumières et l'idéalisation des rapports familiaux du drame bourgeois, à travers sa vision sombre d'une famille devenue source de malheurs et lieu d'inscription d'une fatalité.

---

[584] Louis-Sébastien Mercier, *Du théâtre*, *op. cit.*, p. 1264.

[585] N° 2214, *op. cit.*, t. II, p. 176, cité par M. de Rougemont, *Paradrames*, *op. cit.*, p. 128.

[586] *L'Assommoir du XVIIIe siècle. Le Vuidangeur sensible, drame en trois actes et en prose*, par Jean Henri Marchand, avec une notice de Lucien Faucou, Paris, Le Moniteur du Bibliophile, 1880.

[587] *Ibid.* On peut croire que Lucien Faucon a en tête l'adaptation théâtrale de l'*Assommoir* faite par William Bisnach et Oscar Gastineau, qui connut un certain succès en 1879.

[588] Gustave Lanson, « La parodie dramatique au XVIIIe siècle », in (conserver ou supprimer in ?) *Hommes et Livres. Études morales et littéraires*, éd. Lecène-Oudin, 1895, rééd. Genève, Slatkine, 1979.

[589] Voir Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, 2008.

[590] Gustave Lanson, *op. cit.*, p. 271.

Une filiation douloureuse : Sargines ou l'élève de l'amour (1785) de Monvel

Karine Bénac-Giroux

Cette comédie de Jacques-Marie Boutet de Monvel, *Sargines ou l'élève de l'amour* (1785), est la seconde pièce de chevalerie de l'auteur, après *Les amours du chevalier Bayard* (1780). Le titre, aussi bien que l'intrigue, nous permettent de supposer une filiation assez directe entre cette comédie et l'*Arlequin poli par l'amour*[591]. Dans cette comédie Arlequin, rustre enlevé par la Fée espérant le séduire, se trouve soudainement transformé sous l'effet de l'amour, acquérant au contact de Silvia les belles manières, l'esprit et le sens du langage. On trouve dans *Sargines* (dont l'action se situe sous Philippe Auguste) le même effet d'enchantement opéré par Sophie sur Sargines fils qui, sous l'effet de l'amour commence par savoir lire le nom de Sophie avant de s'enhardir et de se mettre à manier les armes.

Dans son article, « Marivaux lecteur de Mme Durand. Du prodige d'amour à Arlequin poli par l'amour »[592], Raymonde Robert analyse de près la filiation qui unit la comédie de Marivaux au conte de fées[593], lui-même inspiré « du 1er conte de la 5e journée du *Décaméron* dans lequel Boccace illustre, avant Molière et sur le mode masculin, la théorie populaire selon laquelle l'amour donne de l'esprit même aux sots ». Elle fait remarquer également que « le texte de Boccace n'est pas de type merveilleux, aucun personnage surnaturel n'y apparaît ; la transformation d'un sot en parfait chevalier sert de point de départ à un récit de type très romanesque destiné à démontrer les nouvelles capacités de chevalier, courage et audace, que l'amour a données au personnage (une bataille pour enlever la jeune fille objet d'amour, un rapt qui la lui rend alors que son père veut la marier à un autre) »[594]. Le contexte médiéval de la pièce de Monvel, ainsi que l'absence de référence à tout type de merveilleux semble donc indiquer un retour aux sources, une inspiration davantage puisée chez Boccace que chez Marivaux. Cependant, un rapprochement s'impose malgré tout entre les deux dramaturges du fait du choix des genres (comédie), du thème commun ainsi que de la proximité des titres.

Alors que chez Marivaux la violence venait de la fée, ayant enlevé Arlequin et cherchant à le séduire à tout prix, sur l'ensemble de la comédie de Monvel plane la présence terrifiante du père qui maltraite son fils, au point que l'on ne saisit pas pourquoi l'auteur classe cette pièce dans ses comédies. Il s'agit là d'un thème de prédilection dans le théâtre de Monvel, qu'il a traité également dans deux de ses drames : *Clémentines et Désormes* (1776), puis *Mathilde* (1799). Le traitement comique de ce motif sera donc à interroger, d'autant qu'il pose problème.

---

[591] Roselyne Laplace y voit une autre source d'inspiration : « Il s'agit encore d'une comédie mêlée d'ariettes, mais la musique est cette fois de Nicolas Dalayrac. Tirée d'une anecdote des *Epreuves du sentiment* de Baculard d'Arnaud, la pièce met en scène Sargines, le fils d'un chevalier, qui vit dans l'oisiveté et l'ignorance, s'attirant les reproches de tous – y compris de ses subalternes – et le mépris de son père. Mais son amour – réciproque – pour Sophie de Villehardouin, sa cousine, ainsi que la confiance que le roi Philippe Auguste met en lui et qu'il manifeste en lui donnant son épée, vont le transformer en héros. Au cours de la bataille de Bouvines, Sophie et lui, visières baissées, sauvent l'une le vieux Sargines et l'autre le roi lui-même. Le prétendant que ce dernier destinait à Sophie ayant renoncé à ses droits sur elle, les deux jeunes gens, qui se sont fait reconnaître, pourront être unis. » Roselyne Laplace, *Monvel. Un aventurier du théâtre au siècle des Lumières*, Paris, Champion, 1998, p. 184.

[592] Raymonde Robert, « Marivaux lecteur de Mme Durand », *Féeries*, n°4, 2007, mis en ligne le 02 février 2009, URL : http://feeries.revues.org/index313.html. Consulté le 05 avril 2011.

[593] Sur la filiation d'*Arlequin poli par l'amour* consulter également Christelle Bahier-Porte, « « Je crois que votre merveilleux est à fin de terme » : mémoire du conte et dispositifs de l'enchantement dans le théâtre de Marivaux. » *in* Martial Poirson et Jean-François Perrin (dir.), *Les scènes de l'enchantement*, Paris, Desjonquères, 2011, p. 222-241.

[594] Raymonde Robert, « Marivaux lecteur de Mme Durand », art. cit., p. 12.

Quels sont les enjeux de cet affrontement entre père et fils ? Quelle représentation des relations familiales propose cette comédie originale, véritable « comédie d'apprentissage » ? Quelle place est désormais accordée à l'amour, dans une comédie où la reprise de motifs traditionnels semble laisser la place à un renouvellement des formes pouvant présager d'une réflexion interne du genre sur lui-même ?

Un père terrifiant

Nous avons affaire, ici, à une histoire habituelle dans la comédie d'intrigue à la Molière : les deux jeunes gens s'aiment mais le père veut donner sa nièce en mariage au brave Montigny. Sur ce schéma vient s'en greffer un autre : le jeune Sargines « est ben gentil, ben doux, ben humain, mais il n'a pas d'esprit »[595], remarque Iselle dès la première scène ; c'est sans doute pourquoi le père a interverti les places : il traite sa nièce comme son fils et son fils comme sa nièce.

> ISELLE : C'est drôle cependant ça, que le sire de VilleHardoin, fâché de n'avoir pas de fils, ait élevé sa fille comme il aurait fait le damoisel le plus vaillant.
> ISIDORE : Aussi, comme le sire de Sargines serait content, si ce petit Sargines était sa nièce, et que par un miracle, madame Sophie pût devenir son fils !
> ISELLE : Hélas ! Ce bon et preux chevalier est bien chagrin d'avoir un enfant comme ça…
> ISIDORE : Un enfant qui ne lui fera jamais d'honneur.
> SARGINES, *paraissant.* : Il lui en fera, ou il mourra à la peine.
> ISELLE : Ah ! Monseigneur !
> ISIDORE : Vous nous écoutiez !
> SARGINES : Vous m'avez traité bien durement… Vous me méprisez… Tout le monde hait le pauvre Sargines…Oui, j'ai eu tort, je le sais ; oui, j'ai été… j'en pleure… mais ce ne c'était pas ma faute… Il y a avait là… là un poids… un nuage : je réparerai, oh ! je réparerai tout.[596]

Les valets introduisent dès la scène d'exposition le motif de la déception. La filiation est donc une source de souffrance, le fils ne se montre pas digne du père et il le sait, manifestant à la fin de la même scène le désir de changer. Le père, quant à lui, n'arrive qu'à à la fin de l'Acte II par surprise, souhaitant mettre son fils à l'épreuve. La violence de la fée chez Marivaux appartient désormais au père : c'est lui qui donne et qui enlève tout**.** L'originalité de Monvel viendrait donc de la reprise de l'ancien schéma dans une perspective véritablement propre aux Lumières, dont on sait à quel point elles placent la question de l'éducation au centre de leurs préoccupations[597]. Ainsi, la rustrerie dont fait preuve Sargines et qui désespère son père, apparaît peu à peu, si l'on s'intéresse de près aux divers commentaires des personnages, non pas comme la caractéristique innée d'un personnage mais comme l'œuvre

---

[595] Monvel, *Sargines ou l'élève de l'amour*, Comédie en quatre actes, en prose, mêlée de musique, Jacques Garrigan, Avignon, 1790, p. 5

[596] *Ibid*, I, 2, p. 6-7.

[597] « L'éducation ne saurait être trop haut placée : elle revêt pour l'humanité une triple importance, tout d'abord pour l'individu lui-même, afin qu'il puisse être utile à la société et y trouver estime et prospérité, ensuite pour sa famille, qu'il doit soutenir et à qui il doit faire honneur, et enfin pour l'État, parce qu'il récolte les fruits de l'éducation des citoyens, qui sont ses membres. L'éducation est donc le plus haut bien que les pères puissent transmettre à leurs enfants. / Helvétius et Locke sont très proches de Voltaire lorsqu'ils insistent sur le pouvoir de l'éducation, illustrant ainsi l'optimisme pédagogique des Lumières. Dans ses *Remarques sur les pensées de M. Pascal* (n°39), Voltaire, à l'opposé de Pascal, affirme qu'on peut tout inculquer à l'homme et que c'est justement de l'éducation que résultent la moralité, la vertu et la religiosité. De même, Helvétius, auteur de *De l'Esprit* (1758) et *De l'Homme, de ses facultés intellectuelles et de sn éducation* (1772), démontre que « l'éducation peut tout » (*De l'Homme*, X, 1). » Fritz-Peter Hager, « Éducation, Instruction et pédagogie », *Dictionnaire européen des Lumières*, sous la direction de Michel Delon, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2007, p. 429-430.

paradoxale d'un père terrifiant. Deux passages importants le prouvent : le moment des retrouvailles et celui de l'épreuve :

> SARGINES PERE : Ces lieux que vous habitez, où vous m'avez tant de fois fait rougir, et que j'avais juré de ne plus revoir, me montrent-ils enfin un fils digne de moi ? Auriez-vous ouvert les yeux sur le déshonneur dont vous couvrez mon nom ! Répondez.
>
> SARGINES FILS : Mon père… vous voyez… Sophie… […]
>
> SARGINES PERE : Sophie, serait-il vrai que le ciel eût enfin exaucé mes prières ?... Sargines, l'espérance de te voir un jour digne de tes aïeux ne serait point ravie ? Viens, je vais t'éprouver… Tu trembles !...
>
> SARGINES FILS : Ah ! l'humiliation…
>
> SARGINES PERE : Quoi ! des larmes !… Un homme !
>
> SARGINES FILS : Ces regards sévères… cette voix formidable…
>
> SOPHIE : Ah ! soyez père, et daignez lui en parler le langage.
>
> SARGINES PERE : Viens, il ne tient qu'à toi d'avoir un père, un père tendre ; prouve-moi que j'ai un fils, prouve-moi que tu mérites et mon estime et ma tendresse ; viens me montrer des progrès dont je doute… Ah, Sargines !… cruel enfant… ici près, à Bovines, on va se battre… ton roi y sera… l'élite des Français… tous les fils des nobles, les fils de mes amis, de mes compagnons ; mon fils seul n'y sera pas.
>
> SARGINES FILS : Ah, Dieu.
>
> SARGINES PERE : Un cheval, des armes, que l'on prépare tout… tu combattras cet écuyer… mon cœur brûle de te croire rendu à l'honneur ; mais mes yeux ont besoin de s'en convaincre… Sargines, je t'attends ; Sophie, viens me joindre avec lui… ma fille, oui tu l'es, car je ne puis renoncer au bonheur d'être père. Tu as vu Montigny, tu sais maintenant l'intérêt que ton maître daigne prendre à toi ; tu t'en montreras digne ; va, l'instant qui assurera ton bonheur, sera celui de ma félicité. (*Il remonte la montagne*).[598]

Sophie distinguait entre le langage du chevalier et celui du père, tandis que Sargines fils tente d'une voix entrecoupée (comme l'indique la dislocation de la syntaxe) d'indiquer à son père ce qui l'empêche de s'exprimer : le ton de la voix, le regard. Le père ne répond pas à Sophie, preuve que l'expression « parler le langage d'un père » n'a pas de sens pour lui. Il répond à Sargines en inversant le propos tenu par Sophie : au lieu de se sentir père et d'induire ainsi une relation filiale avec Sargines, il demande à Sargines d'agir en bon fils afin qu'il fasse germer en lui le sentiment paternel. Or comment le fils peut-il être un bon fils s'il n'est pas considéré comme tel par son propre père ? Ici le père attend de son fils qu'il se comporte en homme et fasse de lui un père, niant la logique selon laquelle c'est le père qui, assumant sa paternité, doit faire de son fils un homme. La comédie pose de manière sous-jacente mais claire un débat sur l'éducation, qui rappelle combien l'enfant doit être guidé mais aussi et surtout encouragé par l'adulte pour affirmer sa valeur morale.

En même temps, tout le dialogue montre que le vrai désir du père est plutôt de tuer le fils : le schéma œdipien est assez clair ici. La relative qui juxtapose encouragements et refus du courage du fils (« viens me montrer des progrès dont je doute ») est d'ailleurs suivie d'un adjectif pour le moins culpabilisant (« cruel enfant ») tandis que ses dernières paroles, destinées à Sophie, la reconnaissent comme son enfant tout en reniant du même coup son propre fils. La didascalie, « *Il remonte la montagne* », nous indique d'ailleurs d'où il vient et où il retourne. La verticalité de ce lieu, son association possible avec l'idée de divinité nous indiquent combien il est un personnage qui se veut omnipotent et indétrônable. Il ne veut pas véritablement la réussite de son fils, qu'il saccage sous prétexte de l'encourager.

La rencontre peut même être l'occasion d'une véritable régression, si l'on en croit les didascalies :

---

[598] Monvel, *Sargines ou l'élève de l'amour*, *op. cit.*, II, 8, p. 24-25.

Sargines fils s'approche timidement de son père, et la frayeur qui s'empare de lui de plus en plus à chaque instant, lui rend toute la pesanteur et la maladresse qu'il avait au commencement de la pièce.[599]

Autant Arlequin, par instinct de protection, par ruse aussi, ne montrait pas à la fée tout ce qu'il avait appris au contact de Silvia[600], autant Sargines fils lui, n'est absolument pas maître de lui. Son corps le trahit, sa peur le rend à son état initial, preuve que la présence du père fait décroître la confiance en soi, crée une régression complète. L'éducation crée donc le contraire de ce qu'elle devrait engendrer : l'estime de soi décroît.

Souhaitant faire son fils à son image, Sargines père désespère de lui, le critique sans cesse et lui propose des épreuves destinées à démontrer sa valeur, tout en l'empêchant absolument de les réussir. Divers témoignages vont dans ce sens : celui de Maître Pierre, celui de Sargines lui-même, celui de Sophie et celui du fils de Pierre. Un long monologue de Pierre commente avec compassion l'échec cuisant du jeune homme lors du combat souhaité par le père dans un monologue mêlant récit et commentaire :

Me v'là, morgué, bien chanceux. J'ai reçu de biaux compliments pour les talents de mon élève… Si jamais je donne des leçons d'escrime… Le pauvre enfant ! il n'y a pas de reproches à lui faire cependant, excepté d'être tombé de cheval ; il est vrai qu'il ne l'aurait pas jeté à bas sans le petit coup de fouet dont l'a gratifié Monsieur son père, et auquel le pauvre animal ne s'attendait pas plus que son cavalier, et ce maudit fossé dans lequel il s'est laissé choir de tout son long… Mais convenons aussi que faut avoir le diable au corps, pour exiger d'un pauvre enfant comme ça de sauter un fossé de dix pieds de large, le dos chargé d'une armure qui pèse deux cents livres, et surtout quand on s'entend crier aux oreilles : Oh le paresseux ! Oh l'efféminé, il ne sautera pas. Le découragement vous gagne, on a beau prendre son escousse, le cœur n'y est plus ; on faute et l'on tombe, c'est tout simple. Et ce maudit écuyer, qu'il n'a pas pu seulement entamer : dans les commencements pourtant il y allait de tout cœur… Mais son père me faisait damner avec ces… « Ah ! le maladroit… il se laissera battre… Oh ! il sera battu… » Et effectivement il l'a été, et devant Madame Sophie encore.[601]

Tous les commentaires de Pierre montrent l'acharnement du père sur son enfant : les coups bas (le coup de fouet au cheval), les insultes au lieu d'encouragements, les pronostics défaitistes. L'épreuve n'est pas ici l'occasion pour le jeune homme de démontrer sa valeur, mais au contraire un moment où le père entraîne son fils à sa perte par ses actes et ses paroles.

Le fait que le père remplace implicitement la fée est bien lourd de sens. Car l'opposant, dans le conte de Mme Durand ou dans la pièce d'Arlequin, est incarné par la fée. Voulant séduire le jeune homme, elle n'en obtient rien et s'oppose à son amour pour une autre par une revanche[602]. Le père hérite donc du rôle d'opposant, ce qui est fréquent dans le conte de fées mais également dans la comédie. Il cherche à réduire son fils à un autre lui-même, qui prolonge ses valeurs, son courage et son dévouement envers son roi : sa quête est donc d'une part celle d'un amour-propre exacerbé, d'autre part celle d'un destructeur qui voue son fils à sa perte dans la mesure où lui-même refuse en réalité – si l'on admet que se manifeste là un désir inconscient - d'être détrôné de son propre pouvoir. Il s'empresse d'ailleurs de renier

---

[599] *Ibid.*, II, 7, p. 23.
[600] Voir les scènes 8 et 14.
[601] *Ibid.*, III, 3, p. 28-29.
[602] « Quant à l'agression finale, le conte fait jouer les moyens les plus spectaculaires : sylphes, tigres, antre obscur où des furies gardent la bergère. La pièce se contente de moyens plus faciles à mettre en œuvre : impuissance à marcher qui frappe Silvia (scène XIII), enlèvement par des lutins, démarche raide d'Arlequin qui avance 'comme par compas'. », Raymonde Robert, art. cit. p. 5.

explicitement son héritier à la suite de l'épreuve avortée du combat où il a joué un rôle non négligeable dans les revers du fils :

> SARGINES PERE : Ma fille… permets-moi ce doux nom ; ah ! je n'ai plus que toi qui puisses me tenir lieu de ce que j'ai perdu ; tu viens d'être témoin de ma douleur, de ma honte, tu l'as vu, tu n'en peux douter ; je n'ai plus de fils.
>
> SOPHIE : Vous en avez un, Seigneur, qui sent assez vivement pour succomber à la seule idée du mépris dont l'accable son père… Oui vous avez un fils qu'un mot de votre bouche, que le plus léger éloge eût rendu invincible ou fait opérer des prodiges à celui de qui l'on paraît en attendre.[603]

Une intrigue ambivalente

Nous constatons en somme une double interprétation possible de cette comédie : d'un côté elle paraît porter un débat propre aux Lumières sur l'éducation : un personnage qui, parce qu'il est amoureux, apprend peu à peu à lire, à être courageux, à vouloir devenir chevalier… Ainsi se dessinent la possibilité d'évolution de l'individu, la quête de l'identité et la capacité d'évolution grâce à la confiance, la compassion et l'éducation. Certes, la même Sophie saisit en Sargines fils une belle nature, qu'elle seule peut percevoir[604]. La compassion, chère au XVIIIe siècle, est donc le premier moteur de l'amour ; le « pressentiment » de la belle âme en est un autre. La réflexion critique menée sur soi, accompagnée par un lent et progressif cheminement vers la réalité du « moi », chevaleresque, courageux, héroïque en somme, prouve donc combien cette comédie met au centre de sa réflexion les conditions de perfectibilité de l'individu. Ce qui est absolument nouveau par rapport aux canevas précédents, c'est justement cette conscience de soi, de cet inachèvement et de sa difficulté à devenir conforme au souhait du père que le fils manifeste sans cesse. Arlequin n'avait lui aucune culpabilité de n'être pas conforme aux attentes de la fée. Au contraire, ses répliques lapidaires montraient sa satisfaction pure, immédiate, dans la gourmandise, les plaisirs du corps et de la paresse. Le personnage de Mme Durand lui, passait sans ambages du statut d'imbécile à celui de prince doté de « toutes les qualités postulées par son statut de héros »[605]. Quant à Arlequin, il est métamorphosé subitement, au contact de l'amour, et apprend très rapidement à être spirituel, à jouer du langage et à utiliser les symboles (le mouchoir). Sargines fils, quant à lui, progresse par étapes successives et tout particulièrement, à partir de deux étapes fondatrices : le don par Philippe Auguste de son épée doublée de l'assurance que le fils mérite d'être adoubé ; la réalisation de cette affirmation sous l'impulsion de Sophie l'enjoignant à se battre. Il est à la fois l'héritier d'un nom et de qualités aristocratiques, mais ces qualités ne peuvent être développées que dans le cadre d'une relation interpersonnelle qui fasse la part belle à la confiance en l'autre, la générosité, l'accompagnement et l'amour menant vers une conscience morale de plus en plus développée - la comédie prend des accents rousseauïstes. L'individu est donc présenté comme conscient de ses défauts et aspirant à une amélioration. La comédie ne montre pas une transformation subite, mais progressive, sous l'effet de la volonté, du courage et des marques de confiance. La comédie amorce ainsi, en filigrane, une réflexion sur l'éducation bien comprise, qui ne doit pas chercher à imposer une norme venue de la filiation paternelle héroïque, mais trouver en l'individu lui-même les qualités propres[606] capables de l'amener vers une progression morale et une transformation

---

[603] Monvel, *Sargines ou l'élève de l'amour*, *op. cit.*, II, 6, p. 32.

[604]« SARGINES : Eh ! qui a pu vous intéresser en moi ? / SOPHIE : Votre malheur, l'abandon où vous étiez de tout le monde, et un pressentiment que j'aime… un pressentiment qui m'annonce qu'un jour l'objet de ma tendresse illustrera le nom de ses aïeux. » Références précises ?

[605]Raymonde Robert, « Marivaux lecteur de Mme Durand », art. cit. p. 8.

[606] On retrouve là encore le *credo* des Lumières au sujet de l'éducation de l'enfant : « Il exerce un attrait spécifique ; il est naturellement bon, n'est pas stigmatisé par le péché originel. L'éducation ne doit pas réprimer son naturel, mais au contraire le développer. On ne doit pas l'influencer directement, le former

intellectuelle. Le roi et l'amante sont les deux figures centrales autour du jeune homme : les révélations opérées par l'amour[607] deviennent indissociables d'un engagement dans l'action (ici au service du monarque éclairé), tandis que la femme, à la fois héritière des amazones et portée par sa compassion et son empathie peut elle aussi contribuer à inverser le cours de l'histoire.

En lui donnant son épée, Philippe Auguste se substitue au père pour encourager le jeune homme. La critique à laquelle le roi se livre vis-à-vis de Sargines père[608] fustige d'ailleurs l'excès de sévérité en exaltant l'amour et la confiance :

> Oui, mon fils, j'ai besoin de toi : les braves me sont nécessaires.[609]

Le chevalier Sargines n'est donc pas un bon chevalier dans la mesure où il ne fait pas confiance à son fils. Il aurait dû instaurer avec son fils l'attitude de confiance que son roi avait créée avec lui. La relation père-fils doit en somme être conforme à celle qui unit le monarque à ses sujets. Remarquons cependant que la réflexion politique se subordonne à une réflexion sur le rôle de la passion. Le roi qui donne son épée et sa confiance à Sargines constitue une sorte de prolongement du personnage de Sophie, lequel avait percé le courage sous la lâcheté apparente. Le roi ne fait en somme qu'entériner ce que la jeune femme avait installé. La péripétie finale, qui voit Sophie et Sargines, tous deux masqués, sauver Sargines père et le roi, indique implicitement le renversement de pouvoir qui s'opère à la fin (de même qu'Arlequin et Silvia s'emparaient de la baguette de la fée), venu de la double attitude de confiance endossée par Sophie et le roi. Le traitement du personnage féminin chez Monvel est donc très différent des récits et paraît davantage se rapprocher du personnage marivaudien. Raymonde Robert écrit en effet :

> Dans Boccace, la jeune fille dont la vue réveillait l'esprit de l'idiot n'avait aucune existence réelle, ce n'était qu'un outil de la transformation. Dans le conte, la bergère est une princesse déguisée qui se conduit selon toutes les règles de la galanterie la plus codée. Marivaux transforme complètement le personnage, Silvia devient une jeune fille toute neuve à l'amour, qui vient de repousser un soupirant qui l'ennuie profondément et qui, après sa rencontre avec Arlequin, décrit en termes naïfs et euphoriques le bouleversement amoureux […].[610]

Chez Monvel, Sophie sensible, attendrie, compatissante, désintéressée, revêt à la fois des attributs héroïques dignes de ceux d'une amazone, ainsi que le sens de la vertu, de la morale qui font d'elle un parfait mentor : derrière elle se profile de ce fait une réminiscence du *Télémaque* de Fénelon, dont le guide n'est autre que Minerve masquée. Mais elle est aussi une figure sacrificielle, capable de vouloir s'effacer une fois son œuvre accomplie.

---

intellectuellement, ni l'éduquer moralement : il doit faire ses expériences lui-même, guidé par un précepteur. » Fritz-Peter Hager, « Éducation, instruction et pédagogie », art. cit., p. 431.

[607] Sophie insiste d'ailleurs sur la transformation progressive qui affecte le jeune homme :
«SARGINES : Vous allez voir des braves… des preux chevaliers… Sophie leur comparera Sargines. / SOPHIE : Non pas ce Sargines que je plaignais il y a deux mois, mais le Sargines que je vois ici, qui gémit sur son malheur passé, qui veut le réparer, en qui le feu du courage commence à s'allumer, qui s'instruit, qui pense, qui marchera bientôt l'égal des preux chevaliers qu'il va voir ; ce Sargines-là, c'est mon cousin, mon ami, il ne saurait perdre aux comparaisons que je pourrais faire. » Monvel, *Sargines ou l'élève de l'amour*, *op. cit.*,II, 6, p. 13. Sophie distingue bien entre l'homme ancien et le nouveau, entre celui chez qui l'éducation n'avait pas opéré ses fruits, et celui qui s'ouvre à la conscience de soi, à la pensée et à l'action.

[608] « PHILIPPE, *à Sargines père* : Tu t'es trompé sur ce jeune homme ; il est brave, moi je te réponds de lui. Lève, lève les yeux sur moi… Je suis l'ami de ton père, quand tu voudras je serai le tien… Il n'est que timide… Il a dans le maintien une noblesse… Ses yeux ont un feu… Je te dis, moi, qu'il n'est que timide, mais son âme a de l'énergie ; aime-le… aiguillonne son orgueil, mais ne le décourage pas. […] » *Ibid.*, III, 11, p. 33-34.

[609] *Ibid*,. p. 33.

[610] Raymonde Robert, « Marivaux lecteur de Mme Durand », art. cit., p. 6.

SOPHIE : Quand Sargines a mon cœur, doit-il penser qu'un autre puisse obtenir ma main ? Non, mon ami, non ; votre père, le Roi lui-même, le monde entier ne contraindront jamais mon âme : je vous aime, et jusqu'à la mort je vous aimerai sans espoir. Je suis sans bien ; votre fortune est immense ; votre père n'approuvera jamais une union que l'intérêt rend impossible ; mais je rends grâce à l'amour que j'ai fait naître en votre âme, s'il vous arrache à l'indolence où jusqu'ici vous avez vécu. Aimez-moi, tant que ce sentiment sera nécessaire chez vous au développement de l'esprit et du cœur, aimez-moi, tant que mon image servira de mobile à vos grandes actions ; aimez-moi, tant que je contribuerai à vous faire aimer la gloire, et cessez de m'aimer quand vous aurez contracté l'habitude de l'héroïsme et des vertus.

SARGINES : Sargines cesser d'aimer Sophie ! Mon âme vient de concevoir l'idée de la vertu, du véritable honneur, Sophie, et ces deux sentiments sont inséparables. La vertu, l'honneur et Sophie vivront là, (*montrant son cœur.*) tant qu'une goutte de sang coulera dans mes veines.[611]

La tirade de Sophie dévoile le rôle de la passion, conçue ici comme moteur de la vertu et de la conscience morale. Ce discours est là encore tout entier du côté de la philosophie empirique, notamment d'Helvétius. Mais il faut encore que Sophie donne l'exemple à Sargines et lui propose d'aller se battre à ses côtés pour que s'accomplisse leur destin et que se lèvent les obstacles. La passion mène à l'action, la démonstration est claire. Le personnage de Sophie acquiert de ce fait une dimension héroïque, pédagogique, sacrificielle qui en fait un être féminin peu commun dans la comédie du XVIIIe siècle.

D'un autre côté, cette pièce renouvelle le thème de la rivalité œdipienne avec une grande violence, en portant une grande attention à la psychologie des personnages et à ses contradictions internes. Par exemple le père, au lieu, comme la fée de Marivaux, de déchaîner directement sur les héros sa colère au moment de sa déception (Sophie refuse le prétendant proposé par le roi), en exprime une partie et endosse l'autre part, retournant en somme sa colère contre lui-même lorsqu'il annonce sa mort à venir[612]. Pas de dialogue ici, simplement une sommation, un ordre, un désir de mort. Ce chantage trouve son aboutissement dans le dénouement, où Sargines père serait effectivement tué sans le secours inopiné de Sophie cachée sous son armure. Le père est bien en ce sens une figure terrifiante, détentrice de la vie et de la mort, puisque annoncer sa mort c'est forcer l'autre à lui sauver la vie. Sargines passe en conséquence d'une oppression du père à la mise en péril de sa vie pour être reconnu de son géniteur. La loi du père reste prédominante dans cette comédie de chevalerie, où le choix de la transposition et du code propre à la chevalerie laisse peser de tout son poids des valeurs conservatrices sacrifiant l'individu sur l'autel familial.

Problèmes et enjeux dramaturgiques : métamorphoses des genres

Que reste-t-il ici de la comédie ? Roselyne Laplace rappelle que « les reproches adressés à Monvel concernent principalement le personnage de Sargines qui, pendant près de trois actes, se trouve sans cesse humilié et avili, d'où la difficulté de s'intéresser à lui »[613]. Y a-t-il

---

[611] Monvel, *Sargines ou l'élève de l'amour*, *op. cit.*, II, 6, p. 21-22.

[612] « SARGINES PERE : C'en est donc fait, je n'ai plus de fils, et je viens de perdre le seul bien qui m'attachait à la vie. J'ai donné ta parole au Roi… Tu m'avilis, tu me forces à rougir aux regards de mon maître… mais tu ne jouiras pas longtemps de mon opprobre et des mes douleurs. L'ennemi m'attend, je cours au-devant de ses coups, et je saurai trouver la gloire et la fin de mes maux lorsque ton cœur médite et ma honte et mon désespoir. / SOPHIE : Ô mon bienfaiteur ! Ô mon père ! Révoquez cette horrible menace… plutôt arrachez-moi la vie. / SARGINES PERE : Laissez-moi, laissez-moi… (*Il sort.*) » *Ibid.*, III, 7, p. 32.

[613] Roselyne Laplace, *Monvel. Un aventurier du théâtre au siècle des Lumières*, *op. cit.*, p. 184.

un véritable plaisir de Monvel à représenter un fils avili par le père ? C'est en effet un thème que l'on retrouve dans *Clémentine et Désormes* », et surtout dans *Mathilde*, jeune fille littéralement abandonnée et maltraitée par son père persuadée qu'elle n'est pas sa fille : le père ne devient père que très difficultueusement, et après avoir beaucoup fait souffrir son enfant. Le père, chez Monvel, ne le devient qu'au terme d'un processus douloureux qui fait souffrir l'enfant plus que de raison.

Quoique très paradoxale, la représentation de Sargines fils s'en trouve d'autant plus enrichie : victime de son père, maladroit et sot, le personnage est pourtant le héros ! Ainsi, dès le début de la comédie s'instaure un comique grinçant : on y apprend que le père, désespérant de son fils, lui a donné comme précepteur Pierre, qui ne sait rien[614] mais revendique pourtant son savoir dans un comique frôlant l'absurde. Le comique vient aussi de l'amour naïf du fils qui apprend à lire le prénom « Sophie » – le burlesque en fait ici un héritier direct d'Arlequin :

> PIERRE : Vous savez lire !
> SARGINES : Oui… tiens, vois-tu ce livre-là, comment y a-t-il là ?
> PIERRE : Comment ? Ecoutez, ça n'est pas aisé à déchiffrer, voyez-vous.
> SARGINES : Comment ? Ne lit-on pas cela couramment ? Il y a là Sophie.
> PIERRE : Il y a là Sophie ?
> SARGINES : Oh ! je n'ai pas eu du tout de peine à apprendre ce nom-là ! mais je sais écrire aussi.
> PIERRE : Bah !
> SARGINES : Tu vas voir… tiens, j'ai sur moi une tablette… Comment y a-t-il là ?
> PIERRE : Comment il y a là ?... y a là… ah ! si vous ne m'aidez pas un peu…
> SARGINES : C'est cependant bien aisé… Il y a là Sophie… est-ce que je pourrais écrire autre chose ?[615]

Le comique peut ensuite naître pour partie du grotesque du fils perdant sa contenance devant son père. Il est aussi engendré par les moqueries directes des valets, dans un dialogue dont Sophie n'est pas exclue. Alors que Sargines, apeuré à l'idée de revoir son père, cherche à cacher à Sophie son agitation, on assiste au dialogue suivant :

> SOPHIE : N'est-ce pas Sargines que je viens d'apercevoir ?
> GENEVIEVE : Eh ! mais, oui, c'est lui-même… miracle ! madame, prodige ! il court.
> SOPHIE : Est-ce moi qu'il fuit ?
> GENEVIEVE : Oh ! Mon Dieu, vous savez bien que dans tout ce qu'il fait, il n'y a jamais d'intention.[616]

Le comique vient en somme du ridicule du héros, ce qui est pour le moins nouveau dans la comédie. Ce n'est plus l'opposant qui est ridicule (tels les pères dans *Les Fourberies*), c'est le fils lui-même. Peut-on encore rire en ce cas ? On comprend la gêne des critiques. C'est un rire grinçant, puisqu'on est censé rire du personnage ridicule – Géronte dans *Le Tartuffe* par exemple –, tandis que l'on s'identifie aux jeunes premiers. A qui s'identifier ici ? La comédie pose un réel problème générique du fait de la désolidarisation du spectateur d'avec le personnage principal. Reste tout de même le personnage de Sophie, qui annonce par exemple

---

[614] « PIERRE : Quand vot' père a vu que personne ne voulait plus se charger de vous, et qu'il était décidé que vous ne sauriez jamais rien, n'est-ce pas moi qu'il vous a donné comme précepteur ! / SARGINES : Oui. / PIERRE : Eh bien, ce que vous savez à présent c'est donc moi qui vous l'ai appris… Ah ça, n'allez pas dire à Monseigneur, quand il arrivera, que l'écriture, que la lecture, le cheval et l'escrime c'est d'un autre que tout ça vous viant. / SARGINES : Mais tu ne sais ni lire, ni écrire, comment pourra-t-il croire ? / PIERRE : Allons donc, est-ce que c'est la première fois qu'on montre aux autres ce qu'on ne sait pas soi-même. » Monvel, *Sargines ou l'élève de l'amour*, *op. cit.*, I, 4, p. 9-10.
[615] *Ibid.*, I, 4, p. 8-9.
[616] *Ibid.*, II, 3, p. 16.

l'héroïsme d'une Doña Sol dans *Ruy Blas*. L'héroïsme est donc essentiellement concentré sur le personnage féminin.

On retient aussi de la tradition comique l'opposition habituelle du père au mariage des jeunes gens. Mais l'emportement du père qui choisit la mort plutôt que la discussion vient donner à cette comédie un nouvel éclairage. Au lieu d'un type paternel comique, voué au ressassement, nous avons ici affaire à un père dont la logique est mortifère. Quiconque s'oppose à lui est frappé de désaveu et le conduit à sa mort. La violence des pères moliéresques est ici surdimensionnée en somme, ou plutôt elle trouve là sa dimension la plus aboutie. La fin de non recevoir prend toute sa force dans le vœu de mort du père.

Paternités…

Y a-t-il donc ici paternité ? Après Pierre qui l'encourage mais représente une figure plutôt ridicule de la paternité, c'est Philippe Auguste qui adopte le jeune homme et en lui donnant son épée fait de lui un homme. Le père est impuissant à faire un fils : il faut un médiateur. Il préfère d'ailleurs mourir que d'accepter son fils. La paternité n'est pas naturelle. Elle est conquise, arrachée.

En outre, l'inversion des valeurs féminines et masculines que nous avons relevée (Sargines prend son fils pour une femme – « ah l'efféminé ! » – et sa nièce pour un homme) construit un inconscient du texte suggérant combien nous avons affaire ici à un père castrateur. Reconnaître le fils comme homme c'est prendre le risque d'être détrôné : le fantasme de castration du père fait implicitement de son fils une fille. D'ailleurs au dénouement il y a neutralité des genres, la fille étant masquée et n'affichant rien de sa féminité. Certes, nous avons finalement affaire à un dénouement de comédie, puisque le roi ayant accordé le mariage aux jeunes gens, Sargines père s'exclame *in fine*, dans une double scène de reconnaissance « Mes enfants, mes chers enfants ! »[617].

Malgré tout, il aura fallu pour dénouer la comédie une scène de reconnaissance magistrale, qui ne suffit sans doute pas à évacuer l'ombre effrayante du père. Á l'acte IV, le grand nombre de morts, les tableaux abominables décrits par la longue didascalie, les risques encourus par les deux héros ne contribuent pas à donner à la pièce une coloration relevant de la tradition comique. Si la pièce ouvre une perspective nouvelle sur les notions centrales du siècle des Lumières – action, quête individuelle du bonheur, perfectibilité de l'individu dont la vraie et bonne nature doit forcément finir par triompher – elle n'en soulève pas moins des zones très obscures. Certes, l'engagement des jeunes gens et leur triomphe annonce la venue d'un nouvel ordre, où les jeunes gens vertueux se distinguent par leur courage et méritent de se choisir librement. Mais le passage par le combat, qui relève plutôt de la tragédie ou de la comédie héroïque et qui d'ordinaire est le seul fait de l'homme, juxtapose désir amoureux et danger de mort en un combat qui les lie désormais et annonce le mélodrame de la fin du siècle, puis sans doute le drame romantique, où amour et mort ont partie liée sur fond de malédiction paternelle. On songe à *Ruy Blas* ou surtout à *Hernani*. Dans ce drame, les protagonistes boivent le poison qui les unit dans la mort et fait triompher la loi du père, incarnée par l'âme « damnée » de Don Ruy Gomez[618]. Chez Monvel, les deux jeunes gens triomphent de justesse de la mort, mais il leur a fallu la rencontrer pour pouvoir s'unir et

---

[617] *Ibid.*, IV, scène dernière, p. 38. Le roi et Sargines père ayant eu la vie sauve au cours de la bataille de Bouvines respectivement grâce à Sargines fils et Sophie, qui se démasquent au dénouement, le père peut enfin reconnaître son fils comme digne de lui et marier les deux jeunes gens.

[618] Dans *Hernani*, le roi et la femme constituent d'ailleurs aussi les deux contrepoids à la loi écrasante du père : le roi qui, devenu empereur, gracie Hernani et lui offre Doña Sol ; cette dernière qui cherche à dissuader Hernani de boire le poison au nom de l'amour.

vaincre la loi arbitraire d'un père abusif[619] tout en s'y soumettant. Cette comédie prouve combien, si l'éducation et la conscience morale sont un thème cher aux dramaturges de la fin du siècle, la discussion qui s'ouvre sur la coercition parentale et l'ombre terrifiante du père, dans un genre accueillant traditionnellement une figure paternelle écrasante, n'a pas fini de se poursuivre ni de faire éclater les formes.

[619] Voir les dernières paroles de Sophie à Sargines père : « SOPHIE, *tombant aux pieds de Sargines père* : Forcé de désobéir à mon Roi, qui disposait de ma main quand mon cœur n'était plus à moi ; menacée par vous d'être la cause de votre mort, j'ai voulu périr ou défendre vos jours ; vous vivez… il ne reste plus qu'à pleurer le malheur de déplaire à mon maître, votre colère que j'ai méritée, et l'inutilité d'un amour dont rien ne pourra triompher. » Monvel, *Sargines ou l'élève de l'amour*, *op. cit.*, IV, scène dernière, p. 38.

Chatterton ou « l'ombre du suicide jetée dans une belle famille »

Sophie Vanden Abeele-Marchal

Avec *Chatterton*, qui offre au drame romantique en 1835 l'un de ses plus grands succès et, à l'occasion de sa publication, un important manifeste[620], Alfred de Vigny expose les enjeux politiques et éthiques majeurs du drame moderne. Ce qui se trouve en effet mis en jeu à travers ce drame en trois actes, dans lequel « l'action morale est tout »[621], est une représentation critique de la famille et par isomorphisme de la société louis-philipparde telle que la mine l'individualisme postrévolutionnaire et que l'informe le modèle capitaliste, induit par les progrès de l'industrialisation dans la France des années 1830-1840. Dans ces années-là, Vigny, qui se propose d'écrire un poème « anim[ant] successivement les corps de l'*Esclave* de l'Antiquité, du *Serf* du Moyen Âge, du *Salarié* moderne »[622], interroge l'histoire sécularisée du progrès social et de la liberté individuelle. Rebuté par la monarchie parlementaire, il se révèle à cette époque sensible aux théories de certains socialistes utopiques : ceux-ci semblent proposer une forme de résolution au hiatus qui se fait jour entre l'ordre social postrévolutionnaire et l'idéalisme qui l'a rendu possible. Ce hiatus est bien le sujet central du drame dont le poète missionnaire est le héros suicidaire : le « poète mourant », dont la poésie romantique a brossé le portrait dans les années 1810-1820, devient ici un « poète misère » emblématique, dont, après son roman *Stello*, Vigny achève de fixer le type qui se verra décliné, dans la seconde moitié du siècle, sous les traits du poète maudit[623].

Pour mettre en scène cette fracture tragique, le dramaturge déploie amplement les ressorts de la dramaturgie romantique : puisant aussi bien dans le répertoire français que dans le drame shakespearien[624], Vigny adapte plusieurs figures traditionnelles. Il oppose en particulier celle de l'autoritarisme paternel (c'est le personnage de John Bell, mais aussi, car il la décline largement, ceux de lord Beckford et du Quaker) à une figure d'épouse et de mère (Kitty Bell). Surtout il adosse ce personnage féminin à une représentation féminine angélique, incarnation de la Charité et du Dévouement, qui le transfigure en *pietà* moderne. Récurrente dans son œuvre, elle rejoint, dans un itinéraire sacerdotal tragique, la figure du Poète en rupture avec la société. Ainsi est-ce la structure même de la famille qui se trouve mise en question dans ce drame où la destinée des enfants semble devoir être celle de victimes orphelines.

Chatterton illustre bien la nature synthétique et sans contraintes du drame moderne selon Vigny – « il n'y a ni maître ni école en poésie »[625] : dire la réalité contemporaine impose un travail sur des scénarios familiaux archétypaux qui, parce qu'y sont « employées toutes les

---

[620] Écrite en juin 1834 pour Marie Dorval, à partir du second des trois récits de *Stello* (1832), la pièce fut d'abord rejetée à l'unanimité par le comité de lecture de la Comédie-Française, opposé à l'actrice, avant d'être acceptée sur intervention de Louis-Philippe. La pièce fut créée le 12 février 1835 et publiée, précédée du texte-manifeste intitulé « Dernière nuit de travail du 29 au 30 juin 1834 », dans les premiers jours d'avril.

[621] Alfred de Vigny, « Dernière nuit de travail du 29 au 30 juin 1834 », *Œuvres complètes*, t. I, éd. François Germain et André Jarry, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, p. 759.

[622] Note du 14 novembre 1830, *Journal d'un poète*, *Œuvres complètes*, t. II, éd. Fernand Baldensperger, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1948, p. 922.

[623] Sur ce point bien connu, voir Jean-Luc Steinmetz, « Du poète malheureux au poète maudit (réflexion sur la constitution d'un mythe) », *Œuvres & critiques*, 1982, vol. 7, n° 2, p. 75-86 ; José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique,* Paris, Champion, 2007.

[624] Vigny, qui a traduit *Othello* et *Le Marchand de Venise*, connaît bien le théâtre de Shakespeare. Outre le possible souvenir de *Roméo et Juliette* dans la double mort finale, *Hamlet*, dont la scène des fossoyeurs est citée (II, 4), nourrit ici en particulier le thème central du suicide et ses corollaires que sont la folie et la méditation sur la mort.

[625] Alfred de Vigny, « Dernière nuit de travail du 29 au 30 juin 1834 », *op. cit.*, p. 758.

formes de l'art »[626], entraîne aussi bien des emprunts à la structure tragique classique dans son « unité la plus complète, la simplicité la plus sévère »[627], qu'au drame bourgeois pour son cadre, ses personnages et son ambition citoyenne. La critique a souvent insisté sur le classicisme de *Chatterton*, on a plus rarement souligné la prégnance très signifiante de la dramaturgie du XVIIIe siècle dans ce drame[628]. Pourtant c'est en déconstruisant les tableaux de famille du drame bourgeois – et donc, à travers sa structure même, ses présupposés idéologiques – que Vigny réintroduit le schéma tragique classique, lui-même infléchi par cette proximité, pour faire comprendre la nature du tragique moderne : se trouve élaborée une critique de l'ordre social contemporain à travers l'association de deux langages dramatiques.

Tout est double, dédoublé, oxymorique d'ailleurs dans ce drame. La thèse développée – l'« idée » dans la terminologie de Vigny –, qui fait le fonds même du type du poète-suicide, impose cette structure binaire mise au service de la thématisation tragique. Ce « drame de la pensée » qui montre « l'homme spiritualiste étouffé par une société matérialiste, où le calculateur avare exploite sans pitié l'intelligence et le travail »[629] met en scène l'opposition entre deux réalités : la « pensée » et l'« action », la « rêverie » et le calcul, l'âme et la matière, l'invisible et le visible. Cet antagonisme dont la violence est illustrée par la passion christique du poète laisse apparaître un présupposé fondamental : l'ordre social et l'autorité qui l'assied sont par nature autoritaires, discriminants et inégalitaires. D'où une seconde opposition : « les hommes sont divisés en deux parts : martyrs et bourreaux »[630]. D'un côté, les faibles, inadaptés ou exploités ; de l'autre, ceux qui détiennent un pouvoir organisé selon la tyrannique logique économique de « l'égoïsme matériel et bourgeois, industriel et calculateur, cupide et thésaurisant »[631]. Le système des personnages s'organise selon cette typologie et ce système de relations symboliques, qui régissent également le décor. Deux univers antagonistes s'y confrontent en effet autour du centre symbolique qu'est un « grand escalier tournant »[632] : en bas, l'espace domestique, familial, bourgeois par excellence, l'arrière-boutique « opulente et confortable » de l'entrepreneur John Bell, avec sa « cheminée pleine de charbon de terre allumé » dont la chaleur fait écho aux « bons vins de France et d'Espagne » d'une cave et d'une maison bien « administrées » par la maîtresse de maison[633] ; en hauteur, la mansarde du poète, « sombre, petite, pauvre, sans feu […] et en désordre »[634]. Comme cela a été bien analysé[635], cet escalier, avec sa forme de spirale s'élevant sur son axe, remplit plusieurs fonctions, à commencer par une fonction dramatique. Principe de division binaire, il circonscrit un espace horizontal « profane »[636], mondain et mercantile, que parcourent tous les personnages, tandis que la verticalité est réservée : ni John Bell ni ses clients, les Lords, ne montent chez le poète. Au centre de la scène, l'escalier introduit une fracture dans l'espace bourgeois. Il gêne, impose un détour à ceux qui ne l'empruntent pas : à ce titre il est une métaphore de l'antagonisme entre la société et le poète, entre deux systèmes de valeurs. Ainsi

---

[626] Alfred de Vigny, « Esquisses concernant *Chatterton* », *in Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 864.
[627] *Ibid*., p. 758.
[628] Lise Sabourin, dans « Vigny et les dramaturges du XVIIIe siècle » (*in Ruptures et continuités. Des Lumières au Symbolisme*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2002, p. 94-109), fait de *Quitte pour la peur* (1833) « la seule réalisation à la manière du XVIIIe siècle » tout en remarquant une proximité de *Chatterton* avec les pièces de Sedaine dans les « manières raffinées et les sentiments vrais ».
[629] Alfred de Vigny, « Dernière nuit de travail du 29 au 30 juin 1834 », *op. cit.*, t. I éd. cit., p. 759 (voir aussi, p. 863).
[630] Alfred de Vigny, *Chatterton*, *in Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I , I, 5, p. 771.
[631] Alfred de Vigny, « Note du 7 juin 1862 », *Journal d'un poète*, *op. cit.*, p. 1373.
[632] Alfred de Vigny, *Chatterton*, *op. cit.*, t. I, p. 763.
[633] *Ibid*., II, 3 et III, 6, p. 783 et 805.
[634] *Ibid*., III, 1, p. 792.
[635] Jean Jourdheuil, « L'escalier de Chatterton », *Romantisme*, n° 38, 1982, p. 107-115.
[636] Alfred de Vigny, *Chatterton*, *op. cit.*, t. I , III, 1, p. 793.

est scénographié l'inconciliable hiatus entre l'invisible et le visible, fondement du tragique que ce drame construit à partir d'une scénographie bourgeoise. À chaque étage son idéal et son registre de vocabulaire et de langue : en bas, domaine de l'économie domestique, les chiffres et les comptes de John Bell et lord Beckford ou le prosaïsme grivois des jeunes Lords ; en haut, le tragique dévouement idéaliste et sa traduction en images poétiques et en termes religieux. De la même façon, l'intrigue se dédouble. Il y a tout d'abord, dans le domaine du visible, celle qui se développe sur le plan social et évalue – il faudrait peut-être dire dévalue – l'autorité de la valeur économique bourgeoise : Chatterton, réduit à une écriture alimentaire, est contraint d'en appeler à l'aide d'un protecteur pour vivre et honorer des dettes qui l'ont amené à vendre son cadavre à l'École de Chirurgie pour dissection. Il en va de son honneur – la thématique du « nom » est appuyée – sanctionné par une justice humaine qui se fait pesante et oppressive. « C'est l'histoire d'un homme qui a écrit une lettre le matin, et qui attend la réponse jusqu'au soir ; elle arrive et le tue », résume Vigny dans la « Dernière nuit de travail ». Mais parallèlement, dans le domaine de l'invisible, « il y a, explique-t-il également, comme un second drame que l'écriture n'atteint pas » où il en va de la vertu, évaluée par référence à des valeurs d'un tout autre ordre, celui de la transcendance, invisible, avec son langage classique qui est celui de l'abstraction et de la sublimation de la passion tragique :

> ce drame repose dans le mystérieux amour de Chatterton et de Kitty Bell ; cet amour qui se devine toujours et ne se dit jamais ; cet amour de deux être si purs qu'ils n'oseront jamais se parler, ni rester seuls qu'au moment de la mort ; amour qui n'a pour expression que de timides regards, pour message qu'une Bible, pour messagers que deux enfants, pour caresses que la trace des lèvres et des larmes que ces fronts innocents portent de la jeune mère au jeune poète ; amour que le Quaker repousse toujours d'une main tremblante et gronde d'une voix attendrie.[637]

Fausse simplicité donc de ce drame : si elle valut à Vigny d'être présenté comme un « Racine de la prose »[638], elle explique également que *Chatterton* ait paru difficile à caractériser. Elle révèle surtout la recherche d'une construction originale, « simple en apparence et savante dans tous ses détails »[639]. C'est ce qui, selon Vigny, caractérise le « drame sérieux », source d'inspiration sinon modèle : il en exploite la définition donnée par Beaumarchais dans l'*Essai sur le genre dramatique sérieux* et surtout fait du *Philosophe sans le savoir* de Sedaine « le chef d'œuvre de ce genre dramatique sérieux […] le plus difficile à bien traiter au théâtre » :

> La rareté des drames sérieux, comme les nomment Beaumarchais et Diderot, prouve leur extrême difficulté. « Il est de l'essence de ce genre, dit le premier de ces grands écrivains, d'offrir un intérêt plus pressant, une moralité plus directe que la tragédie héroïque et plus profonde que la comédie plaisante, toutes choses égales d'ailleurs. Il n'a point les sentences et les plumes du tragique, les pointes et les cocardes du comique lui sont interdites, il est aussi vrai que la nature même ; il doit tirer toute sa beauté du fond, de la texture, de l'intérêt et de la marche du sujet.[640]

Ce qui lui importe est un schéma dramatique réformé qui permette « l'examen des questions sociales et des doctrines psychologiques et spiritualistes », épuré de la dramaturgie comique

---

[637] Alfred de Vigny, « Sur les représentations du drame joué le 12 février 1835 à la Comédie-Française » ; *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I , p. 816.
[638] Léon Gozlan, *Le National*, 6 avril 1835 ; sur l'accueil de la pièce, voir mon article « Le Poète, la presse et le pouvoir », *Bulletin de l'association des amis d'Alfred de Vigny*, n° 24, 1995, p. 59-77.
[639] Alfred de Vigny, « De Mademoiselle Sédaine et de la propriété littéraire. Lettre à Messieurs les députés écrite le 15 janvier 1841 », *Œuvres complètes*, t. II, éd. Alphonse Bouvet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 1176.
[640] *Ibid*., p. 1181.

dominante de la fin du siècle précédent[641] désormais inadaptée[642] et dégagé des « charges » mélodramatiques et romantiques avec leurs « drames de meurtres et d'épouvante matérielle, d'assassinats et de nocturnes trahisons, de portes fermées aux verrous et de guet apens »[643]. Vigny cherche un langage dramatique dont le didactisme, fondement de son esthétique depuis les premiers *Poèmes*, entre parfaitement en résonance avec le drame sérieux : privilégiant la pitié et les larmes plutôt que le rire[644], il évoque sa volonté de donner « au théâtre, des satires sombres, tristes et mélancoliques »[645] qui « f[assent] lire [aux spectateurs] une page de philosophie »[646]. Il s'agit de « moraliser la nation et [de] la spiritualiser »[647]. De fait, d'une part le drame qui se déroule au sein de la famille de John Bell s'inscrit dans l'actualité immédiate et fait du dramaturge un « citoyen [qui] avertit »[648] le gouvernement à l'action duquel il doit suppléer. D'autre part il en va d'une véritable réforme des mœurs contemporaines : « contre les apôtres de l'*utile* »[649], il lui paraît urgent d'« éveiller l'égoïste heureux »[650] en « mett[ant] un doigt inexorable sur une des plaies les plus vives de la société »[651], l'individualisme et son corollaire, le matérialisme, encouragé par les progrès de l'industrie sur lesquels prospère un capitalisme financier destructeur – s'il choisit pour cadre de l'action Londres, c'est parce qu'elle représente « la ville de l'or »[652] ; la société londonienne des années 1770 sert, à travers l'image d'un pays industrialisé plus tôt, de figure

---

[641] « Je sais apprécier la charge dans la comédie, mais elle me répugne parce que, dans les tous les arts, elle enlaidit et appauvrit l'espèce humaine, et, comme homme, elle m'humilie. / *Le Petit Pouilleux* de Murillo est beau d'exécution, mais si près du singe qu'il me fait honte. / *Le Légataire universel*, dérivé du *Médecin malgré lui* et de toutes les farces italiennes, me fait mal au cœur comme une médecine. Je ne peux rire du gros rire, je l'avoue, et les saletés de la santé humaine font que je fronce le sourcil de tristesse et de pitié, voilà tout. – Ne pourrait-on trouver ailleurs le comique satirique dont on fait tant de cas ? – La mesure du comique du *Misanthrope* et de *Tartuffe* n'est-elle pas supérieure à tout cela et d'une nature plus pure ? ». Alfred de Vigny, Note d'avril 1838, *Journal d'un poète, op. cit.*, p. 1099.

[642] « J'ai pensé en vérité que ce serait manquer de respect à mon public éclairé que de lui donner encore des mariages manqués et dérangés, des reconnaissances forcées, etc. » Alfred de Vigny, « Esquisses concernant *Chatterton* », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I , p. 864.

[643] « On ne fait guère dans l'art à présent que ce que les peintres appellent des charges. La peinture et le dessin exagèrent tellement un trait du portrait, les proportions du tableau, que l'on hésite toujours un instant à la première vue, et l'on se demande si on ne voit pas là une caricature de l'objet représenté. Les drames, et surtout ceux de Hugo et de Dumas, exagèrent si monstrueusement les défauts de caractère, de mœurs et de langage du temps et du pays, que l'on rit où ils veulent qu'on soit sérieux, et que le public croit suivre leurs intentions en riant. » Alfred de Vigny, Note pour *Stello* du 13 mai 1832, *Journal d'un poète, op. cit.*, p. 957.

[644] « J'aime peu la comédie, qui tient toujours plus ou moins de la charge et de la bouffonnerie. Il est plus philosophique de faire conclure pour l'idée dominante du livre, sans effort et par la présence et l'action simple et naturelle des personnages. » (Alfred de Vigny, Note de 1834, *ibid*., p. 1007) ; « *Le Misanthrope* rend la vertu ridicule, *Don Quijote*, l'imagination chevaleresque du dévouement. / *Candide*, l'optimisme et la confiance en Dieu. / À présent, je crois que l'esprit du temps nous doit porter à ne pas tourner en ridicule, mais à plaindre sérieusement la vertu d'être déplacée dans le Société humaine et cette Société de ne pouvoir la loger décemment. » (Alfred de Vigny, Note de 1834, *ibid*., p. 1012) ; « Après avoir profondément réfléchi, j'ai vu que la majorité des lecteurs se méprennent éternellement sur la pensée des défenseurs de l'Enthousiasme et de l'Idéalisme, si, à l'exemple de Cervantès et de Molière (*Le Misanthrope*), ils le peignent ridicule pour le montrer disproportionné. C'est pourquoi j'ai entrepris de le peindre, non ridicule, mais malheureux, afin que la Pitié étant excitée au lieu du rire, on ne pût se méprendre et que la société s'accusât et non lui. » (Alfred de Vigny, Note de 1837, *ibid*., p. 1062.)

[645] Alfred de Vigny, Note de 1834, *ibid*., p. 1007.

[646] Alfred de Vigny, Note de novembre-décembre 1834, *ibid*., p. 1018.

[647] Alfred de Vigny, Note de 1835, *ibid*., p. 1031.

[648] Alfred de Vigny, « Esquisses concernant *Chatterton* », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I (taille / caractères), p. 868.

[649] *Ibid*., p. 866

[650] *Idem*.

[651] *Ibid*., p. 865.

[652] *Ibid*., p. 864.

repoussoir pour la France des années 1830. On comprend dès lors que Vigny fasse de son drame « un tableau »[653] de famille édifiant :

> J'avais désiré et j'ai tenu que cet ensemble offrît l'aspect sévère et simple d'un tableau flamand, et j'ai ainsi pu faire sortir quelques vérités morales du sein d'une famille grave et honnête ; agiter une question sociale, et en faire découler les idées de ces lèvres qui doivent les trouver sans effort, les faisant naître du sentiment profond de leur position dans la vie.[654]

Chatterton est donc explicitement placé dans la tradition de la dramaturgie de Beaumarchais, de Diderot et surtout de Sedaine, dont Vigny est particulièrement et très tôt familier[655]. *Le Philosophe sans le savoir* semble d'ailleurs présent à son esprit quand il conçoit son propre drame si l'on considère certaines similitudes comme l'ascension sociale des pères par la carrière maritime ou la thématique du duel des fils[656]. En 1841 lui-même soulignera la filiation des deux pièces[657]. Pourtant à la figure du noble converti au commerce par amour, il confronte celle du froid entrepreneur parvenu ; au drame du trop bon père, il répond par un drame du père défaillant, dénaturé ; à l'exaltation de l'harmonie familiale et des valeurs idéologiques afférentes, il oppose une interrogation éthique radicale par une remise en cause de la nature de l'autorité. En effet si, comme dans bon nombre de drames bourgeois, la valeur économique et sociale, incarnée par les figures paternelles (à l'exception du Quaker), apparaît bien au centre de *Chatterton* et l'urgence financière au cœur de l'épreuve traversée par le personnage principal, le dénouement, très complexe et amené par la binarité structurelle de la pièce, refuse la reconnaissance finale, la conversion à la valeur commune et donc le triomphe moral de l'ordre social, pour consacrer un éclatement tragique de la famille au nom d'un autre ordre de valeurs.

Reprenons le fil de l'intrigue. Tout se joue dans une « famille […] simple »[658], que le poète, par sa seule présence, vient perturber. « Pourquoi est-il venu ici ?... Je n'y comprends plus rien ! […] Toute ma famille est troublée pour lui et par lui »[659], se tourmente ainsi Kitty Bell, tandis que Chatterton lui-même constate que le Quaker lui reproche de venir « faire du mal », de propager la « contagion de [l']infortune »[660] qui le rend inapte à la société. Effectivement qu'est-il venu faire ? A priori rien que très avouable : « chercher une famille », lui qui, orphelin et à bout de ressources, « n'en a plus »[661]. Mais il n'est pas « reçu » – le

---

[653] « L'esquisse de *Stello*, j'en ai fait un tableau. » (*Idem.*)

[654] « Sur les représentations du drame joué le 12 février 1835 à la Comédie-Française », *ibid.*, p. 818-819. On notera qu'en 1851, quand George Sand écrit la suite du *Philosophe sans le savoir*, elle qualifie de la même façon le drame de Sedaine de « tableau flamand ».

[655] Non seulement Sedaine est mis en scène dans « La veillée de Vincennes » (*Servitude et grandeur militaires*, 1833), mais Vigny manifeste une constante et ancienne admiration pour le dramaturge comme en atteste une lettre du 12 juin 1834 (*Correspondance d'Alfred de Vigny*, sous la direction de Madeleine Ambrière, Paris, PUF, 1991, t. 2, p. 331). Ensuite Vigny a œuvré pour la fille de Sedaine dans le cadre de ses interventions en faveur du droit d'auteur : voir la synthèse de Lise Sabourin, « Vigny et les dramaturges du XVIIIe siècle », *op. cit.*, p. 101-104.

[656] Ce serait une des interprétations possibles de l'allusion à un duel entre Chatterton et son ami de collège (II, 3).

[657] Dans « De Mademoiselle Sédaine et de la propriété littéraire. Lettre à Messieurs les députés écrite le 15 janvier 1841 » ; Alfred de Vigny, *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., 1993, p. 1184-1185 – c'est à cette comparaison que j'emprunte mon titre en la détournant puisque Vigny évoquant le dénouement du *Philosophe sans le savoir* se félicite de l'état du spectateur « sort[ant] tout en larmes du désordre que l'ombre d'un duel avait jeté dans une belle famille ».

[658] Alfred de Vigny, *Chatterton*, *op. cit.*, t. I, II, 4, p. 785.

[659] *Ibid.*, p. 786.

[660] *Ibid.* II, 1, p. 779.

[661] *Ibid.*, II, 5, p. 789.

verbe est au cœur de la leçon morale finale[662] – comme il le devrait, sermonne le Quaker. En conditionnant l'hospitalité et la charité, dues à tout étranger, à un loyer, à un salaire et à un statut imposés contre la nature de celui-ci, la société, à travers toutes ses formes institutionnelles (familiale, économique, politique, littéraire), dégrade et déshonore le « repos » et le « pain » salutaires. Dès lors elle se révèle tragiquement impuissante à guérir cet enfant victime de la « passion de la pensée », « maladie presque incurable, et quelquefois contagieuse »[663], causée par la Poésie. « Pleine de désœuvrés remuants », qui le « haïssent d'autant plus qu'ils ne le connaissent pas »[664], prêts à l'exclure comme un « pestiféré » ou un « lépreux »[665] – c'est le geste de John Bell apprenant ses dettes[666] –, elle fonctionne même au contraire selon une logique de repli et de conservatisme autoritaires qui « écarte de l'habitation des hommes »[667] ceux qu'elle juge inadaptés et dangereux : elle aggrave le mal et conduit au suicide. Aussi la maladie du poète laisse-t-elle entrevoir celle, « incurable, de l'humanité »[668], c'est-à-dire « toutes les iniquités et toutes les laideurs d'une société mal construite »[669]. Etre de la marge et de la folie – sa traduction ostracisante –, le poète, par une inversion très shakespearienne, acquiert de ce retrait imposé une lucidité qu'il transmet à ceux qui, comme le Quaker puis Kitty Bell, sont capables de comprendre son désespoir et dès lors associés eux-mêmes à la marge. Sa mission prend tout son sens tragique : non seulement elle fait de lui un martyre au nom d'une nature et d'une vérité méconnues, bafouées, mais sa présence révèle la dénaturation vicieuse des valeurs sociales qui inexorablement sape de l'intérieur les fondements même de sa structure, la famille. Par-delà « le drame de la pensée », *Chatterton* raconte celui de la famille contemporaine, qui se délite progressivement sous les assauts du désespoir du poète : ainsi, par une sorte d'isomorphisme, se déstructure tout aussi progressivement la trame de la dramaturgie bourgeoise, que Vigny prend pour référence.

La pièce commence sur une scène de genre qui donne à voir un « tableau-stase »[670] très représentatif. Le rideau se lève sur un intérieur bourgeois, un vaste appartement, lieu de l'intimité familiale : la mère de famille, à laquelle tient compagnie un quaker, représentant une première forme, bienveillante, d'autorité paternelle, est occupée de ses enfants tandis que l'époux, hors de la scène, règle ses affaires avec une autorité bruyante et « orageuse », déjà présentée comme excessive et destructrice. Exhibition du travail domestique régi par un ordre paternaliste sur scène, et hors-champ mise en place des éléments de sa contestation à travers la voix de ses victimes, les ouvriers menacés de sanctions, et l'absence d'un personnage, immédiatement caractérisé par le retrait, l'étrangeté à cette vie bourgeoise.

Dès la fin de l'acte, les comptes domestiques sont faussés et la valeur dominante attaquée par un autre ordre : la dernière scène le manifeste par le détournement d'un type de scène relevant de la comédie. En effet, John Bell s'est aperçu qu'il manque six guinées dans les comptes de la maison ; Kitty Bell, qui a fait crédit à Chatterton, ose le braver au nom de la charité. A priori le modèle de la scène est aisé à identifier : une querelle domestique autour de la très prosaïque question pécuniaire. D'un côté, le type de l'époux avare, abusant d'une autorité ressassée dans un discours monomaniaque ; de l'autre, celui de l'épouse capable de

---

[662] *Ibid.*, III, 9, p. 814 et 815. – Un isolexisme vient souligner les deux systèmes de valeurs par un procédé fréquent dans le drame qui aligne les effets de style sur la bipolarité de structure : « Vous l'*avez* tous si bien *reçu*, étonnez-vous qu'il soit parti ! » puis : « Oh ! dans ton sein, dans ton sein, Seigneur, *reçois* ces deux martyrs ! »
[663] *Ibid.*, II, 5, p. 790.
[664] *Ibid.*, I, 5, p. 772.
[665] *Ibid.*, II, 1, p. 779.
[666] *Ibid.*, III, 4, p. 801-802.
[667] *Ibid.*, II, 1, p. 779.
[668] *Ibid.*, I, 5, p. 774.
[669] *Ibid.*, II, 5, p. 790.
[670] Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 1998, p. 154 *et sq*.

lui résister en lui renvoyant une image raisonnée de ses travers. Mais Vigny confisque rapidement le comique bourgeois en infléchissant le scénario implicitement attendu. Il place la dispute sur le double plan affectif (celui de la mère dévouée) et moral (celui de la chrétienne accomplissant ses devoirs) pour opposer à la logique comptable un autre système de références. Face à John Bell, dont le discours se limite à des jeux de mots méprisants et à des pétitions de principe autoritaires, Kitty développe un discours construit, dont la fermeté impérative – exceptionnelle chez elle – affirme en retour l'obéissance à une autre autorité dans un double registre pathétique et religieux. Comme du point de vue stylistique, sur le plan scénique, l'opposition entre les personnages est fortement marquée : debout, Kitty Bell affirme une détermination qui l'élève alors que l'agitation de John Bell marque l'agacement de l'époux « tournant en rond » – pour lui il n'est pas d'élévation ni d'invisible : « Où je vois un mystère, je vois une faute »[671]. Pour accomplir ce qu'elle juge bon, Kitty Bell est prête à courir le risque d'être sanctionnée par la loi dominante – qui n'est pas celle à l'aune de laquelle elle évalue ses actions même si elle les y conforme. Par-delà le type de relations conjugales qui impose à l'épouse la gestion de l'économie domestique et la prive de toute éducation ou de tout divertissement (« Depuis quelque temps vous lisez trop […] Voulez-vous être une "bas-bleu" ? »[672]), Kitty Bell revendique une autonomie de pensée, une liberté d'action et de conscience qui nécessairement annoncent son exclusion du cadre familial. Au lieu d'être le prétexte au portrait satirique de l'enfermement du personnage du mari cupide dans son obsession matérielle, la scène devient donc l'occasion de la confrontation entre deux « lois » qui affranchit la jeune femme et par là scelle son destin en la faisant sortir du registre de la comédie bourgeoise.

Cette scène place donc Kitty Bell entre l'ultimatum d'un mari, qui lui a donné jusqu'au lendemain pour rééquilibrer les comptes, et l'impératif chrétien de Charité qui exclut tout calcul, tout retour, toute forme de remboursement. Situation d'autant plus intenable que l'acte suivant rend définitivement inconciliables ces deux logiques, la conduisant à une aporie radicale (« Il n'y a pas de sagesse humaine »[673], lui avait prédit le Quaker). La fracture initiale de l'ordre laisse apparaître les ambiguïtés et les déséquilibres de sa famille et de son statut même d'épouse : les « laideurs et les iniquités d'une société mal faite » font d'elle une victime, une proie sans défense ni retraite possibles (« comment donc doit vivre une femme ? où donc faut-il se cacher ? »[674]). Elle va jusqu'à découvrir l'ambiguïté même de toute action et de tout sentiment : de sa compassion pour le poète est née une passion coupable[675]. Drame intérieur qui l'unit fermement à ce dernier, dont tout dit qu'elle est l'âme sœur.

Comment croire encore à un dénouement heureux ? Pourtant les « désœuvrés remuants » autour des deux victimes s'y emploient. La médiation attendue réussit : Chatterton attire même plus de protecteurs qu'il n'en aurait attendu. John Bell, pour qui la misère est toujours un attentat à l'ordre auquel il contribue par son industrie, le chasse aussi froidement qu'il l'a fait de ses ouvriers, mais Talbot, ancien ami de collège, offre un toit plus luxueux et intercède auprès du Lord Maire Beckford, son oncle. Dès lors la scène 6 de l'acte III a tout du tableau final d'un dénouement de drame bourgeois : tout le monde est réuni, dans une sorte de famille élargie et réconciliée autour de Beckford venu chercher son nouveau protégé, fils d'un homme autrefois estimé, tandis que se prépare un repas de fête.

Mais la porte que le Lord Maire ouvre à Chatterton dans sa maison est une basse porte de service, infâmante. Sa protection va de pair avec une dégradation sociale (un emploi de premier valet de chambre) et la soumission à un ordre autoritaire et inégalitaire qui impose

---

[671] Alfred de Vigny, *Chatterton*, I, 6, *in Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 775-776.
[672] *Ibid.*, p. 776.
[673], *Ibid.*, I, 1, p. 764.
[674] *Ibid.*, II, 4, p. 786.
[675] Voir *ibid.*, II, 5.

une négation identitaire. Beckford en effet déclasse violemment le père de Chatterton pour faire accepter à ce dernier une position subalterne – alors même qu'il le louait comme un « digne homme […] qui avait bravement fait son chemin »[676], il s'exclame avec hauteur :

> […] que diable ! votre père n'était pas sorti de la côte d'Adam, il n'était pas frère du roi votre père ; et vous n'êtes bon à rien qu'à ce qu'on vous propose, en vérité. C'est un commencement ; vous ne me quitterez pas, et je vous surveillerai de près[677].

Dépossession d'une identité déjà fragile par un père de substitution abusif, que vient achever, transmis par le même Beckford, un pamphlet critique : Chatterton y est dépossédé de son œuvre attribuée au moine Rowley, ce moine dont il a inventé le nom pour s'en servir de pseudonyme. Dans cette confusion des noms et des statuts, avant même d'avaler l'opium du suicide, Chatterton en somme n'existe plus – comme absorbé par sa propre fiction poétique. Le dénouement célébrant l'ordre bourgeois par la reconnaissance du partage des mêmes valeurs dans une famille réunie est définitivement impossible. Vigny substitue dès lors un dénouement tragique, construit en trois scènes : dans une gradation jouant sur des effets spectaculaires, une morale de la transcendance invisible dans laquelle communient le poète et la mère de famille supplante une morale matérialiste du visible quantifiable. La pièce s'achève en effet sur un « tableau-comble »[678] qui inverse radicalement le tableau initial par des effets de parallélisme saisissants. Le tableau bourgeois rendu impossible, le tempo s'affole tandis que tout se réorganise selon une autre logique. La voix et la volonté de John Bell ne dominent plus puisque l'« épouvante »[679] (relevant bien du registre tragique) le réduit au silence ; cette fois Kitty Bell n'a plus la force d'obéir à ses injonctions en épouse soumise et meurt comme elle l'avait annoncé dans un rétablissement de la causalité tragique. La fausse harmonie bourgeoise vole en éclats : la jeune femme s'élève à son destin de victime, pur don d'amour, affaissée en *pietà* dans les bras du Quaker ; et sa mort, marque ultime de la sublimation de la passion – très classiquement ici associée à la « terreur »[680] –, annonce la rédemption du crime suicidaire du poète « *sub specie aeternitatis* ». Enfin la réconciliation est possible : l'intrigue est dénouée dans un registre tragique mais, dans l'arrière-boutique, les enfants n'ont plus d'autre parent qu'un père incrédule et veuf…

L'introduction du tragique dans la structure du drame sérieux impose donc bien une vision terriblement critique de l'ordre social. Au point de départ, il y a un topos de la littérature de la première moitié du XIXe siècle : la problématique figure du père défunt ou défaillant, à laquelle est associée la question de la transmission au fils, métaphores bien entendu de la rupture révolutionnaire et de la difficulté de la société qui en est résultée pour assurer le lien et l'équilibre social. Non seulement Chatterton détruit la famille auprès de laquelle il était venu chercher le repos mais il en est lui-même victime. De plus parce qu'il n'a plus de père – ou parce que dorénavant ceux qui se présentent pour s'y substituer ne sont pas légitimes –, l'ordre social apparaît « mal construit », l'autorité infondée. Il y a en fait beaucoup (trop) de pères dans *Chatterton* et en même temps les enfants sont orphelins (Chatterton, mais aussi Kitty). C'est que l'instance paternelle se trouve comme diffractée et dissoute : figures à cheveux blancs, à cheveux plats sans poudre ou à perruque poudrée, elles renvoient soit à un arbitraire tyrannique, soit à une impuissance ou à une absence.

Sur scène, ce qui définit les enfants Bell – et ce que leur enseigne leur mère – est la peur du père et de sa loi négative d'interdiction et de confiscation. John Bell, qui appartient à la

---

[676] *Ibid.*, III, 6, p. 805.
[677] *Ibid.*, III, 6, p. 807.
[678] Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 155.
[679] Alfred de Vigny, *Chatterton*, III, 8, *in Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 814.
[680] *Ibid.*, p. 813.

classe des « bourreaux », incarne le type le plus complet de l'oppression : il personnifie le double pouvoir économique et marital. Cet homme qui réclame ses « comptes »[681], « spécule »[682] et « écrase »[683] est le parfait représentant de la nouvelle donne capitaliste, cette loi cynique selon laquelle « tout doit rapporter, les choses animées et inanimées »[684] sans distinction aucune (« que tout travaille et serve dans [la] famille. – Ne fais-je pas travailler ma femme, moi, – Jamais on ne la voit, mais elle est ici tout le jour ; et tout en baissant les yeux, elle s'en sert pour travailler beaucoup »[685]). Mari et père, il est le maître, investi de l'autorité absolue selon une conception patriarcale de la famille et de la société. C'est ce que révèle le pouvoir arbitraire qu'il exerce sur tous ceux qu'il emploie, nourrit et loge à Norton, redevenu fief seigneurial par la logique régressive du capitalisme, ce système économique que la démocratie égalitaire a rendu possible – ouvrier parvenu, buvant aussi bien de l'*ale* que de la *porter*[686], il ne manque pas de rappeler ses origines[687]. Comparé par le Quaker à un « vautour [qui] écrase sa couvée »[688], il incarne la fatalité moderne : l'homme n'est plus soumis à la puissance des dieux antiques, comme Prométhée ; mais, dans un monde moderne dominé par l'immanence, il se voit néanmoins supplicié en vertu d'une loi humaine qui tue et désespère, corrompt et pille au nom de l'or[689]. Comme il opprime sa femme, ses enfants et ses ouvriers, John Bell, par l'indifférente cruauté de sa logique mercantiliste, pèse sur le poète. D'autant que la « terreur » qu'il inspire l'associe implicitement au pouvoir politique, lui-même soumis à l'autorité de l'or et incarné par l'autre figure paternelle abusive qu'est celle de Beckford[690].

Quand la figure paternelle n'incarne pas la violence de l'arbitraire, elle est associée à une figure tutélaire qui n'accomplit plus son rôle – ou l'accomplit mal. C'est tout d'abord ce que représente le Quaker. On a bien montré toute l'ambiguïté de cette figure omniprésente[691] : à la fois confident et père de substitution, ses vœux de pauvreté, son appartenance à un ordre religieux en font une allégorie de la sagesse. Lucide, refusant les fausses valeurs, il juge chacun et sait se faire menaçant. Pourtant c'est une tutelle spirituelle bien fragile que la sienne : lorsqu'il ne parvient pas à séparer le poète de la jeune femme, il cherche à utiliser celle-ci pour empêcher le premier de se suicider. Ses conseils paraissent énigmatiques et ne font que renforcer les doutes : à Chatterton, à qui il révèle l'amour que Kitty Bell lui porte, il ne propose que le désespoir muet – « vivre, te taire et prier Dieu »[692]. Cette figure tutélaire impuissante est également, et de manière significative, associée à une figure morte : Kitty Bell assimile désespérément l'égarement de sa conscience à la disparition de son père[693]. C'est surtout ce que révèle Chatterton face au spectre du sien. Nous arrivons là au cœur de la thèse de la pièce et au point d'acmé du drame : à l'heure ultime où le poète joue son dernier espoir de survie dans la société en tentant d'écrire pour vivre, pliant sa muse à la nécessité alimentaire, le monologue central (III, 1) fait intervenir, sous forme de vision – très romantique –, l'instance paternelle drapée de son linceul.

---

[681] Alfred de Vigny, *Chatterton*, I, 3, *in Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I , p. 769.
[682] *Ibid.*, I, 2, p. 767 et 765.
[683] *Ibid.*, I, 1, p. 765.
[684] *Ibid.*, I, 2, p. 768.
[685] *Idem*.
[686] *Ibid*., Didascalie initiale, p. 761.
[687] *Ibid.*, p. 766.
[688] *Ibid.*, I, 1, p. 765.
[689] *Ibid.*, III, 1, p. 793.
[690] Comme le montre André Jarry (*Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire : lecture psychanalytique*, Genève, Droz, 1998, t. I, p. 411), il y a, d'une figure à l'autre, un glissement implicite de la critique de l'oppression économique à celle du parlementarisme qui constitue une critique virulente de la monarchie de Juillet.
[691] Voir *ibid*., p. 414 *et sq*.
[692] Alfred de Vigny, *Chatterton*, III, 2, *in Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 798.
[693] *Ibid.*, II, 4, p. 787.

Le père de Chatterton est une instance forte et positive : il représente l'autorité morale ancienne, figure de transmission (d'une expérience et d'un savoir) et d'identité (par le nom). Ainsi dans le discours du fils, par la synecdoque, ses « cheveux blancs » et le « diamant » de sa tabatière, comparé à une « étoile sur [son] beau front », sont autant d'éléments idéalisants renvoyant à la sagesse et à la bienveillance d'une autorité tutélaire. Sa vie, évoquée en termes de bravoure, compose un modèle d'ascension sociale : le « pauvre soldat » devenu « franc capitaine de haut bord » a acquis un statut social et constitué une fortune qui lui ont permis de côtoyer la meilleure société – Talbot tient de lui sa jument favorite[694] – et d'envoyer son fils à Oxford. La « tabatière », qui le représente dans la tradition de celle du maître de Jacques chez Diderot ou de Don Juan chez Molière[695], est une marque de rang social, voire de privilège, que renchérit le diamant.

Pourtant la transmission du père au fils est traduite en termes de rupture. Le fils crie misère ; la tabatière est vide, le diamant, vendu : l'héritage, réduit, est illusoire et surtout relatif comme tout ce qui est matériel (« Le monde n'est qu'un mot. – On peut perdre ou gagner le monde sur parole, en un quart d'heure ! Nous ne possédons tous que nos six pieds, c'est le vieux Will qui l'a dit »[696]) et comme les relations sociales, fondées sur cette fausse valeur[697]. En effet, sur le plan financier comme sur le plan social, « tout est fini » pour Chatterton. À l'ascension sociale du père répond, par un itinéraire régressif, la déchéance du fils – malgré ses études à Oxford, ses relations et son premier succès (sous un autre nom), il finit « ouvrier en livres » et ne se voit proposer d'autre avenir que celui de valet de chambre. À la bravoure du père répondent la faiblesse, la défaillance et le renoncement du fils, « trop faible pour les rudes travaux de la mer ou de l'armée ; trop faible même pour la moins fatigante industrie »[698] et « ne résist[ant] plus »[699]. À l'intégration sociale du père répond la marginalité radicale du fils, « Paria intelligent », « ne t[enant] aucune place dans aucun rang »[700].

Tenté par l'ingratitude et la révolte (il jette la tabatière à terre en blasphémant avant de la ramasser et d'implorer pardon à genoux), Chatterton entretient un rapport troublé au nom de son père – tour à tour masqué par le pseudonyme, caché ou revendiqué : comme l'indice d'une transmission désormais complexe. Cette complexité semble d'une part venir de la société elle-même : le mépris aristocratique de Beckford tendrait à souligner l'inégalité fondamentale de la nouvelle société bourgeoise, décidément bien « mal construite » sur un principe d'exclusion irrévocable des « martyrs » par les « bourreaux ». Mais cette complexité s'explique aussi et surtout par l'histoire du fils auprès duquel s'est tragiquement interposé une marraine « malfaisante »[701], l'enlevant à son père : la Poésie, idéal de Dévouement et de Pitié, dans une société qui les exclut, l'a détourné du pragmatisme éclairé du père (« vous dormiez le jour, vous, et le jour vous vous battiez », « vous qui étiez vieux et saviez qu'il faut de l'argent pour vivre »[702]), biaisant la transmission de l'un à l'autre. En remplaçant l'« étoile » du père par un ciel « terrible », elle les a dépariés en les isolant chacun dans un système de

---

[694] *Ibid.*, II, 3, p. 781.
[695] André Jarry (*ibid.*, p. 420 *et sq.*), qui note que ce motif est récurrent dans l'œuvre de Vigny, en propose une interprétation biographique qui n'exclut pas la mienne.
[696] Alfred de Vigny, *Chatterton*, II, 4, *in Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 787.
[697] Voir *ibid.*, p. 788 : « M. Bell est trop attendri de l'amitié de Lord Talbot pour moi. […] Mais son amitié pour moi, ce n'est rien. Cela repose sur […] un vieux chiffre que je rayerai de sa tête, et que mon père a emporté dans le pli de son linceul ; un chiffre assez considérable, ma foi, et qui me valait beaucoup de révérences et de serrements de main ».
[698] *Ibid.*, I, 5, p. 773.
[699] *Ibid.*, II, 1, p. 778.
[700] *Ibid.*, III, 1, p. 794 et 793.
[701] *Ibid.*, I, 5, p. 774.
[702] *Ibid.*, III, 1, p. 794.

valeurs. La transmission a bel et bien lieu mais tragiquement par delà une barrière devenue infranchissable entre les deux ordres que sont le visible et l'invisible, l'immanent et le transcendant : de l'action à la poésie, on est passé de la réalité à une métaphore, incompréhensible au « profane ». Par assimilation, l'image du père, structurant le langage poétique du fils comme elle aurait pu informer ses actions s'il avait pu agir, est devenue une médiation porteuse d'un sens tragique puisque privé de tout effet sur la réalité. Traduisant l'invisible (dans lequel se meut le fils) par le recours à l'expérience (paternelle) du visible, elle modèle la métaphore maritime qui, empruntée au registre biblique, est filée dans toute la pièce pour définir l'indescriptible nature du fils, sa passion tragique et même sa mission : le « franc capitaine de haut bord » capable de se « battre » a fait de son fils, dans le domaine poétique, « une vigie », « plonge[ant] dans tant de mers et de fleuves »[703], sur un navire métaphorique à plusieurs titres. Métaphore de la condition humaine (« La vie est une tempête, mon ami ; il faut s'accoutumer à tenir la mer »), ce navire du père bravant la tempête est surtout métaphore de l'âme tourmentée du fils, siège d'une lutte impitoyable entre les deux ordres de valeurs, courant au « naufrage », « livrée à de noires tempêtes [sous] un ciel et une mer si terribles que le bien est impuissant et entraîné lui-même dans le désastre inévitable »[704]. Le drame est là tout entier dans cette métaphore structurante mettant en abyme la thèse de la pièce. Tout se passe finalement comme si le rapport problématique entre le père et le fils, interrompu par la mort, brisé par la réalité sociale et renoué par le langage poétique, en métaphorisait l'idée centrale : ce hiatus entre l'idéalisme que le poète est tragiquement, pour obéir à une cruelle Providence, chargé d'incarner et une société qui l'a renié, où les bouleversements sociaux et moraux entament la chaîne des filiations, éloignant les fils de leurs pères. Orphelins, les enfants sont dorénavant en quête d'une loi satisfaisante.

C'est cette aspiration désespérée qu'incarne, au centre de la famille, la figure d'épouse et de mère à qui son « cœur simple, pur et véritablement chrétien »[705] impose de rejeter la froide loi de son mari sans parvenir à trouver de « sagesse humaine » de substitution. Ainsi se défait-elle d'une inscription sociale contraire à sa nature – elle se cache, refuse d'être « une de leurs femmes »[706]. Comme le poète, dont elle a la fragilité nerveuse et maladive, avec qui elle partage l'aspiration à la solitude et le mépris du « profane », elle accomplit un parcours de martyre, dépouillant ses habits d'épouse et même, parce qu'elle est femme et porte sur elle le parfum sensuel de la « blanche tubéreuse »[707], de séductrice. Elle devient ainsi une figure angélique salvatrice. Kitty Bell, dont la représentation, au fil de la pièce, se fait allégorique, incarne en effet la morale tragique de l'invisible dont l'expression purifie et transcende la passion par le regard – le sien, synthèse des valeurs de la Famille, réunit la pureté de celui de la Vierge sur son enfant et la vertu de celui de la Pitié (le Fils) assise à la droite du Père[708]. C'est dès lors en figure maternelle sublimée qu'elle apparaît à la fin de la pièce : présentée comme une allégorie chrétienne de la « divine Charité »[709], elle personnifie un idéal de dévouement et de pitié de même nature que le génie poétique. Chatterton en a d'ailleurs l'intuition lorsqu'il comprend qu'en elle se concentrent toutes les formes d'amour (« pour être si aimante, son âme est bien maternelle »[710]). Dès la première scène, en soulignant sa parfaite pureté d'âme et de cœur, le Quaker la place sur le plan du don, si gratuit qu'il la dissocie non seulement radicalement de son mari et de ses comptes de ménage mais l'élève au rang de type absolu de la compassion. Elle incarne ce qui pour Vigny fait le fonds de tout sacerdoce et de

---

[703] *Ibid.*, I, 5, p. 773.
[704] Alfred de Vigny, « Dernière nuit de travail du 29 au 30 juin 1834 », *op. cit.*, t. I, éd. cit., p. 759.
[705] Alfred de Vigny, *Chatterton*, I, 1, *ibid.*, p. 764.
[706] *Ibid.*, II, 4, p. 786.
[707] *Ibid.*, II, 5, p. 789.
[708] *Idem.*
[709] *Ibid.*, III, 8, p. 811.
[710] *Ibid.*, III, 7, p. 809.

tout idéalisme, à commencer par la Poésie et jusqu'à la religion à laquelle elle se réfère – la Bible qui passe des mains du poète dans les siennes, par l'intermédiaire des enfants, symbolise leur lien dans le champ spirituel. Dans toutes ses réflexions d'ailleurs, Chatterton associe cet amour qu'incarne Kitty Bell à son idéal poétique : ce qui est dit de l'un vaut pour l'autre. Entre ces deux martyrs, il y a une communauté d'idéal au sein duquel se réunissent l'*eros* et l'*agapè*. Aussi la mère ainsi transcendée devient-elle celle seule par qui le martyre du poète est sublimé et son crime suicidaire rédimé, loin des « iniquités et [des] laideurs d'une société mal construite ».

Si, comme l'écrit Gustave Lanson, « *Chatterton* peut être considéré comme une pièce à thèse, un drame bourgeois à signification sociale, dans la série inaugurée par Diderot et Sedaine »[711], le fondement éthique du « drame sérieux » a radicalement changé en aval de la Révolution. Éclatement de la famille contemporaine et recomposition dans un autre ordre, placé sur le plan transcendant, y expriment en effet le tragique moderne. Ce tragique est bien celui de la génération romantique et de sa quête, dans une radicale reconfiguration idéologique et axiologique, d'un « spiritualisme laïque[712] » marqué, on le sait bien, par la sortie du théologique associée à l'obsédante question de la transcendance et de Dieu. Vigny, dans *Chatterton*, appelle ainsi à un dépassement des morales séculières qui se font jour, héritières des Lumières, dans la première moitié du siècle et de leur évolution décevante vers l'individualisme : « Si la morale n'était que ce qui assure la conservation de l'espèce par le meilleur état social possible, et son amélioration par le bien-être et le bonheur, ce serait peu de chose », note-t-il en 1840[713]. Le drame de 1835 montre à quel point il est à la recherche d'une forme poétique adaptée à ce questionnement éthique qu'il formule et cherche à transmettre dans toute son œuvre, résolument placée du côté du messianisme romantique. La figure du Poète Paria en rupture avec la société participe de la construction d'une figure auctoriale forte qui légitime cette ambition ; et l'adaptation de la forme du récit exemplaire, que Vigny travaille de l'intérieur en l'associant à un renouveau des formes théâtrales et des scénarios familiaux traditionnels, informe la structure du langage dramatique de *Chatterton*, comme elle modèle celle de *Stello* et *Daphné* ou des *Poèmes antiques et modernes* « dans lesque[ls toujours] une pensée philosophique est mise en scène sous une forme épique ou dramatique »[714].

---

[711] Gustave Lanson, *Esquisse d'une histoire de la tragédie française* (1920), New York, AMS Press, 1966, p. 145.
[712] Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Corti, 1985.
[713] Alfred de Vigny, *Journal d'un poète*, éd. cit., p. 1147.
[714] Alfred de Vigny, « Préface » des *Poèmes antiques et modernes* datée d'août 1837, *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., 1993, p. 5.

Père et fille, père et fils : de la *potestas* paternelle à la décadence du père dans les livrets de Giuseppe Verdi

Christine Resche

> *Aucun homme n'a reçu de la nature le droit de commander aux autres. [...] Si la nature a établi quelque autorité, c'est la puissance paternelle : mais la puissance paternelle a ses bornes, et dans l'état de nature elle finirait aussitôt que les enfants seraient en état de se conduire.*[715]

A la lecture de notre titre, le lecteur pourrait se demander pourquoi les relations ciblées au sein de notre étude sont essentiellement centrées sur la figure du père et sur les rapports que celui-ci entretient avec son fils ou sa fille. Nous pourrions alors répondre que la famille italienne, jusqu'à la première moitié du XIXe siècle au moins, est dominée par une figure paternelle imposante et omnipotente quant aux décisions dont la mère et les enfants dépendent. Cette structure reposant sur le modèle patriarcal, les rôles et les positions à l'intérieur de la famille sont strictement hiérarchisés et attribués en fonction de critères tels que l'ordre de naissance, le sexe et l'âge[716]. La mère, reléguée au foyer, est une créature assez effacée qui ne prend pas part aux décisions familiales, même concernant l'avenir de ses enfants. On réserve à ces derniers, élevés dans un esprit de soumission, de terribles sanctions si la volonté paternelle n'est pas respectée. Par cette révérence envers le *pater familias*, l'enfant, qui façonne ses propres instances morales à l'image de cette force paternelle, apprend au passage le rapport à l'autorité au sens large717. La famille devient, dans ce sens, un microcosme dans lequel la société agit déjà, lieu d'éducation à une certaine conduite dans une communauté donnée, qui forme les hommes pour qu'ils soient à même d'accomplir les tâches imposées par le système social ambiant718. Ce modèle inculqué par la famille est, de plus, renforcé par un ensemble social qui comprend des us, des coutumes, des traditions et enfin une religion.

A cette époque, l'opéra reproduit en l'amplifiant ce modèle familial d'autant plus que les personnages mis en scène doivent être immédiatement reconnaissables par leur caractère, leur nature morale, leur âge, leur costume, leur voix. Adhérant pleinement à l'attitude qui doit le caractériser, le personnage opératique du XIXe siècle est automatiquement identifiable719 à un type connu puisque les traits qui le caractérisent sont intensifiés. Aussi, dans le cadre de ces relations reproduites et exacerbées sur scènes, peut-on parler de *potestas* paternelle, entendant par là le pouvoir que le père de famille exerce sur ses enfants. C'est ainsi qu'il peut marier son fils ou sa fille au gré de ses désirs, et qu'il peut écarter de la succession ses enfants ou faire pression sur eux. Aux avantages économiques et aux alliances entre familles s'ajoutent les questions morales de la virginité des filles et de l'honneur familial qui en découle. Le père peut donc se permettre de refuser une union qu'il juge illégitime, immorale,

---

715 Denis Diderot, « Autorité politique », *L'Encyclopédie,* 1751, disponible en version électronique à l'adresse suivante : http://classes.bnf.fr/dossitsm/aautpoli.htm (consulté le 15 mars 2012). Voir également l'*Encyclopédie*, « Droit naturel », in *Oeuvres en cinq volumes,* Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2002, vol. III.

716 Marzio Barbagli, *Sotto lo stesso tetto, mutamenti della famiglia in Italia, dal XV al XX secolo*, Bologne, Il Mulino, 1984, p. 25.

717 Manuela Girgenti, *La famiglia italiana nell'età medievale e moderna*, édition électronique, Il veliero, 2008, p. 5-8.

718 Max Horkheimer, Theodor Adorno, *Lezioni di sociologia*, Turin, Einaudi, 1967.

719 Gilles de Van, *Verdi, Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 1992, p. 83.

inappropriée ou peu avantageuse. Il s'octroie également le droit, dans certains cas extrêmes, de décider de la vie et de la mort de sa descendance. Réciproquement, la relation père-enfant est si symbiotique qu'à leur tour, les enfants peuvent être à l'origine d'une contrariété qui peut aller jusqu'à la mort de leur géniteur lorsqu'ils se rebellent contre son autorité.

L'absence de la mère est une autre raison qui explique cette toute-puissance paternelle sur les scènes opératiques. Mis à part Azucena, la bohémienne du *Trovatore*, seule mère vraiment présente du théâtre Verdi[720], les mères, quoique toujours évoquées, n'en sont pas moins absentes[721]. Anges tutélaires, elles sont censées protéger ceux qu'elles aiment et veiller sur ceux sans toutefois intervenir directement, la plupart d'entre elles logeant déjà au ciel et se contentant de prier pour les mortels désespérés. Là aussi il est légitime de s'interroger sur les raisons de cette absence. Serait-elle le reflet de la défaillance des mères, en termes de pouvoir décisionnel, au sein du foyer ?

Enfin, pour en revenir à l'importance du personnage du père dans les opéras verdiens, il ne faut pas oublier que tout au long de sa carrière, Verdi ne cessa de songer au *Roi Lear*, père illustre du panorama littéraire auquel il aurait aimé consacrer un opéra. Le projet ne vit cependant jamais le jour. Appréhension personnelle vis-à-vis du personnage paternel ou bien difficulté structurelle pour la mise en musique d'une tragédie dont la fonction du langage, plus réflexive, s'éloignait de la dramaturgie romantique où la parole – que Verdi appelait « parole scénique »[722] – était censée sculpter une attitude morale, transmettre un sentiment dans son immédiateté, rendre compte d'une situation[723] ?

Signalons enfin que le compositeur, dont les œuvres s'étendent sur plus de 50 ans – la première *Oberto*, date de 1839 et la dernière *Falstaff* de 1893 – fut confronté à un modèle patriarcal qui, tout en pesant encore dans la vie quotidienne, entra progressivement en crise au cours du XIXe siècle. La femme n'était pas pour autant exemptée des tâches domestiques, auxquelles elle dut faire face jusqu'à la fin de la Deuxième Guerre mondiale, y compris dans les familles appartenant à la bourgeoisie. Parallèlement, au début du siècle, le rapport aux sentiments commença à changer : si jusque-là les confidences et les manifestations d'affection ne trouvaient pas leur place, l'expression du sentiment, y compris amoureux, tout comme l'institution matrimoniale évoluèrent. Peu à peu l'épanchement réduisit la distance entre les époux ainsi qu'entre les parents et leurs enfants, principalement dans les familles de la nouvelle bourgeoisie, nuançant cet état de dépendance à vie qui caractérisait le modèle patriarcal[724].

Verdi se place à la croisée de ces différents chemins, au cœur de cette évolution de la société et de l'expression affective[725]. Ce n'est donc peut-être pas un hasard si le premier des

---

720 Verdi perdit sa mère en juin 1851, année où il commença à travailler sur le *Trovatore*, ce qui explique peut-être le charisme et l'importance exceptionnels du personnage d'Azucena.

721 « La femme, "sainte d'avenir et de purification" [...] indique à l'homme le chemin du sacrifice et parvient à ce paradoxe d'être déjà au ciel alors qu'elle vit encore sur cette terre. C'est sans doute une des raisons de la singulière absence des mères dans l'opéra romantique, tant est léger le pas qui conduit de l'effacement moral à une pure et simple absence. », Gilles de Van, *Verdi, Un théâtre en musique*, *op. cit.*, p. 167.

722 « La référence à la sculpture ou à une dynamique purement physique [...] prouve que Verdi cherche moins la parole-sens [...] que la parole-geste, comme transcription et prolongement direct de la "position" dramatique. », *ibid.*, p. 72-73.

723 *Ibid.*, p. 147-149.

724 Emile Durkheim, *Per una sociologia della famiglia*, Rome, Armando, 1998, p. 95-116.

725 « La femme est née pour la subordination et l'obéissance : aux parents d'abord, à l'époux ensuite, à l'enfant plus tard, au devoir toujours », cité par Gilles de Van, *Verdi, Un théâtre en musique*, *op. cit.*, p. 166. Cette formule d'Alexandre Dumas pourrait se rattacher au théâtre de Verdi, souvent considéré comme misogyne, ainsi qu'à ses idées, selon lesquelles les femmes n'étaient pas censées faire des études. Malgré tout, la compagne qu'il choisit à la mort de sa femme, Giuseppina Strepponi, était une chanteuse au passé plutôt orageux. Enfin, remarquons que le monde rigoureux dans lequel évolue la femme à l'opéra n'empêche pas les portraits féminins verdiens, de plus en plus fins, d'évoluer, changement qui coudoie un mûrissement du personnage féminin, aussi

pères verdiens, Oberto, meurt au cours du duel qui doit venger l'affront infligé à sa fille, dont la gravité et la nature tacheraient le nom de sa maison à jamais, alors que le dernier père de la dramaturgie verdienne, Simon Boccanegra, bénit le mariage d'Amelia et de son futur époux. Outre la bénédiction finale, la nouveauté découle de l'identité de ce dernier, qui n'est autre que le pire ennemi de Boccanegra. Le destin des deux filles respectives conduit donc à deux dénouements bien différents : Leonora, la fille maudite d'Oberto, ira s'enfermer dans un cloître, se sentant coupable de la mort de son père, quand Amelia, pour sa part, devrait avoir des jours plus sereins, son promis ayant été nommé Doge de Venise par Simon lui-même avant que celui-ci n'expire. Remarquons enfin que *Simon Boccanegra* n'est pas la dernière œuvre du compositeur. Bien que le droit paternel ne disparaisse pas entièrement dans la dernière période verdienne – il suffit de penser au père d'Aida, l'implacable Amonasro –, la rigueur paternelle semble s'adoucir dans les derniers opéras et la paternité comme thème disparaît ouvertement des deux dernières œuvres : d'un côté Otello tue Desdemona, la femme qui pourrait lui donner une descendance et la paternité, de l'autre *Falstaff* couronne une évolution qui met en scène la sagesse des femmes et, en d'autres termes, un nouveau pouvoir féminin. Ces dernières n'étaient-elles pas, au début de l'œuvre verdienne, subordonnées aux hommes et à leur folie ? Quoi qu'il en soit, l'inflexibilité de la figure paternelle, dès *Nabucco*, révèle des failles et une certaine fragilité. Le lent crépuscule du père est annoncé alors qu'une revanche nette des femmes voit le jour dans *Falstaff*, la toute dernière œuvre de Verdi, où un tourbillon de magie et de séduction féminine emporte les hommes et leur bêtise.

Que cela émane de la situation et de la composition familiales italiennes à l'époque où Verdi écrivait ses livrets, d'exigences structurelles propres au genre opératique ou d'éventuelles appréhensions personnelles à l'égard de la paternité, le père jouit d'un rôle considérable dans la dramaturgie verdienne.

L'honneur justifie les moyens

Chez Verdi, l'honneur constitue le fondement sur lequel repose toute la relation entre un père et une fille. La pureté – ou en d'autres termes, la virginité – permet au père d'aimer sa fille sans aucune réserve. Assez couramment, le symbole de la colombe transmet une illustration de cette caractéristique (« Je serai la douce colombe / de ton logis royal. », affirme la fille de Simon Boccanegra)[726]. Le père verdien éprouve de cette façon un amour sans limite pour cette créature qui représente sa seule raison de vivre. Les épanchements affectifs où les pères déclament leur amour sont nombreux et variés. Ainsi, dans *Luisa Miller*, Miller rend grâce au lever du soleil, qui marque le jour de la naissance de sa fille :

> Au cœur paternel est sacré !
> Le jour qui se lève… il me donna Luisa ![727]

Pourtant, la tendresse d'un père peut être noircie par un sentiment possessif. Elle suppose alors que sa fille s'épanche, qu'elle lui confie tous ses secrets et qu'elle mette sa vie

---

bien au sein même de chaque opéra que tout au long de la carrière du compositeur. Voir Gilles de Van, *Verdi, Un théâtre en musique*, *op. cit.*, p. 166-170.

726 Nous tenons à préciser que les traductions, réalisées par nos soins, suivent intentionnellement le texte de très près dans un souci de respect de l'original littéraire. Giuseppe Verdi, *Simon Boccanegra*, in *Giuseppe Verdi, Tutti i libretti d'opera,* Roma, Newton & Compton Editori, 2001, I, 7, p. 689: « Io la colomba mite / Sarò del regio ostel. » ; voir également Giuseppe Verdi, *Rigoletto*, in *Le Prime, Libretti della prima rappresentazione*, Milan, Ricordi, 2002, III, dernière scène, p. 203 : « Mia colomba...lasciarmi non déi... », « Ma colombe... tu ne dois pas me laisser... »

727 Giuseppe Verdi, *Luisa Miller*, in *Le Prime, op. cit.*, I, 2, p. 158 : « Al cor paterno è sacro / Il dì che spunta... esso mi die' Luisa ! »

entièrement entre les mains paternelles, comme dans cette première scène de *La forza del destino* :

> Laisse-moi le soin de ton avenir. Aie confiance en ton père
> Qui t'aime tant.[728]

Parfois, des termes que l'on attribuerait généralement au langage amoureux viennent se greffer sur ces déclarations affectives, notamment le mot « palpito » qui désigne la palpitation du cœur, le frémissement dû à l'amour :

> Ma fille !... à ce nom je palpite
> Comme si les cieux s'ouvraient à moi…[729]

Les filles verdiennes paient amoureusement de retour ce rapport fusionnel d'où dérive un attachement très intense. Luisa (*Luisa Miller*) affirme, par exemple, qu'aucune joie n'existe sur terre lorsque son père est loin d'elle. Quant à Leonora (*La forza del destino*), elle hésite jusqu'à la fin à fuir avec Alvaro, tiraillée d'un côté par l'amour qu'elle éprouve pour son amant, de l'autre par ce lien qui la lie viscéralement à son père :

> Encore une fois, mon père,
> Mon pauvre père, je désire voir
> Et toi, tu en es heureux, n'est-ce vrai ?[730]

Cette hésitation engendre d'ailleurs un face à face entre les deux hommes qui sera fatal au père de la jeune femme.

Prenons l'histoire de Jeanne d'Arc. Giovanna est une fille hors pair : grâce à son courage, Orléans est libérée et le peuple français sauvé. N'ayant plus besoin d'une protection physique masculine, contrairement à la plupart des autres filles verdiennes, sa fonction de guerrière a tendance à la masculiniser. La dimension privée et affective caractérisant la femme dans l'opéra comme dans la nouvelle famille bourgeoise de l'époque s'efface au profit d'une force dont l'impulsion combative est renforcée par les symboles de l'épée et du cimier. Elle n'hésite cependant pas un instant à affirmer, après avoir combattu héroïquement pour sauver la France, vouloir rentrer vivre dans sa vieille cabane auprès de son père :

> Ô mon père, ô ma cabane,
> Dans sa simple robe
> Vous reviendra Giovanna […][731]

Le parcours dramatique d'une autre femme guerrière, Odabella (*Attila*), s'articule autour de la vengeance de son père qu'Attila, le roi des Huns, a achevé sur le champ de bataille. Toute sa stratégie de séduction du tyran Attila est motivée par le désir de venger son père, Odabella voulant, comme Judith, charmer son ennemi pour l'assassiner. D'ailleurs, c'est à son père que sont adressées ses dernières paroles une fois le tyrannicide accompli :

> Père !... ah, mon père je te le sacrifie.[732]

---

728 Giuseppe Verdi, *La forza del destino,* in *Giuseppe Verdi, Tutti i libretti d'opera, op. cit.,* I, 1, p. 536 : « A me lascia la cura / Dell'avvenir. Nel padre tuo confida / Che t'ama tanto. »
729 Giuseppe Verdi, *Simon, op. cit*., I,7, p. 689 : « Figlia !... a tal nome io palpito / Qual se m'aprisse i cieli... »
730 Giuseppe Verdi, *La forza, op. cit*., I, 3, p. 537 : « Anco una volta il padre mio, / Povero padre, veder desìo ; / E tu contento, gli è ver, ne sei ? »
731 Giuseppe Verdi, *Giovanna d'Arco*, in *Le Prime, op. cit.*, I, 3, p. 82 : « O mio padre, o mia capanna, / Nella semplice sua vesta / Tornerà tra voi Giovanna [...] »
732 Giuseppe Verdi, *Attila*, in *Le Prime, op. cit.*, III, 5, p. 109 : « Padre !... ah padre, il sagrifico a te. »

Force est de constater que les filles ont beau être actives et discrètement virilisées, comme le sont Odabella et Giovanna qui échappent en quelque sorte à ce destin au foyer que l'on réserve aux femmes, elles ont beau entreprendre des initiatives plus masculines, elles n'en sont pas moins dépendantes de leur père et de la volonté de celui-ci. Car, en définitive, la femme à l'opéra est condamnée à subir plus qu'à agir. Les filles, comme les fils, sont donc en réalité conditionnées par leur père, dont la présence ou l'ombre s'avèrent omniprésentes[733].

Quoi qu'il en soit, le rapport entre père et fille est toujours très intense, très tendre, voire fusionnel, et la fille dans les opéras de Verdi ne reniera, ne remplacera ou ne détestera jamais son père, quand bien même ce dernier ferait preuve de violence ou de cruauté. Bien que le père de Giovanna, convaincu qu'elle est la servante du diable, la livre stupidement à ses bourreaux pour qu'ils la brûlent sur le bûcher, elle lui pardonne sans aucune réserve, lui demandant même sa bénédiction. Une fille, en effet, est toujours troublée lorsque son père la place face à ses devoirs, qu'ils soient moraux ou politiques. Les pères, de leur côté, n'hésitent pas à faire pression sur elles, en manigançant des chantages sentimentaux, l'un des plus efficaces consistant à faire revivre le souvenir de la mère décédée. Lorsque Amonasro ordonne à Aida de trahir l'homme qu'elle aime à des fins politiques, c'est l'image de sa mère la maudissant qui la fait fléchir, la décidant ainsi à passer à l'acte pour être digne de son père et de son peuple :

> Un fantôme horrible
> Parmi les ombres s'approche de nous...
> Tremble !... […]
> C'est ta mère...reconnais-la...
> Elle te maudit... […]
> Va, indigne ! Tu n'es pas ma descendance...[734]

En revanche, si jamais l'interdit sexuel est transgressé, l'honneur est bafoué et tous les moyens sont justifiés pour se venger d'un tel affront. Le père, figure grave et solennelle, incarnerait « une dramaturgie populaire et bourgeoise » qui reflète les aspirations de la famille italienne[735], les femmes devant quant à elles incarner l'innocence, la candeur, la douceur[736]. Voilà pourquoi il jouit de tous les droits et de tous les pouvoirs lorsque ces valeurs sont menacées. L'honneur, qui repose justement sur la pureté physique et sexuelle de la fille, exige une réparation immédiate et totale de l'offense, qui doit forcément passer par la punition, la purification ou, plus couramment, par la vengeance. Aussi Giacomo, le père de Giovanna, se pose-t-il en justicier lorsqu'il destine sa fille au bûcher au même titre qu'une sorcière, suite au pacte qu'elle aurait conclu avec les démons au nom d'un « amour terrien inique ». Le chœur la condamne pour son impureté de la même façon qu'il l'acclamait, peu de temps plus tôt, pour sa virginité :

> Fuis, ô femme maudite,
> Sors à présent de ces murs, [...]

---

733 Gilles de Van, *Verdi, Un théâtre en musique*, *op. cit.*, p. 94-96.

734 Giuseppe Verdi, *Aida*, in *Le Prime, op. cit*., III, p. 353 : « Una larva orribile / Fra l'ombre a noi s'affaccia... / Trema ! […] / Tua madre ell'è... ravvisala... Ti maledice... […] / Va, indegna ! Non sei mia prole... »

735 Luigi Baldacci, *Libretti d'opera*, Florence, Vallecchi, 1974, cité par Gilles de Van, *Verdi, Un théâtre en musique*, *op. cit.*, p. 135.

736 Les qualités caractérisant les hommes et les femmes restaient alignées sur deux systèmes bien distincts. Si l'homme, de son côté, était censé construire son identité sur ses capacités professionnelles, son honnêteté, un certain devoir envers la société qui pouvait tendre au patriotisme, la femme, elle, devait faire preuve de douceur, de docilité, d'innocence, de sensibilité au sein d'une dimension plus privée et affective. Voir Daniela Calanca, *Storia della famiglia italiana, Ruoli e passioni del XX secolo*, Pesaro, Metauro, 2005, p. 43.

Femme infâme, femme impure […][737]

Il existe, en effet, un lien entre le péché, l'impureté de la femme et l'image de la tache sanglante d'où provient l'idée de l'honneur souillé parce qu'il est *taché*. Le père de Luisa Miller, craignant pour son honneur comme la plupart des pères, évoque ce fort principe au moment où il avoue ses appréhensions :

D'une fille seulement tu me fis le don
Ciel, et j'en suis satisfait...
Mais cette fille, mais ton don
Garde-le, intact, pour son père
De tous les biens, le bien le plus saint
Sans tache je le veux, mon honneur.[738]

Dans *Aroldo*, nous retrouvons le même type de souci, toujours accompagné de cette image :

L'honneur de ma maison [...]
Ô Godvino, si tu le tachas, tremble ![739]

La faute, la femme impure, la chute féminine sont étroitement liées. Si la femme doit être punie suite à une faute, c'est qu'elle est néfaste. Si elle est néfaste, c'est parce qu'elle est impure. Dans l'imaginaire, cette impureté vient à son tour de la tache sanglante qui découle du processus menstruel. La femme devient responsable de la faute originelle à travers un processus logique qui part donc primitivement de raisons physiologiques et gynécologiques pour glisser vers des raisons sexuelles[740]. Les menstrues sont liées au péché parce que le sang suscite une terreur, attestée par le rejet et la peur que l'on a de tout temps transférés sur la femme menstruée[741]. Mircea Eliade met notamment en relation « l'apparition du premier sang menstruel et son caractère maléfique »[742].

Plus couramment, la réparation de l'honneur exige la vengeance. Celle-ci passe d'ordinaire par la malédiction laquelle, selon Gilles de Van, serait « un appel à la vengeance plus qu'une véritable vengeance »[743]. Aussi Rigoletto, pour venger son enfant dès lors qu'elle est victime du duc libertin et séducteur, prend-il en charge la malédiction de Monterone, autre père déshonoré dont la fille a également été outragée. Dans *Rigoletto,* nous avons justement un bel exemple de relation père-fille caractérisée par un amour démesuré, dont on peut déjà trouver quelques traces dans *Aroldo* qui lui est antérieur, où Egberto, le père, et Mina, sa fille, suite à la séduction de cette dernière par un autre homme alors qu'elle était mariée, sont contraints de quitter leur patrie[744]. Se trouvant dans une autre situation de déshonneur, dans

---

737 Giuseppe Verdi, *Giovanna*, *op. cit*., II, 3, p. 85-86 : « Fuggi, o donna maledetta, / Esci ormai da queste mura, [...] / Donna infame, donna impura [...] ».
738 Giuseppe Verdi, *Luisa*, *op. cit*., I, 4, p. 159 : « D'una figlia il don soltanto, / Ciel mi festi, e pago io sono... / Ma la figlia, ma il tuo dono, / Serba intatto al genitor. / D'ogni bene il ben più santo, / Senza macchia io vo' l'onor. »
739 Giuseppe Verdi, *Aroldo*, in *Le Prime, op. cit*., I, 6, p. 276 : « Di mia casa l'onore [...] / O Godvino, se lo macchiasti, trema ! »
740 Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* Paris, Dunod, 1992, p. 122-129.
741 « Partout, des interdits s'observent quant aux relations sexuelles, à la préparation des aliments, l'entretien ou l'approche du feu, l'accès aux lieux consacrés religieusement », Denise Jodelet, « Imaginaires érotiques de l'hygiène féminine intime. Approche anthropologique », *Connexions,* n° 87, 2007, p. 105-127.
742 Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, « folio essais », 1957, p. 257.
743 Gilles de Van, *Verdi, Un théâtre en musique*, *op. cit.*, p. 122.
744 Giuseppe Verdi, *Aroldo, op. cit*., IV, 3-5, p. 285-286.

Luisa Miller, Luisa et son père décident de fuir un matin à l'aurore, quitte à « errer, pauvres, à travers le monde là où le destin les portera »[745].

Mais, dans *Rigoletto*, l'intensité sentimentale paternelle et filiale va encore plus loin. Rigoletto est bouffon de cour certes, mais c'est avant tout un père extrêmement jaloux. Il garde sa fille recluse au cœur de sa maison, à l'abri des regards et dans le plus grand secret, la jeune fille ne pouvant sortir que pour aller à l'église. Tout, de son identité à sa vie, reste mystérieux et inconnu. Pour la préserver de l'extérieur, il l'enferme. Son existence se résume à elle, à tel point qu'il oublie tout, sa patrie comme sa famille. Présentée ainsi, cette relation père-fille laisse paraître une exclusivité exacerbée, un amour démesuré que Gilles de Van nomme à raison « cannibalisme affectif »[746]. Cet amour paternel insensé entraîne une certaine complexité voire une ambiguïté sentimentale dans le rapport père-fille, déjà présentes chez Hugo, raisons pour lesquelles Verdi fut d'ailleurs conquis par le sujet. Pourtant, leur duo à la neuvième scène (acte I), qui déborde de sentiments, est musicalement l'un des plus beaux morceaux entre un père et une fille :

> RIGOLETTO : Ma fille !
> GILDA : Mon père !
> RIGOLETTO : Près de toi
> Le cœur opprimé trouve seulement de la joie
> GILDA : Ô combien d'amour !
> RIGOLETTO : Tu es ma vie !
> Sans toi, sur terre, quel bien aurais-je ?[747]

Ici, l'amour porté à son extrême est clairement repérable lorsque Rigoletto affirme :

> Je suis ton père, que cela te suffise... […]
> Religion, famille, patrie,
> Mon univers est en toi ![748]

Père et Dieu

Nous avons déjà évoqué en introduction la structure de la société italienne au XIXe siècle au sein de laquelle la figure paternelle domine. Il est utile de rappeler que la malédiction, précisément, est propre à des civilisations patriarcales fortement hiérarchisées[749]. Elle suppose, en outre, la connivence de Dieu. Dans les opéras de Verdi, il est possible de remarquer la présence de différentes hiérarchies autoritaires au bas desquelles le fils ou la fille se placent dans une position subalterne. D'abord, les enfants sont soumis à la famille, dont le père est le chef, ensuite aux sphères sociale, politique et religieuse dont ils se doivent de respecter les règles, enfin à Dieu en lequel ils sont censés croire. Les personnages qui régissent ces différentes sphères, à savoir les pères, les gouvernants, les chefs, les monarques, les grands prêtres, les inquisiteurs affirment d'ordinaire leur soif de vengeance en faisant appel à Dieu, père et justicier absolu. Dans *Rigoletto*, Monterone, au moment où il maudit le duc, demande dans un grondement musical fracassant que le monde et Dieu en personne puissent le venger. Le père de Giovanna d'Arco, Giacomo, consumé par la douleur et la honte, se résout à offrir à Dieu sa fille en signe d'holocauste. Enfin, on ne compte plus les coups de

---

745 Giuseppe Verdi, *Luisa*, *op. cit.*, III, 2, p. 170-171 : « Andrem, raminghi e poveri, / Ove il destino ci porta... »
746 Gilles de Van, *Verdi, Un théâtre en musique*, *op. cit.*, p. 138-139.
747 Giuseppe Verdi, *Rigoletto*, *op. cit*., I, 9, p. 192 : « Rigoletto. Figlia ! Gilda. Mio padre ! Rigoletto. A te dappresso / Trova sol gioia il core oppresso Gilda. Oh quanto amore ! Rigoletto. Mia vita sei ! / Senza te in terra qual bene avrei ? »
748 *Ibid.* : « Padre ti sono, e basti... […] / Culto, famiglia, patria, / Il mio universo è in te ! »
749 Gilles de Van, *Verdi, Un théâtre en musique*, *op. cit.*, p. 125.

foudre que les pères commandent au Père tout-puissant pour qu'il les soutienne dans le châtiment qu'ils veulent infliger à l'offenseur (comme, parmi d'autres exemples, dans *Oberto*750 ou dans *Simon Boccanegra*751, les deux œuvres étant pourtant très éloignées dans le temps).

L'autorité du père est donc cautionnée par l'autorité divine, et, pour toute justice personnelle, le père fait appel à Dieu. La vengeance et la malédiction sont aussi la conséquence d'une loi de l'excès dont le mélodrame relève, et au sein duquel la nature des personnages s'exprime totalement pour que chacun d'eux puisse remplir à fond sa fonction. Cette loi peut même mener à l'issue fatale : la mort du père ou de son enfant. Dans le cas de *Rigoletto*, c'est la jeune Gilda qui est prise dans l'engrenage que son père monte pour se venger du duc, comme dans *Luisa Miller*, où les deux jeunes fiancés meurent à cause de l'entêtement du père de Rodolfo, lequel s'oppose à leur mariage pour des raisons foncièrement sociales. Mais, dans *Oberto* par exemple, lors du duel avec l'homme qui devait épouser Leonora, que ce dernier a délaissée impitoyablement pour en épouser une autre, c'est Oberto, le père de la jeune femme, qui est tué.

Le thème du mariage forcé, dont nous venons de parler pour *Luisa Miller*, est en outre un aspect qui met en lumière l'intransigeance du père et le pouvoir qu'il a sur son fils comme sur sa fille. Tel un monarque, il dispose d'un pouvoir unique et indivisible :

> Tout le monde se doit de lui obéir ;
> Il est le père, il est le seigneur.[752]

En quelque sorte, la loi paternelle est à l'enfant ce que les textes juridiques sont au sujet, et ce que la loi divine est aux croyants :

> Obéis... Mes volontés sont des lois ![753]

Nous voyons se dégager l'archétype du « monarque paternel et dominateur », « protecteur du groupe familial »[754], qui surplombe la scène opératique et dirige la famille. Cette position supérieure, que les études sur l'imaginaire dénomment « contemplation monarchique »[755] rejoint la figure de « Dieu Père, Dieu grand-mâle », que nous avons vu apparaître clairement dans le mécanisme de la vengeance. On retrouve chez Verdi tout un réseau symbolique relié à cet archétype : le sceptre royal à l'autoritaire verticalité, comme le glaive, évoquent selon Gilbert Durand[756] la valeur guerrière, « car le glaive guerrier est aussi glaive de justice, le pouvoir judiciaire [n'étant] qu'une agressivité exécutive codifiée et maîtrisée »[757]. La puissance semblerait donc être royale et virile, la verticalité étant un attribut nettement phallique, mais elle est à son tour légale, ce qui nous renvoie à la fonction du père justicier, tout cet ensemble étant de surcroît dominé par Dieu, le Père et justicier suprême. De tels symboles trouvent *a fortiori* leur sens dans la structure patriarcale que nous avons décelée dans les opéras de Verdi, au cœur de laquelle l'autorité, la puissance, la justice, quelquefois

---

750 Giuseppe Verdi, *Oberto*, *Conte di S. Bonifacio*, in *Le Prime, op. cit.*, II, 5, p. 13 : « Al brando mio / No, sfuggire non potrai ! / Pari al fulmine di Dio / Te dovunque ei coglierà. », « À mon épée / Non, tu ne pourras pas échapper ! / Telle la foudre de Dieu / Partout, elle te frappera. »

751 Giuseppe Verdi, *Simon*, *op. cit*., prologue, scène 6, p. 684 : « Sul tuo capo io qui chiedea / L'ira vindice del ciel. », « Sur ta tête je demande ici / La colère vengeresse du Ciel. »

752 Giuseppe Verdi, *Luisa*, *op. cit.*, I, 12, p. 163 : « Obbedirlo a tutti è forza ; / Egli è padre, egli è signor. »

753*Ibid.*, I, 6, p. 160 : « Obbedisci... Son leggge i miei voleri ! »

754 Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 153.

755 Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie J. Corti, 1948, cité par Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 152.

756 Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 150-156.

757 *Ibid.*, p. 155.

même l'ambition voire l'orgueil structurent les relations entre pères et enfants. Aussi Nabucco, le tyran arrogant, « sanguinaire guerrier dressant son épée » se prend-il pour Dieu et prétend-il faire fléchir ses sujets et Fenena, sa propre fille, sceptre royal à la main758 (l'assimilation du ciel au monarque ici imagée dérive « de filiations héroïques des "fils du ciel" et du soleil »)[759]. D'autres images basées sur ce type d'isomorphisme sont repérables dans *Les Vêpres Siciliennes* où Monfort, gouverneur de Sicile, dont l'ordre est « souverain »[760], est lui aussi caractérisé par l'attribut du glaive[761]. Se proclamant serviteur du roi, il a non seulement le pouvoir de décider de la vie et de la mort des Siciliens[762], mais aussi d'astreindre son fils à le reconnaître en tant que père. Enfin, dans *Don Carlos*, le symbole de l'omnipotence ambitieuse est associé à une image complémentaire, celle du front imposant de Philippe II, en vertu de ce « complexe du front » analysé par Charles Baudoin[763]. Ce symbole se rattache en effet au réseau centré sur l'archétype du père-monarque autoritaire à la « main souveraine » que nous avons évoqué précédemment :

> En plaçant sur mon front, peuple, cette couronne,
> J'ai fait le serment au Dieu qui me la donne
> De le venger par le fer et le feu ![764]

Si le père exige que l'honneur de sa fille ne soit pas altéré, c'est pour que le prestige de son nom, comme son honneur, soient préservés. La pureté d'une fille est la condition nécessaire pour que son père jouisse d'un grand respect au sein de la société. L'obéissance se décline dans le choix du futur époux et le père a tous les droits d'interdire un amour ou un mariage pour des raisons d'ordres politique, social ou moral. Quand l'homme que sa fille aime appartient au camp ennemi (c'est le cas dans *Nabucco* et *Aida*), que les familles s'entre-déchirent pour d'anciens crimes perpétrés (*Jérusalem*) ou que l'union pose de sérieux problèmes d'ordre moral (dans *Rigoletto*, Gilda aime un séducteur libertin sans foi ni loi ; dans *Oberto*, Leonora a été délaissée par son futur époux), le père s'oppose de toutes ses forces à cet amour.

Dans le cas du fils, le père intervient pour entraver un mariage avec une femme dont la provenance sociale est inférieure ou dont les mœurs ont l'air douteuses. L'ambitieux Walter (*Luisa Miller*), le père de Rodolfo, veut contraindre son fils à épouser la duchesse Federica pour qu'il puisse entrer à la cour. De façon plus douce, mais non moins cruelle, Germont conjure Violetta, au nom de Dieu, de quitter Alfredo, qui ne pourra jamais l'épouser en raison de son passé de femme entretenue, réputation qui nuit à plus forte raison au mariage de la sœur du jeune homme :

> De ma famille, soyez l'ange consolateur... [...]
> C'est Dieu qui inspire, ô jeune,
> Ces paroles à un géniteur.[765]

---

758 Voir Giuseppe Verdi, *Nabucodonosor*, in *Le Prime, op. cit.*, I, 6, p. 32 et II, 8, p. 35-36.
759 Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 153.
760 Giuseppe Verdi, *Les Vêpres Siciliennes,* in *Le Prime, op. cit*., IV, 5, p. 253.
761 *Ibid.*, III, 4, p. 247.
762 *Ibid.*, I, 3, p. 240.
763 Charles Baudoin, *Psychanalyse de Victor Hugo*, Paris, Imago, 2007, p. 24.
764 Giuseppe Verdi, *Don Carlos*, in *Le Prime, op. cit*., III, IV ou 4? harmoniser avec la note 67, 3, p. 338. Cette image associant l'autorité et le glaive par lequel le roi doit frapper l'infant est également présente à l'acte IV, tableau 1, scène 2, p. 340.
765 Giuseppe Verdi, *La traviata*, in *Le Prime*, *op. cit*., II, 5, p. 226 : « Siate di mia famiglia / L'angiol consolatore... [...] / È Dio che ispira, o giovane, / Tai detti a un genitor. »

A partir de là, Violetta s'engage dans la voie du sacrifice, qui reste, en définitive, la seule voie réservée aux femmes étant donné que toute initiative féminine est fondamentalement dirigée contre elle-même, à travers le sacrifice[766] ou, dans d'autres cas, le suicide[767].

Un rêve de puissance

Lorsque les pères usent de la force vis-à-vis de leur fils, c'est quoi qu'il en soit par amour. Ils aiment leur enfant tout en espérant que les rêves de grandeur qu'ils conçoivent pour celui-ci pourront se réaliser. C'est notamment le cas de Monfort, dans les *Vêpres Siciliennes* :

> Sur cette terre, est-il un de tes vœux
> Que mon pouvoir ne puisse satisfaire ?
> Ces titres, ces honneurs dont ils sont orgueilleux,
> Je te donnerai tout ![768]

ou encore du comte de Walter :

> Mon sang, ma vie je donnerais
> Pour le voir heureux, et puissant !...[769]

La puissance et la richesse forment le cadre qui devrait, d'après les pères, rendre heureux leurs fils. Ils n'hésitent d'ailleurs pas à taxer leur progéniture d'ingratitude dès lors qu'elle refuse de les suivre dans leurs projets d'avenir prodigieux. Jamais une fille ne refusera l'amour de son père, et difficilement elle se détachera de lui, quand bien même elle aimerait un homme que son père abhorre. Les fils, eux, n'hésitent pas à renier leur père ou à repousser son amour quand ils jugent qu'un méfait ou une rivalité les sépare irrévocablement. Aussi Rodolfo (*Luisa Miller*) punit-il son père en s'éteignant sous ses yeux, préférant mourir avec sa bien-aimée plutôt que d'en épouser une autre :

> Que ta peine, cruel, soit la mort [...] Ta peine... regarde-la…[770]

Quoique très intenses, ces oppositions sont assez brèves, et l'amour triomphe dans la plupart des opéras. Néanmoins, lorsqu'il est conscient que son père le traite comme un simple pion engagé sur l'échiquier des intérêts qui le concernent, le fils (Rodolfo, Don Carlos) fait éclater le conflit.

Ainsi, dans les *Vêpres Siciliennes*, Henri ne peut accepter l'amour de Monfort, ce père dont l'identité lui est enfin révélée, puisque ce dernier, semble-t-il, est à l'origine de la mort de sa mère. L'histoire se complique ultérieurement lorsqu'Hélène, la femme qu'Henri aime, veut se venger de Monfort, le gouverneur oppresseur des Siciliens, peuple auquel Henri croyait même appartenir :

> Ces titres... ces honneurs et ce pouvoir suprême
> Me rendraient-ils celle que j'aime ?
> Pour moi, plus de patrie ! Et pour moi, plus d'amis !

---

766 Deux exemples de sacrifices nous sont donnés par Violetta (*La traviata*), qui représente le sacrifice par excellence, et par Gilda (*Rigoletto*).

767 C'est le cas notamment de Luisa Miller, dans l'opéra homonyme, d'Elvira (*Ernani*), de Leonora (*Il trovatore*), de Medora (*Il corsaro*) d'Amalia (*I masnadieri*).

768 Giuseppe Verdi, *Les Vêpres, op. cit*., III, 4, p. 247-248.

769 Giuseppe Verdi, *Luisa*, *op. cit.*, I, 5, p. 159 : « Il mio sangue, la vita darei / Per vederlo felice, possente !... »

770 *Ibid.*, III, dernière scène, p. 173 : « A te sia pena, empio, la morte... [...] / La pena tua... mira... »

Ils me repousseront en disant : c'est son fils ! [...]
Si vous m'aimez, laissez-moi fuir ![771]

Dans cette œuvre, malgré les innombrables adversités que le destin a réservées à ce père et à son fils, la nature l'emporte sur les rivalités politiques, la tendresse du père constituant un refuge heureux qui prévient des souffrances de la vie. Nombreux sont les pères qui, pour protéger leur enfant, l'invitent à revenir à sa terre d'origine dans le lieu heureux de sa naissance ou de son enfance. Monfort, pour soulager Henri du dilemme qui le hante, l'appelle à rentrer en France, « dans [leur] patrie », où l'amitié et l'amour l'attendent pour qu'il y oublie « soucis et tourments »[772]. Un autre père, Germont, dans *Traviata,* est présent au moment le plus douloureux de la vie de son enfant. Ce dernier, brisé en apprenant que Violetta le quitte, se jette dans les bras paternels. C'est alors que Germont exhorte Alfredo à rentrer chez eux, dans la lumineuse Provence, loin de l'aride et populeux désert parisien[773] :

La Provence, sa mer, sa terre
Qui du cœur te l'a effacée ?
A ta lumineuse terre - quel destin t'a enlevé ?
Ô souviens-toi, même dans la douleur – que pour toi là-bas la joie brillait
Et que la paix, dans cette terre – peut sur toi encore étinceler.[774]

Au moment où il souffre, le fils revient donc vers son père, seul être capable de le consoler :

Remettez-vous en
Au bon sens du père bienveillant
Espérez en l'avenir :
La douleur n'est pas éternelle.[775]

La nostalgie de la tendre enfance est encore présente dans *I masnadieri,* opéra tiré des *Brigands* de Schiller, où la relation père-fils est plus tourmentée. Carlo le brigand, fils du comte Massimiliano Moor, se remémore avec nostalgie le château de son enfance, les collines à la couleur éternellement verte, et tout ceci le projette dans une dimension heureuse mais passée. Dans la pièce allemande, Karl, banni de sa terre, porte une lourde responsabilité dans la mort de son père, qui rend l'âme sous le poids de violentes émotions. Chez Verdi, le tourment prend une forme différente : son père, se sentant coupable d'avoir contaminé la lumière du soleil[776] avec sa progéniture, prie pour qu'un abîme l'engloutisse à jamais.

Face à la rigueur et à la toute-puissance dont les pères font preuve, la paternité laisse donc deviner des failles affectives. Tout en voulant être respectés, tout en exigeant une obéissance absolue, les pères souffrent de l'amour pour leur enfant ou du manque d'amour. La paternité est aussi, chez Verdi, une paternité blessée qui peut aller jusqu'au meurtre. Songeons à Macbeth, ce souverain qui tue autour de lui des familles entières, incité par sa femme et sa soif de pouvoir. C'est précisément le fantôme d'un enfant qui lui annonce qu'il peut être

771 Giuseppe Verdi, *Les Vêpres, op. cit*., III, 4, p. 248.
772 *Ibid*., III, 7, p. 251.
773 Terme utilisé par Violetta dans *La traviata, op. cit*., I, 5 : « [...] questo / Popoloso deserto / Che appellano Parigi [...] », p. 224.
774 *Ibid.*, II, 8, p. 228 : « Di Provenza il mar, il suol – Chi dal cor ti cancellò ? / Al natio fulgente sol - Qual destino ti furò ?... / Oh rammenta pur nel duol - Ch'ivi gioia a te brillò, / E che pace colà sol – Su te splendere ancor può. »
775 Giuseppe Verdi, *Luisa, op. cit.*, II, 9, p. 169 : « Del genitor propizio / Al senno v'affidate... / Nell'avvenir sperate : / Eterno il duol non è. »
776 Giuseppe Verdi, *I masnadieri*, in *Le Prime*, *op. cit*., IV, dernière scène, p. 133.

« sanguinaire, féroce » et qu' « aucun enfant né d'une femme ne peut lui nuire »[777]. *Macbeth* est aussi l'histoire d'un couple stérile qui décime toute source de vie pour accéder au trône en assassinant la femme de Macduff, une mère, source de fécondité, et ses enfants, fruits de la paternité.

De Nabucco (*Nabucco*) à Fiesco (*Simon Boccanegra*), le malheur des pères est aussi la preuve que ces personnages possèdent une grande richesse émotionnelle, qui s'exprime en maintes effusions sentimentales. Accablés par leurs propres enfants (*La forza del destino*), ou endurant leur ingratitude (*Les Vêpres Siciliennes*), impuissants face à des événements ou des situations contre lesquels ils ne peuvent rien (*I due Foscari*), luttant pour leur honneur (*Rigoletto*), frustrés ou attristés par des attentes qui ne peuvent être comblées (*Luisa Miller, Don Carlos*), mais toujours portés par un amour profond, les pères verdiens sont des être qui souffrent, et dont la solitude est parfois poignante. Un exemple des œuvres de jeunesse nous est offert par *I Due Foscari*, histoire d'un père puissant mais malheureux dont les quatre enfants meurent prématurément, qui de surcroît est victime de la jalousie d'un rival politique. Cet homme au « cœur de père »[778] pleure sur sa condition de « prince et de père »,[779] son destin le vouant à la solitude en dépit de sa puissance politique. Cette scène[780] le montrant seul dans ses appartements, en plein désarroi dans son fauteuil, ne va pas sans rappeler Philippe II (*Don Carlos*) dans une scène assez proche, suspendue dans le temps de la nuit, où l'on nous laisse découvrir un roi insomniaque et brisé, au moment même où le jour commence à éclairer les vitraux de ses fenêtres. Seul dans son désir de mort comme il l'est dans sa vie de père et d'époux, il cherche le repos définitif. Après qu'il a exprimé toute sa solitude d'époux, ses soupçons envers son fils et le poids de la vieillesse au cours d'une nuit blanche, nous comprenons qu'il ne peut prétendre à aucun repos dans cette vie en raison de la trahison qu'il redoute. C'est uniquement sous les voûtes de pierre de sa tombe qu'il dormira, seul, comme seul il a régné :

> Je dormirai dans mon manteau royal,
> Quand sonnera pour moi l'heure dernière,
> Je dormirai sous les voûtes de pierre
> Des caveaux de l'Escurial ![781]

Ces cœurs de père qui peuvent sembler si impitoyables au moment où la *potestas* paternelle est censée être appliquée peuvent finalement pleurer en silence, enfermés dans leurs âmes qu'un soi-disant pouvoir suffoque, seuls et perdus dans ce vide qui les envahit et que seul l'amour d'un enfant parviendrait à combler :

> Au sein de la puissance,
> Au sein de la grandeur,
> Un vide affreux, immense,
> Régnait seul dans mon cœur !
> Mais s'offre un nouvel être !
> A mes yeux rajeunis,
> Et je me sens renaître
> A ce mot seul : Mon fils !
> Mon fils ![782]

---

777 Giuseppe Verdi, *Macbeth*, in *Le Prime*, *op. cit*., III, 2, p. 118.
778 Giuseppe Verdi, *I due Foscari*, in *Le Prime*, *op. cit*., I, 10, p. 69 : « Ma cor di padre sei ».
779 *Ibid.*, p. 69.
780 *Ibid.*, p. 69.
781 Giuseppe Verdi, *Don Carlos, op. cit*., IV, tableau 1, scène 1, p. 340.
782 Giuseppe Verdi, *Les Vêpres, op. cit*., III, 3, p. 247.

Des crimes contre-nature

Pères et fils dans le théâtre de Schiller

Irène Tieder

Thomas Mann, dans son discours prononcé en Allemagne, en 1955, à l'occasion du cent-cinquantième anniversaire de la mort de Schiller, qualifie la jeunesse de ce dernier de « tyranniquement opprimée et révoltée »[783]. Il est en effet, très tôt, soumis au joug de l'autorité paternelle ou de ses substituts. Son père est un homme pratique et décidé, tandis que sa mère, piétiste et profondément religieuse, est plutôt introvertie. La famille, de condition modeste, est envoyée en garnison à la résidence du duc de Wurtemberg où le père, officier du duc, doit remplir sa fonction. Le père de Schiller n'est donc que trop heureux lorsque son fils peut intégrer l'Académie militaire, fondée par le duc, pour les enfants les plus doués de ses subordonnés. Schiller reçoit dans cet internat une solide éducation, certes, mais il doit y subir aussi une discipline contraignante et impitoyable, et ce, dès l'âge de 14 ans. En effet, le but essentiel du duc est de former des fonctionnaires zélés et soumis, dépendants entièrement de son autorité. Thomas Mann commente encore :

> Il est sous la férule, soumis à la tyrannie militaire, refoulé en lui-même, assoiffé de liberté et d'humanité audacieuse.[784]

Lorsque l'Académie est transférée à Stuttgart, Schiller y commence ses études de médecine. Mais, en réalité, il est avant tout passionné de littérature et ne songe qu'à écrire en secret. Lorsque sa première pièce, *Les Brigands*, est jouée à Mannheim, en janvier 1782, il s'enfuit de l'Académie militaire pour assister à la représentation, houleuse et triomphale. Cette fuite lui vaut deux semaines de prison.
Quelques mois plus tard, Schiller fait une nouvelle tentative auprès du duc de Wurtemberg, revendiquant la permission de poursuivre ses activités littéraires. L'humilité de sa lettre est révélatrice :

> Ma conviction intime que mon prince et souverain absolu est à la fois également <u>mon père</u>, me donne le courage aujourd'hui [de m'adresser à lui].[785] [Nous soulignons]

Cette requête se heurte à un inébranlable refus.

Schiller s'enfuit à nouveau de l'Académie et s'installe près de Mannheim. A partir de ce moment, malade et sans ressources, il est réduit à mener une vie de paria, dépendant de la seule générosité de ses amis. Totalement désapprouvé par son père, qui aurait voulu le voir gagner sa vie en exerçant la médecine, il est également poursuivi et persécuté par le duc, furieux de son insoumission. Cette dure jeunesse, jalonnée de conflits, de luttes, de souffrances, marque profondément Schiller et se reflète dans son théâtre.

Le conflit entre père et fils, autorité et désir de liberté, constitue, en effet, le ressort essentiel de ses premières pièces. Une rare violence marque les relations familiales dans *Les Brigands*. La lutte entre les deux frères, Karl et Franz Moor, motivée par le besoin d'être le préféré du père, est impitoyable.

---

[783] Thomas Mann, *Essai sur Schiller*. Discours prononcé à Stuttgart et Weimar en mai 1955, traduit par Louise Servicen, Paris, PUF, « Allemagne d'aujourd'hui », 1956, p. 10.
[784] *Ibid*., p. 13
[785] *Lettre de Schiller au Duc de Wurtemberg*, 1er septembre 1782, in *Briefe deutscher Klassiker*, éd. par Albert Haueis, Wiesbaden, Dietrich Verlag, s. d., p. 233 : « Eine innere Überzeugung, dass mein Fürst und unumschränkter Herr zugleich auch mein Vater sei, gibt mir gegenwärtig die Stärke […] » Texte allemand traduit par nous.

En vérité, Karl, l'aîné, est le fils chéri du vieux comte de Moor, sensible et émotif, mais aussi faible et maniable. Franz, le cadet, est dévoré de jalousie, complexé par sa laideur physique, et lorsque Karl s'éloigne pour mener une vie libre et plutôt dissolue, il en profite pour le dénigrer auprès de leur père et fomenter toutes sortes d'intrigues. La ruse et le mensonge sont ses armes pour détrôner son frère dans l'affection du père et pour devenir le maître du domaine familial. Il le proclame clairement dès la première scène de l'acte I :

> Console-toi, vieillard, tu ne le presseras plus contre ta poitrine […] Il est parti, l'enfant préféré. […] Pourquoi ne suis-je pas fils unique ? pourquoi fallut-il que je fusse chargé du fardeau de la laideur ? [...] J'extirperai tout ce qui autour de moi me limite et m'empêche d'être le maître.[786]

Poussé par cette « volonté de puissance »[787], ce complexe d'infériorité et ce besoin de valorisation, Franz ourdit une double machination criminelle : il annonce à son père la mort de Karl et fait savoir à celui-ci que son père le renie et le maudit. Karl, désespéré, se tourne avec haine contre la société et devient chef d'une bande de brigands.

> Mais quand la voix du sang trahit, quand l'affection paternelle se fait mégère, ô alors, prends feu, impassibilité virile ! deviens un tigre sauvage, doux agneau, et que chaque fibre de ton être se tende dans la colère et la fureur destructrice ! [...] J'ai aimé mon père comme on ne peut le dire […] J'aurais donné ma vie mille fois pour lui.[788]

Le drame se déroule ensuite inexorablement : Franz enferme son vieux père dans un donjon, espérant le voir mourir très vite, il terrorise ses sujets et tente même de séduire la douce Amalia, fiancée de Karl. Pendant ce temps, la bande des brigands, sous prétexte de justice sociale, multiplie les vols, les pillages, les incendies et les assassinats.
Mais Karl se repent et veut revenir au château de son père. Franz, assiégé de toutes parts, devient presque fou et se suicide. Tout semblerait donc devoir s'arranger, mais le mélodrame se poursuit : Karl retrouve Amalia, mais, s'estimant désormais indigne d'elle, refuse de l'épouser. La jeune fille, désespérée, le supplie de la tuer.
Karl abandonne définitivement les brigands et va se livrer à la justice. Âme noble et généreuse, il mourra finalement pour avoir cédé aux excès, à la démesure et à la révolte impétueuse contre l'autorité et la loi.

Une étape supplémentaire est franchie, en 1784, avec la « tragédie bourgeoise » *Intrigue et Amour*. Il s'agit là d'un véritable drame social, d'un conflit violent entre la bourgeoisie asservie et l'aristocratie dominante et méprisante. L'action se déroule à la cour d'un prince allemand, qui n'apparaît jamais et dont le nom n'est pas prononcé, mais rappelle singulièrement le duc qui avait tant pesé sur la jeunesse de Schiller. Le président von Walter, noble, riche et puissant est le plus proche conseiller du prince. Aidé par son secrétaire Wurm, être abject et rampant, comme son nom le suggère, il a gravi les échelons du pouvoir, grâce à

---

[786] Friedrich Schiller, *Die Räuber – Les Brigands*, trad. et préface de Raymond Dhaleine, éd. bilingue, Paris, Aubier-Flammarion, 1968, I, 1, p. 117-123 : « Tröste dich, Alter, du wirst ihn nimmer an diese Brust drücken […] weg ist das Schosskind […] Warum [bin ich] nicht der einzige ? Warum musste sie mir diese Bürde von Hässlichkeit aufladen ? […] Ich will alles um mich her ausrotten, was mich einschränkt, dass ich nicht Herr bin. »

[787] Voir, à ce propos, les commentaires de Lothar Pikulik dans son étude *Der Dramatiker als Psychologe : Figur und Zuschauer in Schillers Dramen und Dramentheorie*, Paderborn, Mentis Verlag, 2004.

[788] Friedrich Schiller, *Die Räuber – Les Brigands*, *op. cit*., I, 2, p. 147 et 149 : « […] aber wenn Blutliebe zur Verräterin, wenn Vaterliebe zur Megäre wird ; o so fange Feuer, männliche Gelassenheit ! Verwilde zum Tiger, sanftmütiges Lamm, und jede Faser recke sich auf zu Grimm und Verderben ! [...] Ich hab' ihn so unaussprechlich geliebt ! […] ich hätte tausend Leben für ihn – […] »
Les yeux de Karl ne seront dessillés qu'à l'acte IV par le vieux serviteur Daniel. Celui-ci lui révèle les intrigues horribles de Franz qui l'ont poussé à devenir brigand et meurtrier (IV, 3, p. 293).

des intrigues et des exactions plus malhonnêtes les unes que les autres. Pour parfaire sa carrière, il a décidé de faire épouser à son fils, Ferdinand, la favorite du prince, Lady Milford. Son fils devrait s'estimer heureux de partager avec le prince le lit de sa femme, à laquelle il offrirait une respectabilité factice. Or, Ferdinand von Walter aime passionnément Luise Miller, la fille douce et vertueuse d'un pauvre maître de musique et elle partage ses sentiments. Il ne peut donc être question pour Ferdinand de renoncer à sa fiancée, mais son père non plus ne laissera personne se mettre en travers de son projet. Le drame éclate et Ferdinand, dans sa fureur, tire l'épée contre son père. Il le traite de créature « abjecte » et lui révèle qu'il sait pertinemment par quels moyens il est parvenu au pouvoir. Le président von Walter, craignant d'être trahi par son propre fils, a recours à une machination diabolique. Il fait croire à Ferdinand que Luise l'a trahi. Désespéré, celui-ci se rend chez les Miller et empoisonne sa bien-aimée avant de se donner à lui-même la mort. Comprenant la vérité avant d'expirer, il accuse son père d'être responsable de tous ses malheurs et le maudit.
Dans cette tragédie à l'intrigue compliquée, le conflit père-fils est le reflet du combat entre la tyrannie et la revendication de liberté individuelle. Mais les jeunes gens ne font pas le poids face à la bande machiavélique du père et de ses acolytes.

En 1787, le drame *Don Carlos* est d'une toute autre envergure. Ecrit en vers, il marque le tournant de Schiller vers la maturité. La pièce relate l'histoire tragique du fils de Philippe II, roi d'Espagne. Si l'intrigue y est encore assez touffue, les caractères sont plus affirmés et beaucoup plus élaborés que ceux des pièces précédentes.
Le drame est à la fois personnel, familial, politique, idéologique et religieux, mais on est frappé par l'importance que prennent ici la souffrance et la solitude du père, le roi Philippe II, comme du fils, Don Carlos.
Le conflit qui les oppose est de triple nature. Relatif à l'amour, l'amitié et l'idéal, il ne peut être résolu, ce qui les laisse tous deux frustrés et à jamais solitaires et désespérés. A l'acte I, Don Carlos clame déjà sa souffrance :

> Car je ne sais même pas ce que c'est qu'un père … je suis fils de roi… […] Non ! Oh non ! Je ne hais pas mon père… […] Qu'y puis-je, si une éducation servile a, dès l'abord, étouffé dans mon jeune cœur le tendre germe de l'amour ?… Depuis six ans, j'étais au monde, quand je vis pour la première fois l'être redoutable qui, me dit-on, était mon père.[789]

Par malheur, ce père devient aussi son rival car il épouse, par calcul politique, la jeune princesse française Elisabeth, qui était d'abord destinée à Don Carlos : « Vous étiez mienne… à la face du monde […] ; et Philippe, Philippe vous a volée à moi… »[790], s'écrie Don Carlos. Il aime donc sa belle-mère et transgresse, de ce fait, ses devoirs de fils et ses obligations patriotiques et religieuses. Le vieux roi, quant à lui, sent très bien que sa femme ne l'aime pas vraiment et il est dévoré de jalousie.
Ici intervient le personnage du marquis de Posa, noble audacieux et idéaliste, incarnation de l'esprit de tolérance et du respect de la dignité humaine. Il devient l'ami de Carlos, l'encourage à modérer sa passion pour la reine et à s'engager héroïquement dans la politique pour aider les Flandres à acquérir leur liberté. Parallèlement, le roi, solitaire et désespéré, pense trouver un ami en Posa qui tente de le convertir à son idéal et le pousse à relâcher son autorité fanatique et tyrannique.

---

[789] Friedrich Schiller, *Don Carlos*, traduit et préfacé par Robert Pitrou, édition bilingue, Paris, Aubier, Editions Montaigne, 1934, I, 2, p. 8 et 11-12 : « Ich weiß ja nicht, was Vater heisst ! – ich bin / Ein Königssohn […] / Nein ! Ach nein ! / Ich hasse meinen Vater nicht […] / Kann ich dafür, wenn eine knechtische / Erziehung schon in meinem jungen Herzen / der Liebe zarten Keim zertrat ? – Sechs Jahre / Hatt' ich gelebt, als mir zum erstenmal / Der Fürchterliche, der, wie sie mir sagten, / Mein Vater war, vor Augen kam [...] »
[790] *Ibid*., I, 5, p. 25 : « Sie waren mein – im Angesicht der Welt […], / Und Philipp, Philipp hat mir Sie geraubt. »

Un complot contre Don Carlos se trame à la cour et Posa, pris dans l'insoluble dilemme de son amitié pour le père et pour le fils, se sacrifie pour protéger Carlos, auquel Philippe II veut faire expier et son amour coupable et son projet de rébellion. Carlos, à la fois exalté et désespéré par la mort de Posa, décide d'embrasser l'idéal de son ami et de fuir en s'insurgeant contre les ordres de son père. Mais il est surpris chez la reine, à laquelle il est venu imprudemment faire ses adieux. Son père le livre sans pitié au Grand Inquisiteur, chef spirituel incontesté du royaume d'Espagne qui, lui-même très âgé et aveugle, incarne bien ce régime despotique et borné.

Dans ces premières pièces de Schiller, les instances autoritaires triomphent toujours. L'issue est donc fatale pour tous les fils. Les héros meurent en pleine jeunesse, soit par le suicide, soit en se livrant ou en étant livrés à la justice ou à l'Inquisition. Aucun d'eux ne parvient à réaliser son idéal. Cette soumission finale à l'autorité paternelle ou à ses substituts est frappante. Est-ce là une reconnaissance implicite de la supériorité paternelle ou une fatalité de l'échec due à la culpabilité engendrée par la révolte contre le père ?

Nous aimerions nous référer ici à l'intéressante étude du psychanalyste Guy Corneau *Père manquant, fils manqué*, qui pourrait s'appliquer à plus d'un égard à *Don Carlos*. Fils mal aimé par un père absent et hautain, Carlos, « répondant à l'idéalisation de sa (belle-)mère, supplantant le père à ses yeux, se sent coupable et cherche à réparer sa faute en subissant un échec cuisant qui l'amènera à être jugé par des autorités de type paternel. »[791]

Après son magnifique *Don Carlos*, Schiller marque une pause dans sa production théâtrale. Il n'écrit plus de drame durant des années[792], abandonnant sa lutte ardente pour la liberté et le bonheur des individus et des peuples.

Deux raisons, au moins, nous paraissent entraîner cet apaisement chez le jeune poète qui n'a pas trente ans. Alors que *Les Brigands* avaient eu beaucoup de succès en France et qu'il avait été nommé citoyen d'honneur par la Convention, Schiller se détourne de la Terreur et désapprouve résolument l'exécution du roi de France, père de la Nation. Dans une conversation avec son ami Wilhelm von Hoven, fin 1793, Schiller affirme que la France n'est pas mûre pour avoir une constitution, qu'il lui faut « un homme fort pour remettre de l'ordre, tenir les rênes du gouvernement fermement, même si cet homme devait devenir maître absolu, non seulement de la France, mais d'une partie du reste de l'Europe »[793]. Parole prophétique !

L'autre influence déterminante qui a marqué Schiller a été exercée par Goethe, écrivain déjà célèbre et reconnu, son aîné de dix ans. Leur correspondance témoigne d'un intense échange d'idées littéraires. Ils se prodiguent des conseils, des appréciations sur leurs œuvres respectives. Schiller admire et respecte infiniment Goethe, reconnaît son génie, commente avec enthousiasme son *Wilhelm Meister*. Goethe encourage son jeune ami, l'incite à la maîtrise de soi et à la modération. Cependant, on perçoit aussi dans cette correspondance amicale une certaine agressivité. Schiller souligne souvent les conditions de vie difficiles auxquelles il est contraint et son amertume devant les différences de condition sociale entre Goethe et lui. L'amour et la haine se partagent le cœur de Schiller devant ce grand bourgeois

---

[791] Guy Cornaud, *Père manquant, fils manqué*, Paris, J'ai lu, « J'ai Lu Bien-être », n° 9139, 2009, p. 62.

[792] La grande fresque historique de *Wallenstein* ne date que de 1799.

[793] Cité dans le recueil : *Die_französische Revolution im Spiegel der deutschen Literatur*, éd. par Claus Träger avec la collaboration de Frauke Schaefer, Leipzig, Reclam Verlag, 1979, p. 260 : « dass ein kräftiger Mann erscheine […], der […] wieder Ordnung einführe und den Zügel der Regierung fest in der Hand halte, auch wenn er sich zum unumschränkten Herrn nicht nur von Frankreich, sondern auch von einem Teil von dem übrigen Europa machen sollte. » Des idées du même ordre apparaissent dans la correspondance de Schiller avec son ami Körner.

patricien, riche et égoïste qui mène une vie si facile et qui est pourtant pour lui comme un père spirituel[794].
Il se peut également que la mort de son père biologique, en 1796, ait apaisé définitivement en Schiller le conflit entre générations.

Toujours est-il que, délaissant le genre dramatique, Schiller se consacre durant quelques années à l'étude de l'histoire et de la philosophie et révise toute sa conception de la création littéraire, comme le prouvent ses écrits théoriques, par exemple *De la poésie naïve et sentimentale*[795]. La création « naïve », jaillie du génie spontané et proche de la Nature, doit être maîtrisée, réglée, disciplinée en idées claires et fondue dans un moule formel, strict et parfois contraignant. La fougue de l'inspiration sera domptée, la « dignité » remplaçant la « grâce », selon la terminologie schillérienne[796].
Alors qu'il travaille à son *Wallenstein*, Schiller lui-même déplore cette contrainte :

> […] sur le terrain de la théorie, je suis toujours obligé de me torturer avec des principes […] l'audace, l'ardeur vivante que j'éprouvais avant de connaître une règle, me manquent à présent […][797]

C'est encore Thomas Mann qui, commentant cette amère réflexion de Schiller, en propose une interprétation psychologique subtile et originale :

> L'enfant dans l'homme, l'enfant dans l'artiste, ne pourrait-on pas, au fond, retrouver cet éternel trait d'enfantillage, dans la mortification de soi que durant des années s'infligea le puissant artiste avec ses spéculations philosophiques, cette plongée dans la métaphysique et la critique esthétique, avec un renoncement fortement teinté d'ascétisme à sa propre création poétique […] ?[798]

Cette culpabilité souffrante, ce renoncement à soi et au monde ne se retrouvent-ils pas chez les jeunes héros Karl Moor, Ferdinand von Walter et Don Carlos ?

Durant les cinq dernières années de sa vie, Schiller revient au théâtre. Mais il n'écrit plus de pièces consacrées aux conflits entre générations, aux luttes idéologiques ou aux combats sociaux et politiques menés par un individu contre un autre. Désormais, le problème central du drame se déplace à l'intérieur des êtres qui évoluent vers le renoncement et la paix. Le plus souvent, les héros deviennent, curieusement, des héroïnes féminines qui donnent leur nom aux pièces : *Marie Stuart*, *La Pucelle d'Orléans*, *La Fiancée de Messine*.
Pourrait-on déceler, dans ce changement, un caractère typique lié à l'origine souabe de Schiller, à savoir une tendance à l'intériorité et la rêverie? Les Souabes, selon la théorie de R. Minder, sont plus idéalistes et mystiques que combattifs et réalistes. La tradition agricole et démocratique de la Souabe est bien éloignée de la féodalité industrielle et militaire de la Prusse[799].
Ou s'agirait-il aussi, chez Schiller, d'une identification tardive à la façon de penser et de sentir de sa mère?

---

[794] Allant dans le même sens, Thomas Mann consacre de longs passages à l'ambiguïté des rapports entre Goethe et Schiller et qualifie les sentiments schilleriens de « mélancolique humilité » ou de « rancune souffrante », *Essai sur Schiller*, *op. cit*., p. 40-41.
[795] Friedrich Schiller, *De la poésie naïve et sentimentale*, trad. par Sylvain For, Paris, L'Arche, 2002.
[796] Friedrich Schiller, *Űber Anmut und Wűrde* (1793), in *Sämtliche Werke in 20 Bänden*, vol. 18 *Theoretische Schriften II*, éd. par Gerhard Fricke, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1966, p. 5-54.
[797] Cité d'après Thomas Mann, *Essai sur Schiller*, *op.cit*., p. 10.
[798] *Ibid*.
[799] Robert Minder, *Allemagnes et Allemands*, Paris, Seuil, « Esprit Frontière Ouverte », 1948, tome I « Les Souabes », p. 43-45.

Sans nier la perfection et la beauté des œuvres classiques de Schiller, ne peut-on regretter (comme il le faisait lui-même) la fougue, le désordre, la violence déchaînée, la souffrance humaine effrénée qui caractérisaient ses pièces de jeunesse ?

Amour filial et matricide : les apories du mythe d'Électre sur la scène entre 1750 et 1825

Marie Saint-Martin

Le mythe d'Électre repose sur le conflit entre une mère et ses enfants – une relation entre générations compliquée, puisque, dans les pièces antiques, c'est pour trop aimer leur père que les enfants haïssent leur mère. Le XVIIIe siècle réécrivant Sophocle ne peut s'empêcher de frémir à la lecture de ce matricide, et de le transformer : les nouvelles représentations familiales empêchent les auteurs de mettre en scène une famille à ce point désunie, et notamment une mère à ce point « dénaturée ». Autour du concept de nature s'organise une réflexion qui pousse les dramaturges à vider l'intrigue antique de son contenu conflictuel, pour montrer une famille unie, répondant aux canons modernes de tendresse et d'harmonie entre les générations. Il leur faut dès lors de justifier l'issue terrible – le meurtre d'une mère par son fils – par toute une série d'artifices qui ne mettent pas en cause l'amour entre les deux personnages, mais s'appuient sur un renforcement de l'union familiale. Dans cette constellation, le rôle de la sœur constitue un pilier autour duquel s'articulent les nouvelles relations du fils et de la mère : l'amour à l'intérieur d'une même génération vient au secours de la tendresse entre les générations.

Je me propose de mettre en évidence ces nouveaux liens unissant frère, sœur et mère dans le mythe d'Électre, de les éclairer par les réflexions contemporaines qui ont pu les porter et d'en étudier les conséquences pour le traitement du mythe chez les auteurs du XVIIIe et du début du XIXe siècles, qui forment bloc derrière Voltaire. Il s'agit de montrer comment la douceur qui caractérise les relations familiales dans les représentations des Lumières contraint les auteurs à de multiples contorsions à l'égard de ces types figés par le mythe, auxquels ils confèrent une profondeur psychologique particulièrement efficace sur le plan dramaturgique, et dont le personnage de mère profite au premier chef.

Dans un premier temps, je montrerai comment le personnage de sœur peut se concevoir lui-même comme l'agent d'une réconciliation familiale : la nouvelle orientation, souvent imprégnée de pensée chrétienne, des discours d'Électre à sa mère, permet d'infléchir les rapports entre les personnages, et opère un déplacement des valeurs tragiques, d'Électre vers Clytemnestre. J'étudierai ensuite le comportement d'Électre face à la menace du matricide, qui vient déchirer cette harmonie familiale rêvée : là encore, les glissements s'opèrent au profit de Clytemnestre, qui assume désormais les fonctions tragiques que refuse Électre.

Électre, de la discorde à la réconciliation

Dès l'Antiquité, Électre a pour fonction d'incarner l'union et la continuité familiales. Dans les pièces antiques, cela se traduit par une fidélité absolue au père et par la nécessité de le venger. Chez les Modernes, au contraire, on assiste à une volonté de réconcilier la mère et son fils. L'Électre antique construit sa famille autour d'un rapport frère/sœur exclusif, dans lequel Oreste lui tient lieu de tous les membres de la famille ; elle évite ainsi la nécessité d'un raccommodement avec une mère qui ne peut plus prétendre faire partie de la famille. L'Électre moderne ne l'entend pas de la même manière : la relation frère/sœur devient un moyen de recréer l'union perdue de ces trois personnages. Oreste qui, dans l'Antiquité, réunissait en lui-même tous les membres de la famille[800], devient alors un frère qui permet d'attirer et de faire revenir dans le sein de cette famille les membres qui s'en étaient éloignés.

[800] L'Électre d'Eschyle, à l'annonce de la mort d'Oreste, se désole d'avoir perdu en Oreste quatre parts d'elle-même : le père, déjà mort et à qui Oreste succède ; la mère, considérée comme morte car détestée ; la sœur sacrifiée par Agamemnon ; enfin, le frère qu'il était (*Choéphores*, v. 238 à 243).

Électre utilise Oreste comme moyen d'attendrir sa mère et de la ramener à son devoir. On peut mettre en relation ces tentatives, de la part de la sœur, de rappeler la mère dans le sein familial, avec le nouveau contexte désormais fort marqué par la doctrine de la rédemption – en particulier pour les pièces du début du XIXe siècle. C'est ainsi que chez Sotheby, le pardon de la jeune fille prend une forme toute chrétienne :

> ÉLECTRE : Ne te détourne pas – je ne plaide pas pour moi-même. Tout, je te pardonne tout. Je plaide pour une personne que j'aime plus que ma vie. Je plaide pour le triste Oreste : pour un frère aimé ; pour ton fils, je plaide. Rappelle l'exilé...
> CLYTEMNESTRE : Oh ! Électre.
> ÉLECTRE : En Argos couronne-le. Rends-lui l'empire de ses pères ; dans ces conditions je porterai les dons votifs et je l'apaiserai, celui qui était ton époux. Je prendrai soin de ta couche troublée : et je ne te quitterai pas à l'heure où la culpabilité, à l'approche de la mort, se dressera devant toi, comme une Furie armée. Repens-toi et couronne Oreste.[801]

La mère doit se repentir, ce qui va de pair avec le couronnement d'Oreste. Le plaidoyer d'Électre s'appuie sur la promesse d'accompagner Clytemnestre au moment de la mort, lorsqu'elle sera tourmentée par les Furies du remords. Cette approche chrétienne de la condition de Clytemnestre fait de la sœur un directeur de conscience capable d'exiger de sa mère une forme de rachat de ses péchés, par le rappel de son fils : l'amour et le pardon de ses enfants fonctionnent, pour la mère, comme une absolution. Le retour d'Oreste permettrait de laver la faute commise contre le père, par un bienfait accordé au fils. L'amour de la mère pour le couple fraternel est ainsi porteur de rédemption, puisqu'il lui permet, si ce n'est de laver tous ses péchés, du moins d'en libérer sa conscience.

Bien souvent en effet, Clytemnestre, tourmentée par des rêves qui expriment les remords cruels de sa conscience, vient d'elle-même se confier à sa fille, qui lui apporte la solution : rappeler Oreste la libérerait de ses tourments. La réconciliation offre, chez Soumet par exemple, des perspectives de paix annoncées par « l'oracle du cœur », et les pleurs ou les regrets de la mère sont avant-coureurs d'une suite heureuse dans laquelle mère, fille et fils se trouveraient réunis dans la paix et la bonne conscience[802]. Deux oracles s'affrontent, celui des dieux qui annonce la dissension et le matricide du fils, et celui de la nature qui semble ouvrir la porte à une réconciliation – Électre lutte ainsi contre le destin tragique de sa famille avec les armes de l'amour filial et de la nature. Chez Chénier, le simple aveu de regrets et de pleurs versés pour son fils laisse augurer pour Clytemnestre une destinée moins tragique, en lui rendant le « droit d'être mère »[803] :

> CLYTEMNESTRE : Ai-je encor le plaisir et le droit d'être mère ?
> ÉLECTRE : Un mot vous a rendu ce sacré caractère :
> Vous cachez avec peine un impuissant regret.
> CLYTEMNESTRE : Oui, vous me l'arrachez cet horrible secret ;
> Mon forfait me poursuit : sensible et criminelle,
> La nature punit mon outrage envers elle.

---

[801] William Sotheby, *Orestes, a tragedy in five acts*, Londres, John Murray, 1814, II, 3, p. 316-317 : « *Electra. Turn not away – not for myself I plead. / All, I forgive thee all. I plead for one / Lov'd more than life. I plead for sad Orestes : / For a lov'd brother ; for thy son, I plead. / Recall the wanderer – Clytemnestra. Oh ! Electra. Electra. At Argos crown him. / Restore him to the empire of his fathers ; / So will I bear the votive gifts, and sooth / Him, him that was thy husband. I will tend / Thy troubled couch : nor leave thee at the hour / When guilt at death's approach, shall rise before thee, / A Fury arm'd. Repent, and crown Orestes.* » (traduction Marie Saint Martin).

[802] Alexandre Soumet, *Clytemnestre, tragédie en cinq actes*, Paris, Ponthieu, 1822, I, 4, p. 13-17.

[803] Marie-Joseph Chénier, *Électre*, 1824, dans *Œuvres posthumes de Marie-Joseph Chénier*, revues, corrigées et augmentées de beaucoup de morceaux inédits, précédées d'une notice sur Chénier, par Pierre-Claude-François Daunou, Paris, Guillaume, 1824-1825, II, 3, p. 443-468.

La terrible mère peut alors se libérer de ses démons en s'épanchant sur le sein de sa fille, et le rappel d'Oreste devrait couronner cet affranchissement à l'égard de ses crimes – une sorte de pénitence ordonnée par le confesseur qu'est devenu Électre permettant d'obtenir « du Ciel et des humains » la « grâce »[804].

Plus tard dans la pièce, l'annonce de la mort d'Oreste donnait lieu, dans le modèle antique, à un commentaire d'Électre sur la réaction sarcastique de Clytemnestre à l'annonce de la nouvelle[805]. Au contraire, dans la pièce de Bayley, le constat que Clytemnestre, malgré ses craintes à l'égard de son fils, ne souhaitait pas sa mort, rapproche d'elle ses filles qui ne peuvent plus la croire insensible à la cause de ses enfants :

> Hélas ! Je ne viens pas maintenant pour te réconforter. Bien que les langues venimeuses aient pris ici Oreste pour sujet et que les persiflages infâmants aient longtemps lutté pour le rayer du cœur d'une mère, tu ne le souhaitais pas mort.[806]

C'est une forme de divine surprise pour Électre quand elle constate que, loin de se réjouir d'une telle mort, sa mère au contraire en est désespérée : on pourrait croire qu'Électre a lu les pièces grecques, et réagit, comme le spectateur, avec étonnement, mais un étonnement agréable, à la vue d'une mère meilleure qu'elle ne le croyait. Le renversement est ici complet par rapport à l'Antiquité : la réunion de la fille et de la mère peut ainsi se voir consacrée sur le tombeau du frère chez Rochefort, à un moment où Clytemnestre avoue combien ses efforts pour « subjuguer la nature » n'ont pu en fait que « resserrer ces nœuds » et en rendre le triomphe encore plus éclatant :

> Électre, s'il est vrai que votre orgueil se rende
> Aux aveux effrayans que mon cœur me commande,
> Pour vous faire juger de ma sincérité,
> Reprenez tous les droits de votre liberté ;
> Que la cendre d'Oreste en vos bras déposée ;
> Soit solemnellement de vos pleurs arrosée :
> Qu'un tombeau magnifique élevé par vos mains,
> Des remords que j'éprouve instruise les humains ;
> Qu'il console son ombre, et, s'il se peut, qu'il touche
> Un Roi…[807]

Électre peut ainsi trouver, dans la mort de son frère, la satisfaction de comprendre enfin les vrais sentiments de la terrible femme, et la perte d'Oreste se trouve en quelque sorte compensée par le retour d'une mère : « Vous vengez la nature et calmez mes douleurs. »[808]

Vivant ou mort, Oreste constitue donc un pilier de la stratégie d'Électre : si, chez les auteurs antiques, le souvenir du frère, exilé ou défunt, permettait d'alimenter la haine d'Électre contre la reine, en montrant combien Clytemnestre était « non maternelle », ce même souvenir vient chez les Modernes réunir la fille et sa mère. Ces perspectives de rachat font de la situation, pour Clytemnestre, un dilemme dont les solutions reposent sur la double

---

[804] *Ibid.*, I, 3.

[805] Sophocle, *Électre*, v. 804 *et sq.*, dans Sophocle, *Ajax, Œdipe-Roi, Électre*, tome 2, texte établi par Alphonse Dain et traduit par Paul Mazon, revu et corrigé par Jean Irigoin, Paris, Belles Lettres, 1985 (1922).

[806] Peter Bayley, *Orestes in Argos, a tragedy, in five acts*, Londres, Thomas Dolby, 1825, III, 1, p. 23 : « *Alas ! I come not now a comforter. / Though poor Orestes here was made a theme / For venom'd tongues, and slanderous obloquy / Strove long to rail him from a mother's heart, / Thou didst not wish him dead*. » (traduction MSM).

[807] Rochefort, *Électre*, tragédie en cinq actes, imitée de Sophocle, représentée à Versailles devant Leurs Majestés, par les Comédiens François Ordinaires du Roi, le jeudi 19 décembre 1782, Paris, Lambert et Baudouin, 1782, V, 2, p. 76.

[808] *Ibid.*, p. 77.

référence à la nature et à une culture chrétienne plus ou moins assumée, et il me semble que là réside la grande nouveauté des Modernes dans le traitement du mythe : les références sur lesquelles s'appuient les textes modernes ouvrent la possibilité d'un pardon pour réunir la famille, alors que l'Antiquité ignore complètement une telle solution – même si le désespoir de Clytemnestre la force pour finir à subir sa destinée tragique, chez Chénier par exemple :

> Non, je ne puis franchir la barrière du crime.
> Il ne me reste plus, sous le poids qui m'opprime,
> Que de stériles pleurs, des remords superflus,
> Et l'amer souvenir d'un bonheur qui n'est plus.
> Ce fils, de qui l'enfance eut pour moi tant de charmes,
> Cet Oreste, l'objet de mes secrètes larmes,
> Qui de mes derniers jours dut être le soutien,
> A l'épouse d'Égisthe Oreste n'est plus rien :
> Il faut, en gémissant, subir ma destinée.[809]

Si ces différences de fond expliquent la convergence de ces modifications dans la grande majorité des textes modernes, la spécificité des dramaturges du début du XIXe siècle tient à un renouveau chrétien qui leur permet d'assumer et d'expliciter ces références. De la religion naturelle voltairienne, Chénier a tiré une substance plus propre à ses convictions chrétiennes. Ses successeurs, Sotheby en particulier, mais également Soumet, renouent, à travers leurs aménagements, avec la production des dramaturges du milieu du XVIIIe siècle, pour qui la référence à la nature était essentielle : une fois n'est pas coutume, pensée chrétienne et confiance dans la nature ont ici des effets similaires, et se rejoignent pour imposer l'amour entre la mère et ses enfants[810]. Chez Chénier, un parallèle s'établit entre acceptation du destin tragique, propre au héros antique, et désespoir chrétien. Ce parallèle est explicité par Oreste chez Gondeville de Mont-Riché : Clytemnestre s'accuse devant son fils, et lui demande la mort ; « je n'écouterai point un désespoir funeste »[811], répond-il. Le héros tragique serait-il, par essence, un mauvais chrétien, et serait-ce pour cette raison que la plupart des Électre modernes sont des personnages bien moins tragiques que leur modèle grec, et se voient ravir la vedette par leur mère, qui conserve, elle, une volonté tout antique de suivre son destin jusqu'au bout ?

Alfieri, par son tableau si troublant de la passion de Clytemnestre, nous livre un bel exemple des conséquences de ces déplacements : la place de la mère devient beaucoup plus complexe qu'elle ne l'était dans l'Antiquité.

> CLYTEMNESTRE : Oreste, raconte, où est-il ? que fait-il ?
> ÉLECTRE : Pylade, Oreste et moi sommes tous sains et saufs. Les satellites d'Égisthe ont eu pitié eux-mêmes. « Voici Oreste » crie le premier Dimas ; le peuple ensuite : « Vive Oreste ; quant à Égisthe, mort à Égisthe ».
> CLYTEMNESTRE : Qu'est-ce que j'entends ?
> ÉLECTRE : Ah, mère ! Calme-toi ; ton fils va revenir bientôt ; et des dépouilles infâmes du tyran…
> CLYTEMNESTRE : Ah cruelle ! Laisse-moi, je vole…
> ÉLECTRE : Non, non, reste : le peuple est frémissant ; et il t'appelle femme parricide à haute voix. Ne te montre pas maintenant ; tu pourrais courir un grave péril : c'est pour cela que je suis venue. En toi, la douleur de mère, en nous voyant mener à la mort, était flagrante : tu t'es acquittée de ton crime à présent. Mon frère me conduit à toi pour te consoler, t'assister, te soustraire à une vision atroce. A la recherche d'Égisthe, ils courent pendant ce temps de toute part, Pylade et lui, en armes. Où est l'homme cruel ?
> CLYTEMNESTRE : L'homme cruel, c'est Oreste.

---

[809] Marie-Joseph Chénier, *op. cit.*, II, 3.
[810] La religion naturelle de Voltaire emprunte d'ailleurs nombre d'éléments à la religion chrétienne ; voir, sur la formation de Voltaire par les jésuites et sur l'environnement moliniste de sa jeunesse, René Pomeau, *La religion de Voltaire*, Paris, Nizet, 1995, notamment I.2, « Sur la pente du molinisme », p. 38-75.
[811] Auguste Gondeville de Mont-Riché, *Égisthe et Clytemnestre*, Paris, Janet et Cotelle, 1813, V, 3, p. 80.

ÉLECTRE : Oh ciel ! qu'entends-je ?
CLYTEMNESTRE : Je cours le sauver ; ou je cours mourir avec lui.
ÉLECTRE : Non, mère, tu n'iras pas. Les esprits frémissent…
CLYTEMNESTRE : Je suis vouée à la peine ; j'irai…
ÉLECTRE : Ô mère, cet homme vil, qui menait il y a peu tes enfants à la mort, tu veux le ?...
CLYTEMNESTRE : Oui, je veux le sauver, moi-même. Libère-moi le passage : je dois suivre mon terrible destin. Il est mon époux ; il me coûte trop : je ne veux pas le perdre, je ne peux pas. Vous, traîtres pour moi et non pas enfants, je vous hais : je vais à lui : laisse-moi, cruelle ; j'y vais à n'importe quel prix : ah ! faites que j'arrive à temps ![812]

Le « destin terrible » de Clytemnestre est bien, malgré tous les efforts de sa fille, de n'appartenir à aucune famille – ou, plutôt, d'appartenir aux deux : ce destin, c'est, quel que soit le dénouement, la « peine » de perdre un être cher. Pour Clytemnestre, l'issue est dans tous les cas malheureuse. Ce flottement donne lieu à quelques douloureux malentendus, puisque la fille croit sa mère inquiète pour son frère, et s'aperçoit avec stupeur que c'est au tyran que s'adressent tous ses vœux, dès qu'elle sait Oreste hors de danger.

Chez Alfieri comme chez Gondeville de Mont-Riché, qui l'imite de manière évidente, le retour vers Égisthe ne semble vécu que comme une acceptation pénible d'un destin choisi par aveuglement et depuis longtemps regretté. La nouvelle représentation du personnage est cause d'effets dramatiques alimentés par divers jeux de suspense et de revirements de la part des dramaturges modernes, qui exploitent à plaisir ces nouvelles possibilités. Ces modifications ont pour effet de faire d'elle l'un des personnages les plus importants et, peut-être, les plus susceptibles de susciter la compassion dans ces pièces modernes : alors qu'elle demeurait clairement du côté des opposants chez les dramaturges antiques, son rôle est désormais plus complexe, et l'on peut voir en elle une héroïne comparable à Phèdre, « ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente ».

Électre, sœur à l'amour exclusif dans l'Antiquité, peut au contraire tenter d'englober toute la parenté dans l'amour qu'elle porte à son frère aux XVIIIe et début du XIXe siècles. L'ensemble de ces fluctuations, qui explique la grande labilité du mythe, affecte la clarté des rôles respectifs de la sœur et du frère, et modifie surtout celui de la mère : si l'Électre moderne perd en saveur en même temps qu'elle devient plus traitable, Clytemnestre, au contraire, par ses multiples revirements, devient la véritable héroïne tragique. L'union entre frère et sœur s'efface, désormais, devant la victoire de l'amour maternel qui lui vole la vedette.

Électre face au matricide

---

[812] Vittorio Alfieri, *Oreste*, 1783, dans *Opere di Vittorio Alfieri*, texte édité par Vittore Branca, Ugo Mursia, Milan, 1969 , V, 4, p. 587-644 : « *Clitennestra. Oreste, narra, / Dov'è ? che fa ? Elettra. Pilade, Oreste, ed io, / Salvi siam tutti. Ebber pieta gli stessi / Satellite d'Egisto. "Oreste è questi" / Grida primier Dimante ; il popol quindi : / "Oreste viva ; Egisto, Egisto muoja." / Clitennestra. Che sento ! Elettra. Ah madre! Acquietati ; il tuo figlio / Rivedrai tosto ; e delle spoglie infami / Del tiranno… Clitennestra. Ahi crudel ! Lasciami, io volo… / Elettra. No, no ; rimani : il popol freme ; e ad alta / Voce ti appella parricida moglie. / Non ti mostrar per or ; correr potresti / Periglio grave : a cio venn' io. Di madre / In te il dolor, nel veder trarci a morte, / Tutto apparova : del tuo fallo omai / L'ammenda festi. A te il fratel mi manda, / A consolarti, assisterti, sottrarti / Da vista atroce. A ricercar d'Egisto / Trascorron ratti in ogni parte intanto / Pilade ed egli, in armi. Ov'è l'iniquo ? Clitennestra. L'iniquo è Oreste. / Elettra. Oh ciel ! che ascolto ? Clitennestra. Io corro / A salvarlo ; o a morir con esso io corro. / Elettra. No, madre, non v'andrai. Fremon gli spirti… / Clitennestra. Mi è dovuta la pena ; androvvi… / Elettra. O madre, / Quel vil, che i figli tuoi poc' anzi a morte / Traea, tu vuoi ?... Clitennestra. Si, lo vo' salvo, io stessa. / Sgombrami il passo : il mio terribil fato / Seguir m'è forza. Ei mi è consorte ; ei troppo / Mi costa : perder nol vogl'io, né posso. / Voi traditori a me non figli abborro : / A lui n'andro : lasciami, iniqua ; ad ogni / Costo v'andro : deh ! pur ch'io giunga in tempo !* » (traduction MSM).

Malgré ces nouveautés, la vraisemblance aristotélicienne exige la fidélité aux données trop connues pour être contournées : il faut clore la tragédie comme le mythe l'exige, ce qui devient compliqué dans les conditions que l'on a rappelées. Si Électre comprend la reine et ne fait que la plaindre de son asservissement à son amant, la désunion qu'elle craint plus que tout vient d'ailleurs – de ce même Oreste qui avait pu servir à ramener sa mère vers elle. Alors que la jeune fille avait pu se servir de la relation frère-sœur pour retrouver une mère en Clytemnestre, le crime voulu par les dieux risque de faire de la mère la cause même d'une nouvelle désunion, au sein du couple frère-sœur cette fois-ci. J'aimerais désormais reprendre le chemin parcouru depuis Sophocle à l'égard du matricide, en mettant en relief deux données : là où, chez Sophocle, Électre pousse son frère à tuer leur mère, dans les pièces modernes elle fait tout, au contraire, pour éviter que le matricide ne se produise, imitant en cela les dramaturges, dont les préfaces ou commentaires montrent les réticences à l'égard de ce crime jugé contre nature. La sœur assume ainsi un rôle de réconciliateur de la famille, très éloigné de la figure de l'Électre antique[813] et de l'Électre que nous connaissons grâce à sa réception plus récente (Hofmannsthal, Giraudoux…). En second lieu, il nous faut étudier les réactions de la jeune fille devant la révélation finale, et voir en quoi elles se distinguent – ou se rapprochent – de celles des Électre antiques.

Dans leur grande majorité, les pièces modernes montrent une Électre acquise à la cause maternelle, au point de tenter de détourner Oreste de la haine qu'il a pour Clytemnestre lorsqu'il arrive. Chez Alfieri, qui reprend toujours en cela le modèle voltairien, Électre se trouve dans la situation de parler en faveur de sa mère auprès d'Oreste.

> ORESTE : Que fait cette femme cruelle ? en quel état vit-elle ? et ce délit qui n'est pas le tien, comment te le fait-elle expier, le fait d'être sa fille ?
> ÉLECTRE : Ah ! tu ne sais pas quelle vie elle mène. Hors les enfants d'Atride, tout le monde en aurait pitié… Nous en aurons pitié nous aussi. – Toujours pleine de terreur et de suspicion ; tenue pour vile par son Égisthe lui-même ; aimant Égisthe tout en le sachant inique ; repentante, et pourtant capable peut-être de renouveler sa faute, quand la flamme indigne dont elle brûle et rougit le voudra : tantôt mère, tantôt épouse ; et jamais épouse ni mère : les âpres remords, par mille et mille, lui déchiquètent le cœur le jour ; les horribles larves nocturnes lui retirent le sommeil. – Voici comme elle vit.[814]

Électre reprend les arguments que l'on a vus plus haut : elle met en valeur les souffrances subies par cette mère au fond bonne, et les regrets et les larmes qui avaient pu acquérir à Clytemnestre son propre pardon quelques scènes plus tôt. En bonne avocate, Électre souligne combien les remords dont sa mère est tourmentée peuvent constituer un châtiment suffisant, et montre l'instabilité de la situation de Clytemnestre, déchirée entre ses enfants et son amant – prouvant combien la Clytemnestre moderne est loin de haïr sa progéniture. Elle persuade son frère de voir et d'entendre l'accusée, avant de prononcer son jugement sur cette cause plus complexe qu'il ne pense. Elle rappelle, argument suprême, le statut de Clytemnestre, mère d'Oreste et d'Électre, qui donna la vie à sa fille une seconde fois en la défendant contre Égisthe :

---

[813] Qui, comme le note Jean Alaux, va plus loin que son frère Oreste chez Sophocle comme chez Euripide : « elle refuse la dissociation qu'Oreste établit entre les deux criminels », « manière de nier la maternité de Clytemnestre », et mieux encore de la « retuer ». Jean Alaux, *Le liège et le filet*, Paris, Belin, 1995, p. 139.

[814] Alfieri, *Op. cit.*, II, 3 : « *Oreste. Che fa quell' empia ? in quale / Stato viv'ella ? ed il non tuo delitto / Come a te fa scontar, d'esserle figlia ? / Elettra. Ah ! tu non sai, qual vita ella pur tragge. / Fuor che d'Atride i figli, ognun pietade / Ne avria… L'avremmo anche pur troppo noi. – / Di terror piena, e di sospetto sempre ; / A vil tenuta dal suo Egisto istesso ; / D'Egisto amante, ancor che iniquo il sappia ; / Pentita, eppur di rinnovare il fallo / Capace forse, ove la indegna fiamma, / Di cui si ardira ed arrossisce, il voglia : / Or madre, or moglie ; e non mai moglie, o madre : / Aspri rimorsi a mille a mille il core / Squarcianle il di ; notturne orride larve / Tolgonle i sonni. – Ecco qual vive.* » (traduction MSM).

> Misérable mère ! Tu ne l'as pas vue ; … qui sait ? … en la voyant… […] Peut-être éprouveras-tu dans le cœur un tel dégoût mêlé que tu seras forcé de pleurer et de te souvenir qu'elle est ta mère. Elle est douce pour moi ; mais le vil Égisthe, qui ne m'a conservé la vie que sur ses prières à elle, m'opprime autant qu'il peut.[815]

SI ÉLECTRE RECONNAIT LES TORTS DE CLYTEMNESTRE ET LE FAIT QU'ON NE PUISSE AVOIR confiance en elle, parce qu'elle oscille perpétuellement entre vice et vertu, en bon connaisseur du cœur humain, elle implore le pardon pour cette pécheresse repentie. Une telle argumentation est assez naturelle dans la pièce d'Alfieri, qui fait de Clytemnestre un personnage clairement positif. On peut néanmoins en trouver un parallèle dans l'Elektra de Bodmer[816] où, pourtant, Clytemnestre est peinte de manière très négative : la jeune fille se livre à une réflexion pragmatique mais qui n'en renverse pas moins le modèle antique. La femme que ses enfants ne pouvaient nommer mère devient celle qui les enfanta dans la douleur[817], selon une rhétorique classique en ce XVIIIe siècle où nature et entrailles maternelles sont à l'honneur. C'est même une sorte de pari que la jeune fille propose à son frère : son humanité ne lui permettra pas de porter la main contre sa mère, et la loi de la nature ainsi que le respect dû aux ancêtres sont d'ailleurs plus vieux qu'Apollon lui-même. Alors que les textes antiques pouvaient dénier à Clytemnestre son statut de mère, chez les Modernes, c'est ce seul statut, même lorsque le comportement de Clytemnestre y contrevient, qui fonde son salut. C'est ainsi que l'Électre moderne, en particulier celle de la deuxième moitié du XVIIIe siècle, au lieu de porter son frère à la haine contre leur mère, peut au contraire désamorcer sa colère en dressant un tableau plein de compassion, tout chrétien par son esprit, de celle qui s'est fourvoyée. La sœur, qui dans les textes antiques prenait part à la marche de l'action vers son but, devient au contraire, chez les Modernes, un obstacle à la réalisation du dénouement. Elle annonce, par sa propre pitié et malgré les sujets de haine qu'elle pouvait avoir pour sa mère, la pitié que son frère ne pourra, selon elle, manquer de ressentir à la vue d'une femme qui, si elle est encore leur ennemie, n'en est pas moins avant tout une femme victime de sa passion, délaissée par Égisthe, pitoyable dans ses malheurs, et surtout, leur mère. Les hésitations d'Oreste naissent avec les arguments d'Électre, et se développent ensuite de manière autonome : on est ici en présence d'une innovation majeure par rapport à l'Antiquité, présente même lorsque le matricide semble accepté, et qui vient éclairer le rôle de sœur d'un jour nouveau. Il nous faut étudier à présent de plus près la manière dont Électre réagit face à la menace du matricide.

Dans les pièces antiques, aucune hésitation n'est permise : Électre souhaite la mort de sa mère. Chez Eschyle, où ce caractère est le moins développé, Électre se contente de vœux pour la vengeance d'Agamemnon ; elle regrette[818] que ce soit Agamemnon, et non ses meurtriers (au pluriel), qui soit tombé aux portes de Troie, et il est bien clair dans ses discours que c'est à Clytemnestre qu'elle reproche d'avoir fait d'elle « un loup carnassier que rien jamais n'apaisera »[819]. Chez Sophocle, les plaintes d'Électre ne sont que trop claires contre les meurtriers de son père, et les dernières exhortations de la jeune fille à son frère ont

---

[815] « *Misera madre ! / Vista non l'hai ;… chi sa ?... in vederla…. / […] Eppure un cotal misto / Ribrezzo in cor tu proverai, che a forza / Pianger faratti, e rimembrar che è madre. / Ella è mite per me ; ma Egisto vile, / Che a' preghi suoi sol mi serbo la vita, / Quanto più puo mi opprime..* » (traduction MSM).

[816] Johann Jakob Bodmer, *Electra, oder die gerechte Uebelthat, Ein Trauerspiel nach einem neuen Grundrisse*, Zurich, Conrad Orell und Comp., 1760.

[817] *Ibid.*, V, 1, p. 132 : « *Die dich und mich mit Schmerzen gebohren hat.* », « Celle qui nous a enfantés toi et moi dans les douleurs. » (traduction MSM).

[818] Eschyle, *Choéphores*, v.367, dans Eschyle, *Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides*, tome 2, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Belles Lettres, 1983 (1925).

[819] « *Λύκος γὰρ ὥστ' ὠμόφρων / ἄσαντος ἐκ ματρός ἐστι θυμός* », vers 421 (traduction Mazon).

d'ailleurs fortement gêné les traducteurs, qui attribuent la réplique à Oreste[820]. Enfin, chez Euripide, la haine d'Électre à l'égard de sa mère la pousse même à prendre part à l'action et à tenir le poignard aux côtés de son frère. Dans les pièces modernes, au contraire, on voit le personnage tantôt calmer la colère de son frère à l'égard de Clytemnestre, tantôt essayer de détourner la fatalité qui veut que l'acte se produise – la seconde solution étant largement la plus retenue, puisque les Modernes ont bien du mal à faire d'Oreste un personnage qui hait sa mère, et lui donnent en général pour unique but de tuer Égisthe. Oreste n'a alors aucune intention de tuer sa mère, et le travail d'Électre est essentiellement de tenter de conjurer la malédiction. La sœur a ici un rôle à jouer, qui rejoint la place qui lui est assignée au cœur de la famille.

La solution simpliste de l'épure proposée par Noverre offre un bon résumé de la situation générale adoptée par les textes :

> Électre qui s'élance pour arrêter le bras de son frère, en criant : *C'est ma mère*, ne peut arriver à temps.[821]

Telle est la solution qui permet aux auteurs de montrer une image de fille compatible avec leur vision nouvelle de la famille, tout en ne modifiant pas le dénouement du mythe – la pièce n'aurait plus aucun intérêt, comme le souligne Brumoy, qui voit dans cet événement le « fondement du tragique » dans les trois Électre :

> C'est pourtant là le fondement du Tragique étonnant qu'on voit régner dans les trois Électres [*sic*]. Comment accorder des sentimens si opposés dans le cœur des hommes ? car Eschyle et Euripide, en suivant une autre route, ont abouti au même but, ou, si l'on veut, échoué au même écueil. Ils ont bien senti qu'ils ne pouvoient déguiser ce fait à des spectateurs instruits, ou que s'ils venoient à l'adoucir, cet assaisonnement feroit évanouir le Tragique.[822]

Un exemple souligne les liens entre un tel comportement et la vision du destin à l'œuvre chez les personnages : Électre, chez Soumet, tente d'intervenir très tôt en prévenant Clytemnestre du danger encouru. La réaction de la mère est cependant une soumission aux destins : elle-même, dit Clytemnestre, mais également Électre, ne peuvent que souhaiter le matricide – la mère rappelle à cette occasion les multiples vœux qu'elle a faits pour le retour d'Oreste et la vengeance. Elle accepte de se conformer à son personnage, d'être Clytemnestre, et exhorte sa fille à « [être] Électre », ce qui paraît une forme de vengeance contre ses enfants :

> Arrête, sois Électre, attends ici ton frère,
> Assiste, malheureuse, au trépas de ta mère ![823]

La réplique ressemble à un commentaire métatextuel : il s'agit de se conformer au comportement que les spectateurs attendent de la mère et de la fille, et d'obéir au mythe – dont la fixité prend des allures de nécessité tragique. Électre est ainsi le personnage qui se bat contre cette condition tragique, et contre la tyrannie du mythe, et pratique une dénégation désespérée de toutes les données voulues par ce destin littéraire :

---

[820] Les vers 1426-1427 sont attribués, chez Lazare de Baïf, Wase, Dacier et Brumoy, à Oreste, en un mouvement pour tranquilliser sa sœur, dont le sens n'est plus « la misérable est-elle enfin morte ? », mais « la malheureuse est morte, et vous n'avez plus à craindre » ; Dain (éd. cit.) attribue ces deux vers à Électre. Voir Lazare de Baïf, *Électre*, Etienne Rosset, 1537 ; Christopher Wase, *Electra*, The Hague, Samuel Brown, 1649 ; André et Anne Dacier, *Électre*, Paris, Claude Barlin, 1652 ; Pierre Brumoy, *Électre*, dans *Théâtre des Grecs*, Paris, Rollin, 1730, p. 419-525.

[821] Jean-Georges Noverre, *Agamemnon vengé*, ballet tragique, Strasbourg, 1784, V, 3, p. 22.

[822] Pierre Brumoy, *Théâtre des Grecs*, Paris, Rollin, 1730, tome I, Réflexions sur l'*Électre* de Sophocle, p. 195-198.

[823] Soumet, *op. cit.*, V, 4, p. 83.

> Non, vous ne mourrez point ; non, ce cruel trépas,
> Ce sacrifice affreux ne s'accomplira pas :
> Ma mère, c'est à moi de désarmer Oreste ;
> Les dieux pardonneront si le remords vous reste.
> Je cours vers votre fils, je le fléchirai…[824]

Le tragique du personnage est accru par l'évidence que son entreprise est vouée à l'échec. La sœur s'octroie ainsi un rôle sisyphéen, celui de lutter contre le destin qui l'emprisonne – elle est le personnage qui refuse de comprendre le tragique, alors que, par un procédé d'ironie cruelle, elle s'y trouve engluée. C'est un sens possible permettant d'éclairer ces tentatives désespérées pour renverser la machine infernale.

A l'inverse, l'Électre de Bayley se soumet au destin : Oreste poursuit Égisthe au moment où Clytemnestre souhaite voir son amant. La reine le suit pour sauver Égisthe : Électre constate que « la main du destin est sur elle » – il est vain de chercher à la retenir, ce que tente de faire Chrysothémis, qui assume dans cette pièce le rôle du personnage refusant la condition tragique :

> C'est en vain que tu l'appelles, dans ta gentillesse. La main du destin est sur elle. La mort la suit comme un compagnon fidèle. Sa destinée va s'accomplir.[825]

Électre, chez Bayley, s'en tient au rôle que le mythe lui assigne, qu'elle semble connaître par cœur et auquel elle est résignée. Ces deux exemples fort tardifs, puisqu'ils nous font entrer fort avant dans le XIXe siècle, nous livrent une clé d'interprétation intéressante pour les textes qui les précèdent, et dont ils respectent l'esprit. La sœur qui cherche à empêcher le matricide est dépassée par une force qu'elle ne saisit pas – la destinée que représente, pour tous les dramaturges, l'obligation de se conformer au mythe. Alors que le personnage de Clytemnestre a bien compris en général que le retour de son fils devait marquer inévitablement sa propre mort, la jeune fille s'insurge devant cette idée et refuse « d'être Électre », comme l'y invite sa mère chez Soumet : sa lutte acharnée pour éviter le dénouement est celle d'une héroïne aveuglée, qui n'a pas compris qu'elle se trouvait en tragédie et croit encore à la possibilité d'un dénouement heureux. Le personnage de Clytemnestre doit alors s'avancer vers sa destinée de lui-même, et lutter contre sa fille pour s'offrir aux coups d'Oreste : cette mère terrible y gagne en grandeur et en spectaculaire, ce qui explique sans doute la beauté des Clytemnestre du siècle. C'est à mon sens l'une des problématiques les plus intéressantes introduites par les réécritures du mythe au XVIIIe siècle, abandonnée ensuite par les auteurs qui renouent avec une Électre haineuse et hystérique, définie par son opposition à sa mère.

Malgré ses efforts, Électre ne parvient pas à détourner l'oracle, qui s'accomplit ou bien par hasard, Clytemnestre recevant un coup destiné à Égisthe, ou bien par la folie d'Oreste, déplacée pour l'occasion avant le matricide. Chez Voltaire, ce sont les exhortations mêmes d'Électre pour pousser Clytemnestre à intervenir et à protéger son fils qui incitent la mère à s'interposer entre les deux ennemis, et à recevoir le coup mortel : c'est de la tentative de réunion familiale par la sœur que naît la désunion finale. Euripide déjà montrait le frère et la sœur horrifiés devant l'ampleur de l'acte qu'ils venaient de commettre. Toutefois, il s'agissait pour le dramaturge antique de montrer une sorte de retour à la raison et à la réalité de deux personnages qui s'étaient laissé emporter trop loin par leur fanatisme, mais en toute conscience : Électre comme Oreste avait voulu le meurtre qu'elle se lamentait ensuite d'avoir commis, et la force d'Euripide est justement de nous montrer les ambiguïtés du personnage

---

[824] *Ibid*.

[825] Bayley, *op. cit*., V, 4, p. 57 : « *In vain thy kindness calls. The hand of fate / Is on her. Death goes with her, a companion. / Her destiny will be accomplish'd*. » (traduction MSM).

criminel, son potentiel dramatique qui le pousse à accomplir un geste dont il ne mesure les conséquences qu'après coup. Le propos des Modernes est souvent tout autre : Électre et Oreste n'ont la plupart du temps aucun dessein de tuer leur mère – la découverte n'en est que plus terrible, du moins les sentiments sont très différents de ceux que nous montre Euripide. L'horreur n'est plus celle que l'on éprouve devant un acte désiré et commis pour lequel on éprouve des remords, mais celle – moins complexe et plus attendue, mais également plus propre aux canons aristotéliciens – que fait naître l'échéance de l'événement que l'on a en vain voulu détourner. Ce n'est plus l'horreur de découvrir un monstre en soi, mais celle de le découvrir en l'autre – et il se trouve que cet autre est le frère : le rejet du matricide affecte ainsi les relations frère-sœur, et les perturbe d'une manière irrémédiable. Alors qu'il consacrait l'union des deux personnages chez Euripide, il fonde leur séparation chez les Modernes.

La solution adoptée par Voltaire est révélatrice de ces nouvelles représentations. L'annonce de la mort de Clytemnestre suscite une condamnation radicale : « crime », « forfait », « jour affreux »[826], les deux sœurs se livrent au désespoir avant de voir leur frère arriver. Vient alors une série de reproches qui consacre la scission entre les enfants, alors qu'Oreste ne peut que balbutier quelques explications décousues avant de tomber dans la folie :

> ÉLECTRE : Qu'avez-vous fait, cruel ?
> ORESTE : Elle a voulu sauver…
> Et les frappant tous deux… Je ne puis achever…
> ÉLECTRE : Quoi ! de la main d'un fils ! quoi, par ce coup funeste
> Vous ?...[827]

La séparation n'est toutefois pas tout à fait radicale, parce que, contrairement à ce qu'il fait chez Crébillon[828] par exemple, Oreste ne fait pas porter la responsabilité de l'acte sur sa sœur, et que lui-même, s'il sent toute l'horreur de son acte, ne s'en croit pas responsable – puisque c'est ce que, comme sa sœur, il a tenté d'éviter durant toute la pièce. La scène dernière voit Électre proposer à Oreste de « demeurer », et envisager la possibilité d'un avenir commun.

La réaction de l'Électre de Beer, qui a tout fait pour empêcher le matricide auquel Oreste semblait résolu, se développe selon le même registre pathétique aux côtés de Clytemnestre mourante :

> Malheureux, malheureux sans nom, je ressens ta douleur et ton supplice.[829]

La compassion trouve également à s'exprimer pour le frère, mais ce dénouement montre avant tout la communion de la fille et de la mère, celle-ci demandant à Électre de gouverner à sa place en attendant le retour d'Oreste. Les pièces modernes nous montrent une sœur en proie à des sentiments ambivalents, puisque la valorisation du personnage de Clytemnestre et des liens mère-enfants ne peut qu'entraîner horreur et chagrin à l'annonce du dénouement. Cependant, l'amour entre frère et sœur empêche Électre d'éclater contre son frère chez la plupart des auteurs. Ces contradictions sont résolues grâce à l'accent mis par

---

[826] Voltaire, *Oreste*, Paris, P. G. Le Mercier, 1750, et dans *The complete works of Voltaire*, 31A, dirigée par W. H. Barber et Ulla Kölving, Oxford, The Voltaire foundation Taylor Institution, 1992 ; voir pour l'édition citée ici, *Théâtre de Voltaire*, Tome IV, Paris, Baudoin frères, 1828, V, 8, p. 528-530.
[827] Voltaire, *Op. cit*., V, 9, p. 531.
[828] Prosper Jolyot de Crébillon, *Électre*, Paris, Ribou, 1709.
[829] Michael Beer, *Klytemnestra, Trauerspiel in vier Abtheilungen*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1819, V, 6, p. 126 : « *Unglücklich, namenlos Unglücklicher, / Ich fühle deinen Schmerz und deine Quaal*. » (traduction MSM).

Électre elle-même sur l'irresponsabilité de son frère : Oreste n'a pas voulu le matricide, et c'est un accident déplorable, qu'il faut lui pardonner.

La relation au frère est ainsi chez les Modernes en demi-teintes, toujours assombrie par le matricide (contrairement au modèle des pièces grecques). Alors même que ces auteurs affirment dans leurs préfaces revenir au modèle sophocléen (c'est le cas de Voltaire notamment), l'on découvre ainsi chez les dramaturges du XVIIIe siècle une famille grecque aux traits tout à fait modernes, bien éloignée des canons antiques, et que l'on peut au contraire mettre en parallèle avec la production liée au drame bourgeois, très dynamique à la même époque. Le modèle antique, par la dureté des rapports entre enfants et parents qu'il proposait, ne pouvait convenir à la majorité des dramaturges d'un XVIIIe siècle non seulement imprégnés de pensée chrétienne, mais également fervent défenseurs de la toute-puissance de la nature : cette puissance, qui semble souvent opposée à celle de la religion traditionnelle, la rejoint ici pour souligner la force des relations familiales. La religion naturelle, celle de Voltaire du moins, n'a pas un discours très nouveau à proposer sur l'amour entre parents et enfants, si ce n'est qu'elle renforce peut-être l'intimité du lien entre les êtres.

Dans cette nouvelle configuration qui montre l'union des enfants autour de leurs parents, le duo formé par le frère et la sœur se tourne résolument vers la mère, pour l'inclure au sein de la famille dont ils sont les derniers représentants. La sœur acquiert un rôle de pivot chargé de ramener la mère dans la bonne voie ; c'est néanmoins le personnage de Clytemnestre qui, dans sa relation à sa fille, gagne en ampleur : nouvelle Phèdre désormais apte à susciter à la fois la terreur, comme nous en avions l'habitude, mais désormais également la pitié, Clytemnestre porte le tragique de ces textes par la tension, en elle, entre repentir et conscience aiguë de sa faute, traduite par l'intuition qu'elle doit se conformer à son destin. Ce phénomène relaie la valorisation de la maternité qui voit, dans la nouvelle configuration de l'intrigue, une occasion de donner plus de relief au personnage de Clytemnestre, devenue chez Alfieri l'héroïne principale au détriment de sa fille, et conçue déjà chez Voltaire comme un double de Mérope. Il y a fort à parier que si une Athéna moderne devait de nouveau se prononcer au cours du jugement qui opposa Oreste aux Erinyes, la déesse ne pourrait plus se prononcer aussi catégoriquement « pour le père »[830] : les arguments du clan qui soutient la mère trouveraient un écho bien plus large qu'ils ne le faisaient chez Eschyle.

Les contorsions auxquelles s'obligent les dramaturges, par leur refus d'un traitement brut du matricide, peuvent paraître dénaturer le mythe, voire le priver de son intérêt et de sa force. La volonté de représenter la famille comme une unité indestructible conduit à l'invention de procédés étonnants, parfois très inattendus, pour expliquer un dénouement si peu préparé finalement par le reste de la pièce – un dénouement dont aucun des personnages ne veut. Pour ces raisons, la production théâtrale du XVIIIe siècle liée au mythe d'Électre peut sembler aujourd'hui artificielle ou compliquée, mais elle trahit une reconfiguration en profondeur des représentations, et accompagne la naissance d'une pensée moderne de la famille.

[830] Eschyle, *Euménides*, v.738, dans Eschyle, *Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides*, tome 2, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Belles Lettres, 1983 (1925).

Petits meurtres en famille : la question du parricide dans la tragédie de la Révolution (1790-1799)

Eva Bellot

Dans le chapitre de *La Poétique* consacré à la construction de l'intrigue tragique, Aristote fait dépendre la puissance cathartique de l'habileté à agencer les faits par le dramaturge :

> L'histoire, en effet, doit être agencée de telle façon que, sans voir, en entendant le déroulement des événements, on frémisse et soit pris de pitié à cause de ce qui se produit.[831]

Envisageant ensuite une hiérarchie des différentes intrigues tragiques, il place au sommet les cas où l'action tragique se noue autour d'un conflit familial donnant lieu au geste ultime du parricide[832]. Il distingue alors trois schémas possibles d'intrigues : soit le personnage agit en connaissance de cause comme dans l'exemple de Médée tuant délibérément ses enfants pour satisfaire son appétit de vengeance ; soit le personnage commet le parricide sans avoir identifié le lien de parenté qui l'unit à sa victime et se rend compte rétrospectivement de l'horreur de son meurtre, comme c'est le cas pour Œdipe assassin malgré lui. La dernière possibilité concerne le personnage qui a prémédité son crime mais découvre le lien de parenté au moment de passer à l'acte, évitant de justesse le geste fatal. Aristote préconise ce dernier type d'intrigue, le plus apte selon lui à susciter le sentiment de frayeur et pitié chez le spectateur sans toutefois donner à voir l'accomplissement du geste meurtrier. Selon lui l'effet cathartique sera d'autant plus noble que rien de choquant ne viendra entacher l'action[833].

Dans la lignée de la tradition aristotélicienne, les auteurs tragiques des XVIIe et XVIIIe siècles ont tour à tour proposé des versions différentes de parricides célèbres dont les sujets, principalement empruntés aux mythes des Labdacides et des Atrides, suffisent à illustrer toute la gamme de ce que nous nommons les « petits meurtres en famille », en faisant succéder génération après génération la malédiction du crime intra-familial. Les deux figures les plus célèbres et les plus souvent reprises sur la scène tragique sont incarnées par Œdipe et le duo Agamemnon-Iphigénie au service desquelles les grands auteurs dramatiques ont rivalisé de talent pour enrichir la représentation du mythe. Traditionnellement, ces deux exemples de parricides illustrent une conception classique de la fatalité tragique qui s'abat sur une lignée, au sens où le héros est dépossédé de toute capacité à influer sur le cours des événements funestes qui le conduisent inexorablement à sa perte. Œdipe se révèle l'exécutant involontaire et impuissant de la malédiction héréditaire, tandis qu'Agamemnon est soumis aux caprices des Dieux inconstants qui jouent de leur toute-puissance. Dans les deux cas, le geste meurtrier résulte d'une dynamique tragique et transcendante qui oblitère le libre-arbitre du héros parricide.

---

[831] Aristote, *La Poétique,* introduction et notes par Gérard Lambin, Paris, L'Harmattan, « Ouverture philosophique », 2008, p. 67 [1453b].

[832] Nous employons le terme de parricide au sens large pour désigner celui ou celle qui attente à la vie de proches parents, quelle que soit la nature du lien de parenté (parent, enfant, frère, époux, parrain…). Ce sens élargi est déjà attesté au XVIIIe siècle par *L'Encyclopédie* dans l'article « parricide » rédigé par le chevalier de Jaucourt.

[833] *Ibid.,* p. 71 [1454a]: « Mais il vaut mieux agir dans l'ignorance et reconnaître après avoir agi : rien de choquant ne s'attache à l'acte, et la reconnaissance laisse stupéfait. La dernière possibilité est cependant la meilleure. Je veux parler par exemple, dans *Cresphontès,* de Mérope sur le point de tuer son fils et qui ne le tue pas, mais le reconnaît soudain, dans *Iphigénie*, de la sœur face à son frère, et dans *Hellè* du fils qui, au moment où il va livrer sa mère, la reconnaît. »

A côté de la conception tragico-mythologique du parricide, les tragédies révolutionnaires amorcent un réinvestissement politique et idéologique du motif traditionnel. La thématique sacrificielle est doublée d'une intrigue politique, le plus souvent une lutte pour le pouvoir ou un projet de complot, ce qui invite à interroger le statut paradoxal de la violence cathartique qui exalte autant qu'elle condamne le spectacle effroyable d'un geste contre-nature. Car l'acte parricide procède d'une logique d'anéantissement du lien biologique de filiation sur lequel s'est bâtie la société patriarcale et hiérarchisée du XVIIIe siècle[834]. Acte transgressif par excellence, il constitue également la forme de crime la plus dramatique et la plus spectaculaire sur le plan esthétique, tant sa mise en scène constitue un défi contre les règles de la bienséance et requiert une habileté dans la représentation et la verbalisation de ce qui relève de l'indicible et du tabou. L'assassinat d'un père, d'un enfant ou d'un frère produit l'effroi et la fascination qui confèrent à ce moment dramatique une tension maximale : le geste meurtrier sur un être de la même famille, considéré comme monstrueux[835], sanctionne la rupture de l'ordre naturel des choses et invite à réfléchir sur les mécanismes latents de révolte et de violence qui excèdent une lecture simplement psychanalytique.

Tandis que la République s'installe et amorce un nouveau projet de société[836], la convocation par les auteurs de la topique archaïque du parricide ne s'apparente plus seulement à un enjeu dramatique mais s'ancre à une ambition politique : la rupture délibérée ou consentie du lien de filiation à travers le geste parricide n'est pas dénuée de résonance au moment même où se tissent les liens d'une fraternité élective et éphémère entre les citoyens français. Le parricide fictif de la scène recèle un potentiel métaphorique qui est exploité à plein régime tant par les auteurs que par le parterre, donnant lieu à bien des tentatives de récupération propagandiste, notamment dans le contexte brûlant de la Terreur jacobine. A l'image des querelles fratricides qui régissent les enjeux de pouvoir au sein de la Convention nationale, certaines pièces utilisent le thème du parricide comme arme idéologique, sous le voile métaphorique de l'Antiquité gréco-romaine. Le prisme antique possède en effet le double avantage à la fois de procéder à une relecture du mythe à travers l'actualité révolutionnaire, et par ailleurs de tenter de déjouer les mécanismes d'une censure particulièrement vigilante et prompte à s'exercer[837]. Symptôme des bouleversements de l'Histoire, la représentation et l'interprétation du parricide au théâtre évolue tout au long de la

---

[834] Sur ce point, voir Sylvie Lapalus, *La Mort du Vieux, une histoire du parricide au XIXe siècle*, Paris, Tallandier, 2004, p. 526. L'auteur établit un lien d'interpénétration réciproque entre le microcosme familial et le macrocosme politique : « De manière emblématique, le parricide incarne à lui seul le désordre familial et l'anarchie publique puisqu'en rompant les liens naturels jugés indestructibles dans une société qui valorise le modèle familial, il sape les principes essentiels de l'autorité, mettant ainsi en cause l'ordre social dans son entier ».

[835] Le Code pénal de 1791 définit le parricide comme un crime spécifique qu'il prévoit de punir par la décapitation pour les cas avec préméditation. L'exécution du criminel parricide fait en outre l'objet d'un cérémonial particulier visant à traduire matériellement sa barbarie : les criminels « ordinaires » seront ainsi conduits à la guillotine habillés d'une chemise rouge, tandis que la tête et le visage du parricide seront recouverts d'un voile noir, symbole paradoxal du plus haut degré de monstruosité. Voir notamment Daniel Arasse, *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur,* Paris, Flammarion, 1987, rééd. « Champs histoire », 2010.

[836] Sur le projet de régénération culturelle, voir Serge Bianchi, *La Révolution culturelle de l'an II, Elites et peuple 1789-1799,* Paris, Aubier, 1982, 303 p.

[837] Rappelons que la loi du 13 janvier 1791 avait établi la liberté totale des spectacles. Tout citoyen était désormais libre de créer une salle de théâtre en déposant simplement une déclaration préalable à la municipalité, ce qui donna lieu à la multiplication des scènes de théâtre et à l'explosion du nombre de représentations. La loi précisait aussi que les officiers municipaux ne pouvaient interdire une représentation, ce qui instaurait *de facto* la suppression de la censure. L'euphorie libertaire fut néanmoins de courte durée sur les scènes puisque une censure implicite est rétablie dès août 1793 par la Terreur qui soumet le répertoire antérieur à une purge drastique et veille à la conformité idéologique des nouvelles productions.

décennie révolutionnaire, et même au-delà, en devenant le support des idéologies et des fantasmes qu'on projette sur ce motif éminemment politique.

Tuer le père ou la République orpheline

En procédant à l'examen des sujets traités par les auteurs pendant la décennie révolutionnaire, il apparaît que les intrigues centrées sur le thème du parricide sont plébiscitées de manière significative. Nous avons fait le choix de resserrer le propos sur quelques tragédies emblématiques de cette vogue mettant en scène des sujets tirés de l'Antiquité mythologique ou historique et proposant des cas de parricides accomplis. Ces dernières donnent à voir des crimes qui ne résultent pas d'une fatalité de type oedipienne ; elles font au contraire du parricide un acte volontaire et assumé. Les parricides sur la scène révolutionnaire s'apparentent en effet tous à des crimes lucides, résultats d'un calcul d'intérêt et d'une ambition politique qui n'hésite pas à revendiquer son geste. Sur le point de découvrir les noms des traîtres qui ont ourdi une conspiration contre la République et dont son fils fait partie, le Brutus de Voltaire justifie – sans le savoir, c'est là toute l'ironie tragique – , son acte par anticipation :

> Mais quand nous connaîtrons le nom des parricides,
> Prenez garde, Romains, point de grâce aux perfides.
> Fussent-ils nos amis, nos frères, nos enfants,
> Ne voyez que leur crime ; et gardez vos serments.
> Rome, la liberté, demandent leur supplice :
> Et qui pardonne au crime, en devient le complice.[838]

La tirade rend d'autant plus tragique le dénouement de l'intrigue lorsque Brutus apprend que son fils fait partie des comploteurs et qu'il est donc soumis à la peine capitale qu'il a lui-même édictée. L'infanticide est justifié dans le discours du consul comme le geste garant de la légalité et du respect de la loi républicaine.

Un procédé similaire est à l'œuvre dans le *Manlius Torquatus* de Joseph Lavallée. Alors que son père a interdit d'entamer les combats contre la ligue latine contestant la domination romaine, Manlius a désobéi à l'ordre paternel du consul en lançant un assaut qui aboutit néanmoins à une victoire sur l'ennemi. Lorsque que le père apprend la désobéissance de son fils, il prononce un morceau d'éloquence délibérative où la tension entre les liens du sang et la loi républicaine se résout en faveur de la dernière, au prix d'un déchirement aux accents pathétiques sincères :

> Ah ! Je n'immole pas le cri de la nature,
> A Rome aujourd'hui, mais à Rome future ;
> Mais à la liberté de cent peuples divers,
> A qui l'indiscipline apporterait des fers.
> Que par ce grand effort la vertu se féconde,
> Semons dans l'avenir la liberté du monde.
> Pour épargner des fers aux malheureux mortels,
> Rompons, brisons les fers des charmes paternels ;
> Et bien que juste enfin ou barbare on me nomme,
> Soyons père du peuple et non père d'un homme.[839]

La justification du sacrifice filial s'opère par le rappel de la fonction politique du père garant de l'ordre et de la cohésion républicaine. En s'assimilant à un geste politique fort et revendicatif, le parricide sublime la dimension sacrificielle au nom de l'impératif catégorique

---

[838] Voltaire, *Brutus*, édition revue et corrigée, Paris, Impr. Jacob-Sion, an II, V, 1, p. 49.
[839] Joseph Lavallée, *Manlius Torquatus ou la discipline romaine*, Paris, chez Barba, an II, III, 5, p. 57.

de l'égalité. Si le parricide fait triompher – certes douloureusement – l'intérêt de la communauté sur l'intérêt personnel, c'est parce qu'il place le respect de la loi républicaine et la préservation de l'ordre social en objectifs premiers. Dans ce cas précis, il bénéficie d'une caution morale qui l'éloigne de la représentation traditionnelle du crime barbare et contre-nature. La culture républicaine impose de faire taire la voix de la nature dans le cœur du citoyen. Le parricide place ainsi la relation père-fils au cœur du moteur tragique en envisageant les relations entre les générations sous le mode conflictuel à travers la lutte et l'émulation héroïque. A la relation de filiation naturelle qui les unit, pères et fils substituent le lien électif de filiation républicaine. La destruction du rapport biologique devient même la condition *sine qua non* de l'émancipation citoyenne. C'est en tout cas la résolution que prend Brutus dans *La Mort de César* de Voltaire : farouche républicain convaincu de la légitimité de son action et bien décidé à assassiner César sur le point de se proclamer dictateur, le jeune héros apprend qu'il est le fils biologique du tyran, révélation qui vient remettre en cause son projet meurtrier. En proie au doute face à l'horreur que lui inspire un geste tyrannicide et désormais parricide, Brutus est conforté dans son projet par le sénateur Cassius, membre de la conspiration républicaine, qui n'a de cesse de rappeler la légitimité supérieure de la grande famille républicaine :

> Un vrai républicain n'a pour père ou pour fils
> Que l'honneur, la vertu, les lois et son pays.[840]

A travers les représentations dramatiques qu'en proposent les tragédies, le motif littéraire du parricide excède une lecture dramatique et esthétique pour investir le champ des questionnements idéologiques sur la signification d'un acte hors-norme. L'enjeu d'un tel acte ne réside pas simplement dans l'analyse croisée d'intrigues : le microcosme théâtral, par sa capacité à métaphoriser et catalyser les débats contemporains, se veut le miroir à peine déformant du macrocosme politique. En ébranlant la foi dans le modèle d'une société patriarcale qui prévalait sous l'Ancien Régime, la représentation du parricide reproduit symboliquement le geste fondateur de la République naissante. Elle rejoue la violence inaugurale et purgative de l'acte révolutionnaire en désacralisant la légitimité du pouvoir monarchique. La violence cathartique culmine dans le parricide suprême que constitue le régicide sur le plan politique. Dans son essai intitulé *La Révolution fratricide : essai de psychanalyse du lien social*, Jacques André analyse le processus révolutionnaire en le transposant sur le modèle familial : les fils, devenus frères, ont tué la figure du père-monarque et ont procédé à un transfert de souveraineté[841]. Tout se passe comme si l'élection d'une fratrie idéale de citoyens ne pouvait s'établir qu'en détruisant le lien vertical de filiation entre père et fils, et hyperboliquement entre roi et citoyen, pour y substituer le fantasme égalitaire d'un lien fraternel horizontal. Dans l'analyse que Pierre Nora propose de la naissance du concept générationnel, l'historien fait coïncider l'avènement d'une conscience de génération avec le contexte historique de la Révolution française. Il écrit :

> La dimension générationnelle éclate au Jeu de Paume, premier triomphe du principe de solidarité sur le verdict des pères ; et peut-être serait-elle restée plus évidente si ne l'avait très vite occultée l'idée de factions.[842]

---

[840] Voltaire, *La Mort de César*, II, 4, p. 19

[841] Jacques André, *La Révolution fratricide : essai de psychanalyse du lien social*, Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », 1993. Sur l'imaginaire familial et l'usage des allégories sexuelles durant la décennie révolutionnaire, voir Lynn Hunt, *The Family Romance of the French Revolution,* Berkeley, University of California Press, 1992.

[842] Voir Pierre Nora, « La génération », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1997, 3 vol., p. 2975-3015. L'historien explique comment la Révolution, en substituant la fraternité

A partir de janvier 1793, la représentation d'un parricide ou d'un régicide sur la scène ne manque pas d'éveiller chez les spectateurs le souvenir de leur complexe d'Œdipe national : la Révolution a en effet ébranlé matériellement et symboliquement la figure du patriarche pour y substituer une fratrie de citoyens orphelins[843].

L'héroïsme paradoxal du héros meurtrier

Dans le corpus tragique de la Révolution, si le geste parricide symbolise une révolte d'essence transgressive, il suggère par là-même la tension axiologique d'un acte qui varie perpétuellement entre monstruosité et héroïsme. Le parricide participe en un sens à la construction identitaire du héros et plus largement d'une génération à l'héroïsme ambivalent. L'ère révolutionnaire substitue à la réaction traditionnelle d'effroi et de dégoût face à un acte contre-nature un courant d'interprétation qui valorise l'acte parricide en soulignant la grandeur morale du sacrifice et la fidélité inébranlable aux principes républicains. Cette interprétation accompagne une promesse de régénération morale que les autorités jacobines appellent de leurs vœux. Ce n'est pas un hasard si *Brutus* et *La Mort de César* connaissent sur la scène révolutionnaire un succès bien supérieur à celui de leur contexte de création. Le personnage de Brutus reste fidèle à la vertu républicaine jusqu'au sacrifice suprême, puisqu'il ordonne lui-même la condamnation à mort de son propre fils. Ce motif de la résolution du citoyen malgré sa douleur de père illustre une forme d'héroïsme sévère : c'est précisément parce que le coupable, Titus, est son propre enfant que la sentence doit s'appliquer dans toute son équité exemplaire. Le cas apparaît tellement délicat que les sénateurs refusent de le juger et laissent la responsabilité de la sentence à l'inflexible Brutus :

PROCULUS : De vos fils c'est le seul qui vous reste ;
Qu'il soit coupable ou non de ce complot funeste ;
Le sénat indulgent vous remet ses destins ;
Ses jours sont assurés, puisqu'ils sont dans vos mains.
Vous êtes père enfin.
BRUTUS : Je suis consul de Rome[844].

Le rappel de la fonction politique vaut pour argument d'autorité dans la bouche du fier républicain. Après l'exécution, Brutus refuse toute consolation et demande aux Romains de se préparer au combat pour venger la patrie et combattre à la place de son fils. Dans la conception républicaine, c'est-à-dire l'esprit avec lequel la pièce est reprise en 1790, Brutus incarne le héros républicain dans toute son exemplarité en dépit de la cruauté de son geste[845]. La réception révolutionnaire de la pièce procède à un renversement axiologique inédit en assimilant l'infanticide de Brutus à une action héroïque et exemplaire.

Le tournant marqué par les années 1793-1794 promeut sur les scènes de théâtre un héroïsme jacobin jusqu'au-boutiste qui confine souvent au fanatisme. Pendant la période, la vogue des tragédies consacrées au sacrifice militaire, à l'exemple du *Manlius Torquatus* de

---

égalitaire des citoyens à la société patriarcale et hiérarchisée d'Ancien Régime, a permis l'établissement d'une « conscience de génération » inédite.

[843] Voir Sylvie Lapalus, *op. cit.,* p. 31 : « A la suite des événements révolutionnaires, le parricide revêt une signification éminemment politique : il témoigne ostensiblement du refus juvénile de la soumission au pouvoir patriarcal synonyme de despotisme ou à tout le moins d'absolutisme. »

[844] Voltaire, *Brutus, op.cit.,* V, 6, p. 55

[845] Pour les spectateurs de la période révolutionnaire, il va de soi que Brutus, en sacrifiant ce qu'il a de plus cher à l'Etat par soumission à la loi républicaine, apparaît comme le véritable héros de la pièce, ce qui marque un tournant dans la réception du personnage par rapport au contexte de création. Voir à ce sujet l'introduction à l'édition critique de la pièce par John Renwik dans *Les Œuvres complètes de Voltaire,* Voltaire Foundation, Oxford, vol. 5, 1998, p. 3 à 308, et plus particulièrement p. 32 *et sq.*

Lavallée, reprend le motif du général infanticide qui fait primer l'obéissance à la loi sur les liens du sang, cautionnant du même coup le parricide. Face à son fils qui réclame de déclencher l'assaut contre les Latins qui détiennent sa femme captive, Manlius Torquatus répond par un refus catégorique et blâme le jeune rebelle de faire primer une revendication familiale sur les intérêts de la Patrie :

> Arrête, téméraire,
> Ce n'est que d'un Romain que je veux être père,
> Je ne veux point pour fils d'un mortel avili
> Qui dans son fol amour végète enseveli.
> Le nom de Manlius n'est point fait pour cet homme.
> Qui se dira mon fils, sera l'ami de Rome,
> Et sacrifiera tout, amour, nature, biens,
> Moi-même, s'il le faut, à ses concitoyens.[846]

Au moment de la création de la pièce en 1793, ce type de rigorisme moral républicain n'a plus rien de choquant et imprègne les mentalités, symptôme d'une évolution dans l'imaginaire collectif des représentations criminelles. Dès lors, tout discours contestataire qui viendrait remettre en cause la légitimité du parricide n'a plus droit de cité. La réception de *La Mort de César* en 1793 en offre un exemple significatif. Dans la version originale composée par Voltaire, le tyrannicide sur la personne de César est suivi d'un débat à la tribune durant lequel Antoine adresse au peuple un plaidoyer enflammé pour tenter de réhabiliter la figure du défunt aux yeux du peuple. Il évoque sur un ton pathétique le parricide de Brutus :

> Là, Brutus éperdu, Brutus l'âme égarée,
> A souillé de ses flancs sa main dénaturée.
> César, le regardant d'un œil tranquille et doux
> Lui pardonnait encore en tombant sous ses coups.
> Il l'appelait son fils ; et ce nom cher et tendre
> Est le seul qu'en mourant César ait fait entendre:
> "Ô mon fils" disait-il.[847]

Lors de la reprise de la pièce en 1791, un discours si modéré ne manqua pas d'échauffer les esprits républicains qui le couvrirent de huées et le taxèrent d'esprit contre-révolutionnaire. Il n'en fallait pas plus pour que deux ans plus tard, le citoyen Gohier, alors ministre de la Justice, proposât de réécrire le dénouement pour jacobiniser rétrospectivement Voltaire. Dans la version de Gohier, l'intervention d'Antoine au dénouement est réduite à la portion congrue. Après de brèves lamentations, il annonce le testament de César au peuple, qui ne réagit pas, avant que Cassius ne l'interrompe soudainement – « Cesse, ami d'un tyran, tes discours superflus ; / Rome est libre aujourd'hui, tout Romain est Brutus »[848] – et les Romains passent silencieusement du côté de Cassius. La scène du débat à la tribune tourne court au profit de l'unanimisme fédérateur du tableau final où le peuple rassemblé prête serment aux pieds de la statue de la liberté. Dans la réécriture du dénouement proposée par Gohier, il s'agissait avant tout de supprimer le potentiel subversif de l'intervention d'Antoine et de légitimer de manière univoque le régicide.

Fraternité et fratricide : quand les fils de la Révolution s'entretuent

La représentation et la réception du parricide sur les scènes de théâtre connaît une radicalisation à partir de 1793 et ne va cesser de s'intensifier jusqu'au coup de glas du neuf Thermidor. Le rétablissement de la censure couplé à un infléchissement du régime

---

[846] Joseph Lavallée, *op. cit.*, II, 4, p. 32.
[847] Voltaire, *La Mort de César,* III, 8, v. 994-1000.
[848] Voltaire, *op. cit.,* III, 8, p. 35.

conventionnel vers la Terreur robespierriste inspire fortement les auteurs pendant cette période. Les luttes sanglantes entre factions et la hantise du complot qui agitent la vie politique conduisent tout naturellement à une transposition scénique par le biais de la relecture de fratricides antiques. Le *Timoléon* de Marie-Joseph Chénier, composé dans l'effervescence de la Terreur jacobine et interdit avant sa première représentation, métaphorise les luttes de clans internes dans le parti des Montagnards à travers l'opposition funeste entre les deux frères Timophane et Timoléon. Pendant que Timoléon est parti combattre les tyrans ennemis du régime républicain de Corinthe, Timophane conspire avec des alliés pour usurper le trône. Au retour de Timoléon victorieux dans sa patrie, la lutte pour le pouvoir s'intensifie et donne lieu à un débat sur la place publique face au peuple. Timophane, principal instigateur du complot visant à faire tomber la légalité républicaine, prétend agir dans l'intérêt de la cité pour déjouer des complots souterrains :

TIMOPHANE : Mais sachez qu'en nos murs il est d'autres coupables :
Le peuple est entouré d'ennemis implacables…
ANTICLES : Et c'est pour assurer, pour maintenir ses droits,
Qu'au nom du bien public j'élève ici la voix.
Il faut qu'un magistrat, sage, actif, intrépide,
Opposant aux partis une invincible égide,
De tous les factieux confonde la fureur,
Et que la liberté règne par la terreur.[849]

Timophane et son allié Anticlès feignent de vouloir préserver la démocratie en rétablissant une forme de pouvoir autoritaire et tyrannique. L'entêtement de Timophane dans le projet de s'arroger le pouvoir conduit le clan républicain à agir de manière préventive. Ortagoras, vieux magistrat soutien du parti républicain, propose d'exécuter le geste meurtrier pour éviter à Timoléon d'avoir à l'accomplir. Ce dernier se voile dans son manteau tandis que Ortagoras poignarde le frère coupable, justifiant la barbarie de l'homicide par l'impératif républicain. La république et la vertu triomphent au prix d'un crime qui sacrifie un frère sur l'autel de la Patrie. Pour autant ce triomphe en demi-teinte de la loi républicaine ne saurait faire illusion sur les intentions de Chénier : la dénonciation de la dictature montagnarde et de ses crimes affleurent à travers la fiction. Si le recours à la métaphore antique indique clairement une tentative pour échapper à la censure jacobine, la dénonciation à peine voilée des excès de la Terreur constitue un acte de résistance politique fort.

Durant la période post-thermidorienne et jusqu'à la fin de la décennie révolutionnaire, les représentations de parricides continuent de nourrir l'imaginaire des poètes dramatiques. Les sujets antiques, dont le statut métaphorique s'avérait bienvenu pendant la Terreur pour masquer la condamnation latente du régime, ne disparaissent pas pour autant. Certes ils sont un peu moins fréquents sur les théâtres en grande partie parce que la vogue néoclassique commence à s'essouffler. Cependant certains auteurs comme Lemercier dans son *Agamemnon* ou Legouvé dans *Etéocle* convoquent la fable antique pour apporter un regard rétrospectif sur l'Histoire nationale. La relecture des mythes des Labdacides et des Atrides qu'ils s'autorisent en infléchissant le sens des parricides leur permet de proposer une interprétation personnelle des dérives de la Révolution. Dans la tragédie de Lemercier, tandis que son demi-frère Agamemnon a quitté le trône d'Argos pour aller combattre à la guerre de Troie, Egisthe, tirant partie de cette absence qui le laisse maître, en profite pour usurper le trône et séduire Clytemnestre, épouse d'Agamemnon. Lorsque le retour d'Agamemnon est annoncé dans la scène d'exposition, Pallène, le confident d'Egisthe, suggère les avantages que ce dernier tirerait de la mort du roi légitime :

---

[849] Marie-Joseph Chénier, *Timoléon*, *in* Marie-Joseph Chénier*, théâtre,* présentation de Gauthier Ambrus et François Jacob, Paris, GF Flammarion, 2002, II, 6, p. 358-359.

Et sa mort, te livrant Mycène et tous ses droits
Met dans ta main sa veuve, et le sceptre des rois.[850]

Dès le début de la pièce, l'enjeu revendiqué est celui d'une lutte fratricide pour le pouvoir dans une perspective radicalement politique. L'infléchissement du caractère d'Egisthe en comploteur prêt à tout pour usurper le trône permet d'orienter le mythe vers un sens politique[851]. Le rappel des parricides des générations qui ont précédé dresse le tableau effroyable d'une lignée meurtrière de père en fils pour qui le crime est héréditaire. La malheureuse Cassandre, témoin impuissant de ces crimes en série, ne prédit-elle pas dans la dernière réplique de la pièce que le meurtre d'Agamemnon ne saurait rester impuni ?

Cet Oreste vengeur, que j'ai sauvé moi-même,
Reviendra t'arracher ton sanglant diadème.
Aux meurtriers nombreux, sur sa trace attachés,
Tremble ! déjà ses pas par les dieux sont cachés…
Un jour… il punira l'assassin de son père.
Un jour… lui-même, enfin… poignardera sa mère.[852]

La relecture orientée du mythe à la lumière des événements révolutionnaires trahit une prise de distance qui relève du commentaire lucide et critique sur les aléas de l'Histoire.

Si dans *Agamemnon*, Lemercier est resté fidèle à la bienséance en dérobant le geste criminel aux yeux des spectateurs, Legouvé franchit une étape supplémentaire dans sa version d'*Etéocle* en choisissant de représenter crûment le fratricide sur scène. L'ambition sanguinaire des deux frères en lutte pour le pouvoir y apparaît dans toute sa spectaculaire démesure : la violence matérialisée en paroles et en gestes sur la scène traduit une surenchère sans précédent dans la représentation du parricide. C'est dans l'espace confiné du palais des rois à Thèbes que le huis clos familial vire au crime. Au paroxysme du conflit qui les oppose, Polinice dénonce les intentions meurtrières de son frère :

ETEOCLE : Le débat est pour nous, que par nous il s'achève :
Combattons seul à seul ; le vainqueur sera roi.
POLINICE : Le vœu d'un fratricide est bien digne de toi ! […]
ETEOCLE : Je ne vois plus en toi qu'un rival généreux.
POLINICE : Je ne vois plus en nous que deux tigres affreux.[853]

La violence atteint son paroxysme dans la dernière scène de la pièce. Blessé lors du combat qui l'a opposé à son frère, Etéocle est amené expirant sur scène. Au moment où Polinice, en proie au remords du crime, se penche pour embrasser son frère, ce dernier en profite pour saisir son épée et le frapper. La pièce se conclut sur le vœu de vengeance satisfait d'Etéocle :

Je suis content.
Le sort qui m'a trahi, maintenant m'est propice ;
Dans la tombe avec moi j'entraîne Polinice.
O mort terrible, je t'attends sans effroi :
Je meurs vengé d'un frère et je meurs encor roi.[854]

---

[850] Népomucène Lemercier, *Agamemnon,* Paris, Barba, 1818, I, 1, p. 16.
[851] Rappelons que d'après la légende des Atrides, Thyeste, qui avait séduit sa belle-sœur Érope, épouse de son frère Atrée, fut puni par ce dernier de ses amours adultères lorsqu'Atrée lui fit servir à table les restes des enfants qu'il avait engendrés avec Erope. Thyeste, devenu à son tour père d'Egisthe né d'une relation incestueuse, élève l'enfant dans un sentiment de vengeance à l'égard d'Atrée et de sa progéniture. La version mythique fait résider l'origine du conflit qui se noue dans une ambition de vengeance familiale et non dans une rivalité politique.
[852] Népomucène Lemercier*, op. cit.,* V, 11, p. 74.
[853] Ernest Legouvé, *Etéocle,* Paris, Surosne, 1799, IV, 5, p. 65-66.
[854] *Ibid.,* V, 4, p. 87.

Le fratricide vengeur d'Etéocle triomphe, clôturant la pièce sur une injustice dont les vertus cathartiques peuvent être sujettes à caution. Par le parallèle stimulant qu'elles élaborent entre mythes et Histoire, les tragédies de la période post-thermidorienne proposent une interprétation critique du régime révolutionnaire. Elles condamnent rétrospectivement les dérives successives de la Convention et du Comité de Salut public par le biais d'une relecture sombre des mythes antiques. Dans la période de relative accalmie qui clôt le siècle après la tourmente de la période 1789-1794, la fable antique n'est plus utilisée désormais comme voile pudique visant à déjouer la censure : elle catalyse au contraire une méditation sombre et désabusée sur les crimes de l'Histoire.

La représentation du parricide dans les tragédies de la Révolution croise plusieurs enjeux, qu'ils soient de nature dramatique, morale ou encore idéologique. Ce motif littéraire d'essence transgressive trouve une vigueur renouvelée sur les scènes révolutionnaires qui réinvestissent le mythe du parricide à la lumière de l'actualité. Le régicide inaugural du roi père du peuple hante le répertoire tragique et se rejoue en permanence sur la scène comme une célébration de ritualisation républicaine. Profitant de la loi sur la libération des théâtres et de la tournure tragique des événements historiques, les auteurs ont donné à voir sur la scène une interprétation métaphorique et symbolique du cours de l'histoire de la Révolution. En lien étroit avec les différentes étapes du processus révolutionnaires, la représentation et la réception des parricides a évolué en trois temps : dans un premier temps le parricide-régicide s'est imposé comme acte libérateur et refus d'autorité entre 1790 et 1793, le parricide suprême sur Louis XVI venant clore le cycle de l'euphorie libératrice (*La Mort de César*). Dans un second temps incarné par le Comité de Salut public et le rétablissement de la censure, le sacrifice de l'infanticide vise à ancrer dans les mentalités un idéal de vertu sévère et incorruptible à l'image de l'inflexible Brutus condamnant ses fils au trépas. Le geste meurtrier se pare d'une connotation axiologiquement valorisante et propre à régénérer les mœurs. Enfin le dernier temps, celui où les fils de la Révolution viennent ternir les espoirs d'une génération de frères finissant par s'entretuer les uns les autres (*Timoléon*, *Etéocle*). A chaque étape du processus, les auteurs tragiques ont apporté leur propre lecture et tenté d'en proposer une transposition métaphorique, en ne s'interdisant pas d'apporter des modifications et des nuances tant dans la fable que dans les caractères. Au-delà de son potentiel dramatique et spectaculaire, la représentation du parricide pose la question des structures mentales et imaginaires de la génération révolutionnaire. Preuve s'il en est de la richesse interprétative de ce motif littéraire.

La Famille Schroffenstein, tragédie familiale de Heinrich von Kleist

Camille Jenn-Gastal

La famille Schroffenstein est le premier drame de Heinrich von Kleist, composé en 1802 durant le séjour en Suisse, et publié de manière anonyme la même année à Zurich[855]. Cette première œuvre, aujourd'hui peu valorisée dans la critique et rarement portée à la scène au regard du reste de la production de Kleist, suscita néanmoins à l'époque des réactions enthousiastes dans la presse littéraire, qui salua là « la naissance d'un nouveau poète »[856]. Peu de temps auparavant, Kleist, fasciné, aura vivement recommandé la lecture de la trilogie *Wallenstein* de Schiller à sa fiancée Wilhelmine von Zenge[857] ; son premier drame porte la marque de cette lecture, tant en raison de son langage dramatique, qu'à cause du modèle dramatique qu'a pu inspirer le couple des amants Max et Thekla, qui, comme Ottokar et Agnès, ne peuvent être compris ni communiquer avec quelque membre de leurs familles respectives, ni trouver refuge dans la famille de l'autre[858]. Une autre source d'inspiration (ou de confrontation) qui vient immédiatement à l'esprit, est celle de la tragédie *Roméo et Juliette* de Shakespeare (1594-1595) et plus largement de la veine shakespearienne : amour des jeunes amants rendu impossible par l'hostilité de leurs deux familles, présence d'un fou, de sorcières, de sang et de violence sur scène… Mais l'élément déterminant de l'appropriation esthétique de Kleist réside davantage encore sans doute dans sa transformation originale d'un héritage philosophique et littéraire directement issu des Lumières : il faut là mentionner la crise existentielle appelée « crise kantienne » de 1801, à propos de laquelle une partie de la critique kleistienne suppose une lecture de la *Critique du jugement* de Kant (1790)[859], qui aurait bouleversé les certitudes du jeune Kleist, quant à la possibilité pour le sujet de discerner la réalité en elle-même et par conséquent, la possibilité d'une connaissance certaine de cette réalité et, par là, de tout autre individu, de « l'autre » ; d'où l'ébranlement de toutes les certitudes, de la foi en la vertu, de la croyance dans un bonheur qui puisse être approché dans l'ici-bas, toutes valeurs que Kleist, pour l'établissement de son « plan de vie » inspiré des idéaux des Lumières, avait faites siennes[860]. Cette aliénation et perte des repères de nature existentielle davantage que métaphysique ne laisse pas de rappeler des motifs essentiels de la pièce, tels celui de la désorientation des témoins qui se veulent les plus objectifs (Jérôme) ou des acteurs tels Sylvestre, qui, jusqu'au quatrième acte, s'obstinent à chercher la « lumière », avant de succomber à la barbarie qu'engendre cette présumée opacité factuelle. Un autre élément important en termes de filiation est constitué par la lecture et l'influence de Rousseau dont la critique culturelle et sociale imprègne les choix de Kleist en 1801 et 1802 : critique négative stéréotypée de Paris, lors du premier séjour de 1801[861], installation en Suisse sur une

---

[855] La tragédie de Kleist sera citée, pour le texte allemand, dans l'édition de Helmut Sembdner : *Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe,* t. I, München, 1993, p. 49-152 (abréviation utilisée dans la suite des notes de référence: HS I, …). Pour la traduction française, nous nous référons à la traduction suivante : Pierre Deshusses et Irène Kuhn (trad.), *Heinrich von Kleist, Œuvres complètes*, t. 3, *Théâtre I,* Paris, Gallimard, 2001, p. 17-154.

[856] Helmut Sembdner (éd.), *Heinrich von Kleists Lebensspuren*, München, Hanser, 1996, p. 92.

[857] Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, t. II, München, Hanser, 1993, p. 522, voir la lettre du 16 août 1800 à sa fiancée Wilhelmine von Zenge (l'abréviation utilisée dans les notes sera : HS II).

[858] Friedrich Schiller, *Wallenstein I, Wallensteins Lager, Die Piccolimini, Stuttgart 2003. Wallenstein*, *Wallensteins Tod*, Stuttgart, Reclam, 2003. Pour l'édition française : Gilles Darras (trad.), *Wallenstein*. Paris, L'Arche, 2005.

[859] Immanuel Kant, *Critique du Jugement*, t. I, trad. J. Barni, Paris, Elibron Classics, 2006.

[860] Une biographie récente permettant de cerner les ambiguïtés de la biographie et de l'existence du poète : Gerhard Schulz, *Kleist, eine Biographie*, München, C.H. Beck, 2007.

[861] Voir les lettres de critique culturelle à la tonalité rousseauiste, inspirée sans doute de la lecture récente de la *Nouvelle Héloïse*, que Kleist envoie à des correspondantes féminines depuis Paris, entre juillet et octobre 1801 : HS II, p. 659-699.

île du lac de Thun, pour y mener une vie paysanne, et ainsi tenter d'échapper aux modèles familial et social auxquels il serait soumis s'il rentrait à Francfort-sur-l'Oder, sa ville natale, où l'attendent famille et fiancée.

Kleist a finalement déplacé l'action dramatique d'Espagne (*Die Familie Thierrez*, puis *Ghonorez*) en Souabe dans un passé historiquement marqué par le régime féodal et la puissance de l'institution religieuse. À l'hostilité et au soupçon qui cimentent les relations entre les deux clans d'une même famille, il y a un motif précis : l'existence d'un contrat d'héritage, qui, en cas d'extinction de l'une des branches, prévoit de transmettre l'intégralité de la fortune familiale à l'autre branche ; si bien que tout incident ou décès d'apparence non naturelle devient objet de soupçon, engendrant une atmosphère de suspicion et de défiance qui empoisonne les relations familiales entre les deux branches de la famille, et entre les membres au sein d'une même famille. Est alors enclenchée une série d'actes, conséquence funeste de cet état de fait de défiance et de préjugé généralisés. Kleist montre ainsi l'impact de la rumeur et les dégâts humains et familiaux causés par le préjugé ; il montre aussi dès l'ouverture de la tragédie le positionnement et l'influence d'une Église catholique qui, conformément au modèle espagnol de l'Inquisition, est foncièrement intolérante, exaltant le serment de vengeance qu'entonne le chœur d'enfants en ouverture du drame, *a contrario* de la tradition dramatique, et attisant l'incompréhension et la haine entre les membres de la communauté[862]. Ce faisant, Kleist se pose en héritier conscient des Lumières et procède à une critique historique et morale du préjugé et des modèles sociaux mis en place dans la tragédie. Les normes sociales, et parmi elles le modèle patriarcal sont source de perversion des rapports humains, sont incompatibles avec les notions de sympathie, de communication, de dialogue. À cette structure familiale fondamentalement patriarcale, Kleist oppose dans la pièce la symbiose avec la Nature, que symbolise l'eau pure du torrent et la montagne, décor de l'idylle embryonnaire des enfants, qui eux, établissent un dialogue, effaçant la puissance de nuisance du préjugé.

Structure dramaturgique, action dramatique : une dramaturgie de la violence familiale

En ce concerne la structure dramaturgique, il y a, en point de départ, deux branches d'une même famille, trois générations, une relative typisation des personnages. Ces deux branches sont localisées sur deux fiefs : d'une part le fief de Warwand, avec ses principaux protagonistes et représentants, le grand-père Sylvius, Sylvestre et Gertrude (génération des parents), Agnès, unique descendante de la branche. D'autre part, le fief de Rossitz, avec une configuration semblable, Rupert et Eustache étant les parents, Ottokar leur fils, enfin Johann, le fils naturel de Rupert. De part et d'autre, l'enfant représentant de la dernière génération est unique, à Rossitz de sexe masculin (Ottokar), à Warwand de sexe féminin (Agnes). À Warwand, Kleist place ce que l'on pourrait appeler un témoin de l'ancien temps, à l'époque où les relations étaient harmonieuses (Sylvius). Il faut également noter qu'il y a à Rossitz la présence d'une inégalité sociale, d'une sorte d'excroissance familiale relativement intégrée affectivement mais marginalisée sur un plan social, qu'incarne Johann. Enfin, la tragédie s'ouvre sur un double deuil et constat macabre : il y a, de part et d'autre un enfant mort, de sexe masculin, ces enfants étaient les cadets. Déchirés par les dissensions, au sein de chaque configuration, les couples s'opposent.

Les personnages extérieurs à la famille tiennent leur place dans la composition dramaturgique de la tragédie : Jérôme, promis à Agnes, médiateur, représentant d'une démarche humaniste, n'est pas entièrement étranger à la famille ; c'est aussi un Schroffenstein, mais issu d'une branche cousine, du fief de Wyk. Le chœur d'enfants

[862] Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke I, op. cit.,* I, 1, p. 51, v. 10 : « Rache ! Rache ! Rache ! schwören wir ».

représente la perversion de l'institution religieuse, de l'Eglise en l'occurrence[863]. Le peuple, représenté par Ursula et Barnabé, les sorcières[864], est superstitieux et soumis à des instincts primitifs, destructeurs, il est inculte, abruti, malléable, inféodé. Il assassine et se précipite dans la barbarie, excité par les ordres des conseillers des puissants. Ces hérauts et conseillers[865] apparaissent soumis, mais ils influencent également la tournure que prennent les événements dans le sens de la rumeur, renforcent le préjugé, ont fonction de relais entre le peuple et les maîtres.

Sylvestre est la figure paternelle de la maison Warwand, le personnage qui incarne l'idéal de tolérance et de recherche de vérité des Lumières et, en même temps, l'échec de cet idéal, en butte aux forces destructrices irrationnelles qui prennent le dessus, pour finir, chez lui-même. Tout au long de la pièce, Sylvestre recherche dialogue et lumière, communication avec l'autre et compréhension d'une réalité opaque, refuse de se laisser gagner par la défiance, de juger la réalité des faits sur des apparences, de céder au préjugé[866]. Cette attitude constitue la base de sa relation avec Gertrude, son épouse, qu'il s'emploie à contredire avec obstination, maintenant le cap de la quête de la vérité et de la résistance à la force de nuisance du préjugé jusqu'au meurtre de Jérôme, que Sylvestre avait envoyé chez son homologue Rupert au titre de médiateur et qui est cyniquement assassiné sur ordre de ce dernier. Jusqu'à ce revirement, avec lequel il bascule à son tour dans la violence destructrice, Sylvestre apparaît comme le garant de l'idée de tolérance, de paix familiale et civile, l'homme de représentations morales obéissant aux lois de la Raison. Son vis-à-vis féminin, qui attise le foyer de l'aveuglement et du préjugé, de la défiance et du soupçon systématique est son épouse Gertrude, dont le symétrique dans le clan opposé sera Rupert.

Rupert, à Rossitz, est une figure paternelle à l'opposé de Sylvestre ; tyran domestique (il siffle ses valets) refusant tout dialogue avec quiconque, c'est un personnage qui connaît un processus d'aliénation de lui-même, inéluctable ; il vit de manière de plus en plus consciente sa propre diabolisation : voyant son reflet dans l'onde pure de la source, il se « détourne, dans un mouvement de répulsion », indique la didascalie :

> un visage de démon me regardait dans l'onde[867]

Rongé par la haine, il ne trouve d'exutoire que dans la vengeance meurtrière et cynique, malgré la prise de conscience de sa mutation intérieure :

> je suis un misérable, je me dégoûte moi-même[868]

Rupert, avant de commettre le crime final, atroce, est placé face à sa propre monstruosité. Mais mû par le seul sentiment de haine et la volonté de vengeance aveugle, il s'emploie dès l'ouverture de la pièce à contraindre les membres de son clan à épouser son dessein. S'adressant à maintes reprises à Eustache son épouse et Ottokar son fils, il les admoneste et les exhorte à la haine :

> Ne dis pas Sylvestre,
> dis toute sa maisonnée […]

---

[863] HS I, I, 1, p. 51.

[864] HS I, IV, 3, p. 127. Et Sylvestre, à propos du peuple, I, 2, p. 69, v. 531 : « Dem Pöbel, diesem Starmatz – diesem / Hohlspiegel des Gerüchtes – diesem Käfer… ».

[865] Par exemple, Theistiner : HS I, IV, 2, p. 125-126, v. 2060 et 2062-65.

[866] Par exemple II, 2, p. 82, v. 896 : « Dazu / Brauchts nichts als mein Bewusstsein. Was mich freut, / Ist, dass der Geist doch mehr ist, als ich glaubte, / Denn flieht er gleich auf einen Augenblick, / An seinen Urquell geht er nur, zu Gott, / Und mit Heroenkraft kehrt er zurück. »

[867] HS I, IV, 4, p. 132, v. 2229 : « Eines Teufels Antlitz sah / mich aus der Welle an ».

[868] HS I, IV, 1, p. 120 v. 1911 : «Ein Elender bin ich. – […] / selbst ein Ekel bin ich mir ».

ce ne sera pas une guerre loyale, je crois, mais une chasse aux serpents
nous allons […] les enfumer dans leur nid […]
dis que j'ai
l'intention de faire de son château
un lieu de supplices – dis que j'ai soif
de son sang et du sang de son enfant, tu entends ?
et du sang de son enfant[869]

Il s'agit d'éliminer, d'éradiquer la descendance, les propos de Rupert ont les accents des chants patriotiques les plus fanatiques de Kleist[870]. L'enfant dans ce contexte n'a pas de valeur propre, il est otage des pères. Chez Hermann il sera un gage, ici, il est clair dès le début que l'enfant sera sacrifié au jeu de haine des pères, il est soumis à la force, la notion de choix n'existe pas.

Eustache, épouse de Sylvestre, à Warwand est la mère d'Agnès. Là où, à Warwand, Sylvestre incarne la voix de la Raison, Eustache écoute et voudrait faire entendre à Rossitz celle du cœur, qui lui inspire également une attitude mesurée et tolérante. Mais l'épouse de Rupert apparaît également tiraillée entre des forces contraires, entre sa soumission et son amour de l'époux, critiqué, redouté mais toujours pardonné ; dans le même temps, Eustache est mère et veut le bonheur de son fils Ottokar, c'est cette volonté qui est le ressort de sa démarche de conciliation ; mais c'est aussi l'élément qui est finalement la cause indirecte du dénouement tragique : Eustache permet à Ottokar de s'échapper de la demeure paternelle devenue prison – c'est la cinquième et dernière scène de l'acte IV, le tomber de rideau (précisé par la didascalie) marque la perte du fils.
Au moment du dénouement, il ne reste plus de la dernière génération que le bâtard Johann, auquel ont été refusés depuis toujours une existence de sujet autonome et libre et un statut social au sein de la famille. Le traumatisme des événements terrifiants l'a fait sombrer dans la folie. Celle-ci apparaît comme la conséquence du traitement déshumanisant que subit le personnage : comme *L'Enfant trouvé*[871], Johann n'a pas d'existence propre, aucun membre de la famille ne le reconnaît comme son égal, traité avec une condescendance amicale et compatissante par Ottokar, il est d'emblée marginalisé socialement et au sein de sa famille. S'ajoute à cela la tragédie qui naît de la confrontation avec les membres de sa génération, la rivalité amoureuse avec Ottokar et la violence double qui en découle : Johann, repoussé par Agnès, est, dans cet instant de souffrance psychologique et d'incompréhension subie, blessé par Jérôme, celui-là même, qui dans la configuration de la pièce, était le plus mesuré[872].

La symétrie est donc presque parfaite et l'action dramatique se déroule de manière strictement linéaire :

Du côté de Rossitz, la pièce s'ouvre sur le serment de vengeance à l'encontre de l'autre clan, à la suite de la mort mystérieuse du fils cadet, Peter. Aux yeux des membres de la famille endeuillée, cette mort est un meurtre, d'emblée imputé à la branche adverse, sur la base d'éléments ténus, qui sont une fabrication de la réalité. Dans l'autre maison, à Warwand,

---

[869] HS I, I, 1, p. 52-64, v. 32-33, 68-70 et 90-95 : « Sprich nicht / Sylvester, sprich sein ganzes Haus […] Nur eine Jagd wird es werden, wie nach Schlangen. / Wir wollen […] / Mit Dampfe sie in ihrem Neste ersticken […] / Sag, dass ich / Gesonnen sei, an seines Schlosses Stelle / Ein Hochgericht zu bauen – Sag ich dürste / Nach sein und seines Kindes Blute, hörst du ? / Und seines Kindes Blute ».
[870] On ne peut s'empêcher de penser aux poèmes politiques et au drame de 1809, *La Bataille d'Hermann*. Les poèmes patriotiques de Kleist et son drame patriotique, tous extrêmement violents ne seront écrits que dans les années 1808-1809. Au moment de l'écriture de sa première tragédie, Kleist n'exprime aucune opinion politique, ni aucune hostilité à l'égard de la France ; cette violence destructrice apparaît ainsi dès cet instant comme une caractéristique de sa création dramatique.
[871] HS II, p. 199-215.
[872] Acte II: HS I, II, 3, 87-88, v. 1050-1060.

on pleure la mort d'un jeune Philipp, attribuée à un empoisonnement. S'ensuivent une série de violences meurtrières, qui concernent de manière de plus en plus étroite les deux familles, jusqu'à l'étape ultime de l'infanticide commis par les pères.

La liste des actes de violence frappe le lecteur/spectateur ; Kleist fabrique ici une dramaturgie de la violence, et de la violence familiale. Dans la dernière scène de l'acte I, la lapidation de l'émissaire de Rossitz par le peuple de Warwand conclut la scène : elle se manifeste par les cris de désespoir de Gertrude, en toute fin de scène. Dans l'acte II, Jérôme croyant devoir défendre Agnès, blesse Johann, faisant couler le sang du fils naturel de Rupert (II, 3). Acte III : Rupert, se venge en faisant à son tour cyniquement assassiner Jérôme, venu en médiateur, par le peuple (II, 2). La découverte que fait Ottokar de la preuve d'une mort accidentelle de Peter, qui s'est noyé dans le torrent (acte IV), ne permet pas de stopper le cours de l'action destructrice des pères, qui partent à présent « en guerre » (acte V), et assassinent de leur main leur propre enfant, croyant tuer celui de l'autre (V, 1). Si les scènes de meurtre collectif sont rapportées, celles des infanticides ont lieu sous les yeux du spectateur.

La famille est présente jusque dans le titre de l'œuvre, à l'aube d'un siècle qui voit une sentimentalisation et une idéologisation de cette notion ; en même temps, la tragédie du jeune Kleist se situe dans la droite ligne du *Trauerspiel* et du drame bourgeois lessingiens qui portent à la scène des liens familiaux et filiaux individualisés, montrés dans l'intimité de leur relation, rendue ainsi plus complexe. Cette communauté scellée par le sentiment et l'émotion de l'amour, la vertu et la pureté de ce sentiment filial et familial s'oppose au modèle féodal d'une caste, dans laquelle les membres d'une famille ne sont pris en compte que dans leur fonction sociale de représentation, de défenseurs des intérêts de cette caste. Les Schroffenstein sont doubles : de Lessing (je pense ici à *Minna von Barnhelm* et plus encore à *Miss Sara Sampson*), Kleist reprend cette intimité des relations à l'intérieur du cercle étroit de la famille. Les membres d'une famille sont étroitement liés par l'émotion et le sentiment, l'espace familial apparaît protégé du monde extérieur. Ainsi Agnès, par ces quelques mots, à propos de son père, qui révèlent l'intimité de leur relation :

> il est si fort et en même temps si doux.[873]

Par ailleurs, il est à noter que ces liens sont mis en évidence non tant dans les échanges de père et mère à fille ou fils, mais dans ceux entre grand-père et petite-fille : Sylvius est aveugle, la proximité et la tendresse trouvent un mode d'expression physique, par-delà les mots et le regard :

> AGNES : Mon bon père
> SYLVIUS : Chère Agnès
> AGNES : Mets ta main sur ma joue.[874]

Les membres de la famille sont liés par l'émotion et des relations d'intimité. Mais en même temps, la configuration sociale de la tragédie est celle, rigide, de la caste féodale aristocratique : il s'agit, à Rossitz comme à Warwand, d'asseoir et d'accroître pouvoir politique et possessions matérielles, puisqu'il y a, comme point de départ du conflit, ce contrat d'héritage qui, en principe, aurait dû précisément rendre impossible une guerre de succession[875]. Kleist radicalise le conflit shakespearien en inventant ce contrat d'héritage et en

---

[873] HS I, III, 1, 102, v. 1438 : « er ist so stark, und doch so sanft ».

[874] HS I, I, 2, 65, v. 391-393 : « AGNES. Guter Vater / SYLVIUS. Liebe Agnes / AGNES. Fühl' mir einmal die Wange an ».

[875] Il est du reste remarquable que Kleist ne mette pas en scène une guerre de succession mais montre comment la suspicion, en amont de la réalité factuelle d'une situation de succession, prend le pas sur la réalité, fabrique sa

mettant face à face deux branches d'une même famille, dans laquelle les liens familiaux sont aussi définis par des structures sociales qui emprisonnent l'individu dans un carcan (épouse soumise, père chef de clan, fils héritier, etc.). Rupert incarne dans la pièce ce modèle patriarcal. S'affrontent donc en quelque sorte deux schémas contradictoires : celui, « externe », de la configuration tribale et féodale, qui confine les membres de la caste dans des rôles et nie la dimension subjective aussi bien que la sensibilité et la force des sentiments de ses membres, et l'autre, « interne », fortement influencé par Lessing, du cercle familial à l'intérieur duquel prévalent le sentiment et la recherche de la sérénité et de l'idéal du bonheur familial (*Glückseligkeit*) ; c'est ce que les enfants Ottokar et Agnès chercheront à faire renaître entre les membres de leur famille. De cette confrontation entre deux modèles sociaux et esthétiques résulte l'issue tragique, kleistienne, en rupture avec l'idéal lessingien d'harmonie et de vertu. Sara Sampson meurt d'une mort héroïque, en recréant l'idée d'harmonie familiale ; par la mort de Sara, la famille reste intacte, inaltérée. La fille naturelle du fiancé, séducteur autrefois libertin, est adoptée par le père endeuillé. Chez Kleist, le bâtard est la victime oubliée de la tragédie familiale, ses paroles railleuses parachèvent l'horreur de l'infanticide. Destruction de la famille et autodestruction, violence, meurtre et folie concluent le drame et démentent l'idéal d'harmonie familiale et d'un possible épanouissement du sujet au sein de la famille. Avec cette première œuvre dramatique de Kleist, la « famille » devient le lieu où naissent, mûrissent, enfin explosent haine, violence destructrice, meurtre, infanticide, une entité sociale qui produit la destruction et la négation de ses membres en tant qu'individus libres, autonomes, pouvant prétendre accéder au bonheur.

Dialogues et « non-dialogues »

Les relations familiales entre générations s'articulent autour de l'utilisation ou des utilisations du langage et du dialogue :

La génération des parents est incapable de dialogue, que ce soit d'époux à épouse, ou de parent à enfant, ou, de manière plus évidente encore, vers l'extérieur du clan. Seuls les enfants qui se sont déclaré leur amour pratiquent une forme de dialogue. Mais parmi les enfants, il y a aussi Johann, unique survivant de la jeune génération, dont la prise de parole et le contenu du discours, dans la dernière scène, contribuent à faire basculer le dénouement dans un grotesque de l'horreur et de l'absurde :

JOHANN : Méprise, une méprise ? Dommage, dommage !
Pauvre Agnès ! Et Ottokar !
RUPERT : Johann ! mon petit garçon ! tais-toi, tes mots
sont coupants comme un couteau.
JOHANN : Ne soyez pas fâchés.
Papa ne voulait pas le faire, papa
Ne le fera plus. Ne soyez pas fâchés.[876]

Les paroles de Johann, comme la réaction de Rupert en témoigne, constituent une terrible mise en accusation de pères devenus « orphelins » de leurs enfants, pour les avoir tués. Par le délire verbal qui met au jour un processus de régression pathologique, Johann renvoie au processus de régression qui est aussi celui des pères : régression de l'humain, de la destruction jusqu'à l'autodestruction. Aucune des branches de la famille Schroffenstein n'a

---

réalité et conduit à une guerre d'anticipation de ce qui n'existe pas encore dans les faits, par destruction de l'autre et acte de vengeance aveugle.

[876] HS I, V, 1, p. 151, v. 2706-2711 : « JOHANN. Versehen ? Ein Versehen ? Schade ! Schade ! / Die arme Agnes ! Und der Ottokar ! RUPERT. Johann ! Mein Knäblein ! Schweige still, dein Wort / Ist schneidend wie ein Messer. JOHANN. Seid nicht böse. / Papa hat es nicht gerne gethan, Papa / wird es nicht mehr thun. Seid nicht böse. »

plus de descendance, la réconciliation tombe dans un vide d'absurdité, de grotesque et de cruauté dont l'état de Johann témoigne de la façon la plus crue.

Pendant les trois premiers actes cependant, Sylvestre recherche obstinément la lumière (« il me faut la lumière »[877]) et le dialogue avec Rupert ; avec sa propre épouse, son enfant et ses subordonnés, il argumente sans relâche contre la rumeur, « ce miroir déformant »[878], et la défiance, « cette peste de l'âme »[879]. Mais Sylvestre demeure emmuré dans l'impuissance : sa première tentative s'achève par un évanouissement, signe de son impuissance[880]. A la scène 2 de l'acte suivant, s'éveillant, il se heurte au mutisme de ses proches :

> Gertrud, parle. – Parle, toi, Theistiner. – êtes-vous muets ?[881]

Jérôme, représentant de la jeune génération, extérieur au conflit familial, résume cette incapacité à communiquer :

> J'ai la langue paralysée, les mots,
> Comme des enfants roués, fuient la lumière.[882]

Du dialogue naîtrait la compréhension mais à aucun moment de la tragédie, ni Sylvestre ni Jérôme ne parviennent à établir un dialogue avec le camp adverse et celui qui en incarne l'autorité, Rupert. À cet état de mutisme, conséquence du préjugé et de la suspicion, il existe une exception d'une génération à l'autre. Elle concerne Eustache, l'épouse de Rupert. À la scène 2 de l'acte III, elle parvient à établir un dialogue avec Jérôme, fiancé à Agnès, ce dialogue les amène à reconnaître la réalité des faits : au terme d'une conversation laborieuse, ponctuée d'exhortations et d'injonctions, Eustache et Jérôme aboutissent à l'élaboration commune du plan de réconciliation des deux clans, que scellerait le mariage des deux enfants Ottokar de Rossitz, et Agnès de Warwand. Mais Eustache se heurte ensuite au refus de dialogue du père et de l'époux, du tyran cynique devenu assassin monstrueux qu'est Rupert.

Le dialogue d'Agnès et d'Ottokar, avant de naître d'une argumentation rationnelle, déconstruit le préjugé et la défiance de l'autre grâce à la mise à l'épreuve et à la force du sentiment amoureux. L'exigence de confiance passe par la révélation du nom et le dévoilement de l'identité :

> AGNES : Tu es si étrange,
> Si solennel – incompréhensible pour moi.
> OTTOKAR : Et pour moi.
> AGNES : Si tu m'aimes, dis tout de suite
> Un mot qui me rassure.
> OTTOKAR : Parle, toi d'abord.[883]

Avant d'être Agnès von Warwand, aux yeux d'Ottokar, la jeune fille est « Marie », vierge de quinze ans annonçant la figure de Käthchen (*La Petite Catherine de Heilbronn*),

---

[877] HS I, I, 2, 74, v. 655 : « ich muss mir Licht verschaffen ».
[878] HS I, I, 2, v. 531 : « Hohlspiegel des Gerüchts ».
[879] HS, I, 2, v. 515 : « das Misstrauen ist die schwarze Sucht der Seele ».
[880] HS I, I, 2 : p. 74, v. 682 : « JERONIMUS. Denn hier in deiner Nähe stinkt es, wie / Bei Mördern. *Sylvester fällt in Ohnmacht*. »
[881] HS I, II, 2, p. 81, v. 872 : « Gertrude sprich. – Sprich du, Theistiner. – Seid seid ihr stumm ? Spricht ! »
[882] HS I, II, 2, p. 85, v. 980 : « mir lähmt's die Zung, die Worte wollen, wie / verschlagene Kinder, nicht ans Licht. »
[883] HS I, II, 1, p. 76, v. 727-729 : « AGNES. Du bist so seltsam, / so feierlich – bist unbegreiflich mir. OTTOKAR. Und du mir. AGNES. Liebst du mich, so sprich sogleich / Ein Wort, das mich beruhigt. OTTOKAR. Erst sprich du. »

incarnation de la pureté face à la laideur du microcosme familial[884]. En l'absence de communication entre les pères et des pères envers les enfants, Agnès et Ottokar établissent alors dans le cadre protégé d'une nature intacte, celle de la montagne, un dialogue qui est reconstruction progressive, hémistiche par hémistiche, de la confiance réciproque mise à mal par la défiance et la haine que se vouent les deux branches de leur famille : avant de réaliser cette symbiose, ils sont l'un à l'autre « lettre fermée » (« verschlossener Brief »[885]). Puis le dialogue s'instaure et devient tout au long de cette très longue scène 1 de l'acte III, d'importance centrale, entreprise d'élucidation des faits par la déconstruction du préjugé et le dépassement de la méfiance[886].

L'impossible émancipation d'Ottokar

La question de la révolte et de l'émancipation vis-à-vis du père constitue un axe essentiel de l'étude des relations familiales dans la pièce ; c'est le problème de « l'insubordination d'Ottokar »[887]. À la scène 4 de l'acte IV, lorsque Ottokar, au cours d'une enquête qui le conduit dans l'univers des superstitions populaires, découvre la cause du décès de son frère, en réalité mort d'une noyade accidentelle, son père Rupert a, trois scènes auparavant, d'ores et déjà scellé dans sa fureur destructrice le destin tragique des amants, dont il vient d'apprendre les liens secrets. Dans la scène suivante (IV, 5), le spectateur découvre Ottokar séquestré sur ordre de son père dans la prison de son fief ; la scène s'ouvre sur cette question du fils :

> c'est mon père qui en a donné l'ordre ?[888]

Il se laisse enfermer dans le cachot, dans l'illusion de détenir la clé de la paix familiale, grâce à la découverte qu'il vient de faire :

> j'apporte la paix.[889]

En vain, il demande à son geôlier de pouvoir parler à son père. A aucun moment, Ottokar ne se révolte contre son père, ne remet ni l'autorité ni la rigueur morale de celui-ci en question. Au tout début de la tragédie, lorsque Rupert exige de son fils qu'il jure la perte et la mort de tous les Warwand, Ottokar accepte cette dictature du sentiment paternel, il se soumet à celle-ci sans réflexion ni objection (à la différence d'Eustache), tel un automate. Dans la scène centrale qui l'unit à Agnès par un lien de confiance et d'amour réciproque déclaré, Ottokar pense pouvoir convaincre son père de la vanité de sa fureur en lui apportant la preuve rationnelle et concrète de son « erreur » ; il élabore alors l'utopie d'un bonheur qui ne serait pas celui d'amants s'isolant du monde et rompant avec leurs familles respectives, cause de leur souffrance[890], mais l'utopie d'une harmonie familiale réunissant tous les membres et toutes les générations de la grande famille : c'est le rêve d'une réconciliation générale, dont les enfants seraient les artisans, non celui d'une émancipation des pères, ni d'une rupture :

> O Dieu, quel soleil se lève en moi !

---

[884] Sans doute y a-t-il là également une allusion à la figure féminine idéalisée par Novalis dans *Heinrich von Ofterdingen*. Kleist, sans être influencé par le programme romantique de l'*Athenäum*, connaissait Novalis.
[885] HS I, III, 1, p. 96, v. 1281.
[886] HS I, III, 1, p. 94-104.
[887] … En écho à l'insubordination, réelle, du Prince de Hombourg dans le dernier drame de Kleist (1810).
[888] HS I, IV, 5, p. 133, v. 2253 : « Mein Vater hat es befohlen ? »
[889] HS I, IV, 2, p. 134, v. 2276 : « ich bring den Frieden ».
[890] Tout comme le couple d'amants Jeronimo et Josephe dans la nouvelle *Le Tremblement de terre au Chili* qui, mis au ban de la société civile et religieuse, caressent le rêve utopique d'une réintégration dans la communauté des hommes et dans une cellule familiale, ce qui les mène à la catastrophe.

Si c'était possible, si nos pères voulaient bien
S'entendre aussi volontiers, aussi facilement que nous !
– Oui, si seulement nous pouvions les amener à se rencontrer ![891]

Ottokar formule l'utopie d'une entente redevenue naturelle, d'une proximité des cœurs, au niveau de la génération des pères, car ce serait « l'idée fixe » qui les maintiendrait dans l'erreur, au fond d'eux, l'un et l'autre seraient « innocents » (« schuldlos »). Par-delà le dialogue, Ottokar imagine une compréhension réciproque spontanée, passant par le regard et le corps :

Chacun poursuit une idée fixe,
Si l'autre venait s'y greffer,
Alors viendrait la troisième, celle qui nous fait défaut.
– et innocents comme ils le sont, sans le moindre discours,
Un regard suffirait pour comprendre l'autre.[892]

Ce contact physique et cette entente spontanée existent déjà de la première à la troisième générations, entre le grand-père aveugle et sa petite-fille Agnès : c'est un amour, naturel, entier, fait de confiance et de tendresse, d'intimité et de sérénité, une relation non entachée par la contrainte sociale. Dans la scène finale, le grand-père, aveugle, reconnaît le premier l'erreur fatale et doublement criminelle, l'infanticide commis par les deux pères ; c'est lui qui identifie les victimes en reconnaissant sa petite-fille par le toucher.

Les enfants, tandis que leurs pères régressent vers l'état primitif de vengeance et de destruction, ont une démarche constructive, de communication véritable, entre eux, et de réconciliation des générations. Leur amour permet de dépasser le seuil de la défiance, celle-ci devient jeu, introduisant une forme de complicité et rendant possible l'établissement d'un véritable dialogue. Cette communication permet aux deux personnages de se dégager du préjugé qui aveugle, pour enclencher une démarche constructive d'élucidation d'une énigme. Ils sont donc les seuls à même de sortir des constructions imposées par les pères. Mais l'entente et la possibilité d'un avenir commun passent précisément par les pères et par la réconciliation entre les pères ; il n'y a donc pas de révolte ni de rejet des pères, mais une volonté d'harmonie familiale, la tentative de construction d'une utopie : ceci serait un état d'harmonie que les enfants n'ont du reste pas connu[893]. Ce n'est pas une démarche d'émancipation, Ottokar demeure soumis à l'autorité paternelle jusque dans le sacrifice de sa propre vie. La mise en scène de l'échange des vêtements et de la substitution de l'identité et du sexe est en réalité un acte sacrificiel : Ottokar connaît les intentions de son père et, ayant perdu l'espoir de sauver leur avenir et leur amour, ne pense plus qu'à sauver la vie d'Agnès en s'offrant à la main meurtrière de son propre père.

Enfin, la relation père-fils, père-fille, parents-enfants apparaît pervertie par le contrat d'héritage, c'est-à-dire par la composante matérielle qui conditionne pour une part déterminante la relation filiale, être fils signifie avant tout être héritier, représentant des intérêts d'une caste qu'il s'agit de perpétuer, dans la représentation d'une critique sociale de type rousseauiste. L'amour filial est donc subordonné à l'impératif du contrat social, et ce, malgré la présence de sentiments « modernes » de père à fils et fille, fait d'émotions intenses et d'intimité. Le rêve d'un état paradisiaque de communication dans l'innocence demeure

---

[891] HS I, III, 1, p. 102, v. 1420 : « O Gott, welch eine Sonne geht in mir auf ! / Wenns möglich wäre, wenn die Väter sich / So gern, so leicht, wie wir, verstehen wollten ! / – Ja könnte man sie zusammenführen ! »

[892] HS I, III, 1, p. 102, v. 1424 : « Denn einzeln denkt nur jeder seinen einen / Gedanken, käm der andere hinzu, / Gleich gäbs den dritten, der uns fehlt. / – und schuldlos, wie sie sind, müßt ohne Rede / Sogleich ein Aug das andere verstehn. »

[893] Dans les nouvelles, cette quête de l'état d'harmonie est également vouée à l'échec, comme, par exemple, dans *Les Fiançailles à Saint-Domingue.*

donc illusoire, vain, face à la réalité historique et sociale qui pèse sur les deux clans, et *a fortiori* sur leurs enfants.

Les relations familiales dans *The Cenci* de Shelley : inceste biologique, politique et religieux

Fabien Desset

Les relations au sein de la famille de Percy Bysshe Shelley (1792-1822) étant particulièrement chaotiques, notamment celles que celui-ci entretient avec son père, il n'est guère surprenant que le thème resurgisse dans les pièces du poète, notamment *Prometheus Unbound, A Lyrical Drama in Four Acts* (1818-1820) et *The Cenci, A Tragedy in Five Acts* (1819), en dépit du fait qu'il dit vouloir, en choisissant des histoires connues de tous ou presque, celles de la mythologie et de l'Histoire, se montrer le plus objectif et le moins didactique possible, comme s'il désirait finalement oublier le « petit monde du moi » et prendre du recul avec sa vie, notamment endeuillée par la mort de plusieurs enfants[894]. Surtout, l'idéalisme du poète fait que ces relations familiales se retrouvent transposées sur un second plan, cette fois public, les relations entre générations politiques, ainsi que sur un plan religieux et social[895].

Il s'agira ici de montrer l'un des deux versants du théâtre du poète, pessimiste ou tragique[896], lorsque les relations intergénérationnelles induisent un point de rupture et un conflit, voire un retour en arrière. Ces relations peuvent en effet être symbolisées par un Janus à deux visages, l'un tourné vers le père et le passé, l'autre vers le fils et l'avenir, et potentiellement par l'Ouroboros qui se mord la queue, en reproduisant les erreurs du père. En d'autres termes, nous verrons comment les relations familiales au sein de cette tragédie permettent à Shelley de montrer que, sans le choix de l'amour et le rejet de la haine et de la violence, il n'y a pas de progrès vers le Bien.

L'indicible et la non-représentation de l'inceste sur scène

The Cenci met en scène la vengeance de Beatrice Cenci contre son père, comte tout-puissant de la Rome du XVIe siècle ayant couronné par le viol de sa fille une carrière d'abus et de dépravation. Cet inceste a lieu *off stage* mais, bien que les mots « inceste » et « viol » ne soient jamais employés, contrairement à « parricide », le public shelleyen connaissait suffisamment cette histoire pour interpréter le non-représenté :

> Ô toi, vin, sois dans mes veines la résolution de la fougueuse jeunesse, l'inébranlable volonté de la virilité, l'infamie impassible, froide et subtile de la vieillesse ; comme si tu étais en vérité le sang de mes enfants que j'avais soif de boire. – Le charme opère !... Cela doit s'accomplir, cela s'accomplira, je le jure ![897]

L'absence de référent auquel le pronom « it » (« cela ») renvoie par anaphore incarne ce non-dit, d'autant plus flou que le comte parle également d'infanticide.

---

[894] Percy Bysshe Shelley, « A Defence and Poetry » (1821, « the little world of self ») et *The Cenci*, « Preface », in *Poetry and Prose*, édité par Donald H. Reiman et Sharon B. Powers, New York, Londres, Norton, 1977, p. 497 et 240.

[895] Il en est de même du père des Faunes, Silène, et de leur père de substitution, Ulysse, dans *The Cyclops. From the Greek of Euripides* (1819), de la lignée taurine, symbole d'adultère plutôt que d'inceste, dans *Œdipus Tyrannus, or Swellfoot the Tyrant* (1820) et du tyran maître du harem dans *Hellas, A Lyrical Drama* (1821).

[896] Pour la dichotomie « euphorique / tragique », voir Denis Bonnecase, *Shelley et le complexe d'Icare*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990.

[897] Percy Bysshe Shelley, *The Cenci*, I, 3, 173-178, in *Oeuvres poétiques complètes*, traduit en français par Félix Rabbe, Paris, Éditions du Sandre, 2007, 3 vol., II, p. 32. *Poetry and Prose, op. cit.*, p. 253 : « Be thou the resolution of quick youth / Within my veins, and manhood's purpose stern, / And age's firm, cold, subtle villainy ; / As if thou wert indeed my children's blood / Which I did thirst to drink! The charm works well ; / It must be done ; it shall be done, I swear ! ».

Lucretia, la belle-mère, et Bernardo, le jeune frère innocent, jouent le rôle de spectateurs sur scène et insistent alors pour que Beatrice leur révèle ce non-dit :

> Vous parliez de quelque chose que votre père aurait fait après cette abominable fête… Pourrait-ce être quelque chose de pire que quand il souriait et criait : « Mes fils sont morts ! » [...] Après cette fête maudite, ne s'est-il pas arrêté quelque temps dans votre chambre ? Parlez-moi.[898]

Indicible[899] et irreprésentable, l'inceste ne peut qu'être suggéré que par les changements de ton de Beatrice et sa gestuelle[900] ou par une comparaison avec le parricide[901], ce viol apparaissant comme le crime ultime au sein des relations familiales :

> Pouah ! J'étouffe ! Il rampe autour de moi un brouillard gluant, noir, flétrissant ; quelque chose de solide, de pesant et d'épais, que je ne puis arracher de moi, car il colle mes doigts et mes membres l'un à l'autre ; il mange intérieurement mes nerfs, et dissout ma chair pour n'en faire qu'une souillure, empoisonnant le subtil, le pur, le plus intime esprit de la vie ![902]

Après avoir mis en scène l'avant du viol, la résolution et la menace de Cenci, Shelley met en scène l'autre instant prégnant, son après, mais l'image de la contamination du corps revient cependant sur la pénétration et la propagation du sperme, auquel Shelley substitue, toujours sur un même axe paradigmatique, le « sang » :

> Ô sang, qui es le sang de mon père, circulant à travers ces veines souillées.[903]

Néanmoins, ceci reste du domaine de la métaphore, le poète empruntant la terrible dissolution du corps à la *Pharsale* (60, IX, 764-788) de Lucain, où le venin du seps agit comme un acide sur Sabellus, motif déjà utilisé dans *Prometheus Unbound* (III, i, 33-42) pour le viol de Thétis par le père suprême Jupiter. Il s'agissait alors de l'antithèse de l'amour du Titan et d'Asie, fondé sur l'empathie et l'échange, leur âme lumineuse s'interpénétrant en outre de manière moins violente et douloureuse pour ne faire qu'un. Au contraire, si Beatrice fusionne ici avec son père, ainsi que la substitution du pronom « I » à « he » le suggère, il n'y a pas d'échange ou d'empathie. Le comte impose son moi, son essence à sa fille, dont la véritable nature, comme celle de Thétis ou de Sabellus, semble alors totalement annihilée :

> LUCRETIA : Hélas ! Enfant ? Que t'est-il arrivé ? Qu'a fait ton père ?
> BEATRICE : Ce que j'ai fait ? Ne suis-je pas innocente ? Est-ce mon crime […][904]

---

[898] *Ibid.*, II, 1, 35-64, p. 34-35. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 254-255 : « You talked of something that your father did / After that dreadful feast ? Could it be worse / Than when he smiled, and cried, 'My sons are dead !' […] / He stayed not after that accursed feast / One moment in your chamber. – Speak to me. »

[899] « Quelles paroles voudriez-vous m'entendre dire ? » *Ibid.*, III, 1, 107, p. 51. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 264 : « What are the words which you would have me speak ? »

[900] « d'une voix précipitée », « très lentement avec un calme forcé », « Avec un accent farouche », « farouche, chancelante ». *Ibid.*, II, 1, didascalies, p. 33-37. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 253-255 : « in a hurried voice », « in a slow, subdued voice », « wildly », « wildly, staggering ».

[901] « Il parle de cette étrange horreur qui n'avait pas encore trouvé d'expression […] un forfait qui est tellement sans nom, qu'il change en piété le noir parricide ». *Ibid.*, IV, 4, 97-98, V, 1, 44-45, p. 88 et 94. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 284, 287 : « It speaks of that strange horror / Which never yet found utterance », « such a nameless wrong / As turn black parricide to piety ».

[902] *Ibid.*, III, 1, 16-24, p. 48. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 262 : « […] Pah ! I am choked ! There creeps / A clinging, black, contaminating mist / About me… 'tis substantial, heavy, thick, / I cannot pluck it from me, for it glues / My fingers and my limbs to one another, / And eats into my sinews, and dissolves / My flesh to pollution, poisoning / The subtle, pure, and inmost spirit of life ! »

[903] *Ibid.*, III, 1, 95-96, p. 50. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 263-264 : « O blood, which art my father's blood, / Circling through these contaminated veins ».

[904] *Ibid.*, III, 1, 68-70, p. 50. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 264 et 262 : « LUCRETIA. Alas ! What has befallen thee, child ? / What has thy father done ? / BEATRICE. What have I done ? / Am I not innocent ? Is it my crime […] ».

Il s'agit ici d'une contamination vénérienne et d'une mort plus spirituelles, également décrites comme une métamorphose ovidienne (« ce qui m'a transformée »), quoique sur un ton plus gothique, à la Matthew Lewis (« qu'il enferme toute nue dans des caveaux humides où rampent des reptiles couverts d'écailles »[905]). Tout ceci concrétise la pollution dont il est question dans l'*Œdipe Roi* de Sophocle[906] et qui est autant biologique que morale, Cenci cherchant par ailleurs à souiller les âmes :

> […] empoisonner et […] corrompre son âme […]. Je veux faire de son corps et de son âme un monstrueux monceau de ruines.[907]

Beatrice fait alors l'expérience de la mort de son ancien moi, qui se scinde en deux, définition de la folie chez le poète[908]. C'est cette métamorphose qui lui fait envisager la notion de parricide, notion qui, jusqu'ici, ne surnageait que dans l'esprit malade de son père. Et pourtant, depuis son épopée lyrique *Laon and Cythna* (1816), Shelley préconise le pardon et la non-violence, condamnant la vengeance, mais de nouveau *off stage*, au sein de la préface, la scène n'étant pas le lieu du didactisme :

> Sans aucun doute, personne ne peut être vraiment déshonoré par l'action d'autrui ; et la meilleure réponse à faire aux plus énormes injures est la bonté, l'indulgence, et la résolution de convertir le coupable de ses sombres passions par la paix et l'amour. Revanche, représailles, expiation, sont de funestes méprises.[909]

Le parricide fait écho à la Terreur et l'Empire qui se substituèrent à l'idéal de fraternité révolutionnaire, et qui, loin d'avoir conduit l'humanité vers un nouvel Age d'or, compléta le cycle d'Orc, pour reprendre l'image de William Blake (*Vala, or the Four Zoas*, 1797-1803)[910], en faisant du rebelle un nouveau tyran sanguinaire et en ne permettant pas à l'amour de supplanter la haine vengeresse comme instrument du progrès.

Shelley met ici à rude épreuve sa théorie, cet idéalisme et cette philosophie du Beau et du Bien, en étudiant un cas limite, qui ne permet pas vraiment de faire abstraction de la réalité. L'inceste est un crime si monstrueux qu'il est difficilement pardonnable. Quant à la clef de la rédemption et du Bien, l'amour, elle a été tellement dénaturée par les « sombres passions » du père, qu'elle ne semble guère opérante. Non seulement l'inceste n'est pas représentable[911], mais le pardon, l'amour en retour, n'est concevable que dans la théorie de la préface. Ce poème fut en outre achevé à une période de la vie du poète peu propice à l'euphorie et à l'optimisme, son fils préféré William décédant au même moment.

---

[905] *Ibid.*, III, 1, 109 et 47-48, p. 51 et 49 : « that which has transformed me » ; « pens up naked in damp cells / Where scaly reptiles crawl ».

[906] Sophocle, *Œdipe Roi*, vers 76-112.

[907] *Ibid.*, IV, 1, 45, 94-95, p. 69 et 71. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 274-275 : « To poison and corrupt her soul […] I will make / Body and soul a monstrous lump of ruin ».

[908] Richard Holmes, *Shelley, The Pursuit*, Londres, Weindenfeld and Nicolson, 1974 (2nde édition, Londres, Flamingo, 1995), p. 436.

[909] Percy Bysshe Shelley, *The Cenci*, « Préface », in *Oeuvres…*, *op. cit.*, p. 11. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 239-240 : « Undoubtedly, no person can be truly dishonoured by the act of another; and the fit return to make to the most enormous injuries is kindness and forbearance, and a resolution to convert the injurer from his dark passions by peace and love. Revenge, retaliation, atonement, are pernicious mistakes. »

[910] Pour le cycle d'Orc, voir Harold Bloom, *Shelley's Mythmaking*, Ithaca (N. Y.), Cornell University Press, 1959 (rééd. 1969), p. 59-64.

[911] Ernest Sutherland Bates, *A Study of Shelley's Drama, The Cenci*, New York, MacMillan Company, 1908, p. 49, note que Shelley expurge de son hypotexte le fait que Cenci était sodomite, revalorisant ainsi le meurtrier, ou encore qu'il avait tenté de convaincre Beatrice de la sainteté de l'inceste. J'utilise la terminologie transtextuelle de Gérard Genette (*Palimpsestes, la Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982).

Inceste et infanticide politiques : le père du peuple

Le poète se situe alors sur le plan politique, comme dans *Laon and Cythna* et *Prometheus Unbound*, où il est cette fois question d'inceste entre, d'une part, un frère et une sœur adoptive et, d'autre part, des titans. L'inceste y est moins problématique, étant par ailleurs consenti et surtout symbolique : Shelley utilise souvent dans ses correspondances ou ses poèmes l'expression « sœur de mon âme »[912], et c'est d'ailleurs la relation que Beatrice souhaite entretenir avec son ami Orsino.

Le comte Cenci peut être d'abord représenté comme un tyran trônant dans son palais (« *Une salle magnifique dans le Palais Cenci* »[913]), à l'image de Jupiter dans *Prometheus Unbound* (III, 1, didascalie d'ouverture de scène). Comme ce dernier, on le voit boire dans une coupe d'or, sa femme à côté de lui, et il monopolise la parole. L'or, sauf lorsqu'il renvoie à une douce lumière, est un motif qui, dans l'œuvre du poète, évoque généralement l'argent, le pouvoir, la corruption, l'antithèse du Beau et du Bien platonicien. La formule « il a dit… il a regardé… il a fait… » rappelle aussi le *Veni, vidi, vici* de Jules César, mais le titre de « comte », l'allusion à ses « fiefs » et ses propres mots (« car ma vengeance est comme le message scellé d'un roi »[914]) suffisent à conférer une dimension politique à ce père. Sa richesse lui permet en outre de verser des pots de vin au pape :

> Cette affaire du meurtre est étouffée, si vous consentez à céder à Sa Sainteté votre terre [fief] située au-delà de la porte du Pincio.[915]

Sa « monarchie absolue » s'illustre par un mépris total pour l'avis du cardinal Camillo, de sa « cour » – les nobles, ses « amis et parents » (« Kinsmen »[916]) –, et de sa famille, qu'il menace et soumet à ses ordres. Il n'hésite pas à se réjouir en public, lors du banquet de la scène 3 de l'acte I, de la mort de ses héritiers mâles, éliminés en Espagne, comme autant de rivaux politiques susceptibles de le détrôner, des rivaux issus de la génération politique suivante et donc potentiellement anti-monarchique. Il s'agit quasiment d'un infanticide, les prières du comte et sa décision d'exiler ses fils en Espagne ayant apparemment guidé la main de Dieu.

La mort de ces deux fils sonne le glas de cette seconde génération politique, et le second visage de la famille, tourné vers l'avenir, s'ouvre ici sur le néant. Tout au plus Giacomo, frère miraculeusement rescapé, peut-il envisager une répétition du passé, où ses fils se vengeraient à leur tour de lui pour ne pas les avoir protégés contre Cenci, qui les a condamnés à la misère :

> […] et quand mes cheveux seront blancs, mon fils peut-être veillera aussi alors [pour tuer son père], torturé entre une juste haine et un vain remords.[917]

Le comte lui-même œuvre à corrompre sa descendance la plus innocente, le jeune Bernardo « […] et faire de sa jeunesse le tombeau de l'espérance, où les pensées coupables pousseront comme les mauvaises herbes sur une tombe abandonnée »[918]. On ne sait d'ailleurs

---

[912] *The Letters of Percy Bysshe Shelley*, édité par Frederick L. Jones, Oxford, Oxford University Press, 1964, 2 vols., I, n°114 (08/10/1811, à Elizabeth Hitchener), p. 145 et *Epipsychidion* (1821), v. 30 et 492.

[913] Percy Bysshe Shelley, *The Cenci*, III, 3, didascalie, in *Oeuvres…*, *op. cit.*, p. 25. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 248 : « *A magnificent Hall in the Cenci Palace* ».

[914] *Ibid.*, II, 1, 76 et I, 3, 96-97, p. 36 et 29 (mes crochets pour une autre traduction posssible). *Poetry and Prose*, *op. cit.*, 255 et 251 : « he said, he looked, he did » ; « For my revenge / Is a sealed commission of a king ».

[915] *Ibid.*, I, 1, 1-3, p. 17. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 243 : « That matter of the murder is hushed up / If you consent to yield his Holiness / Your fief that lies beyond the Pincian gate ».

[916] *Ibid.*, I, 3, 1, p. 25. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 248.

[917] *Ibid.*, III, 2, 25-83, p. 63. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 271-273 : « […] and when my hairs grow white, / My son will then perhaps be waiting thus, / Tortured between just hate and vain remorse ».

[918] *Ibid.*, IV, 1, 52-54, p. 70. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 274 : « […] and make this youth / The sepulchre of hope, where evil thoughts / Shall grow like weeds on a neglected tomb ».

pas ce qui va advenir de lui. Au projet machiavélique du comte de le corrompre pour en faire un autre lui-même et débuter un nouveau cycle tyrannique, Beatrice oppose tout au plus l'espoir que Bernardo demeurera fidèle à lui-même, c'est-à-dire, à l'amour. Pour sa part, elle n'a même pas eu le temps, dans la pièce, de donner naissance au fruit de cet inceste et la seule projection faite sur l'avenir en ce qui concerne un éventuel enfant est la malédiction à la *King Lear* (1606) de Cenci :

> Si jamais elle a un enfant […] puisse cet enfant être la hideuse ressemblance d'elle-même ! Qu'elle puisse y voir, comme dans un miroir qui défigure, sa propre image mêlée à ce qu'elle abhorre le plus, lui souriant sur son sein qui l'allaite ! Que cet enfant dès sa naissance grandisse de jour en jour plus pervers et plus difforme, changeant son amour de mère en misère ![919]

Il y a cependant bien un complot contre le comte fomenté par ce qui reste de la génération suivante, Beatrice et Giacomo, par ailleurs représentant de sa propre famille. Autour de ce parti de l'opposition gravitent la belle-mère de Beatrice, Lucretia, Bernardo, peut-être trop jeune pour y prendre activement part, et Orsino. L'anomalie structurelle qui intègre Lucretia à la seconde génération est résolue par l'isolation totale du tyran, nécessaire à sa condamnation à l'unanimité, motif manichéen typique de Shelley :

> Vos enfants seraient aujourd'hui assis autour de vous, si vous ne craigniez de lire dans leurs regards la honte et la misère que vous y avez écrite !... Où est votre femme ? Où est votre charmante fille ?[920]

D'autre part, la caractérisation des personnages montre, comme on le verra, une inversion du rôle mère-fille, qui infantilise Lucretia.

Ce complot prend d'abord les traits d'un piège tendu dans une gorge conduisant au château de Petrella (III, 1). Ce piège ne fonctionnant pas, la seconde génération, conseillée par Orsino, a recours à deux assassins, Olimpio et Marzio, dont les noms évoquent Jupiter le père et Mars le fils, et ainsi le motif de la guerre et de la violence. Outre l'or, motif suggérant le cycle d'Orc, puisque Beatrice utilise finalement les mêmes moyens que son père, un appel à la providence divine, qui se manifesterait par l'« accident » du piège, puis la corruption par l'argent[921], Olimpio et Marzio sont en effet motivés par leur envie de revanche sur Cenci. Ce complot prend donc l'aspect d'une révolte contre la tyrannie. L'isolement du tyran parmi ses pairs, qui forment une génération patriarcale[922], mais désertent son palais, outragés par sa cruauté, est renforcée par cette alliance entre victimes et lie de l'humanité, les meurtriers.

---

[919] *Ibid.*, IV, 1, 141-157, p. 73. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 277 : « That if she ever have a child […] / […] May it be / A hideous likeness of herself, that as / From a distorting mirror, she may see / Her image mixed with what she most abhors, / Smiling upon her from her nursing breast. / And that the child may from its fancy / Grow, day by day, more wicked and deformed, / Turning her mother's love to misery […] ». Pour les emprunts à Shakespeare, aux dramaturges élisabéthains, « dérivés » du manuscrit italien, mais aussi à Calderón que Shelley dit « plagier » dans sa préface (*ibid.*, p. 339, n. 3, *Poetry and Prose*, p. 241, n. 7), voir notamment Stuart Curran, *Shelley's Cenci : Scorpions Ringed with Fire*, Princeton, Princeton University Press, 1970.

[920] Percy Bysshe Shelley, *The Cenci*, I, 1, 40-54, in *Oeuvres…*, *op. cit.*, p. 18. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 244 : « Your children should be sitting round you now, / But that you fear to read upon their looks / The shame and misery you have written there. / Where is your wife ? Where is your gentle daughter ? »

[921] Ernest Bates (*A Study of Shelley's Drama, The Cenci*, *op. cit.*, p. 32-33) précise que c'est avec son corps qu'elle aurait acheté Olimpio, mais ceci est ouvert à la controverse. Shelley fait en sorte de rendre ses personnages manichéens en expurgeant de son hypotexte les propres larcins des enfants du comte. Seul Orsino reste ambivalent.

[922] « J'espère que mes bons amis ici présents voudront bien penser à leurs propres filles ». Percy Bysshe Shelley, *The Cenci*, I, 3, 129-130, in *Oeuvres…*, *op. cit.*, p. 30. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 252 : « I hope my good friends here / Will think of their own daughters ».

La cruauté du comte – sadisme confinant à la folie[923], ainsi que le remarque Camillo, et fruit d'un cerveau malade à mille lieues du Vrai et du Bien – évoque au passage le roi George III (de 1760 à 1820), déclaré fou en 1811. Mais cette allusion anglaise est annexe, le mal représenté par la tyrannie étant toujours décrit par Shelley comme une forme de paranoïa L'ironie est d'ailleurs que c'est ce comte paranoïaque qui est le premier sur scène à évoquer le parricide : « […] ni ce jeune drôle à qui vous avez appris par cœur le parricide avec son alphabet ? »[924]

La tyrannie politique s'illustre par ses répercutions économiques. Dans la didascalie burlesque qui ouvre *Swellfoot the Tyrant*, il est question d'un autel composé d'un mélange de crânes humains et d'offrandes de pain, ainsi mis sur le même plan. La volonté farouche du comte de ne pas laisser un sou à ses héritiers reprend cette idée de l'amoncellement des richesses, de sa non répartition et de la pauvreté dans laquelle le tyran plonge son peuple, au point de ressembler à un vampire, tel Cenci s'imaginant boire le sang de ses fils, ou, dans une tradition plus swiftienne (« A Modest Proposal », 1729) et plus euripidienne (*Le Cyclope*), tel un cannibale.

La dilution de l'héritage dans les vices et dans la corruption de l'Eglise se fait, comme l'infanticide et l'inceste, métaphore du monopole de l'argent, de la nourriture, de la subsistance même. La jeune famille de Giacomo symbolise cette dimension économique :

> Ce vieux Francesco Cenci, comme vous le savez, m'emprunta la dot de ma femme, et puis nia cet emprunt. Il me laissa ainsi dans la pauvreté, si bien que je songeai à l'alléger en acceptant un pauvre office dans l'Etat. Il m'avait été promis, et déjà j'avais acheté des vêtements neufs pour mes enfants en haillons, et ma femme souriait, et mon cœur connaissait le repos, quand l'intervention de Cenci, ainsi que je l'ai découvert, firent accorder cet office à un misérable dont il paya ainsi les plus ignobles services.[925]

Pour ce qui est du décor, à la « magnifique salle » du père royal se substitue le « petit appartement » miteux (« mean »[926]) du fils plébéien.

Critique sous-jacente du meurtre à travers le portrait de la famille

Les critiques, hostiles ou non à *The Cenci,* s'accordent à dire que ses personnages ne sont pas exempts de tout reproche et constituent moins des incarnations de conceptions idéales, tels les titans de *Prometheus Unbound*, que des personnages de chair et de sang.

Lucretia, d'abord, suggère le parricide à Beatrice :

> C'est un violent tyran, sans doute, mon enfant ; la mort seule, nous le savons, peut nous affranchir, sa mort ou la nôtre.[927]

C'est également elle qui, par sa couardise, manque de trahir sa belle-fille en présence de Savella, représentant du pape, et qui le fait vraiment sous la torture. Lucretia, paralysée de peur par le comte, n'a finalement pas réussi à protéger Beatrice et ce n'est pas sa timide intercession auprès de Cenci, suite au viol, qui en fait une rebelle hétérodoxe :

---

[923] *Ibid.*, I, 1, 106-108, p. 20. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 245.

[924] *Ibid.*, II, 1, 131-132, p. 38. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 256 : « Nor that young imp, whom you have taught by rote / Parricide with his alphabet ? »

[925] *Ibid.*, III, 1, 299-309, p. 59. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 269 : « This old Francesco Cenci, as you know, / Borrowed the dowry of my wife from me, / And then denied the loan; and left me so / In poverty, the which I sought to mend / By holding a poor office in the state. / It had been promised to me, and already / I bought new clothing for my ragged babes, / And my wife smiled; and my heart knew repose. / When Cenci's intercession, as I found / Conferred this office on a wretch, whom thus / He paid for vilest service. […] ».

[926] *Ibid.*, II, 2, didascalie, p. 62. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 248 et 271.

[927] *Ibid.*, III, 1, 77-79, p. 50. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 263 : « He is a violent tyrant, surely, child : / We know that death alone can make us free ; / His death or ours ».

> […] aie pitié de ta fille ; donne-la à quelque ami, en mariage, afin qu'elle ne soit pas pour toi une tentation de haine, ou de plus criminelles pensées, s'il en existe.[928]

Ce n'est finalement qu'une femme, belle-mère de surcroît, et d'ailleurs, Shelley ne dit pas ce qu'il est advenu de la première femme du comte. Lucretia sert néanmoins de contrepoint à Cenci, puisqu'en dépit de son lien de parenté lâche avec Beatrice, elle lui témoigne plus d'amour que ne le fait le comte. Il en est de même pour l'innocent Bernardo, que son père déteste presque autant (« Et toi aussi, image détestée de ta mère maudite »[929]) :

> BÉATRICE : N'est-ce pas vous qui m'avez nourrie quand ma mère mourut ? Qui nous avez protégés moi et cet enfant si cher ? Avons-nous eu d'autre ami que vous dans notre enfance ? Vos douces paroles et vos doux regards n'ont-ils pas empêché notre père d'être notre meurtrier ? Et je vous abandonnerais aujourd'hui ? Que l'ombre de ma mère morte s'élève contre mon âme, si j'abandonnais celle qui a rempli sa place, avec un amour plus grand que celui même d'une mère.
> BERNARDO : Et moi, je pense comme ma sœur […].
> LUCRETIA : Mes chers, chers enfants ![930]

Shelley en fait même une Niobé impuissante, ainsi que le suggèrent les larmes transformées en fontaine, une sculpture que Beatrice corrige, pour ainsi dire, à la manière de Johann Joachim Winckelmann, en substituant la sérénité au criard :

> LUCRETIA : À quelle terrible fin nous voilà arrivés ! Pourquoi ai-je faibli ? Pourquoi n'ai-je pas supporté ces tortures ? Oh ! Puissé-je tout entière me dissoudre dans ces rapides et inutiles larmes, qui coulent et ne sentent pas !
> BÉATRICE : Ce que la faiblesse a fait, il y a encore plus de faiblesse à le déplorer, une fois que c'est fait.[931]

Elle sert donc surtout de contrepoint à sa belle-fille, autrement plus courageuse et déterminée, comme Lucretia le remarque d'ailleurs, lorsqu'elle en fait un Prométhée féminin, les termes « stood up » (« vous teniez debout », « se dressa »), « strong » (« énergique » ou « fort ») et « firm » (« ferme ») étant également phalliques :

> […] pendant que seule vous vous teniez debout et de vos énergiques paroles maîtrisiez son orgueil dénaturé ; et je pus voir frémir sous vos reproches le démon qui vit en lui. Jusqu'à cette heure vous avez toujours mis entre nous et la fureur chagrine de votre père votre présence protectrice ; votre ferme esprit a été notre seul refuge et notre seule défense.[932]

---

[928] *Ibid.*, IV, 1, 21-22, p. 69. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 274 : « Pity thy daughter ; give her to some friend / In marriage : so that she may tempt thee not ».
[929] *Ibid.*, II, 1, 122, p. 38. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 256 : « Thou too, loathed image of thy cursed mother ».
[930] *Ibid.*, II, 1, 89-104, p. 36-37. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 255 : « BEATRICE. Did you not nurse me when my mother died ? / Did you not shield me and that dearest boy ? / And had we any other friend but you / In infancy, with gentle words and looks, / To win our father not to murder us ? / And shall I now desert you ? May the ghost / Of my dead Mother plead against my soul / If I abandon her who filled the place / She left, with more, even, than a mother's love ! / BERNARDO. And I am of my sister's mind. […] LUCRETIA. My dear, dear children ! »
[931] *Ibid.*, V, 3, 108-113, p. 109. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 296 : « LUCRETIA. To what dreadful end are we all come ! / Why did I yield ? Why did I not sustain / Those torments ? Oh, that I were dissolved / Into these fast and unavailing tears, / Which flow and feel not. / BEATRICE. What 'twas weak to do, / Tis weaker to lament, once being done. » Voir « Notes on Sculptures » (1819-1820), in *Shelley's Prose; or, the Trumpet of a Prophecy*, édité par David Lee Clark, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1954 (rééd. avec une préface de Harold Bloom, New York, New Amsterdam Books, 1988), p. 343 et 352, et Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art chez les Anciens* (1764), in *Oeuvres complètes*, traduit de l'allemand par Michel Huber, édité, corrigé et complété par Hendrik J. Jansen, Paris, Chez Etienne Gide, 1798-1803, 3 vol., II, p. 424-425.
[932] Percy Bysshe Shelley, *The Cenci*, II, 1, 43-49, *Oeuvres…*, *op. cit.*, p. 35. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 254 : « Whilst you alone stood up, and with strong words / Checked his unnatural pride ; and I could see / The devil was rebuked that lives in him. / Until this hour thus you have ever stood / Between us and your father's moody wrath / Like a protecting presence: your firm mind / Has been our only refuge and defence […] ».

Le motif de l'inversion des relations père/fils de l'ekphrasis « The Laocoön » des « Notes on Sculptures » (1819-1820) et de certaines lettres de Shelley se retrouve dans le rôle de mère joué par Beatrice. Celle-ci protège Lucretia, la plaint et la console :

> Ô très chère dame, mettez votre douce tête sur mon sein, et essayez de dormir un peu.[933]

La nouvelle génération ne peut pas vraiment se fier à la génération précédente et doit donc prendre les rênes de la révolte.

Orsino, du fait de sa duplicité révélée dans ses apartés, est le premier à envisager sérieusement l'idée du parricide (II, 2, 74-161). C'est un « ami » de Beatrice, mais l'on voit que son geste n'est pas désintéressé, ce qui suggère que les relations au sein d'une même génération politique ne sont pas tout à fait manichéennes. Le nom « Orsino » fait déjà de lui un « ours », tout en le liant à la famille historique des Orsini, qui comptèrent d'ailleurs trois papes. Il est tout autant motivé par le désir que par l'or et lui aussi est prêt à soudoyer le pape :

> Je sais que le pape ne me relèvera jamais de mes vœux de prêtre, sans me relever aussi des revenus de plusieurs sièges opulents.[934]

Orsino est un comte Cenci ou bien un pape en puissance, étant déjà prélat, mais d'un point de vue dramatique, il fait partie des forces à l'œuvre pour faire pencher les esprits purs que sont Beatrice et Giacomo du côté du crime.

Dans l'acte II, on voit ainsi ce dernier lutter contre l'idée du parricide, suggérée par son « mauvais génie », Orsino[935]. Puis, dans l'acte III, Giacomo se persuade d'agir, à force de sophismes, en faisant de son père le responsable de sa propre mort, en l'excluant de la nature et en substituant au tabou du parricide un duel entre ennemis politiques :

> GIACOMO : Et lui, mon bourreau, connaît-il son propre danger ? Nous ne sommes plus aujourd'hui, comme autrefois, père et enfant, mais homme à homme, l'oppresseur en face de l'opprimé, le calomniateur en face du calomnié, l'ennemi en face de l'ennemi. Il a rejeté la Nature qui était son bouclier, et la Nature le rejette, lui qui est sa honte […] Ce mot « parricide », quoique je sois bien résolu, me hante comme la crainte.
> ORSINO : C'est la chose qui est à craindre, car le mot lui-même est une moquerie creuse.[936]

Ou s'il ne s'agit pas de tabou, « moquerie creuse » suggère à nouveau l'aporie du langage, incapable de représenter le meurtre d'un père.

Giacomo est cependant le seul à éprouver des remords après le parricide, qu'il appelle « le monstre de ma pensée » et « œuvre contre nature », évoquant respectivement les Furies issues du cerveau malade de Jupiter, et l'inceste et le fratricide de la trilogie oedipienne dans *Prometheus Unbound* (I, 346-349, 446-449)[937]. Mais Orsino, qui n'éprouve pas ces remords,

---

[933] *Ibid.,* V, 3, 119-120, p. 110. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 296 : « O, dearest Lady, put your gentle head / Upon my lap, and try to sleep a while ». *Letters*, II, n° 529 (13/11/1818, à Leigh Hunt), p. 150.

[934] Percy Bysshe Shelley, *The Cenci*, I, 2, 63-66, *Oeuvres…*, *op. cit.*, p. 24. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 248 : « I know the Pope / Will ne'er absolve me from my priestly vow / But by absolving me from the revenue / Of many a wealthy see […] ».

[935] *Ibid.,* II, 2, 93-96, p. 43-44. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 260.

[936] *Ibid.,* III, 1, 282-343, p. 58-60. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 268-269 : « GIACOMO. Does my destroyer know his danger ? We / Are now no more, as once, parent and child, / But man to man; the oppressor to the oppressed; / The slanderer to the slandered ; foe to foe : / He has cast Nature off, which was his shield, / And Nature casts him off, who is her shame ; / […] That word parricide, / Although I am resolved, haunts me like fear. / ORSINO. It must be fear itself, for the bare word / Is hollow mockery […] ».

[937] *Ibid.*, V, 1, 23 et 42 p. 93-94. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 287 : « the monster of my thought » et « unnatural work ».

se fait l'avocat du diable en questionnant leur authenticité[938]. De nouveau, la philosophie du Bien de Shelley se confronte à la réalité des passions.

La froideur avec laquelle Beatrice s'achemine vers le meurtre de son père résulte de la crise de folie qui fait suite au viol. Cette froideur, qui la rend plus proche du Satan de Milton que de Prométhée, se mue en fanatisme lorsqu'elle accuse sa mère et Giacomo d'avoir cédé sous la torture[939]. Contaminée par son géniteur, elle met finalement à exécution le plan de ce dernier, qui cherchait à la corrompre : elle n'est plus elle-même ; elle n'est plus l'héroïne idéale décrite par Shelley dans la préface. La progression dramatique qui la rend de plus en plus coupable (accident espéré, puis meurtre commandité ; utilisation de l'or, puis du mensonge) et lui donne une idée tout aussi corrompue de la divinité[940] évoque aussi l'idée d'environnementalisme chère à William Godwin (*Political Justice*, 1798) dans cette étude plus réaliste que de coutume des effets de la tyrannie sur un peuple acculé :

> Pourquoi la tyrannie et la haine impie s'abritent-elles derrière les cheveux blancs d'un père ? […] J'ai supporté beaucoup, j'ai baisé la main sacrée qui nous écrasait contre terre, j'ai pensé que peut-être ses coups étaient quelque châtiment paternel ; j'ai excusé beaucoup ; beaucoup douté ; et, quand il n'est plus resté aucun doute, j'ai cherché, à force de patience, d'amour et de larmes, à l'amollir ; et, quand j'ai vu que c'était impossible, je me suis agenouillée pendant de longues nuits sans sommeil, et ai fait monter vers Dieu, le Père de tous, des prières passionnées ; et quand ces prières sont restées sans effet, j'ai encore supporté…[941]

Shelley étudie au passage la psychologie des personnes soumises, la victime prenant les coups pour des caresses.

Inceste et infanticide religieux : le Saint-Père et Dieu le Père

Cenci est aussi en lien avec l'institution religieuse. Sa fortune lui permet en effet d'obtenir les faveurs d'un pape, Clément VIII, vénérant davantage le pouvoir que l'humilité, si bien que l'on a ici affaire à une collusion entre Etat, ou du moins « fief », et Eglise. Camillo lui-même fait le portrait d'un Saint-Père hypocrite :

> Le pape disait que vous achetiez avec votre or une dangereuse impunité ; que des crimes comme les vôtres, une ou deux fois reçus à composition, enrichissaient l'Eglise et assuraient un répit du côté de l'enfer à une âme égarée qui peut se repentir et vivre.
>
> Il fronça le sourcil et dit : « Les enfants sont désobéissants, ils exaspèrent le cœur de leurs pères jusqu'à la folie et au désespoir, récompensant des années de dévouement avec l'outrage. J'ai pitié du comte Cenci du fond de mon cœur ; son amour outragé a peut-être éveillé la haine, et l'a ainsi poussé aux dernières extrémités. Dans la grande guerre entre la vieillesse et la jeunesse, moi qui ai les cheveux blancs et le corps chancelant, je veux garder jusqu'à la fin une neutralité sans blâme. »[942]

---

[938] *Ibid.*, V, 1, 30-32, p. 93. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 287.
[939] *Ibid.*, V, 3, 69, p. 106-107. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 295.
[940] *Ibid.*, IV, 4, 123-188, p. 89-91. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 285-286.
[941] *Ibid.*, I, 3, 145-166, p. 30. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 251 : « What although tyranny, and impious hate / Stand sheltered by a father's hoary hair ? / […] / I have born much, and kissed the sacred hand / Which crushed us to the earth, and thought its stroke / Was perhaps some paternal chastisement ! / Have excused much, doubted; and when no doubt / Remained, have sought by patience, love and tears / To soften him, and when this could not be / I have knelt down through the long sleepless nights / And lifted up to God, the father of all, / Passionate prayers: and when these were not heard / I have still borne […] ».
[942] *Ibid.*, I, 1, 5-8, p. 17, et II, 2, 27-40, p. 41-42. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 243 : « […] he said that you / Bought perilous impunity with your gold ; / That crimes like yours if once or twice compounded / Enriched the Church, and respited from hell / An erring soul which might repent and live. » ; *ibid.*, p. 258 : « […] he frowned and said, / "Children are disobedient, and they sting / Their father's hearts to madness and despair / Requiting years of care with contumely. / I pity the Count Cenci from my heart ; / His outraged love perhaps awakened

Que le pouvoir ecclésiastique soit ici catholique n'empêche pas Shelley de condamner toutes les religions établies, anglicanisme compris, Ernest Bates note d'ailleurs que le poète substitue le protestantisme au catholicisme, en mettant en scène, comme on va le voir, le commerce direct des protagonistes avec Dieu sans l'intercession d'un pape[943]. Le contexte catholique lui permet toutefois de contourner la censure, ce qu'il faisait déjà en expurgeant son manuscrit italien des scènes les plus horribles, mais aussi en plaçant ses commentaires ironiquement anti-cléricaux et athées dans la bouche de croyants, le comte, Beatrice et Camillo.

Le pape, « le Saint-Père », se fait alors double de Cenci. En premier lieu, lui aussi est monarque, étant assis sur un « trône élevé »[944]. Ensuite, il n'est pas seulement père spirituel : ses « neveux », car ils sont en effet plusieurs, ne sont ni plus ni moins que ses enfants illégitimes[945]. A défaut d'un harem grec à la *Hellas,* le pape a suffisamment de pouvoir pour gratifier ses désirs et transposer le titre de Saint-Père sur un plan plus charnel et biologique. La soi-disant morale chrétienne est mise à rude épreuve, non seulement du fait de l'hypocrisie papale relative à la luxure, mais aussi parce que le pape accepte de fermer les yeux sur les exactions du comte en l'échange d'argent et de possessions, ce qui fait de son dieu non pas un idéal de sainteté, mais Mammon, la divinité hérétique que Shelley nomme le plus souvent pour désigner le culte des richesses :

> Mon ami, le démon qui hante les palais, l'or, a murmuré le mot de silence à l'oreille de Sa Sainteté.[946]

Il suffit d'ailleurs d'enlever la lettre « l » au mot « Gold » pour obtenir « God ». De même, le verbe « absoudre » ou « relever » employé par Orsino porte aussi bien sur la prêtrise que sur les richesses. La condamnation de Beatrice, Lucretia et Giacomo a en effet permis à Clément VIII d'amasser les richesses des Cenci, ainsi que Shelley le rappelle dans sa préface[947].

L'intransigeance du pape, nourrie par sa paranoïa, rend vain l'espoir que les victimes encore innocentes au début de la pièce placent en lui. Mais l'on notera cependant que si le pape se fait complice de l'inceste de Cenci, il parvient à placer ses enfants illégitimes à des postes clefs.

Le comte n'est pas seulement lié à l'Eglise, mais aussi, par sa foi, directement à Dieu. A plusieurs reprises, il est représenté sur scène comme favori de Dieu :

> Il est évident que j'ai été favorisé d'en haut.
>
> Ô Dieu, je te remercie ! En une seule nuit tu as accompli, par des voies impénétrables, ce que je voulais faire. Mes fils désobéissants et rebelles sont morts […][948]

---

hate, / And thus he is exasperated to ill. / In the great war between the old and young / I, who have white hairs and a tottering body, / Will keep at least blameless neutrality." ».

[943] Ernest Bates, *A Study of Shelley's Drama, The Cenci*, *op. cit.*, p. 34. Par « intensité nordique » (« a northern intensity »), on comprend « protestante ».

[944] Percy Bysshe Shelley, *The Cenci*, I, 1, 11, et II, 1, 24, *Oeuvres…*, *op. cit.*, p. 17 et 48. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 254 et 243 : « Holy Father », « high throne ».

[945] *Ibid.*, I, 1, 16-29, p. 17. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 243-244 et n. 9.

[946] *Ibid.*, II, 2, 68-69, p. 43. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 259 : « My friend, that palace-walking devil Gold / Has whispered silence to his Holiness » et *Letters*, op. cit., I, n°354 (17/07/1816, à Thomas Jefferson Hogg), p. 490.

[947] Ernest Bates, *A Study of Shelley's Drama, The Cenci*, *op. cit.*, p. 32 ; Percy Bysshe Shelley, *The Cenci*, « Préface », *Oeuvres…*, *op. cit.*, p. 9-10 et n. 1. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 239 et n. 5.

[948] *Ibid.*, IV, 1, 39, et I, 3, 40-44, p. 69 et 27. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 274 et 249 : « 'Tis plain I have been favoured from above »; « […] God ! / I thank thee ! In one night didst thou perform, / By ways inscrutable, the thing I sought. / My disobedient and rebellious sons / Are dead ! […] ».

Cenci est monarque de droit divin. En se décrivant comme le « fléau » (« scourge »[949]) de Dieu, il se déleste aussi sur son créateur. Surtout, Dieu est clairement identifié comme « le père de tous », y compris celui du comte :

> Et toi, grand Dieu, dont l'image sur la terre est celle d'un père, m'abandonnes-tu donc ?[950]

Au-delà du comte et du pape, c'est donc aussi Dieu le Père qui est visé, puisqu'il ferme les yeux sur les exactions de son fils spirituel et le viol de, pour ainsi dire, son arrière petite-fille Beatrice, qui descend aussi d'Adam. Pire, c'est Dieu lui-même qui assassine les fils de Cenci, d'abord Rocco, en lui faisant tomber une église sur la tête, ce qui n'est pas sans ironie, et ensuite Cristofano, dont le prénom est tout autant ironique, en le faisant tuer par « erreur », deux transformations burlesques opérées par Shelley sur son hypotexte pour suggérer la divine Providence[951]. Le poète ne remet donc pas seulement en cause la morale chrétienne et l'exercice du pouvoir religieux, mais également la pertinence même d'une religion qui n'est autre que la personnification des passions humaines les plus sombres, ainsi qu'il l'écrit dans « A Refutation of Deism » (1814). Ou bien Dieu le Père est coupable et peut alors être perçu comme une véritable malédiction :

> Oh ! Que n'accuses-tu plutôt le juge suprême, Dieu qui a permis un acte semblable à celui que j'ai souffert, et qu'il a vu ![952]

Ou bien il n'est rien, un simple mythe, et il incombe alors à l'homme d'assumer ses responsabilités, à l'image d'Ulysse dans « The Cyclops » devant l'inaction du dieu Bacchus :

> Bien d'autres pourraient douter qu'il y a un Dieu là-haut, qui voit et permet le mal […].[953]

Le père, Dieu sur terre

Le pouvoir pontifical est également basé sur une structure sociale patriarcale :

> [le pape] répute cela du plus dangereux exemple, comme tendant à affaiblir le pouvoir paternel, pouvoir, naturellement, l'ombre du sien.[954]

D'où la paranoïa du Saint-Père :

> Le parricide devient si à la mode, que bientôt, sans doute aussi pour quelque juste cause, notre jeunesse nous étranglera tous, sommeillant dans nos fauteuils. L'autorité, le pouvoir et les cheveux blancs sont devenus des crimes capitaux. – Vous êtes mon neveu […].[955]

---

[949] *Ibid.*, IV, 1, 63-64, ou encore sur Adam, I, 3, 12, p. 70 et 25. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 275 et 247. Rabbe (sur)traduit en fait « scourge » par « verge ».

[950] *Ibid.*, II, 1, 16-17, p. 34. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 253 : « Thou, great God, / Whose image upon earth a father is, / Dost thou indeed abandon me ! »

[951] *Ibid.*, I, 3, 58-63, p. 27. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 250. Shelley invente le nom d'Orsino (Mario Querro). Il transforme aussi le nom de Cristofero en Cristofano. Voir « Relation of the Death of the Family of the Cenci » (anonyme), traduit en anglais par Percy Bysshe Shelley, *The Cenci : A Tragedy, in Five Acts, Given from the Poet's own Edition*, avec une introduction de Alfred et Buxton Forman et un prologue de John Todhunter, Londres, Reeves and Turner, 1886, p. 93-107. Ernest Bates (*A Study of Shelley's Drama, The Cenci*, *op. cit.*, p. 31-33 et 49-50) note la réécriture de la mort des deux frères.

[952] *Ibid.*, V, 3, 78-81, p. 108. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 295 : « Or wilt thou rather tax high judging God / That he permitted such an act as that / Which I have suffered, and which he beheld ; / Made it unutterable […] ? ».

[953] *Ibid.*, III, 1, 100-101, p. 50. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 264 : « Many might doubt there were a God above / Who sees and permits evil […] ».

[954] *Ibid.,* II, 2, 54-56, p. 42. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 259 : « [the Pope] holds it of the most dangerous example / In aught to weaken the paternal power, / Being, as 't were, the shadow of his own ».

Le destin de Beatrice s'apparente non seulement à celui des jeunes filles que l'on emprisonnait dans des couvents et dont le mariage constituait un simulacre d'indépendance[956], mais aussi à la soumission des fils aux desideratas des pères, dont l'autorité était sanctionnée par la société (« L'homme qu'on appelle mon père ; un terrible nom ! ») et l'Eglise, qui a donc tout intérêt à ce que le système patriarcal reste en place :

> Car celui qui est notre persécuteur assassin est protégé par le saint nom de père […][957]

Si Beatrice, comme Giacomo, peut représenter Shelley fils sur scène, la critique sociale est renforcée par le fait que Beatrice est une femme. Le père de famille est apparenté à Dieu et donc agir contre le père, c'est agir contre Dieu. Ainsi, dans « rebelle à son père et à son Dieu »[958], on ne sait pas si le terme « Dieu » renvoie bien à Dieu ou au père lui-même. Giacomo le décrit d'ailleurs comme une sorte démiurge[959], ce qui fait vaciller sa résolution de le tuer, et parce que son père était Dieu sur terre, Beatrice craint de le retrouver dans l'au-delà[960].

D'autre part, il était coutume, aux XVIIIe et XIXe siècles, d'incarner la révolution ou la liberté par une femme, ainsi qu'on le voit dans *La Liberté guidant le peuple* (1830) d'Eugène Delacroix, ou, sous les crayons des royalistes, par la Méduse :

> CENCI : Retirez-vous dans votre chambre, insolente fille !
> BEATRICE : Retire-toi toi-même, homme impie! Oui, cache-toi dans un lieu où aucun œil ne puisse te voir désormais !
> […]
> CENCI : Et toi vipère peinte ! Farouche bête que tu es ! Belle et cependant terrible ! Je connais un charme qui te rendra douce et apprivoisée. Maintenant retire-toi de ma vue ![961]

La Gorgone de « On the Medusa of Leonardo da Vinci » (1819) est en effet « belle et cependant terrible », et dans la pièce, « son nom sera la terreur de la terre » n'est ni plus ni moins qu'une traduction shelleyenne de « Demogorgon », le personnage libérateur de *Prometheus Unbound*, le grec « gorgon », que le poète avait trouvé chez Eschyle en 1810, signifiant « terreur »[962], et « demo », « peuple ». C'est d'ailleurs cette terreur que Marzio ressent lorsque Beatrice le somme de répondre de son crime :

> Oh ! Lancez sur la terre morte le terrible ressentiment de ces yeux ! Détournez-les de moi ; ils blessent ![963]

---

[955] *Ibid.*, V, 4, 20-24, p. 111. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 297 : « […] Parricide grows so rife / That soon, for some just cause no doubt, the young / Will strangle us all, dozing in our chairs. / Authority, and power, and hoary hair / Are grown crimes capital. You are my nephew […] ».
[956] *Ibid.*, II, 1, 84-88, p. 36. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 255.
[957] *Ibid.*, III, 1, 144, II, ii, 72-73, p. 52 et 43. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 265 et 259 : « The man they call my father : a dread name » ; « For he who is our murderous persecutor / Is shielded by a father's holy name ».
[958] *Ibid.*, IV, 1, 90, p. 71. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 275 : « A rebel to her father and her God ».
[959] *Ibid.*, III, 2, 15-60, p. 63. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 271-272.
[960] *Ibid.*, V, 4, 60-69, p. 113. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 298.
[961] *Ibid.*, I, 3, 145-168, p. 31-32. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 275 : « CENCI. Retire to your chamber, insolent girl ! / BEATRICE. Retire thou, impious man ! Aye hide thyself Where never eye can look upon thee more ! / […] / CENCI. Thou painted viper ! / Beast that thou art! Fair and yet terrible ! / I know a charm shall make thee meek and tame, / Now get thee from my sight ! » Voir Neil Hertz, « Medusa's Head : Male Hysteria under Political Pressure », *Representations*, n° 4, 1983, p. 27.
[962] Cf. Eschyle, *Les Euménides*, 46-56 et *Prométhée enchaîné*, 356-357 (*γοργωπόν*) et Percy Bysshe Shelley, *Letters…*, *op. cit.*, I, n° 271 (25/10/1814, à Mary Godwin), p. 411.
[963] Percy Bysshe Shelley, *The Cenci*, IV, 1, 92, V, ii, 29-33, p. 71 et 98. *Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. 275 et 289 : « Her name shall be the terror of the earth », « Oh, dart / The terrible resentment of those eyes / On the dead earth ! Turn them away from me ! They wound […] ».

Beatrice défie donc l'autorité patriarcale et inverse les rôles en condamnant son père et bourreau, le tutoiement (« thou ») étant aussi utilisé par Dieu dans le décalogue.

Entre cette critique sociale et la propre famille du poète, il n'y a alors qu'un pas, ces passages réécrivant parfois les lettres envoyées à Timothy, où Shelley critiquait, entre autres, le fait que la loi donnait tout pouvoir au père de famille.

Il resterait donc à étudier, au sein de *The Cenci,* les deux visages de la propre famille du poète, d'une part, les relations conflictuelles entretenues avec son père, incarnation, selon Shelley, d'une certaine tyrannie et orthodoxie, et, d'autre part, les remords qu'il éprouve à cause la perte de ses enfants. Il serait également intéressant de transposer ces relations familiales sur le plan intertextuel, Shelley évoquant dans sa préface deux de ses pères littéraires, Shakespeare et Calderón, qu'il dit d'ailleurs avoir plagié, ainsi que Guido Reni, dont il réécrit le tableau, pour montrer qu'elles relèvent moins d'une anxiété de l'influence que d'un désir de continuer le grand livre de l'humanité.

Si angoisse il y a dans *The Cenci*, c'est celle de l'influence du père corrompu, qu'il soit biologique, politique ou religieux, une influence pouvant causer un retour en arrière, plutôt qu'une avancée vers un nouvel âge d'or incarné par une nouvelle génération supplantant la précédente, ainsi qu'on peut déjà le voir à travers l'inversion du rôle père ou mère/fille. Cette lecture plus allégorique de l'inceste ou de l'infanticide permet en outre de transcender le problème de leur représentation sur scène, auquel Shelley remédie parfois en leur substituant des scènes ou des termes renvoyant au même paradigme. Il teste enfin, dans un contexte plus réaliste que de coutume, son rejet idéaliste de la vengeance et de la violence. Toutefois, parce qu'il souhaite également éviter le didactisme, parce que l'inceste est un crime délicat à pardonner et peut-être aussi du fait du contexte extratextuel tragique dans lequel il se trouvait, Shelley permet à la vengeance de s'accomplir, si bien que le second visage de Janus, tourné vers l'avenir, se voile. *The Cenci* est l'antithèse de *Prometheus Unbound,* dont il reste également à étudier les relations familiales, plus optimistes ou euphoriques.

Le rapport père-fils dans la tragédie française des années 1820-1830

Maurizio Melai

Dans la tragédie française des années 1820 et 1830, tragédie tardive mais encore vivante et riche en contacts avec le drame romantique naissant, la valorisation du sentiment de l'amour familial donne lieu à des situations dramatiques extrêmement pathétiques. Même dans ce genre traditionnel qu'est la tragédie classique, où la dimension affective et privée des rapports familiaux est conventionnellement négligée, la famille est exaltée comme un cadre propice au développement de sentiments. La tragédie de l'époque post-révolutionnaire se fonde désormais sur un système axiologique « bourgeois » : au modèle aristocratique, faisant de l'appartenance familiale et atavique un gage de l'identité héroïque de l'individu, s'est graduellement substitué un nouveau paradigme, sacralisant les liens familiaux en tant qu'expression de la loi naturelle et noyau fondamental d'une société où la vertu se traduit en sentiment.

Par ailleurs, ce n'est pas un hasard si une partie considérable des protagonistes des tragédies en question sont des femmes, des héroïnes : l'univers axiologique bourgeois, où le concept clé de réussite individuelle se lie étroitement à l'idéal de bonheur privé, de stabilité familiale et sentimentale, ne peut avoir de meilleur représentant que la femme ; non pas, naturellement, l'orgueilleuse et terrible femme de sang royal analysée par Odile Krakovitch dans son article sur la femme de pouvoir dans le théâtre de la Restauration[964], mais l'honnête femme roturière, incarnée parfaitement par Inès de Castro[965], tendre épouse et mère, ou encore par Lucrèce[966] et par Virginie[967], filles aux vertus simples et domestiques.

La rupture du bonheur familial, facteur éminemment tragique dans une société bourgeoise qui sacralise la famille, ne peut que dériver de l'absence de l'élément féminin et du conflit tout masculin entre le père et le fils, représentants de deux générations et de deux univers que la Révolution a irrémédiablement séparés. En tant que genre provenant de la tradition aristocratique, la tragédie, tout en accueillant la nouvelle vision bourgeoise et sentimentale des rapports familiaux, ne peut pas liquider le vieil idéal héroïque associé aux liens du sang. Dès le début du XIXe siècle, la tension entre une conception « aristocratique » et une conception « bourgeoise » des liens familiaux se traduit justement par la mise en scène du conflit entre la figure du père et celle du fils. Nous essaierons donc de passer en revue les principales œuvres tragiques où cette thématique est dominante et particulièrement significative du point de vue des problématiques politico-sociales qu'elle transpose et véhicule.

Pères et fils dans la tragédie de la Restauration : le cas emblématique d'*Élisabeth de France* d'Alexandre Soumet

Le thème du conflit intergénérationnel, si chargé de signification historico-politique à l'époque qui suit la décapitation du père de la nation, apparaît déjà clairement dans la tragédie de la Restauration, bien avant de devenir l'un des motifs centraux, comme l'a bien montré

---

[964] Odile Krakovitch, « Les femmes de pouvoir dans le théâtre de la Restauration », dans *Figures de l'Histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières 1760-1830*, dir. Paul Mironneau et Gérard Lahouati, Oxford, Voltaire Foundation, 2007 (SVEC 2007 : 07), p. 257-284.

[965] Inès de Castro est la protagoniste de la tragédie de Lucien Arnault, *Pierre de Portugal* (Paris, Barba, 1823), et de celle de Firmin Didot, *La Reine de Portugal* (Paris, Didot, 1824).

[966] Les vertus de Lucrèce font l'objet d'une tragédie de François Andrieux, *Lucius Junius Brutus* (Paris, Mme de Bréville, 1830), ainsi que de la célèbre *Lucrèce* de François Ponsard (Paris, Furne, 1843).

[967] Virginie est la protagoniste, en particulier, des tragédies éponymes d'Alexandre Guiraud (Paris, Ponthieu, 1827) et de Latour de Saint-Ybars (Paris, Tresse, 1845).

Pierre Laforgue, de la littérature romantique des années 1830[968]. Il apparaît une première fois dans une tragédie d'Hyppolite Bis, *Lothaire*[969], mais sans donner lieu à un épilogue tragique : la réconciliation finale entre le roi Louis et le prince Lothaire symbolise, lors de la publication de la pièce en 1817, la fin des contrastes entre la génération prérévolutionnaire des pères et celle postrévolutionnaire des fils.

La pièce qui plus que toute autre transpose fidèlement le modèle œdipien est sans doute *Élisabeth de France* d'Alexandre Soumet, tragédie créée en 1828, réécriture du *Don Carlos* schillérien. La célèbre trame de cet ouvrage se construit autour de la rivalité amoureuse entre Philippe II d'Espagne et son fils Don Carlos, le premier ayant épousé la femme destinée au deuxième. La tragédie de Soumet se concentre sur le malheur de Don Carlos, fils mal aimé et constamment à la recherche des attentions d'un père qui le néglige et l'humilie. Le prince exprime tout son amour et toute sa souffrance filiale lors de sa première rencontre avec Philippe (II, 4) ; prenant la main de son père, il affirme :

> Votre main… Jour heureux ; cette main que je presse,
> Fut longtemps refusée, hélas ! À ma tendresse !
> Oh ! Pourquoi si longtemps… l'avais-je mérité ?
> Pourquoi de votre sein m'aviez-vous écarté ?
> Daignez fermer du mien la blessure profonde.
> Carlos est votre fils… Quand l'Espagne, le monde
> Depuis plus de vingt ans me donne un nom si doux,
> Mon père ! Que ce nom soit prononcé par vous.[970]

Carlos tente de se rapprocher de Philippe à travers l'argument de l'identification entre père et fils, en insistant sur la continuité biologique et génétique qui lie les différentes générations d'une même famille. Il prononce les vers suivants :

> Oh ! De quels doux transports un père est animé,
> Lorsqu'en pressant la main de son fils bien-aimé,
> Avec lui du jeune âge il remonte la trace,
> Renaît pour l'avenir, refleurit dans sa race,
> Et voit son front chéri noblement s'honorer
> Du laurier filial qui le vient entourer ![971]

Mais l'influence négative du milieu courtisan a éteint chez Philippe tout sentiment paternel ; c'est ainsi qu'Élisabeth apostrophe le roi lorsqu'il se montre indifférent au discours chaleureux de Carlos : « Sire, ils ont étouffé jusqu'à la voix suprême / Qu'élève en notre cœur la nature elle-même[972] ». La négation des droits sacrés de la nature et du sang est à la base de l'événement tragique : « […] Je crains de n'aimer plus Philippe ; / Je crains, au souvenir de vingt ans de rigueur, / Que la nature enfin ne soit morte en mon cœur[973] », déclare le prince en devenant l'ennemi politique de son père.

Épousant la cause indépendantiste des Pays-Bas, Carlos se soulève à la fois contre un père injuste et contre un roi despotique. Il transfère donc son complexe œdipien à la dimension politico-sociale, en reconnaissant dans les rebelles hollandais des frères et des fils opprimés, victimes de la tyrannie paternelle. Prêt à s'unir à la révolution anti-espagnole, il déclare :

---

968 Voir Pierre Laforgue, *L'Œdipe romantique. Le jeune homme, le désir et l'histoire en 1830*, Grenoble, Ellug, Université Stendhal, 2002.
969 Hyppolite Bis, *Lothaire*, Paris, Pillet, 1817.
970 Alexandre Soumet, *Élisabeth de France*, Paris, Delaforest, 1829, acte II, scène 4, p. 32.
971 *Ibid.*, II, 4, p. 34.
972 *Ibid.*, II, 6, p. 44.
973 *Ibid.*, III, 2, p. 51.

J'attends les conjurés pour partir avec eux,
Tout un peuple m'appelle en ses rangs belliqueux.
Enchaîné trop longtemps sur ce fatal rivage,
Nul ne plaint plus que moi les maux de l'esclavage,
Nul ne sait plus que moi combien pèse la main
D'un maître impérieux, d'un despote inhumain,
De mon père…[974]

L'échec de la révolte ne peut que coïncider avec la défaite et la condamnation à mort de Carlos : la génération des pères a le dessus sur celle des fils, dont les revendications – plus que jamais actuelles dans la France de la Restauration – sont tragiquement frustrées.

Les premières tragédies de Casimir Delavigne : *Les Vêpres siciliennes* (1819) et *Le Paria* (1821)

La question du conflit intergénérationnel occupe une place privilégiée dans l'œuvre du principal auteur tragique de l'époque, Casimir Delavigne[975]. Dans toutes les tragédies du poète havrais, à l'exception d'*Une Famille au temps de Luther*[976] – où l'intérêt se déplace vers la problématique du rapport fraternel –, l'intrigue se développe à partir de la relation conflictuelle ou du moins ambiguë entre un père et un fils. Cela est vrai, par exemple, pour les *Vêpres siciliennes*, pièce de 1819, où le début de l'action tragique est marqué par le retour en Sicile du révolutionnaire Procida, père du paisible Lorédan. Pendant l'absence de Procida, Lorédan a instauré un rapport pacifique avec les occupants français et s'est lié d'amitié avec le gouverneur Montfort. C'est Procida qui réveille chez son fils le sentiment de haine à l'égard des oppresseurs et qui le ramène sur la pente tragique de la vengeance. Le farouche révolutionnaire ne manifeste son attachement paternel à Lorédan que lorsque ce dernier se rallie à la cause indépendantiste. Ce n'est qu'à ce moment que le fils assume, pour le père, une identité familiale bien définie, en s'insérant à l'intérieur d'un lignage de héros et de patriotes : « Non, tu ne démens pas les héros de ta race. / Viens, mon fils, viens, mon sang, que ton père t'embrasse ! », s'exclame finalement Procida en reconnaissant cet enfant repentant[977].

À partir de cet instant, Lorédan est obligé de suivre sa pente fatale jusqu'au bout, faisant prévaloir les raisons de l'État et de la race sur celles du bonheur personnel et sentimental. Cependant, après avoir tué Montfort, le jeune héros est loin de se sentir un triomphateur ; c'est ainsi qu'il répond à l'enthousiasme de son père :

---

[974] *Ibid.*, III, 2, p. 55.

[975] Sur l'œuvre dramatique de Casimir Delavigne (1793-1843), voir en particulier les articles de Patrick Berthier, « Casimir Delavigne et ses parodistes : ou de *Louis XI* à *Louis Bronze* (1832) », *Revue d'histoire du théâtre*, Paris, Publications de la Société d'Histoire du Théâtre, n°178-179, 1993, p. 61-72, et « Théâtre néo-classique ou théâtre juste-milieu ? Situation de Casimir Delavigne », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 50, mai 1998, p. 159-175. Voir aussi l'article de Pierre Laforgue, « *Marino Faliero* de Casimir Delavigne, ou Carnaval et tragédie », dans *Tragédies tardives. Actes du Colloque de Besançon des 17 et 18 décembre 1998*, dir. Pierre Frantz et François Jacob, Paris, Champion, 2002, p. 179-187, et enfin l'article de Sylviane Robardey-Eppstein, « Regards sur l'œuvre dramatique de Casimir Delavigne tout au long du XIXe siècle », dans *Le miel et le fiel. La critique théâtrale en France au XIXe siècle*, dir. Marianne Bury et Hélène Laplace-Claverie, Paris, PUPS, 2008, p. 147-158.

[976] *Une Famille au temps de Luther*, tragédie en un seul acte, est créée au Théâtre-Français le 19 avril 1836. Nous signalons l'édition de référence des œuvres de Casimir Delavigne : *Œuvres complètes de Casimir Delavigne, précédées d'une notice par M. Germain Delavigne*, examens critiques de Pierre Duviquet, Paris, Firmin Didot, 1877-1881.

[977] Casimir Delavigne, *Les Vêpres siciliennes*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, II, 6, t. I, p. 32 (première représentation de la pièce : Odéon, 23 octobre 1819). Sur cette pièce, voir Maurice Descotes, « *Les Vêpres siciliennes* de Casimir Delavigne (1819). Le retour du public bourgeois », *Le public de théâtre et son histoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p. 245-271.

Arrêtez, ma victoire est un assassinat ;
Je vois avec horreur vos maximes d'État.
Croyez-vous m'abuser ? Couverts de noms sublimes,
Ces crimes consacrés en sont-ils moins des crimes ?[978]

Refusant la logique du crime nécessaire et du sacrifice patriotique, Lorédan se suicide en accusant le père et la patrie. Il adresse à Procida ces derniers mots désespérés : « À ma rage insensée, à vous, à la patrie, / J'immolai les objets de mon idolâtrie[979] ». De son côté, Procida ne pleure que pour un instant la mort du fils ; il consacre ses derniers vers à la patrie, le seul véritable objet de sa dévotion :

[…] Ô mon pays !
Je t'ai rendu l'honneur, mais j'ai perdu mon fils.
Pardonne-moi ces pleurs qu'à peine je dévore.
Il garde un moment le silence, puis se tournant vers les conjurés :
Soyez prêts à combattre au retour de l'aurore[980].

Dans ce changement de sujet soudain, souligné par une didascalie, nous pouvons observer à la fois toute l'abnégation patriotique et tout le fanatisme qui caractérisent Procida : le révolutionnaire s'adresse aux conjurés en tournant significativement le dos au corps de son propre fils, ce fils dont il a voulu faire un héros public et dont il n'a jamais compris l'aspiration la plus profonde, la simple aspiration à un bonheur sentimental, privé, bourgeois.

Dans la deuxième tragédie de Delavigne, le *Paria*, de 1821, l'apparition de Zarès, père du héros, est le véritable moteur de l'action dramatique. Ce père pauvre et malheureux se présente sur la scène seulement au troisième acte, au moment où son fils Idamore s'apprête à sceller son triomphe en épousant Néala, la fille du grand prêtre. De fait, l'arrivée imprévue du père bouleverse le dénouement heureux qui est sur le point de se concrétiser et reconduit Idamore à sa vraie identité de paria, le restituant à son destin inéluctable de disgrâce et de mort.

Certes, le spectre de cette figure paternelle éloignée plane sur la trame dès le premier acte, lorsqu'Idamore évoque sa propre fuite de la cabane natale. Le jeune héros manifeste de la sorte son sentiment de culpabilité à l'égard du père qu'il a abandonné (I, 1) :

[…] Ô Zarès, ô mon père,
Que ton réveil fut triste et ta douleur amère,
Quand ton œil sur ma couche errant avec effroi
Lui demanda ton fils qui fuyait loin de toi ![981]

C'est cette fuite qui constitue le péché originel d'Idamore ; c'est ce manque de *pietas* filiale qui déterminera son châtiment : « […] Voilà, voilà mon crime ; / Voilà de mes malheurs la source légitime », reconnaît-il[982]. Idamore évoque encore sa propre dette envers Zarès au deuxième acte, au moment où, au faîte de sa gloire, il obtient la permission d'épouser Néala. Les mots du grand prêtre Akébar, qui s'adresse à lui en l'appelant « mon fils », le ramènent au souvenir douloureux de ce père oublié. C'est alors qu'Idamore donne libre cours à ses remords :

---

[978] Casimir Delavigne, *Les Vêpres siciliennes*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, V, 5, t. I, p. 63-64.
[979] *Ibid.*, V, 5, p. 64.
[980] *Idem.*
[981] Casimir Delavigne, *Le Paria*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, I, 1, t. I, p. 159 (première représentation de la pièce : Odéon, 1er décembre 1821).
[982] *Idem.*

Son fils… De ce doux nom un autre m'appela.
Il me pleure… il me cherche, et mon hymen s'apprête.
Il n'assistera point à cette auguste fête.
Zarès n'est plus mon père, hélas ! il ne l'est plus !...
Des biens communs à tous les hommes l'ont exclus,
Et tu t'es fait leur frère à force d'imposture !
Ton âme s'avilit en fuyant la nature :
Ils t'ont rendu cruel, perfide, ingrat comme eux.
Renonce à ton vieux père, achève et sois heureux.[983]

Enfin, au troisième acte, ce fameux spectre se matérialise sur scène et vient régler les comptes avec le fils qui l'a trahi. Se présentant au chef de l'armée comme « un vieillard insensé, / Qui poursuit un ingrat dont il fut délaissé[984] », il met Idamore face à toute l'étendue de sa faute :

Toi, l'unique soutien d'un père vieillissant,
Toi, que j'avais nourri, toi mon fils, toi mon sang !
Confondant jusqu'aux dieux dans ma haine implacable,
Je n'excusai que toi, toi seul étais coupable ![985]

Sans se préoccuper du bonheur de son fils, Zarès prétend qu'il rentre chez lui, dans le village des parias, en renonçant à la gloire et à l'amour de Néala. L'amour jaloux et presque tyrannique du vieux paria n'admet pas de concurrents : « Je t'aime avec excès, sois à moi sans partage[986] », ordonne-t-il catégorique. Puisqu'Idamore semble hésiter à accepter l'injonction du père, ce dernier recourt même à l'intimidation, en menaçant de s'auto-dénoncer aux autorités et de s'exposer à la vengeance des prêtres ; il s'exclame : « Reviens me joindre ici ; sois fidèle, ou je cours / Livrer au peuple entier mon secret et mes jours. / Je me perdrai, te dis-je ![987] »

La menace de Zarès se concrétise au quatrième acte : démasqué en tant que paria, il est arrêté et condamné à mort par le grand prêtre. C'est alors qu'Idamore est obligé de révéler ses origines honteuses et de reconnaître publiquement son père. Pour prouver la vérité de cet aveu, le jeune paria fait appel à l'argument du cri du sang, à ces droits de la nature qu'il avait trahis en fuyant la maison paternelle. La reconnaissance et la réconciliation publique entre le père et le fils, qui coïncident inévitablement avec la condamnation à mort de ce dernier, sont scellées par ces vers d'Idamore :

C'est mon père ! C'est lui ! Croyez-en ses alarmes,
La pâleur de son front, ses yeux noyés de larmes,
Ses bras que malgré lui je force à se rouvrir…
Il m'embrasse, frappez, c'est à moi de mourir ![988]

Les raisons de la nature et du sang, incarnées par le père, ont le dessus sur celles de l'ambition et de la réussite personnelle, représentées par le fils. Mais si le fils a outragé la nature, le père a empêché Idamore de recevoir le prix de ses mérites, d'avancer socialement et de se projeter dans l'avenir. Dans ce sens, Zarès est incontestablement le porte-parole d'une instance conservatrice et rétrograde, le fauteur d'une douloureuse restauration familiale et sociale, restauration qui se charge inévitablement d'un sens métaphorique et d'un écho politique. Contrairement à la configuration du conflit intergénérationnel dans *Les Vêpres siciliennes*, fondé sur l'opposition entre un père héroïque et un fils rétif à l'emploi de la violence, nous

[983] *Ibid.*, II, 4, p. 179.
[984] *Ibid.*, III, 4, p. 194.
[985] *Ibid.*, III, 4, p. 195-196.
[986] *Ibid.*, III, 4, p. 198.
[987] *Ibid.*, III, 4, p. 199.
[988] *Ibid.*, IV, 5, p. 212.

avons dans ce cas un fils entreprenant qui doit se confronter à un père réactionnaire et réfractaire à toute tentative d'émancipation sociale.

Sur le plan dramaturgique, l'entrée en scène tardive et soudaine de Zarès paraît même incongrue, forcée, intempestive, ce qui ne manque pas d'être observé par la presse de 1821. C'est en particulier le *Drapeau blanc* de Martainville qui dénonce le caractère artificiel de cette péripétie. Dans un article du 3 décembre 1821, le rédacteur de la feuille conservatrice écrit :

> Nous n'avons point exagéré le ridicule des combinaisons dramatiques sur lesquelles l'auteur a fondé la marche et l'intérêt de sa pièce ; nous déclarons franchement que nous ne connaissons pas au théâtre un seul ouvrage dont l'action soit plus fausse et plus extravagante. La seule péripétie qui change le sort des personnages (l'arrivée de Zarès) est un coup de théâtre qui blesse bien moins la vraisemblance que la conduite de ce vieillard ne révolte le cœur et la raison.
> Ôtez cet incident de la pièce, il n'y a plus rien ; rétablissez-le, tout marche en sens inverse de la nature et de la raison. C'est une des plus malheureuses conceptions auxquelles ait pu s'arrêter un auteur qui a déjà fait preuve de quelque intelligence de la scène.

L'arrivée de Zarès détonne dans la trame de l'ouvrage ; elle résonne, à l'intérieur de l'intrigue dramatique, comme un coup de pistolet au milieu d'un concert. La restauration réclamée par ce vieux père est en somme aussi déplacée, inopportune et anachronique que la Restauration promue par le vieux roi Bourbon. Riche en implications politiques et sociales, le personnage de Zarès est enfin l'incarnation parfaite du *retour offensif du passé*, thématique qui hante les consciences des hommes du XIXe siècle et qui est destinée à trouver, au cours des années 1830, une place privilégiée dans la dramaturgie de Victor Hugo[989].

Les dernières tragédies de Delavigne : de *Marino Faliero* (1829) à *La Fille du Cid* (1840)

Dans *Marino Faliero*[990] et *Les Enfants d'Édouard*[991], Delavigne thématise la complexité du rapport intergénérationnel à travers la représentation du contraste entre la figure de l'oncle et celle du neveu. La première pièce confie au jeune Fernando le rôle du rival en amour du vieil oncle, alors que la deuxième présente Glocester comme le cruel ennemi politique de ses deux neveux : dans les deux cas, les raisons des représentants des différentes générations sont tragiquement inconciliables. Mais c'est surtout avec *Louis XI*[992], pièce de 1832, que Delavigne revient, dans la deuxième phase de sa production dramatique, sur le thème de la relation père-fils, en s'attardant sur le rapport conflictuel entre le roi et le dauphin de France, rapport fondé sur l'opposition entre un fils recherchant l'amour de son père et un roi égoïste en proie à une sorte de délire de persécution. Le caractère problématique du rapport entre les deux personnages émerge clairement au troisième acte, lorsque le dauphin a l'illusion que son père veut l'honorer d'un geste affectueux. Le dialogue qu'ils ont, et dont nous citons la partie la plus emblématique, montre l'opposition entre la sensibilité du fils et la dureté du père, préoccupé seulement de démasquer les médisances des proches et de conjurer l'idée de la mort :

> DAUPHIN : Dieu ! J'ai cru que vos bras s'ouvraient pour me presser,
> Que j'en allais sentir l'étreinte paternelle.
> LOUIS : Vision !

---

[989] Sur le rôle de cette thématique dans le théâtre hugolien, voir Anne Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, Librairie José Corti, 1973, p. 732-734.
[990] *Marino Faliero* est créé au théâtre de la Porte Saint-Martin le 30 mai 1829.
[991] *Les Enfants d'Édouard* est une tragédie en trois actes représentée pour la première fois au Théâtre-Français le 18 mai 1833.
[992] *Louis XI* est créé au Théâtre-Français le 11 février 1832.

DAUPHIN : Qu'à ce prix la mort m'eût semblé belle !
Si vous m'aimiez…

LOUIS : Ainsi je ne vous aime pas ?
DAUPHIN : Pardonnez !
LOUIS : Je vous hais… Les enfants sont ingrats !
Je suis un homme dur ?
DAUPHIN : Sire !...
LOUIS : Presque barbare ?
Voilà comme on vous parle et comme on vous égare.
[…]
[…] Qui donc ? Beaujeu ?
Votre oncle d'Orléans ? d'autres que je soupçonne !...
(Avec bonhomie)
Charles, mon fils, sois franc : sans dénoncer personne,
Nomme-les-moi tout bas ; je ne veux pas punir,
Je veux savoir.
DAUPHIN : Mon oncle aime à m'entretenir.
LOUIS : Il te dit ?...
DAUPHIN : Que la France un jour m'aura pour maître ;
Que m'en faire chérir est mon devoir.
LOUIS, *à part* : Le traître !
(Haut)
Et ne vous dit-il pas qu'affaibli par mes maux,
Je dois, oui… qu'avant peu je… s'il le dit, c'est faux…[993]

Comme nous pouvons le comprendre à partir de ce dialogue, Louis ne voit son fils que comme un rival politique, comme celui qui lui volera le trône et l'amour des Français après sa mort, cette mort qu'il craint plus que toute autre chose et qu'il n'arrive même pas à nommer directement. Par conséquent, tous ceux qui prévoient le décès du roi et le règne futur du dauphin sont pour Louis des traîtres, des rebelles.

La rivalité latente qui caractérise le rapport entre le père et le fils se manifeste puissamment, enfin, au cinquième acte, dans la scène emblématique du couronnement temporaire du dauphin (V, 13 et V, 14). À cette occasion, Louis se réveille soudainement de son état de mort apparente ; l'image de ce roi mourant qui réclame sa couronne et qui contraint le prince à la lui rendre s'érige en emblème d'une société post-napoléonienne immobile et dominée par une génération de vieux pères ridicules, ces pères – fauteurs d'une absurde restauration politico-sociale – qui s'opposent au cours inexorable de la nature et de l'histoire, refusant obstinément de céder le pas à la génération des fils. Le décès final de Louis et le commencement du règne de Charles semblent marquer métaphoriquement l'effondrement de la gérontocratie bourbonienne et le début d'une époque nouvelle, fondée sur le pouvoir d'un jeune roi entreprenant, véritable incarnation de la modernité historique et du changement socio-politique attendu.

Delavigne approfondit encore une fois la question du rapport intergénérationnel dans sa dernière tragédie, *La Fille du Cid*[994], où le conflit entre le chevalier Fanès de Minaya et son fils Rodrigue est l'un des ressorts principaux de l'intrigue. Au début de la pièce, Fanès a même oublié l'existence de cet enfant cadet destiné au couvent ; il n'a de la considération que pour l'aîné Fernand, guerrier valeureux qui, cependant, tombe sur le champ de bataille au premier acte. Fanès pleure la perte de Fernand comme celle de son seul enfant : « Mon appui, mon héros, ma race tout entière, / Mon Fernand est là-bas couché dans la poussière. / […] / Fanès n'avait qu'un fils, il n'en a plus ! », s'exclame-t-il[995].

---

[993] Casimir Delavigne, *Louis XI*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, III, 5, t. II, p. 206-207.
[994] *La Fille du Cid*, tragédie en 3 actes, est créée au Théâtre de la Renaissance le 27 mars 1840.
[995] Casimir Delavigne, *La Fille du Cid*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, I, 9, t. III, p. 231.

Si le chevalier se montre initialement heureux de retrouver son cadet oublié, il n'hésite pas à le menacer de mort lorsqu'il fuit lâchement la bataille. Fanès subordonne le sentiment paternel à un code d'honneur rigoureux, basé sur la valeur militaire et sur la défense de l'identité aristocratique ; il est donc prêt à tuer Rodrigue pour éviter qu'il fasse honte au nom nobiliaire des Minaya. Voici les vers prononcés par ce père impitoyable :

> Sur le dernier du nom, avant qu'on la connaisse [la honte],
> Que du bras paternel le châtiment s'abaisse,
> Puisqu'il a pu, celui qui porte un nom pareil,
> À cinq cents ans d'honneur mentir en plein soleil[996].

Fanès exprime de la sorte sa propre conception archaïque du rôle paternel : « […] Le père est juste et non barbare, / Qui prodigue un vil sang dont le fils est avare[997] ». Nous retrouvons ainsi l'opposition entre un père héroïque et attaché au code aristocratique et un fils lâche et « bourgeois », opposition qui, comme nous l'avons vu, est à la base des *Vêpres siciliennes* ainsi que de l'*Élisabeth de France* de Soumet. Dans *La Fille du Cid*, le vieux chevalier, qui incarne les valeurs révolues de la société de l'Ancien Régime, ne voit son fils que comme l'héritier de ses propres titres et le successeur de son glorieux lignage. Aucun lien de nature sentimentale ne peut s'instaurer entre les deux personnages, puisque un abîme historique et axiologique les sépare irrémédiablement. Rodrigue, sensible et pacifique, n'est pas en mesure de communiquer avec ce père rude et belliqueux : le jeune homme n'est même pas capable d'expliquer à Fanès qu'il n'a déserté la dernière bataille que pour défier le champion maure Ben Saïd. Suite à ce malentendu, Fanès manifeste encore une fois son intention de tuer Rodrigue ; il agresse son fils en recourant de nouveau aux raisons de la race et de l'honneur guerrier (III, 4) :

> Ton casque ! *(Le lui arrachant)* Il me le faut : tu l'as déshonoré.
> Cimier de mes aïeux dont j'ai tant espéré
> Quand j'ai mis sur son front ton étoile guerrière,
> Puisqu'on t'a vu de peur revenir en arrière,
> Astre tombé du front d'un Minaya qui fuit,
> Rentre avec son honneur dans l'éternelle nuit[998].

C'est seulement après avoir pris connaissance de l'exploit de Rodrigue que Fanès se rapproche de lui en l'appelant « mon fils[999] » (III, 10) : ce doux nom de fils est pour le jeune héros une dure conquête, un titre qu'il ne gagne qu'après avoir sacrifié ses convictions pacifistes au code axiologique dominant.

Le conflit des générations se résout, dans ce cas, par l'entrée douloureuse mais victorieuse du fils dans la société des pères, entrée qui garantit cette continuité historique et intergénérationnelle dont le XIXe siècle rêve sans cesse. Avec le dénouement heureux de *La Fille du Cid*, Delavigne semble vouloir proclamer, en 1840, la fin d'une époque tragique – et même, peut-être, la fin de l'époque *du* « tragique » –, en annonçant la résolution du contraste le plus emblématique de toute l'expérience révolutionnaire, ce contraste entre générations qui est l'un des éléments essentiels de la tragédie classique tardive.

---

[996] *Ibid.*, II, 2, t. III, p. 235.
[997] *Ibid.*, II, 3, t. III, p. 237.
[998] *Ibid.*, III, 4, t. III, p. 268.
[999] *Ibid.*, III, 10, t. III, p. 274.

Bibliographie

1. Théâtre et opéra européens entre 1750 et 1850

1.1. Etudes historiques et sociologiques

Philippe Bata *et alii*, *L'Invention du sentiment. Aux Sources du romantisme*, Catalogue de l'exposition du 2 avril au 30 juin 2002, Paris, Musée de la Musique, 2002.

Philippe Bourdin, Gérard Loubinoux, *La scène bâtarde : entre Lumières et romantisme*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004.

Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux (dir.), *Les arts de la scène et la Révolution française*, actes du colloque de Vizille, 13, 14, 15 juin 2002, Clermont-Ferrand et Vizille, Presses universitaires Blaise-Pascal et Musée de la Révolution française, 2004.

Jacqueline Susan Bratton, *Acts of supremacy : the British Empire and the stage, 1790-1930*. Manchester, New York, Manchester Univ. Press, cop. 1991.

Barry Daniels, Jacqueline Razgonnikoff, *Patriotes en scène : le théâtre de la République (1790-1799)*, Versailles, Artlys, 2007.

Bill Findlay, Adrienne Scullion, *A history of Scottish theatre*. Edinburgh, Polygon, 1998.

Anne Fleig, *Handlungs-Spiel-Räume : Dramen von Autorinnen im Theater des ausgehenden 18. Jahrhunderts*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 1999.

Pierre Frantz et Sophie Marchand (dir.), *Le Théâtre français du XVIIIe siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, Editions de l'avant-scène, 2009.

Lucile Garbagnati, Marita Gilli, *Actes du colloque Théâtre et révolution* [16-18 juin 1988]. Paris, les Belles Lettres, 1989.

Michel Grimberg, « Théâtre et politique en Allemagne au XVIIIe siècle », *Revue française d'histoire des idées politiques*, n° 8, 1998, p. 277-292.

Roland Krebs, *L'idée de « théâtre national » dans l'Allemagne des Lumières*. Wiesbaden, Harrassowitz, 1985.

Mieczysław Klimowicz, Aleksander Wit Labuda, *Le Théatre dans l'Europe des Lumières : programmes, pratiques, échanges : actes / du colloque organisé par le centre d'études littéraires comparées de l'université de Wroclaw, Karpacz, 18-22 avril 1983*. Wroclaw, Wydawnictwo uniwersytetu wroclawskiego, 1985.

Luciano García Lorenzo, John Earl Varey, *Teatros y vida teatral en el siglo de oro a través de la fuentes documentales*. London, Tamesis books, 1991.

Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda et Florence Naugrette, *Le Théâtre français du XIXe siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, Editions de l'avant-scène, 2008.

Letizia Norci Cagiano De Azevedo, *Lo specchio del viaggiatore : scenari italiani tra Barocco e Romanticismo*. Roma, ed. di storia e letteratura, 1992.

Harry William Pedicord, *The theatrical public in the time of Garrick*. New York, King's Crown Press, 1954.

Fabio Poggi, *All'ombra dell'Alfieri : luoghi, spettacoli, personaggi della vita musicale astigiana dal Medioevo ai nostri giorni : con indice completo degli spettacoli dal 1739 al 1979*. [Asti], Provincia di Asti, impr. 1998.

Martial Poirson, *Le théâtre sous la Révolution : politique du répertoire (1789-1799)*, Paris, Desjonquères, 2008.

Martine de Rougemont, *La Vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988.

Gillian Russell, *The theatres of war : performance, politics, and society, 1793-1815*. Oxford, Clarendon press, 1995.

Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, Stuttgart, Metzler, 1971-1980, rééd. 1999, 3 vol.
Simon Shepherd, Peter Womack, *English drama : a cultural history*, Oxford, Cambridge (Mass.), Blackwell, 1996.
André Tissier, *Les spectacles à Paris pendant la Révolution*, Paris, Droz, 2002.

1.2. Etudes littéraires concernant les genres dramatiques

Helmut Arntzen, *Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist*, München, Nymphenburger Verlagshandlung, 1968.
Luigi Baldacci, *Libretti d'opera*, Florence, Vallecchi, 1974.
Roger Bauer, « Die wiedergefundene dritte Gattung oder wie bürgerlich war das bürgerliche Drama », *Revue d'Allemagne*, t. V, n° 3, La Ferté-Bernard, Bellanger et Fils, 1973, p. 475-496.
Valeria Belt Grannis, *Dramatic parody in Eighteenth Century France*, New York, Publications of French Studies, 1931.
Hansjürgen Blinn, *Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland*. Band I.: *Ausgewählte Texte von 1741 bis 1788*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1982.
Mariane Bury, Hélène Laplace-Claverie, *Le miel et le fiel : la critique théâtrale en France au XIXe siècle*. Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, DL 2008.
José de Cañizares, *El anillo de Giges*, Madrid, CSIC, 1983, introduction de Joaquín Álvarez Barrientos, « Aspectos generales de la comedia de magia ».
Arthur Eloesser, *Das bürgerliche Drama. Seine Geschichte im 18. und 19. Jahrhundert*, Berlin, 1898.
Anne Feuchter-Feler, *Le drame militaire en Allemagne au XVIIIe siècle*. Esthétique et Cité, Bern, Peter Lang, « Convergences », vol. 37, 2005.
Pierre Frantz, *Théorie et pratique du drame bourgeois 1750-1815*, Doctorat d'État, Université Paris III Sorbonne nouvelle, 1994.
Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 1998.
Félix Gaiffe, *Le Drame en France au XVIIIe siècle*, Paris, Armand Colin, 1971 (1ère édition : 1910).
Karl S. Guthke, *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*, Stuttgart, Metzler, 1972.
Jürgen Hein, *Das Wiener Volkstheater*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997.
Elsa Jaubert, *De la scène au salon. Le modèle français dans la comédie allemande des Lumières*, Paris, PUPS, 2012.
Louisa Jones, *Sad Clowns and Pale Pierrots, Literature and the Popular Comic Arts in 19th-Century France*, Kentucky, French Forum, 1984.
Brigitte Kahl-Pantis, *Bauformen des bürgerlichen Trauerspiels. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Dramas im 18. Jahrhundert*, Bern, Peter Lang, 1977.
Helmut Koopmann (éd.), *Bürgerlichkeit im Umbruch. Studien zum deutschsprachigen Drama 1750-1850. Mit einer Bibliographie der Dramen der Oettingen-Wallsteinschen Bibliothek zwischen 1750 und 1850*, Tübingen, M. Niemeyer, « Studia Augustana », vol. 3, 1993.
Markus Krause, *Das Trivialdrama der Goethezeit. 1780-1805. Produktion und Rezeption*, Bonn, Bouvier, 1982.
Joël Lefebvre, *Théâtre allemand 1750-1850. Éléments pour l'analyse du texte de théâtre,* Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1992.
Erica Joy Mannucci, *II patriota e il vaudeville. Teatro, pubblico e potere nella Parigi della Rivoluzione*, Naples, Vivarium, 1998.

Christophe Martin, *Éducations négatives : fictions d'expérimentation pédagogique au dix-huitième siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

Roxane Martin, *La Féérie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Paris, Honoré Champion, 2007.

Alberto Martino, *Geschichte der dramatischen Theorien in Deutschland im 18. Jahrhundert*, Tübingen, Max Niemeyer, « Studien zur deutschen Literatur », vol. 32, 1972.

Cornelia Mönch, *Abschrecken oder Mitleiden. Das deutsche bürgerliche Trauerspiel im 18. Jahrhundert*, Tübingen, Niemeyer, 1993.

Louis Péricaud, *Le Théâtre des Funambules, ses mimes, ses acteurs et ses pantomimes depuis sa fondation jusqu'à sa démolition*, Paris, L. Sapin, 1897.

Klaus Peter, *Stadien der Aufklärung. Moral und Politik bei Lessing, Novalis und Friedrich Schlegel*, Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, « Schwerpunkte Germanistik », 1980.

Lothar Pikulik, *« Bürgerliches Trauerspiel » und Empfindsamkeit*, Köln, Graz, Böhlau, 1966.

Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *Madame de Genlis et le théâtre d'éducation au XVIIIe siècle, SVEC*, Oxford, Voltaire Foundation, vol. 350, 1997.

Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *Le théâtre de société : un autre théâtre ?* Paris, H. Champion, 2003.

Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *Le théâtre de société au XVIIIe siècle*, Bruxelles, Editions de l'Université, 2005.

Fanny Platelle, *L'œuvre dramatique de Ferdinand Raimund (1790-1836): l'ennoblissement de la comédie populaire viennoise*, Lille, A.N.R.T., 2006.

Martine de Rougemont, « Esquisse d'une histoire de la parodie théâtrale en France », *Pratiques*, n° 119-120, Metz, CRESEF, décembre 2003, p. 173-192.

Martine de Rougemont, « Le rire de la parodie. Freud ou Bergson ? », *Dix-huitième siècle*, n° 32, Paris, PUF, 2000, p. 51-66.

Rainer Ruppert, *Labor der Seele und der Emotionen. Funktionen des Theaters im 18. und 19. Jahrhundert*, Berlin, Ed. Sigma,1995.

Arnaud Rykner (éd.), *Pantomime et théâtre du corps*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

Martin Schenkel, *Lessings Poetik des Mitleids im bürgerlichen Trauerspiel "Miß Sara Sampson" : poetisch-poetologische Reflexionen. Mit Interpretationen zu Pirandello, Brecht und Handke*, Bonn, Bouvier, « Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur », vol. 42, 1984.

Ferdinand Joseph Schneider, *Die deutsche Dichtung der Aufklärungszeit*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1948.

Helmut J. Schneider, *Die schöne Humanität. Die Heldin zwischen Leidenschaft und Tugend im deutschen Drama von Lessing bis Kleist*, manuscrit non publié.

Jürgen von Stackelberg, « La parodie dramatique au dix-huitième siècle. Formes et fonctions. », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. 192, Oxford, The Voltaire Foundation, 1980.

Gerhard Steiner (éd.), *Jakobinerschauspiel und Jakobinertheater*, Stuttgart, Metzler, 1973.

Robert Storey, *Pierrots on the Stage of Desire, Nineteenth-Century French Literary Artists and the Comic Pantomime*, New Jersey, Princeton University Press, 1985.

Gisbert Ter-Nedden, *Lessings Trauerspiele. Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik*, Stuttgart, J. B. Metzler, « Germanistische Abhandlungen », vol. 57, 1986.

Benno von Wiese (éd.), *Das deutsche Drama vom Barock bis zur Romantik*, Düsseldorf, August Bagel Verlag, 1968.

2. Relations familiales entre 1750 et 1850

2.1. Etudes concernant la famille entre 1750 et 1850 en Europe

Jacques André, *La Révolution fratricide : essai de psychanalyse du lien social*, Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », 1993.

Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien régime*, Paris, Seuil, 1960.

Roger Chartier, Marie-Madeleine Compère et Dominique Julia, *L'Education en France du XVIe au XVIIIe siècle*, Paris, Sedes, 1976.

Roger Chartier (dir.), *Histoire de la vie privée*, tome III : *De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Editions du Seuil, 1986.

Elisabeth Badinter, *L'amour en plus, histoire de l'amour maternel du XVIIe au XXe siècle*, Paris, Flammarion, 1980, Le Livre de Poche, 2010.

Marzio Barbagli, *Sotto lo stesso tetto, mutamenti della famiglia in Italia, dal XV al XX secolo*, Bologne, Il Mulino, 1984.

Marzio Barbagli, David Israël Kertzer, *Storia della famiglia italiana : 1750-1950*. Bologna, il Mulino, 1992.

Claudie Bernard, *Penser la famille au XIXe siècle (1789/1870)*. Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2007.

Jean-Claude Bonnet, *Naissance du Pantéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayared, 1998.

Lynn A. Botelho, Susannah R. Ottaway, *Intergenerational relations in the Eighteenth century*. London, Pickering & Chatto, 2008.

Isabelle Brouard-Arends et Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *Femmes éducatrices au siècle des Lumières*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

Jean Delumeau, Daniel Roche (dir.), *Histoire des pères et de la paternité*, Larousse, 1990.

Georges Duby et Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, t. III, *XVI-XVIIIe siècle*, sous la direction de Natalie Zemon Davies et Arlette Farge, Paris, Plon, 1991.

Arlette Farge, *La Vie fragile. Violence, pouvoirs et solidarités à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Hachette, 1986.

Arlette Farge et Michel Foucault, *Le Désordre des familles. Lettres de cachet des archives de la Bastille*, Paris, Gallimard, 1982.

Jean-Louis Flandrin, *Familles : Parenté, maison, sexualité dans l'ancienne France*, Paris, Hachette, 1976.

Ute Frevert, *Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit*, Frankfurt/M., Suhrkamp, « Neue Historische Bibliothek ; Edition Suhrkamp ; Neue Folge », vol. 1284, 1986.

Jacques Gelis, Mireille Laget, Marie-France Morel, *Entrer dans la vie. Naissances et enfances dans la France traditionnelle*, Paris, Gallimard/Julliard, "Archives", 1981.

Manuela Girgenti, *La famiglia italiana nell'età medievale e moderna*, édition électronique, Il veliero, 2008.

Jack Goody, *La famille en Europe*. Traduction de Jacques Le Goff. Paris, éd. du Seuil, 2001.

Yvonne Knibiehler, *Histoire des mères du Moyen Age à nos jours*, Paris, Montalba, 1980.

Lynn Hunt, *The Family Romance of the French Revolution, Berkeley*, University of California Press, 1992, trad. Jean-François Sené, *Le Roman familial de la Révolution française*, Paris, Albin Michel, 1995.

Sébastien Jahan, *Le Corps des Lumières. Emancipation de l'individu ou nouvelles servitudes ?*, Paris, Belin, Histoire et Société, 2006.

Marie-Françoise Lévy (dir.), *L'enfant, la famille et la Révolution française*, Paris, Olivier Orban, 1990.

Nicole Loraux, *Les mères en deuil*, Paris, Seuil, 1990.
Jennifer Ngaire Heuer, *The family and the nation : gender and citizenship in revolutionary France, 1789-1830*. Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 2005.
Michèle Perrot (dir.), *Histoire de la vie privée*, tome IV : *De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Editions du Seuil, 1986.
Philippe Pitaud, Richard Vercauteren, *L'intergénération en Europe*. Ramonville Saint-Agne, Erès, 1995.
Roddey Reid, *Families in jeopardy : regulating the social body in France, 1750-1910*. Stanford (Calif.), Stanford university press, 1993.
Heidi Rosenbaum, *Formen der Familie. Untersuchungen zum Zusammenhang von Familienverhältnissen, Sozialstruktur und sozialem Wandel in der deutschen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt/M., Suhrkamp, « Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft », vol. 374, (1ère éd. 1982), 6ème éd. 1993.
Inken Schmidt-Voges, *Ehe, Haus, Familie soziale Institutionen im Wandel 1750-1850*, Köln, Böhlau, 2010.
Elisabeth Shorter, *Naissance de la famille moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
Joan Thirsk, Edward Palmer Thompson, *Family and inheritance : rural society in Western Europe : 1200-1800*. Cambridge, London, New-York, Cambridge university press, 2008.
André Daniel Tolédano, *La vie de famille sous la Restauration et la Monarchie de Juillet*. Paris, A. Michel, 1943.
Marion Trévisi, *Au cœur de la parenté : oncles et tantes dans la France des Lumières*. Paris, PUPS, DL 2008.
Anne Verjus, *Le bon mari : une histoire politique des hommes et des femmes à l'époque révolutionnaire*. Paris, Fayard, 2010.
Wilhelm Wächtershäuser, *Das Verbrechen des Kindesmordes im Zeitalter der Aufklärung*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1973.

2.2. Etudes concernant la famille entre 1750 et 1850 dans la littérature européenne

Jean-Claude Bonnet, « La malédiction paternelle », *Dix-huitième siècle*, n° 12, Paris, PUF, 1980, p. 195-208.
Martine Clermont, *Les conflits familiaux au XVIIe à travers le théâtre classique*, thèse de doctorat, Paris III, sous la direction de J. Morel, 1976.
Olga B. Cragg (dir.), *Sexualité, mariage et famille au XVIIIe siècle*, Laval, Presses de l'Université Laval, 1998.
Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, 1997.
Ute Dettmar, *Das Drama der Familienkindheit : der Anteil des Kinderschauspiels am Familiendrama des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts*. München, W. Fink, 2002.
Jürgen Eder, « „Beati Possidentes ?" Zur Rolle des „Geldes" bei der Konstitution bürgerlicher Tugend », *Bürgerlichkeit im Umbruch*, éd. par H. Koopmann, p. 1-51.
Florence Godeau et Wladimir Troubetzkoy (dir.), *Fratries : frères et sœurs dans la littérature et les arts de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Kimé, 2003.
André Green, *Un œil en trop : le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Paris, Editions de Minuit, [1981].
Jutta Greis, *Drama Liebe : zur Entstehungsgeschichte der modernen Liebe im Drama des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart, J. B. Metzler, « Germanistische Abhandlungen », vol. 69, 1991.
Gail K. Hart, *Tragedy in paradise : family and gender politics in German bourgeois tragedy, 1750-1850*. Drawer, Camden House, 1996.

Ursula Hassel, *Familie als Drama. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2002.

Henk Hillenaar, Walter Schönau, *Fathers and mothers in literature*, Amsterdam, Rodopi, 1994.

Ulrike Horstenkamp-Starke, *Dass die Zärtlichkeit noch barbarischer swingt, als Tyrannenwut ! Autorität und Familie im deutschen Drama*. Frankfurt am Main, New York, P. Lang, c1995.

Peter von Matt, *Verkommene Söhne, missratene Töchter ; Familiendesaster in der Literatur*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.

Peter von Matt, *Fils dévoyés, filles fourvoyés : les désastres familiaux dans la littérature*, Trad. Nicole Casanova. Paris, éd. de la Maison des sciences de l'homme, DL 1998.

Paul Mironneau et Gérard Lahouati, Oxford, Voltaire Foundation, 2007 (SVEC 2007 : 07), p. 257-284.

Pierre Laforgue, *L'Œdipe romantique. Le jeune homme, le désir et l'histoire en 1830*, Grenoble, Ellug, Université Stendhal, 2002.

Sylvie Lapalus, *La mort du vieux : une histoire du parricide au XIXe siècle*, Paris, Tallandier, impr. 2004.

Gérard Laudin, « Caïn au XVIIIe siècle. Discontinuité tragique ou arbitraire des lois successorales », *Études germaniques*, n° 3, 1990, p. 273-289.

François, Marie, Laurence Lecercle et Zoé Schweitzer (dir.), *Réécritures du crime : l'acte sanglant sur la scène (XVIe-XVIIIe s.)*, Littératures classiques, 67, Automne 2009.

Dora Leontaridou, « Pyrrhus dans le théâtre français du XVIIe au XIXe siècle. Montée et déclin du fils rebelle », *Mythes de la rébellion des fils et des filles*, sous la direction de Véronique Léonard-Roques et Stéphanie Urdician (à paraître).

Fritz Martini, « Die feindlichen Brüder. Zum Problem des gesellschaftskritischen Dramas von J.A. Leisewitz, F.M. Klinger und F. Schiller », *Schiller-Jahrbuch* n° 16, 1972, p. 208-265.

Peter Horst Neumann, *Der Preis der Mündigkeit. Über Lessings Dramen. Anhang : Über Fanny Hill*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1977.

Mistutaka Odagiri, *Ecritures palimpsestes ou Les théâtralisations françaises du mythe d'Œdipe*. Paris, Montréal, Torino, L'Harmattan, 2001.

Eva Reichmann, « Nestroys onservatives Gesellschaftskonzept », *Nestroyana*, n° 13, 1993, p. 69-74.

Dina de Rentiis, Ulrike Siewert, *Generationen und « gender » in mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Literatur*. Bamberg, University of Bamberg Press, 2009.

Roberto Retamar, Jacques Soubeyroux, *Historia social y literatura : familia y classes populares en España (siglo XVIII-XIX)*. Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2001.

Emilio Sala, Mary Ann Smar, « Verdi and the Parisian Boulevard Theatre, 1847-9 », *Cambridge Opera Journal*, Cambridge University Press, vol. 7, n° 3, nov. 1995, p. 185-205. http://www.jstor.org/stable/823639

Günter Sasse, *Die aufgeklärte Familie. Untersuchungen zur Genese, Funktion und Realitätsbezogenheit des familialen Wertsystems im Drama der Aufklärung*, Tübingen, M. Niemeyer, « Studien zur deutschen Literatur ; 95 », 1988.

Günter Sasse, *Die Ordnung der Gefühle. Das Drama der Liebesheirat im 18. Jahrhundert*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996.

Wolfgang Schaer, *Die Gesellschaft im deutschen bürgerlichen Drama des 18. Jahrhunderts. Grundlagen und Bedrohung im Spiegel der dramatischen Literatur*, Bonn, Bouvier, 1963.

Wendelin Schmidt-Dengler, « Familienfassaden. Zur Funktion der Familie bei Johann Nestroy », *Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift* Nestroyana, éd. par W. Edgar Yates et Ulrike Tanzer, Wien, Lehner, 2006, p. 42-52.

Bengt Algot Sørensen, *Herrschaft und Zärtlichkeit. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert*, München, C. H. Beck, 1984.

Inge Stephan, « So ist die Tugend ein Gespenst ». Frauenbild und Tugendbegriff im bürgerlichen Trauerspiel bei Lessing und Schiller, *Lessing Yearbook*, 1985, vol. XVII, p. 1-20.

Ulrike Tanzer, « Die Demontage des Patriarchats. Vaterbilder und Vater-Tochter-Beziehungen bei Johann Nestroy », *Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift* Nestroyana, *op. cit.*, p. 153-164.

Elena Vogg, « Die bürgerliche Familie zwischen Tradition und Aufklärung. Perspektiven des „bürgerlichen Trauerspiels“ von 1755-1800 », *Bürgerlichkeit im Umbruch*, éd. par H. Koopmann, p. 35-92.

Ingrid Walsøe-Engel, *Fathers and daughters : patterns of seduction in tragedies by Gryphius, Lessing, Hebbel and Kroetz*, Columbia, Camden House, 1993.

Karin Wurst, *Familiale Liebe ist die „wahre Gewalt“ : die Repräsentation der Familie in G. E. Lessings dramatischem Werk*, Amsterdam, Rodopi, « Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur ; 75 », 1988.

Présentation des contributeurs du volume

Bénédicte Abraham est maître de conférences en allemand à l'université de Franche-Comté (Besançon) depuis 2001, elle a écrit une thèse en littérature sur l'ironie dans l'œuvre narrative d'Arthur Schnitzler. Depuis 2008, son axe principal de recherche porte sur l'histoire des idées dans son étroite articulation avec l'histoire de la langue et a donné lieu à une investigation sur les idées de force et d'énergie en Allemagne autour de 1800 dans le cadre d'un travail d'Habilitation à Diriger des Recherches qui sera présenté en soutenance fin 2013. Elle est, depuis 2010, rattachée au Laboratoire des Sciences Historiques – EA 2273 – de l'université de Besançon. Elle a publié plusieurs articles sur la tragédie de Goethe, *Faust I*, dont « Réflexions sur l'humain dans *Faust I* de Goethe », *Goethes Faust zwischen Tradition und Modernität. Le premier Faust de Goethe entre tradition et modernité*, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Études Germaniques », 2010, p. 95-109 et « Poésie et philosophie dans *Faust I* de Goethe », *Coulisses* 43, « Reviviscences de Faust au théâtre, à l'opéra et sur la scène littéraire », *Presses Universitaires de Franche-Comté*, 2011, p. 105-114.

Leisha Ashdown-Lecointre est enseignante d'anglais à l'Université Blaise Pascal. Elle est membre associée du CELIS depuis 1997 et rattachée à l'équipe Lumières et Romantismes. D'origine australienne elle est Docteur de lettres modernes de l'Université Grenoble III et a été maître de conférences de français en Australie et en Nouvelle-Zélande. Spécialisée dans la littérature française du dix-neuvième siècle et en particulier dans la pantomime, elle a publié sur les pantomimes de Gautier, Champfleury et Gabriel Marc, sur le personnage littéraire du comédien selon Nerval, sur le thème du théâtre dans la correspondance entre George Sand et Flaubert, ainsi que sur l'œuvre de Jean Aicard. Elle est actuellement associée à un projet ANR THEREPSICORE (Le Théâtre sous la Révolution et l'Empire en province : salles et itinérance, construction des carrières, réception des répertoires).

Eva Bellot est actuellement professeur agrégé de Lettres modernes au lycée Honoré de Balzac à Mitry-Mory (Seine-et-Marne). Elle prépare une thèse sur la figure du héros dans le théâtre de la Révolution française (1789-1799) à l'Université Sorbonne-Paris IV au sein du CELLF XVII-XVIIIe (Centre d'Etude de la Langue et de la Littérature françaises des XVIIe et XVIIIe siècles) et est membre du projet ANR THEREPSICORE. Son travail de recherche croise une approche dramaturgique et une approche politico-historique en s'interrogeant sur les représentations que façonne une société sur sa propre histoire à travers l'étude d'un répertoire théâtral. Elle a publié plusieurs articles sur cette thématique, notamment « Marianne sur les planches : les héroïnes anonymes du théâtre de la Révolution française (1789-1799) », *Annales historiques de la Révolution française*, n°367, janvier-mars 2012, p. 69-92 et « Le personnage du noir esclave dans le théâtre de la Révolution : un héros politique ? » à paraître prochainement aux Collections de la République des Lettres chez Hermann.

Karine Bénac-Giroux est maître de conférences à l'université des Antilles-Guyanes. Spécialiste du théâtre du XVIIIe siècle, elle a consacré sa thèse et plusieurs publications à l'œuvre de Marivaux. Elle est l'auteur de *L'Inconstance dans la comédie du XVIIIe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2010, et de *Destouches : masques et métamorphoses du moi*, PUR, 2011.

Philippe Bourdin est professeur d'histoire moderne à l'Université Blaise-Pascal, où il dirige le Centre d'Histoire « Espaces et Cultures » (CHEC). Spécialiste de l'histoire culturelle et politique de la Révolution française, il est l'auteur ou le directeur de plus d'une vingtaine d'ouvrages, portant sur le Directoire, les noblesses, l'écriture immédiate de l'histoire. Il

travaille actuellement sur le théâtre en France et dans les départements étrangers entre 1789 et 1799, notamment dans le cadre du projet ANR THEREPSICORE. Parmi ses derniers livres publiés : *Les nuits de la Révolution française*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2013 ; avec Michel BIARD, Hervé LEUWERS, Pierre SERNA (dir.), *1792. Entrer en République*, Paris, Armand Colin, 2013 ; avec Michel BIARD (dir.), *Robespierre, portraits croisés*, Paris, Armand Colin, 2012 ; *Les noblesses françaises dans l'Europe de la Révolution*, Rennes, PUR, 2010 ; avec Françoise LE BORGNE (dir.), *Costumes, décors et accessoires dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2010 ; *L'Europe des « patriotes » des années 1770 aux années 1790*, Paris, PUF, 2009 ; avec Michel BIARD et Sylvia MARZAGALLI, *La Révolution et l'Empire*, Paris, Belin, 2009.

Fabien Desset est maître de conférences à l'Université de Limoges et est rattaché à l'équipe Espaces Humains et Interactions Culturelles. Il est également membre de la Société d'Etude du Romantisme Anglais. Sa thèse porte sur la réécriture transtextuelle de mythes dans l'œuvre du poète romantique anglais Percy Bysshe Shelley, notamment dans sa « pièce lyrique » *Prometheus Unbound* (1820). Parmi ses articles portant sur ce sujet, « Hypertextual transpositions of *Prometheus Bound* in *Prometheus Unbound* » a été publié dans *Créateurs et créatures de Prométhée* (éd. Claudine Armand *et al.*), Presses Universitaires de Nancy, 2010. Il travaille actuellement sur l'ekphrasis et l'art chez le poète dans le cadre d'une monographie, ce qui a donné lieu à plusieurs communications et articles, dont « La Jouissance dans l'horreur : Shelley face à la Méduse », *Je(u), joie, jouissance*, éd. Françoise Buisson *et al.*, L'Harmattan, 2011. Il édite actuellement un choix d'articles extraits de l'atelier « Romantisme anglais » du 52ème congrès de la Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur (Limoges, 2012), *Transparence romantique*, à paraître prochainement aux Presses Universitaires de Limoges.

Ouafae El Mansouri est ancienne élève de l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm et enseigne actuellement en tant que professeur agrégée de lettres modernes dans l'académie de Créteil. Doctorante à l'Université Paris VIII Vincennes-Saint-Denis au sein de l'EA 1579 « Littérature et Histoires », elle prépare une thèse consacrée à la théorie et la pratique de l'effroi dans la tragédie classique des 17e et 18e siècles. Ses travaux portent plus particulièrement sur la dramaturgie tragique de la terreur ainsi que sur la pensée de la violence théâtrale au siècle des Lumières.

Anne Feler est maître de conférences à l'Université de Lorraine–Metz et membre du Centre d'Etudes Germaniques Interculturelles de Lorraine (CEGIL). Ses recherches portent sur la littérature et le théâtre des XVIIIe et XIXe siècles, les périodiques du XVIIIe siècle, la théorie de la réception et les transferts littéraires et culturels et, plus largement, sur l'histoire des idées et des esthétiques aux XVIIIe et XIXe siècles. Elle est notamment l'auteur d'un ouvrage sur *Le drame militaire en Allemagne au XVIIIe siècle. Esthétique et Cité*, Bern, Peter Lang, collection Convergences, vol. 37, 2005.

Marita Gilli est professeur honoraire de l'Université de Franche-Comté et membre de l'équipe de recherches CRIT (Centre de recherches interdisciplinaires et transculturelles, EA 3224) qu'elle a dirigée en son temps. Elle a été membre du conseil d'administration de la section "Histoire de la Révolution" du CTHS. Elle est également membre de la société Forster de Kassel qui organise régulièrement des colloques sur ce penseur. Sa thèse a porté sur "Georg Forster. L'oeuvre d'un penseur réaliste et révolutionnaire" et fut un des tout premiers ouvrages de critique moderne sur cet auteur, avant qu'à la faveur du bicentenaire de la Révolution Française plusieurs chercheurs se soient penchés aussi sur lui. Elle a ensuite publié de

nombreux articles pour affiner sa connaissance. Par ailleurs, elle a fait des recherches sur la radicalisation des Lumières en Allemagne, leur chemin vers la subversion et sur le mouvement révolutionnaire allemand consécutif à la Révolution Française, ce qui a donné lieu à la publication d'un volume : *Pensée et Pratique révolutionnaires à la fin du XVIIIe siècle en Allemagne*, Les Belles Lettres, 1983. Ses études sur la politisation de l'Aufklärung lui ont permis de rédiger la partie germanique du *Siècle des Lumières*, ouvrage dirigé par Michel Vovelle qui a paru à Paris aux PUF en 1997 dans la collection "Peuples et civilisations".

Lise Jankovic est agrégée d'Espagnol, doctorante à Paris 3 – Sorbonne Nouvelle (CREC : Centre de recherche sur l'Espagne contemporaine, ED 122) et membre de la Casa de Velázquez (EHEHI, Madrid). Sa thèse en cours, dirigée par M. le Professeur Serge Salaün, porte sur « La comédie de magie espagnole : le spectaculaire flamboyant (1840-1930) ». Elle a consacré plusieurs articles aux théâtres féeriques français et espagnol : "La comédie de magie espagnole : un *sous-genre* théâtral qui fit recette », dans *La notion de "mineur" entre littérature, arts et politique* (2013) ; "La comedia de magia española: cómo durar contra viento y marea", dans *El eterno presente de la literatura*, (2013) ; "Onirisme et fantasmes dans *Quimeras de un sueño*, comédie de magie de Enrique Zumel", dans *Les révélations du rêve dans la littérature de langue espagnole* (2012) ; "Théâtre et féerie chez Giraudoux", dans la *Revue d'Histoire du Théâtre* (n°252, 2011) ; "La scène giralducienne : espace interstitiel entre le monde réel et surnaturel", dans *L'espace dans l'œuvre de Jean Giraudoux* (2011) et "Las comedias de magia del siglo XIX: lo espectacular en la desmesura", dans *Hecho teatral, Revista de teoría y práctica del teatro hispánico* (n°9, 2009).

Marc Lacheny est maître de conférences en études germaniques à l'Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis. Il y est directeur adjoint de l'équipe de recherche CALHISTE (EA 4343). Ses recherches portent principalement sur la littérature autrichienne du XVIIIe au XXe siècle, en particulier sur le théâtre populaire viennois (Raimund, Nestroy) et l'écriture polémique et satirique (Kraus, Jelinek), ainsi que sur les transferts culturels entre la France et l'Autriche du XIXe siècle à nos jours. Il est notamment l'auteur de *Karl Kraus lecteur de Johann Nestroy* (Paris, PSN, 2008) et a codirigé quatre autres ouvrages ou numéros de revue depuis 2009.

Gérard Laudin est professeur de littérature et histoire culturelle allemandes, à l'Université de Paris-Sorbonne, membre de l'EA 3556 (REIGENN). Ses recherches ont porté en particulier sur le théâtre du XVIIIe siècle, sur les transferts culturels franco-allemands, sur les thématiques politiques et les représentations de l'histoire dans les oeuvres de fiction, sur l'histoire de l'historiographie et les transferts culturels. Après une thèse de doctorat sur un auteur dramatique des Lumières (*L'œuvre de Johann Anton Leisewitz jusqu'en 1782*, Bern, 1991), il publié des articles portant en particulier sur Goethe, Schiller, Klinger, Kleist, Elfriede Jelineck, Heiner Müller. Son dernier article paru porte sur Kleist, "*Le Prince de Hombourg* et *La Bataille d'Herrmann* de Kleist dans le contexte des représentations d'histoire des années 1760-1810", in: Camille Jenn et Gilles Darras (dir.), *Utopie dissonante? Les Théâtres de Heinrich von Kleist*, Nancy 2013.

Françoise Le Borgne est maître de conférences en littérature française à l'Université Blaise Pascal et membre du CELIS dont elle a dirigé de 2009 à 2012 l'équipe Lumières et Romantismes. Ses recherches portent sur les littératures françaises de la fin de l'Ancien Régime et de la Révolution. Elle a particulièrement étudié l'œuvre de Rétif de La Bretonne, à laquelle elle a consacré sa thèse de doctorat, publiée aux éditions Honoré Champion (2012), et

continue à travailler sur les questions du statut de l'homme de lettres dans la seconde moitié du XVIIIe siècle et de l'émergence de l'intime, notamment à travers la mise en scène des relations familiales (« L'intimité dévoyée des ménages : le cas de La Femme infidèle », Le Drame conjugal dans l'œuvre de Rétif de La Bretonne : Désastre intime et enjeux politiques, études rétiviennes, n° 44, décembre 2012, p. 125-142). Elle s'intéresse également au théâtre de cette période, notamment dans le cadre du projet ANR THEREPSICORE. Parmi ses publications relatives à ce sujet, elle a dirigé avec Philippe Bourdin le volume Costumes, décors et accessoires dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise, collection Histoires croisées, 2010, 363 p.

Maurizio Melai est agrégé et docteur de lettres modernes des universités de Pise et Paris IV. Il est actuellement professeur de français au lycée « Guy de Maupassant » de Colombes. Ses recherches portent essentiellement sur la tragédie au XIXe siècle et sur son rapport au drame romantique. Parmi ses travaux : sa thèse, *Les Derniers Feux de la tragédie classique au temps du romantisme* (à paraître aux PUPS en 2014), et de nombreux articles, dont « *Sylla* d'Étienne Jouy, ou "le lendemain de Waterloo" : régimes tragiques de symbolisation de l'histoire », *Études littéraires*, dir. Olivier Bara, « Lectures sociocritiques du théâtre », Université Laval, automne 2012, p. 41-56, et « Des convergences entre les dramaturgies classique et romantique sous la Restauration et la Monarchie de Juillet : le théâtre tragique de Casimir Delavigne », *Revue d'Histoire du Théâtre*, dir. Barbara Cooper et Olivier Bara, « L'autre théâtre romantique », janvier-mars 2013, n° 257, 2013, p. 57-68. Rattaché au CELLF 17e-18e, UMR 8599 du CNRS et de l'Université Paris IV-Sorbonne, où il a mené, en tant que post-doctorant, un projet sur *La représentation du peuple dans le théâtre français du XIXe siècle*, il prépare actuellement un volume de la revue *Orages. Littérature et culture (1760-1830)* consacré au tragique moderne, ainsi que plusieurs éditions critiques, dans le cadre notamment du théâtre complet de Pixerécourt et de celui de Voltaire.

Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval est Professeur à l'Université de Paris-Est-Créteil (UPEC) et directrice de l'École Doctorale Cultures et Sociétés. Spécialiste du théâtre du XVIIIe siècle ainsi que de littérature pédagogique, elle est éditrice scientifique du *Théâtre* de J.-J. Rousseau, sous la direction de R. Trousson et F. S. Eigeldinger (tome XVI, *Théâtre, Écrits sur le théâtre*), Édition Slatkine-Champion, Genève-Paris 2012 ; de *Don Pedre* dans les *Œuvres complètes* de la Voltaire Foundation tome 52, *Writings of 1761*, 2011 et co-responsable de l'édition du *Théâtre complet* de Destouches à paraître dans la collection des Classiques Garnier. Elle a par ailleurs publié *Le Théâtre de société : un autre théâtre ?* Paris, Champion, 2003 ; *Madame de Genlis et le théâtre d'éducation au XVIIIe siècle*, *SVEC*, Voltaire Foundation, Oxford, vol. 350, 1997 et *Madame de Genlis, Bibliographie Memini*, Paris-Rome diffusion CNRS, 1996. Auteur de nombreux articles, elle est co-éditrice de la base de données http://www.chass.utoronto.ca/~trott/societe/societe.htm sur les théâtres de société avec D. Quéro et D. Trott et a coordonné 10 ouvrages collectifs.

Fanny Platelle est maître de conférences au département d'Etudes germaniques de l'Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand 2 et membre de l'équipe Lumières et Romantismes du Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (CELIS). Sa thèse analyse le renouvellement du théâtre populaire viennois dans les féeries dramatiques de Ferdinand Raimund (*L'œuvre dramatique de Ferdinand Raimund (1790-1836) : l'« ennoblissement » du théâtre populaire viennois*, Lille, ARNT, 2006, 533 p.). Ses recherches portent sur la littérature et l'histoire culturelle de l'Autriche au XIXe siècle et au début du XXe siècle, en particulier sur le théâtre (musical) et la circulation des textes

dramatiques entre Paris et Vienne. Elle collabore également au programme ANR THEREPSICORE sur le théâtre de province sous la Révolution et l'Empire.

Christine Resche a soutenu le 3 décembre 2012 une thèse en cotutelle franco-italienne mettant en relation l'évolution du symbolisme spécifique des quatre éléments primordiaux et des figures du temps dans les livrets de Giuseppe Verdi, en tenant également compte de la dramaturgie européenne en amont des livrets verdiens. Enseignante de langue et de civilisation française à l'Institut Français de Rome, elle est rattachée au CELIS de Clermont-Ferrand et au Département de Philologie et de Littérature Italienne de l'Université de Bologne. Ses travaux portent sur les thématiques verdiennes et théâtrales où le rapport au mythe et à l'imaginaire se pose : elle a notamment publié «Il potere paterno nei libretti di Giuseppe Verdi», *Il giornale di Apollo Licio*, avril 2012, Lecce, Italie ainsi que plusieurs articles relatifs au traitement de la temporalité dans l'œuvre de Verdi.

Marie Saint Martin est professeur en khâgne au lycée Albert Châtelet de Douai. Elle a soutenu en 2011 un doctorat de littérature comparée, sous la direction de François Lecercle et de Paul Demont, à l'université de Paris-Sorbonne, sur la place des personnages de sœurs sur les scènes tragiques européennes, dans des pièces consacrées à la reprise du mythe d'Electre, du XVIe au XVIIIe siècle. Ses travaux, rattachés au CRLC, portent sur la réception des figures féminines de l'Antiquité dans l'Europe classique, et sur les difficultés de traduction que les modifications sociales et morales peuvent engendrer : elle y a consacré plusieurs articles, en particulier « Electre et les bienséances : de la traduction à l'adaptation », dans *Philologie et théâtre : traduire, commenter, interpréter le théâtre antique en Europe (XVe -XVIIIe siècle)*, sous la direction de Véronique Lochert et Zoé Schweitzer, Amsterdam, Rodopi, 2012, p. 175-189 ; « « Une moralité composée des grandes calamitez » : Lazare de Baïf et l'*Electre* de Sophocle », *Le Verger*, Herbes folles, décembre 2013 ; « D'où vient que malgré moi tout mon sang se soulève ? : de l'hérédité à la reconnaissance, la voix du sang chez Voltaire et ses successeurs », *MHRA*, volume sur *Le sang*, 2013 ; « Le *monstrum* et la *gallina* : figures féminines dans *l'Agamemnon* de Stanley », communication au colloque *Traductions savantes en latin*, organisé par Malika Bastin-Hammou à l'ENS-Lyon, novembre 2013.

Irène Tieder est professeur honoraire de littérature française du XIXe siècle à l'Université Bar-Ilan, en Israël. Elle est spécialiste de Michelet (*Michelet et Luther. Histoire d'une rencontre*, Paris, Didier, 1976 et, sous la direction de P.Viallaneix, *Michelet : Cours au Collège de France*, Gallimard, 1995). Elle a également travaillé sur les représentations de la Révolution française dans le théâtre allemand ainsi que sur la judéité de Peter Weiss.

Sylvie Turc-Zinopoulos est maître de Conférence à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, membre du GRELPP (Groupe de Recherches en Littérature de Langue Espagnol, Psychanalyse et Philosophie) de Paris Ouest Nanterre et du CRIMIC (Psychanalyse et littérature espagnole et latino-américaine) de Paris IV. Elle est spécialise de la littérature du XXe sièle espagnol, qu'elle aborde dans une approche littéraire et psychanalytique. Ses recherches portent sur la famille et les relations familiales, l'image parentale, les figures de la violence, les figures de la mort, l'inceste, le rêve, le corps et sur l'écriture féminine. Elle a publié dans cette perspective des études sur les oeuvres de Leopoldo Alas, Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Ramón del Valle-Inclán, Pío Baroja, Adolfo Bécquer, El Duque de Rivas, Julia Codorniú, Antonio Cortón, Rosario de Acuña.

Sophie Vanden Abeele-Marchal est maître de conférences à l'université Paris-Sorbonne, rattachée au centre de recherches « Littérature française – XIXe-XXe siècle » (EA4503).

Spécialiste de la littérature de la première moitié du XIXe siècle, elle consacre une grande partie de ses travaux à Alfred de Vigny. Outre l'édition de la Correspondance générale, dont le tome 6 doit paraître en 2014 (Classiques-Garnier), elle a procuré une édition de *Cinq-Mars* (Le Livre de Poche) et de *Chatterton* (Hatier).

Index nominum

NB : Ne figurent dans cet index que les noms des auteurs des sources primaires ainsi que les noms d'artistes et de personnages historiques cités par les contributeurs du volume.

Albrecht, Johann Karl
Alfieri, Vittorio
Ammirato, Scipione
Andrieux, François
Antoine
Aristote
Arnault, Lucien
Attila
Babo, Joseph Maria von
Baïf, Lazare de
Balzac, Honoré de
Baculard d'Arnaud, François Thomas Marie de
Barré, Pierre-Yves
Bassewitz, Henning Adam von
Bayley, Peter
Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de
Beer, Michael
Beil, David
Benavente, Jacinto
Berquin, Arnaud
Bis, Hyppolite
Bisnach, William
Blake, William
Boccace, Jean (Giovanni Boccacio)
Bodmer, Johann Jakob
Bogé, Sophie
Boileau-Despréaux, Nicolas
Bonjour, Casimir
Brandt, Susanna Margaretha
Brentzner, Christoph Friedrich
Brühl, Friedrich Graf von
Brumoy, Pierre
Brutus
Calderón de la Barca, Pedro
Campan (Mme)
Cañizares, José de
Casché, Joseph
Cassius
Cenci, comte et comtesse
Cervantès, Miguel de
César, Jules
Chamousset, Claude Humbert Piarron de
Champfleury (Jules François Félix Husson, dit Fleury, dit Champfleury)
Charlemagne, Armand
Chaussard (Pierre Jean Baptiste, dit Publicola Chaussard)
Chénier, Marie- Joseph
Cizos-Duplessis, François
Clément VIII
Clément, Pierre
Coqueley de Chaussepierre
Corneau, Guy
Corneille, Pierre
Crébillon, Prosper Jolyot de
Cubières-Palmézeaux, Michel
Dacier, André et Anne
Danton, Georges Jacques
Dejaure, Bedeno
Delacroix, Eugène
Delavigne, Casimir
Desfontaines (François-Georges Fouques Deshayes dit Desfontaines ou Desfontaines-Lavallée)
Destouches, Philippe Néricault
Didelot, Charles-Louis
Diderot, Denis
Didot, Firmin
Doderer, Heimito von
Don Carlos
Dorat, Claude-Joseph
Dormont de Belloy
Dorval, Marie
Dorvo, Hyacinthe
Ducis, Jean-François
Dufrenoy, Adélaïde-Gillette Billet
Dumas, Alexandre
Durkheim, Emile
Duval, Alexandre
Eliade, Mircea
Elisabeth de France / Elisabeth de Valois
Engel, Johann Jakob
Eschyle
Euripide
Fabre d'Eglantine, Phil. François Nazaire
Favières, Edmond de
Fénelon, François de Salignac de la Mothe-Fénelon, dit
Fontaine, Pierre-Françoise-Léonard

García González, Luis
Garnier, Charles-Georges-Thomas
Garrick, David
Gastineau, Oscar
Gautier, Théophile
Gay, John
Geiger, Carl Ignaz
Gemmingen, Otto von
Gengis Khan
Genlis, Stéphanie Félicité de
George III
Geßner, Salomon
Giraudoux, Jean
Gohier, Louis (ministre de la Justice 1791)
Goldwin, William
Gondeville de Mont-Riché, Auguste
Gozlan, Léon
Grimaldi, Juan de
Grimm, Jakob et Wilhelm
Grimm, Friedrich Melchior
Greuze, Jean-Baptiste
Grétry, André Ernest Modeste
Goethe, Johann Wolfgang (von)
Gouges, Olympe de
Guiraud, Alexandre
Grimaldi, Juan de
Hartzenbusch, Juan Eugenio
Hauth, Philipp Wilhelm
Helvétius, Claude Adrien (Claude Adrien Schweitzer)
Hensler, Karl Friedrich
Herder, Johann Gottfried von
Herzog, Karl August, duc Charles-Auguste de Saxe-Weimar-Eisenach
Hofmannsthal, Hugo von
Horace (+ „horacien“)
Horváth, Ödön von
Hoven, Friedrich Wilhelm von
Hugo, Victor
Imbert, Barthélémy
Janin, Jules
Jeanne d’Arc / Giovanna d’Arco
Kant, Immanuel
Kleist, Heinrich von
Klopstock, Friedrich Gottlieb
Kormann, Guillaume et Mme
Kotzebue, August von
Kurz, Johann Joseph Felix von
La Chaussée, Pierre Claude Nivelle de
Lambert, Jean-Henri
Langer, Ernst Theodor
La Roche, Sophie von et le conseiller von La Roche
Latour de Saint-Ybars (Isidore de Latour dit)
Laukhard, Friedrich Christian
Lavallée, Joseph
Legouvé, Ernest
Leisewitz, Johann Anton
Lemercier, Népomucène
Lenz, Jakob Michael Reinhold
Le Rebours (Mme)
Lessing, Gottfried Ephraim
Lewis, Matthew
Liern y Cerach, Rafael María
Lillo, George
Linné, Carl von
Locke, John
Lothaire
Louis XI
Louis XVI
Louis-Philippe
Lucain (Marcus Annaeus Lucanus)
Lully, Jean-Baptiste
Machiavel, Nicolas
Maintenon, Mme de
Maler Müller (Friedrich Müller dit)
Mann, Thomas
Marchand, Jean-Henri
Marguerite, reine
Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de
Marsollier des Vivetières, Benoît-Joseph
Martainville, Alphonse-Louis-Dieudonné
Massinger, Philip
Médicis, Cosme Ier de
Mercier, Louis-Sébastien
Merck, Johann Heinrich
Métastase (Pietro Trapassi, dit Pietro Metastasio)
Milton, John
Moissy, Alexandre Guillaume Mouslier de
Möller, Heinrich Ferdinand
Molière (Jean-Baptiste Poquelin dit)
Monvel, Jacques-Marie Boutet de
Monnier, Albert
Montfort, Guy de (Guido di Monforte)
Moratín, Fernando de
Müller, Nikolaus
Murillo, Bartholomé Esteban
Nabucco

Nestroy, Johann
Nicolai, Friedrich
Nodier, Charles
Nougaret, Pierre-Jean-Baptiste
Novalis (Friedrich Leopold Freiherr von Hardenberg)
Noverre, Jean-Georges
Orléans, duc d'
Palissot (Charles Palissot de Montenoy)
Pascal, Blaise
Percier, Charles
Pfeil, Johann Gottlob Benjamin
Pigault-Lebrun (Charles-Antoine-Guillaume Pigault de l'Epinoy dit)
Piis, Pierre-Antoine-Augustin
Philippe II
Philippe Auguste
Plaute
Ponsard, François
Pujoulx, Jean-Baptiste
Racine, Jean
Radet, Jean-Baptiste
Raimund, Ferdinand
Reni, Guido
Rétif / Restif de La Bretonne, Nicolas Edme
Robespierre, Maximilien de
Rochefort, Guillaume Dubois de
Rousseau, Jean-Jacques
Rufo, Marcel
Saavedra, Ángel de, duc de Rivas / Duque de Rivas
Sade, Donatien Alphonse Françoise de
Sainte-Beuve, Charles Augustin
Salvo y Vela, Juan
Sand, George
Sand, Maurice
Saurin, Joseph
Schildbach, Johann Gottlieb
Schiller, Friedrich
Schlegel, Johann Elias
Schubart, Christian Friedrich Daniel
Sedaine, Michel Jean
Servière(s), Joseph (de)
Shakespeare, William
Shelley, Percy Bysshe
Solié, Jean-Pierre
Sophocle
Sotheby, William
Soumet, Alexandre
Stael, Germaine de
Stephanie, Gottlieb der Jüngere
Talleyrand, Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord
Térence
Thibault, Jean-Thomas
Thomas d'Aquin
Thou, Jacques-Auguste de
Törring-Seefeld, Klement G. von
Ussieux, Louis d'
Vandermonde, Charles-Augustin
Verdi, Giuseppe
Vigny, Alfred de
Villeneuve (citoyen et citoyenne)
Villiers (citoyenne)
Voltaire (François-Marie Arouet dit)
Wagner, Heinrich Leopold
Wase, Christopher
Winckelmann, Johann Joachim
Woolfstonecraft, Mary
Wurtemberg, Charles Eugène, Duc de
Zamora, Antonio de
Zenge, Wilhelmine von
Ziegler, Friedrich Julius Wilhelm
Zola, Emile (+ « zolien »)

Table des matières

INTRODUCTION 3

AIMER, EDUQUER 12

FORMES ET ENJEUX DE LA DRAMATISATION DES RELATIONS FAMILIALES DANS LA VEINE MILITAIRE EN ALLEMAGNE AU XVIIIE SIECLE 13
RELATIONS INTERGENERATIONNELLES ET THEATRE D'EDUCATION PRIVE AU XVIIIE SIECLE : UNE HEROÏSATION AMBIGUË 22
DU LAIT SUR LES PLANCHES : LES MERES FRANÇAISES A L'ECOLE DU THEATRE (1771-1806) 31
DU *MARI COUPABLE* (1794) AU *TYRAN DOMESTIQUE* (1805) : LES REPERCUSSIONS FAMILIALES DES CRISES CONJUGALES AU THEATRE 54

LA VERTU DE LEURS FILLES 62

LES RELATIONS FAMILIALES AUX SOURCES DU TRAGIQUE DANS *FAUST I* DE GOETHE (1808) 63
LE CONFLIT FAMILIAL DANS LE DRAME BOURGEOIS ET DANS LE DRAME REVOLUTIONNAIRE EN ALLEMAGNE A LA FIN DU XVIIIE SIECLE 71
LEONORE ET LA MALEDICTION DU PERE DANS DON ALVARO OU LA FORCE DU DESTIN (1835) DU DUC DE RIVAS 81
LES PANTOMIMES DE CHAMPFLEURY AU THEATRE DES FUNAMBULES : CONFLITS FILIAUX ET HARMONIES FAMILIALES 89
DE L'AUTORITE PATERNELLE ET DU MARIAGE FORCE MIS A MAL DANS LA COMEDIE DE MAGIE ESPAGNOLE 98

LA FAILLITE DES PERES 106

PERES DEFAILLANTS ET FILLES SACRIFIEES : LA MISE EN CAUSE DU MODELE FAMILIAL BOURGEOIS DANS LA TRAGEDIE BOURGEOISE DE LA SECONDE MOITIE DU XVIIIE SIECLE ET LE THEATRE POPULAIRE VIENNOIS DE LA PREMIERE MOITIE DU XIXE SIECLE 107
CRISE DES RELATIONS FAMILIALES DANS LE THEATRE POPULAIRE VIENNOIS DE FERDINAND RAIMUND A JOHANN NESTROY 119
LE MALHEUR D'ETRE PERE OU L'INFANTICIDE GRINÇANT : PERVERSION(S) DU DRAME BOURGEOIS DANS *LE VIDANGEUR SENSIBLE* (1777) 127
UNE FILIATION DOULOUREUSE : SARGINES OU L'ELEVE DE L'AMOUR (1785) DE MONVEL 136
CHATTERTON OU « L'OMBRE DU SUICIDE JETEE DANS UNE BELLE FAMILLE » 146
PERE ET FILLE, PERE ET FILS : DE LA *POTESTAS* PATERNELLE A LA DECADENCE DU PERE DANS LES LIVRETS DE GIUSEPPE VERDI 158

DES CRIMES CONTRE-NATURE 170

PERES ET FILS DANS LE THEATRE DE SCHILLER 171
AMOUR FILIAL ET MATRICIDE : LES APORIES DU MYTHE D'ÉLECTRE SUR LA SCENE ENTRE 1750 ET 1825 177
PETITS MEURTRES EN FAMILLE : LA QUESTION DU PARRICIDE DANS LA TRAGEDIE DE LA REVOLUTION (1790-1799) 188
LA FAMILLE SCHROFFENSTEIN, TRAGEDIE FAMILIALE DE HEINRICH VON KLEIST 197
LES RELATIONS FAMILIALES DANS *THE CENCI* DE SHELLEY : INCESTE BIOLOGIQUE, POLITIQUE ET RELIGIEUX 207
LE RAPPORT PERE-FILS DANS LA TRAGEDIE FRANÇAISE DES ANNEES 1820-1830 220
BIBLIOGRAPHIE 228
PRESENTATION DES CONTRIBUTEURS DU VOLUME 235
INDEX NOMINUM 241