

Le « théâtre de famille » de Madame de Staël après 1800 : une dramaturgie du for intérieur

Tomoko TAKASE
Université Meiji, Tokyo

Le renouvellement du répertoire tragique et, plus largement, la recherche d'une dramaturgie moderne pour la France du XVIII^e siècle, ont formé la trame de débats passionnés parmi les amateurs de théâtre de ce siècle. Voltaire tenta de capter l'énergie scénique de Shakespeare dans des tragédies comme *Zaïre* (1732) ou *Sémiramis* (1748), Diderot et Mercier conçurent le projet d'un genre intermédiaire entre tragédie et comédie, le drame, dont les personnages seraient plus proches de la réalité vécue par leurs contemporains¹. Ducis essaya d'introduire *Hamlet* (1769), *Macbeth* (1784), et *Othello* (1792), sur la scène de la Comédie-Française. Aucune de ces entreprises ne devait cependant aboutir à un résultat suffisamment probant pour supplanter Racine, borne de la « perfection » classique, dans le goût des spectateurs. Au tournant du siècle, alors que la première République passait rapidement de la gloire au déclin, le problème n'était toujours pas réglé, et c'est dans ce contexte que Madame de Staël fit paraître son essai *De la littérature* en 1800.

Selon Jean-Pierre Perchellet, trois écoles au moins étaient alors en lice :

Les partisans du dogme classique prônent l'immobilisme et affirment qu'il convient d'imiter Racine puisqu'il est impossible de le surpasser. D'autres, lecteurs assidus de Winckelmann, invitent à retourner à la source antique et recommandent d'imiter les anciens. Les plus audacieux, peut-être, impressionnés par les poètes du Nord (Shakespeare, Goethe ou Schiller), ne voient de salut que dans l'imitation des productions étrangères².

Madame de Staël, quant à elle, ne veut pas choisir. Nourrie d'une connaissance profonde de Racine aussi bien que des Grecs anciens et des ouvrages allemands contemporains, elle affirme qu'« il existe dans la nature morale, comme dans la lumière du soleil, un certain nombre de rayons qui produisent des couleurs tranchées ou distinctes : vous variez ces couleurs par leur mélange mais vous n'en pouvez créer une entièrement nouvelle³. » À la rupture et à la révolution, elle préfère la continuité et l'évolution, forte de la conviction que la littérature nouvelle doit embrasser l'héritage de l'Antiquité, les progrès de la civilisation, et la richesse des apports étrangers. À condition qu'elle ne se trouve pas empêtrée dans une simple imitation ou dans un collage d'emprunts spectaculaires :

¹ Dans les *Entretiens sur Le Fils naturel* (1757) et le *Discours sur la poésie dramatique* (1758), en ce qui concerne Diderot, et dans *Du théâtre* (1773), en ce qui concerne Mercier.

² Jean-Pierre Perchellet, « De l'extériorité antique à l'intériorité romantique : Madame de Staël et le modèle tragique grec », dans *Le Groupe de Coppet et le monde moderne – Conceptions-Images-Débats* (Actes du VI^e colloque de Coppet), publié par Françoise Tilkin, Genève, Droz, 1998, p. 85.

³ Germaine de Staël, *De la littérature* dans *De la littérature et autres essais littéraires*, dir. Stéphanie Genand, *Œuvres complètes de Madame de Staël*, série I, t. 2, Paris, Champion, 2013, p. 150.

Lorsqu'on se pénètre uniquement des modèles de l'art dramatique dans l'antiquité ; lorsqu'on imite l'imitation, on a moins d'originalité⁴.

Ce n'est point l'irrégularité ni l'inconséquence des pièces anglaises et allemandes qu'il faut imiter ; mais ce serait un genre de beautés nouvelles pour nous, et pour les étrangers eux-mêmes, que de trouver l'art de donner de la dignité aux circonstances communes, et de peindre avec simplicité⁵ [...].

Ainsi Madame de Staël entend-elle se mettre en quête d'un théâtre français « pour nous », qui vive dans son temps afin de tracer son chemin vers l'avenir. Elle envisage l'adaptation de la littérature à la société postrévolutionnaire dans une optique libérale, c'est-à-dire dans l'esprit de la Révolution : « Toutes les fois que je parle des modifications et des améliorations que l'on peut espérer dans la littérature française, je suppose toujours l'existence et la durée de la liberté et de l'égalité politique⁶. » Alors que Napoléon, encore consul à cette date, avance vers la centralisation du pouvoir et l'unification culturelle, *De la littérature* revendique la liberté, l'ouverture et la multiplicité des cultures européennes.

Le présent travail propose une lecture de quelques pièces du « théâtre de famille » de Madame de Staël, représentées pendant la période de 1806 à 1808, à la lumière des réflexions théoriques contenues dans *De la littérature* : nous étudierons la concrétisation, dans les dialogues verbaux et non verbaux qui composent ce théâtre, des préceptes esthétiques développés dans l'essai. Martine de Rougemont précise que la période où ces pièces ont été représentées fut la plus intense de l'activité théâtrale de Madame de Staël :

Pendant la période centrale, qui va du 30 décembre 1805 (*Méropé*) au 13 octobre 1809 (*Le Vingt-quatre février*), le théâtre de Madame de Staël se présente comme un théâtre d'essai fournissant des exemples à la réflexion esthétique et dramaturgique des membres de son groupe, dépassant en cela ce qu'on avait pu voir avec Voltaire, et créant consciemment un modèle original⁷.

C'est également la période qui précède la publication de *De l'Allemagne* (1810), texte qui semble à première vue plus riche du point de vue de l'analyse de la pratique théâtrale, puisqu'il comporte notamment un éloge du jeu scénique de Talma et des acteurs européens de l'époque. *De la littérature* n'en demeure pas moins un ouvrage précieux et instructif, par les diverses hypothèses et interrogations qu'il formule sur l'avenir du théâtre dans une société en mutation. La pratique est certes loin d'être homogène à la théorie, mais cela rend d'autant plus intéressants les tâtonnements et les expérimentations de l'auteure, qui a organisé les représentations de son théâtre devant un public varié et cosmopolite, faisant de son exil un intense laboratoire d'échanges culturels et artistiques. On tentera d'en retrouver les traces dans les marges de ces pièces, notamment dans la correspondance des artistes venus assister aux représentations.

Jamais publiées du vivant de Madame de Staël, *Agar dans le désert*, *Geneviève de Brabant* et *Sunamite*, ont été représentées « en société », loin de Paris. Nos analyses se

⁴ *Ibid.*, p. 225.

⁵ *Ibid.*, p. 326.

⁶ *Ibid.*, p. 285. Voir également le « Discours préliminaire » : « Enfin, en contemplant, et les ruines, et les espérances que la révolution française a, pour ainsi dire, confondues ensemble, j'ai pensé qu'il importait de connaître quelle était la puissance que cette révolution a exercée sur les lumières, et quels effets pourraient résulter un jour, si l'ordre et la liberté, la morale et l'indépendance républicaine étaient sagement et politiquement combinés. », p. 114.

⁷ Martine de Rougemont, « L'activité théâtrale dans le Groupe de Coppet : la dramaturgie et le jeu », dans *Actes et documents du deuxième Colloque Coppet 10-13 juillet 1974*, publié par la Société des Études Staéliennes sous la direction de Simone Balayé et de Jean-Daniel Candaux, Paris, H. Champion, 1977, p. 269.

concentreront sur *Agar dans le désert*⁸. Une lettre de l'auteure, datée de la création de cette pièce, le 12 mars 1806, la signale à notre attention : « Je continue ici mes essais dramatiques ; [...] j'en aurai recueilli le genre d'idées que je voulais avoir sur cet art⁹. » L'unité de ce *corpus*, et le réseau intertextuel dans lequel il s'inscrit, sont clairement exposés dans l'avertissement rédigé par le fils de l'auteure pour l'édition posthume : « *Agar, Geneviève de Brabant et Sunamite* ont été composés non pas seulement pour un théâtre de société, mais pour un théâtre de famille, et cette raison explique l'analogie qui existe entre les situations qui y sont représentées. Elle explique aussi pourquoi ma mère n'a pas craint de choisir des sujets déjà traités par d'autres auteurs, et de profiter de leurs conceptions. Ainsi, dans son *Agar*, elle a emprunté plusieurs traits à celle de Madame de Genlis, et surtout à celle de M. Lemercier : on verra toutefois, qu'elle leur a imprimé le caractère de son propre talent¹⁰. »

Cette approche comparative vise à montrer que la dramaturgie staëlienne tire toute son originalité d'un usage du monologue comme outil d'introspection, qui rompt avec le caractère informatif ou rhétorique que lui avait donné la tradition. Madame de Staël a ainsi notablement contribué à rénover les formes de la délibération au théâtre, tout en explorant un nouveau type de rapport avec le public, auquel le dramaturge s'adresse en tant que communauté sensible, où les individus singuliers ne s'effacent pas, mais s'affirment au contraire, dans l'expérience collective. Si bien que ses novations dramaturgiques auront également participé des réflexions de son temps sur l'apport du théâtre aux échanges sociaux.

Les trois versions d'*Agar dans le désert*

Comme l'indique Auguste de Staël, le public auquel s'adressait Madame de Staël, issu de la même classe sociale, n'était pas sans connaître l'existence de ces deux autres versions d'*Agar*. Friederike Brun évoque dans sa correspondance l'origine de la pièce, qu'« elle avait elle-même adapté[e] simplement et dans une totale fidélité au récit de la Genèse¹¹ [...] ». Chez les trois auteurs, l'intrigue se limite à cette donnée initiale de l'Ancien Testament : l'esclave égyptienne Agar et son fils Ismaël sont bannis dans le désert par Abraham et sa femme, qui ont eu un garçon. Ils souffrent de la chaleur et de la soif, tandis qu'il ne leur reste qu'un vase rempli d'eau. Quand Ismaël s'endort en plein soleil, Agar tente de le protéger et renverse le vase. C'est alors que, tout espoir évanoui, apparaît un ange qui leur procure une source d'eau et fait revenir à la vie Ismaël mourant.

Agar dans le désert, « comédie en prose et en un acte » de Madame de Genlis, est placée en tête du premier volume de son *Théâtre pour servir à l'éducation*. Dès

⁸ Pour une analyse plus détaillée des deux autres pièces, voir Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, « Le théâtre de famille de Madame de Staël », dans *Cahiers staëliens*, n° 50, 1999, p. 45-57.

⁹ Martine de Rougemont, *op. cit.*, p. 269.

¹⁰ Germaine de Staël, *Œuvres complètes de M^{me} la Baronne de Staël, publiées par son fils ; précédées d'une Notice sur le caractère et les écrits de Madame de Staël, par Madame Necker de Saussure*, t. XVI, *Essais dramatiques*, Paris, Treuttel et Würtz, Libraires, 1821, p. vij (Disponible sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6520117k>).

¹¹ Bernard Böschstein, Stéphane Michaud, « Un témoignage de Friederike Brun inédit en français », dans *Cahiers staëliens*, nouvelle série, n° 23, Paris, Société des études staëliennes, 1977, p. 12. Une autre version est encore à mentionner : un drame lyrique de Marmontel, dont M^{me} de Staël possédait dans sa bibliothèque les *Œuvres complètes* (1787), qui incluent ce texte. Cependant, dans cette version, le personnage d'Ismaël est muet, et l'intrigue a fait l'objet d'une réélaboration plus poussée : nous n'en tiendrons donc pas compte. Voir Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, art. cité, p. 51.

l'ouverture de la pièce, on y lit un dialogue « pédagogique » sous la forme d'une série de questions-réponses :

SCÈNE I

ISMAËL : Maman, retournons chez mon Père ; nous y étions si heureux !

AGAR : Hélas ! mon Enfant, la haine & la jalousie nous en ont chassés ; & c'est pour toujours.

ISMAËL : La haine ! & quel mal ai-je fait pour la mériter. Et vous Maman, comment peut-on vous haïr ?

AGAR : L'envie, mon Fils, rend injuste & cruel ; elle conduit à la haine, la plus odieuse, la plus noire de toutes les passions.

ISMAËL : Un cœur sensible ne l'éprouvera donc jamais ?

AGAR : Le cœur sensible peut s'égarer... l'orgueil, mon fils, peut corrompre l'âme la plus tendre, & la livrer à toutes les fureurs de la vengeance.

ISMAËL : Ah, Maman, si j'ai l'orgueil, mettez vos soins à m'en corriger¹².

Ismaël, qui vouvoie sa mère, lui demande de le « corriger » si elle le voit tomber dans l'erreur. Et la pièce se termine sur une sorte de proverbe, par lequel l'ange tire les leçons de l'histoire : « Que votre exemple, Agar, serve à jamais de leçon ; qu'il corrige les murmures des Mortels insensés ; & qu'il leur apprenne que Dieu sait récompenser la patience, la soumission, le courage & la vertu¹³. »

Le théâtre d'éducation édifiant conçu par Madame de Genlis sous l'Ancien Régime survit sous la Révolution, et cette forme d'apprentissage conjoint de la rhétorique, du comportement social et même du savoir scientifique, perdue sous l'Empire. Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval en a donné quelques exemples, comme *La Géographie dramatique de la jeunesse* de Louis-François Jauffert¹⁴, ou encore les entreprises dramatiques de Madame Campan, fondatrice du pensionnat de jeunes filles de Saint-Germain, auquel Napoléon avait confié ses deux plus jeunes sœurs pour qu'elles y reçoivent leur éducation. Madame Campan estime que le répertoire doit être « un grand cours de morale mise en action¹⁵. » Selon M.-E. Plagnol-Diéval, tous les paratextes de Jauffert insistent également sur le « principe d'un divertissement contrôlé dont le théâtre n'est qu'une ressource parmi d'autres instances comme les jeux¹⁶. » Or telle n'est pas l'idée que se fait Madame de Staël du théâtre d'éducation, et qu'elle s'emploiera à mettre en pratique dans *Agar*.

Quant à Lemercier, sa « scène orientale », écrite en vers, porte le titre d'*Ismaël au désert ou l'origine du peuple arabe* (1801). L'âge du héros fait partie des consignes portées sur le tableau des personnages : « Ismaël, son fils, né d'Abraham, âgé de dix-huit ans. Sa tête est ceinte d'un turban ; il porte un carquois, un arc et une coupe¹⁷. » Il n'est donc plus l'enfant naïf dépeint par Madame de Genlis. Lemercier considérait sa pièce comme un poème, non destiné à la représentation. Les encouragements de

¹² Stéphanie-Félicité du Crest de Genlis, *Agar dans le désert*, comédie en prose et en un acte, dans *Théâtre pour servir à l'éducation*, t. 1, Paris, Chez Lambert et Baudouin, 1780, p. 7-8.

¹³ *Ibid.*, p. 24.

¹⁴ *La Géographie dramatique de la jeunesse, ou Nouvelle méthode amusante pour apprendre la géographie mise en dialogues et en scènes propres à être représentés dans les pensionnats et les familles*, Paris, Maumus, 1807, 1828, 1830, 1836. Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, « Décor, costumes et accessoires dans le théâtre d'éducation sous la Révolution et l'Empire », dans *Costumes, décors et accessoires dans le théâtre de la Révolution et l'Empire*, dir. Philippe Bourdin et Françoise Le Borgne, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2010, p. 203.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Louis-Jean-Népomucène Lemercier, *Ismaël au désert ou l'Origine du peuple arabe, Scène orientale*, Paris, Chez les Marchands de Nouveautés, An 10-1801, p. 6.

plusieurs amis, comme Ducis ou Bernardin de Saint-Pierre¹⁸, l'amenèrent à changer d'avis, et à collaborer à la création de la pièce au Théâtre de l'Odéon, le 23 janvier 1818, sous le titre d'*Agar et Ismaël*. Le texte met en place une scénographie dépouillée, réduite à deux personnages, la rencontre d'Ismaël avec l'ange étant reléguée dans les coulisses et dans le récit de l'adolescent, sur qui l'action est centrée, plutôt que sur Agar. Lemercier s'est expliqué sur les raisons de ces modifications dans son avertissement à l'édition de 1818 :

L'idée de la scène d'*Agar et Ismaël* me fut inspirée à l'époque où l'armée française revint d'Égypte, par le désir d'offrir à nos braves un tableau touchant qui pût leur plaire, en leur présentant l'image des contrées brûlantes qu'ils avaient parcourues victorieusement¹⁹.

Il revendique avoir prêté à Ismaël « l'accent de l'amour filial et du courage d'un adolescent révolté contre les maux de la nature et destiné par le ciel à devenir un chef de tribus²⁰. » La version de Lemercier présente dès lors un aspect révolutionnaire, qu'illustre en particulier la mise en « accusation du père » par la mère chassée, dans le même épisode que nous évoquions à propos de Madame de Genlis : le dialogue entre la mère et l'enfant y prend un ton révolté et plus pathétique que chez sa devancière :

ISMAËL : Les oracles divins, les démentirez-vous ?
 AGAR : Abraham ! père injuste ! et rigoureux époux !
 ISMAËL : Est-ce vous qui parlez ? vous accusez mon père !
 AGAR : Lui, qui fait tes dangers, qui comble ma misère,
 Et qui vers l'Arabie au loin nous laisse errer,
 Peu touché de quels maux nous allons expier,
 Est-ce donc là ton père ?... il me chasse, il t'exile.
 ISMAËL : Serait-il vrai ? qui ? Nous ! bannis de son asile,
 Seuls, au fond des déserts, sans guide et sans secours !

Dans la version de Lemercier, conformément à la version de la Bible, la mère et l'enfant se séparent pour ne pas se voir mourir l'un l'autre, et c'est Ismaël qui revient ranimer sa mère avec l'eau puisée de la source que l'ange a fait jaillir. « Ismaël : Vivez ! Vivez ! Entendez-vous / Le Dieu qui me ranime et qui veille sur nous ? (Il donne de l'eau à sa mère, qui sort peu à peu de son accablement.) » C'est alors qu'il rapporte les paroles de l'ange qui lui est apparu :

ISMAËL : « Au milieu des désert, dans le sein des cités,
 « De l'homme aimé du ciel tous les jours sont comptés.
 « Le joug est en horreur à ton front intrépide ;
 « Marche, tu ramperais en esclave timide
 « Si ton cœur eût fléchi par ses maux abattu ;
 « Ta liberté sera le prix de ta vertu.
 « Tes pavillons, dressés dans l'Afrique et l'Asie,
 « Posséderont des rois la dépouille saisie.
 « Dieu sera ton seul maître, et, toujours indompté,
 « Tes lois seront tes mœurs, ton hospitalité.
 « De ta sûre amitié ton pain sera le gage ;
 « Le sang paiera ton sang, et la mort ton outrage »
 J'écoutais, immobile ; il enchaînait mes pas.
 « Va, sauve, ajouta-t-il, ta mère du trépas²¹ »

Quoique la scène soit dans son ensemble écrite dans un style simple, on retrouve ici le héros promis à la gloire, typique de la tragédie française. Le décor dépouillé que

¹⁸ Népomucène Lemercier, *Agar et Ismaël au désert ou l'Origine du peuple arabe*, scène orientale en vers, Paris, chez Nepveu Libraire, 1818, p. VI (Avertissement).

¹⁹ *Ibid.*, p. III.

²⁰ *Ibid.*, p. VII.

²¹ Lemercier, *Ismaël au désert*, op. cit., p. 22-24.

constitue le désert met en relief le courage du héros, tel un soldat sur le champ de bataille. Lemer cier reconnaît « la difficulté de bien conduire un long fil sans le rompre et de varier une même situation par les seuls mouvements de l'âme²² ». Il en résulte que la pièce est plus faite pour être écoutée que regardée, ce qui demande un grand effort à son interprète. Lors de la création, en 1818, M^{lle} Perroud dans le rôle d'Ismaël a su surmonter cette difficulté, et Lemer cier rend hommage à l'actrice dans son avertissement. Les dernières paroles du personnage évoquent la présence active d'un dieu qui excite le courage de l'individu :

Oui, Dieu parle à mon âme et son esprit m'inspire.
 Quelle flamme m'éclaire en ma jeune saison,
 Et mûrit tout-à-coup les fruits de ma raison ?
 Je conduis, je protège une famille immense...
 (*Il ramasse son arc et ses traits.*)
 Ô mes flèches, armez ma fière indépendance²³ !

Le proverbe final que Madame de Genlis avait inscrit en surplomb de l'ensemble de l'action fait place à l'intervention d'une sorte de *deus ex machina*, qui correspond mieux à l'esprit de Madame de Staël et justifie le propos d'Auguste Staël dans l'Avertissement.

Nous voilà en mesure d'apprécier dans toute son originalité la version d'Agar proposée par Madame de Staël. Le dialogue liminaire entre la mère et l'enfant relève d'un registre plus familier :

ISMAËL : Nous continuerons notre route après avoir pris, ce soir, quelque nourriture.
 AGAR : (*à part*) Quelque nourriture ! Hélas ! Le pauvre enfant ne sait pas que notre provision est épuisée. Comment le lui dire ? Et que faire, néanmoins, s'il ne peut plus marcher ?
 ISMAËL : Ma mère, viens t'asseoir à côté de moi ; cela me rendra des forces. (*Agar s'assied sur un rocher à côté de son enfant.*) Dis-moi, ma mère, pourquoi avons-nous quitté la maison de mon père ? on y était si bien, l'air était si frais sous les palmiers !
 AGAR : Ismaël, ta mère n'était qu'une pauvre esclave que ton père Abraham avait emmenée d'Égypte. Quand Sara, son épouse, obtint du ciel un fils, notre présence à tous les deux lui devint importune ; elle demanda notre exil, et ton père y a consenti.
 ISMAËL : Quoi, mon père ! et savait-il combien le désert est brûlant, comme on y est seul, comme on y souffre ?
 AGAR : Il croyait, mon enfant, que nous aurions la force de le traverser plus vite, car il est bon, Abraham : je ne murmure point contre lui ; mais Sara, la barbare Sara, que d'outrage j'en ai reçus !
 [...] Mon enfant, je t'ai dit tout ce que je savais. Supportons notre sort avec courage. (*Elle se lève*²⁴.)

Le tutoiement rapproche les deux personnages et leur donne un caractère plus humain, c'est-à-dire plus proche également de situations de la vie réelle dans lesquelles le public peut se projeter. Les didascalies traduisent un jeu scénique plus varié et plus concret que celui des deux versions que nous avons examinées, avec des mouvements et des déplacements plus détaillés. Elles rendent aussi le décor physiquement présent. Danielle Johnson-Cousin a souligné cette recherche de la plasticité théâtrale, qui associe le décor, les costumes et le jeu des acteurs dans le cadre d'un véritable « tableau » scénique : « Pour Staël, l'intérêt des représentations d'Agar dans le désert (hiver 1805-1806) et de Geneviève de Brabant, (automne 1807) par exemple, résidait essentiellement dans

²² Lemer cier, *Agar et Ismaël au désert*, op. cit., p. VI (Avertissement).

²³ Lemer cier, *Ismaël au désert*, op. cit., p. 24.

²⁴ M^{me} de Staël, *Agar dans le désert*, scène lyrique composée en 1806 [d'après A. de Staël], *Œuvres complètes de M^{me} la Baronne de Staël*, t. 16, Paris, Treuttel et Würtz, 1821, p. 3-5.

l'aspect esthétique des tableaux vivants créés par elle et par ses enfants acteurs²⁵. » Rappelons-nous que Madame de Staël, dans *De la littérature*, écrivait que la première chose à éviter était « l'imitation de l'imitation ». Dès lors, son choix récurrent de personnages de mères et d'enfants acculés à la solitude pour des raisons différentes (Agar erre dans le désert ; Geneviève, persécutée, vit dans une grotte en pleine nature ; Sunamite, la veuve, a une fille destinée à se consacrer à la vocation religieuse), est peut-être à interpréter dans une optique expérimentale : la démarche de la dramaturge viserait à faire l'épreuve d'émotions dont elle s'emploierait à analyser les effets corporels sur elle-même et sur les enfants-acteurs. Martine de Rougemont souligne également qu'au contact d'Ida Brun, Madame de Staël s'est efforcée d'acquérir « la maîtrise de l'attitude dans un jeu qui ne fût plus seulement déclamatoire mais qui engageât le corps tout entier²⁶. » Au total, il est permis de penser, comme D. Johnson-Cousin, que « l'importance de telles pièces (y compris *La Sunamite*, automne 1808) ne réside pas, comme on l'a bien trop souvent répété, dans l'aspect "maternel", voire "bonne mère" de l'expérience dramatique, mais dans le but réel et advenu d'expérimentation dramatique / esthétique chez Staël²⁷. »

Les recherches menées pour l'essai *De la littérature* jalonnent ainsi, chez Madame de Staël, la quête d'une solution de substitution au modèle classique français : corseté par les règles, celui-ci laisse échapper l'énergie de la scène, et s'enlise dans l'immobilité. Son défaut est aussi d'introduire au sein du public des divisions qui résultent de la maîtrise inégale du code rhétorique et culturel mis en jeu par la compréhension du spectacle. Contre cette clôture élitiste de la représentation, Madame de Staël veut exposer sur la scène « la peinture des émotions qui répondent à tout notre être par leur analogie avec la nature humaine²⁸. » Cette ambition se lit dans les commentaires que nous ont laissés certains spectateurs d'Agar, source utile pour reconstituer les tableaux scéniques dont ils ont pu observer la genèse.

L'organisation du théâtre de Madame de Staël pour la saison 1805-1806

Avant d'examiner ces commentaires, il convient de préciser la nature du théâtre dont elle a pris la direction, et la teneur des réformes qu'elle y envisageait. Comment était son théâtre ? Quel répertoire y tenait l'affiche ? Qu'entendait-elle par cette appellation de « théâtre de société » ?

La reconstitution de « la saison théâtrale » 1805-1806 effectuée par Jean-Daniel Candaux permet d'identifier le quartier où elle avait aménagé, si l'on en croit Benjamin Constant, « le plus joli petit théâtre ». Celui-ci fut installé dans un appartement qu'elle avait loué au Molard, centre du commerce et des affaires, entre le port et les boutiques des rues basses, sur une place de marché qui était comme le « forum » de Genève, ville calviniste²⁹. Présenter dans un tel cadre un répertoire à la française devait être un défi.

²⁵ Danielle Johnson-Cousin, « La société dramatique de Madame de Staël de 1803 à 1816 : essai de reconstitution et d'interprétation de l'activité dramatique staëlienne du Groupe de Coppet », dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 296, 1992, p. 210.

²⁶ Martine de Rougemont, *op. cit.*, p. 277.

²⁷ Danielle Johnson-Cousin, *op. cit.*, p. 210.

²⁸ *De la littérature*, éd. citée, p. 325.

²⁹ « Certes la ville possédait un théâtre permanent depuis 1783 et les vieux interdits calvinistes n'avaient plus cours dans la préfecture du Léman. Mais la réconciliation de Genève et du théâtre n'était point achevée. Il faut l'intervalle d'une génération pour qu'une mentalité soit modifiée. Le temps n'était guère éloigné où l'autorité ecclésiastique pourchassait encore, avec l'approbation générale, les amateurs de spectacles... » Jean-Daniel Candaux, « Le théâtre de M^{me} de Staël au Molard (1805-6) – Témoignages d'auditeurs genevois et calendrier des spectacles » dans *Cahiers staëliens*, n° 14, septembre 1972, p. 20.

Mais d'après Pierre Kholer, « le théâtre de M^{me} de Staël mit en mouvement, plus que ses réceptions, tout le beau monde de Genève³⁰. » J.-D. Candaux, qui s'est appuyé sur le journal intime de Benjamin Constant pour retrouver le calendrier des répétitions et des représentations, évalue à

une cinquantaine environ le nombre des répétitions que Madame de Staël dut organiser pour préparer les six programmes de son répertoire. Si l'on ajoute à ce chiffre celui des représentations mêmes, on constate que durant son séjour à Genève, Madame de Staël joua presque un jour sur deux : il n'est donc point exagéré de parler d'une saison³¹.

L'examen du répertoire révèle qu'*Agar dans le désert* est la seule pièce originale, dont elle soit l'auteure, pour cette saison où la tragédie voltairienne tient le haut de l'affiche : *Mérope*, *Mahomet*, et *Alzire*, voisinent en effet avec deux pièces de Racine, sa tragédie de *Phèdre* et son unique comédie, *Les Plaideurs*, ainsi qu'avec quelques autres comédies : *Shakespeare amoureux*, d'Alexandre Duval, *La Gageure imprévue*, de Sedaine, *Le Barbier de Séville*, de Beaumarchais, et un *Pygmalion* difficile à identifier³². Un tel choix à l'intention du public genevois traduit l'attention scrupuleuse de Madame de Staël pour un répertoire « sage et parfaitement conforme au goût d'une époque qui considérait encore Voltaire comme le grand maître de la scène française³³ ». Il fait aussi ressortir, par contraste, la valeur expérimentale attribuée à la création d'*Agar dans le désert*.

Martine de Rougemont donne les détails suivants :

Le programme est organisé comme celui des théâtres publics : deux pièces, d'habitude une tragédie suivie d'une petite comédie. Le cadre de la représentation est préparé avec soin : une scène est surélevée, des coulisses sont dégagées, un décor peint, des accessoires fabriqués. Comme autrefois celui de Voltaire à Cirey et ailleurs, le théâtre de Madame de Staël paraît dérisoirement petit, mais la même volonté de créer un espace scénique plausible s'y exprime³⁴.

Ces descriptions sont complétées par une typologie des fonctions confiées au théâtre de société : à la fonction éducative, que nous avons déjà observée chez Madame de Genlis, s'ajoute une fonction « sociale », c'est-à-dire visant à la création d'une communauté qu'unit, même de manière très provisoire, le plaisir qu'elle goûte ensemble. Madame de Staël aurait « remarquablement réussi dans cette entreprise qui fait accepter à une société réticente le voisinage et l'autonomie d'un groupe très exceptionnel³⁵. » S'y adjoint enfin un caractère « expérimental », à l'exemple du théâtre d'essai auquel Voltaire a eu recours pour mettre au point sa dramaturgie et ses techniques de jeu scénique. Nous pouvons dire que Madame de Staël s'est servie d'un échantillon de scènes de la tragédie racinienne pour faire connaître la technique déclamatoire à un public étranger³⁶ : la démarche est en quelque sorte sociale ou même diplomatique,

³⁰ Pierre Kholer, *Madame de Staël et la Suisse*, Lausanne, 1916, p. 379.

³¹ Jean-Daniel Candaux, *op. cit.*, p. 21.

³² Candaux hésite entre le *Pygmalion* de Jean-Jacques Rousseau et celui de Dursoi, représenté en 1780 (voir *ibid.*, p. 31). Martine de Rougemont est plus catégorique pour affirmer qu'il s'agit de la scène lyrique de Rousseau, représentée à la Comédie-Française en 1775, par Larive et M^{lle} Raucourt (deux acteurs que M^{me} de Staël admirait) : voir Martine de Rougemont, « Pour un répertoire des rôles et des représentations de Mme de Staël », dans *Cahiers staëliens*, nouvelle série, n° 19, p. 84.

³³ Candaux, *op. cit.*, p. 32.

³⁴ Martine de Rougemont, *op. cit.*, p. 270.

³⁵ *Ibid.*, p. 267.

³⁶ *Ibid.*, p. 266. Voir également, Rougemont, « Pour un répertoire des rôles et des représentations de M^{me} de Staël », art. cité, p. 83. M^{me} de Staël a joué à Weimar en 1804 des scènes de Racine, que Goethe et Böttiger ont commentées. Ce dernier en donne les références précises : dans *Phèdre*, par exemple, l'aveu de Phèdre à Œnone (I, 3), la scène de Phèdre avec Hippolyte (II, 5), et la scène de jalousie devant Œnone (VI, 6) ». Elle a également présenté quelques scènes de *Phèdre* à Milan et à Coppet en 1805.

tandis que ses réflexions esthétiques et les trois pièces familiales auxquelles elles ont abouti relèvent de la fonction expérimentale, qui ira en se renforçant grâce aux relations que l'auteure entretiendra à Coppet, jusqu'en 1809, avec des artistes de multiples cultures.

M. de Rougemont a établi que, pour la création d'*Agar dans le désert* le 12 mars 1806, la pièce fut donnée après *Pygmalion* de Jean-Jacques Rousseau et *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais. La distribution des rôles était celle-ci : Agar (Madame de Staël), Ismaël (Albertine de Staël) et l'ange (Albert de Staël)³⁷. La pièce fut ainsi mise en scène en famille devant un cercle d'amis, parmi lesquels Friederike Brun, une poétesse danoise dont la fille Ida exerçait la mimoplastique, un art de l'attitude mêlant danse et pantomime, et August Wilhelm Schlegel, l'écrivain allemand, traducteur et précepteur des enfants de Staël depuis 1804, reconnu par la suite comme l'un des principaux théoriciens du mouvement romantique.

L'art de la scène de Madame de Staël d'après le témoignage de son public

Entre 1791 et 1810, Friederike Brun (1765-1835) fit plusieurs voyages en Suisse et en Italie, où la douceur du climat était bénéfique à sa santé. C'est en 1801 qu'elle vient pour la première fois à Coppet, où l'appelle son amitié avec Bonstetten, un écrivain et philosophe suisse, pilier du Groupe que Madame de Staël a réuni autour d'elle. Elle a laissé plusieurs récits de ses voyages sous la forme de lettres adressées à des membres de sa famille ou à des amis. C'est pendant l'hiver 1805-1806 qu'elle fréquenta le théâtre du Molard. Elle rend compte des rôles de théâtre incarnés par Madame de Staël dans une longue lettre à une amie d'enfance, à qui elle écrit avoir assisté à la quasi-totalité des représentations de la saison, y compris *Agar dans le désert*. Sa description de la scène emprunte à la peinture :

Tu ne peux te faire aucune idée d'une représentation si simple et si émouvante. L'habit de notre Agar était parfait, sans fausse décoration – de simples vêtements bruns jetés sans artifice en plis expressifs –, son jeu respirait la simplicité et le naturel. À peine en croyions-nous nos yeux et nos sens, lors que nous voyions la fière reine, la brillante femme du monde revêtir le rôle d'une simple habitante de la tente de Bédouins nomades, et la modestie des usages patriarcaux. Jamais cette image ne quittera nos âmes ! [...] À peine des sons émouvants, avaient-ils saisi le cœur et l'esprit, que l'œil ravi s'attardait à nouveau sur des images charmantes dans leur simplicité : la position, la réunion de cette mère et de cette fille s'offraient à nous dans toute la simplicité et la ferveur d'un Masaccio ou d'un Garofalo³⁸.

Friederike Brun initia sa fille Ida Brun, née en 1792, à la mimoplastique. Parfaire l'éducation artistique de cette dernière fut une autre raison de ses voyages. Cet art de l'attitude, fondé sur un enchaînement de poses dictées par une partition musicale, entre danse et pantomime, a plu à Madame de Staël, qui nous semble l'avoir introduit dans son jeu du personnage d'Agar. Madame Necker de Saussure mentionne ainsi, dans sa *Notice sur le caractère et les écrits de M^{me} de Staël*, que cette dernière « offrait une succession de poses et de groupes digne d'inspirer un grand artiste ». Elle parle d'Agar comme d'« une suite de tableaux enchanteurs que Madame de Staël avoit l'art d'amener, [et qui] répandaient une magie puissante sur l'ensemble³⁹ ». Madame de

³⁷ Rougemont, « Pour un répertoire des rôles... », art. cité, p. 84.

³⁸ Bernard Böschenstein, Stéphane Michaud, « Un témoignage de Friederike Brun inédit en français – “De quelques interprétations théâtrales de la Baronne de Staël-Holstein, née Anne Germaine de Necker” », dans *Cahiers staëliens*, nouvelle série n° 23, Paris, Société des études staëliennes, 1977, p. 12. Masaccio (1402-1428) et Garofalo (1481-1559), sont des peintres italiens de la Renaissance.

³⁹ *Notice sur le caractère et les écrits de M^{me} de Staël* (Paris, 1820-21, p. ccxliij), cité par Johnson-Cousin, *op. cit.*, p. 211.

Staël s'emploie alors à transformer le jeu déclamatoire (qui est d'ordinaire figé) en un jeu visuel du « corps entier », au moyen de la technique que sa visiteuse lui a fait découvrir.

Le témoignage de Schlegel fait écho à cette réception de la pièce comme formée d'une suite de « tableaux ». Il met l'accent pour sa part sur l'articulation des mouvements avec les costumes et les effets de musique sur la scène :

Comme lorsque Hagar [*sic*] apparut en costume de paysanne orientale et tenant son enfant par la main, sortant des rochers du désert au terme d'une traversée désespérée, cette scène donna avant même qu'ils se missent à parler l'impression d'une idylle patriarcale. Voyez-la parler à son fils en s'asseyant sur une pierre ; regardez-la se mettre à genoux pour lui tendre sa cruche afin de le désaltérer : dans ces différents tableaux, la mère et le fils forment un couple émouvant. Bientôt Ismaël s'assoupit sous l'effet de la fatigue et sa mère essaie de le protéger du soleil à l'aide de son voile, quand elle renverse sa cruche, le seul espoir qui lui restait encore ; dans un cri déchirant elle se jette, désespérée, à terre, à l'autre bout de la scène ; son fils s'éveille, lui demande vainement d'étancher sa soif et sombre dans l'inconscience ; le croyant mort, elle se jette à ses pieds et attend également la mort, à bout de force, déjà inconsciente. De douces notes de flûte annoncent au loin l'apparition de l'ange, qui, touchant le palmier, fait sourdre une précieuse fontaine. Et quand à la fin de la pièce le jeune Ismaël implora de ses yeux sombres le secours du ciel dans un humble recueillement, et que sa mère s'agenouilla derrière lui avec un sentiment de fervente gratitude en face du blond messenger du ciel aux traits graciles, vêtu d'une robe étincelant d'azur, je fus vraiment convaincu d'avoir devant les yeux un tableau d'une gracieuse piété tiré des loges du Vatican décorées par Raphaël⁴⁰.

Schlegel parle également des moments de silence dans le spectacle :

Cette petite pièce qui devait être interrompue par de nombreux silences puisqu'il fallait tout au long de l'action suggérer l'épuisement physique, et où le seul jeu, sans parole, prenait alors une importance presque aussi grande que les paroles elles-mêmes, m'amena à penser avec quelle rigidité les règles de la tragédie s'opposaient formellement à la simple expression de bien des émotions qu'elles que soient leur nature ou leur intensité⁴¹.

Si les tableaux vivants frappent les yeux par la succession des attitudes, ces moments sans paroles incitent le public à l'introspection, pour que chaque spectateur aille puiser ses impressions au fond de soi. Voilà pourquoi le silence importe, comme le souligne Schlegel : « Pour que le public participe étroitement à l'action, il est nécessaire qu'il place sa confiance dans les personnages, et comment cela pourrait-il se produire s'il les voit constamment ployer sous le joug de leurs intentions et de leurs désirs ? Il faut qu'il les suive jusque dans les passages où s'expriment leurs principes et se révèle leur personnalité, il faut qu'il les guette au moins ou se croyant seuls avec eux-mêmes, ils se laissent aller en toute quiétude. » Schlegel s'accorde parfaitement avec Madame de Staël sur cette appréciation individuelle qu'appelle une dramaturgie de la simplicité, remplissant la scène de tableaux qui, parfois, se passent de discours.

Le caractère de la protagoniste d'*Agar dans le désert*, tel qu'il se livre en quelques monologues, confirme que l'auteure était bien mue par un projet de cette nature. Le dialogue lyrique de la mère et de l'enfant révèle, à travers leurs langages respectifs, qu'ils vivent dans des univers différents. Celui d'Ismaël, plus concret et rêveur, a les caractéristiques de l'enfance : ses paroles sont tissées de réalités physiques et sensibles, comme la nourriture, l'air frais sous les palmiers, le sistre (tambour), les oranges, des

⁴⁰ Axel Blaeschke, Jacques Arnaud, « De quelques rôles tragiques tenus par Madame de Staël, 1806 – À Madame Bethmann, comédienne du Théâtre National de Berlin [par Auguste Wilhelm Schlegel] – *Cahiers staëliens*, nouvelle série, n° 23, 1977, p. 32. [Le texte a été publié par Éd. Böckling dans les *Gesammelte Schriften* de A. G. Schlegel, Leipzig, 1840, sous le titre : « Ueber einige tragische Rollen von Frau v. Staël dargestellt, 1806 », et traduit et présenté en français par A. Blaeschke et J. Arnaud dans le n° 23 des *C. S.*]

⁴¹ *Ibid.*, p. 32.

fruits désaltérants. Il essaie de se représenter ce que c'est que la souffrance à travers celle de la « brebis perdue d'Abel », relatée dans un conte. Le contraste avec les monologues à tonalité philosophique où sont recueillis les épanchements d'Agar met en relief la solitude de cette dernière. M.-E. Plagnol-Diéval voit dans ce déséquilibre un « duo mené par Agar⁴² ». Le fait est les monologues d'Agar tiennent quantitativement une place très importante dans la pièce, ce qui s'explique aussi par une raison pratique liée aux contraintes de l'apprentissage du texte par les interprètes. Madame de Staël y dévoile l'intérieur des pensées du personnage, qui le constituent en individu. Tandis que l'enfant dort accablé de fatigue, la mère se plonge dans ses réflexions :

Cher enfant ! Pardonne si je t'ai caché notre sort ; ce n'était point pour te tromper, c'était pour retarder l'instant de la douleur. Hélas ! n'est-ce pas ainsi que l'homme lui-même est attiré par la destinée ? Il avance sans crainte, il croit voir devant lui l'horizon immense et riant de la vie et par degrés les nuages l'enveloppent, l'espérance l'abandonne [...]. Sables arides qui m'environnez, désert silencieux, effroi de la solitude, vous pénétrez jusqu'au fond de mon cœur. Ô mon fils, tu dors sans crainte auprès de moi, tu crois que je puis te protéger toujours, et tu ne sais pas que je suis sans défense contre la nature, enfant comme toi devant elle, et moins digne que toi de l'attendrir⁴³.

Dans cet aveu personnel, le personnage dépasse le cadre biblique. Et devant le fils mourant, tandis que l'Agar de Madame de Genlis prie Dieu de lui accorder le retour de son fils à la vie au prix de sa soumission entière⁴⁴, l'héroïne de Madame de Staël se livre à l'introspection :

Il est évanoui, il va mourir ; je ne puis lui donner aucun secours ; le ciel et la terre m'en refusent... Le voyageur du désert ne portera-t-il point ses pas dans ces lieux ? [...] Ah ! Dieu, ai-je mérité une telle douleur ? quel est le crime qui ne serait pas trop puni par les maux que j'endure ? Je considère ma vie : sans doute elle fut pleine de faiblesses. L'amour m'aveugla, la vanité me séduisit. Je voulus plaire et régner ; mais au fond de mon cœur, votre image, ô mon Dieu ! ne fut jamais effacée. [...] La tendresse que j'éprouve pour cet enfant ne ressemble-t-elle pas à votre amour pour la créature, et les cris d'une mère ne retentissent-ils pas dans le ciel ? Rendez mon fils à la vie, que j'entende sa voix, que ses bras innocents me pressent encore, que ses regards si doux s'attachent encore sur moi⁴⁵ !

Ces interrogations abolissent le point de vue surplombant qui sépare le personnage et le public, et invitent ce dernier dans le regard intérieur de l'héroïne. Et quand Agar s'évanouit à son tour, le public partage avec elle le silence qui s'établit alors sur la scène. C'est à ce moment-là que la musique joue son rôle en annonçant l'apparition de l'ange : « (*Une musique céleste se fait entendre*) Ah, quels sons enchanteurs ! Suis-je déjà passé dans une autre vie ? [...] (*La musique continue ; un ange apparaît derrière un nuage*)⁴⁶. » Madame de Staël pensait que « la musique pourrait se charger de peindre les mouvements au-dessus des paroles⁴⁷. » Il en résulte que toutes les composantes du théâtre, paroles, mouvements, costumes, musique, et le silence même, entrent en dialogue. Leur combinaison fait un tableau organique à chaque instant, « effet [...]

⁴² Marie-Emanuelle Plagnol-Diéval, *op. cit.*, p. 58.

⁴³ M^{me} de Staël, *Agar dans le désert*, *op. cit.*, p. 11-12.

⁴⁴ « (*Elle se met à genoux*) Ô toi, Être Suprême et bien faisant, à qui tout est possible ! toi, soutien, protecteur des infortunés, daigne jeter un regard sur moi !... Je me sou mets, si tu l'ordonnes ; mais ma confiance en ta bonté, égale mon obéissance !... » (S.-F. de Genlis, *Agar dans le désert*, *op. cit.*, p. 17.)

⁴⁵ M^{me} de Staël, *Agar dans le désert*, *op. cit.*, p. 15-16.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 17-18.

⁴⁷ M^{me} de Staël, *Lettres sur J.-J. Rousseau*, dans *Œuvres de jeunesse*, Éditions Desjonquères, Paris, 1997, p. 79 (à propos des monologues de *Pygmalion*). Dans *Geneviève de Brabant* aussi, la musique se fait entendre au moment où Geneviève revient à la vie grâce à la prière de l'Émérille (acte III, scène 6). Et, de la même façon, dans *Sunamite*, quand la main du prophète Elisée ranime Sémida, la fille défunte (acte III, scène 3).

extraordinaire » que Schlegel a su décrire : « tout le monde fondit en larmes. Bien sûr les circonstances fortuites contribuèrent à renforcer cette impression ⁴⁸. » Bien qu'Auguste de Staël évoque aussi les « rapprochements involontaires ⁴⁹ » que le public a opérés lors de la représentation, leur caractère délibéré n'est pas une hypothèse à négliger, dans la perspective de l'expérimentation d'un nouveau type d'émotion.

Quels pourraient être les enjeux dramaturgiques des trois pièces de famille ?

La forme dramatique recherchée par Madame de Staël à travers son théâtre de famille ne saurait donc se limiter à des effets de coïncidence entre la fiction et la réalité. Une question, posée dans *De la littérature*, peut nous mettre sur la piste de son dessein dramaturgique. À la fin du chapitre consacré à la tragédie de Shakespeare, l'auteur se demande :

Le théâtre de la France république [*sic*] admettra-t-il maintenant, comme le théâtre anglais, les héros peints avec leurs faiblesses, les vertus avec leurs inconséquences, les circonstances vulgaires à côté des situations les plus élevées ? Enfin les caractères tragiques seront-ils tirés des souvenirs, ou de l'imagination, de la vie humaine, ou du beau idéal ⁵⁰ ?

Shakespeare, qui « n'a point imité les anciens », offre d'après elle quelques sujets intéressants à traiter : « la terreur de la mort dont les anciens, par religion, ont rarement développé les effets » ; « la pitié, sans aucun mélange d'admiration pour celui qui souffre, pour un être insignifiant et quelquefois même méprisable » ; « la folie par le malheur » ; « l'isolement dans l'infortune ».

Tous les éléments de cette liste semblent bel et bien présents dans son *Agar dans le désert*. L'héroïne éponyme est un être insignifiant, dont la souffrance, avec son enfant, n'a rien pour inspirer une quelconque « admiration ». C'est aussi un être condamné à l'isolement, à l'image des deux autres héroïnes de son théâtre de famille : Geneviève est chassée sur un malentendu, Sunamite représente un modèle de mauvaise mère, qui force sa fille à se distraire au théâtre, et se rend ainsi responsable de sa maladie. L'absence de paratexte de l'auteur pour ces trois ouvrages, qui n'étaient pas destinés à la publication, pourrait certes dissuader d'y chercher des échos précis de ses réflexions théoriques. Il nous semble néanmoins évident que Madame de Staël les a composés afin d'expérimenter un nouveau ressort d'émotion, affranchi de la convention classique. Les Anglais lui ayant donné « l'idée d'obtenir l'attendrissement plutôt par la pitié que par l'admiration ⁵¹ », elle a tenté de la mettre en pratique dans ses pièces en tenant compte du contexte particulier de la fiction : *Agar* et *Sunamite* sont fondés sur l'Ancien Testament, et *Geneviève de Brabant*, représentée à Coppet puis à Vienne, provient d'une légende allemande.

Une note du chapitre sur les ouvrages d'imagination révèle son attention pour l'application concrète des théories :

Le public français accueille difficilement au théâtre les essais dans un genre nouveau [...] Mais lorsqu'on veut triompher de la répugnance naturelle aux spectateurs français, pour ce qu'ils appellent le genre anglais ou allemand, l'on doit veiller avec un scrupule extrême sur toutes les nuances que la délicatesse du goût peut réprover. Il faut être hardi dans la conception, mais prudent dans l'exécution ⁵². »

⁴⁸ « De quelques rôles tragiques tenus par Madame de Staël, 1806 », *op. cit.*, p. 31.

⁴⁹ M^{me} de Staël, *Œuvres complètes*, t. 16, *op. cit.*, p. viij.

⁵⁰ M^{me} de Staël, *De la littérature*, éd. citée, p. 233.

⁵¹ *Ibid.*, p. 227.

⁵² *Ibid.*, p. 326.

On peut dire que Madame de Staël y est parvenue, car ces pièces intimistes n'évoquent que rarement le théâtre anglais.

Dans le même chapitre, Madame de Staël prône, à l'usage de ses contemporains républicains, une « peinture des émotions qui répondent à tout notre être par leur analogie avec la nature humaine » : c'est le substitut qu'elle entend donner à la gloire, de même que l'amour maternel, exalté par son théâtre de famille, s'oppose à l'amour tragique représenté par les classiques français comme une passion négative, qui entraîne le remords et la violence⁵³.

Cette veine du théâtre de famille est restée presque totalement ignorée, ayant été occultée par Madame de Staël elle-même, qui prit soin de donner aux tragédies voltairiennes et raciniennes une place éminente au sein de son théâtre de société. Ces accents discrets et dissonants, qui font un contrepoint à la propagande théâtrale mise en place dès 1803 par Napoléon afin de diffuser en Europe « la gloire nationale⁵⁴ » avec le concours des acteurs du Théâtre-Français, n'en méritent pas moins d'être réécoutés. Ils fraient en effet un autre chemin, entre la réflexion solitaire des spectateurs et les émotions collectives du public, vers un nouveau sentiment de l'humanité commune, où s'accomplit le « pouvoir exécutif⁵⁵ » du théâtre tel que le concevait Germaine de Staël.

⁵³ Cette idée n'est pas formulée par M^{me} de Staël elle-même, mais par Benjamin Constant, dans le paratexte de *Wallstein*, « Quelques réflexions sur la tragédie allemande », dans *Wallstein*, tragédie en cinq actes en vers, chez J. J. Paschoute, Libraire, Paris, 1809, p. xlv.

⁵⁴ Voir Mara Fazio, *François-Joseph Talma, le théâtre et l'histoire de la Révolution à la Restauration*, traduit de l'italien par Jérôme Nicolas, CNRS Éditions, Paris, 2011, p. 127. Voir aussi Edith Rimbal-Guedj, *Raucourt, première actrice du Théâtre-Français*, mémoire de maîtrise sous la direction de Martine de Rougemont, Institut d'Études théâtrales, Université Paris III, octobre 1989, p. 66 : décret du 10 juillet 1806 concernant la propagande en Italie par les deux troupes du Théâtre-Français.

⁵⁵ M^{me} de Staël, *De l'esprit des traductions*, dans *Œuvres complètes de M^{me} la Baronne de Staël*, t. 17, XVII, Mélanges, Paris, Treuttel et Würtz, Libraires, 1821, p. 383 (Disponible sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6525104h/f15.item.zoom>).