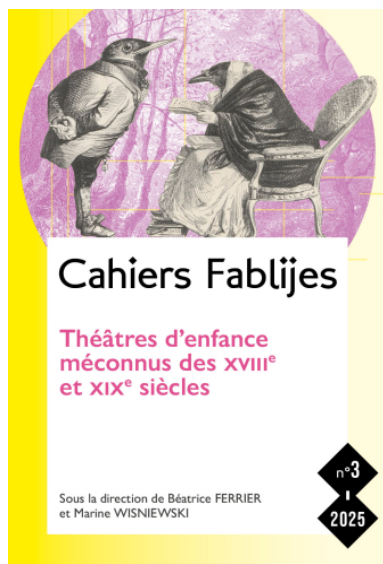




Cahiers Fablijes

ISSN : 2999-9154

Éditeur : Université Lumière Lyon 2

3 | 2025

Théâtres d'enfance méconnus des XVIII^e et XIX^e siècles

Directeur de publication Béatrice FERRIER et Marine
WISNIEWSKI

Florence PONCET et
Marion GAIGEOT (IHRIM)

 <https://publications-prairial.fr/fablijes/index.php?id=413>

Référence électronique

« Théâtres d'enfance méconnus des XVIII^e et XIX^e siècles », *Cahiers Fablijes* [En ligne],
mis en ligne le 30 décembre 2025, consulté le 17 mars 2026. URL :
<https://publications-prairial.fr/fablijes/index.php?id=413>

Droits d'auteur

CC BY 4.0

DOI : 10.35562/fablijes.413



INTRODUCTION

Ce numéro des *Cahiers Fablijes* part du constat qu'un pan entier du théâtre d'enfance des XVIII^e et XIX^e siècles – tant dans ses textes que dans ses pratiques scéniques – demeure largement ignoré par la recherche. En mettant au jour des corpus négligés, en interrogeant leurs modalités de représentation, de circulation et de réception, ce dossier entend rendre compte de la diversité de ces expériences théâtrales. L'attention portée aux dispositifs dramaturgiques, aux choix thématiques – notamment à la représentation de la violence – et aux contextes institutionnels permet d'en mesurer la portée morale, religieuse et sociale. Il s'agit ainsi de mieux comprendre les continuités et les discontinuités qui relient ces théâtres d'enfance aux formes contemporaines du théâtre de jeunesse, aujourd'hui en plein essor, et d'inscrire ces pratiques anciennes dans une histoire culturelle renouvelée de l'enfance et de la scène.

NOTES DE LA RÉDACTION

Protocole de modernisation des citations

Dans l'ensemble des articles réunis dans ce volume, les citations ont fait l'objet d'une modernisation orthographique et typographique destinée à en faciliter la lecture. Ont ainsi été actualisés l'orthographe, l'usage des majuscules, la ponctuation et l'accentuation, sans que ces interventions n'altèrent le sens des textes cités. En revanche, dans les bibliographies et les notes, l'orthographe d'époque des titres d'ouvrages antérieurs au XIX^e siècle a été respectée. La graphie n'a toutefois pas été conservée et a été harmonisée selon les conventions typographiques actuelles.

SOMMAIRE

Béatrice Ferrier et Marine Wisniewski

Introduction. Théâtres d'enfance méconnus des xviii^e et xix^e siècles : textes et contextes

Théâtre scolaire des xvii^e-xviii^e siècles

Agathe Giraud et Clément Scotto di Clemente

Mourir à hauteur d'enfant : les morts dans les tragédies du collège de Clermont aux xvii^e et xviii^e siècles

Nicolas Brucker

Violence publique, violence domestique. Le martyr chrétien dans le théâtre d'éducation au xviii^e siècle

Nicolas Réquédât

Les *Athalie* masculinisées des collèges du xviii^e siècle : adaptation et circulation du théâtre racinien

Théâtre d'éducation des xviii^e-xix^e siècles

Francis Marcoin

Sagesse des bœufs, violence des hommes ou le refus du drame chez Berquin

Magali Fourgnaud

La violence dans le théâtre de Berquin : un apport pour l'histoire culturelle du social

Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval

Relire le théâtre jeunesse de Césaire Farrenc

Théâtre d'enfance sur les scènes du xix^e siècle

Barbara T. Cooper

Le Monte-Cristo de la jeunesse, pièce inédite d'Antoine J.-B. Simonnin jouée au théâtre Comte en 1847

Elena Mazzoleni

Au-delà des frontières dramaturgiques et socioculturelles : le théâtre d'enfance américain au xix^e siècle

Varia

Mathilde Lévêque

« Lectures amusantes et variées » : littératures étrangères en traduction dans le *Journal des demoiselles* (1834-1847)

Introduction. Théâtres d'enfance méconnus des XVIII^e et XIX^e siècles : textes et contextes

Béatrice Ferrier et Marine Wisniewski

DOI : 10.35562/fablijes.532

Droits d'auteur

CC BY 4.0

TEXTE

1 Nombreux sont les travaux de recherche sur le théâtre scolaire et le théâtre d'éducation du XVIII^e siècle¹ que nous regroupons sous l'appellation « théâtre d'enfance² », qui désigne un théâtre conçu pour les élèves, enfants ou adolescents, dont l'anthologie *L'Enfant rêvé*³ publie moult pièces, la plupart inconnues. Joués en leur temps sur les scènes des établissements scolaires ou dans la sphère familiale, ces textes, souvent peu accessibles – restés à l'état de manuscrits ou n'ayant pas été réédités – révèlent des aspects méconnus de ce théâtre d'enfance. Par ailleurs, s'il est largement répandu au XVIII^e siècle, son existence se poursuit au XIX^e siècle, comme en témoignent les nombreuses rééditions de recueils – parmi lesquels les œuvres complètes de Berquin – et la parution de nouveaux volumes dans le champ éditorial pour la jeunesse, même si le genre narratif domine⁴. Ce numéro des *Cahiers Fablijes* part du constat que tout un pan du théâtre d'enfance des XVIII^e et XIX^e siècles, textes et pratiques, demeure ignoré par la recherche. Ce sont ces aspects méconnus que nous souhaitons mettre en lumière pour mieux comprendre les continuités et discontinuités qui s'opèrent avec le théâtre de jeunesse contemporain aujourd'hui en plein essor⁵.

2 En effet, le théâtre scolaire des XVII^e et XVIII^e siècles, notamment celui des jésuites et celui de Saint-Cyr, a été considérablement étudié ; des recherches récentes intègrent également les collèges de l'Université de Paris⁶. Mais du côté de l'éducation des garçons, les théâtres des collèges gérés par les oratoriens, les doctrinaires, les génovéfains, les augustins, etc. sont encore assez peu traités. Des représentations s'y déroulent pourtant régulièrement, au même titre que chez les jésuites. Elles sont annoncées dans des programmes qui rendent

hommage aux mécènes et aux édiles qui financent des spectacles attendus par le public, tout particulièrement en province, comme le montrent quelques articles relatifs à une ville⁷ ou certains travaux plus généraux relevant de l'histoire de l'éducation⁸. Un travail d'investigation notamment dans les fonds anciens des bibliothèques municipales et dans les archives des congrégations religieuses mériterait d'être conduit pour découvrir de nouvelles pièces.

- 3 De même, du côté des demoiselles, dans le sillage de l'institution de Saint-Cyr, le théâtre fait partie des pratiques fréquentes même si les œuvres mises en scène ne sont pas toutes spécifiquement écrites pour les élèves, tout comme d'ailleurs dans les collèges. Léon Lefebvre mentionne, en dernière page de son article sur les collèges des jésuites et des augustins de Lille, que les petites pensionnaires de la maison lilloise de la Sainte et Noble Famille jouent *Zaïre* de Voltaire en 1734 d'après un programme publié dans une revue locale⁹. Une impression de *Cénie* de Françoise de Graffigny nous informe qu'une représentation en a été donnée par les « demoiselles pensionnaires de l'abbaye de Marquette, le 12 juin 1751¹⁰ ». La princesse de Ligne témoigne avoir elle-même joué des pièces de théâtre, dont *Athalie*, à l'Abbaye-aux-bois¹¹. Les *Nouvelles ecclésiastiques*, qui s'insurgent contre les spectacles jugés scandaleux dans le milieu scolaire, dénoncent quelques cas dans les établissements féminins, notamment chez les ursulines¹². En Russie, les jeunes filles du couvent Smolny représentent des comédies et tragédies françaises de Molière ou de Voltaire que Catherine II souhaiterait mieux adaptées aux enjeux éducatifs d'après les requêtes qu'elle adresse à Voltaire ou à Diderot¹³. Mais ce répertoire d'enfance existe bel et bien chez les carmélites et les bénédictines, selon la thèse d'Anne-Sophie Gallo¹⁴ : des pièces sont conçues pour les jeunes pensionnaires des couvents de Saint-Denis et de Montargis par deux pères jésuites qui prêchent dans ces communautés.

- 4 Dans l'état actuel des recherches, ce théâtre féminin semble donc plus discret que son homologue masculin, sans doute pour répondre aux règles de modestie clairement affichées à Saint-Cyr, et les thèmes choisis seraient davantage axés sur des aspects religieux en lien avec l'enseignement dispensé dans les couvents¹⁵. Du point de vue esthétique, ces pièces présentent des personnages des deux genres, les filles étant moins concernées par l'interdiction de

travestissement que les garçons. Quand des sujets similaires circulent entre les établissements féminins et masculins, comme c'est le cas d'Absalon, Duché de Vancy¹⁶ introduit à Saint-Cyr des personnages d'épouse, de mère et de fille qui serviront de modèles et de contre-modèles aux jeunes filles. Ainsi l'épouse d'Absalon, personnage sacrificiel entièrement inventé par l'auteur, s'oppose héroïquement au complot fomenté par son mari au nom de la volonté divine.

Exemplaire, elle agit selon les principes moraux de vertu chrétienne, inspirée par le Ciel, de sorte que les moyens humains coïncident avec la logique divine. Construite comme un personnage empreint de sagesse et de foi, elle suscite l'admiration de sa fille à laquelle les jeunes actrices et spectatrices sont appelées à s'identifier et s'oppose à sa belle-mère, la mère d'Absalon, aveuglée par la colère. Sur les scènes des oratoriens¹⁷ ou des jésuites¹⁸, les thèmes de la trahison politique et des mauvais conseillers sont au cœur des tragédies éponymes, à distribution masculine, même si le père Marion traite également de la jalousie fraternelle en ajoutant le personnage de Salomon. Mais dans tous les cas, les pires exactions d'Absalon décrites dans l'épisode vétérotestamentaire, dont le viol des concubines de David, disparaissent des scènes d'enfance. Le théâtre des filles, à l'instar de celui des garçons, sert l'édification morale, prônant, entre autres, l'obéissance que l'on doit à ses parents ou à son roi, tout en poursuivant des objectifs sociaux, tels que l'adoption de gestes adéquats ou l'appropriation de codes langagiers qui visent également l'apprentissage de l'oralité et d'une prononciation correcte de la langue française. Aussi n'est-il pas surprenant que la tragédie d'*Athalie*, que M^{me} de Maintenon commande à Racine pour ses jeunes protégées, soit ensuite jouée dans les collèges sous le titre de *Joas*, comme l'étudie précisément Nicolas Réquédad dans ce volume.

- 5 Quant aux recueils de théâtre d'éducation de la seconde moitié du XVIII^e siècle, le plus souvent mixtes, ils sont parfois tombés dans l'oubli, faute d'édition ou de réédition. À ce titre, l'anthologie *L'Enfant rêvé*, publiée en 2022, en montre toute la richesse et propose les éditions critiques de nombreuses pièces dont on ignorait, pour certaines, jusqu'à l'existence¹⁹. En outre, l'usage et la réception de ces pièces d'éducation restent encore assez méconnus. De manière générale, rares sont les témoignages relatifs à ces pratiques familiales qui

rejoignent par endroits le théâtre de société, comme l'a montré Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval²⁰. Dans ses *Mémoires*, Stéphanie-Félicité de Genlis rapporte une représentation d'*Agar dans le désert* qu'elle fit donner par ses filles sur un petit théâtre de Spa et qui remporta un vif succès, lui attirant les éloges de La Harpe, Marmontel et d'Alembert²¹. Sans être éducatrice, Françoise de Graffigny, quant à elle, compose pour les enfants de la cour de Vienne de petites pièces dont le statut est particulièrement ambigu, entre théâtre d'éducation, théâtre de société et théâtre de cour²². Ces phénomènes de porosité traversent déjà, à la fin du xvii^e siècle et au début du xviii^e, le théâtre de Saint-Cyr puisque le répertoire créé pour les demoiselles est aussi joué sur les scènes privées de Versailles chez M^{me} de Maintenon²³ ou encore chez la duchesse du Maine²⁴. Cela témoigne des réceptions multiples de ces pièces qui, bien que conçues pour un public enfantin ou adolescent, ont rencontré une certaine notoriété, voire le succès, par la suite, sur les théâtres publics pour adultes.

- 6 De telles pratiques, publiques ou privées, se poursuivent au xix^e siècle, le théâtre pédagogique semblant « concurrencer une école encore défaillante²⁵ » selon Francis Marcoin, qui cite plusieurs recueils : *Entretiens pour l'amusement et l'instruction des enfants* (Société des bons livres, 1833), *Petit théâtre des maisons d'éducation pour les jeunes gens* (Lille, Lefort, 1848), *Théâtre chrétien à l'usage des maisons d'éducation* par la comtesse Zerneck (Oliver-Fulgence, 1848), *Géographie dramatique de la jeunesse* de Jauffret (Paris, Maumus, 1830, 2^e édition). Mentionnons aussi le *Nouveau théâtre d'éducation pour les jeunes personnes* de 1840 attribué à Marie Emery ou encore le *Nouveau théâtre des jeunes personnes* (Paris, Guillier, 1858) de M^{me} Guénot. Le théâtre d'éducation connaît encore au xix^e siècle une certaine vitalité, au gré de pratiques de société qui en exploitent toujours le double enjeu récréatif et édifiant (Comtesse de Ségur, *Comédies et Proverbes* ; *L'Enfance en action. Petit théâtre moral*, Paris, A. Marcilly, 1831 ; *Petit Théâtre de famille* de M^{me} de Flesselles ; *Théâtre de famille* et *Un château où l'on s'amuse* d'Adèle Gennevraye), souvent dans le cadre d'expériences scolaires (Jean Macé, *Théâtre du Petit Château*)²⁶ ou dans les pages de journaux enfantins (saynètes d'Adèle Gennevraye et de Berthe Vadier dans *Le Magasin d'éducation et de récréation* d'Hetzal). Les deux recueils publiés par Césarie Farrenc en 1842 selon une répartition bien distincte entre destination

féminine et masculine, que Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval dépouille avec précision dans ce numéro, témoignent de cette continuité entre les théâtres du XVIII^e siècle et leur adaptation aux mentalités du XIX^e siècle. Notons qu'à la toute fin du XVIII^e siècle, Henriette Campan écrit elle-même des pièces, publiées ultérieurement entre 1824 et 1832, pour les jeunes filles de son pensionnat, même si les représentations d'*Esther* de Racine y remportent toujours un franc succès²⁷.

- 7 Des théâtres sont également créés pour des troupes de jeunes gens²⁸, dont le jeu excède ainsi la sphère privée ou le cadre du théâtre de société, non sans mal, car la loi interdit aux enfants de moins de 15 ans de se produire sur scène et exige donc de nombreuses dérogations adressées à la censure. Le théâtre des Jeunes-Artistes (1790-1807), le Gymnase enfantin (1829-1843) ou encore le théâtre Comte (1820-1846) qu'aborde ci-dessous Barbara Cooper à travers l'analyse d'une pièce inédite inspirée de Dumas, proposent des spectacles exclusivement joués par des enfants, tandis que d'autres établissements, comme le théâtre de Séraphin, surnommé « Spectacle des enfants de France » à partir de 1781, affichent nettement le caractère spécifique de leur auditoire. Certaines salles de spectacle, comme le théâtre de la Galerie Vivienne, proposent même à la fin du siècle des « matinées enfantines », exhibant par cette temporalité particulière, la différenciation de leur public.
- 8 L'instauration d'espaces nouveaux – qu'il s'agisse de salles de spectacle ou de la presse spécialisée, qui publie des pièces de théâtre à destination des enfants²⁹ – amène à s'interroger sur les formes et les genres qui y sont pratiqués. Si les pièces d'ombres de Séraphin revendiquent un répertoire de « petites pièces enfantines³⁰ » et les spectacles de Guignol présentés dans les castelets des jardins publics semblent s'adresser tout particulièrement aux enfants³¹, ces deux formes théâtrales que sont le théâtre d'ombres et la marionnette ne sont pas *a priori* exclusivement réservées à la jeunesse – les marionnettes satiriques de Duranty et les pièces d'ombres du cabaret du Chat noir offrent deux contre-exemples éloquents. On peut dès lors se demander, en comparant les répertoires, ce qui justifie la restriction du public. Celle-ci repose-t-elle sur le choix de genres dédiés – le conte ou la comédie morale, par exemple –, de formes

plus brèves, exploitant des éléments symboliques identifiés, ou encore sur un contenu thématique et moral spécifique ? Une porosité existe-t-elle entre les répertoires, permettant une polysémie du discours ? L'article d'Elena Mazzolenni fait notamment apparaître ces ambiguïtés sur la scène américaine du XIX^e siècle.

- 9 Par ailleurs, les recherches se sont davantage intéressées à la pratique théâtrale, aux grands principes et enjeux de ces répertoires, plutôt qu'à l'analyse précise des textes, souvent disparus, que l'anthologie *L'Enfant rêvé* met en lumière et que les catalogues numériques des bibliothèques municipales permettent aujourd'hui de découvrir progressivement. Or l'analyse des textes fait apparaître des aspects surprenants tels que les représentations de la violence. Cela est particulièrement marqué dans le théâtre scolaire du XVIII^e siècle où les sujets historiques, bibliques, mythologiques n'épargnent pas les thèmes de la guerre, des massacres (liés à la religion), des vengeances, des luttes fratricides. Tel est le cas chez les jésuites³², comme le montrent Agathe Giraud et Clément di Scotto, à travers les mises à mort d'enfants dans les pièces jouées à Louis-le-Grand. Les tragédies de martyres, fréquentes sur ces scènes scolaires, font ainsi partie de la pédagogie déployée pour valoriser les modèles à suivre, selon l'analyse de Nicolas Brucker. Dans les recueils de théâtre pour les familles, ces violences sont traitées de manière différente en raison de la matérialité des représentations et de l'influence du drame ou des valeurs familiales. Francis Marcoin interroge à ce sujet la théâtralité des petits drames de Berquin. Sans doute la violence se place-t-elle davantage à hauteur d'enfant, prenant par exemple la forme du rejet du fils par le père, de bagarres entre jeunes gens, de cruautés à l'égard des animaux, etc. L'âge, le sexe, le cadre pédagogique, la langue choisie (français ou latin), le contexte historique et géographique conditionnent indéniablement ces représentations de la violence. Elles revêtent d'ailleurs des enjeux politiques que souligne Magali Fourgnaud *via* le traitement des relations entre les groupes sociaux dans les pièces de Berquin.
- 10 De fait, les formes varient selon les scènes et les époques, opérant des jeux de dissimulation ou d'édulcoration qui relèvent des attentes du public mais aussi des mouvements esthétiques. Nous pouvons en interpréter les enjeux en fonction de la réception adulte et/ou enfantine, en observer le rôle joué par la représentation scénique

(chants, danses, décors). Il est par exemple significatif que la tragédie en cinq actes du père Brumoy, *Isac*, publiée en 1741 ait été réduite à dix scènes par un régent qui la fait jouer sur une scène de collège sous le titre du *Sacrifice d'Abraham*³³ dans les années 1750. Cette version manuscrite supprime ainsi des scènes violentes d'affrontement entre père et fils, met en valeur les vertus d'Isaac et atténue les défauts d'Ismaël conformément aux leçons morales à dispenser auprès de la jeunesse. En revanche, l'épilogue ajouté par le professeur, qu'un jeune acteur adresse aux spectateurs, livre un enseignement spécifique aux parents en les invitant à considérer Abraham comme un modèle de soumission et de piété³⁴. À la fin du siècle, sous l'influence du drame et du courant de sensibilité, la comédie en deux actes de Genlis, *Isaac*, met en scène, dans la sphère privée, l'agitation intérieure du père et le désespoir de la mère, un cheminement familial douloureux qui aboutit à une leçon de piété à toute épreuve, rappelée dans la dernière réplique du jeune Isaac qui fait se rejoindre obéissance divine et filiale³⁵. Au XIX^e siècle, dans le recueil de marionnettes qu'elle publie en 1837 et conçoit initialement pour ses filles, Laure Bernard évoque l'effroi provoqué par une mise en scène de *Barbe bleue*³⁶ tout en proposant une réécriture du combat de David et Goliath couronné par une décapitation³⁷.

- 11 Enfin les modalités de circulation de ces théâtres interrogent. Au XVIII^e siècle, les pièces circulent d'une scène scolaire à l'autre, du théâtre des filles à celui des garçons, d'un siècle à l'autre comme en témoigne la tragédie d'*Athalie* devenue *Joas* sous la plume de Nougaret en 1789, dans le *Théâtre à l'usage des collèges, des écoles royales militaires et des pensions particulières*, avec une distribution entièrement masculine. Cette circulation s'opère aussi entre les pays européens, entre la France et l'Italie³⁸, par exemple, après l'expulsion des jésuites – Anne-Sophie Gallo recense six pièces françaises imprimées à l'occasion du carnaval³⁹ – ou encore entre la France et l'Angleterre lors de la période révolutionnaire. La « pièce sacrée », *Tobie ou la Vertu éprouvée*, du père Fouet de La Fontaine est envoyée en Angleterre où se réfugient les bénédictines et leurs pensionnaires de manière à conforter les jeunes Françaises dans leur foi catholique et, plus largement, pour favoriser l'apprentissage du français auprès des jeunes Anglaises⁴⁰. Par ailleurs, l'exemple des drames diffusés dans les périodiques de Berquin montre que les mêmes pièces

circulent du XVIII^e au XIX^e siècle, sous forme de traductions, de nouvelles versions ou de supports différents – *Œuvres complètes* ou recueils de théâtre pour enfants –, modifiant indéniablement la réception comme l'interprétation. Au XIX^e siècle, le développement d'une presse spécialisée, qui convoque par ses titres un jeune public – *Journal des enfants*, *Journal des jeunes personnes*, *Journal des demoiselles* – et leur associe des enjeux explicites – on pensera au célèbre *Magasin d'éducation et de récréation* de Pierre-Jules Hetzel –, diffuse certes essentiellement le roman sous la forme du feuilleton, mais le théâtre n'en est pas absent. Il serait intéressant d'interroger la place qu'y tient le théâtre et d'analyser le répertoire que ces périodiques proposent : quels genres sont présentés ? quels thèmes sont abordés ? quels enjeux les pièces ainsi publiées recouvrent-elles ? quel public enfantin spécifique visent-elles ? et quels discours ces pièces tiennent-elles sur l'enfance, mais aussi sur la société dans son ensemble ?

- 12 Sans prétendre à l'exhaustivité tant les pistes envisagées sont nombreuses, ce numéro vise à sortir de l'oubli quelques-unes des multiples pièces du théâtre d'enfance des XVIII^e et XIX^e siècles grâce à des études de cas qui croisent l'analyse littéraire, la démarche historique et l'approche par les arts du spectacle.
- 13 Consacrée au **théâtre scolaire**, la première partie de ce dossier s'ouvre sur l'étude d'**Agathe GIRAUD et Clément di SCOTTO**, qui porte sur les tragédies chrétiennes jouées au collège de Clermont (devenu Louis-le-Grand en 1682) aux XVII^e et XVIII^e siècles. Les deux auteurs s'interrogent sur la récurrence des mises à mort d'enfants dans ces pièces. S'ils expliquent d'abord cette tendance par la violence spectaculaire propre au théâtre contemporain, ils en démontrent néanmoins la singularité. Visant à l'édification religieuse du jeune élève, la violence y est représentée « à hauteur d'enfant », à travers des dispositifs dramaturgiques spécifiques et une réappropriation de l'esthétique tragique classique. La réflexion sur les enjeux moraux et didactiques de la violence du martyr se poursuit au sein de l'article de **Nicolas BRUCKER**, qui compare deux tragédies scolaires méconnues du XVIII^e siècle, inspirées de *Polyeucte* de Corneille : *Agapit* de Charles Porée (1710) et *Simphorien* de Pierre Jean-Baptiste Nougaret (1763). En examinant les liens entre violence et religion, noués par une intrigue mettant en jeu l'amour filial, Nicolas Brucker

souligne le pragmatisme pédagogique des jésuites. Puisque jouer revient à imiter, le martyre apparaît comme un modèle proposé aux élèves. La violence fait ainsi office d'école morale, visant à éloigner la crainte de la mort et à façonner la spiritualité de l'enfant. À la suite de ces deux contributions consacrées aux tragédies religieuses représentées dans les collèges, l'article de **Nicolas RÉQUÉDAT** s'intéresse aux modalités de circulation d'*Athalie* de Racine au sein des établissements de l'Université de Paris au XVIII^e siècle. Conçue pour les demoiselles de Saint-Cyr et donc déjà marquée par une vocation édifiante justifiée par son inscription scolaire, la pièce de Racine fait l'objet de nombreuses adaptations masculinisées entre 1705 et 1760. Nicolas Réquédât met en évidence la manière dont ces nouvelles *Athalie*, devenues *Joas*, s'affranchissent du modèle racinien pour devenir des pièces bibliques singulières, inscrites dans le répertoire des tragédies scolaires religieuses et investies d'une signification nouvelle par les élèves qui les interprètent.

- 14 La seconde partie du dossier, qui porte sur le **théâtre d'éducation**, interroge un autre champ du théâtre d'enfance, tout en élargissant le terrain d'enquête au XIX^e siècle. Les contributions de Francis Marcoin et de Magali Fourgnaud dialoguent autour de l'œuvre de Berquin. En s'appuyant sur une analyse du périodique *L'Ami des enfants*, **Francis MARCOIN** met en lumière la manière dont l'auteur atténue toute forme de violence dans ses textes, ce qui contribue à mettre à distance le drame en jouant du statut ambigu de son support éditorial. Le théâtre d'éducation de Berquin prend ainsi volontiers la forme de l'entretien, un dispositif dialogique qui, privilégiant une parole régulée et encadrée, substitue à la confrontation, voire à l'action dramatique, un échange philosophique dont la visée éducative est clairement affichée. **Magali FOURGNAUD**, quant à elle, n'envisage plus seulement la portée didactique des drames publiés par Berquin dans *L'Ami des enfants*, mais leur visée d'éducation sociale et politique, dans une perspective d'histoire culturelle du social. En mettant en scène des rapports de force et de domination entre les enfants, les pièces de Berquin s'intéressent aux tensions idéologiques – entre aristocratie et élite bourgeoise notamment – qui se manifestent dans la société à la veille de la Révolution. C'est dans la droite ligne du théâtre d'éducation de la seconde moitié du XVIII^e siècle que se situe Césarie Farrenc, autrice aujourd'hui oubliée de deux recueils

théâtraux destinés à la jeunesse, publiés en 1842. L'article que lui consacre **Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL** met nettement en évidence cette filiation que démontre la persistance de modèles dramaturgiques et de certains motifs thématiques. Toutefois, cet héritage est adapté aux attentes éditoriales du XIX^e siècle et la production dramatique de Césarie Farrenc, qui prône une soumission heureuse aux coups du sort et un absolu respect des hiérarchies sociales, affiche une dimension religieuse singulière, à rebours de la morale laïcisée véhiculée par le théâtre d'éducation de la fin du XVIII^e siècle.

- 15 Enfin, la troisième partie de ce dossier, consacrée au seul XIX^e siècle, envisage le théâtre d'enfance tel qu'il se déploie sur de **nouvelles scènes**, en dehors des sphères familiale et scolaire. **Barbara T. COOPER** analyse en détail une pièce inédite d'Antoine J.-B. Simonnin, *Le Monte-Cristo de la jeunesse*, jouée en 1847 au théâtre Comte – une salle de spectacle dont les représentations sont spécifiquement destinées aux enfants et aux adolescents. Inspirée du roman de Dumas, la pièce s'efforce d'en moraliser l'intrigue afin de faire triompher le devoir filial et l'ordre social. Barbara Cooper l'inscrit dans une réflexion contemporaine plus large portant sur les dangers de certaines lectures et souligne le paradoxe de l'entreprise : tout en cherchant à prémunir ses jeunes spectateurs contre l'influence jugée subversive du roman, l'auteur contribue en effet à leur en offrir une première initiation. **Elena MAZZOLENI** apporte enfin à ce dossier une ouverture internationale en examinant un corpus de trois pantomimes américaines du XIX^e siècle qui représentent le monde de l'enfance – sans pour autant s'adresser de manière privilégiée à un jeune public – et mettent en scène des enfants artistes. Alors que cette présence enfantine aurait pu servir de caution morale à ces spectacles populaires, les pièces étudiées révèlent au contraire une lecture grinçante des tensions sociales. Ce décalage invite à reconsidérer leur appartenance même à la catégorie du théâtre d'enfance.

NOTES

- 1 Citons, sans exhaustivité, parmi les travaux récents : Nicolas BRUCKER (dir.), *Le théâtre de collège au XVIII^e siècle*, n° 50 de la revue *Études sur le XVIII^e siècle*, 2023, DOI [10.4000/134pj](https://doi.org/10.4000/134pj) ; Marie DEMEILLIEZ, Estelle DOUDET, Mathieu FERRAND, Éric SYSSAU (dir.), *Le théâtre au collège*, n° 11 de la revue *European drama and performance studies*, 2018 ; Édith FLAMARION, *Théâtre jésuite néo-latin et Antiquité : sur le Brutus de Charles Porée (1708)*, Rome, École française de Rome, 2002 ; Jean-Philippe GROSPERRIN, « Introduction », dans François PAULIN, *Idoménée, tragédie (1700)*, Toulouse, Société de Littératures classiques ; Paris, diff. Honoré Champion, 2008, p. VII-LXVI ; Joseph MAJALUT, *Petite histoire du théâtre scolaire*, Paris, INRDP, 1973 ; Anne PIÉJUS, *Le théâtre des demoiselles : tragédie et musique à Saint-Cyr à la fin du Grand Siècle*, Paris, Société française de musicologie, 2000 ; Anne PIÉJUS (dir.), *Plaire et instruire : le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime*, Rennes, PUR, « Interférences », 2007, DOI [10.4000/books.pur.28918](https://doi.org/10.4000/books.pur.28918) ; Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL, *Madame de Genlis et le théâtre d'éducation au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire foundation, « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », vol. 350, 1997 et Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL (dir.), *Théâtre et enseignement (XVII^e-XX^e siècles)*, Créteil, SCEREN-CRDP de l'académie de Créteil / IUFM de Créteil, 2003.
- 2 Voir Béatrice FERRIER, *Théâtre d'enfance et réécritures bibliques au XVIII^e siècle*, Saint-Étienne, PUSE, « Lettres, idées, arts (XVI^e-XVIII^e siècles) », à paraître, 2026.
- 3 Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL (dir.), *L'Enfant rêvé : anthologie des théâtres d'éducation du XVIII^e siècle*, 2 vol., édition critique d'Andréane Audy-Trottier, Florence Boulerie, Nicolas Brucker, Jeanne Chiron, Patricia Ehl, Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, Valentina Ponzetto, Charlotte Simonin, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du théâtre français », 2022.
- 4 Voir Francis MARCOIN, *Librairie de jeunesse et littérature industrielle au XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, « Histoire culturelle de l'Europe », 2006.
- 5 Voir notamment Marie BERNANOCE et Sandrine LE PORS (dir.), *Entre théâtre et jeunesse, formes esthétiques d'un engagement*, n° 87 de la revue *Recherches et Travaux*, 2015, DOI [10.4000/recherchestravaux.750](https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.750) ; Marie BERNANOCE et Sandrine LE PORS (dir.), *Poétiques du théâtre jeunesse*, Arras, Artois presses université, « Études littéraires. Corps et voix », 2018, DOI

[10.4000/books.apu.10571](https://books.apu.10571) ; Isabelle DE PERETTI et Béatrice FERRIER (dir.), *Théâtre d'enfance et de jeunesse : de l'hybridité à l'hybridation*, Arras, Artois presses université, « Études littéraires. Enfance », 2016, DOI [10.4000/books.apu.11328](https://books.apu.11328).

6 Marie DEMEILLIEZ, « Un plaisir sage et réglé ». *Musiques et danses sur la scène des collèges parisiens (1640-1762)*, thèse de musicologie sous la dir. de Raphaëlle Legrand, soutenue le 11 octobre 2010 à l'université Paris-Sorbonne.

7 Louis-Hippolyte TRANCHAU, *Étude sur les représentations théâtrales, les exercices publics et les distributions de prix du collège d'Orléans au XVIII^e siècle*, Orléans, H. Herluison, 1887 ; Jean-Christophe MAILLARD, « *Les représentations en musique dans les collèges toulousains de la fin du XVII^e siècle* », *Littératures classiques*, n° 52, 2004, p. 349-363, DOI [10.3406/licla.2004.2056](https://licla.2004.2056) ; Jean-Christophe MAILLARD, « *Les pères de la Doctrine chrétienne à Toulouse : les enjeux du théâtre et de la musique au collège de l'Esquile à la fin du XVII^e siècle* », dans Anne PIÉJUS (dir.), *Plaire et instruire : le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime*, op. cit., p. 255-269, DOI [10.4000/books.pur.28960](https://books.pur.28960).

8 François-Xavier CARLOTTI, *Le troisième département de l'Oratoire de Jésus (XVII^e-XVIII^e siècle). Un réseau congréganiste dans la France du midi*, thèse d'histoire sous la dir. de Bernard Hours, soutenue le 14 octobre 2012 à l'université Jean Moulin-Lyon III ; Paul LALLEMAND, *Histoire de l'éducation dans l'ancien Oratoire de France*, Genève, Slatkine-Megariotis Reprints, 1976 [1888] ; Jean de VIGUERIE, *Une œuvre d'éducation sous l'Ancien Régime : les Pères de la Doctrine chrétienne en France et en Italie (1592-1792)*, Paris, éd. de la Nouvelle Aurore, 1976.

9 Léon LEFEBVRE, *Le théâtre des Jésuites et des Augustins dans leurs collèges de Lille, du XVI^e au XVIII^e siècle*, Nancy, Berger-Levrault, 1907.

10 Françoise de GRAFFIGNY, *Cénie, pièce en cinq actes, dédiée à son altesse Monseigneur, Armand Jules de Rohan, archevêque duc de Reims, premier pair de France, légat né du S. Siège et primat des Gaules belgiques, représentée par les demoiselles pensionnaires de l'abbaye de Marquette, le 12 juin 1751*, Lille, Jean-Baptiste Henry, [1751]. Cette édition, qui ne figure pas dans les catalogues des bibliothèques, est apparue lors d'une vente aux enchères en septembre 2020. Que soient chaleureusement remerciés Ulla Kölving et Andrew Brown pour cette information.

- 11 Il est notamment signalé dans les ouvrages suivants : Geneviève REYNES, *Couvents de femmes : la vie des religieuses contemplatives dans la France des XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1987, p. 255 ; Martine SONNET, *L'éducation des filles au temps des Lumières*, Paris, CNRS Éditions, « Biblis », 2011 [1987], p. 260.
- 12 *Nouvelles ecclésiastiques*, 14 mai 1760.
- 13 Maciej FORYCKI, « Denis Diderot et le Saint-Cyr pétersbourgeois », dans Chantal GRELL et Arnaud RAMIÈRE DE FORTANIER (dir.), *L'éducation des jeunes filles nobles en Europe XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, PUPS, « Mythes, critique et histoire », 2005, p. 145-156.
- 14 Anne-Sophie Gallo a retrouvé quatre pièces manuscrites (Anne-Sophie GALLO, *Théâtre et identité jésuite : pratique, discours et culture dramatiques de la suppression au rétablissement de la Compagnie de Jésus en France (1757-1828)*, thèse d'histoire sous la dir. de Gilles Bertrand, soutenue le 10 mars 2015 à l'université Grenoble Alpes).
- 15 Voir Béatrice FERRIER, *Théâtre d'enfance et réécritures bibliques au XVIII^e siècle*, op. cit., chap. 3-A.
- 16 Joseph-François DUCHÉ DE VANCY, *Absalon*, tragédie, tirée de l'Écriture sainte. Dediée au roy. Par M^r Duché de l'Académie royale des Inscriptions, Paris, Anisson, 1702.
- 17 ANONYME, *Absalon puny*, tragédie dans *Recueil de tragédies à l'usage des classes, de sermons de Mascaron, de panégyriques de saints, de pièces sur l'Hôtel de Ville de Paris, de lettres de Fénelon, de l'abbé de Rancé, etc.*, BnF, Gallica, Ms FR24719, f^{os} 235-248.
- 18 Pierre-Xavier MARION, *Absalon* tragédie, Marseille, Veuve de J.-P. Brébion, 1740.
- 19 À titre d'exemples, citons la traduction de la pièce latine de Crésus du P. Gabriel-François LE JAY (éd. Patricia EHL, p. 207-361), *Le Dissipateur* de Nicolas PAPILLON DU RIVET (éd. Nicolas BRUCKER, p. 719-851), *La Bonne Mère* de M^{me} DE LAISSE (éd. Jeanne CHIRON, p. 975-990), *Le Mauvais Fils* de Jean-Roger D'ORLÉANS (éd. Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL, p. 1611-1649), *Le Jeune Héros du Champ-de-Mars ou le Triomphe de l'amour filial*, pièce anonyme (éd. Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL, p. 1717-1755).
- 20 Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL, *Le théâtre de société, un autre théâtre ?*, Paris, Honoré Champion, « Les dix-huitièmes siècles », 2003, p. 33.

- 21 Stéphanie-Félicité DE GENLIS, *Mémoires inédits de Madame la comtesse de Genlis*, t. II, Paris, Ladvocat, 1825, p. 336-342.
- 22 Voir Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL, « Théâtre d'éducation, théâtre au féminin, Françoise (de Graffigny) et les autres », dans Charlotte SIMONIN (dir.), *Françoise de Graffigny (1695-1758), femme de lettres des Lumières*, Paris, Classiques Garnier, « Masculin/féminin dans l'Europe moderne », 2020, p. 241-256. Voir également l'édition de *L'Ignorant présomptueux* de Françoise de Graffigny par Charlotte SIMONIN, « Présentation de l'auteure et de l'œuvre », dans Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval (dir.), *L'Enfant rêvé*, op. cit., t. I, p. 669-687.
- 23 Don FADER, « La duchesse de Bourgogne, le mécénat des Noailles et les arts dramatiques à la cour autour de 1700 », dans Fabrice PREYAT (dir.), Jean-Philippe HUYS (collab.), *Marie-Adélaïde de Savoie (1685-1712) : duchesse de Bourgogne, enfant terrible de Versailles*, Bruxelles, Éd. de l'université de Bruxelles, « Études sur le 18^e siècle », 2014, p. 175-190.
- 24 *Mémoires du marquis de Dangeau écrits par lui-même, extrait du manuscrit original [...]*, t. III, Paris, Treuttel et Würtz ; Londres, Colburn, 1817, p. 85.
- 25 Francis MARCOIN, *Librairie de jeunesse et littérature industrielle au XIX^e siècle*, op. cit., p. 49.
- 26 Pour plus de précisions, voir Béatrice FERRIER, « Le théâtre entre jeu et texte : une longue tradition scolaire jusqu'au XXI^e siècle », *Le français aujourd'hui*, n° 180 : *Pour l'enseignement du théâtre*, Christine Mongenot et Isabelle de Peretti (dir.), 2013/1, p. 11-25, DOI 10.3917/lfa.180.0011.
- 27 Voir l'introduction d'Andréane AUDY-TROTTIER à la pièce de Henriette CAMPAN, *Cécilia, ou la Pension de Londres*, dans Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval (dir.), *L'Enfant rêvé*, op. cit., t. II, p. 1653-1676.
- 28 Voir Pauline BEAUCÉ (dir.), *Enfants artistes de scène (XVII^e-XIX^e s.)*, n° 25 de la revue *European drama and performance studies*, 2025-2 ; Francis MARCOIN, « L'enfant acteur », *Cahiers Robinson*, n° 8 : *L'enfant des tréteaux*, Id. (dir.), 2000, p. 49-62 ; Patrick BERTHIER, « À propos du théâtre Comte », *ibid.*, p. 63-69 ; Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL, « Enfants, troupes d'enfants et répertoires au XVIII^e siècle », *Cahiers Robinson*, n° 18 : *Troupes et jeunesse*, Christiane Page (dir.), 2005, p. 9-20 ; Nuria ARAGONÈS RIU, « Des enfants dans les troupes du théâtre de la Foire au XVIII^e siècle », *ibid.*, p. 21-31 ; Patrizia OPPICI, « L'enfant sur scène, présences enfantines dans le théâtre français

(1770-1820) », dans Corrado Rosso (dir.), *Transhumances culturelles. Mélanges*, Pise, Goliardica, 1985, p. 187-197 ; F. W. J. HEMMINGS, « Child Actors on the Paris Stage un the Eighteenth and Nineteenth Centuries », *Theatre research international*, vol. 12, n° 1, 1987, p. 9-22, DOI [10.1017/S0307883300013262](https://doi.org/10.1017/S0307883300013262).

29 Voir Amélie CALDERONE, *Des spectacles dans un fauteuil : lire le théâtre romantique dans la presse*, Paris, Sorbonne université presses, 2024 ; Amélie CALDERONE, « Le Théâtre du Seigneur Croquignole d'Édouard Ourliac : l'invention du théâtre de jeunesse dans la presse de la monarchie de Juillet ? », *Cahiers d'études nodiéristes*, n° 8, 2019-2, p. 55-68. On consultera également, dans le précédent numéro des *Cahiers Fablijes*, l'article de Barbara T. COOPER, « Le Journal des demoiselles et le théâtre de société dans les années 1830 : des textes formatifs et performatifs ? », *Cahiers Fablijes*, n° 2 : *Littérature de jeunesse et éducation des filles au dix-neuvième siècle*, Isabelle Guillaume (dir.), 2024, [en ligne] DOI [10.35562/fablijes.321](https://doi.org/10.35562/fablijes.321).

30 Arthur POUGIN, « Un théâtre enfantin. Les ombres chinoises de Séraphin », *Revue universelle illustrée*, 3^e année, t. I, 1890, p. 11-22.

31 Dans son *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, Arthur POUGIN évoque les « gentilles marionnettes, aimables fantoches, chers petits comédiens de bois, amis du peuple et de l'enfance » (Paris, Firmin-Didot et C^{ie}, 1885, p. 502).

32 Jean-Frédéric CHEVALIER, « La violence dans le théâtre jésuite en France », *Littératures classiques*, n° 73 : *Le théâtre, la violence et les arts en Europe (xvi^e-xvii^e s.)*, Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard (dir.), 2010/3, p. 215-227.

33 [Pierre BRUMOY], *Le Sacrifice d'Abraham*, tragédie par Péchantré, BnF, fonds Rondel, Ms M. RF5.

34 *Ibid.*, avant-dernier feuillet.

35 Stéphanie-Félicité DE GENLIS, « Isaac, comédie en deux actes », *Théâtre à l'usage des jeunes personnes*, t. I, Paris, Michel Lambert, 1785, p. 200.

36 Laure BERNARD, *Théâtre de marionnettes. Ouvrage à l'usage de la jeunesse*, Paris, Didier, 1837, p. VII.

37 Béatrice FERRIER, « David et Goliath au service du théâtre de marionnettes pour la jeunesse au xix^e siècle », *Graphè*, n° 33, 2025, p. 125-139.

38 En témoigne l'édition d'*Absalon, tragedie en cinq actes* par le R. P. Pierre-Xavier Marion de la compagnie de Jesus représentée au college des nobles de

Milan pendant le Carnaval de l'an 1770, Milan, Joseph Mazzucchelli, s. d. [1770].

39 Anne-Sophie GALLO, *Théâtre et identité jésuite*, op. cit., p. 80-100.

40 Jean-Baptiste FOUET DE LA FONTAINE, *Tobie ou la Vertu éprouvée*, pièce sacrée en trois parties, archives françaises de la Compagnie de Jésus, Vanves, Ms GCL 161, « Au lecteur », [f^o 1].

AUTEURS

Béatrice Ferrier

Université d'Artois – Textes et Cultures UR 4028

IDREF : <https://www.idref.fr/119683385>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0003-1081-4289>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/beatrice-ferrier>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000400303060>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16650818>

Marine Wisniewski

Université Lumière Lyon 2 – IHRIM UMR 5317

IDREF : <https://www.idref.fr/140313516>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000374648646>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16503398>

Théâtre scolaire des xvii^e- xviii^e siècles

Mourir à hauteur d'enfant : les morts dans les tragédies du collège de Clermont aux XVII^e et XVIII^e siècles

Agathe Giraud et Clément Scotto di Clemente

DOI : 10.35562/fablijes.489

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Quels sont les dispositifs de mise à mort ?

Pourquoi représenter une telle violence sur les scènes de collège ?

Comment impliquer le spectateur enfant ?

TEXTE

- 1 Durant le XVII^e siècle, les dramaturges français ne ménagent pas les enfants sur la scène. Le « more cruel », anti-héros d'une tragédie anonyme des années 1610, jette trois petits garçons par-dessus les remparts d'un château fort, sous les yeux sidérés de son ancien maître et des spectateurs¹ ; le dramaturge catholique Jean de Virey raconte par le menu le martyre d'une famille entière dans *La Machabée* en 1598, où sept fils se font ébouillanter et écarteler dans la joie, sous le regard enthousiaste de leur mère Solomone². Si cette période, désormais connue sous le nom de « théâtre de la cruauté », est friande d'effroi et de violence, elle n'est pas unique dans l'histoire théâtrale : Magali Soulatges a rappelé le dispositif spectaculaire du théâtre d'horreur au XVIII^e siècle, qui joue à massacrer à la pelle sur les scènes parisiennes, et génère autant le dégoût que la fascination du spectateur³. Entre le XVII^e et le XVIII^e siècle, la violence spectaculaire reste donc constitutive des scènes théâtrales. Que peut-il se passer dans les collèges, lorsque l'on doit faire jouer des martyres inouïs aux jeunes étudiants ?
- 2 Une première recherche a consisté à s'intéresser plus spécifiquement aux martyres d'enfants, écrits et joués par et pour les collégiens des

xvii^e et xviii^e siècles. Ces intrigues sont le lieu privilégié pour explorer la violence à « hauteur d'enfant », et ce d'autant plus que, comme l'ont montré Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard, « l'enfant [martyr] emblématise la douceur et l'innocence de l'Église, sacralise de fait l'objet de la mutilation – le corps innocent – et révèle la nécessité de sa figuration sacrificielle⁴ ». Mais, après avoir dépouillé plusieurs dizaines de pièces de collège, les martyres d'enfants ne sont pas plus présents que les autres martyres, et la violence n'est pas différente selon qu'il s'agit d'un enfant ou d'un adulte. En revanche, il semble plus pertinent d'insister sur des morts d'enfants, c'est-à-dire des fils ou des personnages confrontés à des problématiques communes à celles que peuvent rencontrer les collégiens⁵. Il s'agit moins de s'intéresser à la représentation du martyr d'enfant qu'à la représentation de la violence dans des tragédies chrétiennes *interprétées* par des enfants, pour qui la question de l'autorité (parentale, politique et religieuse) et de la foi se pose plus que pour n'importe quel autre interprète et que pour n'importe quel autre public.

- 3 Cette étude est circonscrite à un lieu, comme ont pu le faire Estelle Doudet, Marie Demeilliez et Matthieu Ferrand sur les trente-quatre spectacles du collège de Navarre⁶. Les programmes étudiés sont ici ceux du collège de Clermont, actuel lycée Louis-le-Grand, qui fut longtemps dirigé par les jésuites. Pour des raisons de commodité, n'ont été retenus que les programmes rédigés en français, au détriment de ceux écrits en latin (certains de ces programmes ne sont d'ailleurs qu'une traduction de leur version latine). Au total, c'est un ensemble de trente-neuf programmes produits entre 1640 et 1749, parmi lesquels vingt tragédies de martyr. L'enjeu ici n'est pas de faire des statistiques, mais de proposer un rapide panorama des mises en scènes de la mort au collège, pour ensuite s'attarder sur quelques cas intéressants, emblématiques, ou parfois totalement incongrus. Au regard des horreurs qui peuvent se déployer sur les scènes contemporaines, faut-il envisager une spécificité du théâtre de collège dans l'écriture de la violence ? Après une rapide description des dispositifs de mise à mort dans les programmes du collège de Clermont, seront formulées quelques hypothèses sur les enjeux moraux et didactiques de ces procédés, pour dégager quelques spécificités de la dramaturgie de collège.

Quels sont les dispositifs de mise à mort ?

- 4 Comme il ne reste souvent que les programmes des pièces, il est difficile, voire impossible, de déterminer précisément si la mise à mort s'effectue sur scène ou en coulisses – mise à mort qui se tient la plupart du temps à l'acte V, parfois un peu avant (la violence venant couronner l'action tragique). Rares sont les fois où l'on comprend explicitement que la mort a lieu sur scène, même si l'on peut recenser deux stratégies principales.
- 5 La première consiste à tuer en coulisse pour ensuite exposer le cadavre en scène. La plupart du temps, la mort surgit sans que soit mentionné un dispositif particulier, tout comme le pratique la tragédie profane civile. La plupart du temps, on ne peut que supposer que la mort a eu lieu, à partir de deux séries d'indices. Les premiers indices découlent de la narration succincte et extrêmement factuelle des programmes : par exemple, dans *L'Impiété domptée ou Valens empereur d'Orient*, joué en 1641, l'acte V ressemble à une avalanche de morts dans laquelle la succession d'actions semble toutes avoir lieu sur scène, comme à la scène 6 où « Les Goths fuyant la pointe de leur victoire, rencontrent Cléandre et le font mourir⁷ ». D'autre part, on peut deviner si les morts ont lieu sur scène ou en coulisse, selon le degré de difficulté technique pour les réaliser. Plus l'action violente est difficile à réaliser, moins elle sera présentée au public car, pour que la *catharsis* fonctionne, il faut que les spectateurs y croient, c'est-à-dire qu'ils ne voient pas de manière ostensible la facticité de la mort présentée sur scène. Ainsi, les mises à mort sont souvent reléguées en coulisse, suivant les principes de Laudun d'Aigaliers et La Mesnardière⁸. De même, si certains personnages arrivent sur scène pour vivre leur agonie, ils ont très souvent été blessés en coulisse. Dans *Cosroës* joué en 1696, le père Cosroës entre sur scène à l'acte V après avoir reçu en coulisse un javelot lancé par son fils : on dit qu'il entre « tout couvert de sang » avant de mourir sur scène⁹. De même, à l'acte V de *Catilina*, le martyr entre en scène en montrant ses plaies qui se rouvrent¹⁰. En revanche, si la mort est en coulisse, l'exposition du corps permet de rendre le décès plus abstrait, et donc plus symbolique. Dans *L'Impiété domptée*, en 1642, on fait porter le

corps de Maximus (probablement tué par les Goths), sans mentionner dans le programme les causes exactes. Après les multiples morts qui ont lieu avant la sienne, celle de Maximus devient l'ultime marque de la colère divine qui s'abat sur les personnages, une colère matérialisée dans ce cadavre porté en scène. Dans tous les cas, que la violence du geste de mise à mort soit représentée ou non, c'est l'agonie du personnage, ses dernières paroles et les réactions de ceux qui l'entourent qui intéressent les dramaturges. On ne met pas un personnage à mort simplement pour qu'il meure – on explore ce que cette mort provoque : le repentir, la souffrance, l'indifférence. À cet égard, l'exemple le plus original est peut-être celui de *Celse* joué en 1687 : à l'acte V, on emmène Celse à l'échafaud, sous les yeux de sa mère, qu'on arrête alors qu'elle veut le suivre. Marcionnile « se laisse tomber sur un fauteuil » parce qu'on l'a empêchée de suivre Celse et de mourir à sa place. Mais soudain « elle se lève tout hors d'elle-même » et vit en rêve la mort réelle de Celse : « je vois... je vois son sang... il est mort... ah ! barbare !... / Vains fantômes, hélas ! où mon esprit s'égare. »¹¹. Ici, la mort difficile à représenter (l'échafaud) est reléguée en coulisse, mais le cauchemar de la mère est une porte d'entrée, pour les spectateurs, à ce qui se passe hors de leur vue. Le récit de la mort est assumé par le personnage le plus proche du mort, sa mère, et porte ainsi l'empreinte émotionnelle de l'amour maternel. Par cette mise à distance énonciative, le public suit la mort par un angle pathétique qui renforce le sentiment d'injustice dont a été victime le martyr. Même s'ils ne voient pas réellement le sang qui fait hurler Marcionnile, les spectateurs sont censés ressentir l'effroi suscité par une telle vision.

- 6 La seconde stratégie est à l'opposé de la première : on tue en scène, de façon visible ou invisible, selon deux procédés, le poison et la décapitation. Pour représenter la mort, le geste le plus exploité sur scène est la prise de poison et ce probablement pour deux raisons. Il s'agit souvent d'un suicide (le personnage prend du poison pour abrégé ses souffrances ou parce qu'il ne supporte plus sa faute) ; la violence est moindre puisqu'il n'y a souvent pas d'affrontement entre un tueur et une victime (la scène de combat n'existant pas, cette mort est plus facilement représentable sur scène). Mais le poison semble également témoigner d'un engouement esthétique particulier. Entre 1677 et 1696, cinq tragédies mentionnent un schéma similaire :

celui de l'anneau secret qui dissimule un poison mortel. La plupart du temps, il sert au suicide du héros, qui l'absorbe pour laver son honneur souillé par de fausses accusations¹².

- 7 Si le poison aide à tuer de façon invisible, sans effusion de sang, les tragédies scolaires exploitent aussi pleinement le caractère spectaculaire de la mort, à grand renfort d'effets spéciaux, soulignant une sophistication technique à des fins didactiques. Il n'y a aucun évitement de la violence, en témoigne l'usage récurrent de la décapitation. C'est pourtant là un effet assez rare dans le théâtre du ^{xvii}^e siècle : on peut penser à la mort de Pompée de Corneille, ou encore à *Crisante* de Rotrou, où l'héroïne fait rouler la tête de son violeur aux pieds de son mari, mais il s'agit là de cas exceptionnels. Au collège, c'est bien plus courant, surtout au ^{xvii}^e siècle, mais l'effet perdure au ^{xviii}^e siècle. Pour des raisons de commodité, la décapitation se fait hors scène, en 1700, dans *Maxime martyr*, où le jeune Maxime de 15 ans est décapité au troisième acte. Le programme indique que « l'empereur en reçoit la nouvelle », soulignant la dimension purement verbale de l'horreur¹³. La décapitation devient d'ailleurs de plus en plus verbale à mesure que le siècle avance : en 1703, dans *Posthumius*, le personnage du Dictateur fait « trancher la tête » de son fils, ce qui entraîne la mort de son jeune ami aussi, mais tout se passe hors scène¹⁴. Toutefois on apporte souvent la tête, pour ne pas maintenir cette horreur dans une pure abstraction. En 1715, dans *Saül*, on apporte la tête d'enfants martyrs au dernier acte¹⁵. Cette concrétisation de la mort, par l'exhibition d'un membre humain, remplit deux objectifs. Elle permet tout d'abord une scansion spectaculaire : c'est un signe concret qui marque l'aboutissement de la tragédie. L'accessoire fonctionne comme une synecdoque particularisante du martyre, et l'on peut supposer que l'image frappante vaut pour repère dramatique. Sachant que les pièces sont en latin, et que le public n'est pas forcément toujours expert en langue ancienne (les programmes servent notamment à se repérer sans que l'on ait à suivre les dialogues), l'accessoire sanglant permet de ponctuer une tragédie où la parole vaut moins que l'image saisissante. L'autre objectif, didactique, consiste à réorienter les spectateurs saisis sur le chemin de la foi.

- 8 Ce théâtre de collège maintient donc tout de même une esthétique violente. Si l'on ne décapite pas en scène, pour des raisons techniques

évidentes, les dramaturges de collèges n'hésitent pas à conserver des effets spectaculaires sur le plateau. Outre l'exhibition de la tête, on figure des miracles dus à la conversion chrétienne, et plus particulièrement les plaies qui s'ouvrent et se ferment. Dans *Catilina*, le héros éponyme entre en scène au dernier acte tout sanglant, après que l'on a raconté des combats tout « pleins de morts de mourants » où « le sang coule de toutes parts ». Notons la volonté spectaculaire du programme, qui fait advenir l'image sanglante au sein du récit, comme pour pallier l'absence de violence sur scène. Pourtant *Catilina* entre à son tour, « sanglant », puis il « r'ouvre ses playes »¹⁶ en scène. Ici, on peut supposer des marques sanglantes dévoilées, au mieux un dispositif d'éponge imbibée qui tache le costume lorsque l'on appuie dessus. Les pièces conservent ce système qui consiste à maculer le corps des acteurs de sang, pour ensuite les laver pour faire croire au miracle. La scène de collège aux ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles ne masque pas l'effet sanglant, elle joue même sur son processus. De même, elle conserve des structures dramatiques propres au martyre, sans en nuancer la violence. *Eustache*, la tragédie de Gabriel-François Le Jay, jouée en 1693, met en scène un père et ses enfants tous convertis au christianisme, qui vont joyeusement à la mort sous les yeux de leur mère Trajane¹⁷. L'empereur Hadrien veut en effet que ces morts servent à empêcher la conversion de Trajane. Finalement, la mère court au trépas « avec joie », animée par l'exemple de ses fils. Cette scène qui consiste à tuer sous les yeux de la mère ses enfants pour la faire fléchir reprend la structure de *La Machabée* de Jean de Virey, où Solomone assiste stoïque à la torture de ses sept enfants.

- 9 On le voit, il n'y a aucune édulcoration des mises à mort ou des violences représentées entre le ^{xvii}^e et le ^{xviii}^e siècle, ni d'évolution esthétique majeure, si ce n'est qu'au ^{xviii}^e siècle on aime apparemment moins rapporter des têtes coupées sur scène qu'avant. Il faut donc maintenant interroger les enjeux inhérents à la représentation de la violence des martyrs.

Pourquoi représenter une telle violence sur les scènes de collège ?

- 10 Si, sur les planches des collèges aux ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles, les scènes de mort dont nous venons d'étudier le dispositif sont monnaie courante – avec, certes, des variations incontestables dans le degré de violence représentée – il faut distinguer deux types de violence : celle qui serait méritée par des traîtres, des tyrans, des païens et celle qui serait infligée injustement à d'autres (en l'occurrence des martyrs). Ainsi, les collégiens apprendraient la ligne de conduite à suivre en tant que chrétiens.
- 11 Dans le premier cas, la violence est justifiée par la punition (morale ou juridique) dont elle est l'expression et sanctionne une série de comportements répréhensibles.
- 12 En revanche, l'impie ne meurt pas. Et, comme l'ont souligné Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard, c'est là une des ambiguïtés des tragédies de martyre : la violence touche surtout le bon chrétien qui souffre et meurt devant un public qui ne peut rien pour lui. Or, cette violence ne doit pas provoquer découragement et désespoir mais admiration, détermination et, si besoin, conversion. Selon la logique dramaturgique du *stationendrama*¹⁸, la violence procède par degrés – dont le dernier est la mort violente du martyr – et emporte le spectateur dans une suite d'émotions qui toutes participent du cheminement du bon chrétien : la peur doit laisser place à l'admiration pour conforter le chrétien dans son cheminement spirituel. La représentation de la mort du martyr est donc une transfiguration théâtrale de la place du bon chrétien sur terre : celui qui croit vraiment en Dieu doit se préparer à souffrir et, qui plus est, à souffrir sans craindre la souffrance et sans douter une seule seconde de l'aide et de la reconnaissance divines. C'est pourquoi, par exemple, les plaies des martyrs se referment sur scène ou que les bourreaux assistent, désarmés, à la constance de leurs victimes dans l'épreuve : s'ils vont bel et bien mourir, leurs corps restent intègres et cette intégrité physique métaphorise l'intégrité de leur foi. À cet égard, plusieurs procédés dramaturgiques sont mis en place

pour que la mort violente des martyrs n'effraie pas les jeunes collégiens au point de leur faire renier leur foi. Un de ces procédés est l'attitude changeante du bourreau : face à la constance du martyr dans la mort, le bourreau s'interroge sur ses actes et, dans le dernier acte, se repent souvent. Dans *Herménigilde*, joué en 1724 puis repris en 1734 et 1740, le père qui a condamné son fils à la mort voit son paganisme flancher à l'acte V : il pleure son fils et se demande s'il a fait le bon choix¹⁹. Un autre procédé couramment utilisé est le recours aux chants qui ponctuent nombre de tragédies de collèges et soulignent la constance du martyr et sa confiance en Dieu. C'est le cas d'*Agapit*, joué en 1710, dont on n'a conservé que le livret des chants et non le programme : ce martyr de 15 ans ne flanche devant aucune épreuve, ce dont témoignent les chœurs qui s'empressent de chanter, devant le public de collégiens, « Courons, courons tous au martyre²⁰ » et qui, après sa mort, chante sa gloire. L'effet des chœurs est dramaturgiquement double : en chantant la gloire du martyr, d'une part ils lui rendent hommage (la représentation théâtrale prend alors des airs de cérémonie), d'autre part ils confortent le jeune chrétien du collège de Clermont dans son cheminement intérieur (la représentation théâtrale se fait leçon de foi). La tragédie *Agapit* est d'autant plus intéressante qu'elle thématise le martyre d'enfant (ce que ne font presque jamais les autres pièces) dans ces passages chantés, instants suspendus de la diégèse et donc au registre didactique plus appuyé. À l'acte II, les chœurs font justement de l'enfance le moment privilégié pour éprouver la foi :

Heureux celui qui dès l'enfance
S'est montré docile à Sa voix
Heureux celui qui dès l'enfance
A vécu soumis à ses lois :
Dès cette vie un si beau choix
Ne fut jamais sans récompense²¹.

La formule pronominal « celui qui » oublie un instant le cas particulier d'*Agapit* pour généraliser à tout jeune chrétien et donc toucher plus intimement peut-être les jeunes spectateurs et acteurs du théâtre de collège.

13 Il faut également montrer certaines autres violences justifiées, notamment contre l'idolâtrie et l'impiété : la scène reste le lieu où la

violence peut se déchaîner, même si elle ne s'applique pas à des corps. Dans *Maxime*, le héros, nouvellement chrétien, refuse d'abjurer sa foi et fait tomber par une courte prière la statue de Jupiter que le grand prêtre avait fait apporter²². Là où un Corneille reléguait hors scène l'iconoclasme des idoles dans *Polyeucte*, laissant au frontispice de l'édition de 1643²³ le soin de figurer la scène au lecteur, les tragédies de collège mettent en scène ces idoles abattues. *Maxime* est rejouée au collège en 1706, dans les conditions identiques. La scène reste violente en ce qu'elle peut rappeler les épisodes iconoclastes des guerres de Religion, réactivées avec la guerre des Camisards en septembre 1702. Est-ce qu'il faut voir un lien entre cet iconoclasme sur scène et les tensions générées par la révocation de l'édit de Nantes ? On notera qu'en 1700, *Maxime* a déjà été mis en scène à Louis-le-Grand, sans qu'il soit fait mention de la statue abattue. On pourrait supposer qu'au regard des troubles religieux qui se multiplient dans les Cévennes à partir de 1701, les tragédies de collège se font l'écho de ces tensions religieuses. En reprenant le motif du martyr iconoclaste cornélien, *Maxime* propose une relecture des tensions contemporaines. Ici, *Maxime* ne fait pas tomber la statue : il n'est pas coupable comme *Polyeucte*, ni comme les protestants iconoclastes. C'est Dieu lui-même qui la fait tomber. Autrement dit, cette pièce réactive les souvenirs traumatisants des guerres de Religion, en absorbant le geste protestant et en en faisant un acte proprement divin, soutien de la foi catholique.

- 14 Si on représente aux jeunes collégiens des morts violentes, c'est donc, semble-t-il, pour les guider dans leur cheminement spirituel et intellectuel. La dramaturgie des théâtres de collège s'appuie sur une orientation didactique très nette de la violence : pour le dire autrement, la mort représentée sur scène doit donner lieu à une édification morale du collégien.

Comment impliquer le spectateur enfant ?

- 15 On ne reviendra pas ici sur la relation entre père et fils, qui est évidemment structurante dans ces tragédies à haute mission didactique et morale. En revanche, il est intéressant de s'attarder sur deux autres manifestations de l'édification morale par la mort : la

mise en abyme du regard spectatorial, et l'écriture de la mort à hauteur de collégien.

- 16 Tout d'abord, pour guider le regard du jeune public, les tragédies de martyre proposent souvent une mise en abyme du regard spectatorial. Dans *Celse* joué en 1703, Celse, jeune converti, doit assister au supplice de son père païen (supplice ordonné par l'empereur qui veut, par la torture, punir le père de lui avoir menti et, en obligeant le fils à regarder cette scène, le forcer à abjurer sa foi chrétienne²⁴). Celse ne flanche pas puis, devant les pleurs et les supplications de son père, finit par adresser à Dieu une prière non pas pour que son père échappe à la torture mais pour que son père se convertisse avant de mourir, ce qui lui permettrait d'obtenir, dans la mort, le secours divin (c'est-à-dire la confiance et la constance). La prière a l'effet escompté : le père se convertit et, touché ainsi par la grâce, son corps torturé se recompose et guérit miraculeusement. Cette scène, si elle est atroce, explore la pitié du chrétien : le fils (comme le jeune collégien spectateur et acteur) ne doit pas s'écrouler devant le spectacle de la souffrance mais trouver en lui les ressources pour que sa pitié se transforme en acte de foi. Les tragédies de martyre sont donc l'occasion, pour les jeunes acteurs et spectateurs, de sonder ensemble, à hauteur d'enfant, leur foi mais aussi leur rapport au monde et à l'autre.
- 17 Les tragédies de collège des XVII^e et XVIII^e siècles inscrivent la réflexion chrétienne à hauteur d'enfant, et s'éloignent du modèle tragique classique tel qu'a pu l'exploiter Racine, qui synthétise l'amour et le pouvoir. Georges Forestier a montré par exemple comment la construction de *Mithridate* lui vaut les faveurs du roi, parce qu'elle réalise parfaitement la symbiose entre l'intrigue politique et l'intrigue galante²⁵. Au contraire, au collège, rien de galant, pas d'amour sur scène. On peut supposer une raison, liée au genre des comédiens. Puisqu'il ne s'agit là que de jeunes garçons, on évite d'une part le travestissement (interdit en principe dans le théâtre jésuite), et d'autre part l'histoire amoureuse, qui embarquerait ces éventuels comédiens travestis sur la pente glissante de l'homoérotisme. D'ailleurs, cette peur du travestissement à des fins amoureuses est la seule grande raison invoquée par les détracteurs contre le théâtre de collège, notamment en Angleterre²⁶. Il semble que cette crainte soit également partagée par les dramaturges français. Toute romance est

évacuée dans les tragédies de collège, les personnages féminins sont soit des mères, soit des princesses mauvaises, mais il ne s'y joue pas de conflit amoureux comme on peut en rencontrer chez Corneille²⁷. En revanche, la part galante est d'une certaine manière déplacée et réagencée « à hauteur de collégien » vers une intrigue amicale et fraternelle qui lorgne maladroitement du côté de l'amour. Les pièces jouent de la fusion des amis dans leur foi chrétienne. Prenons pour exemple *David et Jonathas* de François de Paule Bretonneau, mis en musique par Marc-Antoine Charpentier en 1688²⁸. Jonathas est mourant, David à ses côtés :

DAVID.

Quoi, Prince, je vous perds !

JONATHAS.

Le jour que je revois,

Si je ne retrouvai un ami si fidèle,

Serait encore plus funeste pour moi.

DAVID.

Ah ! vivez.

JONATHAS.

Je ne puis.

DAVID.

David, David lui-même

Va céder aux transports d'une douleur extrême.

JONATHAS.

Malgré la rigueur de mon sort,

Du moins je puis vous dire que je vous aime.

DAVID.

Ciel ! il est mort²⁹.

- 18 Jonathas meurt ; David prend le trône. Mais on a ici les mécanismes galants de la mort d'amour, à la *Roméo et Juliette*, ou *Pyrame et Thisbé*, d'amants séparés par les injustices d'un père ou les combats entre deux fois qui les déchirent, et dont la mort partagée permet de souder la communauté. Finalement, en refusant le travestissement pour éviter des scènes d'amour entre femme et homme, les tragédies de collèges appliquent le schéma amoureux à l'amitié entre garçons, écrivant ainsi des déclarations étonnantes de frontalité et de naïveté.
- 19 Les tragédies chrétiennes sont le lieu privilégié où les jeunes spectateurs et acteurs semblent explorer leur foi et leurs sentiments.

C'est justement la violence poussée à son paroxysme qui permettrait un tel retour sur soi. La violence « frappe », au sens rhétorique du terme, le cœur des collégiens : l'image violente (le père supplicié, l'ami décapité, le frère conduit à l'échafaud) a un effet de saisie émotionnelle sur le public et une valeur didactique (pour être sûrs que les collégiens ont bien compris la portée réflexive de la violence, les dramaturges ont par ailleurs recours à des procédés dramaturgiques censés guider leur parcours de spectateur – par exemple les chants).

- 20 En revanche, les tragédies de collège ne sont pas plus ou moins violentes que les tragédies profanes : elles sont seulement écrites, jouées et regardées à hauteur d'enfant, c'est-à-dire pour un âge où la foi doit être consolidée et où la question de l'autorité (parentale, religieuse ou politique) doit être explorée. Il y aurait en ce sens tout un développement à faire sur la place des intrigues spécifiquement consacrées, dans ces tragédies, aux relations père-fils et aux relations sujets-tyrans.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Agapit, martyr, tragedie, qui sera representée par les rhetoriciens du college de Louis le Grand. Le mercredi 12. de mars 1710, à deux heures précises après midy [de Charles PORÉE], à Paris, chez L. Sevestre, 1710, [Programme. 1710-03-12. Collège de Louis le Grand de la Compagnie de Jésus]. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5626963g>.

Catilina, tragédie, sera représentée au college de Louis le Grand, pour la distribution des prix fondez par Sa Majesté. Le mercredi sixième jour d'aoust mil sept cent quarante-neuf, à midi précis [...] [de Jean-Baptiste GEOFFROY], Paris, Thiboust, 1749, [Programme. 1749-08-06. Collège de Louis le Grand de la Compagnie de Jésus]. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1522997z>.

Celse tragedie chrestienne, sera representée par les petits pensionnaires du college de Louis le Grand, mardy 5. juin 1703. à deux heures après midy [de François de Paule BRETONNEAU], Paris, Louis Sevestre, 1703, [Programme. 1703-06-05. Collège de Louis le Grand de la Compagnie de Jésus]. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15230174>.

Constantin tragedie qui sera representée au college de Clermont de la Compagnie de Jesus pour la distribution des prix fondez par Sa Majesté. Le VI. jour d'aoust à midi [de Philibert QUARTIER], Paris, Gabriel Martin, 1681, [Programme. 1681-08-06. Collège de Louis le Grand de la Compagnie de Jésus]. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1523055t>.

Cosroës tragedie qui sera representée au college de Louis le Grand chez les peres de la Compagnie de Jesus pour la distribution des prix fondez par Sa Majesté. Le sixième jour d'aoust à une heure après midy [de Joseph de JOUVANCY], Paris, Antoine Lambin, 1696, [Programme. 1696-08-06. Collège de Louis le Grand de la Compagnie de Jésus]. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1523025p>.

Demetrius tragedie. Pour servir d'intermedes à la piece latine. Qui sera representée le [?] de mars [anonyme], Paris, s. n. [de Gabriel Martin], 1685, [Programme. 1685-03-05. Collège de Louis le Grand de la Compagnie de Jésus]. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k312592s>.

David et Jonathas, tragedie en musique, qui sera representée sur le théâtre du college de Louis le Grand, le XXVIII. février, Paris, veuve de Claude Thiboust, et Pierre Esclassan [de François de Paule BRETONNEAU], 1688, [Programme. 1688-02-28. Collège de Louis le Grand de la Compagnie de Jésus]. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k716307>.

Eustache tragedie sera representée au college de Louis le Grand pour la distribution des prix fondez par Sa Majesté. Le Mercredi XII. d'aoust M.DC.LXXXVIII. à une heure après midy [de Gabriel-François LE JAY], Paris, veuve de Simon Benard, 1693, [Programme. 1693-08-12. Collège de Louis le Grand de la Compagnie de Jésus]. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15238315>.

Hermenigilde martyr, tragedie, sera representée au college de Louis le Grand, pour la distribution des prix fondez par Sa Majesté. Le mercredi deuxième jour d'août 1724, à une heure précise après midi [de Charles PORÉE], Paris, s. n., 1724, [Programme. 1724-08-02. Collège de Louis le Grand de la Compagnie de Jésus]. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5449560v>.

L'Impieté domptée, Valens empereur d'Orient, tragedie. Pour la distribution des prix que le roy a fondez a perpetuité dans le college de Clermont. Le lundy onzième jour d'aoust à midi [anonyme], s. l. [Paris], s. n., 1642, [Programme. 1642-08-11. Collège de Louis le Grand de la Compagnie de Jésus]. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1523889c>.

Lysimachus tragedie, qui sera representée sur le theatre du college de Clermont de la Compagnie de Jesus. Pour la distribution des prix fondez par Sa Majesté. Le cinquième jour d'aoust, à une heure après midy [de Charles de LA RUE], Paris, Simon Benard, 1677, [Programme. 1677-08-05. Collège de Louis le Grand de la Compagnie de Jésus]. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15242819>.

Maxime martyr. Tragedie. Qui sera representée au college de Louis le Grand, mercredi 12. jour de may 1700. à deux heures précises après midy. Par les ecoliers de seconde [de

Jean-Antoine DU CERCEAU], Paris, veuve d'Antoine Lambin, 1700, [Programme. 1700-05-12. Collège de Louis le Grand de la Compagnie de Jésus]. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k319535s/f10>.

Posthumius dictateur tragedie, qui sera representée au college de Louis le Grand chez les peres de la Compagnie de Jesus, pour la distribution des prix fondez par Sa Majesté. Lundy 6. jour d'aoust 1703, à midy [anonyme], Paris, Louis Sevestre, 1703, [Programme. 1703-08-06. Collège de Louis le Grand de la Compagnie de Jésus]. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15248977>.

Saül ou l'Ombre de Samüel. Tragédie, tirée de l'Ecriture Sainte ; avec des intermedes mis en musique. Sera representée au college d'Harcour pour la distribution des prix, le lundi douzième jour d'aoust, à une heure précise [anonyme], Paris, François Barrois, 1715, [Programme. 1715-08-12. Collège d'Harcourt]. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15249431>.

Tragedie françoise d'un more cruel envers son seigneur nommé Rivieri, gentil homme espagnol, sa demoiselle & ses enfans [anonyme], Rouen, Abraham Cousturier, s. d. [ca. 1620]. [éd. de 1620 en ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k706769/f2>.

BRETONNEAU, François de Paule, *Celse martyr, tragedie en musique*, Paris, veuve Claude Thiboust, et Pierre Esclassan, 1687. [En ligne] <https://nubis.bis-sorbonne.fr/ark:/15733/xx0>.

LA MESNARDIÈRE, Hippolyte-Jules Pilet de, *La Poétique de Jules de La Mesnardiere*, Paris, Antoine de Sommaville, 1639. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50691s>.

LAUDUN D'AIGALIER, Pierre, *L'Art poetique françois, de Pierre Delaudun Daigaliers. Divisé en cinq livres*, Paris, Anthoine Du Brueil, 1598. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k507467>.

RACINE, Jean, *Mithridate*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Théâtre », 1999.

RAINOLDS, John, *Th'overthrow of stage-playes, by the way of controversie betwixt D. Gager and D. Rainoldes [...]*, s. l., s. n. [Middelburg, Richard Schilders], 1599. [En ligne] https://archive.org/details/bim_early-english-books-1475-1640_th-overthrow-of-stage-pl_painolds-john_1599.

VIREY, Jean de, *La Machabee Tragedie du martyr des sept freres, & de Solomone leur mere. Par Jean de Virey, sieur du Gravier*, Rouen, Raphaël du Petit Val, 1603. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8571685>.

Bibliographie critique

BIET, Christian, FRAGONARD, Marie-Madeleine (dir.), *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVI^e-début XVII^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XVII^e siècle », 2009.

DEMEILLIEZ Marie, DOUDET Estelle, FERRAND Mathieu, SYSSAU Éric (dir.), *Le théâtre au collège*, n° 11 de la revue *European Drama and Performance Studies*, 2018.

SOULATGES, Magali, « La dramaturgie de l'horrible au XVIII^e siècle : épuisement ou réinvention du spectacle tragique ? », dans Bénédicte Louvat-Molozay et Franck Salaün (dir.), *Le spectateur de théâtre à l'âge classique. XVII^e et XVIII^e siècles*, Montpellier, L'Entretemps, 2008, p. 129-147.gn : vc

NOTES

1 *Tragedie françoise d'un more cruel envers son seigneur nommé Rivieri, gentil homme espagnol, sa demoiselle et ses enfans*, Rouen, Abraham Cousturier, 1608, acte V.

2 Jean de VIREY, *La Machabee Tragedie du martyre des sept freres, & de Solomone leur mere*. Par Jean de Virey, sieur du Gravier, Rouen, Raphaël du Petit Val, 1603.

3 Magali SOULATGES, « La dramaturgie de l'horrible au XVIII^e siècle : épuisement ou réinvention du spectacle tragique ? », dans Bénédicte Louvat-Molozay et Franck Salaün (dir.), *Le spectateur de théâtre à l'âge classique. XVII^e et XVIII^e siècles*, Montpellier, L'Entretemps, 2008, p. 129-147.

4 Christian BIET, Marie-Madeleine FRAGONARD, « Introduction », dans *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVI^e-début XVII^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 103.

5 On peut penser aux conflits de loyauté et d'autorité, notamment envers un chef de guerre ou plus explicitement une figure paternelle.

6 Marie DEMEILLIEZ, Estelle DOUDET, Mathieu FERRAND, Éric SYSSAU (dir.), *Le théâtre au collège*, n° 11 de la revue *European drama and performance studies* », 2018.

7 *L'Impieté domptée, Valens empereur d'Orient, tragedie pour la distribution des prix que le roy a fondez a perpetuité dans le college de Clermont [...]*, Paris, 1642, acte V, sc. 6, n. p. [p. 10].

8 Pierre LAUDUN D'AIGALIERS, « De la forme nature & definition de la Tragœdie », dans *L'Art poetique françois*, Paris, Anthoine Du Brueil, 1598, livre V, chap. 4, p. 285 ; Hippolyte-Jules Pilet de LA MESNARDIÈRE, *La Poétique*, Paris, Antoine de Sommaville, 1639, p. 200.

- 9 Joseph de JOUVANCY, Cosroës tragedie qui sera représentée au college de Louis le Grand chez les peres de la Compagnie de Jesus pour la distribution des prix fondez par Sa Majesté [...], Paris, A. Lambin, 1696, acte V, p. 7.
- 10 Jean-Baptiste GEOFFROY, Catilina, tragédie, sera représentée au college de Louis le Grand, pour la distribution des prix fondez par Sa Majesté [...], Paris, Thiboust, 1749, acte V, p. 7.
- 11 François de Paule BRETONNEAU, Celse martyr, tragedie en musique, Paris, veuve C. Thiboust / P. Escclassan, 1687, acte V, sc. 3, p. 35.
- 12 C'est le cas pour les pièces suivantes : Charles de LA RUE, Lysimachus tragedie, qui sera représentée sur le theatre du college de Clermont de la Compagnie de Jesus [...], Paris, S. Benard, 1677 ; Philibert QUARTIER, Constantin tragedie qui sera représentée au college de Clermont de la Compagnie de Jesus [...], Paris, G. Martin, 1681 ; Demetrius tragedie. Pour servir d'intermèdes à la piece latine [...], Paris, G. Martin, 1685. Cette dernière pièce est reprise en 1691.
- 13 Jean-Antoine DU CERCEAU, Maxime martyr. Tragedie. Qui sera représentée au college de Louis le Grand [...], Paris, veuve A. Lambin, 1700, acte III, n. p.
- 14 Posthumius dictateur tragedie, qui sera représentée au college de Louis le Grand chez les peres de la Compagnie de Jesus [...], Paris, L. Sevestre, 1703, acte V, p. 7.
- 15 Saül ou l'Ombre de Samüel. Tragédie, tirée de l'Ecriture Sainte. Sera représentée au college d'Harcour [...], Paris, F. Barrois, 1715, acte V, p. 12.
- 16 Jean-Baptiste GEOFFROY, Catilina, tragédie, op. cit., acte V, p. 7.
- 17 Gabriel-François LE JAY, Eustache tragedie sera représentée au college de Louis le Grand [...], Paris, veuve de S. Benard, 1693.
- 18 Littéralement : « drame à stations », qui rend compte de la conversion, étape par étape, d'un personnage. Sur ce point, voir notamment la partie « Stationendrama, culmination, ouverture » dans Christian BIET et Marie-Madeleine FRAGONARD (dir.), *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVI^e-début XVII^e siècle)*, op. cit., p. 89 et suiv.
- 19 Charles PORÉE, Hermenigilde martyr, tragedie, sera représentée au college de Louis le Grand [...], Paris, s. n., 1724, acte V, p. 7.
- 20 Charles PORÉE, Agapit, martyr, tragedie, qui sera représentée par les rhetoriciens du college de Louis le Grand [...], Paris, L. Sevestre, 1710, acte III, p. 7.

- 21 *Ibid.*, acte II, p. 5.
- 22 Jean-Antoine DU CERCEAU, *Maxime martyr* [...], op. cit.
- 23 Pierre CORNEILLE, *Polyeucte martyr. Tragedie*, Paris, Antoine de Sommaville et Augustin Courbé, 1643, frontispice.
- 24 François de Paule BRETONNEAU, *Celse tragedie chrestienne*, sera representée par les petits pensionnaires du college de Louis le Grand [...], Paris, L. Sevestre, 1703, acte III, p. 5.
- 25 Jean RACINE, *Mithridate*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, 1999.
- 26 A la fin du ^{xvi}e siècle, en Angleterre, le pasteur John Rainolds (qui enseigne à Oxford) écrit une violente diatribe contre une pièce de collège, où il dénonce entre autres le fait que les comédiens doivent s'habiller en femme. Et il avoue explicitement qu'il s'agit là d'un traumatisme : dans sa jeunesse, Rainolds avait dû jouer le personnage d'Hippolyta au collège, et semble en garder un souvenir cuisant. Voir John RAINOLDS, *Th'overthrow of stage-playes* [...], Middelburg, Richard Schilders, 1599, p. 45.
- 27 On pense ici aux relations entre Polyeucte et Pauline, ou le trio amoureux composé de Théodore, Placide et Didyme dans *Théodore, vierge et martyr*.
- 28 François de PAULE BRETONNEAU, *David et Jonathas*, tragedie en musique, qui sera representée sur le théâtre du college de Louis le Grand, le XXVIII. février, Paris, veuve de C. Thiboust et P. Esclassan, 1688.
- 29 *Ibid.*, acte V, sc. 4, p. 38-39.

RÉSUMÉS

Français

Entre les ^{xvii}e et ^{xviii}e siècles, les pièces jouées dans les collèges jésuites, en particulier au collège de Clermont, mettent en scène des morts d'enfants avec une violence souvent extrême. Loin d'être anecdotiques, ces morts interrogent la fonction pédagogique, religieuse et spectaculaire de telles représentations. Si l'enfant martyr ne domine pas en nombre, sa présence exemplifie une forme de sacralisation du corps innocent, utile à la dramaturgie sacrificielle catholique. À travers ces tragédies, se révèle une tension entre l'édification religieuse et la mise en scène d'un spectaculaire horrifique assumé, porté par les exigences de la rhétorique jésuite et les attentes d'un public parfois fasciné par l'horreur.

English

Between the 17th and 18th centuries, plays performed in Jesuit colleges – especially at Clermont College – depicted child deaths with striking violence. Far from anecdotal, these deaths raise questions about the educational, religious, and theatrical functions of such performances. Though child martyrs are not numerically predominant, they symbolize the sacred innocence of the Church and legitimize sacrificial representation. These tragedies reveal a tension between religious edification and the deliberate use of theatrical horror, shaped by Jesuit rhetorical training and the audience's fascination with violence and suffering.

INDEX

Mots-clés

collège de Clermont, martyre d'enfant, tragédie de collège, théâtre jésuite, violence spectaculaire

Keywords

Clermont college, child martyrdom, college tragedy, jesuit theatre, spectacular violence

AUTEURS

Agathe Giraud

Université d'Artois – Textes & Cultures UR 4028

IDREF : <https://www.idref.fr/264154177>

ORCID : <http://orcid.org/0009-0009-2996-4253>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/agathe-giraud>

Clément Scotto di Clemente

Université Bourgogne Europe – CPTC UR 4178

IDREF : <https://www.idref.fr/264201744>

ORCID : <http://orcid.org/0009-0002-6822-3588>

Violence publique, violence domestique. Le martyr chrétien dans le théâtre d'éducation au XVIII^e siècle

Nicolas Brucker

DOI : 10.35562/fablijes.420

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Deux imitations de *Polyeucte*
Pédagogie de l'intransigeance
Pédagogie de la résistance
À l'école du spectacle
À l'école des martyrs

TEXTE

- 1 Parce qu'il est le lieu de la représentation des passions humaines dans leur étendue et leur intensité, le théâtre fait une place privilégiée à la violence.
- 2 Comme l'écrit Anne Ubersfeld, « le théâtre montre tout ce qui peut faire peur au spectateur : l'inceste, la passion dévorante, le meurtre, les diverses formes de mort violente ou naturelle¹ ». Mais, indique-t-elle à la suite, en même temps qu'il convoque ces peurs, il les désamorce : par l'usage du signe théâtral, il met à distance ce qu'il montre. L'exposition est voilée.
- 3 Cette ambivalence essentielle du signe théâtral offre un point d'entrée pour étudier à nouveaux frais le drame religieux joué dans un cadre scolaire au XVIII^e siècle, et plus précisément cette sous-catégorie que constituent les pièces de martyr. Historique, puisqu'il prend ses sujets dans les vies de saints et dans les persécutions subies par les chrétiens sous l'Empire romain, il est aussi spirituel, puisqu'il relève de l'*imitatio Christi* et entre dans l'économie du salut. Il est enfin politique, en ce qu'il questionne la place de la religion dans

l'État, et le droit du croyant à la rébellion quand ce dernier en entrave l'exercice.

- 4 Le drame politique se double d'un drame familial. *Polyeucte* de Pierre Corneille, dont le succès retentissant a suscité de nombreuses imitations, s'est immédiatement imposé comme un modèle du genre. Nous nous proposons d'étudier deux de ces imitations, *Agapit* de Charles Porée et *Simphorien* de Pierre Jean-Baptiste Nougaret, pièces en trois actes distantes de cinquante ans, l'une en latin et l'autre en français. À travers cette étude comparative, nous souhaitons engager une réflexion sur « violence et religion », en lien avec la pratique pédagogique, ses moyens et ses enjeux. Publique, privée, systémique, interindividuelle, passive ou active, la violence, sous toutes ses formes et dans toutes ses expressions, confronte le spectateur à des cas de conscience et à des situations qui ne sont pas sans lien avec l'actualité de son temps.

Deux imitations de *Polyeucte*

- 5 Les saints et martyrs ont inspiré nombre de pièces pour les théâtres d'éducation. Dans *Procopius martyr*² du père Berthelot (1635), le héros renverse les faux dieux et est déferé à Dioclétien ; il oppose aux pressions qu'il subit une constance héroïque, et par son exemple convertit sa mère Théodosie. Le Jay donne un *Eustachius martyr*³ en cinq actes (1684), très proche de *Polyeucte*, puisque le héros est pressé par Trajane son épouse d'abjurer sa foi ; il saura lui résister, et c'est elle qui se convertit au christianisme. Le père Bretonneau est l'auteur d'un *Celsus martyr*⁴ (1687), tragédie en cinq actes accompagnée d'intermèdes composés par Marc Antoine Charpentier, dans laquelle Marcionilla mère de Celsus cherche à détourner ce dernier de sa foi. Du Cerceau fait représenter un *Maxime martyr*⁵ (1700), dont le protagoniste n'a, comme Agapit, que 15 ans. L'intrigue de cette tragédie en français et en trois actes, écrite pour les petits pensionnaires du collège Louis-le-Grand, repose sur l'amitié de Maxime pour Geta, fils de l'Empereur, et sur la jalousie qu'il s'attire de la part d'un favori, Fabius, qui entreprend de perdre Maxime de réputation en l'accusant de christianisme.
- 6 De ces pièces, nous n'avons souvent tout au plus que le programme. Leur publication est liée à l'initiative d'un ancien élève, d'un ancien

confrère ou d'un libraire qui y trouve un intérêt commercial. Nous constatons que *Polyeucte* (1642) de Pierre Corneille a influencé le genre, lequel s'épanouit dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Cette tragédie a donné au genre sa structure : l'intrigue, qui suit une marche quasiment invariable, fait successivement apparaître trois temps : le bris des idoles qui déclare l'adhésion au christianisme, la pression exercée sur le néophyte pour obtenir son abjuration, le supplice du chrétien et la conversion de son entourage. Les scènes font alterner dialogues, où s'affrontent les points de vue, et monologues, où le néophyte puise de nouvelles forces en vue des combats à mener.

- 7 Le travail des pédagogues a consisté à simplifier une structure trop complexe et à unifier des caractères trop nuancés. Ils se sentent autorisés dans cette démarche par le prestige de Corneille. Celui-ci eut toutefois à compter avec les critiques des dévots, qui jugeaient le théâtre indigne de traiter un sujet sacré, et des doctes sur le caractère du héros et l'unité de l'action. En effet, la sainteté du personnage excluait d'y introduire de la faiblesse, ce qui restreint les possibilités de rebonds de l'intrigue. Corneille a aussi contribué à établir le schéma d'une action où se mêlent conflits domestiques et conflits d'État : sentiment et politique s'enchevêtrent tout au long de la pièce. La transcendance de l'autorité civile et religieuse, incarnée par l'Empereur, doit céder à une autre transcendance qui la dépasse infiniment. L'ordre des places est bousculé par le martyr : son geste inaugural, le scandaleux « *coming out* » qui se matérialise par le bris des idoles, produit une réaction en chaîne qui aboutit *in fine* à une reconfiguration de la sphère publique. L'événement déclencheur du drame scinde le temps en deux : il y a désormais un avant et un après. Même si certains personnages l'imaginent, il n'est aucunement possible de nier ce fait.
- 8 Sortes de « *Polyeucte pour la jeunesse*⁶ », *Agapit et Simphorien* transposent au monde de l'adolescence les enjeux de la tragédie de Corneille sans en affaiblir la portée. *Agapit martyr* a été écrit par le père jésuite Charles Porée (1675-1741), célèbre maître de rhétorique qui a acquis une solide réputation dans la rédaction de panégyriques, oraisons funèbres et discours académiques. Dès son arrivée en 1708 au collège Louis-le-Grand, il se met à composer des tragédies historiques ou chrétiennes ainsi que des comédies en latin. *Agapit* est

joué durant le carême de 1710. La pièce ne fut publiée qu'en 1745 par les soins du père Claude Griffet⁷. Composée en latin, elle comprend un prologue et trois intermèdes en français. La musique des parties chantées est l'œuvre d'André Campra. *Simphorien* est une œuvre de jeunesse de Pierre Jean-Baptiste Nougaret (1742-1823). Écrite en français en 1763, elle fut représentée dans quelques collèges de province avant d'être publiée en 1789 dans un recueil composite intitulé *Théâtre à l'usage des collèges, des écoles royales militaires et des pensions particulières*⁸. Les deux pièces ont en commun de répondre au même enjeu éducatif : toutes deux sont écrites pour être jouées dans le cadre d'institutions éducatives, qui sont au XVIII^e siècle l'apanage des congrégations religieuses, notamment des jésuites jusqu'en 1762, mais aussi des oratoriens, doctrinaires ou lazaristes.

- 9 Les drames de martyres, quand ils fixent leur action dans l'Antiquité, ont cet intérêt de porter un regard différent sur la religion chrétienne. *Agapit martyr* et *Simphorien* représentent la période où le christianisme n'est encore dans l'Empire qu'une religion minoritaire, et à ce titre vulnérable. Se déclarer chrétien, c'est s'exposer à d'éventuelles persécutions ; manifester son hostilité envers le culte officiel, c'est encourir une condamnation de droit commun. C'est l'histoire d'Agapit, jeune patricien de 15 ans qui, vers 274, à Preneste en Italie, renverse la statue d'Hébé lors d'une fête qui est donnée en son honneur. Supposée se passer un siècle plus tôt, en 179, à Autun, dans la suite des martyres de Lyon, *Simphorien* met en scène un jeune homme, chrétien converti mais demeuré clandestin, qui, lors du passage d'une procession en l'honneur de Cybèle, manifeste l'intention de briser l'idole. Il est cependant retenu et n'a pas le temps de commettre le sacrilège.
- 10 Le même schéma triangulaire se met en place dans chacune des deux pièces, distribuant les personnages en trois pôles : le martyr, le père et le prince, ces deux derniers intervenant tantôt comme adjuvants, tantôt comme opposants. Minimal, le nombre de personnages garantit la sobriété de l'action. Si Porée introduit au début de chaque acte un élément nouveau pour relancer l'action et maintenir l'attention – à l'acte II, le stratagème du père ; à l'acte III, le retour du fils supplicié –, Nougaret s'en tient à une stricte économie de moyens. Il centre l'intrigue sur le drame intérieur, à savoir la relation père-fils.

Au début de l'acte III, l'intérêt est relancé par le retour de Fauste en lui-même : rendu à la vérité et à la nature, il redécouvre l'amour qui le lie à son fils. Quand Porée raconte une histoire avec rebondissements, ruse, injustice, réparation, conversion, Nougaret estompe la factualité de l'histoire, pour se concentrer sur le seul sentiment. Il peint le triomphe de la nature plus que le triomphe de la religion. Séparées de cinquante ans, les deux pièces sont marquées par une sensibilité et une esthétique différentes.

Pédagogie de l'intransigeance

- 11 Aux personnages qui lui proposent de temporiser, Polyeucte oppose une fermeté et une résolution inébranlables. À Félix, il déclare :

Un chrétien ne craint rien, ne dissimule rien :
Aux yeux de tout le monde il est toujours chrétien⁹.

- 12 La violence publique, ouverte et visible, inaugure dans les deux pièces cette intransigeance. Alors que le monde n'est qu'intérêts mouvants, compromissions et négociations, le chrétien affiche une position radicale. Le bris des idoles du début n'a que ce but : dissiper tout soupçon d'ambiguïté. En mettant à bas les statues des dieux romains, le jeune chrétien commet l'irréparable ; il ne lui sera plus possible de faire marche arrière.
- 13 La publicité donnée à l'adhésion à une confession met le pouvoir civil, qui est garant de l'ordre public et doit protection au culte officiel, dans l'obligation de réagir. Le gouverneur n'a d'autre choix que de réprimer les exactions de façon exemplaire. Il en va de son autorité et de la sacralité de la loi¹⁰. Cette exemplarité se retourne à l'avantage des chrétiens : elle a valeur d'élection. Le criminel devient martyr ; le fauteur de trouble reçoit dans son corps les marques symboliques qui le distinguent et le désignent à sa communauté comme un guide. L'exemplarité du châtement fait du chrétien châtié un être exemplaire, proposé à la vénération de ses condisciples. Tous veulent imiter son acte et recevoir à leur tour la palme des martyrs. C'est le vrai miracle de la foi : la conversion se reproduit en chaîne.
- 14 Dans *Agapit*, le chrétien apparaît menaçant. Le premier intermède fait voir la troupe des jeunes chrétiens surgissant à l'improviste. « Ce

sont des chrétiens en furie¹¹ », s'inquiète l'un des jeunes idolâtres. Un autre s'étonne : « Je crois voir des lions rugissants¹² ». À la fin de la pièce, Lysandre adopte le même air menaçant. Il veut détruire le temple de Jupiter et répandre sur les autels renversés le sang des prêtres.

15 L'intransigeance des chrétiens appelle en retour celle de l'État. De terribles châtiments attendent le blasphémateur. À plusieurs reprises dans nos pièces, il est fait allusion à l'horreur des supplices qui précèdent l'exécution du condamné. Porée ose montrer sur scène Agapit au retour de la chambre des tortures. Il sort des mains du bourreau : ne pouvant se tenir debout, il apparaît dans un fauteuil. Son père le reconnaît à peine.

16 La violence appelle la violence : le crime de lèse-majesté est puni à proportion de la gravité de l'acte. La justice s'abat alors sur le justiciable sans égards pour la noblesse de sa condition. Il n'est, dans ce théâtre, nullement question des débats qui occupèrent les contemporains des II^e et III^e siècles quant à la légitimité de tels attentats. Les auteurs chrétiens se prononcèrent pourtant en majorité contre cette violence et prônèrent une position moyenne, à la fois respectueuse de l'autorité impériale et attentive à ne pas heurter les coutumes établies. Il était réservé à certaines tendances extrémistes, comme le montanisme, de prendre ouvertement le parti de la provocation¹³.

Pédagogie de la résistance

17 De la sphère publique, la violence se décline dans la sphère domestique. L'intrigue familiale redouble, dans ses enjeux et dans ses effets, l'intrigue politique. Que la conversion au christianisme soit un facteur de division au sein des familles n'a rien qui doive surprendre. C'est un fait acquis, dont les premières communautés chrétiennes rendent compte à travers les récits évangéliques. Dans *Matthieu* (10.34), on lit ainsi que le Christ n'est pas venu pour apporter la paix, mais le glaive, et qu'il est venu mettre la division entre le fils et le père. L'âge classique, particulièrement sensible à souligner la profondeur de la relation père-fils, exploite cette ressource riche de pathétique. *Agapit* et *Simphorien* sont deux drames de l'amour filial. On y trouve de belles scènes où père et fils se font face, d'abord

dans l'incompréhension, puis dans l'affrontement, enfin dans la réconciliation. Le fils doit résister à un chantage affectif, tandis que le père ne peut consentir à renoncer aux rêves d'ambition que sa vanité a formés en faveur de son fils. L'amour paternel a instrumentalisé le fils pour le faire servir à ses propres fins ; il faut tout un cheminement ponctué de phases successives avant que le père ne vienne à accepter le fils pour ce qu'il est. Ce dépouillement, véritable kénose paternelle, est un chemin de conversion. Passant de l'amour intéressé à l'amour inconditionnel, de la manipulation sournoise à l'élan spontané du cœur, le père fait son apprentissage. *Agapit* et *Simphorien* sont chacun une « école des pères ».

- 18 Du côté du fils, sa profession de foi publique que constitue le bris des idoles lui ouvre la voie d'une libération. Tenu en captivité par un père qui l'a annexé à ses intérêts, le voilà affranchi de cette dépendance, capable d'accéder à l'autonomie de la pensée et des actes. Ce théâtre d'éducation, joué par des adolescents devant un public familial constitué par leurs familles, envoie un message sans ambiguïté : il est proche le temps où le fils doit s'émanciper de l'autorité du père et voler de ses propres ailes. La conversion du jeune Romain correspond symboliquement au passage à la majorité du jeune noble français. Cette étape vers l'âge adulte ne peut se faire sans heurt ni bouleversement ; elle doit cependant faire l'objet d'un accord entre les deux parties. Sans la renonciation par le père de ses illusions et rêves de grandeur, le fils restera un enfant. Il revient au père de faire évoluer son rôle pour permettre, en retour, une évolution de la relation qui l'unit au fils, une croissance morale de ce dernier et une réalisation pleine et entière.
- 19 Dans ce cheminement, la dramaturgie aménage des paliers qui correspondent à trois temps : déni, révolte, acceptation. Dans la première phase, le père, aveugle aux enjeux de l'événement, cherche à exercer une pression sur le fils. Il recourt à plusieurs stratagèmes : supplication, chantage affectif, tromperie. Porée va plus loin que Nougaret dans cette voie : Lysandre s'entend avec Antiochus pour faire croire à Agapit que l'Empereur a émis un décret rendant le père responsable de l'apostasie du fils et le condamnant à mort. Nougaret s'en tient à un registre plus psychologique : au père suppliant succède l'ami implorant. Garcian fait subir à Simphorien une tentation plus cruelle en l'incitant à abjurer.

- 20 La résistance à la douleur physique est présentée par le martyr comme infiniment moins difficile que les tentations que lui font subir parents et amis. Les pleurs de Pauline sont plus à craindre que les tenailles et les fers rougis. Polyeucte dans sa cellule se prépare au combat. Au début de l'acte IV, il reçoit son épouse et doit supporter sa colère et ses reproches. Porée et Nougaret s'inspirent de ce face à face qu'ils transposent dans le monde de l'adolescence.

À l'école du spectacle

- 21 Comment comprendre que le Dieu tout puissant se laisse offenser par des cultes idolâtres ? La question est posée dans le prologue d'*Agapit* par les néophytes. La réponse qui leur est donnée est que Dieu est d'une puissance infinie, qu'il a l'éternité pour lui, et que sa lenteur à laisser tomber son bras vengeur est un temps dont le pécheur peut profiter pour son repentir. Ce Dieu est celui de la Première Alliance, un Dieu exclusif, qui ne supporte pas qu'on puisse lui préférer des idoles de métal fondu (*Lévitique* 19.4) ou de bois enjolivé d'argent et d'or (*Jérémie* 10.5). La colère de ce Dieu exterminateur et vengeur se laisse apaiser par un intermédiaire, Abraham (*Genèse* 18) ou Moïse (*Exode* 32). Le martyr a cette même fonction de détourner l'ire divine de sa cible en s'offrant en sacrifice expiatoire d'une humanité impie. Pour accomplir cette substitution, la victime se doit d'être sans tache : Agapit et Simphorien, jeunes gens au cœur noble et sensible, répondent à cette condition.
- 22 Le martyr est un modèle proposé à l'imitation des élèves, sur le plan moral et sur le plan religieux. Le prologue oppose la jeunesse frivole et volage au groupe des jeunes gens zélés et studieux, qui forment le chœur. Il distribue l'exemple et le contre-exemple dans une intention transhistorique : les idolâtres de 270 sont les libertins de 1710, et les néophytes, les jeunes gens sages et vertueux qui font honneur à leurs maîtres. Le martyr est le parangon du bon élève ; il n'hésite pas devant son devoir, écoute la voix de la justice et de la vérité, et marche droit sans hésitation ni timidité, sans égard aux propos qu'on tient sur lui, sans crainte de subir les outrages et la calomnie. Il cultive les vertus stoïciennes : pour lui, le bien n'est jamais identifiable au plaisir. Mais par un renversement surprenant, les actes les plus

difficiles deviennent source de jouissance. Le devoir accompli est la première récompense de l'élève modèle.

- 23 Le théâtre résume à lui seul l'ambition pédagogique des jésuites. Le drame sacré l'illustre à merveille : en jouant on imite, et à force d'imiter on devient ce qu'on imite. C'est l'histoire du comédien Genest qui en imitant le martyr Adrian atteint la sainteté¹⁴. Genest, c'est au fond l'élève des jésuites : tout élève en jouant le rôle d'Agapit doit pouvoir éprouver en lui-même cette révélation dont est visité le personnage de Rotrou. Alain Sandrier rappelle la principale objection que les jansénistes adressent à la pédagogie des jésuites s'agissant du théâtre et de l'utilisation qu'ils en font : « L'élève n'apprend pas la religion par le théâtre, il apprend à voir la religion comme un théâtre¹⁵. » Ce qui, du point de vue de leurs opposants, est regardé comme un défaut, est pourtant l'essence même de la pédagogie des jésuites. Le théâtre est une école de la vie, sous tous ses aspects et dans toutes ses dimensions, vie religieuse comprise.
- 24 La mise en spectacle du religieux n'est donc pas un problème en soi du point de vue de la pédagogie des jésuites. Les formes de symbolisation et leur expression dans un langage incarné et exposé au regard, appelant de la part du spectateur une mobilisation des ressources de l'imagination, sont à l'œuvre tout au long de ces pièces, mais particulièrement dans le dénouement. L'horreur du spectacle du supplice, rapporté dans un récit, est compensé par un événement surnaturel. Au début de l'acte III, Antiochus rapporte avoir vu Agapit miraculeusement libéré de ses chaînes le temps de sa prière :

*Quid illa rerum monstra quæ vidi modo ?
Delapsa manibus vincla, suspensas diu
Vinctasque tacito horrore carnificum manus,
Donec potenti pristinas vires prece
Restituit ollis, seque ferendum dedit*¹⁶.

- 25 Dans le dernier intermède, Alexis témoigne de l'exécution de son compagnon. La tête tranchée du saint semble avoir été préservée de toute dégradation :

*On eût dit que la mort eût respecté ses charmes ;
Ses yeux n'avaient que la langueur*

D'un œil qui s'endort, ou bien qui se réveille ;
Sa bouche entr'ouverte et vermeille,
M'a semblé, par deux fois, appelé le Sauveur ;
On voyait sur son front une blancheur pareille
À la douce pâleur du Narcisse ou du Lys,
Abattus par la pluie et fraîchement cueillis¹⁷.

- 26 Notons que Porée ne force pas le trait : ce merveilleux reste discret. Surtout, il souligne la conversion du regard de ceux qui en sont les témoins et qui en font le rapport. S'il est donné à Antiochus de voir ce miracle, c'est parce que son cœur s'est ouvert à la grâce : sa conversion est en route. Le vrai prodige c'est la conversion des protagonistes. Sévère, en constatant la double conversion de Pauline et de son père Félix, s'exclame :

Qui ne serait touché d'un si tendre spectacle ?
De pareils changements ne vont point sans miracle¹⁸.

- 27 Comme dans *Polyeucte*, l'ensemble des personnages se déclarent chrétiens. Dans *Simphorien*, le récit que Garcian fait du supplice de son ami passe sans transition du spectacle de la tête tombée à celui, intérieur, du retournement du cœur :

Tout à coup, ô prodige ! un Dieu change mon cœur,
Mes yeux se sont ouverts, je renaiss, je respire,
Je me connais chrétien et brûle de le dire¹⁹.

- 28 Le goût du spectacle par lequel chacun est attiré, pour y trouver un plaisir ambigu, comme le soulignait Anne Ubersfeld dans la citation plus haut, est une étape, nécessaire mais provisoire, qui doit dans un second temps mener à activer un sens intérieur, et actualiser un éveil personnel, prélude à une réforme de vie. Le spectacle subit dans la pièce sa propre conversion. Il suit en cela un chemin parallèle à celui du martyr. Le supplice, qui marque la transfiguration du corps physique en corps glorieux, signifie aussi un changement de statut de l'image, et partant de la fonction sémiotique du théâtre.

À l'école des martyrs

- 29 Michel Foucault, dans son histoire du système judiciaire moderne, a montré que la dimension spectaculaire, publique et exemplaire de la peine de justice au XVIII^e siècle répond à une théorie pénale qui s'expose dans des traités et des propositions de réforme. Elle cédera au siècle suivant à une politique du secret : les exécutions capitales auront désormais lieu dans les cours de prisons²⁰. Le spectateur de la tragédie chrétienne de martyr, s'il n'a pas assisté en personne aux hautes œuvres de justice, est familier des représentations des corps suppliciés. L'exécution de Damiens, en mars 1757, a fait l'objet d'une publicité exceptionnelle : de nombreux récits et gravures ont diffusé dans toute la France et au-delà la rigueur du châtiment qui punit le crime de lèse-majesté. Au corps infâme du condamné de droit commun, auquel sont refusées la sépulture et la mémoire, répond le corps glorieux du saint martyr. La dépouille de ce dernier, soigneusement conservée, a donné naissance aux premières nécropoles chrétiennes. Philippe Ariès explique les origines de l'enterrement *ad sanctos*, dans la proximité immédiate des tombeaux des martyrs, « seuls parmi les saints dont on était assuré de leur place immédiate au Paradis²¹ ».
- 30 L'idée de se mettre sous la protection des martyrs a perduré jusqu'à l'âge moderne. La relique de saint Maxime, offerte au collège Louis-le-Grand par Innocent II dans les années 1690 et qui a inspiré au père Du Cerceau sa tragédie chrétienne *Maxime*, est un témoignage de la place qu'occupait le culte des martyrs dans la société du temps. Nombreuses sont les églises qui en France abritent des reliques des catacombes de Rome. Le culte de saint Agapit s'implante en Franche-Comté, à partir du moment où Célestin, évêque de Besançon, a déposé le chef du martyr, qu'il a rapporté de Rome, dans une église de la ville. Les guérisons miraculeuses qui s'ensuivent font la réputation du saint²². Symphorien, qui appartient à la seconde génération des Gallo-romains christianisés, connaît la célébrité. Une chapelle est érigée sur les lieux de sa sépulture, à Autun, puis une abbaye. Les miracles se multiplient. Un pèlerinage se met alors en place²³. Au XVIII^e siècle, il est regardé comme un saint d'envergure nationale, à l'égal de saint Denis ou saint Privat.

- 31 Les *artes moriendi* ou préparations à la mort mentionnent les martyrs pour illustrer non seulement leur courage à endurer la douleur, mais la joie avec laquelle ils accueillent ce moment. La souffrance est une grâce qui les identifie à Jésus-Christ. Elle est un prélude à la mort, qui n'est pas regardée comme un châtiment mais comme une récompense. Pierre Lallemant, chanoine de Saint-Augustin devenu chancelier de l'université de Paris, avant de se retirer du monde en 1655, est l'auteur de *Les Saints Désirs de la mort, ou Recueil de quelques pensées des Pères de l'Église*, pour montrer comment les chrétiens doivent mépriser la vie et souhaiter la mort (1673), dont l'audience fut inversement proportionnelle à la taille de ce petit livre²⁴. Alphonse de Liguori, qui dans sa *Préparation à la mort* collectionne les anecdotes et citations de saints et martyrs, ne manquant pas de mentionner les encouragements de la mère de Symphorien au passage de celui-ci vers le lieu de son supplice²⁵, écrit ces mots :

Offrir à Dieu le sacrifice de sa vie, c'est faire l'acte d'amour le plus parfait dont l'homme soit capable, puisque c'est se rendre semblable aux saints martyrs, que d'accepter volontiers la mort qui nous est destinée avec toutes les circonstances qui doivent l'accompagner, et dans le temps où il plaira à Dieu de nous l'envoyer²⁶.

- 32 À l'école des martyrs, l'élève apprend à ne pas craindre la mort, ni appréhender les souffrances qui la précèdent. Il n'est pas inutile de rappeler à quel point la mort est omniprésente au XVIII^e siècle : la moitié des enfants n'atteint pas l'âge de dix ans et l'espérance de vie ne dépasse pas vingt-cinq ans²⁷. L'exemple des martyrs agit donc comme une consolation. En retournant l'ordre habituel des valeurs, elle permet de faire plus facilement accepter l'inacceptable. La contradiction entre religion et nature inspira dès cette époque des réactions indignées. Agapit vante les charmes de la captivité (I, 4), puis, après avoir été torturé, se réjouit hautement des souffrances qu'il vient d'endurer :

Ô doux glaive, qui laboura ma peau avec sa dent ! Ô douce flamme qui brûla mon flanc ! Ô blessures caressantes ! Ô caressantes croix ! Toi, Christ, je t'adore²⁸.

33 De leur côté, les jeunes chrétiens reprennent en chœur ce refrain :

Courons, courons tous au martyre,
Allons, allons nous offrir aux tyrans ;
Qu'ils sachent qu'après les tourments
Un cœur chrétien soupire²⁹.

34 On a pu assimiler cette ardeur à mourir à une forme de fanatisme, dont l'époque offre des exemples aux contemporains. Songeons aux convulsionnaires de Saint-Médard, aux excès de la piété méridionale ou au rigorisme de certaines branches du protestantisme. Voltaire ne manque pas, dans son commentaire de *Polyeucte*, de voir en Néarque un « convulsionnaire qui a ensorcelé un jeune imprudent³⁰ » et en *Polyeucte* « un plat fanatique, séduit par le fanatique Néarque³¹ ». Notons que dans la pièce de Nougaret, Andoche tient la place de Néarque : chargé de l'éducation du jeune homme et chrétien clandestin, il est à l'origine de la conversion de Simphorien et lui a suggéré son acte criminel.

35 Le plus étonnant est que dans ces pièces le gouverneur romain incarne la raison. Contre le fanatique Metellus, prêtre du culte romain qui le presse d'ordonner le supplice d'Agapit, Antiochus demande : « *Adeone cupidos sanguinis credas Deos*³² ? » Il s'étonne dans la scène suivante de l'excès auquel les religions mènent les hommes³³. Héraclé, de son côté, cherche à protéger Simphorien et s'emploie à le ramener avant qu'il ne soit trop tard ; il se pose en représentant de l'Empereur et en garant de la loi³⁴.

36 Symétriquement à la rébellion du fils et à son entêtement à endurer le martyre, le père dénaturé, d'abord préoccupé de ses seuls intérêts, rentre en lui-même et renaît au sentiment paternel. Cette conversion à la nature, qui précède de peu la conversion religieuse, est sans doute le mouvement le plus touchant dans la pièce du père Porée. Venu une dernière fois implorer le gouverneur, il se propose pour prendre la place de son fils sur l'échafaud. Antiochus se méprend : il croit à une nouvelle ruse destinée à gagner Agapit. Lysandre répond : « *Dolus petebat ; nunc amor petit et dolor*³⁵ ». Fauste connaît un semblable retournement. Au moment où les soldats se saisissent de son fils pour l'entraîner au lieu du supplice, il s'écrie :

Barbares ! que sur moi retombe votre haine ;
Avec lui, puisqu'il meurt, qu'on me fasse périr³⁶.

- 37 Corneille confiait à Sévère la tâche de dénoncer en Félix le « père dénaturé³⁷ ». Porée et Nougaret ne manquent pas eux aussi de souligner cette dénaturation et de lui donner à la fin de leurs pièces une heureuse issue. Ce retour à la nature ne masque pas l'impression de malaise qu'on ressent à la lecture de ces pièces qui exaltent la mort volontaire avec un tel sang-froid sans égard aux protestations d'affection qui les jalonnent de bout en bout. Polyeucte abandonne une digne épouse pour courir au supplice et jouir plus tôt des « éternelles clartés³⁸ » que lui promet une mort glorieuse. C'est cependant un adulte, en capacité de décider de son sort. Agapit et Simphorien ne sont encore que des enfants : ils ont précisément l'âge des élèves qui en jouent les rôles. Cet âge juvénile n'est pas sans inquiéter le lecteur moderne, et peut-être aussi inspirer quelque malaise au spectateur de l'époque. Comparant le héros et le martyr, Félix, un membre de la troupe des jeunes chrétiens, en arrive à la conclusion qu'il est plus facile pour un enfant d'atteindre à la gloire par cette seconde voie :

La gloire du martyr est plus prompte à s'offrir ;
On l'obtient quelquefois dans l'âge le plus tendre ;
On y peut aspirer, sitôt qu'on peut mourir,
Et nous voyons souvent des enfants y courir³⁹.

- 38 Ce propos, tenu devant des jeunes gens qui pour un grand nombre sont promis au métier des armes, a de quoi surprendre. C'est, ostensiblement, de la part d'un religieux jésuite qui avait l'ambition de devenir missionnaire et d'évangéliser les peuples lointains, leur proposer une voie alternative : non la guerre, mais la mission, avec à la clé la probabilité de mourir en martyr de la foi, au Japon, en Chine ou en Amérique. C'est dans tous les cas leur offrir d'embrasser le parti de l'aventure, loin des sécurités que procurent les charges de magistrature, d'administration ou de finances. C'est aussi miser sur la liberté de choix et sur l'affirmation individuelle chez une jeunesse dont on pourrait supposer un peu vite qu'elle est censée suivre aveuglément la volonté du chef de famille. Sans toutefois inciter à la rébellion, ce théâtre pose la question de la vocation dans le choix d'un

état, ce qui est parfaitement conforme à la spiritualité des jésuites. Il invite également à un niveau d'engagement et de résolution « qui renverse la situation de victime en destin assumé⁴⁰ ».

- 39 La violence sourde, en quelque sorte *en creux*, d'une autorité reposant sur des fondements illusoires, a pour corollaire la violence *en plein* d'un jeune homme, presque un enfant, qui choisit de refuser toute compromission et affiche un souverain mépris pour les arrangements qui lui sont proposés. Dans ce refus et dans cette affirmation, le héros signale au public spectateur l'anomalie d'un monde toujours tenté de se détourner de la voie tracée par le christianisme évangélique ; il signale un défaut, où réside le germe d'une violence beaucoup plus grave dans ses principes et dans ses conséquences que l'insolence d'un adolescent. Celle-ci devient une vertu – et une sainte vertu – quand elle est guidée par le sentiment de la vérité et de la justice. Violence rime aussi avec excellence, celle d'un tempérament et d'une nature mais relevés par la grâce, non reçue passivement, mais recherchée dans l'initiative et l'engagement volontaire dans la vie du monde, nous dirions aujourd'hui la société. Si ce théâtre nous parle encore aujourd'hui, du moins à travers ce que nous en percevons – et il faut rappeler que notre lecture est le fruit d'inductions multiples, la pédagogie par le théâtre reposant sur une conception moins textuelle que scénique –, c'est en ce qu'il parle à notre humanité. Sa tendance à l'édification, son moralisme binaire, ses arrière-pensées apologétiques n'occultent pas la force d'une spiritualité ancrée dans la nature humaine ni la finesse d'un pragmatisme pédagogique dont le génie n'a pas pris une ride.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

S. Procopius Martyr Antiochenus : *tragico-comoedia* ; In dem Churfürstlichen Gymnasio der Societet Jesu zu München zur Nachfolg fürgestellt. Anno Christiano M. DC. XXXVII. Mense Octobri [anonyme], München, Cornelium Leysserium [Munich, C. Leysser], 1637, [Programme octobre 1637] – Bayerische Staatsbibliothek: 4 Bavar. 2193,I,1/57#Beibd. 43. [En ligne] <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10199347>.

Celsus martyr tragoedia dabitur in regio Ludovici Magni collegio Societatis Jesu a Secundanis die X. februarii anni M.DC.LXXXVII. horâ post meridiem primâ [de François de Paule BRETONNEAU], Parisiis, Gabrielis Martin [Paris, Gabriel Martin], 1687, [Programme. 1687-02-10. Collège de Louis le Grand de la Compagnie de Jésus] – BnF NUMM-1523005. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1523005x>.

Eustachius martyr tragoedia dabitur in regio Ludovici Magni Collegio Societatis Jesu a Secundanis die Lunæ XIV. Februarii, horâ ipsâ post meridiem primâ, anno M.DC.LXXXIV [de Gabriel-François LE JAY], Parisiis Gabrielem Martinum [Paris, Gabriel Martin], 1684, [Programme. 1684-02-14. Collège de Louis le Grand de la Compagnie de Jésus] – BnF NUMM-1523833. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15238330>.

Maxime, tragedie chretienne, sera representée par les petits pensionnaires du college de Louis le Grand. Le 2 juin. à deux heures après midy [de Jean-Antoine DU CERCEAU], Paris, Louis Sevestre, 1702, [Programme. 1702-06-02. Collège de Louis le Grand de la Compagnie de Jésus] – BnF NUMM-1523087. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1523087s>.

CORNEILLE Pierre, *Polyeucte*, dans *Théâtre complet* [1934], t. I, éd. de Pierre Lièvre complétée par Roger Caillois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, p. 961-1040.

NOUGARET Pierre Jean-Baptiste, *Simphorien*, éd. Nicolas Brucker, dans Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval (dir.), *L'Enfant rêvé : anthologie des théâtres d'éducation du XVIII^e siècle*, éd. M.-E. Plagnol-Diéval, Nicolas Brucker, Patricia Ehl, Valentina Ponzetto, Charlotte Simonin, Andréane Audy-Trottier, Florence Boulerie, Jeanne Chiron, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du théâtre français », 2022, p. 1501-1578.

PORÉE Charles, *Agapit, martyr, tragédie*, dans *Tragœdiæ* [1745], éd. Claude Griffet, Lutetiae Parisiorum [Paris], M. Bordalet, 1757. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97679703/f427>.

Bibliographie critique

ARIÈS Philippe, *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 1977.

BEHAR Lazare, « Des tables de mortalité aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Annales de démographie historique*, 1976, p. 173-200. DOI [10.3406/adh.1976.1312](https://doi.org/10.3406/adh.1976.1312).

DINET Charles Louis, *Saint Symphorien et son culte avec tous les souvenirs historiques qui s'y rattachent*, 2 vol., Autun, M. Dejussieu, 1861.

FAVRE Robert, *La mort dans la littérature et la pensée françaises au siècle des Lumières*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1978. [En ligne] DOI [10.4000/books.pul.29813](https://doi.org/10.4000/books.pul.29813).

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1975.

LA SERVIÈRE Joseph de, *Un professeur d'ancien régime, le P. Charles Porée, S. J. (1676-1741)*, Paris, H. Oudin, 1899. [En ligne] <https://books.google.fr/books?id=9EO65zny13YC&pg=PR3>.

LIGUORI Alphonse de, *Préparation à la mort, ouvrage du bienheureux Alphonse Marie de Liguori, évêque de saint-Agathe [...]*, trad. abbé Salet, Tournay, J. Casterman aîné, 1831. [En ligne] <https://books.google.fr/books?id=uRvl50Mt5mcC&pg=PP3>

MANTERO Anne, « Une dramaturgie du martyr : débats et événements dans *Polyeucte* », dans Caroline Cazanave et France Marchal-Ninosque (dir.), *Mourir pour des idées*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, coll. « Annales littéraires de l'université de Besançon », 2008, p. 451-469.

MARCHAL-NINOSQUE France, *Images du sacrifice, 1670-1840*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2005.

MARCHAL-NINOSQUE France, « Procédés dramatiques de la conversion dans *Agapytus martyr* de Charles Porée », dans Nicolas Brucker (dir.), *La conversion. Expérience spirituelle, expression littéraire. Actes du colloque de Metz (5-7 juin 2003)*, coll. « Recherches en littérature et spiritualité », Berne, Peter Lang, 2005, p. 143-152.

MAYEUR Jean-Marie et al. (dir.), *Histoire du christianisme des origines à nos jours*, t. I : *Le nouveau peuple (des origines à 250)*, Paris, Desclée, 2000.

MAZOUER Charles, *La transcendance dans le théâtre français*, t. I, *De l'origine aux Lumières*, Paris, Honoré Champion, coll. « Convergences (Antiquité-XXI^e siècle) », 2021.

SANDRIER Alain, *Les Lumières du miracle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières », 2015.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Belin, coll. « Belin sup. Lettres », 1996.

VOLTAIRE, *Commentaires sur Corneille*, éd. David Williams, II, dans Theodore Besterman (dir.), *Œuvres complètes*, t. 54, Oxford, Voltaire Foundation, 1975.

VOLTAIRE, *Pot-Pourri* [1765], VIII, dans *Contes en vers et en prose*, t. II, éd. Sylvain Menant, coll. « Classiques Garnier », Paris, Bordas, 1993.

NOTES

1 Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996, p. 283.

2 *S. Procopius martyr Antiochenus* [...] [Programme oct. 1637] – Bayerische Staatsbibliothek: 4 Bavar. 2193,I,1/57#Beibd. 43.

- 3 *Eustachius martyr* [de Gabriel-François LE JAY], [Programme 14-02-1684] – BnF NUMM-1523833.
- 4 *Celsus martyr* [de François de Paule BRETONNEAU], [Programme 2-10-1687] – BnF NUMM-1523005.
- 5 *Maxime martyr* [de Jean-Antoine DU CERCEAU], [Programme 2-06-1702] – BnF NUMM-1523087.
- 6 Agapit c'est « Polyeucte mis à la portée du jeune auditoire de Louis-le-Grand ». Joseph de LA SERVIÈRE, *Un professeur d'ancien régime, le père Charles Porée*, S. J. (1676-1741), Paris, Oudin, 1899, p. 260.
- 7 Charles PORÉE, *Agapit, martyr*, dans *Tragœdiæ*, éd. Claude Griffet, Paris, Bordelet, 1745. Nous renvoyons dans nos notes à l'édition de 1757, disponible sur BnF Gallica aux pages 379-477 abrégée dorénavant Agapit suivie des numéros de l'acte et scène. – Une transposition en vers français, par Jean-Louis de La Cour, fut amplement diffusée au XIX^e siècle (voir Joseph de LA SERVIÈRE, *Un professeur d'ancien régime*, op. cit., p. XVIII).
- 8 Nous renvoyons à notre édition : Pierre Jean-Baptiste NOUGARET, *Simphorien, tragédie chrétienne*, dans Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval (dir.), *L'Enfant rêvé : anthologie des théâtres d'éducation du XVIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 1501-1578. Abrégée dorénavant *Simphorien*.
- 9 Pierre CORNEILLE, *Polyeucte*, dans *Théâtre complet*, t. I, éd. de Pierre Lièvre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, p. 1031. Abrégée dorénavant *Polyeucte*.
- 10 Sur la religion romaine dans sa fonction politique d'unification et de cohésion morale, voir : Jean-Marie MAYEUR et al. (dir.), *Histoire du christianisme des origines à nos jours*, t. I : *Le nouveau peuple (des origines à 250)*, Paris, Desclée, 2000, p. 245.
- 11 *Agapit*, prologue, sc. 2, p. 386.
- 12 *Ibid.*
- 13 Jean-Marie MAYEUR et al. (dir.), *Histoire du christianisme des origines à nos jours*, op. cit., p. 255.
- 14 Charles MAZOUER, *La transcendance dans le théâtre français*, t. I : *De l'origine aux Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2021, p. 221.
- 15 Alain SANDRIER, *Les Lumières du miracle*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 396.

- 16 Agapit, III, 1, p. 44[9]-450. « Quels sont ces prodiges dont je viens d'être le témoin ? J'ai vu ses fers tombés de ses mains ; j'ai vu les mains des bourreaux longtemps suspendues et liées par une secrète terreur, jusqu'à ce que, par la force de la prière, il eût restauré ses anciennes forces et se fût livré aux supplices. »
- 17 Agapit, III^e intermède, 1, p. 470.
- 18 Polyeucte, V, 6, p. 1039.
- 19 Simphorien, III, 6, p. 1578.
- 20 Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- 21 Philippe ARIÈS, *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977, p. 35.
- 22 France MARCHAL-NINOSQUE, « Procédés dramatiques de la conversion dans *Agapitus martyr* de Charles Porée », dans Nicolas BRUCKER (dir.), *La conversion. Expérience spirituelle, expression littéraire*, coll. « Recherches en littérature et spiritualité », Berne, Peter Lang, 2005, p. 146-147.
- 23 Charles Louis DINET, *Saint Symphorien et son culte*, Autun, Dejussieu, 1861, II, p. 309.
- 24 Robert FAVRE, voir chap. IV. « La “préparation à la mort”, de la crainte aux “Saints Désirs” », dans *La mort dans la littérature et la pensée françaises au siècle des Lumières*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1978, p. 148-149.
- 25 Alphonse de LIGUORI, *Préparation à la mort*, trad. abbé Salet, Tournay, Casterman, 1831, p. 125.
- 26 *Ibid.*, p. 141.
- 27 Lazare BEHAR, « *Des tables de mortalité* aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Annales de démographie historique*, 1976, p. 173-200.
- 28 Trad. de l'original latin (Agapit, III, 4, p. 456) par France Marchal-Ninosque, dans *Images du sacrifice, 1670-1840*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 214.
- 29 Agapit, II^e intermède, 3, p. 447.
- 30 VOLTAIRE, *Commentaires sur Corneille*, II, éd. David Williams, dans *Œuvres complètes*, t. 54, Oxford, Voltaire Foundation, 1975, p. 317.
- 31 VOLTAIRE, *Pot-Pourri* [1765], VIII, dans *Contes en vers et en prose*, t. II, éd. S. Menant, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1993, p. 50.
- 32 « Croirais-tu les dieux à ce point avides de sang ? » Agapit, III, 1, p. 452.

- 33 *Ibid.*, III, 2, p. 453.
- 34 *Simphorien*, II, 1, p. 1546.
- 35 « La ruse l'inspirait ; à présent c'est l'amour et l'affliction », *Agapit*, III, 3, p. 455.
- 36 *Simphorien*, III, 4, p. 1574.
- 37 *Polyeucte*, V, 6, p. 1038.
- 38 *Ibid.*, IV, 3, p. 1021.
- 39 *Agapit*, II^e intermède, 2, p. 447.
- 40 Anne Mantero, « Une dramaturgie du martyr : débats et événements dans *Polyeucte* », dans Caroline Cazanave et France Marchal-Ninosque (dir.), *Mourir pour des idées*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2008, p. 452.

RÉSUMÉS

Français

Quand la tragédie chrétienne choisit ses sujets dans le martyrologe, elle s'engage à représenter sur scène la violence, qu'elle soit agie ou subie par le martyr. *Polyeucte* de Pierre Corneille a ouvert la route en inaugurant un subtil mélange entre sentiment, morale, religion et politique. Parmi les nombreuses imitations de cette tragédie, nous étudions deux pièces méconnues – *Agapit* de Charles Porée (1710) et *Simphorien* de Pierre Jean-Baptiste Nougaret (1763) – qui témoignent du dynamisme du théâtre scolaire tout au long du XVIII^e siècle. Le martyr, dans son intransigeance, sa résistance aux tentations, sa farouche vertu, est présenté comme un modèle à suivre. Les élèves sont invités à choisir leur voie avec la même détermination, pour se donner un destin à la hauteur de leur ambition, au risque de devoir mourir pour leurs idées ou pour leur foi.

English

When Christian tragedy chooses its subjects from the martyrology, it commits itself to representing violence on stage, whether it is perpetrated or suffered by the martyr. Pierre Corneille's *Polyeucte* paved the way by inaugurating a subtle blend of sentiment, morality, religion and politics. Among the many imitations of this tragedy, we study two little-known plays – *Agapit* by Charles Porée (1710) and *Simphorien* by Pierre Jean-Baptiste Nougaret (1763) – which bear witness to the dynamism of school theatre throughout the 18th century. The martyr, in his intransigence, his resistance to temptation and his fierce virtue, is presented as a model to follow. Pupils are invited to choose their path with the same determination,

to give themselves a destiny that matches their ambitions, at the risk of having to die for their ideas or their faith.

INDEX

Mots-clés

christianisme, conversion, Corneille (Pierre), jésuite, théâtre scolaire, violence, Charles Porée, Pierre Jean-Baptiste Nougaret

Keywords

christianity, conversion, Corneille (Pierre), Jesuit, school theatre, violence, Charles Porée, Pierre Jean-Baptiste Nougaret

AUTEUR

Nicolas Brucker

Université de Lorraine – Écritures UR 3943

IDREF : <https://www.idref.fr/035126469>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0002-1510-6161>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000048709319>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/13168888>

Les *Athalie* masculinisées des collèges du XVIII^e siècle : adaptation et circulation du théâtre racinien

Nicolas Réquédât

DOI : 10.35562/fablijes.502

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Circulation du *Joas* de Grenan

Réécritures et adaptations de *Joas*

L'expérience des élèves des collèges : un *Joas* plus biblique que racinien

TEXTE

- 1 L'introduction et la diffusion de l'*Athalie* de Jean Racine sur les scènes des collèges de garçons au début du XVIII^e siècle peuvent paraître assez attendues. La pièce, écrite pour les demoiselles de Saint-Cyr, est déjà pensée pour un contexte scolaire par sa thématique édifiante, son absence d'intrigue amoureuse et par sa distribution prévoyant plusieurs rôles collectifs, souvent muets, capables de s'adapter à un nombre variable d'élèves. Par ailleurs, Racine apparaît peu à peu comme un auteur chrétien tolérable à l'école sous certaines conditions, comme en témoignera en 1726 sa présence dans le *Traité des études* de Charles Rollin. De fait, la consécration hagiographique du dramaturge avait commencé bien avant les *Mémoires sur la vie de Jean Racine* publiés par son fils¹. L'aura de l'auteur et la thématique biblique de la pièce pouvaient plaider en faveur de son transfert en territoire masculin. Enfin, le théâtre masculin peut à ce moment entrer pédagogiquement en résonnance avec les perspectives des représentations féminines. En effet, le théâtre scolaire de collège tel qu'il se développe en France depuis le XVI^e siècle sous la direction des jésuites², puis des oratoriens, est explicitement conçu comme un exercice pour que les élèves

travaillent avec plaisir de futures prises de parole publique : il s'agit de former la mémoire, le goût, l'élocution et la morale des élèves. Les institutions de l'université de Paris, quant à elles, offrent un paysage varié. Certaines se refusent au théâtre mais une part donne des représentations depuis le ^{xvi}^e siècle et poursuit vraisemblablement des objectifs pédagogiques similaires aux jésuites – à en croire les rares documents théoriques qui nous sont parvenus à ce sujet avant le ^{xviii}^e siècle –, particulièrement concernant l'éducation morale. Au ^{xvii}^e siècle, la forme de ces spectacles peut même se rapprocher furtivement de celle de la Compagnie :

À chaque fois, le socle du spectacle est une tragédie, généralement en cinq actes, en latin, puis, dès la fin du ^{xvii}^e siècle, en français. Autour de cette tragédie, outre les habituels prologues et discours, des entrées dansées sont parfois disposées, sous la forme de divertissements liés au sujet de la pièce, en 1646, puis dans le cadre de grands ballets similaires à ceux que donne le collège jésuite, dans les années 1680. Dans les années 1690, la danse disparaît, remplacée par des intermèdes chantés, quand il y a musique ³.

Le collège de Navarre occupe une place singulière dans cet écosystème, se livrant dès le début du ^{xv}^e siècle à des expérimentations esthétiques et ouvrant par la suite régulièrement par ses pièces un dialogue avec l'actualité sociale et politique ⁴. Face à ce théâtre masculin finalement protéiforme à la fin du ^{xvii}^e siècle, le théâtre scolaire de la Maison royale de Saint-Louis, s'il vise une destination différente pour ses pensionnaires – les préparer à des vies de femmes dans le monde –, mobilise peu ou prou les mêmes aptitudes : mémoire, posture et prononciation ⁵.

- 2 Toutefois, cette circulation notable d'*Athalie* hors du giron saint-cyrien peut offrir plusieurs sujets d'étonnement légitimes, qui ont d'ailleurs nécessité d'importants efforts de justification et d'adaptation. La pièce ne semble pas naturellement faite pour ces écoles, loin de là. Tout d'abord, la dimension musicale de cette tragédie qui n'intégrait initialement qu'une unique voix masculine, celle du maître de chant ⁶, appelle un travail d'adaptation qui, comme on le verra, n'a laissé que peu de traces. Plus encore, en 1695, un mandement de Charles Rollin, alors recteur de l'université de Paris, interdit le travestissement des garçons sur les scènes des collèges.

Athalie, qui met en jeu de façon centrale un personnage caractérisé par sa féminité, paraît à cet égard un texte difficilement représentable dans ces espaces. Enfin, le texte est en français à un moment où ces établissements privilégient le latin et il n'est pas écrit par un professeur de rhétorique, alors que ces derniers s'engagent souvent à produire eux-mêmes les œuvres qu'ils font représenter par les élèves. Pour être jouée dans des établissements de garçons, la tragédie d'*Athalie* doit être adaptée. Ces travaux d'adaptation et ces nouveaux contextes de représentation ne seront pas sans conséquences sur sa signification générale.

- 3 En mettant en lumière ces nouveaux effets de sens, je m'attacherai à montrer la spécificité de ces spectacles, notamment – en dernière partie – la façon dont ils s'inscrivent dans la vie des élèves et dont ils participent à faire interagir ces jeunes gens avec une littérature aujourd'hui peu connue car peu éditée ou rééditée : celle des pièces masculinisées. Pour ce faire, je procéderai essentiellement à une analyse des programmes publiés en recoupant la distribution des acteurs. Je n'ai en effet retrouvé que deux textes conservés de masculinisations complètes, l'un anonyme et manuscrit, datant probablement de 1750⁷, l'autre publié par Jean-Baptiste Nougaret en 1789⁸. Toutes institutions scolaires masculines confondues, de 1691 à 1793, ce sont finalement dix-huit représentations d'*Athalie* qui nous sont connues, dont au moins seize ont impliqué des réécritures – plus ou moins importantes – du texte de Racine. Majoritairement réparties sur les collèges de l'université de Paris, mais aussi ailleurs comme chez les génovéfains et les barnabites, elles commencent en 1705 – faisant d'*Athalie* l'une des premières pièces issues d'un auteur de théâtre professionnel à être masculinisée en français⁹ – et se raréfient nettement avec l'interdiction du théâtre scolaire dans les années 1760.

Contextes de représentation des *Athalie* masculinisées

Titre	Date : lieu de représentation
<i>Joas</i>	1705 (Harcourt)
<u><i>Joas</i></u>	1713 (Harcourt)
<u><i>Joas</i></u>	1716 (Harcourt)
<i>Athalie</i>	1718 (Montargis)

<i>Joas</i>	1722 (Plessis-Sorbonne)
<u><i>Athalie</i></u>	1724 (Caen)
<u><i>Joas couronné</i></u>	1725 (Harcourt)
<u><i>Joas</i></u>	1729 (Harcourt)
<u><i>Joas</i></u>	1730 (Pontoise)
<u><i>Joas couronné</i></u>	1747 (Mazarin)
<u><i>Joas</i></u>	1750 (Harcourt)
<i>Joas</i>	1754 (Reims)
<u><i>Joas</i></u>	1756 (Vernon)
<i>Joas</i>	1757 (Nanterre)
<i>Joas</i>	1760 (Nantes)
<i>Joas</i>	Vers 1762 (Harcourt)
<u><i>Joas couronné</i></u>	1770 (Lille)
<u><i>Athalie</i></u>	1772 ou 1773 (Draguignan)

- 4 Je me concentrerai donc sur l'étude de la circulation de la tragédie adaptée au contexte masculin, essentiellement dans les collèges de l'université de Paris. Ayant troqué leur titre au moment de la masculinisation, sans doute pour pouvoir continuer à identifier le sujet de la tragédie malgré un tyran rebaptisé, ces *Joas* méconnus sont bien des œuvres singulières ; et elles sont d'autant plus distinctes d'*Athalie* que les différentes variations sont en réalité rarement adaptées directement à partir du texte de Racine. Comment donc naissent et se déploient ces œuvres éphémères et comment leur contexte de production et de réception les mène à exprimer leur singularité ? Il faut d'abord s'intéresser aux choix opérés à chaque stade de leur circulation. Si le premier *Joas*, de Bénigne Grenan, est, un temps, repris à plusieurs occasions, d'autres versions finissent par s'imposer pour pallier les défauts de la première adaptation et convenir aux besoins de chaque établissement. Finalement, je montrerai comment cette œuvre, en s'inscrivant dans la vie quotidienne des élèves, s'intègre dans des répertoires de tragédies religieuses qui lui impriment un nouveau sens. *Athalie/Joas* finit par être, pour les élèves qui la jouent, une pièce biblique bien plus qu'une pièce de Racine, alors même que parallèlement la pièce apparaît comme l'une des œuvres phares du dramaturge à partir de 1716 sur la scène de la Comédie-Française.

Circulation du Joas de Grenan

- 5 Les programmes des spectacles de fin d'année scolaire, en partie conservés par les collèges de l'université de Paris, témoignent d'une réelle circulation des différentes versions d'*Athalie* : ils sont tous différents et attestent que les régents de collèges s'appuient sur les textes antérieurs, souvent celui le plus proche chronologiquement même s'il est issu d'un autre établissement, pour écrire leur version. Afin de collecter des informations sur la nature des textes joués, il faut alors se pencher sur la liste des personnages contenue dans ces programmes. Ainsi, le *Joas* de Grenan, avec son Achab en guise d'*Athalie* et son Eliezer pour Josabet, d'abord représenté en 1705, a été joué à trois reprises au collège d'Harcourt et une fois en 1722 au collège du Plessis-Sorbonne¹⁰. En effet, nonobstant quelques variations, le programme de la représentation du 19 août 1722 prouve bien le passage de cette version d'un collège à l'autre. On y retrouve ses personnages, leur nom et description, mais aussi l'argumentaire de Grenan dans un rapide avertissement¹¹. Quelques menus détails distinguent cependant la version de 1722 de celles jouées au collège d'Harcourt : la disparition de « Jezrael autre Chef des Levites », l'apparition de « Gardes », mais surtout la présence de « CHŒURS de Levites » – la masculinisation du « CHŒUR de jeunes filles de la tribu de Lévi » –, laissant peut-être entendre que la mise en musique a pu être restaurée lors de cette représentation¹². *Joas* circule, mais il commence aussi à être modifié. Ces changements, à la faveur d'un passage de la pièce d'une institution à l'autre, témoignent sans doute d'un besoin du collège du Plessis-Sorbonne de présenter sur scène davantage d'élèves, ce qui expliquerait le rétablissement de groupes de personnages ôtés par Grenan.
- 6 Après 1722, un indice de taille laisse à penser que la pièce de Grenan est encore jouée une cinquième fois, en 1730, au collège de Pontoise¹³, un « établissement municipal relevant de l'Université et hostile aux jésuites¹⁴ ». L'antagoniste y est à nouveau nommé Achab, alors qu'à ce moment-là tous les autres *Joas* ont opté pour des noms intégrant un « i » central, comme on le verra. Cette représentation, plus tard dans le siècle, est assez surprenante dans la mesure où, dès 1725, d'autres versions – toutes dérivées de celles de Grenan – apparaissent au collège d'Harcourt et deviennent des bases

pour la suite. L'établissement de Pontoise aura sans doute hérité à un certain moment de cette première version, peut-être à l'occasion du passage d'un professeur d'un établissement à un autre¹⁵.

- 7 Enfin, l'on trouve encore des traces de la pièce de 1705 dans le *Joas* de 1750. C'est du moins ce que suggère une erreur au vers 75 dans le manuscrit qui nous est parvenu. Pour masculiniser « Des enfants de son fils détestable homicide¹⁶ », l'auteur a commencé par écrire « Des enfants de sa sœur » mais a barré cette expression. Cette dernière semble provenir du texte de Grenan où Achab était nommé « frère d'Athalie » dans la description des rôles, à la différence des autres remplaçants de la reine qui seront nommés « ufurpateur[s] du throne de juda ». Le choix final, qui prend la place de l'expression barrée, est tout aussi probant : on écrit « de sa postérité » alors même que l'expression initiale de Racine (« des enfants de son fils ») convenait déjà pour cette version masculinisée avec Achibat, simple Athalie masculin. Un passage par la version tierce de Grenan permet donc d'expliquer ce changement inutile : l'auteur de la version de 1750 n'avait pas sous les yeux l'*Athalie* de Racine. Il avait le seul texte où le tyran a fait massacrer les enfants de sa sœur, une version « de Grenan ». À ces cinq représentations qui témoignent d'une certaine conservation de la première réécriture, s'ajoutent au fil du siècle d'autres spectacles qui, tout en se copiant l'un l'autre, perdent la trace de ce modèle initial.

Réécritures et adaptations de *Joas*

- 8 Les variations successives sur *Joas* s'expliquent sans doute parce qu'une des propositions de Grenan pose plusieurs problèmes d'interprétation. Le nom du remplaçant de la reine impie, Achab, laisse en effet deviner que la masculinisation a été opérée précipitamment, ou tout du moins sans grande réflexion préalable sur ses implications. Ce choix n'est pas très heureux, certes parce qu'il ne correspond pas rythmiquement à « Athalie » – occupant trois syllabes et non pas deux –, mais aussi parce que ce nom est déjà celui du père du tyran sacrilège et qu'à ce titre il peut provoquer des confusions durant le spectacle. De fait, on compte neuf occurrences d'Achab dans la pièce de Racine¹⁷, dont quatre sont proférées par

Athalie elle-même. A *fortiori* dans un genre où l'énallage est récurrente, on peut aisément imaginer l'effet sur le public des multiples moments où Achab parle d'Achab sans se désigner lui-même.

- 9 À cela s'ajoute la description du personnage, simple « frère d'Athalie », alors même que l'identité de cette dernière et sa place dans l'histoire n'ont nullement été introduites. S'agit-il donc d'un remplaçant complet du protagoniste ? Si oui, pourquoi Athalie est-elle évoquée dans la liste des personnages, *via* la description d'Achab, comme si elle existait dans la diégèse ? On voit donc bien un paradoxe apparaître ici, celui d'une référence lacunaire. C'est le même phénomène qui se produit pour Eliezer, le remplaçant de Josabet, dont le nom en quatre syllabes et la position de « Prince et confident du Grand-Prêtre » n'étaient apparemment pas assez satisfaisants. Tout se passe comme si les personnages de cette première masculinisation ne recouvraient pas assez leurs prédécesseurs dans leur caractérisation. Ces noms et descriptions problématiques seront donc changés par la suite dans les programmes, ce qui m'a permis d'identifier différentes versions et de suivre leur éventuelle circulation.
- 10 Après le Joas du Plessis-Sorbonne qui prenait une première fois ses distances vis-à-vis du texte de Grenan en ramenant sur scène des groupes de personnages, on en retrouve un en 1725 au collège d'Harcourt : *Joas couronné*. On en ignore tout, si ce n'est le titre et le fait qu'il est « mêlé de chœurs en musique ». De fait, un simple article du *Mercure de France* l'évoque, et de façon allusive¹⁸. En se basant sur les programmes des représentations postérieures qui optent pour le même titre – notamment en 1747 au collège Mazarin¹⁹ – et sur le Joas qui lui succède au collège d'Harcourt en 1729, on peut en supposer certaines caractéristiques probables. Ce spectacle inaugurerait en réalité de nombreux changements : Achab change de nom, par l'ajout d'une syllabe contenant la voyelle « i »²⁰ (Achibah ou Achias), afin de ne plus être confondu avec son père et d'avoir le même nombre de syllabes qu'Athalie ; et les groupes de Lévites et de Gardes, ajoutés en 1722 sont maintenus²¹. Plus précisément, il s'agirait de *chœurs* de Lévites, comme c'était déjà le cas au Plessis-Sorbonne, ce qui expliquerait l'expression « mêlée de chœurs en musique »²² du *Mercure de France*.

Cette dimension musicale – absente chez Grenan – distingue alors nettement la réception scolaire de l'œuvre de celle qui se fait dans les théâtres professionnels et particulièrement à la Comédie-Française, qui propose une *Athalie* sans chœurs jusqu'en 1770²³. C'est sans doute aussi à ce moment que la caractérisation de l'antagoniste change pour « Usurpateur du Royaume de Juda » que l'on retrouvera dans toutes les versions suivantes, même dans celle montée en 1747 au collège qui prend apparemment pour modèle le texte de 1725, à en croire son titre identique. De fait, la mort de Grenan, en 1723²⁴, qui impliquait la nomination d'un nouveau régent au collège d'Harcourt, et donc d'une nouvelle plume, a vraisemblablement facilité le changement du titre et du nom du personnage principal.

- 11 En 1729, une quatrième version de *Joas* est montée au collège d'Harcourt. La liste des personnages donne Achibah et Jahiel respectivement à la place de l'*Athalie* et de la Josabet de Racine, et de l'Achab et l'Eliezer de Grenan, ce qui permet de maintenir dans les deux cas le nombre de syllabes adéquat. Le succès de ces noms se confirme dans les versions postérieures qui maintiennent le radical « Achiba », avec Achibat et Jahiel²⁵ en 1750 au collège d'Harcourt et Achibal et Jahiel²⁶ en 1756 au collège de Vernon.

- 12 En 1747, *Joas* quitte pour la troisième fois le collège d'Harcourt, et après le Plessis-Sorbonne et Pontoise, c'est au collège Mazarin d'accueillir une *Athalie* masculinisée. Dans cette version, qui prend peut-être pour modèle le *Joas* de 1722 dont elle tire son titre, *Joas couronné*, Achab est devenu Achias, tandis qu'Eliezer s'est changé en Hazael. L'altération syllabique semble donc résolue mais il s'agit aussi pour le nouveau co-auteur de rétablir des noms issus de la Bible, quitte à les emprunter à une autre tragédie biblique donnée deux ans plus tôt dans ce collège : *Jonathas*²⁷. Enfin, on sait qu'un *Joas* a été joué au collège d'Harcourt au début des années 1760 mais Pierre Jean-Baptiste Nougaret, qui dit y avoir assisté, ne nous offre pas davantage d'informations sur cette représentation²⁸.

- 13 Ce tableau, qui récapitule les différentes variations affectant les noms des personnages, donne à voir les effets de reprises successives et de variations que subit la pièce au fil de ses déplacements d'un collège à l'autre.

Variation de la distribution dans les programmes des *Joas* scolaires

Titre	Texte source	Variations (personnages)	Représentation
<i>Joas</i>	<i>Athalie</i>	Achab, Eliezer Suppression des groupes	1705 (Harcourt) 1713 (Harcourt) 1716 (Harcourt)
<i>Joas</i>	<i>Joas</i> (Grenan)	Achab, Eliezer Rétablissement des groupes (Chœurs de Lévites, Gardes)	1722 (Plessis-Sorbonne) 1730 (Pontoise)
<i>Joas couronné</i>	<i>Joas</i> (Grenan) ou <i>Joas</i> (1722)	Rétablissement des groupes (au moins les Chœurs de Lévites)	1725 (Harcourt)
<i>Joas</i>	<i>Joas couronné</i> (1725)	Achibah, Jahiel Rétablissement des groupes (Troupes de Lévites, Gardes)	1729 (Harcourt)
<i>Joas couronné</i>	<i>Joas couronné</i> (1725) ou <i>Joas</i> (1729)	Achias, Hazael Disparition sans remplacement des rôles secondaires féminins Rétablissement des groupes (Troupes de Lévites)	1747 (Mazarin)
<i>Joas</i>	<i>Joas</i> (1729)	Achibat, Jahiel Suppression des groupes	1750 (Harcourt)
<i>Joas</i>	<i>Programme non consulté</i>	<i>Programme non consulté</i>	1754 (Reims)
<i>Joas</i>	<i>Joas</i> (1750) ou <i>Joas</i> (1729)	Achibal, Jahiel	1756 (Vernon)
<i>Joas</i>	<i>Joas</i> (Grenan) ou <i>Joas</i> (1722)	Achab, Eliezer, Eleazar Rétablissement des groupes (Troupe de prêtres et de Lévites, Suite d' <i>Athalie</i>)	1757 (Nanterre)
<i>Joas</i>	<i>Joas</i> (1750) ou <i>Joas</i> (1729)	Achibas, Jahiel	1760 (Nantes)
<i>Joas</i>	<i>Inconnu</i>	<i>Inconnu</i>	Vers 1762 (Harcourt)
<i>Joas couronné</i>	<i>Joas couronné</i> (1725 ou 1747)	<i>Programme non consulté</i>	1770 (Lille)

14 En somme, alors que les jésuites travaillent activement tout au long des ^{xvii}e et ^{xviii}e siècles à la conservation de leurs productions dramatiques, constituant lentement un répertoire, la comparaison des programmes et des textes issus des collèges de l'université de

Paris révèle que la mobilité des œuvres masculinisées entre ces institutions affecte sans doute davantage les textes. Chaque nouvelle actualisation scénique de la pièce mène à une nouvelle version, que ce soit dans une probable volonté d'améliorer la pièce et de l'adapter aux besoins de chaque lieu de représentation ou à cause de simples erreurs de retranscription, comme c'est probablement le cas pour les multiples graphies d'Achibah ou pour le passage du Jehiel biblique à Jahiel. Les ratures du manuscrit 15074 témoignent assez, quant à elles, des nombreuses erreurs qui peuvent survenir lors de la copie de ce genre de texte.

- 15 Ces rectifications successives ne résolvent cependant pas les plus importants problèmes posés par cette masculinisation. En effet, les changements sont uniquement syllabiques mais non pas rimiques : Athalie induit une rime féminine alors qu'Achab, Achias, Achibat et ses variantes impliquent une rime masculine. C'est cet inconvénient qui a poussé Nougaret dans sa version masculinisée de 1789 à opter pour Athalie :

Peut-être me reprochera-t-on d'avoir laissé la terminaison féminine au nom d'Athalie. Mais il m'a paru que je devais tâcher de dénaturer le moins possible cette admirable pièce, et qu'il y a beaucoup d'exemples de personnages masculins dont le nom se termine en *ie*, tels que Zacharie, Jérémie, Isaïe, etc.²⁹.

Cette dernière version, parce qu'elle est éditée, est sans doute la moins méconnue. On la trouve ainsi évoquée, bien plus tard, par Flaubert dans ses travaux préparatoires pour *Bouvard et Pécuchet*³⁰. Elle n'a cependant très probablement jamais été jouée dans un collège de l'université de Paris au XVIII^e siècle, étant donné que l'interdiction des spectacles décrétée en 1765 était plutôt bien appliquée dans ces établissements auxquels le Parlement de Paris avait imposé, à la place, des exercices publics.

L'expérience des élèves des collèges : un Joas plus biblique que racinien

- 16 Au-delà de cette diversité relative à l'adaptation de la pièce à différents contextes – qu'il s'agisse de place accordée à la musique ou de l'ampleur des rôles collectifs –, plusieurs éléments unifient ces expériences de réception d'*Athalie* en en faisant une pièce de collège comme les autres. En effet, au XVIII^e siècle, dans nombre de collèges de l'université de Paris ou des génovéfains, les pièces de fin d'année sont un véritable événement qui n'a lieu qu'une seule fois, fin août ou début septembre, à la différence de Louis-le-Grand qui multiplie les spectacles³¹. Elles font l'objet de répétitions agitées et bruyantes³² et occupent particulièrement le temps et l'esprit des élèves. Charles Rollin ne manque pas de s'en plaindre vers 1726 dans son *Traité des études* où il fait référence, entre autres, à *Athalie*³³. Cette préparation est tout de même à la hauteur d'un moment à la fois important pour l'établissement et pour les élèves. Et, de fait, lorsque Nougaret évoque le *Joas* qu'il a vu représenter au début des années 1760, il ne manque pas de souligner l'opulence du spectacle : « Il y a plus de vingt-cinq ans que je l'ai vu jouer, avec beaucoup de pompe, par les pensionnaires de celui de Harcourt, l'un des collèges de l'université de Paris³⁴. »
- 17 Avant toute chose, il faut noter que la réception de la pièce par sa représentation ne constitue pas l'expérience majoritaire dans les collèges de l'université de Paris. En effet, le peu d'élèves sur scène, qui plus est de générations différentes, invite à penser que recevoir *Athalie* dans ce contexte pour les élèves, consiste surtout à regarder leurs camarades fortunés jouer les rôles parlants, voire jouer tout court³⁵. Mais le choix de la distribution des rôles ne s'arrête pas à de simples considérations sociales. C'est ce que remarque Charles Batteux en 1764 :

Comme [les Régents] veulent se faire honneur de l'exécution d'une pièce : ils font la distribution des rôles selon ce point de vue. Ainsi ils choisissent ceux qui peuvent le mieux rendre les caractères des personnages de la pièce, qui ont pour cela une disposition déjà

naturelle ; ce qui assure aux enfants un défaut, quelquefois même un vice pour la vie³⁶.

Dès lors, les emplois étant déterminés en fonction des caractères des élèves, l'expérience de ces *Athalie* masculinisées pourrait, pour eux, être lissée par la récurrence annuelle des spectacles. Jouer dans *Joas*, ce serait finalement jouer dans une pièce de fin d'année comme on l'a fait l'année précédente et comme on le fera peut-être l'année suivante, avec un rôle similaire. Cette expérience ne serait donc pas forcément vécue comme l'apprentissage d'un chef-d'œuvre de Racine mais comme une tragédie biblique parmi d'autres. Le *continuum* dans le nom des protagonistes que l'on observe dans les spectacles tirés de la Bible d'une année sur l'autre est à cet égard très parlant. Racine ayant emprunté au *Premier livre de Samuel* le personnage d'Abner, les autres pièces qui puisent dans ce Livre pour construire leur intrigue entrent alors mécaniquement en écho avec *Joas*. Et, de même, les autres pièces bibliques ayant parfois pris au *Deuxième livre des Rois* le nom d'Azarias, que l'on retrouve dans les *Athalie* masculinisées, ces spectacles forment probablement une certaine unité pour le public et les acteurs. Ce lien aboutit même à ce que le *Joas* de 1747 au collège d'Harcourt renomme Achab et Jehiel, Achias et Hazael, d'après des noms du *Jonathas, fils de Saül* représenté en 1745 dans ce même établissement. Plus encore, cette continuité semble entretenue par les régents lors de la distribution des rôles, comme lorsque, au collège d'Harcourt, François Anfrye joue un personnage nommé Abner en 1715 dans *Saül ou l'Ombre de Samüel* et dans un *Joas* en 1716. Parfois, le passage d'un personnage à l'autre est l'occasion d'une variation sur un caractère, comme c'est le cas pour Pierre Legendre qui joue Achab en 1713 et incarne deux ans plus tard un autre roi païen, Achis, roi des Philistins, tout aussi puissant et violent qu'Achab, mais bien moins cruel. De même, Nicolas François Briquet qui, en 1715, joue Saül, le roi juif qui a irrité Dieu par un excès de clémence, incarne l'année suivante Joad, qui n'hésite pas à faire exécuter Achab au nom de la sainteté du temple de Dieu. La reconduction d'un type de rôle – voire de noms de protagonistes – d'une année sur l'autre conduit à intégrer les pièces scolaires dans un univers vétérotestamentaire cohérent quitte à lisser la spécificité de chaque œuvre. Si les avertissements en tête des programmes de représentation de *Joas* ne manquent parfois pas de rappeler – aux

parents qui les lisent – l'origine racinienne de l'œuvre, comme Grenan ou plus tard l'auteur du spectacle donné au collège de Nanterre de 1757, d'autres logiques propres aux élèves semblent régulièrement ôter le texte à son xvii^e siècle natal.

- 18 Ainsi, le large éventail de recrutement mène très régulièrement à faire de ces spectacles une histoire de famille pour ces jeunes acteurs qui se trouvent à jouer entre frères. C'est d'ailleurs une des conséquences du rôle extraordinaire de Joas qui est le plus souvent incarné par le petit frère d'un des acteurs. Le cas le plus extrême est celui de la famille Le Gendre de Collandre dont les cousins jouent la pièce sur plusieurs générations : Pierre Le Gendre incarne Achab en 1713 au collège d'Harcourt tandis que René-Louis Maigremont de Collandre et Charles-Claude d'Alge de Collandre sont respectivement Joas et Zacharie dans le même collège en 1729. Cette réception conjointe implique alors sans doute une dimension affective particulière qui colore la pièce d'un autre sens.
- 19 Cette circulation du Joas de Grenan, doublée d'adaptations aux contextes précis des collèges, ne se limite en fait pas strictement aux établissements de l'université de Paris. Outre le collège de Vernon qui n'est pas rattaché à cette université, on compte aussi une représentation dans le collège des chanoines génovéfains de Nanterre en 1757, une à Nantes en 1760 et une autre à Lille en 1770. Ces représentations masculinisées nous fournissent des informations importantes sur l'influence de cette université avant même qu'elle ne travaille activement à diffuser ses idées sur tout le territoire en remettant son plan d'étude au Parlement de l'université de Paris en 1762. Mais survient 1764, une année cruciale pour la réception d'*Athalie* à l'école. Le roi, par une lettre patente, interdit le théâtre dans les collèges et acte ainsi nationalement le mouvement enclenché par les oratoriens au début du siècle³⁷ : les spectacles se font plus rares et on leur préfère des exercices de rhétorique. De fait, seules deux représentations de la dernière tragédie de Racine sont attestées passée cette date ; et elles ont lieu hors du giron des collèges de l'université de Paris, à Lille en 1770, et à Draguignan quelques années plus tard.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Ermile, tragedie, sera representée sur le theatre du College du Plessis-Sorbonne, pour la distribution des prix. Le 18 d'aoust, à une heure après-midy [Anonyme], Paris, C[laude] L[ouis] Thiboust, 1717, BnF, département Réserve des livres rares, RES-YF-2686 [Programme. 1717-08-18. Collège du Plessis-Sorbonne]. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1523825f.r=représentée%20college%20plessis%20sorbonne?rk=21459;2>.

Joas tragédie sera representee au collège du Plessis-Sorbone [sic] pour la distribution des prix le mercredy dix-neuvième aoust 1722, à une heure précife après midy [Anonyme], Paris, Claude Louis Thiboust, 1722, bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris, LIV 18-2409. [Programme. 1722-08-19. Collège du Plessis-Sorbonne].

Joas, tragedie, sera representée sur le théâtre du college d'Harcour, pour la distribution des prix. Le Jeudy dix-huit d'Aoust 1729, à une heure après midy [Anonyme], Paris, C[laude] L[ouis] Thiboust, 1729, BnF, département Réserve des livres rares, RES-YF-2732 (7). [Programme. 1729-08-18. Collège d'Harcourt]. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15242211>.

Joas, tragédie, sera représentée [sic] sur le théâtre au college de Harcour, pour la distribution des prix, le jeudi treize août 1750, à une heure après midi [Anonyme], Paris, Thiboust, 1750, BnF, département Réserve des livres rares, RES-YF-2732 (8). [Programme. 1750-08-13. Collège d'Harcourt]. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1524223v>.

La Mort d'Annibal, tragedie, sera representée sur le theatre du college du Plessis-Sorbonne pour la distribution des prix [...] [Anonyme], Claude-Louis Thiboust, 1718. [Programme. 1718. Collège du Plessis-Sorbonne].

Le Mercure de France, dédié au roy, août 1725, Paris, Guillaume Cavelier, Guillaume Cavelier fils et Noël Pissot. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6269068q>.

Le Mercure de France : dédié au roi, novembre 1756, Paris, Chaubert, Jean de Nully, Pissot, Duchesne, Cailleau. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3814507n/f3.item>.

Pompée tragedie sera representée au college du Plessis-Sorbonne pour la distribution des prix, mercredy vingtième aoust 1721, à une heure après midy [Anonyme], Paris, C[laude] L[ouis] Thiboust, 1721, BNF, département Réserve des livres rares, RES-YF-2787. [Programme. 1721. Collège du Plessis-Sorbonne]. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1524889p>

ANONYME, *Joas, tragédie*, en cinq actes et en vers, manuscrit BnF, département des Manuscrits, ca 1750, 48 feuillets, cote Français 15074. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9061354v>

ANONYME [GIBERT Joseph-Balthazar ?], *Jonathas*, manuscrit BnF, Arsenal, 1729, 114 pages, cote Ms-9489

CORNEILLE Pierre, *La Mort de Pompée* « *raccommodée pour la bienséance du collège de Nanterre* », [ca 1697 ?], manuscrit bibliothèque Sainte-Geneviève, 41 feuillets, cote Ms 2468.

GAULLYER Denis, *Abregé de la grammaire françoise comprenant la syntaxe, les regles de la prononciation & de l'ortographe, la versification, &c.* Par M ; Gaullier, professeur en l'université de Paris, au college du Plessis-Sorbonne, Paris, Jean-Baptiste Brocas / Philippe Nicolas Lottin / Gabriel Amaulry, 1722. [En ligne] <https://books.google.fr/books?id=8ZgOAAAAQAAJ&pg=PP5>

Bibliographie critique

BATTEUX Charles, *Principes de la littérature*, vol. III, Paris, Desaint & Saillant, 1764. [En ligne] <https://books.google.fr/books?id=gT7fZ6wj8kYC&pg=PP9>.

BROCKLISS Laurence W. B., *French higher education in the seventeenth and eighteenth centuries : a cultural history*, Oxford, Clarendon press, 1987.

BEN MESSAOUD Samy, « L'enseignement rhétorique de Gibert », *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, n° 38 : *La formation de D'Alembert*, 2005, p. 93-12. DOI [10.4000/rde.299](https://doi.org/10.4000/rde.299)

DEMEILLIEZ Marie, « Le triomphe de la modération. Les ballets au collège d'Harcourt », dans Anne Piéjus (dir.), *Plaire et instruire : le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime* (actes du colloque de Paris, Bibliothèque nationale de France, 17-19 novembre 2005), Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2007, p. 215-228. DOI [10.4000/books.pur.28953](https://doi.org/10.4000/books.pur.28953)

DEMEILLIEZ Marie, « Un plaisir sage et réglé ». *Musiques et danses sur la scène des collèges parisiens* (1640-1762), thèse sous la dir. de Raphaëlle Legrand, soutenue le 11 octobre 2010 à l'université Paris-Sorbonne, vol. 1-2.

DEMEILLIEZ Marie, DOUDET Estelle, FERRAND Mathieu et SYSSAU Éric (dir.), *Le théâtre au collège*, n° 11 de la revue *European drama and performance studies*, 2018. DOI restreint [10.15122/isbn.978-2-406-08373-3](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-08373-3).

DORD-CROUSLÉ Stéphanie, *Les dossiers de Bouvard et Pécuchet*, [en ligne], <http://www.dossiers-flaubert.fr/b-6431-3> [consulté le 14 janvier 2022].

FERRIER Béatrice, « Le théâtre entre jeu et texte : une longue tradition scolaire jusqu'au XXI^e siècle », *Le français aujourd'hui*, n° 180 : *Pour l'enseignement du théâtre*,

Christine Mongenot et Isabelle de Peretti (dir.), 2013/1, p. 11-25. DOI [10.3917/lfa.180.0011](https://doi.org/10.3917/lfa.180.0011).

GOFFLOT Louis-Victorien, *Le théâtre au collège : du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Honoré Champion, « Le cercle français de l'université Harvard », 1907. [En ligne] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4056171>.

LAVALLÉE Théophile, *Histoire de la maison royale de Saint-Cyr (1686-1793)*, Paris, Furne et C^{ie}, 1853. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6545039x>.

MAILLARD Jacques, *L'Oratoire à Angers aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Klincksieck, « Institut armoricain de recherches historiques de Rennes », 1975.

NOGUÈS Boris, *Répertoire des professeurs et principaux de la faculté des arts de Paris aux XVII^e et XVIII^e siècles*, novembre 2008, [en ligne] <http://rhe.ish-lyon.cnrs.fr/?q=pfap-record/5136> (consulté le 19 janvier 2022).

NOUGARET Pierre Jean-Baptiste, *Théâtre à l'usage des collèges, des écoles-royales-militaires, et des pensions particulières*, 2 vol., t. 2, Paris, Defer de Maisonneuve, 1789. [En ligne] <https://books.google.fr/books?id=Ys74Sf9AF8oC&pg=PP7>.

PIÉJUS Anne, *Le théâtre des demoiselles : tragédie et musique à Saint-Cyr à la fin du Grand Siècle*, Paris, Société française de musicologie, 2000.

RACINE Jean, *Athalie*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, « Folio théâtre », 2001.

RACINE Jean, *Œuvres complètes*, t. 1 : *Théâtre. Poésie*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

ROLLIN Charles, *Du gouvernement intérieur des collèges et des classes : septième livre du Traité des études [1726-1728]*, par Rollin, Paris, Jules Delalain, 1845. [En ligne] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6228816b>.

SERÉ-DEPOIN Ernest, « *Le livre de Raison de Jean-Baptiste Le Maistre, administrateur pontoisien (1650-1722)* », dans *Mémoires de la Société historique et archéologique de l'arrondissement de Pontoise et du Vexin*, t. XVI, Pontoise, Amédée Paris, Société historique et archéologique de l'arrondissement de Pontoise et du Vexin, 1894 [1879], p. 39-96. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2140225/f67>

SOUCHIER Marine, « Le théâtre classique. Un canon élaboré à la gloire de Corneille, Racine et Molière. "D'excellents hommes qu'il sera toujours difficile d'égaliser" », *Revue d'historiographie du théâtre*, n° 8 : *Le canon théâtral à l'épreuve de l'histoire*, Florence Naugrette et Andrea Fabiano (dir), 2023, p. 29-44.

SYSSAU Éric, *Tragédies latines composées au collège de Navarre (Paris, 1557-1558)*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du théâtre français », 2020. DOI restreint [10.15122/isbn.978-2-406-09669-6](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-09669-6)

ANNEXE

Liste des Joas / Athalie jouées dans les collèges au XVIII^e siècle

Titre	Co-auteur	Date : lieu de représentation	Référence bibliographique
Joas	Bénigne Grenan	1705 (Harcourt)	Joas tragédie tirée de l'écriture sainte sera représentée au collège d'Harcourt pour la distribution des prix le Jeudi sixième jour d'Aoust 1705, à une heure après midy, Paris, L.-V. Thiboust, 1705 [BNF, Arsenal, THN-302].
<u>Joas</u>	Bénigne Grenan	1713 (Harcourt)	Joas, tragedie, tirée de l'Ecriture Sainte, sera representée au College d'Harcour, pour la distribution des prix. Le lundi septième jour d'aoust 1713, à une heure après midi, Paris, Jacque Quillau, 1713 [BNF, Tolbiac, RES-YF-2732 (6)].
<u>Joas</u>	Bénigne Grenan	1716 (Harcourt)	Joas tragedie tiree de l'ecriture sainte, sera representée au college d'Harcourt pour la distribution des prix Le Mardi dix-huitième Aoust 1716 à une heure après midi, Paris, Jean François Knapen, 1716 [BIS, U 4= 59-2 Pièce 11].
Athalie	Anonyme	1718 (Montargis)	Athalie tragedie sera représentée au College des Barnabites de Montargis le lundy vingt-neuvième jour d'aoust 1718. à midy, Montargis, Claude Prévost, 1718 [BNF, Tolbiac, RES-YF-2559].
Joas	Anonyme (Denis Gaul-lyer ?)	1722 (Plessis-Sorbonne)	Joas tragedie sera representee au college du Plessis-Sorbone [sic] pour la distribution des prix Le Mercredy dix-neuvième Aoust 1722, à une heure précise après midy, Paris, C.L. Thiboust, 1722 [Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris, LIV 18-2409].
<u>Athalie</u>	Anonyme	1724 (Caen)	Athalie tragédie qui sera représentée dans le Collège des Arts de la Très-Celebre Université de Caen pour la distribution solennelle des prix... 19 Juillet 1724, Caen, Antoine Cavelier, 1724 [BNF, Richelieu, 8-RF-86773]
<u>Joas couronné</u>	Anonyme	1725 (Harcourt)	Mercure de France, août 1725, p. 1852.

<u>Joas</u>	Anonyme	1729 (Harcourt)	<i>Joas, tragedie, sera representée sur le théâtre du College d'Harcour, pour la distribution des prix. Le jeudy dix-huit d'aoust 1729, à une heure après midy, Paris, C. L. Thiboust, 1729 [BNF, Tolbiac, RES-YF-2732 (7)]</i>
<u>Joas</u>	Anonyme (Denis Gaul-lyer ?)	1730 (Pontoise)	Ernest Seré-Depoin, « Le livre de Raison de Jean-Baptiste Le Maistre, Administrateur pontoisien (1650-1722) », <i>Mémoires de la Société historique et archéologique de Pontoise et du Val-D'Oise et du Vexin</i> , Pontoise, Amédée Paris, Société historique et archéologique de l'arrondissement de Pontoise et du Vexin, 1894 [1879], p. 66.
<u>Joas couronné</u>	Anonyme	1747 (Mazarin)	<i>Joas couronné : tragedie, sera representée sur le theatre du college Mazarin, pour la distribution des prix, le jeudy 17. Aout 1747, Paris, Thiboust, 1747 [Bayerische Staatsbibliothek, 4 Diss. 2945]</i>
<u>Joas</u>	Anonyme	1750 (Harcourt)	<i>Joas, tragédie, sera représentée au College de Harcour, pour la distribution des prix, le jeudi treize août 1750, à une heure après midi, Paris, Thiboust, 1750 [BNF, Tolbiac, RES-YF-2732 (8)].</i>
<i>Joas</i>	Anonyme (Charles Batteux ?)	1754 (Reims)	<i>Joas, tragédie, 1754 [BM, Reims, CRV1971/16MM Fonds régional].</i>
<u>Joas</u>	Anonyme	1756 (Vernon)	« Lettre à l'auteur du Mercure », <i>Mercure de France</i> , Paris, Guillaume Cavelier, novembre 1756, p. 178.
<i>Joas</i>	Anonyme	1757 (Nanterre)	<i>Joas tragédie, tirée de l'Ecriture sainte, sera représentée dans le College des chanoines réguliers de Ste Geneviève de Nanterre, pour la distribution des prix le 30 août 1757. à une heure précise, Nanterre, Pierre-Gilles Le Mercier, 1757 [BNF, Arsenal, THN-190].</i>
<i>Joas</i>	Anonyme	1760 (Nantes)	<i>Joas, tragédie en 5 actes, Lundi, 11 Août 1760, Nantes, A. Quero, 1760 [BM Nantes, 200040/CL7, Fonds patrimonial].</i>
<i>Joas</i>	Anonyme (Nicolas Louvel ?)	Vers 1762 (Harcourt)	J.-B. Nougaret, <i>Théâtre à l'usage des collèges, des écoles-royales-militaires et des pensions particulières</i> , Paris, Defer de Maison-neuve, vol. 2, 1789, p. 75.
<u>Joas couronné</u>	Anonyme	1770 (Lille)	<i>Joas couronné, tragédie dédiée aux venerables et discrets seigneurs, messeigneurs les doyen et chapitre de l'église collégiale de Saint Pierre, a Lille [...], sera représentée par les ecoliers de leur collège, lundi 20 août 1770, à une heure & demie pour les dames, & le mardi 21 pour les messieurs, à la même heure [...], Lille, B. Brovellio, 1770.</i>
<u>Athalie</u>	Anonyme	1772 ou 1773 (Draguignan)	Edmond Poupé, <i>Histoire du collège de Draguignan des origines à nos jours</i> , <i>Bulletin de la société d'études scientifiques et archéologiques de la ville de Draguignan</i> , C. et A. Latil, Draguignan, Tome 22, 1900, p. 499.

NOTES

- 1 Voir Marine SOUCHIER, « Le théâtre classique. Un canon élaboré à la gloire de Corneille, Racine et Molière. “D’excellents hommes qu’il sera toujours difficile d’égaliser” », *Revue d’historiographie du théâtre*, n° 8, 2023, p. 29-44.
- 2 Les jésuites ne font que rendre systématique et légitime une pratique déjà expérimentée chez les bernardins et les augustinien. Voir Béatrice FERRIER, « Le théâtre entre jeu et texte : une longue tradition scolaire jusqu’au ^{xxi}^e siècle », *Le français aujourd’hui*, n° 180, 2013/1, p. 11-25.
- 3 Marie DEMEILLEZ, « Un plaisir sage et réglé ». Musiques et danses sur la scène des collèges parisiens (1640-1762), thèse sous la dir. de Raphaëlle Legrand, soutenue le 11 octobre 2010 à l’université Paris-Sorbonne, vol. 1, p. 71.
- 4 Concernant ces questions relatives aux origines du théâtre dans les institutions de l’université de Paris, voir Marie DEMEILLEZ, Estelle DOUDET, Mathieu FERRAND et Éric SYSSAU (dir.), *Le théâtre au collège*, n° 11 de la revue *European drama and performance studies*, 2018, p. 29-156. Voir aussi, pour le collège de Navarre, Éric SYSSAU, *Tragédies latines composées au collège de Navarre (Paris, 1557-1558)*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 10-15.
- 5 Voir à ce sujet F. M. Licursi, Devenir modèles d’une noblesse traditionnelle : l’enseignement du corps et du comportement à Saint-Cyr (1686-1793), Thèse soumise à l’université d’Ottawa dans le cadre des exigences du programme de maîtrise en histoire, Département d’histoire Faculté des arts, université d’Ottawa, sous la direction de Sylvie Perrier, 2021, p. 122. Ce travail ne constitue pas une thèse au sens où on l’entend en France, mais un mémoire de maîtrise.
- 6 Anne PIÉJUS, *Le théâtre des demoiselles : tragédie et musique à Saint-Cyr à la fin du Grand Siècle*, Paris, Société française de musicologie, 2000, p. 659.
- 7 Il s’agit d’un manuscrit, conservé à la BnF au département des Manuscrits sous la cote Français 15074, qui offre le texte complet d’un *Joas*. Nous datons ce texte de 1750 car la liste des personnages qu’il propose coïncide exactement avec celle du programme de la tragédie représentée cette année-là au collège d’Harcourt.
- 8 Jean-Baptiste NOUGARET, Théâtre à l’usage des collèges, des écoles-royales-militaires et des pensions particulières, t. 2, Paris, Defer de Maisonneuve, 1789.

9 Un manuscrit de *La Mort de Pompée* de Pierre CORNEILLE masculinisé est conservé dans le fonds ancien de la bibliothèque Sainte-Geneviève (Ms 2468). La notice indique : « La pièce a peut-être été jouée en 1697 à Nanterre ». C'est le seul cas, à ma connaissance, qui pourrait être antérieur à celui des Joas du collège d'Harcourt.

10 *Joas tragedie sera representee au college du Plessis-Sorbone [sic] pour la distribution des prix Le Mercredy dix-neuvième Aouft 1722, à une heure précife après midy*, Paris, C. L. Thiboust, 1722. Cité par Marie DEMEILLIEZ, « Un plaisir sage et réglé », op. cit., vol. 2, « Annexes », p. 152. Ni la base de données de Boris Noguès, ni l'ouvrage de Laurence W. B. Brockliss, ne suffisent à en déterminer l'auteur (voir Boris NOGUÈS, *Répertoire des professeurs et principaux de la faculté des arts de Paris aux XVII^e et XVIII^e siècles*, novembre 2008, [en ligne] ; Laurence W. B. BROCKLISS, *French higher education in the seventeenth and eighteenth centuries : a cultural history*, Oxford, Clarendon press, 1987). On sait par Boris Noguès que Denis Gaullier a été régent en 1719 dans ce collège puis qu'il y est devenu professeur d'humanités. Par ailleurs, la page de titre d'un *Abrégé des règles de la grammaire françoise*, que Denis GAULLIER fait publier en 1722 chez Brocas, Lottin et Amaury, le désigne comme professeur de rhétorique au collège du Plessis-Sorbonne. À ce titre, il pourrait être l'auteur de cette version, d'autant que son *Abrégé* mobilise à plusieurs reprises les chœurs d'*Athalie* et que le *Joas* du Plessis-Sorbonne est justement l'un des rares – du moins le seul à ma connaissance – à avoir un chœur « de Lérites ».

11 Bénigne GRENAN, « Avertissement », *ibid.*, n. p. Denis Gaullier, auteur de cette nouvelle masculinisation aurait donc simplement reconduit l'avertissement de Grenan.

12 Cette hypothèse nécessiterait que les élèves aient été formés au chant, ce qui serait toutefois surprenant étant donné que les pièces des années précédentes au Plessis-Sorbonne ne nécessitent pas de chœur. On pense par exemple à *Ermile* en, à *La Mort d'Annibal* en 1718 ou à *Pompée* en 1721. Voir *Ermile, tragedie, sera representée sur le theatre du College du Plessis-Sorbonne, pour la distribution des prix. Le 18 d'aouft, à une heure après-midy* [Anonyme], Paris, C. L. Thiboust, 1717. Voir aussi *La Mort d'Annibal, tragedie, sera representée sur le theatre du college du Plessis-Sorbonne pour la distribution des prix...* [Anonyme], Claude-Louis Thiboust, 1723. Voir enfin *Pompée tragedie sera representée au college du*

Plessis-Sorbonne pour la distribution des prix [Anonyme], Paris, C. L. Thiboust, 1721, p. 7.

13 Ernest SERÉ-DEPOIN, « Le livre de Raison de Jean-Baptiste Le Maistre, administrateur pontoisien (1650-1722) », *Mémoires de la Société historique et archéologique de Pontoise et du Vexin*, Pontoise, Amédée Paris, Société historique et archéologique de l'arrondissement de Pontoise et du Vexin, 1894 [1879], p. 39-96.

14 SERÉ-DEPOIN cite ici le *Journal* de Jean de Saint-Denis : « 11 août 1730. On a représenté au collège de Pontoise la tragédie d'*Athalie*, de M. Racine [sic] et comme on ne veut pas de fille sur le théâtre on lui a donné le nom d'Achab, roy d'Israël » (*ibid.*, p. 62).

15 La base de données de Boris Noguès et l'étude de L. W. B. Brockliss montrent qu'il n'est pas rare qu'un enseignant passe, dans sa carrière, d'un collège de l'université de Paris à un autre (voir L. W. B. BROCKLISS, *French higher education in the seventeenth and eighteenth centuries*, op. cit., p. 461).

16 Jean RACINE, *Athalie*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, 2001, « Folio théâtre », p. 45.

17 *Ibid.*, p. 46, 53, 82, 101, 132, 142, 143.

18 *Mercure de France*, août 1725, p. 1852.

19 Joas couronné : tragédie, sera représentée sur le theatre du college Mazarin, pour la distribution des prix, le jeudy 17 [Anonyme], Paris, C. L. Thiboust, 1747.

20 On trouverait dans cette version l'origine des Achibah et Achias ultérieurs, respectivement dans le Joas de 1729 et le Joas couronné de 1747 (voir (Joas, tragédie, sera représentée sur le théâtre du college d'Harcour, pour la distribution des prix. Le jeudy dix-huit d'août 1729, à une heure après midy, Paris, C. L. Thiboust, 1729 et Joas couronné : tragédie, op. cit.). Peut-être ce nom, absent de la Bible, provient-il de l'Achillas de *La Mort de Pompée* de Corneille donnée dans une version masculinisée au collège du Plessis-Sorbonne en 1721 (voir Pompée tragédie sera représentée au college du Plessis-Sorbonne pour la distribution des prix, op. cit.).

21 Ce rétablissement des groupes (« TROUPE DE LEVITES », « GARDES ») se trouve en effet dans la version de 1729 au collège d'Harcourt : il est bien plus probable que ce dernier ait été inspiré par la récente version donnée en 1725 dans le même collège que par un texte plus ancien issu de la représentation au collège du Plessis-Sorbonne en 1722.

22 *Mercur de France*, août 1725, p. 1852.

23 Jean RACINE, *Œuvres complètes*, vol. 1, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 1717.

24 Voir Boris NOGUÈS, *Répertoire des professeurs et principaux de la faculté des arts de Paris*, op. cit. Ni le répertoire de B. Noguès, ni la liste proposée par L. W. B. Brockliss dans *French higher education in the seventeenth and eighteenth centuries*, op. cit., ne permettent de déterminer le nom de son successeur.

25 *Joas, tragédie, sera représentée au college de Harcour, pour la distribution des prix, le jeudi treize août 1750, à une heure après midi*, Paris, Thiboust, 1750.

26 Voir « Lettre à l'auteur du Mercure », *Mercur de France*, novembre 1756, p. 178.

27 *Jonathas*, 1729, BnF, Arsenal, Ms-9489. L'auteur de ce manuscrit reste incertain, bien que Joseph-Balthazar Gibert soit donné par une indication postérieure, visiblement d'un bibliothécaire, au début du recueil (voir Samy BEN MESSAOUD, « *L'enseignement rhétorique de Gibert* », *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, n° 38, 2005, p. 93-124).

28 Voir Pierre Jean-Baptiste NOUGARET, « Avertissement », dans *Théâtre à l'usage des collèges*, op. cit., p. 75.

29 *Ibid.*

30 Voir Stéphanie DORD-CROUSLÉ, *Les dossiers de Bouvard et Pécuchet*, [en ligne] <http://www.dossiers-flaubert.fr/b-6431-3>.

31 Déjà chez les jésuites, ces spectacles pouvaient être des moments particulièrement appréciés des élèves, à en croire Voltaire : « Ce qu'il y avait de mieux au collège des jésuites où j'ai été élevé, c'était l'usage de faire représenter des pièces par les pensionnaires en présence de leurs parents. Plût au ciel que l'on n'eût eu que cette récréation à reprocher aux jésuites ! » (Cité par Louis-Victorien GOFFLOT, *Le théâtre au collège : du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Honoré Champion, 1907, p. 181).

32 « Une des grandes peines du régent dans cet exercice (je l'ai plusieurs fois éprouvé, et je ne suis pas le seul), c'est de contenir dans l'ordre les écoliers, qu'on est souvent obligé de réunir ensemble, et sur lesquels il est difficile de veiller comme on le doit, le soin de former à la déclamation ceux qui parlent actuellement demandant l'attention du maître tout entière » (Charles ROLLIN, *Du gouvernement intérieur des collèges et des*

classes : septième livre du *Traité des études* [1726-1728], Paris, Jules Delalain, 1845, p. 113).

33 « On sait ce que coûtaient à M. Racine les pièces de théâtre qu'il nous a laissées ; et cependant, outre un génie admirable pour la poésie, et des talents singuliers pour le théâtre, il avait tout son temps à lui » (*Ibid.* p. 112).

34 Pierre Jean-Baptiste NOUGARET, « Avertissement », dans *Théâtre à l'usage des collèges*, op. cit., p. 75.

35 Marie DEMEILLIEZ, « *Le triomphe de la modération*. Les ballets au collège d'Harcourt », dans Anne PIÉJUS (dir.), *Plaire et instruire : le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 216-217.

36 Charles BATTEUX, *Principes de la littérature*, vol. III, Paris, Desaint & Saillant, 1764, p. 54.

37 Jacques MAILLARD, *L'Oratoire à Angers aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 149.

RÉSUMÉS

Français

Cet article porte sur les modalités de circulation d'*Athalie* de Jean Racine dans les institutions masculines, essentiellement les collèges de l'université de Paris, au XVIII^e siècle. À la circulation s'ajoute mécaniquement la question de l'interprétation. Comment cette œuvre, écrite et réécrite selon les besoins de chaque établissement, s'intègre finalement dans des répertoires de tragédies religieuses qui lui impriment un nouveau sens ? Renommée Joas, la tragédie musicale finit, pour les élèves qui la jouent, par être une pièce biblique bien plus qu'une œuvre de Racine, alors même que parallèlement la tragédie apparaît comme l'un des textes phare du dramaturge à partir de 1716 sur la scène de la Comédie-Française. La méthode employée pour cette étude repose essentiellement sur une analyse des programmes publiés en recoupant la distribution des acteurs. On ne compte en effet que deux textes masculinisés complets.

English

This article examines the circulation of Jean Racine's *Athalie* within male institutions – primarily the colleges of the University of Paris – throughout the eighteenth century. The issue of circulation is inseparable from that of interpretation. How did this work, continuously adapted and rewritten according to the needs of each institution, ultimately come to be integrated into repertoires of religious tragedies that imposed upon it a new layer of meaning upon it? Renamed Joas, the musical tragedy eventually became, for

the students performing it, a biblical play much more than a work by Racine, even as the tragedy simultaneously emerged on the stage of the Comédie-Française, from 1716 onward, as one of the playwright's canonical texts. The method adopted for this study is chiefly based on an analysis of printed programmes, cross-referenced with cast lists, given that only two fully gender-adapted versions of the play are extant.

INDEX

Mots-clés

formation des canons, archives, classicisation, genre, masculinisation

Keywords

formation of canons, archives, classicisation, gender, masculinisation

AUTEUR

Nicolas Réquédât

Université de Lorraine – Écritures UR 3943

IDREF : <https://www.idref.fr/282383026>

ORCID : <http://orcid.org/0009-0008-4231-3992>

Théâtre d'éducation des xviii^e- xix^e siècles

Sagesse des bœufs, violence des hommes ou le refus du drame chez Berquin

Francis Marcoin

DOI : 10.35562/fablijes.475

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Un théâtre en lisières : porosité des formes et déplacement de la violence
Berquin à l'école du dialogue ou le théâtre dédramatisé
Conclusion

TEXTE

- 1 Dans *Le Livre de famille ou Journal des enfants*, dernier périodique lancé par Arnaud Berquin le 3 novembre 1789¹, M^{me} de Verteuil conte à sa fille une fable, *Les bœufs en querelle*. Dans un pays peuplé de bêtes féroces, des bœufs vivaient autrefois en parfaite union, toujours prêts à se défendre mutuellement. Après une dispute pour une vétille, ils se sont séparés et ils ont tous péri, égorgés par ces bêtes féroces. Il s'agit d'une fable contée dans un entretien, forme proto-théâtrale qu'affectionne Berquin et que l'on trouve aussi dans *L'Ami des enfants*, en concurrence avec le drame². Plus généralement, l'entretien est associé à la littérature de jeunesse, qui se présente alors comme « d'éducation », et qui passe volontiers par des échanges entre parents et enfants. S'entretenir, c'est se tenir ensemble, se soutenir mutuellement. L'entretien est donc porteur d'une douceur qui peut équilibrer la violence de la fable, ce qui sert, dans ce cas précis, le propos de Berquin, qui appelle clairement à la concorde en un moment où celle-ci est malmenée dans le pays. La publication du *Livre de famille* commence en effet quelques mois après le début des événements révolutionnaires. S'impose donc avec l'entretien un espace de transmission apaisée, où la violence de l'anecdote est contrebalancée par la bienveillance de l'échange familial.

- 2 La figure des bœufs est déjà présente dans l'*Introduction familière à la connaissance de la nature*, traduction arrangée d'après Sarah Trimmer³. Cet ouvrage, proposé en souscription commune avec *L'Ami de l'adolescence*, dont la publication commence en septembre 1784, se présente sous la forme d'entretiens, ou plutôt de monologues. Une dame, dont le statut n'est pas explicité, interpelle des enfants que l'on n'entend jamais et dont on ne connaît les gestes – et le nom, Charlotte et Henri – que par ce qu'elle en dit. Dans le deuxième entretien, intitulé *Les bœufs*, la gouvernante enjoint les deux enfants de la suivre en promenade. Sur le chemin, un nuage de poussière annonce un troupeau de bœufs qui passe, en route vers l'abattoir : « N'en soyez point effrayée, Charlotte. Remarquez comme ils souffrent patiemment qu'on les pousse à coups d'aiguillon⁴ ». Suit tout un développement sur leur obéissance. Bien que la violence soit présente – on y évoque la fin inéluctable des bêtes – elle est atténuée par une série de justifications utilitaires et morales. Le discours fait ainsi le constat de la nécessité de la mise à mort de l'animal, mais condamne toute violence gratuite : « Nous sommes obligés de les tuer pour soutenir notre vie ; mais nous ne devons jamais être cruels envers eux, tant qu'ils sont vivants⁵. »
- 3 À la suite de ces deux exemples, nous interrogerons la manière dont l'atténuation de la violence, qui participe ici d'un projet de pacification sociale, traduit également, sur le plan esthétique, une mise à distance du drame.

Un théâtre en lisières : porosité des formes et déplacement de la violence

- 4 Le *Livre de famille* commence par un entretien, *L'Obéissance*, où la petite fille s'empresse d'approuver les affirmations de sa mère sans objection, ce qui exclut toute confrontation de points de vue. De même dans *Les Suites fâcheuses de la colère*, la jeune Émilie a cassé un grand tas de porcelaines au cours d'une crise de colère. Sa tante en est très fâchée, mais Émilie court se jeter dans ses bras, d'avance repentante et prête à subir la plus sévère des punitions. Tous les drames de Berquin ne se terminent pas aussi paisiblement, mais chez

lui un esprit de conciliation oblitère souvent la violence appelée par le drame, qui suppose en principe une action déclenchée par un conflit. Selon son « Prospectus », inséré dans le premier numéro de *L'Ami des enfants*, Berquin affecte à ce drame une fonction assez proche du théâtre des collèges, qui est de gagner en assurance et en maintien :

Il y aura dans tous les volumes un petit drame, dont les principaux personnages seront les enfants, afin de pouvoir leur faire acquérir de bonne heure une contenance assurée, des grâces dans leurs gestes et dans leur maintien, et une manière aisée de s'énoncer en public⁶.

Mais il donne aussi au drame un caractère aimable, la représentation devant être une « fête domestique » où les parents « partageront le charme si doux de partager les divertissements de leur jeune famille⁷ ».

- 5 Cette recherche d'apaisement apparaît nettement dans le choix de formes proto-théâtrales peu soutenues par une action, et davantage par le dialogue. Selon les conditions dans lesquelles on aborde l'œuvre de Berquin, l'importance de sa dimension théâtrale peut apparaître avec une évidence toute relative. Pour notre part, l'ayant autrefois consultée dans l'édition tardive chez Didier en quatre volumes, nous avons été plus sensible au modèle du conte moral⁸. Pourtant, les drames occupent une place importante au plan quantitatif, car ils sont généralement plus longs que la moyenne des autres textes. La livraison de *L'Ami des enfants* de mars 1783 est ainsi presque entièrement occupée par *Les Joueurs*⁹ (127 pages sur 144), celle de mai 1783 par *Le Déserteur*, « imité de l'allemand de M. Stéphanie »¹⁰. En revanche, il n'y a pas de drame dans les deux dernières livraisons, celle de novembre se concluant par *La Tendre Mère*, qui est une traduction de Johann Gottlieb Schummel. Il s'agit d'un texte particulièrement hybride, fait de dialogues et d'échanges épistolaires, qui se présentent comme une forme de dialogue à distance. Lettres, entretiens, théâtre apparaissent ainsi comme trois formes complémentaires, marquées par une polyphonie que l'on retrouve dans la livraison de décembre, avec trois petits romans ou nouvelles par lettre : *Le Petit Prisonnier*, *Le Vieux Laurent* et *Favori*. Aussi les observateurs divergent-ils sur le décompte exact des drames de Berquin, d'autant que dans nombre de récits la

typographie des dialogues suit une disposition théâtrale : le nom des interlocuteurs est présenté en petites capitales et placé au milieu de la justification. Ainsi, le tout premier récit de *L'Ami des enfants*, *Le Petit Frère*¹¹, prend assez vite l'allure d'un dialogue théâtral entre M. de Gensac et Fanchette, à l'occasion de la naissance de son petit frère. « Cet entretien fit une vive impression sur Fanchette¹² », nous dit le rédacteur.

- 6 La conception venue de Diderot du théâtre comme tableau, dont Béatrice Ferrier a analysé l'influence sur Berquin¹³, renforce encore cette porosité générique, qui rend les frontières du théâtre de Berquin problématiques. Significativement, c'est un récit comme *Le Lit de mort*, paru dans le numéro de juin 1783, qui l'illustre le mieux alors qu'il n'est pas présenté comme un drame. Ce récit, qui sera repris dans la *Bibliothèque des villages*, ne peut que faire penser à Dorval qui, étant allé dans une maison où l'on veille un mort, racontait :

J'y vis un tableau, et j'y entendis un discours que je n'ai point oubliés. Le mort était étendu sur un lit. Ses jambes nues pendaient hors du lit. Sa femme échevelée était à terre. Elle tenait les pieds de son mari ; et elle disait en fondant en larmes, et avec une action qui en arrachait à tout le monde : « Hélas ! quand je t'envoyai ici, je ne pensais pas que ces pieds te menaient à la mort. » Croyez-vous qu'une femme d'un autre rang aurait été plus pathétique ? Non. La même situation lui eût inspiré le même discours. [...] Les grands intérêts, les grandes passions. Voilà la source des grands discours, des discours vrais. Presque tous les hommes parlent bien en mourant¹⁴.

L'entretien où figure cette scène est lui-même un texte hybride, proposant un débat théorique qui est en même temps une manière de théâtre. *Le Lit de mort*, dont on n'a pour l'instant trouvé aucune source chez les inspireurs habituels de Berquin, déploie une esthétique du tableau que nous retrouvons bien évidemment en peinture, chez Greuze, avec *La Dame de charité* (1773). Suzanne est une vieille femme sur son lit de mort. Deschamps, son fils, est un maçon réduit à la plus grande misère. Malgré cela, Suzanne est tourmentée parce qu'elle a vu son petit-fils manger en cachette des pommes qu'il a dû voler, mourant de faim. Bien que le texte ne soit

pas désigné comme un drame, une didascalie y est insérée, signalée par des parenthèses et une mise en italiques :

(Il court chercher Alexis, et le porte sur le lit de Suzanne. Suzanne se soulève avec beaucoup de peine, se tourne du côté de l'enfant, prend ses deux mains dans les siennes, les presse sur son cœur, et appuie sa tête faible et défaillante sur l'épaule de son petit-fils¹⁵).

On trouve d'autres didascalies de ce genre, précisant les postures des personnages, dans ce récit qui se déroule sur une scène unique et enchaîne des tableaux où l'on s'exclame de manière théâtrale.

- 7 Se pose en outre la question de l'usage réel fait de ce théâtre, ce qui tend à diluer un peu plus les frontières du genre. S'il a été joué, on peut penser qu'il a davantage été lu, de diverses manières, silencieusement ou à voix haute. Dans *La Tendre Mère*, Henriette écrit une lettre à son « cher papa » (p. 116) où elle évoque la lecture de *L'Aveugle de Spa* (p. 119). Dans cette pièce qui fait partie du *Théâtre d'éducation* de Stéphanie de Genlis, on ne cesse de se conter des exemples de charité à l'égard des pauvres. On peut penser aussi que ces représentations en famille présentent souvent en elles-mêmes un caractère fictionnel. De nombreuses éditions mêleront les drames à divers types de textes, en les intercalant, l'intention n'étant pas nettement de les interpréter, si bien que l'on a plutôt l'impression d'être devant des contes moraux dialogués. À partir du 1^{er} juillet 1783, apparaît d'ailleurs dans le périodique le sous-titre : « Morale ».
- 8 Enfin, la représentation de la violence échappe souvent au théâtre chez Berquin. Nous en voulons pour exemple le récit étonnamment noir, intitulé *Pascal*, qui poursuit *Le Lit de mort*. Un jeune garçon gagné par la débauche finit par assassiner son père. On n'y trouve pas de dialogue, seulement un petit discours du tuteur, et les seules exclamations sont celles du narrateur : « Combien il est difficile d'extirper un vice qu'on a laissé trop longtemps s'enraciner dans son cœur ! » ou « Précaution, hélas ! trop tardive ! Pascal était absolument corrompu. »¹⁶ La violence absolue est donc ici logée dans le récit, qui se termine par l'impossibilité de dire le crime – « Ô nature ! nature !... je ne puis achever » – mais rebondit finalement par une apostrophe aux lecteurs : « Enfants, si, après avoir lu cette horrible aventure,

vous osiez vous familiariser avec la première idée du vice, tremblez de devenir, par degrés, criminels, et de finir, comme Pascal, par un parricide¹⁷ ! » Ainsi est-ce au commentaire qu'est réservée l'emphase théâtrale, tout en excluant la prise en charge de la violence.

Berquin à l'école du dialogue ou le théâtre dédramatisé

- 9 Le recours fréquent à la forme de l'entretien dans les pièces de Berquin signale un éloignement délibéré du modèle théâtral. Cette disposition n'est pas sans rappeler celle des dialogues philosophiques de Platon, dont Nietzsche se moquera plus tard, en leur affectant un caractère de puérilité : « Pour trouver un charme au dialogue de Platon, cette façon de dialectique horriblement suffisante et enfantine, il ne faut jamais avoir lu de bon français, – Fontenelle par exemple¹⁸ ». Ce jugement sévère n'ôte rien à la fécondité de ce modèle dans une perspective pédagogique, ni à sa pertinence dans le cadre d'un théâtre d'éducation. Ce qui peut apparaître comme une forme de naïveté devient, chez Berquin, une méthode privilégiée, dont la simplicité apparente s'accorde avec une visée éducative claire. On pourrait dire que si théâtre il y a chez Berquin, c'est celui d'un échange philosophique, ou plutôt d'un semblant d'échange, qui ne donne que rarement lieu à un véritable débat. L'entretien se distingue ainsi du drame qui, originellement, est *action* vue comme mise en scène d'un conflit, et virtuellement porteur de violence. Au contraire, l'entretien, qui prend la forme d'une parole régulée et encadrée, refuse le théâtre en tant qu'espace conflictuel¹⁹. De ce point de vue, on est très loin de la *catharsis* aristotélicienne, qui suppose l'exacerbation des passions et leur résolution par purgation, et plus proche de la définition de François Genton, pour qui le théâtre se caractérise par une intelligibilité immédiate et par une certaine volonté d'intéresser sans intriguer, d'émouvoir sans heurter²⁰.
- 10 La violence, au cœur du drame, est ainsi soigneusement évitée ou atténuée chez Berquin. Son évocation n'intervient que pour mieux souligner la nécessité d'un rejet. C'est d'abord la violence instinctive de l'enfant qu'il faut éduquer, en présentant l'attitude contraire. Mais c'est aussi celle de l'éducateur lui-même. En ce sens, ces entretiens ou ces drames s'adressent aussi aux adultes, comme le souligne le

titre de Salzmann, *Unterhaltungen für Kinder und Kinderfreunde* (« Entretiens pour les enfants et les amis des enfants »). À cet égard, on peut évoquer *Les Jeux de la petite Thalie ou Nouveaux petits drames dialogués sur des proverbes*, publiés en 1769 par un autre auteur français, Alexandre Guillaume de Moissy. Le proverbe IV, *Les Moineaux*, est annoncé comme « une leçon agréable et persuasive, pour engager un enfant à ne faire aucun mal, aucune méchanceté, même aux animaux²¹ ». Cependant, il commence par une scène de violence qui n'est pas le fait de l'enfant mais de son précepteur. Le petit Minot, traité de « monstre » parce qu'il a jeté le chat de la femme de chambre par la fenêtre pour voir s'il pouvait marcher sur deux pattes, subit la brutalité d'un abbé entre les bras duquel il se débat avant de lui échapper. L'abbé, qui porte le nom éloquent de Nigaudin, constate alors que la correction qu'il vient de donner à l'enfant n'a pas suffi. L'arrivée du « philosophe », qui raille également les prétentions héroïques de la mère, M^{me} Minot, à travers des allusions mythologiques ironiques, introduit une autre posture éducative, proche de celle que promeut Berquin. Le terme même de « philosophe » soutient une conception nouvelle de l'éducation, centrée sur la parole :

Vous voilà le foudre à la main, Madame, quel crime êtes-vous donc sur le point de punir ? C'est apparemment votre petit Hercule à qui vous voulez susciter quelques traverses ?... Mais pourquoi cela ? Vous n'avez pas les mêmes raisons de le persécuter, qu'avait la vindicative Junon²².

Ce modèle trouve un écho chez Berquin, notamment dans la manière dont il adapte la *Petite bibliothèque des enfants* de Campe. Selon l'abbé Grandmottet, Berquin ne se contente pas de traduire, mais « r'habill[e], à sa manière, la plupart des morceaux » de cette *Bibliothèque*. Il lui reproche de ne pas s'être appuyé sur les principes de la religion et de la morale, et d'avoir ainsi produit « un livre beaucoup plus philosophique, par conséquent bien moins utile ; il semble qu'il n'a voulu parler qu'à l'esprit »²³. Cette critique révèle un déplacement des finalités éducatives, au profit d'un dialogue avec l'enfant, perçu comme sujet pensant.

11 Dans le proverbe de Guillaume de Moissy, cette mise en valeur de la parole dialoguée s'accompagne d'une mise en scène, comme on en

trouvera souvent chez Berquin. Le philosophe s'appuie sur un exemple pour éduquer l'enfant violent plus que sur des leçons. C'est ainsi l'acte éducatif qui prend une forme théâtrale, le philosophe se servant d'oiseaux apprivoisés comme dans un spectacle de magie. L'apparition un peu surprenante de ce philosophe fait entrevoir une critique de l'éducation conventionnelle et semble confirmer le rapprochement que nous avons esquissé avec Platon. Dans son « Discours préliminaire », Moissy parle du reste de l'« œil philosophique » avec lequel il envisage un certain nombre de proverbes qui, « sans être hors de la portée des enfants et des jeunes personnes, roulent au contraire sur les petites affections répréhensibles et sur les semences de vices et de défauts qui peuvent germer en eux »²⁴. Il souligne l'importance de la parole, les proverbes dialogués apprenant aux enfants à parler avec assurance mais aussi à « dissenter d'eux-mêmes sur les choses qui les regardent, qui les amusent et qui les intéressent ». Il invite même à les engager, « à travers toutes les scènes qu'ils réciteront par cœur, à étendre d'eux-mêmes le dialogue, sans qu'ils s'écartent trop de l'action » :

Rien ne formera plus les jeunes personnes à parler aisément, et avec une honnête assurance devant le monde, à donner du ressort à leur imagination, enfin à multiplier avec méthode leurs idées, que ces petits drames ainsi représentés par elles, une partie de mémoire et l'autre par impromptu. Pour cet effet, on a marqué les endroits susceptibles d'être variés, ou plus étendus dans le dialogue écrit, en mettant au-dessus de ces endroits le mot d'impromptu²⁵.

Si Berquin ne pousse pas aussi loin l'agentivité de l'enfant, il partage néanmoins avec Moissy cette volonté d'éduquer par la parole²⁶. On le perçoit bien dans *Le Petit Frère*, saynète où c'est l'enfant qui mène la discussion par les questions que lui inspire sa naïveté. La scène se déroule dans un cadre domestique, en toute simplicité.

- 12 Cependant, cette philosophie de l'éducation, fondée sur le refus de la violence, n'est pas constante. Dans d'autres proverbes, on ne se prive pas de promettre de sévères « corrections ». Ainsi, dans *Le Petit Joueur de violon*, Charles, enfant méprisant et violent, qui casse le violon d'un pauvre petit musicien, est puni avec sévérité par son père, qui le bannit et le menace quasiment de la Bastille. Ce comportement semble archaïque par rapport à l'image paternelle que Berquin

construit le plus souvent. Cela s'explique sans doute par la fidélité au texte original de Christian-Felix Weisse²⁷, dont Berquin reprend la pièce presque à l'identique, en atténuant toutefois la cruauté de son personnage. Notons cependant que la pièce de Weisse est désignée comme une comédie – *Lustspiel* en allemand, terme qui suggère plus fortement la gaîté (*lustig* signifie « joyeux »). Cela vient questionner la dénomination de « drame », que les auteurs français emploient tous, dans la lignée de Diderot. Les auteurs allemands proposent, par contraste, une nomenclature plus diversifiée. Ainsi, *Der Gebundene Schäfer* (Le Berger lié) de Weisse (Leipzig, Crusius, 1777) est désigné comme *Schäferspiel vor Kinder* (« pièce pastorale pour enfants »). La Petite Glaneuse est la traduction de *Die kleine Aehrenleserin*, également « *ein Lustspiel für Kinder in einem Aufzuge* » (une comédie pour enfants en un acte), publiée à Leipzig chez Crusius dès 1777. Il est indiqué que celle-ci peut être jouée comme opérette mais aussi comme simple pièce de théâtre sans les airs. Pfeffel, pour sa part, avait publié des *Dramatische Kinderspiele* (« Jeux dramatiques pour enfants ») en 1769. Les pièces de Weisse sont aussi classées par Birgit Prilisauer dans la catégorie des *Schuldrama* (« drames scolaires²⁸ »), car elles ne sont pas réservées au domaine privé et sont également données dans un cadre scolaire, comme le montre leur publication séparée sous forme de livrets²⁹. Cette diversité des dénominations génériques dans l'aire germanophone contribue sans doute à expliquer chez Berquin la dilution du drame, absorbé dans un tissu générique composite où la frontière entre la comédie, le drame et le proverbe se fait poreuse.

- 13 Le rejet du drame se perçoit enfin dans le refus de l'héroïsme. Dans *L'Épée*, drame également adapté de Weisse³⁰, Berquin représente un jeune garçon qui se croit autorisé par son rang de gentilhomme à se montrer violent et grossier. Ayant reçu une épée pour son anniversaire, il se voit comme un homme en situation de mépriser, voire de battre des fils de bourgeois. Il se ridiculise en tirant de son fourreau une longue plume de dinde que sa sœur a mise à la place de l'épée. Auparavant, celle-ci l'avait comparé à Don Quichotte : « Je viens de le trouver ici, comme Don Quichotte, s'escrimant tout seul d'estoc et de taille, et menaçant de faire ses premières armes contre ses camarades qui viennent le voir³¹. » La comparaison à Don Quichotte, ajoutée par Berquin, souligne sa volonté de désamorcer

l'héroïsme traditionnel lié à la violence et au conflit. La même référence à Cervantès revient dans la dernière livraison de *L'Ami des enfants*, entièrement composée de correspondances. On n'y trouve aucun drame. La plus importante, intitulée *Favori*, court des pages 61 à 130. Elle se développe entre un frère et une sœur, Didier et Juliette de Lormeuil. Didier, parti en voyage avec son père, s'empresse d'écrire à Juliette, non pour évoquer des aventures mais pour lui rappeler les soins qu'elle doit à son serin, nommé *Favori*. Ce qu'il fait de manière drolatique en imaginant sur un ton faussement pathétique l'agonie de *Favori* : « Tremble, tremble, ma sœur ! Regarde-le déjà comme mort ³² ». Et pour la remercier d'exercer dignement ses « grandes fonctions » (p. 65), il lui promet un journal de son petit voyage où elle verra des événements dignes de passer à la postérité. Ainsi le frère et la sœur font-ils assaut de « badinage » (p. 66) pour jouer avec la rhétorique, et Juliette se demande si Didier ne serait pas « allé, comme Gulliver, dans quelque île inconnue » (p. 82), et elle-même envoie un « Journal de mon voyage » (p. 85-94), la relation d'une excursion émaillée d'incidents qui lui font évoquer les foudres de Jupiter (p. 90). « Je commence à croire que du temps des chevaliers errants, lui répond son frère, j'aurais pu faire une brillante figure sur ce globe » (p. 96), et il livre à son tour le « Journal de mon voyage » (p. 97-124) où il raconte une histoire beaucoup plus morale de vieux soldat estropié, non sans évoquer « le Seigneur Don Quichotte » (p. 119) à propos d'une petite dindonnière aux prises avec un petit chevrier. Dans la « Dernière réponse de Juliette de Lormeuil à son frère » (p. 125), celle-ci se propose de le voir plutôt comme un nouveau Sancho Pança, « car je n'ai guère vu dans ma vie de personnage d'un plus grand sens ³³ » (p. 128). Ce texte d'un genre indécidable conclut ainsi *L'Ami des enfants* avant d'être repris en 1788 dans la collection des *Voyages imaginaires* sous le titre *Voyage de Didier* ³⁴.

Conclusion

- 14 De même que *Don Quichotte* est un roman qui débat du romanesque et de l'anti-romanesque, *L'Ami des enfants* offre du théâtre qui tend à disqualifier le genre, alors que l'éducation selon Berquin prend toujours une allure théâtrale. Une forme dramatique se loge donc dans un périodique qui lui-même, on l'a souvent remarqué, présente

un statut ambigu lui valant d'être désigné à plusieurs reprises et très vaguement par son auteur-éditeur comme « ouvrage³⁵ » avant que n'apparaisse la mention « Morale », qui n'en dit pas plus sur un quelconque caractère générique ou éditorial. La forme dramatique reste diffuse, affectant des types de textes qui ne relèvent pas du théâtre, et elle s'affiche surtout par des choix typographiques. C'est la gestion de la page qui fait théâtre.

- 15 Ces choix éditoriaux se retrouveront par la suite, et même dans la période romantique, comme l'a étudié Amélie Calderone dans sa thèse, *Entre la scène et le livre. Formes dramatiques publiées dans la presse à l'époque romantique (1829-1851)*³⁶. Elle relève que l'importance des « pièces » de théâtre dans les périodiques remet en question la distinction entre spectacle et littérature. On est devant un théâtre à la fois peu spectaculaire et peu clairement défini. Concernant la jeunesse, elle s'intéresse notamment au *Journal des enfants*, dont on sait qu'il s'avance en opposition à ce qui vient de Berquin, ou plutôt de Berquin passé par le truchement de Bouilly. Édouard Ourliac, notamment, commence par des pièces dans la veine de Stéphanie de Genlis avant de s'abandonner à la veine caricaturiste qui est la sienne avec le *Théâtre du seigneur Croquignolle*. On peut citer également Maurice Alhoy, qui balance entre les deux inspirations. Tous deux sont de l'entourage de Balzac et auteurs de physiologies. Leur théâtre est plus proche des *Mésaventures de Jean-Paul Choppart* de Louis Desnoyers, un récit en feuilletons, que du théâtre paraissant dans les autres journaux pour enfants. Ce concept éditorial nous est devenu étranger et l'on n' imagine plus guère trouver du texte théâtral dans un périodique, signe sans doute d'un plus fort cloisonnement des genres.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Mercur de France, « Annonces et notices », samedi 19 décembre 1789, p. 119-120. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3817561c>.

BERQUIN Arnaud, *L'Ami des enfans*, Paris, Pissot et Théophile Barrois, [puis] Au bureau du journal, [puis] Au bureau de l'Ami des enfans, janvier 1782-décembre 1783, 24 n^{os}.

[En ligne sur Gallica sauf juin 1782] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb424149065/date> [et sur le site du gazetier universel] <https://gazetier-universel.gazettes18e.fr/periode/ami-des-enfants-1782-1783>.

BERQUIN A., « Prospectus », *L'Ami des enfans*, n° 1, janvier 1782, p. v-xii.

BERQUIN A., « Le Petit Frère », *L'Ami des enfans*, n° 1, janvier 1782, p. 1-21.

BERQUIN A., « Le Petit Joueur de violon. Drame en un acte », *L'Ami des enfans*, n° 1, janvier 1782, p. 59-143.

BERQUIN A., « La Petite Glaneuse, drame en un acte », *L'Ami des enfans*, n° 2, février 1782, p. 67-143.

BERQUIN A., « L'Épée. Drame en un acte », *L'Ami des enfans*, n° 3, mars 1782, p. 93-143.

BERQUIN A., « Les Joueurs. Drame en un acte », n° 3, mars 1783, p. 17-144.

BERQUIN A., « Le Déserteur. Drame en trois actes », *L'Ami des enfans*, n° 5, mai 1783, p. 1-174.

BERQUIN A., « Le Lit de mort », *L'Ami des enfans*, n° 6, juin 1783, p. 5-38.

BERQUIN A., « Pascal », *L'Ami des enfans*, n° 6, juin 1783, p. 39-54.

BERQUIN A., « La Tendre Mère », *L'Ami des enfans*, n° 11, novembre 1783, p. 69-144.

BERQUIN A., « Le Petit Prisonnier », *L'Ami des enfans*, n° 12, décembre 1783, p. 5-25.

BERQUIN A., « Le Vieux Laurent », *L'Ami des enfans*, n° 12, décembre 1783, p. 26-60.

BERQUIN A., « Favori », *L'Ami des enfans*, n° 12, décembre 1783, p. 61-130.

BERQUIN Arnaud, *Introduction familière à la connaissance de la nature* [1784], dans *Œuvres complètes de Berquin*, 4 vol., t. IV, Paris, Didier, 1840, p. 3-99. [En ligne] <http://books.google.fr/books?id=iBNWi12eXNkC&pg=PP7>.

BERQUIN Arnaud, *Voyage de Didier de Lormeuil*, dans *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*, t. 28 : Quatrième division de la première classe, contenant les Voyages amusans, comiques et critiques, Amsterdam, Paris, 1788, p. 401-435. [En ligne] <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10099656?page=415>.

BERQUIN Arnaud, *Le Livre de famille ou Journal des enfans, contenant des historiетtes morales et amusantes, mêlées d'entretiens instructifs sur tous les objets qui les frappent journellement dans la nature & dans la société*, par M. Berquin. Pour servir de suite à *L'Ami des enfans*, & des adolescents, du même auteur, Lausanne, Durand l'aîné et C^o libraires, 1793. [En ligne] <https://books.google.fr/books?id=gw5TdF6nIFIC&pg=PA1>.

CAMPE Joachim Heinrich, *Petite bibliothèque des enfans*, t. 1, La Haye, J. van Cleef, 1802. [En ligne] <https://books.google.fr/books?id=xvVRAAAAcAAJ&pg=PR3>.

DIDEROT Denis, *Entretiens sur le Fils naturel* [1757], dans *Œuvres esthétiques*, éd. Paul Vernière, Paris, Garnier, 1965, p. 71-175.

GRANDMOTTET abbé J.-D., avant-propos de sa traduction de la *Petite bibliothèque des enfans* par J. H. Campe, t. I, La Haye, J. van Cleef, 1802, p. v-x. [En ligne] <https://books.google.fr/books?id=xvVRAAAAcAAJ&pg=PR5>.

PFEFFEL Conrad Gottlieb, *Dramatische Kinderspiele* (« Jeux dramatiques pour enfants »), Strasburg [Strasbourg], Johann Gottfried Bauer, 1769. [En ligne] <https://books.google.fr/books?id=7cVTBt1zsQC&pg=PP1> ou <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10760712?page=5>.

MOISSY Alexandre-Guillaume, *Les Jeux de la petite Thalie, ou Nouveaux petits drames dialogués sur des proverbes propres à former les mœurs des enfans et des jeunes personnes, depuis l'âge de cinq ans jusqu'à vingt*. Par M. de Moissy, Paris, Bailly, 1769. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1512608n>.

NIETZSCHE Frédéric, « Ce que je dois aux anciens », dans *Crépuscule des idoles*, trad. Henri Albert, *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, t. XII, Paris, Mercure de France, 1908. [En ligne] https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Crépuscule_des_Idoles/Ce_que_je_dois_aux_anciens.

SALZMANN Christian Gotthilf, *Unterhaltungen für Kinder und Kinderfreunde* (« Entretiens pour les enfants et les amis des enfants »), vol. 3, Leipzig, Crusius, 1780. [En ligne] <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10760926>.

STEPHANIE Gottlieb, *Der Deserteur aus kindesliebe* (« Le Déserteur par amour filial »), s. l., Logenmeister, 1773. [En ligne] <https://books.google.fr/books?id=sXJ68uXf8VIC&pg=PP5> ou <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10760712?page=5>.

WEISSE Christian-Felix, *Der Kinderfreund, ein Wochenblatt* (« L'Ami des enfants, un hebdomadaire »), Leipzig, Siegfried Lebrecht Crusius, paru d'oct. 1775 à 1782 [sept. 1781]. [En ligne sur le [site du Münchener digitalisierungs Zentrum](#) (MDZ)].

WEISSE C.-F., « *Der Geburtstag* » (L'Anniversaire), *Der Kinderfreund*, vol. 1, XVIII à XXIII, 4-23 décembre 1775, p. 133-164.

WEISSE C.-F., « *Der Ungezogene Knabe* » (Le Garçon méchant, mal élevé), *Der Kinderfreund*, vol. 6, LXXXI à LXXXV, 18 janvier-15 février 1777, p. 47-128.

WEISSE C.-F., « *Die Jungen Spieler oder Böse Gesellschaften verderben gute Sitten* » (Les Jeunes Joueurs ou Les mauvaises fréquentations corrompent les bonnes mœurs), *Der Kinderfreund*, vol. 23, CCCII à CCCVIII, 14 avril-26 mai 1781, p. 27-132.

WEISSE Christian-Felix, *Der Gebundene Schäfer. Ein Schäferspiel für Kinder, in einem Aufzuge* (« Le Berger lié. Pièce pastorale pour enfants, en un acte »), Leipzig, Siegfried Lebrecht Crusius, 1777. [En ligne] <https://books.google.fr/books?id=DPbrU4R58TMC&pg=PA1>.

WEISSE Christian-Felix, *Der Ungezogene Knabe, ein Lustspiel für Kinder, in Einem Aufzuge* (« Le Garçon méchant, mal élevé, comédie pour enfants, en un acte »), Leipzig, Siegfried Lebrecht Crusius, 1777. [En ligne] https://digital.staatsbibliothek-bberlin.de/werkansicht?PPN=PPN739418327&PHYSID=PHYS_0005.

WEISSE Christian-Felix, *Der Ungezogene Knabe* [version livret], *ein Lustspiel für Kinder, in Einem Aufzuge, aufgeführt auf dem Kurfürstl[iche] Theater zu München* (« Le Garçon méchant [...], comédie [...] représentée au théâtre de l'électorat de Munich [Bavière] »), s. l., s. n., 1777. [En ligne] <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10108750>.

WEISSE Christian-Felix, *Die kleine Aehrenleserin, ein Lustspiel für Kinder in einem Aufzuge* (« La Petite Glaneuse, une comédie pour enfants en un acte »), Leipzig, Siegfried Lebrecht Crusius, 1777. [En ligne] <https://books.google.fr/books?id=LrgAmqrNf3kC&pg=PA1>.

WEISSE Christian-Felix, *Die Jungen Spieler oder : Böse Gesellschaften verderben gute Sitten. Ein Lustspiel für junge Leute [...]* (« Les Jeunes Joueurs ou Les mauvaises fréquentations corrompent les bonnes mœurs. Comédie pour les jeunes gens »), Leipzig, Siegfried Lebrecht Crusius, 1781. [En ligne] <https://books.google.fr/books?id=6BpaAAAAcAAJ&pg=PA1>.

Bibliographie critique

BOULERIE Florence, « Présentation de l'auteur [pour trois pièces d'Arnaud Berquin] », dans Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL (dir.), *L'Enfant rêvé : anthologie des théâtres d'éducation du XVIII^e siècle*, 2 vol., Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du théâtre français », 2022, t. II, éd. Andréane AUDY-TROTTIER, Florence BOULERIE, Nicolas BRUCKER, Jeanne CHIRON, Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL, p. 1209-1241.

CALDERONE Amélie, *Des spectacles dans un fauteuil : lire le théâtre romantique dans la presse*, Paris, Sorbonne université presses, « Theatrum mundi », 2024.

FERRIER Béatrice, « Les petits drames de *L'Ami des enfants* de Berquin : l'influence des théories de Diderot sur le théâtre d'éducation », *Lumen*, vol. 28, 2009, p. 83-96. DOI [10.7202/1012039ar](https://doi.org/10.7202/1012039ar).

GENTON François, *Des beautés plus hardies... : le théâtre allemand dans la France de l'Ancien Régime (1750-1789)*, Saint-Denis, Éditions Suger, 1999.

MARCOIN Francis, « *L'Ami des enfants* ou le médiateur dans les ouvrages d'Arnaud Berquin », *Spirale. Revue de recherches en éducation*, n° 17 : *Les médiations en éducation* [ou *Les médiations éducatives*], Francis Danvers (dir.), 1996, p. 57-76. DOI [10.3406/spira.1996.1918](https://doi.org/10.3406/spira.1996.1918).

NIÈRES-CHEVREL Isabelle, « Des sources nouvelles pour *L'Ami des enfants* de Berquin », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 114/4, 2014, p. 807 à 828. DOI Cairn restreint [10.3917/rhlf.144.0807](https://doi.org/10.3917/rhlf.144.0807).

PRILISAUER Birgit, *Das Kinderschauspiel der Aufklärung – die Intentionen der Autoren im Kontext der Zeit*, Magistra der Philosophie sous la dir. de Roland Innerhofer, Wien, 2009. [En ligne] <https://phaidra.univie.ac.at/api/object/o:1260188/download>.

SEGUIN Maria-Susana, « Fontenelle et le genre des entretiens entre les xvii^e et xviii^e siècles », dans Agnès Cousson (dir.), *L'Entretien, du xviii^e siècle à nos jours*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2021.

TRIMMER Sarah, *An easy introduction to the Knowledge of Nature, and reading the holy scriptures, adapted to the capacities of children*, London, J. Dodsley, J. Robson, T. Longman, G. Robinson, J. Johnson et al., 1780.

NOTES

1 Arnaud BERQUIN, *Le Livre de famille ou Journal des enfans, contenant des historiottes morales et amusantes, mêlées d'entretiens instructifs sur tous les objets qui les frappent journellement dans la nature et dans la société*, Lausanne, Durand l'ainé et Come libraires, 1793 (édition disponible en ligne via le gazetier révolutionnaire : [site du gazetier universel](http://site.du.gazetier.universel)). La version originale n'a pas encore été mise au jour mais le *Mercur de France* du 19 décembre 1789 (p. 119-120) précise que le premier numéro est publié le 3 novembre 1789 (voir <https://gazetier-revolutionnaire.gazettes18e.fr/J89099>).

2 Cette forme hybride a été également observée par Florence BOULERIE dans les *Idylles*, dont certaines sont composées sous forme de dialogues (présentation scientifique de trois pièces d'Arnaud Berquin, dans Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL (dir.), *L'Enfant rêvé : anthologie des théâtres d'éducation du xviii^e siècle*, t. II, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 1212).

3 Sarah TRIMMER, *An easy introduction to the Knowledge of Nature, and reading the holy scriptures, adapted to the capacities of children*, London, J. Dodsley et al., 1780.

4 Arnaud BERQUIN, *Introduction familière à la connaissance de la nature*, au bureau de *L'Ami des enfans*, 1784. Nous suivons la réédition dans le 4^e volume des *Œuvres complètes de Berquin*, du deuxième entretien, « *Les Bœufs* », Paris, Didier, 1840, p. 16.

5 *Ibid.*, p. 17.

6 Arnaud BERQUIN, « *Prospectus* », *L'Ami des enfans*, n° 1, janvier 1782, p. VIII-IX.

7 *Ibid.*, p. IX.

8 Francis MARCOIN, « L'Ami des enfants ou le médiateur dans les ouvrages d'Arnaud Berquin », *Spirale*, n° 17 : Les médiations en éducation [ou Les médiations éducatives], 1996, p. 57-76.

9 Adapté de Christian-Felix WEISSE, Die Jungen Spieler oder Böse Gesellschaften verderben gute Sitten. Ein Lustspiel für junge Leute [...] (« Les Jeunes Joueurs ou Les mauvaises fréquentations corrompent les bonnes mœurs. Comédie pour les jeunes gens »), pièce figurant dans *Der Kinderfreund, ein Wochenblatt* (« L'Ami des enfants, un hebdomadaire »), n° 23, 1781, p. 27-132. Toutes les pièces de Weisse citées dans cet article viennent de ce périodique. Celle-ci sera publiée également de manière séparée en livret, la même année, toujours chez Crusius. Weisse parle donc de comédie et non de drame, même si le sous-titre, ignoré par Berquin, est tiré des *Lettres aux Corinthiens* de Saint Paul. Celle-ci sera publiée également de manière séparée en livret.

10 Gottlieb STEPHANIE, Der Deserteur aus Kindesliebe (« Le Déserteur par amour filial »), s. l., Logenmeister, 1773.

11 Cet entretien est tiré de Salzmann, malgré son apparence d'authenticité. Isabelle NIÈRES-CHEVREL en a trouvé l'origine (« Des sources nouvelles pour l'Ami des enfans de Berquin », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 114/4, 2014, p. 813). Das kleine Brüderchen (« Le Petit Frère ») se trouve dans le troisième volume des Unterhaltungen für Kinder und Kinderfreunde (« Entretiens pour les enfants et les amis des enfants », Leipzig, Crusius, 1780, p. 183-193), consultable en ligne sur le site du Münchener digitalisierungs Zentrum (MDZ). Cette conception de l'entretien (*Unterhaltung* en allemand) est très présente chez Salzmann, que Berquin suit ici à la lettre. Ce qui est remarquable ici, c'est que ce texte emprunté semble coïncider avec un événement survenu dans l'entourage de Berquin, la naissance d'un fils chez l'éditeur Panckoucke.

12 Arnaud BERQUIN, « Le Petit Frère », *L'Ami des enfans*, n° 1, janvier 1782, p. 20. Nous soulignons.

13 Béatrice FERRIER, « Les petits drames de L'Ami des enfants de Berquin : l'influence des théories de Diderot sur le théâtre d'éducation », *Lumen*, vol. 28, 2009, p. 83-96.

14 Denis DIDEROT, « Dorval et moi. Second entretien ». Ces *Entretiens avec Dorval* paraissent en 1757 à la suite du *Fils naturel*. Nous suivons le

texte de l'édition des *Œuvres esthétiques* par Paul Vernière, Garnier, 1965, p. 99.

15 Arnaud BERQUIN, « Le Lit de mort », *L'Ami des enfans*, n° 6, juin 1783, p. 12.

16 Arnaud BERQUIN, « Pascal », *ibid.*, p. 42 et 45.

17 *Ibid.*, p. 54.

18 Frédéric NIETZSCHE, « Ce que je dois aux anciens », dans *Crépuscule des idoles*, trad. Henri Albert, *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, t. XII, Paris, Mercure de France, 1908, § 2, p. 229. Cité par Maria-Susana SEGUIN, « Fontenelle et le genre des entretiens entre les ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles », dans Agnès Cousson (dir.), *L'Entretien, du ^{xviii}^e siècle à nos jours*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 41.

19 Cela n'empêche pas Berquin de proposer une traduction du *Médée* de l'Allemand Gotter, il est vrai, devenu un mélodrame tout entier rempli de l'amour de la mère pour les enfants qu'elle va sacrifier.

20 François GENTON, *Des beautés plus hardies... : le théâtre allemand dans la France de l'Ancien Régime (1750-1789)*, Saint-Denis, Éditions Suger, 1999.

21 Alexandre-Guillaume de MOISSY, « Proverbe IV. Les Moineaux, page 55 », dans *Les Jeux de la petite Thalie ou Nouveaux petits drames dialogués sur des proverbes*, Paris, Bailly, 1769, « Table des titres », p. xii.

22 *Ibid.*, p. 60.

23 Abbé J.-D. GRANDMOTTET, avant-propos de sa traduction de la *Petite bibliothèque des enfans* par J. H. Campe, t. I, La Haye, J. van Cleef, 1802, p. vii.

24 Alexandre-Guillaume de MOISSY, dans « Discours préliminaire », *op. cit.*, p. vii.

25 *Ibid.*, p. viii.

26 Cette proximité de Berquin et de Moissy semble attestée par une « nouvelle édition » des *Proverbes* ; « revue par M. Berquin », parue chez Belin en l'an VII (1797), donc après la mort de Berquin. Cette édition ne figure pas au catalogue de la BnF. Un exemplaire est actuellement proposé à la vente par Hartevelde Rare Books Ltd., à Fribourg, en Suisse. D'après qui a pu consulter l'ouvrage, le texte ne présente aucune différence avec celui que nous connaissons. On peut donc se demander quel rôle a bien pu jouer Berquin, qui n'était plus de ce monde à cette date.

27 Christian-Felix WEISSE, *Der Ungezogene Knabe* (« Le Garçon méchant, mal élevé »), Leipzig, Crusius, 1777, et pièce figurant dans *Der Kinderfreund*,

ein Wochenblatt, vol. 6, 1777, p. 47-128.

28 Birgit PRILISAUER, *Das Kinderschauspiel der Aufklärung – die Intentionen der Autoren im Kontext der Zeit*, Magistra der Philosophie, Wien, 2009. Cette idée est présente dans tout le mémoire et plus particulièrement p. 21 : « Als Reformator des deutschen Schuldramas gilt Christian Weise. Indem er auch dem Moment der Übung von Rhetorik und Eloquenz einen hohen Stellenwert beimisst, schließt Weise mit seinen Dramen an die humanistische und reformatorische Tradition der Schuldramen an. » (Christian Weisse est considéré comme un réformateur du théâtre scolaire allemand. En accordant une grande importance à la pratique de la rhétorique et de l'éloquence, il inscrit ses pièces dans la tradition humaniste et réformée du théâtre scolaire.)

29 *Der Ungezogene Knabe* a été publié séparément dès 1777, « *aufgeführt auf dem Kurfürstl[iche] Theater zu München* » (« représenté au théâtre de l'électorat de Munich »).

30 Christian-Felix WEISSE, *Der Geburtstag* (« L'Anniversaire »), pièce figurant dans *Der Kinderfreund, ein Wochenblatt*, vol. 1, 1775, p. 133-164.

31 Arnaud BERQUIN, « *L'Épée* », *L'Ami des enfans*, n° 3, mars 1782, p. 117.

32 Arnaud BERQUIN, « *Lettre de Didier de Lormeuil à Juliette, sa sœur* », dans « *Favori* », *L'Ami des enfans*, n° 12, décembre 1783, p. 64. Ce récit vient de Weisse, « *Lottchens Antwort* », octobre 1778. Pour la suite des citations, pagination entre parenthèses.

33 Curieusement, à partir de la page 125 apparaît un sur-titre, « Estampes du voyage de Didier ».

34 Arnaud BERQUIN, *Voyage de Didier de Lormeuil*, dans le 28^e volume des *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*, Amsterdam, Paris, 1788.

35 Le mot « ouvrage » apparaît dès le 1^{er} numéro de *L'Ami des enfants* à la 1^{re} phrase du « *Prospectus* » de janvier 1782, puis à diverses reprises : « *Cet ouvrage a commencé le premier janvier de cette année*, et il en paraît régulièrement un volume le 1^{er} de chaque mois » (n° 4, avril 1782, n. p.). Le même mot sera repris plusieurs fois dans l'« *Avis* » qui clôt le numéro de décembre (p. 141-144) pour annoncer la poursuite de l'entreprise en 1783.

36 Cette thèse, soutenue à Lyon 2 le 27 novembre 2015 sous la dir. d'Olivier Bara, est désormais publiée. Voir Amélie CALDERONE, *Des spectacles dans un*

fauteuil : lire le théâtre romantique dans la presse, Paris, Sorbonne université presses, 2024.

RÉSUMÉS

Français

L'œuvre d'Arnaud Berquin pour la jeunesse se caractérise par le refus du conflit, à tel point qu'il semble donner en exemple des animaux pacifiques acceptant de se laisser conduire à l'abattoir. Cette attitude de soumission, dans laquelle l'auteur veut voir de la grandeur, rend problématique la possibilité de vraiment développer le genre du drame, d'autant que celui-ci est concurrencé par d'autres formes hybrides comme l'entretien ou le conte moral dialogué.

English

Arnaud Berquin's work for young people is characterised by the refusal of conflict, to the point that he seems to give the example of peaceful animals agreeing to allow themselves to be taken to the slaughterhouse. This attitude of submission, in which the author wants to see greatness, makes it problematic to really develop the genre of drama, especially as it competes with other hybrid forms, such as the interview or the dialogued moral tale.

INDEX

Mots-clés

Berquin (Arnaud), conte moral, drame, entretien, tableau, violence

Keywords

Berquin (Arnaud), moral tale, drama, interview, scene, violence

AUTEUR

Francis Marcoin

Université d'Artois – Textes & Cultures UR 4028

IDREF : <https://www.idref.fr/028270711>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0003-0653-7098>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000117685753>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/12014115>

La violence dans le théâtre de Berquin : un apport pour l'histoire culturelle du social

Magali Fourgnaud

DOI : 10.35562/fablijes.509

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Une éducation morale : transpositions de l'esthétique classique

Une éducation sociale : un apprentissage de nouveaux codes du « monde »

Une éducation politique

TEXTE

- 1 Dans le prospectus de *L'Ami des Enfants*, Arnaud Berquin prévoit que la représentation des pièces dramatiques, qu'il insère à la fin de chacune des livraisons du périodique, unisse adultes et enfants, qui seront tour à tour acteurs et spectateurs, dans une « fête domestique » : les parents « goûteront » ainsi « le charme si doux de partager les divertissements de leur jeune famille »¹. Si ses pièces se veulent divertissantes, elles n'édulcorent pas pour autant la violence à laquelle les enfants sont confrontés ou qu'ils exercent eux-mêmes. En effet, les pères soucieux de maintenir leur pouvoir et d'étendre leur propriété sont souvent colériques, excessifs voire cruels et formulent parfois des jugements arbitraires (par exemple dans *Un bon cœur fait pardonner les étourderies* ou *Les Pères réconciliés par leurs enfants*). Les enfants eux-mêmes imitent le mépris de classe des pères (dans *La Vanité punie* ou dans *L'Épée*), et font preuve de méchanceté gratuite, voire d'agressivité, sous l'effet de la jalousie : dans *Colin-Maillard*, par exemple, Robert aime « faire le mal pour le plaisir de le faire »², ne cesse de se moquer des plus fragiles et n'hésite pas à s'en prendre à eux physiquement. C'est également le cas de certains adultes, comme Hubert dans *La Petite Glaneuse* : le garde-chasse « arrache la corbeille des mains »³ de la petite Émilie, qui s'adresse à lui « avec effroi », précisent les didascalies. Les drames de Berquin

évoquent également sans détour les duretés de la vie et les tourments qu'ils engendrent : le déclassement social et la misère (dans *La Petite Glaneuse* ou *Le Petit Joueur de violon*), la maladie (dans *Colin-Maillard*), la perte des biens (dans *Incendie*), la mort des parents. Souvent un père veuf, éprouvé par la perte de sa femme, a recueilli un neveu orphelin (*Le Petit Joueur de violon*) ou un neveu et une nièce (*Un bon cœur fait pardonner bien des étourderies*). Dans *La Petite Glaneuse*, un veuf et une veuve finissent par s'unir pour élever décemment leurs enfants. Les souffrances de l'existence sont même présentées aux enfants comme des obstacles qui contribuent à leur développement : « Ce qui me console un peu dans ce malheur [affirme le père de Séraphine dans *La Levrette et la Bague*] c'est la force que tu dois en retirer, pour en soutenir, s'il le faut, de plus grands⁴. » On peut dès lors voir dans les drames de Berquin une représentation symbolique des épreuves de la vie : en faisant dérouler le « parcours initiatique du personnage principal⁵ » devant les yeux des spectateurs, le drame contribue à l'éveil de ces derniers, car, comme l'a montré Béatrice Ferrier, « la force de l'expérience vécue⁶ » est bien plus efficace que les discours ou les savoirs livresques, et ce d'autant plus qu'elle est partagée par différentes générations et investie dans les corps des acteurs et des spectateurs.

- 2 Outre cette portée didactique, les drames de Berquin sont également intéressants d'un point de vue sociologique et dans une perspective d'histoire culturelle du social. En effet, comme l'ont montré les travaux d'Antoine Lilti, à la suite de ceux de Daniel Roche, les périodiques de la deuxième moitié du XVIII^e siècle témoignent des pratiques culturelles des élites tout en participant à leur diffusion : ils représentent la manière dont un groupe social se constitue sur une culture commune et sur des manières partagées. En ce sens, ils ont une fonction de socialisation, par la diffusion des codes du « monde ». On peut dès lors se demander dans quelle mesure les drames de Berquin représentent les nouveaux modes de sociabilité qui émergent dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle : quelles sont les valeurs qu'ils mettent en scène ? et quelle place ont les différentes formes de violence dans l'éducation morale et sociale qu'ils visent ? Pour tenter de répondre à ces questions, je m'appuierai sur six drames parus dans *L'Ami des Enfants* durant l'année 1782, à savoir : *Le Petit Joueur de violon* (janvier), *La*

Petite Glaneuse (février), *L'Épée* (mars), *Les Pères réconciliés par leurs enfants* (avril), *Un bon cœur fait pardonner les étourderies* (mai) et *Colin-Maillard* (septembre)⁷. Ces drames sont des traductions-adaptations de pièces parues entre 1775 et 1780 dans le périodique allemand de Christian-Felix Weisse, *Des Kinderfreunde*. Je vais tâcher de montrer que ces pièces dramatiques visent une éducation morale, par le renversement des passions qu'elles entendent engendrer, mais également une éducation sociale, par l'apprentissage des codes du « monde », et une éducation politique, par la mise en question de la notion de noblesse.

Une éducation morale : transpositions de l'esthétique classique

- 3 Dans le prospectus qui ouvre *L'Ami des enfants*, Berquin explicite ainsi la visée éducative et morale de ses drames : « Tout y concourt [affirme-t-il] à leur [aux enfants] faire aimer le bien pour leur bonheur, et à les éloigner du mal comme d'une source d'humiliation et d'amertumes⁸. » Par le retournement des mauvaises passions qu'il entend opérer, Berquin apparaît comme un héritier de Fénelon pour qui la conversion morale doit passer par une contagion des affects. Fénelon, qui fut le précepteur du petit-fils de Louis XIV et qui écrivit des *Fables et opuscules pédagogiques* pour son élève, est d'ailleurs cité par Berquin, avec La Fontaine, comme étant, un des « amis de [l']enfance⁹ », dans le drame intitulé *Les Étrennes*. Selon l'archevêque de Cambrai, la simple adhésion au discours chrétien ne suffit pas : le sermon doit avoir un pouvoir d'émotion, comprise avec l'intensité motrice de son étymologie. Pour « insinuer la sagesse¹⁰ », l'orateur doit peindre les passions pour les exciter, afin de mieux les renverser et par là déclencher une prise de conscience morale chez l'auditeur : « On lui inspire l'indignation contre l'ingratitude, l'horreur contre la cruauté, la compassion pour la misère, l'amour pour la vertu, et le reste de même¹¹ », écrit-il dans ses *Dialogues sur l'éloquence*. Fénelon formule ainsi le processus de retournement des passions qu'il cherche à provoquer : pour instruire l'auditeur, il est nécessaire de le toucher, d'« émouvoir ses entrailles¹² », de le « transporter » jusqu'à le faire participer aux affects représentés, l'étape finale de cette contamination des émotions étant la

conversion. Tel est le renversement visé dans le drame de Berquin intitulé *Le Petit Joueur de violon*. Tout au long de la pièce, Charles se montre paresseux (il fait faire sa version latine à son cousin), gourmand et égoïste (il se sert copieusement de thé et de sucre sans en proposer aux invitées, dérobe le morceau de gâteau préparé pour le pauvre joueur de violon) ; il est de plus flatteur, menteur, colérique, et en vient même à casser le violon de Jonas, qui était la seule source de revenus pour le petit violoniste et pour son père aveugle. Cette gradation des méfaits afflige le père de Charles, M. de Melfort, qui entend le « guérir de ses vices¹³ » en le répudiant. À la scène 15, il s'écrie :

Fuis, méchant, ôte-toi de mes yeux ; tu me fais horreur.
[...] dès demain au matin, je te chasse de la maison. Je te laisserai le temps de te corriger, avant que tu y rentres ; et si cela ne réussit pas, il ne manque pas de cachots où l'on renferme les scélérats qui troublent la société par leurs crimes¹⁴.

Le drame se termine par l'exclusion du jeune garçon renié par son père. La brutalité avec laquelle Charles est rejeté du noyau familial vise assurément à provoquer un choc émotionnel chez les enfants spectateurs, qui s'étaient peut-être identifiés au personnage au début de la pièce, tant sa gaillardise, son enjouement et son assurance peuvent de prime abord séduire. Le bouleversement est d'autant plus fort qu'il contraste avec la compassion provoquée par le misérable joueur de violon, qui rapporte, au cours de deux récits, ce que lui a fait subir le garnement. Par conséquent, ce drame ne met pas vraiment en scène l'éducation morale d'un personnage (dont l'évolution n'est pas montrée) ; il vise en revanche celle du spectateur qui est conduit, par le dispositif dramaturgique, à ressentir, avec force, indignation et pitié. Ces émotions seront d'autant plus intenses qu'acteurs et spectateurs sont réunis dans la même pièce et sont proches les uns des autres. Fait notable : M. de Melfort ne montre aucune marque d'empathie à l'égard de son fils, pourtant orphelin de mère. Ce père, dont on apprend qu'il est de santé fragile, peine même à entendre la version des faits de Charles. Le drame se clôt sur ses paroles :

M. MELFORT.

Je ne veux rien entendre en sa faveur. Celui qui est capable d'arracher au pauvre le salaire qu'il a gagné, de lui briser l'instrument de ses travaux, et de chercher à se justifier de ces atrocités par le mensonge et par la calomnie, doit être retranché de la société des hommes¹⁵.

- 4 Les enfants sont ainsi jugés et traités avec la même rigueur que les adultes : toute personne ayant un comportement inacceptable dans le cadre d'une vie mondaine est mise au ban de la société. C'est également le cas dans *Colin-Maillard*, qui se clôt sur l'exclusion de Robert, le petit garnement, hors du groupe d'enfants. Le titre allemand du drame (*Wer dem andern eine Grube gräbt, fällt oft selbst kinein ; oder die blinde Kuh*¹⁶) rend encore plus explicite sa visée didactique. Cependant, l'intérêt de la pièce repose surtout sur la mise en abyme des effets de la mise en scène à la fois sur les victimes et les auteurs de méchancetés. En effet, indigné face aux tours que veut jouer Robert à ses jeunes amis (notamment Louise, qui boîte, et le jeune Duverney qui est bègue), Frédéric imagine un stratagème pour corriger le méchant. L'enfant se fait alors metteur en scène, engageant même le palefrenier comme marionnettiste, afin d'effrayer celui qui se croit le plus fort. Jeu de lumières, porte-voix, marionnette effrayante réalisée avec les moyens du bord (un bâton de bois, un masque et la robe de magistrat de son père) : le jeune garçon manie tous les artifices du théâtre pour donner « une leçon¹⁷ » au vilain voisin. Or cette mise en scène vise également à faire revenir le jeune Frédéric de son caractère espiègle. En effet, cherchant le « plaisir » qu'il y a à faire du mal aux autres, Robert apparaît comme un double de Frédéric, qui se montre, au début de la pièce, hautain et taquin. Le rôle que joue le personnage de Robert, comme miroir grossissant des penchants de Frédéric, apparaît nettement dans la scène de duel qui les oppose (scène 6) : les deux personnages masculins croient incarner, au début de la pièce, la suprématie de la force sur la faiblesse. Or la pièce conduit à remettre en question une telle conception de la puissance. Lors de l'arrivée de Robert, Léonor, la sœur de Frédéric, justifie ainsi la permission de leur père, M. de Juliers, d'accueillir le voisin, dont les méchancetés sont bien connues :

LÉONOR.

Il [leur père] nous a fait espérer beaucoup d'avantages de l'honneur de votre connaissance, particulièrement pour mon frère.

JULIE.

Oh ! il a besoin de bons exemples, je vous en avertis.

FRÉDÉRIC.

Eh quoi ! mes sœurs, voudriez-vous laisser croire que les vôtres ne me suffisent pas¹⁸ ?

De fait, les discours moralisateurs de Léonor, que Robert nomme « le frère Prêcheur de la maison¹⁹ », n'ont aucun effet sur la jouissance à faire le mal. Seul le plaisir à faire peur et à se faire peur parvient à faire revenir Frédéric de sa suffisance, comme en témoigne la jubilation partagée des deux garçons, imaginant les tours à jouer :

FRÉDÉRIC.

Oui, allez, allez. Je vais tout disposer, moi. Oh quel plaisir !

ROBERT (*avec un sourire méchant*).

Sentez-vous comme ce sera plaisant !

FRÉDÉRIC.

On aura une belle frayeur, je vous en réponds.

ROBERT.

Eh tant mieux, tant mieux²⁰ !

Comme l'écrivait La Fontaine, « c'est double plaisir de tromper le trompeur²¹ ». Berquin adapte ainsi les principes de l'esthétique classique à l'âge et au contexte familial de ses lecteurs. L'efficacité de la pièce repose en effet sur les reprises des ressorts de la comédie moliéresque : Robert, tel Tartuffe, est un véritable objet de fascination, dont l'arrivée est non seulement retardée par les rumeurs à son sujet, mais également théâtralisée (tout le monde s'assoit avant son entrée) ; à l'instar d'Alceste, il épingle chacun d'un portrait acide dont la mauvaise foi ne peut que faire sourire le public, avant le

retournement final au cours duquel l'apparition spectrale de l'avare défunt, prêt à égorger son voleur, fait office de statue du Commandeur.

- 5 Comme la comédie classique, les drames de Berquin visent non seulement l'éducation morale mais également la socialisation de leurs lecteurs-spectateurs et contribuent par là à la diffusion de nouvelles normes sociales.

Une éducation sociale : un apprentissage de nouveaux codes du « monde »

- 6 Dans les six drames choisis, l'histoire se déroule dans le milieu de la « seigneurie de terre²² », selon l'expression de Denise Escarpit. De fait, les noms à particule des pères soulignent leur appartenance à la noblesse, ce que confirment leurs différentes désignations : Hubert, le garde-chasse dans *La Petite Glaneuse*, nomme son maître « Monseigneur²³ » et sa fille, Henriette, est désignée comme « une noble demoiselle²⁴ ». Ces pères, riches propriétaires terriens (M. de Beauval a donné à Hubert un service honnête « dans [s]a terre »), sont entourés de domestiques, qui vivent sous leur toit et leur doivent « la soumission, le respect et une grande fidélité²⁵ », selon la définition de l'*Encyclopédie*. C'est le cas notamment de Champagne, dans *L'Épée*, d'Hubert, le garde-chasse, dans *La Petite Glaneuse* et de Pétrel, le cocher, dans *Un bon cœur fait pardonner bien des étourderies*. Dans ce drame, au sujet de Frédéric, le neveu de M. de Valcourt, le « domestique » s'écrie :

Dieu sait que nous l'aimions tous, et que nous aurions tous donné pour lui jusqu'à notre vie. Il nous récompensait du moindre service que nous pouvions lui rendre. Il faisait notre paix avec notre oncle, lorsqu'il était en colère contre nous. Il était le protecteur de tous les malheureux du village²⁶.

- 7 En faisant l'éloge du jeune Frédéric, le domestique évoque en filigrane la violence du maître, ses tendances colériques et ses abus de pouvoir. De fait, dans la même pièce, Pétrel, le cocher, a été renvoyé

sans nulle forme de procès, à la suite d'un accident de voiture, renvoi injuste pour lequel Frédéric est rongé de remords et s'est mis lui-même en danger pour tenter d'adoucir le sort misérable auquel étaient réduits le cocher et sa famille. Cette distinction entre maîtres et domestiques s'exprime également spatialement : l'intérieur et les étages pour les uns, l'extérieur et le rez-de-chaussée pour les autres. Les drames de Berquin mettent ainsi en scène la distance qui séparait maîtres et domestiques sous l'Ancien Régime, ainsi que le sentiment « profondément ancré dans la mentalité des maîtres que tous ces hommes et femmes [...] appartenaient à une race étrangère, au “commun”²⁷ », selon les mots de Norbert Elias. Si les pères peuvent se montrer emportés et injustes, les jeunes nobles, imbus de leur descendance, se montrent également arrogants et n'hésitent pas à en venir à la force. Dans *L'Épée*, Henriette, la fille de M. d'Orval, raille d'ailleurs cet héritage de la violence sociale :

AUGUSTE.

Est-ce que je ne suis pas chevalier ? Si l'on ne me rend pas tous les respects qui me sont dus, *pan*, un soufflet ! Et si le petit bourgeois veut faire le méchant, l'épée à la main !
(*Il veut la tirer du fourreau.*) [...]

AUGUSTE.

Oh ! je veux bien me moquer de ces petits drôles ; tirailler l'un, pincer l'autre, les houspiller de toutes les manières.

HENRIETTE.

C'est encore là apparemment un des devoirs de ta chevalerie²⁸.

- 8 L'ironie d'Henriette laisse percevoir l'évolution des valeurs auxquelles se réfèrent les classes dominantes. En effet, comme l'a montré Antoine Lilti, on assiste, au cours du XVIII^e siècle, à une recomposition des élites et de leurs valeurs : « L'honneur aristocratique n'est plus seulement inscrit dans le courage guerrier ou dans la lignée biologique mais dans le raffinement des manières sociales²⁹. » Dès lors, la notion d'élite ne repose plus seulement sur des critères économiques ou politiques mais aussi sur la « maîtrise de comportements raffinés ou plus exactement, sur la capacité à imposer comme raffinés des comportements³⁰ », cette appropriation

des codes se transformant en une « supériorité naturelle ».

L'historien relève ainsi l'ambiguïté des traités de civilité : bien que ces manières raffinées soient théoriquement accessibles à tous, dans la pratique, elles sont réservées à une part restreinte de la société.

Selon le mot d'Antoine Lilti, « on n'apprend bien la politesse qu'en la pratiquant au sein du "monde"³¹. » Mais également, dès le plus jeune âge, en imitant les pratiques des adultes et en jouant au jeu de la politesse et de la civilité.

- 9 En effet, dans les drames retenus, les enfants imitent les modes de sociabilité des adultes, tels qu'ils apparaissent dans les salons : rituel du thé (du café dans la version allemande), danses de menuets, concert. Dans *Le Petit Joueur de violon*, le petit Charles, qui refuse de jouer cette comédie sociale, sert de contre-modèle : il déroge totalement aux codes du « savoir-vivre » (par exemple, il se sert avant ses convives, fait tomber le thé sur la robe de son invitée) mais il déroge également à ses devoirs d'hospitalité et de charité. En ne respectant ni les règles de civilité ni les devoirs moraux caractéristiques de l'ethos aristocratique, Charles n'est pas « digne » de son héritage. Son père, M. de Melfort, finit même par reconnaître Firmin, son neveu, comme son propre fils, tant il s'est montré loyal et généreux : « si tu ne l'es par la naissance [lui dit M. de Melfort], tu l'es par les liens du sang et par un cœur digne de moi. Oui, tu seras seul mon fils...³² » Pour M. de Melfort, les valeurs morales supplantent ainsi l'hérédité. En ce sens, le périodique de Berquin rejoint l'importante production de textes normatifs sur la civilité ou la politesse dans laquelle s'exprime, selon Antoine Lilti, « la volonté de faire de la maîtrise des codes d'interaction sociale des révélateurs de qualité humaine et morale³³ ».
- 10 C'est ce qu'illustre tout à fait le drame intitulé *L'Épée*, paru en mars 1782. La pièce, dont le cadre est un riche intérieur parisien, s'ouvre d'emblée sur un conflit entre M. D'Orval et son fils, Auguste, au sujet de l'épée qu'il va recevoir pour son anniversaire. Alors que pour le père, l'objet a une valeur symbolique, son poids et sa rigidité matérialisant le sens des responsabilités et la droiture que devrait désormais avoir son fils, ce dernier y voit surtout un signe de puissance et de domination sociale, qui le distinguera du commun, des « petites gens », selon sa propre expression :

M. D'ORVAL.

Que veux-tu dire par ces petites gens ?

AUGUSTE.

J'entends ceux qui ne sont pas faits pour porter une épée et un plumet au chapeau ; ceux qui ne sont pas nobles comme vous et moi.

M. D'ORVAL.

Pour moi, je ne connais de petites gens que ceux qui pensent mal, et ne se conduisent pas mieux, qui sont désobéissants envers leurs parents, grossiers et impolis envers les autres. Ainsi, je vois bien de petites gens parmi les nobles, et bien des nobles parmi ce que tu appelles les petites gens.

[...]

Que parlais-tu donc tout à l'heure d'épée et de plumet au chapeau ? Crois-tu que les vraies prérogatives de la noblesse consistent dans ces misères-là ? Elles servent à distinguer les états, parce qu'il faut bien que les états soient distingués dans le monde. Mais l'état le plus élevé n'en avilit que davantage l'homme indigne de l'occuper. [...] Je veux dire que tu ne te rendras digne de cette distinction que par ta bonne conduite³⁴.

- 11 Ce passage est significatif des changements de valeurs qui touchent une partie de l'élite à la fin du XVIII^e siècle : les attributs aristocratiques (l'épée, le plumet au chapeau) sont considérés par le père comme des « misères », des signes distinctifs d'une classe, sans rapport avec la valeur morale de la personne qui les porte. À l'inverse, l'arrogance du jeune garçon, son sentiment de supériorité et son mépris de classe sont tournés en dérision, en premier lieu par sa sœur. Lorsqu'il exige, du haut de ses sept ou huit ans, que ses amis se conduisent avec lui « respectueusement », Henriette ironise :

HENRIETTE.

Fort bien ; mais je te demande ce qu'il faut faire pour se conduire respectueusement envers toi.

AUGUSTE.

D'abord, je veux qu'on me fasse de profonds, profonds saluts.

HENRIETTE.

(Lui faisant, d'un air moqueur une profonde révérence).

Votre servante très humble, Monseigneur, mon frère. Est-ce bien comme cela ?

AUGUSTE.

Point de moquerie, s'il te plaît, Henriette, autrement...

HENRIETTE.

Mais c'est très sérieux, je t'assure. Il faut bien savoir remplir ses devoirs envers les personnes respectables. Il ne sera pas mal d'en instruire aussi tes petits amis³⁵.

- 12 Le rire de dévaluation qui vise le « petit noble arrogant³⁶ », comme le surnomme Renaud, s'installe ainsi progressivement. Il trouve son acmé au moment où, voulant tirant l'épée de son fourreau, Auguste brandit fièrement... une plume de dinde. Outre l'effet comique du jeu de scène, le remplacement de l'épée, attribut par excellence de la noblesse, par un si léger élément de basse-cour rappelle le caractère artificiel et arbitraire de ce que Marmontel nomme « la grandeur d'institution ». En mettant en scène les *habitus* propres à chaque classe sociale et en déployant une réflexion sur les notions de grandeur et de noblesse, les pièces dramatiques de Berquin prennent dès lors une dimension politique.

Une éducation politique

- 13 En effet, l'idéologie qui se fait entendre dans ces drames rejoint celle de Marmontel, qui fit lire *L'Ami des enfants* à ses propres fils et qui travailla avec Berquin au *Mercure de France*. De fait, dans les propos que M. D'Orval tient au début de la pièce intitulée *L'Épée*, reconnaissant dans les « petites gens » des valeurs morales que bien des nobles de naissance n'ont pas, on reconnaît non seulement les diatribes que Beaumarchais développe dans *Le Mariage de Figaro*, mais également les réflexions de Marmontel sur les « grands », telles qu'il les développe dans son roman *Bélisaire*, et dans ses articles publiés dans l'*Encyclopédie*. Dans l'article « Grandeur³⁷ », notamment, le père du conte moral fait une distinction nette entre « la grandeur réelle » (855b) et la « grandeur d'institution » (*ibid.*). Cette dernière est

une « *grandeur* factice » (856a), « qui n'a rien de commun avec la *grandeur* personnelle » (*ibid.*), fondée quant à elle sur les qualités morales d'une personne, autrement dit sa *grandeur* d'âme, qui se définit par « la fermeté, la droiture, l'élévation des sentiments » (855b), auxquelles s'ajoute, chez un grand homme, « un esprit vaste, lumineux, profond » (*ibid.*). La *grandeur* d'institution est une convention sociale, un « personnage à jouer » (856b), qui n'en « impos[e] que par ses dehors » (857a), de sorte que, écrit Marmontel, un « grand homme peut n'avoir aucun des caractères qui distinguent ce qu'on appelle *les grands*, et qu'un *grand* peut n'avoir aucune des qualités qui constituent le grand homme » (856b). Tant et si bien que dépouillé des signes extérieurs de richesse, et sans *grandeur* d'âme, le noble de naissance perd toute consistance et n'en devient que plus violent :

Moins il soutient sa *grandeur* par lui-même, plus il l'appesantit sur les autres. Il s'incorpore ses terres, ses équipages, ses aïeux, et ses valets, et sous cet attirail, il se croit un colosse. Proposez-lui de sortir de son enveloppe, de se dépouiller de ce qui n'est pas à lui, osez le distinguer de sa naissance et de sa place, c'est lui arracher la plus chère partie de son existence ; réduit à lui-même, il n'est plus rien. (857a)

- 14 Marmontel déplore d'ailleurs le fait que si un noble a dans la société la place et le rôle politique d'un grand homme, « il arrive souvent qu'il n'en ait pas la solidité » (856b). Tel est le cas de M. de Clermont, qui, dans *Les Pères réconciliés par leurs enfants*, fait éclater sa colère parce que son voisin ne cède pas à ses désirs et interdit même à ses enfants de jouer avec ceux du médecin (sc. 1, p. 63). C'est aussi le cas d'Auguste dans *L'Épée* : lorsque son glaive se transforme en plume, le jeune noble perd tout son panache (sc. 12, p. 136-137). Son père l'avait d'ailleurs averti :

Mais sais-tu bien [lui dit-il dès la première scène] qu'une épée demande un homme ; qu'il ne faut plus être un enfant pour la porter ; qu'on doit se conduire avec réflexion et décence ; enfin, que ce n'est pas à l'épée de parer son homme ; mais à l'homme de parer son épée³⁸ ?

Celle-ci n'est plus considérée comme un attribut de la force physique, mais comme le symbole de la force morale nécessaire pour être digne du rang hérité et des responsabilités sociales et politiques qui lui sont liées.

- 15 Pour l'écrivain limousin, comme pour l'auteur bordelais, le mépris de la noblesse à l'égard des autres classes sociales est absolument insupportable, de même que l'injustice qui empêche un grand homme sans fortune de jouer le rôle social et politique qu'il mérite :

Qu'un grand qui a besoin d'en imposer à la multitude, s'observe donc avec les gens qui pensent, et qu'il se dise à lui-même ce que diraient de lui ceux qu'il aurait reçus avec dédain, ou rebutés avec arrogance. « Qui es-tu donc, pour mépriser les hommes ? et qui t'élève au-dessus d'eux ? tes services, tes vertus ? Mais combien d'hommes obscurs plus vertueux que toi, plus laborieux, plus utiles ? Ta naissance ? on la respecte : on salue en toi l'ombre de tes ancêtres ; mais est-ce à l'ombre à s'enorgueillir des hommages rendus au corps ³⁹ ? ».

- 16 Telle est bien en substance la leçon adressée aux jeunes nobles méprisants mis en scène par Berquin, dans *L'Épée* ou dans *La Vanité Punie*, drame qui peut être lu comme une réécriture du conte de Marmontel, *Le Connaisseur*. Alors que Valentin, son livre à la main (livre qu'il ne lit d'ailleurs pas), écrase de sa suffisance le petit paysan, Matthieu, son père, M. de Valence, s'adresse ainsi à lui : « [...] il sait aussi bien des choses que tu ignores et vous pourriez vous instruire tous les deux, en vous communiquant vos connaissances ⁴⁰. » De fait, perdu en pleine nuit au milieu de la forêt et incapable d'assurer sa propre survie, il sera bien content que Matthieu vienne à sa rescousse et lui apprenne à allumer un feu et à se nourrir (sc. 12, p. 129-132). Comme Charles dans *Le Petit Joueur de violon*, Valentin est objet de raillerie de la part du petit paysan :

Il n'est pas mal [dit-il] qu'un petit monsieur sente un peu plus longtemps ce que c'est que de regarder le fils d'un honnête homme comme un chien, dont on peut se jouer à sa fantaisie ⁴¹.

Valentin conclut ainsi les épreuves qu'il a vécues : « Désormais, je ne mépriserai personne d'une condition inférieure et je ne serai plus si

orgueilleux ni si vain ⁴². » Valentin reconnaît par-là l'égalité entre les êtres humains que fonde la loi naturelle. Dans *La Levrette et la Bague*, M. de Calvières recommande à son tour à ses enfants de conserver leurs capacités de gratitude et de reconnaissance : « Conservez toujours ces sentiments l'un pour l'autre, mes chers enfants. Prenez-les pour tous vos semblables, ils sont aussi vos frères ⁴³. » L'empathie que les pièces de Berquin mettent en scène et qu'elles suscitent chez les spectateurs, témoigne ainsi du changement de modèle esthétique qui s'opère dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle et qui repose désormais sur « l'intérêt individuel d'homme à homme ⁴⁴ », selon l'expression de Marmontel. Ils montrent ainsi comment, à la veille de la Révolution, l'idée de « droits de l'homme » a pu se diffuser au cœur des familles dirigeantes, avant même de devenir le fondement des institutions.

- 17 En effet, comme l'a montré l'historienne américaine Lynn Hunt, les « droits de l'homme » désignent un sentiment partagé et véhiculé qui s'appuie sur deux notions, l'autonomie et l'empathie ⁴⁵, au développement desquels les arts en général et la littérature, en particulier, ont largement contribué. Plus précisément, le renouvellement des formes artistiques au XVIII^e siècle a favorisé l'émergence de nouvelles formes d'empathie qui dépassent les divisions habituelles entre nobles et roturiers, maîtres et serviteurs, hommes et femmes, et même enfants et adultes, conduisant le lecteur spectateur à se mettre, par l'imagination, à la place d'autres individus, dont il n'avait sans doute pas jusque-là pleinement conscience de l'existence. L'expérience théâtrale devient dès lors un espace de partage, une expérience humaine à laquelle chacun prend part, afin de renforcer le lien social. C'est en ce sens que l'on peut lire le prospectus qui introduit le périodique :

Les parents ayant toujours un rôle à y jouer, goûteront le charme si doux de partager les divertissements de leur jeune famille ; et ce sera un nouveau lien qui les attachera plus tendrement les uns aux autres par la reconnaissance et par le plaisir ⁴⁶.

Berquin formule ici les enjeux politiques et sociaux que peuvent jouer la littérature et sa réception, quand elles sont pensées comme un espace de rencontre des subjectivités ⁴⁷.

- 18 Il est d'ailleurs frappant de voir que, dans les drames de Berquin, cette prise en compte de l'autre, ce sentiment d'égalité humaine qui dépasse les différences sociales, passe d'abord par les enfants qui, comme le souligne Florence Boulerie, jouent le « rôle d'éclaireur[s] », ayant à charge de « propager le progrès moral »⁴⁸. Plus précisément, c'est aux filles à qui il revient de dessiller les yeux des adultes. Par exemple, dans *Les Pères réconciliés par leurs enfants*, Adélaïde, la fille de M. de Clermont, se montre bien plus raisonnable et mesurée que son père qui a des caprices et « rêve de jardins anglais »⁴⁹. Alors que la pièce s'ouvre sur les invectives du père contre le voisin, M. Genest, car il ne veut pas vendre le bosquet que M. de Clermont veut acheter et raser, Adélaïde fait tout pour aider ses voisins. Elle est même prête à utiliser l'argent que lui a laissé sa défunte mère. À la fin de la pièce, transporté « de la noblesse et de la générosité de [s]es sentiments » et ému de la tendre amitié qui unit Adélaïde avec Geneviève et Thomas, les enfants du médecin, M. de Clermont conclut : « Je me suis instruit aujourd'hui à votre école. Et je vois, par votre exemple, que les enfants bien nés peuvent donner d'utiles leçons à leurs parents »⁵⁰. » La pièce se clôt ainsi sur une ambiguïté : si l'intrigue se présente pour le père comme une leçon d'humanité, la distinction sociale est maintenue, voire réaffirmée avec force. En effet, dans les drames de Berquin, si les signes extérieurs de richesse sont, comme on l'a vu, relativisés voire tournés en dérision, le sentiment de supériorité des élites s'exprime tout de même à travers des signes corporels et langagiers qui permettent aux « gens bien nés » de se reconnaître. Par exemple, dans *La Petite Glaneuse*, Marcellin voit d'emblée que la petite Émilie n'est pas une roturière, malgré son apparence misérable : « En vérité, cette petite parle comme si elle était quelque chose [dit-il] : elle n'a point l'air malpropre et déguenillé de nos filles de paysans »⁵¹. » Lorsque M. de Beauval apprend que c'est la mère d'Émilie qui lui a appris à lire, à écrire et à dessiner, il s'écrie à son tour : « Je n'en doute plus ; c'est un rejeton de quelque famille distinguée, que des malheurs ont réduite à l'indigence »⁵². » La distinction sociale ne repose plus seulement sur des critères économiques ou politiques, mais également sur des critères culturels et éducatifs. Paradoxalement, en lissant le langage des enfants, en gommant le plus souvent les différences entre les sociolectes (même si Thomas et Geneviève appellent Adélaïde de Clermont, « Mamselle »⁵³), Berquin chercherait, selon la critique, à

exprimer une sorte d'humanité universelle, à travers « la raison naturelle de l'enfance⁵⁴ ». Entre reconnaissance de l'égalité naturelle entre les êtres humains et conservation d'un système de domination sociale et symbolique, les pièces dramatiques de Berquin témoignent ainsi des tensions propres à la société d'Ancien Régime, à la veille de la Révolution.

- 19 Au-delà de leur visée morale, les drames de Berquin ont donc une fonction sociale et politique : l'autonomie de pensée et l'empathie dont font preuve les personnages enfantins, empathie qu'ils provoquent assurément chez les spectateurs, ont pu transmettre l'idée d'une égale dignité humaine au-delà des différences sociales. L'autre enjeu de ces pièces dramatiques est de mettre en scène les conflits de valeurs qui opposent à la fin du XVIII^e siècle, l'aristocratie et l'élite bourgeoise, en France et en Allemagne : comme le souligne Florence Boulerie,

[r]éduire le théâtre de Berquin à la grâce du joli ou du mignon, ce serait donc passer à côté des enjeux de société présents dans le langage et sa représentation sur les scènes de l'enfance, à une époque de recomposition de l'ordre public et politique⁵⁵.

De fait, la spécificité des drames de Berquin est de mettre en scène ces tensions idéologiques, au cœur-même des familles. Dès lors, une étude géographique précise de leur diffusion et de leur réception permettrait de voir comment les transferts culturels ont contribué à la reconfiguration des élites européennes. Adaptés des drames allemands de Christian-Felix Weisse, et eux-mêmes traduits, dès la fin du XVIII^e siècle, en anglais, en allemand, en néerlandais, et en espagnol, les drames de Berquin sont assurément un témoignage précieux pour l'histoire culturelle du social à l'échelle européenne.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

ARGIS Boucher (d'), article « Domestique (*Jurisp.*) », dans Denis Diderot et D'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une*

société de gens de lettres, vol. V [DO-ESY], Paris, Briasson, David, Le Breton et Durand, 1755, p. 29b. Disponible en ligne sur : <https://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v5-54-2/> [consulté le 17 avril 2025].

BERQUIN Arnaud, *L'Ami des enfans*, Paris, Pissot et Théophile Barrois, [puis] Au bureau du journal, [puis] Au bureau de l'Ami des enfans, janvier 1782-décembre 1783, 24 n^{os}. [En ligne sur Gallica sauf juin 1782] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb424149065/date> [et sur le site du gazetier universel] <https://gazetier-universel.gazettes18e.fr/periode/ami-des-enfants-1782-1783>.

BERQUIN A., « Prospectus », *L'Ami des enfans*, n^o 1, janvier 1782, p. v-xii.

BERQUIN A., « Le Petit Joueur de violon. Drame en un acte », *L'Ami des enfans*, n^o 1, janvier 1782, p. 59-143.

BERQUIN A., « La Petite Glaneuse. Drame en un acte », *L'Ami des enfans*, n^o 2, février 1782, p. 67-143.

BERQUIN A., « L'Épée. Drame en un acte », *L'Ami des enfans*, n^o 3, mars 1782, p. 93-143.

BERQUIN A., « Les Peres réconciliés par leurs enfans. Drame en un acte », *L'Ami des enfans*, n^o 4, avril 1782, p. 61-143.

BERQUIN A., « Un bon cœur fait pardonner bien des étourderies. Drame en un acte », *L'Ami des enfans*, n^o 5, mai 1782, p. 59-143.

BERQUIN A., « La Vanité punie. Drame en un acte », *L'Ami des enfans*, n^o 7, juillet 1782, p. 89-144.

BERQUIN A., « La Levrette et la Bague. Drame en deux actes », *L'Ami des enfans*, n^o 9, septembre 1782, p. 65-144.

BERQUIN A., « Colin-Maillard. Drame en un acte », *L'Ami des enfans*, n^o 12, décembre 1782, p. 45-140.

BERQUIN A., « Les Étrennes. Drame en un acte », *L'Ami des enfans*, n^o 1, janvier 1783, Paris, p. 51-143.

MARMONTEL Jean-François, article « Grandeur, f. f. (Phil. mor.) », dans Denis DIDEROT et D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, vol. VII [FO-GY], Paris, Briasson, David, Le Breton et Durand, 1757, p. 855-857. Disponible en ligne sur : <https://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v7-1392-0/>.

MARMONTEL Jean-François, *Éléments de littérature*, éd. Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, « XVIII^e siècle », 2005.

Bibliographie critique

BOULERIE Florence, « Arnaud Berquin, *Le Petit joueur de violon*, *Le Congé*, Charles Second », dans Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval (dir.), *L'Enfant rêvé. Anthologie des théâtres d'éducation du XVIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2022, t. II, p. 1207-1459.

FÉNELON François de, *Dialogues sur l'éloquence*, dans *Œuvres I*, éd. Jacques Le Brun, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983.

FERRIER Béatrice, « Les fictions dramatiques de *L'Ami des enfants* : entre traités d'éducation et expériences morales. Une écriture théâtrale à destination plurielle », *Cahiers d'études germaniques*, n° 82 : *Fictions morales à la fin du XVIII^e siècle*, Alexa Craïs, Magali Fourgnaud et Valérie Leyh (dir.), 2022, p. 41-54. DOI [10.4000/ceg.15350](https://doi.org/10.4000/ceg.15350).

LA FONTAINE Jean (de), *Fables*, éd. Jean-Charles Darmon et Sabine Gruffat, Paris, Le Livre de poche, « Classique », 2002.

DUPONT-ESCARPIT Denise, « Arnaud Berquin, *L'Ami des enfants* (1747-1791) ou l'aube de la presse pour la jeunesse en France », *Nous voulons lire !*, n° 92, décembre 1991, p. 87-101.

ELIAS Norbert, *La civilisation des mœurs* [*Über den Prozess der Zivilisation*, 1969], trad. Pierre Kamnitzer, Paris, Flammarion, 1985.

HUNT Lynn Avery, *Inventing human rights*, London / New York, W. W. Norton, 2007.

LILT Antoine « Sociabilité mondaine, sociabilité des élites », *Hypothèses* 2000. *Travaux de l'École doctorale d'histoire de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne*, n° 1, 2001, p. 99-107. DOI [10.3917/hyp.001.0099](https://doi.org/10.3917/hyp.001.0099).

MERLIN-KAJMAN Hélène, *Lire dans la gueule du loup : un essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2016.

NOTES

1 Arnaud BERQUIN, « *Prospectus* », *L'Ami des enfans*, n° 1, janvier 1782, p. ix.

2 Arnaud BERQUIN, « *Colin-Maillard* », *L'Ami des enfans*, n° 12, décembre 1782, p. 74.

3 Arnaud BERQUIN, « *La Petite Glaneuse* », *L'Ami des enfans*, n° 2, février 1782, p. 72 et p. 75.

4 Arnaud BERQUIN, « *La Levrette et la Bague* », *L'Ami des enfans*, n° 9, septembre 1782, p. 104.

5 Béatrice FERRIER, « *Les fictions dramatiques de L'Ami des enfants* : entre traités d'éducation et expériences morales. Une écriture théâtrale à

destination plurielle », *Cahiers d'études germaniques*, n° 82, 2022, p. 45.

6 *Ibid.*, p. 49.

7 Pour les mois de juin, juillet et août, Berquin ne propose pas de texte de Weisse.

8 Arnaud BERQUIN, « Prospectus », *op. cit.*, p. VII.

9 Arnaud BERQUIN, « Les Étrennes », *L'Ami des enfans*, n° 1, janvier 1783, p. 92.

10 François de FÉNELON, *Dialogues sur l'éloquence*, dans *Œuvres*, t. I, éd. Jacques Le Brun, Paris, Gallimard, 1983, p. 14.

11 *Ibid.*, p. 32-33.

12 *Ibid.*, p. 33.

13 Arnaud BERQUIN, « Le Petit Joueur de violon », *L'Ami des enfans*, n° 1, janvier 1782, p. 134.

14 *Ibid.*, p. 138 et 142.

15 *Ibid.*, p. 142-143.

16 « Celui qui creuse une fosse pour un autre y tombe souvent lui-même ; ou comme une vache aveugle. »

17 « C'est nous qui avons engagé Léonor à permettre que M. Frédéric lui donnât cette leçon. », s'écrie Dorothée, l'une des invitées (Arnaud BERQUIN, « Colin-Maillard », *op. cit.*, p. 137).

18 *Ibid.*, p. 78-79.

19 *Ibid.*, p. 82.

20 *Ibid.*, p. 102.

21 Jean de LA FONTAINE, *Fables*, éd. Jean-Charles Darmon et Sabine Gruffat, Paris, Le Livre de poche, 2002, p. 103.

22 Denise DUPONT-ESCAPIT, « Arnaud Berquin, *L'Ami des enfants* (1747-1791) ou l'aube de la presse pour la jeunesse en France », *Nous voulons lire !*, n° 92, décembre 1991, p. 98.

23 Arnaud BERQUIN, « La Petite Glaneuse », *op. cit.*, p. 99.

24 *Ibid.*, p. 90.

25 Boucher D'ARGIS, article « Domestique (*Jurisp.*) », dans Denis Diderot et D'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. V, Paris, Briasson, David, Le Breton et Durand, 1755, p. 29b.

- 26 Arnaud BERQUIN, « Un bon cœur fait pardonner bien des étourderies », *L'Ami des enfans*, n° 5, mai 1782, p. 78-79.
- 27 Norbert ELIAS, *La Société de Cour* [1969], trad. Pierre Kamnitzer et Jeanne Etoré, Paris, Flammarion, 1985, p. 26.
- 28 Arnaud BERQUIN, « L'Épée », *L'Ami des enfans*, n° 3, mars 1782, p. 105 et 107-108.
- 29 Antoine LILTI, « Sociabilité mondaine, sociabilité des élites », *Hypothèses* 2000, n° 1, 2001, p. 107.
- 30 *Ibid.*, p. 106.
- 31 *Ibid.*, p. 107.
- 32 Arnaud BERQUIN, « Le Petit Joueur de violon », *op. cit.*, p. 131.
- 33 Antoine LILTI, *art. cité*, p. 106.
- 34 Arnaud BERQUIN, « L'Épée », *op. cit.*, p. 98-100.
- 35 *Ibid.*, p. 106-107.
- 36 *Ibid.*, p. 132 et 133.
- 37 Jean-François MARMONTEL, article « Grandeur, f. f. (*Phil. mor.*) », dans Diderot et D'Alembert, *op. cit.*, vol. VII, 1757, p. 855b-857. Pour la suite des citations de l'article, pagination entre parenthèses.
- 38 Arnaud BERQUIN, « L'Épée », *op. cit.*, p. 97-98.
- 39 Jean-François MARMONTEL, *art. cité*, p. 857a.
- 40 Arnaud BERQUIN, « La Vanité punie », *L'Ami des enfans*, n° 7, juillet 1782, p. 96.
- 41 *Ibid.*, p. 126.
- 42 *Ibid.*, p. 133.
- 43 Arnaud BERQUIN, « La Levrette et la Bague », *op. cit.*, p. 100-101.
- 44 Jean-François MARMONTEL, article « Éloquence poétique », *Éléments de littérature*, éd. Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005, p. 468.
- 45 « New kinds of reading (and viewing and listening) created new individual experiences (empathy), which in turn made possible new social and political concepts (human rights) » (De nouvelles formes de lecture (et de visionnage et d'écoute) ont créé de nouvelles expériences individuelles (l'empathie), qui à leur tour ont rendu possibles de nouveaux concepts

sociaux et politiques (les droits de l'homme), Lynn Avery HUNT, *Inventing human rights*, London/New York, W. W. Norton, 2007, p. 33-34.

46 Arnaud BERQUIN, « Prospectus », *op. cit.*, p. ix.

47 Hélène MERLIN-KAJMAN, *Lire dans la gueule du loup : essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2016.

48 Florence BOULERIE, « Introduction au *Petit Joueur de violon* », dans Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval (dir.), *L'Enfant rêvé : anthologie des théâtres d'éducation du XVIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 1249 et 1248.

49 Arnaud BERQUIN, « Les Peres réconciliés par leurs enfans », *L'Ami des enfans*, n^o 4, avril 1782, p. 91.

50 *Ibid.*, p. 135.

51 Arnaud BERQUIN, « La Petite Glaneuse », *op. cit.*, p. 92.

52 *Ibid.*, p. 122.

53 Arnaud BERQUIN, « Les Peres réconciliés par leurs enfans », *op. cit.*, p. 86.

54 Florence BOULERIE, « Introduction au *Petit Joueur de violon* », art. cité, p. 1250.

55 Florence BOULERIE, « Présentation de l'auteur », dans Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval (dir.), *op. cit.*, p. 1232-1233.

RÉSUMÉS

Français

Les pièces dramatiques qu'Arnaud Berquin insère à la fin de chaque volume de son périodique, *L'Ami des enfants* (1782-1783), mettent en scène sous diverses formes la violence dont sont victimes les enfants, mais également le plaisir que certains d'entre eux ressentent à faire souffrir les plus fragiles. Ces mises en scène des rapports de force visent non seulement l'éducation morale des lecteurs, dans l'héritage de l'esthétique classique, mais également leur éducation sociale et politique. Elles montrent également les changements de valeurs qui s'opèrent dans la société d'Ancien Régime, à la veille de la Révolution. En ce sens, les drames de Berquin apparaissent comme un témoignage précieux pour l'histoire culturelle du social.

English

The dramatic plays that Arnaud Berquin inserted at the end of each volume of his periodical, *L'Ami des enfants* (1782-1783), depicted the violence suffered by children in various ways, but also the pleasure that some of

them took in making the most fragile among them suffer. The balance of power dramatisation is intended not only to educate readers morally, in the heritage of classical aesthetics, but also socially and politically. They also demonstrate the changes in values taking place in Ancien Régime society on the eve of the Revolution. In this sense, Berquin's dramas are an invaluable contribution to social and cultural history.

INDEX

Mots-clés

Berquin (Arnaud), histoire culturelle et sociale, théâtre d'éducation, théâtre didactique, presse enfantine

Keywords

Berquin (Arnaud), social and cultural history, educational theater, didactic theatre, children's press

AUTEUR

Magali Fourgnaud

INSPÉ académie de Bordeaux – SPH UR 4574

IDREF : <https://www.idref.fr/178515906>

Relire le théâtre jeunesse de Césarie Farrenc

Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval

DOI : 10.35562/fablijes.519

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Contexte et poids de la sérialité
Entre traditions et spécificités
Peinture sociale et option religieuse

TEXTE

- 1 L'expansion du théâtre d'éducation au XVIII^e siècle, notamment dans la seconde moitié du siècle¹, exerce une forte influence sur la suite de la production chez les auteurs et les autrices, les éditeurs² et les lecteurs. Succès et implantation induisent une attente, fondée sur des modèles, une littérature sérielle, « industrielle » selon Francis Marcoin³, à tel point que l'on peut se demander si le XIX^e siècle, dans son abondance, consacre ou défigure un genre dont la nouveauté avait été saluée.
- 2 Césarie Farrenc, née Gensollen (1802-1875), gagne à être lue dans ce contexte d'héritage et de publications contemporaines pour la jeunesse. Peu connue et rarement étudiée aujourd'hui, elle fut une enfant prodige, tournée vers le latin et la poésie⁴, élevée hors des conventions féminines par un père médecin. Après un mariage malheureux en 1819 avec un officier de cavalerie, elle quitte Marseille, s'installe en 1834 à Paris avec ses trois enfants. Elle revient à la littérature par nécessité matérielle, signe un grand nombre d'ouvrages édifiants, édités dans des collections et des maisons spécialisées et tient un salon à Paris. Elle est alors surtout célèbre pour ses nouvelles et ses romans aux titres incitatifs, largement réédités durant tout le siècle, mais également pour deux recueils de théâtre publiés en 1842, à Lille, chez L. Lefort : *Petit théâtre pour les jeunes filles*⁵ et *Drames à l'usage des collèges et des pensionnats*⁶.

- 3 Ces pièces (huit pour les filles et neuf pour les garçons) dévoilent des influences assumées, notamment celles du théâtre d'éducation du siècle précédent (comme dans la réécriture de *L'Épée de Berquin*⁷), dans la présentation dichotomique des personnages (présente chez Genlis et Berquin entre autres), l'ouverture aux groupes sociaux défavorisés (comme chez Genlis, Berquin et surtout Jauffret). Farrenc y exprime une « foi-résignation » selon Pierre Pierrard⁸, ce qui la différencie de ses prédécesseurs, mais l'inscrit pleinement dans la pensée éducative chrétienne de son siècle et dans la demande éditoriale à laquelle elle répond autant par conviction que par nécessité⁹.

Contexte et poids de la sérialité

- 4 Le théâtre scolaire religieux, précédemment illustré par les jésuites, les oratoriens, Saint-Cyr et d'autres congrégations, estompé par le départ des jésuites et la période révolutionnaire, opère un retour avec des auteurs comme Jean-Philippe-Auguste Lalanne (1795-1879), théologien, marianiste, directeur du collège Stanislas de Paris, auteur de *La Passion du Christ*¹⁰ et *Cyrille*¹¹, mais aussi de poésies et d'ouvrages moraux largement réédités. La tradition est également portée par les femmes comme Lucie Coueffin, née Pigache (1805-1887), poétesse et autrice dramatique avec *Agar, scènes dramatiques*¹² (déjà traité dans sa version enfantine par Genlis et Staël) et *Repentir et miséricorde, ou le Retour du prodigue*, « drame en 3 actes, dédié au pensionnat de l'Hôtel-Dieu de Bayeux, en collaboration avec M^{me} Élisabeth Le Cieux (de Sainte-Thaïs) religieuse à l'Hôtel-Dieu de Bayeux¹³ », qui s'inscrivent dans la tradition des pièces de Saint-Cyr avec les rôles, masculins et féminins, interprétés par les jeunes filles ou encore *Débora, esquisse dramatique en 4 actes et en vers*¹⁴.
- 5 Le théâtre scolaire non religieux connaît un fort développement avec Jean Macé (1815-1894), fondateur de la Ligue française de l'enseignement en 1866, journaliste, auteur dans les années 1850, comme l'indique la préface du *Théâtre du petit château* pour le pensionnat de jeunes filles tenu par Coralie Verenet à Blebenheim en Alsace¹⁵. Dans ces établissements, perdure la pratique d'une représentation lors de la distribution des prix, avec une pièce souvent écrite pour l'occasion, comme en témoigne, entre autres, *Départ et*

retour, *enfantillage en 2 époques, mêlé de couplets* par Félix Berson, dans le pensionnat de M. Bonnaterre, à Villiers-le-Bel, représenté par les élèves, le 25 août 1835¹⁶.

- 6 Comme au siècle passé, les profils d'autrices et d'auteurs sont diversifiés. Loin d'être rattachés à une fonction pédagogique, certains abordent occasionnellement le théâtre d'éducation au cours de leur carrière littéraire. Tel est le cas d'Emmanuel Théaulon (1787-1841), auteur de nombreuses pièces avec vaudevilles jouées sur les théâtres publics, mais aussi d'un « tableau de pensionnat en 1 acte », *Les Couronnes, ou l'Esprit et le cœur*¹⁷. Il en est de même pour Auguste Gay de La Tour de La Jonchère, principalement parolier, auteur d'un *Théâtre de jeunes demoiselles* avec *Le Piano, comédie en deux actes*, « représentée le 19 août 1843 [...] par les élèves du pensionnat de M^{me} Mangin¹⁸ ». Les femmes, si présentes au XVIII^e siècle et au tournant du siècle (pensons à Campan et ses pièces de pensionnat), semblent moins nombreuses dans la décennie 1840 du théâtre de Farrenc. Citons toutefois dans les années 1850 la forte production multigenre de Céline Fallet (1820-1895), enseignante qui destine son théâtre aux institutions scolaires¹⁹ ; de Louise Lavermondie de Lortal avec deux recueils en 1854 et 1856²⁰ (*les Récréations du château de Grenelle : théâtre nouveau composé pour les distributions de prix et les récréations littéraires dans les pensionnats de demoiselles*²¹ et *Les Fêtes du pensionnat de Floriny : drames spécialement destinés aux récréations littéraires des jeunes filles*²²) ; d'Adélaïde Manceau (1788-1854)²³, institutrice et maîtresse de pension, autrice d'un grand nombre d'ouvrages pour la jeunesse dont un *Théâtre des jeunes filles*²⁴ et d'un *Nouveau théâtre de la jeunesse, scènes et dialogues pour les fêtes de pensionnats de jeunes filles avec couplets et musique*²⁵ ; ou encore de M^{lle} Girard, maîtresse de pension et autrice d'un *Nouveau théâtre de la jeunesse*²⁶, suivi d'un *Nouveau théâtre dédié à la jeunesse chrétienne*²⁷.

- 7 Les deux recueils théâtraux de Farrenc s'insèrent dans une abondante production narrative, caractérisée par la sérialité des titres (un ou deux prénoms assortis d'une visée édifiante²⁸) en accord avec les collections éditoriales : *Julie ou la Veillée de la cabane, avec trois autres nouvelles* ; *L'École du hameau, ou l'Élève du bon pasteur* ; *Malena, ou Bonheur dans la vertu* ; *Le Mariage de raison et le Mariage d'inclination* ; *André, ou Bonheur dans la piété* ; *Gustave et*

Eugène, ou Orgueil et humilité ; Michel et Bruno, ou les Fils du pieux marinier. En 1842, date de son théâtre, Farrenc publie *Les Amis de collège, ou Vice et vertu ; Emma, ou la Petite Musicienne*. Suivi [sic] de quelques historiettes intéressantes ; *Le Petit Homme gris, ouvrage philosophique, religieux et moral*. La production narrative reprend au même rythme dans les années 1843-1844 avec, entre autres titres, *Charles, l'ouvrier vertueux, ou Bonheur dans le travail*. Suivi de quelques histoires religieuses ; *Émile le jeune tourneur, ou la Tendresse filiale*, suivi d'*Alfred et Gustave, ou les Deux Éductions* ; *Anecdotes sur saint François de Sales ; Fabien, ou le Petit Joueur de violon*.

- 8 Le socle de valeurs est identique entre nouvelles et théâtre comme entre les pièces : vertu ou perfectibilité de l'enfant, primauté de la religion et de l'éducation à travers des figures idéalisées modélisantes. Une même morale s'applique à tous, enfants et adultes, quel que soit le groupe social.

Entre traditions et spécificités

- 9 Comme l'indiquent les titres des deux recueils, Farrenc opte pour le théâtre scolaire, avec une distribution genrée, filles et femmes / garçons et hommes²⁹, sans travestis, avec parfois modification des rôles comme dans sa reprise de *L'Épée* de Berquin qui transforme Henriette, la sœur du héros, en un frère nommé Henri. Son théâtre se déroule dans un cadre réaliste, contemporain, fondé sur une morale religieuse (ce qui explique l'absence de références merveilleuses et de figures de l'Histoire Sainte, ainsi que la modernisation de *L'Épée*). La galerie de personnages comporte de jeunes héros et héroïnes, des fratries, des groupes d'enfants et d'adultes (parents, famille, personnel éducatif, domestiques). Deux types d'intrigues permettent aux groupes – une nécessité du théâtre scolaire – d'exister :

- la réception faite par un enfant, avec un « [g]rand nombre de jeunes filles » (p. 44) dans *Une fête* et « dix enfants invités » (p. 134) dans *Charles ou l'Enfant jaloux* ;
- une distribution des prix dans deux pièces symétriques : *Henri ou le Jeune Instituteur* autour d'un instituteur chrétien dans un village et *Amélie ou la Jeune Institutrice* avec un « Grand nombre de petites filles » (p. 8) qui s'expriment en chœur (« Bénies soient à jamais nos

chères bienfaitrices ! », sc. 13, p. 41). Le volume masculin se termine par *Le Prix de sagesse*, une variation autour de cette cérémonie, avec une *disputatio* de onze élèves sur « le moyen le plus propre à décider les jeunes gens à bien faire » (p. 221).

- 10 Farrenc, forte de la tradition du théâtre d'éducation, de ses ouvrages antérieurs et de la production dramatique contemporaine, fait l'économie de paratextes explicitant son projet littéraire et éducatif. Comme dans les répertoires antérieurs et contemporains, la construction des personnages obéit à des lois simples, voire simplifiées. Farrenc oppose de manière manichéenne les héros au sein d'une fratrie ou d'un groupe : le bon et le méchant (*Charles, L'Épée*), le courageux et le paresseux (*Henri* et *La Paresseuse*), celui qui est aimé du parent et celui qui en est délaissé (*Julien* et *le Mensonge* reprend une intrigue développée par Marmontel dans le conte de *La Mauvaise Mère*³⁰), le prétentieux et le modeste (*Adolphe* ou *l'Arrogant puni* avec un effet de duplication inversée puisqu'Édouard reconnaît avec joie en Pierre, paysan, un cousin), la charitable et la coquette sans-cœur (*Junia* ou *la Jeune Fille charitable* dans une reprise réaliste du schéma des *Sœurs* de Perrault). Les dichotomies sont plus nuancées dans les pièces féminines (dans *Une fête*, Laurence soutient la jeune fille pauvre contre ses invitées démultipliées en un groupe incarnant la morgue sociale, avant de se repentir). Les pièces peuvent opter pour une constellation vertueuse de personnages comme dans *Amélie* dont l'héroïne enclenche une série de bienfaits et restaure l'unité familiale entre sa mère, sa tante et ses cousines pauvres ou dans *Martha* ou *la Jeune Fille reconnaissante*, qui, avant d'être retrouvée par sa mère (sc. 11), est élevée par sa nourrice au sein d'une sororité affectueuse et dénuée de toute jalousie (sc. 9) ou encore dans *Emma*, ou *Les Étrennes*, qui montre dans un diptyque complémentaire deux mères et deux jeunes filles exemplaires, en réalité cousines comme si la voix du sang amplifiait la vertu et la charité.
- 11 Suivant l'exemple de Genlis, les adultes chez Farrenc sont majoritairement exemplaires, hormis quelques exceptions plus dans le sillage de Berquin ou Jauffret. Farrenc hasarde dans *Julien* un père aveuglé par un de ses enfants, qui moralise à tort, mais est dessillé par son jardinier, de même que deux éducateurs imparfaits, mais amendables dans *Ernest* ou *le Repentir d'un bon cœur*. Du

côté féminin, *Adèle ou l'Orgueil puni* peint une mère et sa fille inconséquentes dans leur vie fastueuse et dans l'adoption éphémère d'une fillette envieuse qui abandonne sa pauvre mère. Dans la tradition rare du mauvais domestique soulignée par Genlis à propos de *L'Enfant gâté*³¹, *Caroline* met en scène une femme de chambre jalouse de l'héroïne qui ourdit avec la complicité d'autres petites ouvrières un vol, heureusement démonté dans une scène judiciaire exemplaire (II, sc. 18, p. 292-296).

- 12 Mais de manière générale, la répartition morale fait des enfants les héros de nombreux traits de bienfaisance et des adultes les figures d'autorité qui explicitent et dispensent les leçons, quel que soit leur rang social, avec une naïveté inhérente au bon pauvre (dans deux pièces symétriques, le paysan de *Jean ou l'Orphelin reconnaissant* et la nourrice de *Martha ou la Jeune Fille reconnaissante*), un relatif bon sens chez certains (les deux mères dans *La Paresseuse*) et une plus grande hauteur de vue chez les porte-parole plus éclairés (comme la grand-mère, la bienfaitrice et sa confidente dans *Caroline* ou la mère dans *Une fête*). Le principe directeur des modèles et des porte-parole est la foi religieuse, l'obéissance, l'espérance et la certitude du bien-fondé de leurs actions qu'il s'agisse de l'éducation chrétienne dispensée ou de la charité pratiquée par tous, notamment l'adoption d'enfants confiés ou recueillis à la suite de revers de fortune ou de disparitions romanesques des parents.
- 13 En dehors de ces revirements de situation et de fortune qui perturbent à peine l'équilibre des relations affectives entre personnages, la leçon morale à destination du public-lecteur, conformément à la tradition du théâtre d'éducation, est d'une absolue clarté. Le théâtre de Farrenc simplifie encore l'axiologie morale. Portraits moraux ou en action à travers des scènes exemplaires ou symétriquement opposées, récits initiaux ou intermédiaires, *exempla*, monologues, scènes de conversion avec l'ensemble des personnages selon l'esthétique du genre sérieux³², scènes de reconnaissance, envois moraux et prières à la fin des pièces permettent de délivrer une leçon immédiate, dénuée de toute ambiguïté.
- 14 Les topoï de la littérature édifiante sont repris : actes de charité, rencontres et visites de bienfaiteurs et bienfaitrices, étrennes, fêtes et réceptions, distributions des prix, épreuves diverses et scènes de

reconnaissance familiale. Ainsi les exemples de charité pratiquée par les plus pauvres (comme dans *Martha*) s'inscrivent-ils dans la lignée des anecdotes vertueuses (du type de *L'Aveugle de Spa* de Genlis³³), de *La Morale en action* et du futur *Panthéon des bonnes gens*³⁴. Certaines influences sont plus nettes, comme celle de Berquin dans le tome masculin dont *L'Épée* est « modifiée, de manière à pouvoir être représentée sans inconvénient dans les pensionnats » (sc. 1, p. 149, n. 1). Outre la masculinisation de la distribution, Farrenc a opéré quelques coupes, tout en gardant le fond et le déroulement (sc. 5, 6 et 7 entre Auguste et Champagne, monologue d'Henri/Henriette et scène avec son père). Si le valet s'appelle encore Champagne, le père est désormais M. Ronval et non plus M. d'Orval. Auguste est toujours vaniteux, hypocrite et glouton, mais ses paroles aristocratiques et anti-bourgeoises, qui ne pouvaient convenir au public destinataire, ont été atténuées. Les « petits bourgeois » de Berquin sont devenus « ces messieurs » (sc. 3, p. 152). La scène 2 entre le père et le garçonnet lors de la remise de l'épée (que Farrenc ne justifie pas dans ce contexte bourgeois, pourtant moins approprié), porte sur les « bonnes manières envers [ses] camarades et [ses] inférieurs » (sc. 2, p. 151) et non sur la noblesse sociale et morale. Les scènes entre Auguste et ses invités, qui ont gardé leurs patronymes (Renaud aîné et cadet, Dupré aîné et cadet), se déroulent de manière sensiblement identique. Auguste garde la tête couverte, fait durer le suspens sur son cadeau (bonbons, argent ou « quelque chose que [lui] seul [a] le droit de porter », sc. 8, p. 161). Comme chez Berquin, il revient à la scène 9 avec l'épée modifiée par le père et dégaine une plume de dindon (sc. 10, p. 164-166). Cette scène, plus longue chez Farrenc, regroupe les scènes 12 et 13 de Berquin avec les échanges moqueurs des enfants et l'intervention du père qui, conformément au topos de la surveillance parentale, a tout entendu. Auguste devra porter toute la journée son épée de plume tandis que chez Berquin, Renaud l'aîné se voyait doter d'une véritable épée, preuve de sa noblesse d'âme.

- 15 L'influence de Berquin et de son *Petit joueur de violon*³⁵ est également sensible dans le motif de la réception et de la mauvaise conduite d'un enfant vis-à-vis de ses invités (comme Charles, dans la pièce éponyme, qui gâche la fête d'anniversaire de son frère Félix). Plusieurs pièces masculines centrées autour d'enfants, plus dissipées

que méchants, pourraient avoir été inspirées par *Un bon cœur fait pardonner bien des étourderies*³⁶ de Berquin, issu de *Ein gutes Herz macht manchen Felher gut* de Christian-Felix Weisse. Cette trame irrigue uniquement des pièces masculines de Farrenc comme *Ernest* et *Bastien ou l'Enfant dissipé*, qui montrent deux garçonnets désobéissants, le premier à cause d'un grand-père trop faible et d'un oncle militaire abrupt et le second sous l'influence passagère de mauvais sujets. Inversement, les filles sont souvent montrées parfaites, rarement mauvaises, mais dès lors violemment sanctionnées comme dans *Adèle*.

Peinture sociale et option religieuse

- 16 Alors que le théâtre d'éducation de la seconde moitié du XVIII^e siècle réservait l'expression de la religion aux pièces sacrées et optait pour une morale largement laïcisée dans les autres, que ce soit chez Genlis, Berquin ou Campan, Farrenc associe sa peinture sociale avec effets de réel à une composante religieuse catholique explicite, partagée et exaltée par tous ses personnages.
- 17 Dans la voie ouverte sous l'influence diffuse du drame bourgeois par Genlis avec son tome destiné aux classes laborieuses³⁷, par Jauffret et Berquin dans une moindre mesure, Farrenc met en scène des personnages nobles et bourgeois et des groupes sociaux vulnérables : ouvriers, artisans et pauvres. Son panorama social est vaste : paysans dans *Jean*, ouvrières en chambre (*Caroline*, *Adèle*), élèves d'un collège anglais (*Adolphe*), enfants paysans ou villageois (*Henri*, *Charles*, *Bastien*). Ces groupes sociaux se côtoient dans le cadre d'intrigues variées, plus ou moins originales : relations entre maître, domestique et ouvrières (*Caroline*), vie de village avec propriétaire et jardinier (*Julien*), agriculteurs, instituteur de village (*Henri*), enfants batailleurs dénués d'éducation (*Bastien* et *Charles*), vie dans un hôtel particulier de la portière à la mansarde en passant par un appartement riche (*Adèle*), et bien sûr gestes charitables selon la tradition établie de la littérature d'édification et d'éducation³⁸. La charité engendre une leçon, sinon une réflexion religieuse et sociale. Le pauvre doit attendre en ayant confiance en la Providence (en témoignent le long monologue et l'envoi final de la grand-mère

qui encadrent Caroline). Le riche ne doit pas humilier (la mère pauvre privée de sa fille par la mère riche refuse l'argent dans Adèle), ni imposer son aide (Jean). Il doit vérifier attentivement la moralité de celui qu'il aide (Caroline expose le débat d'une bienfaitrice qui a été abusée, mais sait toutefois résister aux conseils de méfiance de sa domestique).

- 18 À ces relations de charité, de travail et de voisinage, Farrenc ajoute de nombreuses intrigues complexes de familles séparées par divers événements et d'enfants placés chez des grands-parents ou des nourrices. Les circonstances des séparations et des revers de fortune sont multiples : parent spoliateur profitant de la campagne de Russie pour faire croire à la mort du père et chasser la mère avec son enfant (Jean), banqueroute et mort du père (Adèle), brouille familiale (qui constitue l'intrigue d'Amélie), naufrage et retard des lettres (Caroline). Les péripéties varient d'une pièce à l'autre : arrivée inopinée du parent (père enrichi dans Jean), reconnaissance à travers des objets comme le gobelet d'argent chiffré dans Jean ou une robe dans Amélie, éducation et distinction jugées anormales dans Caroline, mais aussi voix du sang qui s'exprime dès la première rencontre entre l'enfant et son parent (« JEAN : Mon cœur me le disait ; je vous aimais tant déjà », Jean, sc. 6, p. 25), conversation, émotion subite, parfois indiscretion du voisinage (Martha).
- 19 La restauration des liens familiaux est immédiate et s'accompagne toujours d'une réflexion glorifiant l'adoptant et son geste d'inclusion dans la famille ainsi reconstituée (« Nous ne formerons désormais qu'une seule et même famille » (Martha, sc. 12, p. 106), dit la mère dans la dernière scène de Martha). Dans Jean ou l'Orphelin reconnaissant, au titre et au déroulement exemplaires de cette mini-série, l'enfant s'écrie : « Oh, je ne voudrais pas le bonheur, si mon second père n'en avait [pas] sa part » (sc. 6, p. 28). Et tous deux de partir dans le château du père, un riche général, en laissant la chaumière sur laquelle sera inscrit « UN BIENFAIT N'EST JAMAIS PERDU » (*ibid.*), un énoncé déjà cité dans la première scène et qui fonctionne au final comme le mot d'un proverbe dramatique. La résolution de ces intrigues permet des dénouements heureux qui récompensent l'enfant vertueux et le pauvre charitable. Dans Une fête, Laurence Delmont aime Eugénie, une petite ouvrière orpheline recueillie par une ouvrière, M^{me} Ricord, qui raconte à M^{me} Delmont l'histoire

familiale de sa protégée, mais surtout explique qu'Eugénie a donné tout l'argent de son travail à un « pauvre vieillard infirme, père de six enfants en bas-âge » (sc. 8, p. 68) pour lui éviter la saisie. Ces actes charitables en cascade illustrent la bonté des pauvres, font admirer l'ouvrière et la jeune fille par le groupe, avant un retournement qui voit Eugénie instituée « légataire universelle » d'une riche tante défunte (sc. 9, p. 72).

- 20 Cependant ces récits de grande misère, faits d'enchaînements de revers et d'injustices (par exemple longuement dépeints par Élise à Emma dans *Les Étrennes*), ne débouchent jamais sur un discours social ou politique. Ils sont entièrement tournés vers une exploitation religieuse et catholique. La glorification de la soumission heureuse aux coups du sort (avec ses dérives aujourd'hui difficilement lisibles comme l'éloge par le père de la pauvreté heureuse dans *Jean*, sc. 6, p. 22-23) s'appuie sur une confiance absolue dans la Providence divine, comme l'expose le vieillard adoptant :

Dieu viendra à notre secours, pensai-je ; Dieu ne souffrira pas que la vieillesse et l'enfance, les deux âges de la vie qui ont le plus besoin d'appui restent sans secours ; Dieu nous en enverra puisque les hommes nous en refusent. (sc. 1, p. 10)

- 21 En revanche, toute tentative volontaire pour s'élever socialement et renier sa famille est vouée à l'échec et réprimée. Deux pièces symétriques, signe de l'importance dévolue à la leçon, le montrent avec éclat et violence. Adolphe, dans la pièce éponyme, enfant dans un collège anglais huppé, s'enlise dans un flot de mensonges ridicules pouvant être perçus comme un lointain héritage du *Menteur* de Corneille³⁹, mais son refus de reconnaître sa famille, oncle et petit frère colporteurs, précipite sa chute morale et sociale puisque le duc qui l'entretenait au collège meurt et que les héritiers cessent de le prendre en charge. À lui désormais de devenir colporteur ! Il en est de même pour Adèle, qui abandonne sa mère pour une vie plus facile et la fait mourir de chagrin. Rejetée par la famille riche soudainement ruinée par un procès en héritage, elle ne doit sa survie qu'à la portière : « j'ai pitié de vous ; en considération de celle à qui vous devez le jour, venez, vous tirerez le cordon de la porte. [...] Justice de Dieu, vous ne vous faites pas attendre ! » (*Adèle*, sc. 20, p. 246).

- 22 Sinon, les dénouements concilient optimisme social et moral (M. de Rosamont propose à Henri dans la pièce éponyme de devenir précepteur de ses deux fils, et devant son refus d'abandonner ses élèves, promet de trouver une solution). Les références explicites à la foi et aux pratiques religieuses abondent : vocabulaire religieux (par exemple dans le récit de la mort de la mère de Jean dans la pièce éponyme, *Jean*, sc. 1, p. 9-10), bénédictions comme à la fin de *Julien* :

Que le seigneur vous bénisse, mes enfants, qu'il resserre de plus en plus les nœuds sacrés qui vous unissent et qu'il reçoive ma vive reconnaissance pour une consolation si grande et si prompte, dans un malheur qui me semblait irréparable ! (sc. 10, p. 82),

évocations de prières à l'église, à la maison et à l'école, actions de grâce lorsque les familles sont recomposées, prières devant la mort de la figure tutélaire (« Dieu, qui lit au fond des cœurs sait bien que je t'aime [...] Mon père ! au nom du Ciel, où est mon père ! », *Ernest*, sc. 11, p. 53 et p. 56), prière pour « distinguer l'innocent du coupable » (la bienfaitrice dans *Caroline*, II, sc. 15, p. 287), imploration finale dans *La Paresseuse* (« À part : Seigneur, Seigneur, venez-nous en aide pour nous ramener cette brebis égarée », sc. 11, p. 207) ou envoi à la fin des pièces (dernière réplique de M^{me} Delmont et agenouillement général à la fin d'*Une fête*, sc. 9, p. 73-74). Dans *Henri*, l'école dirigée par le jeune homme a été créée par le curé et son enseignement est ainsi défini :

Que d'enfants oisifs se perdraient si Henri ne les retenait près de lui, s'il ne leur enseignait chaque jour, et par ses exemples et par ses paroles, l'amour de Dieu, du travail, si enfin il ne leur communiquait ses connaissances (sc. 1, p. 87).

- 23 Instituteur religieux, Henri rend grâce au « digne pasteur, le guide, le bienfaiteur de [sa] jeunesse, le bienfaiteur de ce hameau » (sc. 2, p. 89) et prie pour son frère et ses élèves « avec émotion et joignant les mains » (*ibid.*, p. 90). Cette même hiérarchie des valeurs est à l'œuvre dans *Amélie*, qui guide les « jeunes cœurs vers l'amour de Dieu et l'amour du travail » (sc. 12, p. 34) et *La Paresseuse* fait référence aux « bonnes sœurs de la Doctrine chrétienne » (sc. 3, p. 183).

- 24 Les personnages de Farrenc vivent dans une relation verticale dirigée vers un Dieu omniscient (Charles, « sent que Dieu l'a puni et n'aspire plus qu'au bonheur de [...] demander pardon [à son frère vertueux] et de le serrer contre son cœur », *Charles*, sc. 8, p. 145). M. Malbelle, l'instituteur de Bastien, résume cette posture de foi : « Faire le bien quand on le peut, c'est une douce satisfaction pour soi ; la véritable récompense est là-haut », *Bastien*, sc. 12, p. 132. La *disputatio* du *Prix de sagesse* dans laquelle les garçons rivalisent d'arguments, du plus trivial au plus noble, décerne, sans surprise, le prix au dernier orateur qui exprime sa foi :

Efforçons-nous donc de plaire à ce bon Père, travaillons en vue de sa gloire ; offrons-lui nos prix et nos couronnes ; un jour aussi, il nous recevra dans ses bras comme une tendre mère, et il posera sur nos fronts une couronne immortelle (p. 258).

- 25 Le succès de Farrenc en son temps s'explique par son aisance à honorer la commande esthétique et morale d'une littérature sérielle, entre influences assumées et univers propre. La conformité aux valeurs et l'acceptation du sort comme de la hiérarchie sociale vont de pair. Les heurts ou les espoirs sont éludés ou réprimés, comme l'exprime cette jeune fille vertueuse qui aspirerait à être peintre et y renonce par conscience de son « indigence » et par adhésion sociale et morale (« Oh ! jamais, jamais, je suis ouvrière ; je suis contente de mon état, c'était une folie [...] être utile à sa mère, n'est-ce pas prendre sa place dans la société », *La Paresseuse*, sc. 3, p. 185-186).
- 26 La charité, qui régule société et morale, alliée à une reconnaissance, peut seule réassigner au pauvre son groupe social initial (comme dans *Caroline*, où l'héroïne, après avoir échappé à un naufrage, retrouve son nom et une protectrice).
- 27 Les genres choisis de l'historiette et du théâtre d'éducation, comme leur conformisme social et religieux expliquent la difficulté à relire Farrenc aujourd'hui. Pourtant, certains points interrogent comme le goût pour les intrigues familiales romanesques, leurs sources et leurs liens avec le théâtre public de l'autrice⁴⁰ ou le décalage avec certaines pages autobiographiques de *Je me souviens !*⁴¹ dénonçant la servitude féminine et conjugale.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

BÉRENGER Laurent Pierre, *La Morale en action, ou Élite de faits mémorables, et d'anecdotes instructives, propres à faire aimer la vertu et à former les jeunes gens dans l'art de la narration. Ouvrage utile à messieurs les élèves des écoles militaires et des collèges*, Lyon, Perisse frères, 1783. [En ligne] <https://books.google.fr/books?id=3RAyig19J3cC&pg=PP9>.

BERQUIN Arnaud, *L'Ami des enfans*, Paris, Pissot et Théophile Barrois, [puis] Au bureau du journal, [puis] Au bureau de l'Ami des enfans, janvier 1782-décembre 1783, 24 n^{os}. [En ligne sur Gallica sauf juin 1782] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb424149065/date> [et sur le site du gazetier universel] <https://gazetier-universel.gazettes18e.fr/periode/ami-des-enfants-1782-1783>.

BERQUIN Arnaud, *Le Petit Joueur de violon*, éd. Florence BOULERIE, dans Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval (dir.), *L'Enfant rêvé : anthologie des théâtres d'éducation du XVIII^e siècle*, t. II, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 1243-1291.

BERSON Félix, *Départ et retour, enfantillage en 2 époques, mêlé de couplets*, par M. Félix Berson, à l'occasion de la distribution des prix dans le pensionnat de M. Bonnaterre, à Villiers-le-Bel, représenté par les élèves, le 25 août 1835, Paris, l'auteur, 1835.

CORNEILLE Pierre, *Le menteur*, imprimé à Rouen, et se vend à Paris, Antoine de Sommaville et Augustin Courbé, 1644. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1280313h>.

COUEFFIN Lucie, née Pigache, *Agar, scènes dramatiques par M^{me} Lucie Coueffin*, s. l. n. d. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6148576w>.

COUEFFIN Lucie, née Pigache, *Repentir et miséricorde, ou le Retour du prodigue, drame en 3 actes, dédié au pensionnat de l'Hôtel-Dieu de Bayeux, par M^{me} Lucie Coueffin et M^{me} Élisabeth Le Cieux (de Sainte-Thaïs) religieuse à l'Hôtel-Dieu de Bayeux*, Bayeux, Léon Nicolle, 1847. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15081570>.

COUEFFIN Lucie, née Pigache, *Débora, esquisse dramatique en 4 actes et en vers*, par M^{me} Lucie Coueffin, Bayeux, Léon Nicolle, 1848.

FALLET Céline, *Théâtre de la jeunesse, scènes morales destinées aux institutions de demoiselles*, Paris/Lyon, Perisse frères, 1852. [Réed. 1858 en ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5612741p>.

FALLET Céline, *Récréations des pensionnats : théâtre nouveau composé pour récréations littéraires dans les pensionnats de demoiselles*, Paris/Lyon, Perisse frères, 1854. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k370098d/f4>.

FALLET Céline, *La Croix d'or ; Donner et pardonner ; L'Héritage de la baronne ; L'Hôtel de la Pomme de pin ; L'Oiseau de paradis ; La Paix et la Guerre*, comédies en 1 acte, Paris, A. Maugars, « Récréations du pensionnat et de l'orphelinat », 1867.

FARRENC Césarie, *Julie ou la Veillée de la cabane, avec trois autres nouvelles*, Paris, Belin-Le-Prieur, 1836.

FARRENC Césarie, *L'École du hameau, ou l'Élève du bon pasteur*, Tours, A. Mame, « Bibliothèque de la jeunesse chrétienne », 1838.

FARRENC Césarie, *Malena, ou Bonheur dans la vertu*, Paris, Desforges, 1838.

FARRENC Césarie, *Le Mariage de raison et le Mariage d'inclination*, Paris, Desforges, 1838.

FARRENC Césarie, *André, ou Bonheur dans la piété*, Tours, A. Mame, « Bibliothèque de la jeunesse chrétienne », 1839.

FARRENC Césarie, *Gustave et Eugène, ou Orgueil et humilité*, Tours, A. Mame, « Bibliothèque de la jeunesse chrétienne », 1839.

FARRENC Césarie, *Michel et Bruno, ou les Fils du pieux marinier*, Tours, A. Mame, « Bibliothèque de la jeunesse chrétienne », 1839. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9667429z>.

FARRENC Césarie, *Je me souviens !...*, Paris, Dentu, 1840. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8500186/f7>.

FARRENC Césarie, *L'Homme du peuple et la Grande Dame, drame en trois actes, « représenté, pour la première fois à Paris, sur le théâtre du Panthéon, le 10 octobre 1840 »*, Paris, L.-A. Gallet, C. Tresse et L. Vert, « Publication de Paris dramatique », 1840. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k42247222>.

FARRENC Césarie, *Les Amis de collège, ou Vice et vertu*, Lille, L. Lefort, 1842.

FARRENC Césarie, *Emma, ou la Petite Musicienne. Suivi [sic] de quelques historiettes intéressantes*, Paris, Limoges, Martial Ardant frères, 1842.

FARRENC Césarie, *Le Petit Homme gris, ouvrage philosophique, religieux et moral*, Paris, L. Hachette, 1842.

FARRENC Césarie, *Petit théâtre pour les jeunes filles, par Mme Césarie Farrenc, auteur de plusieurs ouvrages d'éducation*, Lille, L. Lefort, 1842. Rééd. : 2^e éd., 1847 ; 3^e éd., 1851 ; 4^e éd., 1860 ; 5^e éd., 1876. Pièces incluses : *Amélie, ou la Jeune Institutrice* ; *Une fête* ; *Martha, ou la Jeune Fille reconnaissante* ; *Emma, ou les Étrennes* ; *Junia, ou la Jeune Fille charitable* ; *La Paresseuse* ; *Adèle, ou l'Orgueil puni* ; *Caroline*. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3043089c>.

FARRENC Césarie, *Charles, l'ouvrier vertueux, ou Bonheur dans le travail. Suivi de quelques histoires religieuses*, Paris, Martial Ardant frères, 1844.

FARRENC Césarie, *Émile le jeune tourneur, ou la Tendresse filiale, [suivi d'Alfred et Gustave, ou les Deux Éductions ; Anecdotes sur saint François de Sales]*, Paris, Martial

Ardant frères, « Bibliothèque religieuse, morale, littéraire », 1844. [Réed. 1846 en ligne avec *Anecdotes sur saint François de Sales* et *Le Jour de Noël*] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t5399781j>.

FARRENC Césarie, *Fabien, ou le Petit joueur de violon*, Paris/Limoges, Martial Ardant frères, « Bibliothèque religieuse, morale, littéraire », 1844.

FARRENC Césarie, *La Fille du matelot, drame en trois actes de madame Césaire* [sic] Farrenc, représenté pour la première fois, à Paris, sur le théâtre Beaumarchais, le 20 février 1848, Paris, Beck, 1848. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t54191604j>.

FARRENC Césarie, *Drames à l'usage des collèges et des pensionnats* [1842], 3^e édition, Lille, L. Lefort, 1851. Rééd. : 2^e éd., 1845 ; 4^e éd., 1861 ; 5^e éd., 1879. Pièces incluses : *Jean, ou l'Orphelin reconnaissant* ; *Ernest, ou le Repentir d'un bon cœur* ; *Julien, ou le Mensonge* ; *Henri, ou le Jeune Instituteur* ; *Bastien, ou l'Enfant dissipé* ; *Charles, ou l'Enfant jaloux* ; *L'Épée* ; *Adolphe, ou l'Arrogant puni* ; *Le Prix de sagesse*. [En ligne] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56026553>.

FESCH Paul, *Le Panthéon des bonnes gens*, Paris, E. André fils, 1898.

GAY DE LA TOUR DE LA JONCHÈRE Auguste, *Théâtre de jeunes demoiselles. Le Piano, comédie en deux actes, mêlée de chants, paroles de M. Gay de La Tour...*, représentée le 19 août 1843... par les élèves du pensionnat de M^{me} Mangin..., Paris, Michaud, s. d.

GENLIS Stéphanie-Félicité Du Crest comtesse de, *Théâtre à l'usage des jeunes personnes*, 4 vol., Paris, Charles-Joseph Panckoucke (t. I), et Paris, Michel Lambert et François-Jean Baudouin (t. II à IV), 1779-1780. [En ligne] <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb304955982>.

GENLIS Stéphanie-Félicité Du Crest comtesse de, *Théâtre à l'usage des jeunes personnes*, 7 vol., Paris, M. Lambert, 1785. [En ligne] <https://catalogue.bm-lyon.fr/ark:/75584/pf0001008851>.

GIRARD M^{lle}, *Nouveau théâtre de la jeunesse*, Lyon, E. B. Labaume, 1853. [En ligne] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k990713n/f5>.

GIRARD M^{lle}, *Nouveau théâtre dédié à la jeunesse chrétienne*, Paris, Charles Guyot, 1855. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58217325>.

JAUFFRET Louis François, *Le Courrier des enfants*, Paris, chez Adrien Leclère, janvier 1796- janvier 1799.

LALANNE Jean-Philippe-Auguste, *La Passion du Christ : tragédie extraite des œuvres de saint Grégoire de Nazianze traduite du grec pour la première fois en français, et accommodée à l'usage des classes, accompagnée du texte en regard, précédée d'une dissertation étendue sur l'authenticité de l'ouvrage*, Paris, E. Belin, 1852.

LALANNE Jean-Philippe-Auguste, *Cyrille ou le Triomphe du christianisme dans les Gaules : essai de tragédie à la manière des anciens, exercice de collège*, Paris, Cent-Brière, 1855. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3042359z>.

LORTAL Louise Lavermondie de, *Récréations du château de Grenelle : théâtre nouveau composé pour les distributions de prix et les récréations littéraires dans les pensionnats de demoiselles*, Paris/Lyon, Perisse frères, 1854. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30424102>.

LORTAL Louise Lavermondie de, *Les Fêtes du pensionnat de Floriny : drames spécialement destinés aux récréations littéraires des jeunes filles*, Paris/Lyon, Perisse frères, 1856. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3042077v>.

LORTAL Louise Lavermondie de, *Le Martyre de Sainte-Philomène, drame religieux dédié aux jeunes filles*, Paris/Lille, V^{ve} R. Ruffet, 1872.

MACÉ Jean, *Théâtre du petit château*, Paris, J. Hetzel, 1862. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65685431>.

MANCEAU Adélaïde, *Théâtre des jeunes filles*, Paris/Lyon, Perisse frères, 1851. [Rééd. 1858 en ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5822015j>.

MANCEAU Adélaïde, *Nouveau Théâtre de la jeunesse, scènes et dialogues pour les fêtes de pensionnats de jeunes filles avec couplets et musique*, Paris, Victor Sarlit, 1870. [Rééd. 1884 en ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5743578d>.

MARMONTEL Jean-François, *La Mauvaise Mère*, t. I des *Contes moraux*, suivis d'une *Apologie du théâtre*, La Haye, 1761, p. 333-360. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6516295q>.

THÉAULON Emmanuel, *Les Couronnes, ou l'Esprit et le cœur, tableau de pensionnat en 1 acte*, s. l. n. d. et Paris, F. Locquin, 1836, « Veillées de famille », 8^e livr., p. 337-375.

Bibliographie critique

BERRIER Constant, « M^{me} Farrenc (Césarie) » dans Césarie Farrenc, *Je me souviens !...*, Paris, Dentu, 1840, p. 5-30. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8500186/f9>.

BLOCH Maurice, « Jean Macé et le Petit-Château, d'après le journal manuscrit *La Ruche* », *Revue internationale de l'enseignement*, t. 60, juillet-décembre 1910, p. 221-233. [En ligne] https://education.persee.fr/doc/revin_1775-6014_1910_num_60_2_6223.

MARCOIN Francis, *Librairie de jeunesse et littérature industrielle au XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, « Histoire culturelle de l'Europe », 2006.

PIERRARD Pierre, « Question ouvrière et socialisme dans le roman catholique en France au XIX^e siècle », *Les Cahiers naturalistes*, n° 50, 1^{er} janvier 1976, p. 165-190. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9788241t/f167>.

PLAGNOL-DIÉVAL Marie-Emmanuelle, *Madame de Genlis et le théâtre d'éducation au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », vol. 350, 1997.

PLAGNOL-DIÉVAL Marie-Emmanuelle (dir.), *L'Enfant rêvé : anthologie des théâtres d'éducation du XVIII^e siècle*, 2 vol., Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du théâtre français », 2022.

NOTES

1 Voir entre autres Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL, *Madame de Genlis et le théâtre d'éducation au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », vol. 350, 1997 et EAD. (dir.), *L'Enfant rêvé : anthologie des théâtres d'éducation du XVIII^e siècle*, 2 vol., Paris, Classiques Garnier, 2022.

2 Citons entre autres maisons d'édition : Mame à Tours, Lefort à Lille, Lehuby et Mégard à Rouen, Barbou à Limoges, Ardant à Limoges et Paris, Gaume et Casterman à Paris.

3 Francis MARCOIN, *Librairie de jeunesse et littérature industrielle au XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2006.

4 Ses biographes – entre autres Constant BERRIER – citent l'élégie qu'elle compose à l'âge de 7 ans pour la perte de sa mère survenue lorsqu'elle en avait 3 : notice « M^{me} Farrenc (Césarie) », dans *Je me souviens !...*, Paris, Dentu, 1840, p. 5-30, ici p. 14.

5 Césarie FARRENC, *Petit théâtre pour les jeunes filles*, Lille, L. Lefort, 1842. Pièces incluses : *Amélie, ou la Jeune Institutrice* ; *Une fête* ; *Martha, ou la Jeune Fille reconnaissante* ; *Emma, ou les Étrennes* ; *Junia, ou la Jeune Fille charitable* ; *La Paresseuse* ; *Adèle, ou l'Orgueil puni* ; *Caroline*. 2^e éd., 1847 ; 3^e éd., 1851 ; 4^e éd., 1860 ; 5^e éd., 1876.

6 Césarie FARRENC, *Drames à l'usage des collèges et des pensionnats*, Lille, L. Lefort, 1842. Pièces incluses : *Jean, ou l'Orphelin reconnaissant* ; *Ernest, ou le Repentir d'un bon cœur* ; *Julien, ou le Mensonge* ; *Henri, ou le Jeune Instituteur* ; *Bastien, ou l'Enfant dissipé* ; *Charles, ou l'Enfant jaloux* ; *L'Épée* ; *Adolphe, ou l'Arrogant puni* ; *Le Prix de sagesse*. 2^e éd., 1845 ; 3^e éd., 1851 ; 4^e éd., 1861 ; 5^e éd., 1879. Notre édition de référence est celle de 1851.

7 *L'Ami des enfans*, n° 3, mars 1782, p. 93-143.

8 Pierre PIERRARD, « Question ouvrière et socialisme dans le roman catholique en France au XIX^e siècle », *Les Cahiers naturalistes*, n° 50, 1^{er} janvier 1976, p. 165-190, ici p. 180.

- 9 Constant Berrier met sur le compte de la nécessité matérielle la forte production romanesque au dépens de la poésie que la jeune femme n'a pourtant cessé de cultiver, y compris durant son mariage : « C'est ainsi que parurent ses premiers ouvrages, destinés à l'instruction et aux plaisirs du premier âge qui possède aussi sa bibliothèque ; écrits simples comme l'enfance elle-même, ingénus comme la pudeur, modestes comme la position de l'auteur, inconnus comme son malheur » et de citer les titres des récits édifiants parus « successivement, et même à des intervalles assez rapprochés entre eux » (Constant BERRIER, *Je me souviens !...*, op. cit., p. 24).
- 10 Jean-Philippe-Auguste LALANNE, *La Passion du Christ : tragédie extraite des œuvres de saint Grégoire de Nazianze traduite du grec pour la première fois en français, et accommodée à l'usage des classes, accompagnée du texte en regard, précédée d'une dissertation étendue sur l'authenticité de l'ouvrage*, Paris, E. Belin, 1852.
- 11 Jean-Philippe-Auguste LALANNE, *Cyrille ou le Triomphe du christianisme dans les Gaules : essai de tragédie à la manière des anciens, exercice de collège*, Paris, Cent-Brière, 1855.
- 12 S. l. n. d.
- 13 Bayeux, L. Nicolle, 1847.
- 14 Bayeux, L. Nicolle, 1848.
- 15 Paris, J. Hetzel, 1862, p. 1-9. Voir aussi Maurice BLOCH, « Jean Macé et le Petit-Château, d'après le journal manuscrit *La Ruche* », *Revue internationale de l'enseignement*, t. 60, juillet-décembre 1910, p. 221-233.
- 16 Paris, l'auteur, 1835.
- 17 S. l. n. d. et Paris, F. Locquin, 1836, « Veillées de famille », 8^e livr., p. 337-375.
- 18 Paris, Michaud, s. d.
- 19 Céline FALLET, *Théâtre de la jeunesse, scènes morales destinées aux institutions de demoiselles*, Lyon/Paris, Perisse frères, 1852 (*L'Orgueilleuse*, *Le Testament de l'oncle*, *L'Amour filial*, *La Double Épreuve*, *Une bonne action porte bonheur*, *Le Tableau*) ; *Récréations des pensionnats : théâtre nouveau composé pour récréations littéraires dans les pensionnats de demoiselles*, Paris et Lyon, Perisse frères, 1854 (*La Réconciliation*, *La Curiosité*, *Les Deux Sœurs de lait*, *La Flatterie*, *Claire et Marie*, *Un pieux mensonge*, *L'Écrin*), ces pièces paraissent également séparément. La collection « Récréations du pensionnat et de l'orphelinat », Paris, A. Maugars, 1867, rassemblent des

comédies en 1 acte, publiées séparément : *La Croix d'or*, *Donner et pardonner*, *L'Héritage de la baronne*, *L'Hôtel de la Pomme de pin*, *L'Oiseau de paradis*, *La Paix et la Guerre*.

20 Elle donne également *Le Martyre de Sainte-Philomène*, drame religieux dédié aux jeunes filles, Paris, Lille, V^{ve} R. Ruffet, 1872.

21 Paris, Lyon, Perisse frères, 1854 avec des comédies : *Médiocrité et grandeur*, en 5 actes ; *Les Romantiques*, en 3 actes ; *Philaminte ou la malade imaginaire*, en 4 tableaux et en vers ; *Ambition trompée*, en 2 actes ; *Les Aventures de Robert de Nonsavoir*, en 2 tableaux ; *Le Marquis de Sarus*, en 3 actes et en vers.

22 Paris, Lyon, Perisse frères, 1856 avec *Le Revers de la médaille*, proverbe en 4 tableaux ; *Filiola ou la Bru de M^{me} Furius contradictor*, 5 tableaux ; *Le Château de la Bouillère ou Deux jours chez une grand-tante*, 3 actes ; *La Fée des roses*, tableaux dramatiques, 3 tableaux ; *La Marquise de Grançot*, comédie. Certaines pièces des deux recueils paraissent séparément dans les années 1870-1880.

23 Adelaïde Victoire Antoinette de Lussault, épouse Manceau à l'état civil.

24 Paris, Lyon, Perisse frères, 1851, réédité en 1858, avec *Les Vacances*, pièce en un acte, mêlée de couplets ; *La Fausse sous-maîtresse ou la bonté gagne tous les cœurs*, pièce en un acte, mêlée de couplets ; *Prologue* ; *Le Retour désiré* ; *L'Inspectrice du pensionnat ou Espièglerie et sentiment*, comédie-vaudeville ; *Les Deux Filles adoptives*, vaudeville en trois actes ; *Les Petites Institutrices ambulantes*, pièce en un acte, mêlée de couplets.

25 Paris, Victor Sarlit, 1870, réédité en 1884. Le recueil comprend : *Prix de vertu*, drame en 3 actes ; *La Belle-Mère et la Belle-Fille*, drame en 3 actes ; *La Sainte-Catherine ou le Bon Emploi et l'argent*, comédie en 1 acte ; *La Fille inconnue*, comédie en 3 actes ; *Les Jeunes Filles corrigées*, drame en 3 actes ; *La Tante inconnue*, comédie en 1 acte, tous avec couplets et musique, ainsi que *Dialogue et couplets pour la fête d'une institutrice à la distribution des prix avec musique* et *Dialogue et couplets après une distribution des prix d'un pensionnat*.

26 Lyon, E. B. Labaume, 1853, avec *Le Choix d'une mère*, drame en deux actes ; *Une journée de Marie Stuart*, drame en deux actes ; *La Petite Savante*, comédie en un acte ; *L'Étourdie*, comédie en deux actes ; *La Petite Paresseuse*, comédie en un acte ; *Le Cœur et l'Esprit*, comédie en deux actes. Chaque pièce a son titre et sa pagination propres.

27 Paris, Charles Guyot, 1855, avec *La Fille de Jephté*, 3 actes ; *La Répétition d'Athalie ou l'Épreuve*, comédie en deux actes, qui met en scène M^{me} de Maintenon et les demoiselles de Saint-Cyr ; *La Jalousie*, deux actes ; *Les Bohémiennes ou la Reconnaissance*, comédie en trois actes. Certaines pièces sont rééditées séparément jusque dans les années 1905.

28 Nous simplifierons les titres des pièces après la première occurrence complète. Pour les adresses bibliographiques des œuvres de Farrenc incluses dans ce paragraphe, nous renvoyons à la bibliographie en fin d'article.

29 Félicité de GENLIS, qui n'écrit pas pour les institutions, compose néanmoins un tome entièrement masculin : le tome III du *Théâtre à l'usage des jeunes personnes*, 4 vol., Paris, M. Lambert et F.-J. Baudouin, 1780.

30 *Contes moraux*, t. I, La Haye, s. n., 1761, p. 333-360.

31 *Théâtre à l'usage des jeunes personnes*, t. I, Paris, Panckoucke, 1779, p. 175-254.

32 Comme ce père « confondu » (*Julien*, sc. 7, p. 74) avouant : « Antonin, je te dois un dédommagement, une justification éclatante, pour toutes les accusations que j'ai fait peser sur toi, mon fils, sans éprouver de pitié pour tes larmes [...] pardonne à ton père » (sc. 10, p. 77-78).

33 *Théâtre à l'usage des jeunes personnes*, t. II, Paris, M. Lambert et F. J. Baudoin, 1780, p. 1-47.

34 Laurent-Pierre BÉRENGER, *La Morale en action, ou Élite de faits mémorables et d'anecdotes instructives, propres à faire aimer la vertu [...]*, Lyon, Perisse frères, 1783 et Paul FESCH, *Le Panthéon des bonnes gens*, Paris, E. André fils, 1898.

35 Voir l'édition de cette pièce par Florence BOULERIE dans *L'Enfant rêvé*, op. cit., t. II, p. 1243-1291.

36 Arnaud BERQUIN, « Un bon cœur fait pardonner bien des étourderies, drame en un acte », *L'Ami des enfans*, n° 5, mai 1782, p. 59-143.

37 Tome IV du *Théâtre à l'usage des jeunes personnes* paru en 1780, op. cit., et repris sans modification dans le tome V de l'édition de 1785 (7 vol.) parue chez Lambert.

38 Voir entre autres *L'Aveugle de Spa* de Genlis, *Le Petit joueur de violon* de Berquin ou *La Bourse de Louis* de Charles Georges Thomas Garnier éditée

par Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL dans *L'Enfant rêvé*, op. cit., t. II, p. 1460-1499.

39 Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1644.

40 Césarie FARRENC, *L'Homme du peuple et la Grande Dame*, [création à Paris, théâtre du Panthéon, 10 octobre 1840], Paris, L.-A. Gallet, 1840 et *La Fille du matelot*, [création à Paris, théâtre Beaumarchais, 20 février 1848], Paris, Beck, 1848.

41 Césarie FARRENC, *Je me souviens !...*, Paris, Dentu, 1840.

RÉSUMÉS

Français

Césarie Farrenc, née Gensollen (1802-1875), peu connue et rarement étudiée aujourd'hui, est connue de ses contemporains, pour ses textes narratifs aux titres programmatiques, réédités durant tout le siècle, mais également pour deux recueils de théâtre publiés en 1842 à Lille, chez L. Lefort : *Petit théâtre pour les jeunes filles* et *Drames à l'usage des collèges et des pensionnats*. Ces pièces montrent les influences du théâtre d'éducation du XVIII^e siècle, notamment la présentation dichotomique des personnages et l'ouverture aux groupes sociaux défavorisés. La différence réside dans l'expression de la foi et du catholicisme, ce qui distingue Farrenc de ses prédécesseurs, mais l'inscrit dans la pensée éducative chrétienne de son siècle et la demande éditoriale à laquelle elle répond par conviction et par nécessité.

English

Césarie Farrenc, née Gensollen (1802-1875), little known and rarely studied today, is known to her contemporaries for her narrative texts with programmatic and inciting titles, republished throughout the century, but also for two collections of plays published in 1842 in Lille by L. Lefort : *Petit théâtre pour les jeunes filles* and *Drames à l'usage des collèges et des pensionnats*. These plays show the influences of 18th-century educational theatre for youth, especially the dichotomous presentation of characters, and accessibility to disadvantaged social groups. The difference lies in the expression of faith and Catholicism, which sets Farrenc apart from her predecessors, but places her in the Christian educational thought of her century and the editorial demands she accepts by conviction as by necessity.

INDEX

Mots-clés

éducation, Farrenc (Césarie), jeunesse, morale, religion, société, théâtre

Keywords

education, Farrenc (Césarie), youth, morality, religion, society, theatre

AUTEUR

Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval

Université Paris-Est Créteil – LIS UR 4395

IDREF : <https://www.idref.fr/029901472>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000121172651>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/12142882>

Théâtre d'enfance sur les scènes du xix^e siècle

Le Monte-Cristo de la jeunesse, pièce inédite d'Antoine J.-B. Simonnin jouée au théâtre Comte en 1847

Barbara T. Cooper

DOI : 10.35562/fablijes.438

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Simonnin, dramaturge pour la jeunesse : théâtre et usages de la fiction

Du mirage romanesque à l'expérience du monde : une quête initiatique contrariée

Fiction, illusion et désillusion : l'éducation d'un jeune public par le théâtre

TEXTE

Prenez une leçon ; le théâtre est un instituteur primaire qui apprend aux enfants à lire dans le cœur humain.

Xavier EYMA, *La Mansarde de Rose*¹

- ¹ Il était une fois une pièce de théâtre, « Le Monte-Cristo de la jeunesse », jouée au théâtre Comte, salle de spectacle parisienne dont le public fut composé surtout d'enfants et d'adolescents accompagnés de leurs parents, professeurs ou bonnes². L'auteur de cette pièce, Antoine Jean-Baptiste Simonnin, fournissait de nombreux ouvrages au théâtre Comte ainsi que le constatent Hippolyte de Villemessant et Benoît Jouvin dans l'article qu'ils consacrent au « Feu le théâtre Comte » dans *Le Figaro* du 23 décembre 1855³. Dans leur longue « notice nécrologique⁴ » sur cette scène, ces journalistes citent Simonnin parmi les auteurs qui se sont illustrés dans l'histoire du théâtre Comte et signalent son

« Monte-Cristo » parmi les pièces marquantes qui y ont été produites⁵. Si le nom de Simonnin ne surprend guère dans leur recensement des fournisseurs de ce théâtre situé passage Choiseul, la mention du « Monte-Cristo de la jeunesse » a de quoi étonner puisque cette œuvre, qui a tenu l'affiche du 27 janvier jusqu'au 23 mars 1847, n'a jamais été publiée et manque dans la plupart des dictionnaires bio-bibliographiques du XIX^e siècle où figure son auteur⁶. Aussi l'analyse de « Monte-Cristo » à la lumière d'autres œuvres de Simonnin nous permettra-t-elle d'interroger la place qu'occupe cette pièce inédite dans le théâtre de la jeunesse de son temps⁷.

Simonnin, dramaturge pour la jeunesse : théâtre et usages de la fiction

- 2 Au moment de sa mort, on attribue à Simonnin environ deux cents pièces, dont un grand nombre qui ont été écrites en collaboration avec d'autres dramaturges. Certaines de ses pièces prennent comme point de départ un personnage historique (Racine, Louis XII, Catherine II de Russie, Voltaire), d'autres un personnage fictif (Arlequin, Colombine, Le Chat botté, Riquet à la houppe) tandis que d'autres encore adaptent, commentent ou parodient une œuvre récente⁸. *La Peau de chagrin, ou le Roman en action*, extravagance romantique, comédie-vaudeville en trois actes, par Simonnin et Théodore N*** [Nézel], jouée au théâtre de la Gaîté le 4 novembre 1832, se trouve dans cette dernière catégorie pour laquelle Simonnin semble avoir un goût décidé, à moins que ce ne soit des directeurs de théâtre ou ses collaborateurs qui le sollicitent à l'occasion⁹. « Le Monte-Cristo de la jeunesse », qui appartient également à ce genre de pièces, n'est donc nullement une aberration dans l'œuvre de Simonnin, à part le fait que c'est un des rares ouvrages basés sur un texte contemporain que le dramaturge destine au théâtre Comte et qu'il écrit seul¹⁰. Mais avant d'approfondir notre étude de son « Monte-Cristo », examinons brièvement une œuvre dans un autre genre que Simonnin a écrite pour le théâtre Comte.

- 3 *Augusta, ou Comme on corrige une jeune personne*, comédie-vaudeville en deux actes de Simonnin, fait partie de la troisième série des pièces composant le *Répertoire dramatique de l'enfance et de la jeunesse*. Théâtre de M. Comte. Or, comme le précise un tableau imprimé à la fin de cet ouvrage, la troisième série comprend des pièces destinées aux adolescents âgés de douze à seize ans¹¹. Si nous avons choisi cette pièce parmi maintes autres, c'est pour montrer que toutes les œuvres dramatiques jouées au théâtre Comte ne se rattachent pas à des œuvres précédentes ni ne visent la même tranche d'âge du public. *Augusta* s'adresse aux plus âgés des jeunes spectateurs comme c'est sans doute le cas pour « Le Monte-Cristo de la jeunesse ». La deuxième partie du titre d'*Augusta* offre par ailleurs des informations qui seront utiles à notre analyse du « Monte-Cristo ». En soulignant le but pédagogico-moral et la finalité socialisante¹² de l'œuvre, ce sous-titre (*Comme on corrige une jeune personne*) nous rappelle que les pièces jouées au théâtre Comte cherchent le plus souvent à plaire et à instruire le public juvénile qui fréquente cette salle de spectacle¹³.

- 4 Ayant précisé quelques traits qui marquent une partie de l'œuvre dramatique de Simonnin – sa tendance à privilégier des messages d'ordre culturel, social et moral dans un certain nombre de ses pièces –, nous pouvons maintenant nous intéresser au « Monte-Cristo de la jeunesse ». On constatera alors que cette pièce a un lien étroit avec l'actualité littéraire, comme *La Peau de chagrin* entre autres. *Le Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas, publié d'abord en feuilleton dans le *Journal des débats* (28 août 1844-15 janvier 1846), paraît en volume chez Pétion en 1845-1846¹⁴. Le roman connaît une grande vogue dont Dumas et son collaborateur, Auguste Maquet, profiteront pour le transformer en pièces qui seront jouées au Théâtre-Historique à partir de 1848. Mais en 1847, il n'est pas encore question de cette adaptation. La pièce de Simonnin se rapporte donc au texte narratif où, comme dans *La Peau de chagrin* de Balzac revisité par Simonnin, l'on verra un lecteur du roman induit en erreur que seul le recours à des ruses ramènera à la raison. Dans le cas du « Monte-Cristo », il s'agira de ramener certains personnages de la pièce au respect de l'ordre social et du devoir filial¹⁵. Ce dernier thème fait non seulement écho à l'idéologie typique du théâtre de la jeunesse, mais aussi à l'univers romanesque de Dumas et en

particulier à son *Monte-Cristo* où Edmond Dantès se montre fils modèle pour son père ainsi que pour M. Morel et l'abbé Faria qui lui servent de substituts de père.

- 5 Le danger de la lecture (pour les enfants, les femmes et autres personnes impressionnables) n'est pas un sujet que l'on a inventé au XIX^e siècle, mais que l'on rencontre encore souvent dans des textes de cette époque. Les études à ce sujet ne manquent pas¹⁶. On peut y ajouter des exemples rarement évoqués tels « Clarisse, ou les Héros de roman », proverbe de Narcisse Fournier publié dans le *Journal des demoiselles* en février 1839 et *La Peau de chagrin* de Simonnin et Nézél où une jeune femme dit en parlant de Raphael, commis marchand de calicots : « Ô Dieu ! aime-t-il les romans, mon jeune homme... surtout les romans... romantiques... Il en a la tête farcie, et je [le] crois un peu timbré¹⁷... » Une des revues de fin d'année de 1846, *L'Île de Monte-Christo* [sic], vaudeville en un acte d'Auguste Jouhaud (théâtre Beaumarchais, 26 décembre 1846), suggère aussi que l'abus de la lecture peut provoquer une sorte de folie. Ainsi, un des personnages dit au sujet de son oncle :

CHARLES. M. Gobin, qui n'a rien à faire, passe sa vie à lire des romans... ce qui n'a pas peu contribué à lui faire perdre le peu de raison qu'il avait...

FLORIBEL. Nos romans sont bien faits pour ça...

CHARLES. Il a lu dernièrement *le Comte de Monte-Christo*, et cet ouvrage l'a tellement impressionné, qu'il ne rêve plus qu'île déserte, trésors, diamants !... C'est au point que, fatigué du tumulte de Paris, il a voulu à toute force partir pour l'île de Monte-Christo ! Qu'ai-je fait alors ? j'ai conçu le projet d'un départ simulé, j'ai embarqué sur la Seine mon oncle et son fidèle serviteur Loulou [...], et, au moyen d'un léger narcotique, ils ne se sont réveillés qu'à l'île... Saint-Denis ! persuadés qu'ils avaient traversé les mers, et qu'ils débarquaient à Monte-Christo !

FLORIBEL, riant. La bonne folie¹⁸ !...

- 6 Si les exemples ci-dessus font comprendre que la lecture peut compromettre l'unité, la fortune ou la formation des familles, ils

diffèrent tout de même du « Monte-Cristo de la jeunesse » où il est question de Joseph, un jeune homme de Châteauroux obsédé par la « Monté-Christomanie » du moment ; de son ami Oscar, jeune homme à la mode qui a abandonné et renié sa famille d'origine modeste à Paris ; et de deux paysans qui envient les richesses des autres. Suivis de loin de Galimard (père de Joseph et propriétaire aisé) et d'un de ses vieux amis (un ancien magistrat millionnaire nommé Salvator¹⁹), ces jeunes personnes se lanceront dans un voyage parsemé de difficultés, de déceptions et de révélations qui finiront par les rappeler à la raison. Le caractère pédagogique et moral de leur périple initiatique est ainsi particulièrement bien souligné de même que le rôle de la sagesse paternelle²⁰. La première scène du premier acte du « Monte-Cristo de la jeunesse » l'annonce clairement :

GALIMARD, seul ; il entre en parlant. Joseph ! Joseph !... comment, paresseux ; tu n'es pas encore levé ?... [...] Allons donc mon garçon, il est déjà grand jour. [...] Ah ! il est déjà levé !... C'est étonnant, lui qui ordinairement passe toutes ses nuits à lire... Si du moins il lisait de bons ouvrages qui puissent l'instruire... Ah bien oui !... Il lit les romans du jour, les feuilletons, les... que sais-je, moi... un tas de productions monstrueuses qui ont déjà commencé d'ébranler sa raison !... Pauvre enfant !... Heureusement mon ami Salvator est en voyage depuis deux mois pour chercher, pour étudier par quels moyens on pourrait parvenir à rendre la raison à mon pauvre Joseph... (I, 1^{er} tabl., sc. 1.)

Du mirage romanesque à l'expérience du monde : une quête initiatique contrariée

- 7 À la scène deux de l'acte I, Joseph rentre dans sa chambre et y trouve son père. Il lui explique qu'il est allé contempler le lever du soleil, se servant de tournures que Galimard qualifie de galimatias qu'on ne trouverait pas chez de grands écrivains tels Corneille, Racine et La Fontaine. Joseph répond qu'il s'exprime comme on le fait dans les « grands ouvrages modernes : *La Peau de chagrin*, de Balzac, *Plic* et *Ploc*, *Le Juif errant* [d'Eugène Sue] ; et... *Le Comte de Monte-Cristo*...

(*soupirant*) que je n'ai pas encore pu me procurer » (I, 1^{er} tabl., sc. 2). C'est son ami Oscar qui lui a fait l'éloge de ce dernier roman. Galimard n'est pas impressionné. D'après lui, Oscar est une personne peu recommandable :

GALIMARD. Ah ! oui, [...] M^r Oscar, un jeune lion, comme ils disent à Paris, un de ces élégants ridicules qui passent leur existence tout entière dans les jeux, les bals, les orgies, au lieu de suivre une carrière honorable, un état dans lequel ils puissent se rendre utiles à la société²¹... (I, 1^{er} tabl., sc. 2.)

Le paternalisme et le conservatisme littéraire, moral et social de Galimard sont ainsi mis en évidence dès le début de la pièce de même que son intention de corriger les « erreurs » de son fils. Mais Joseph persiste dans son désir de se procurer un exemplaire du *Comte de Monte-Cristo*, homme qui, selon Oscar, existe réellement ainsi que son île. Aussi Oscar propose-t-il que, le roman étant introuvable à Châteauroux, les deux amis partent à la découverte de cette île aux trésors (I, 1^{er} tabl., sc. 4).

- 8 L'arrivée sur les lieux de Margot, la sœur d'Oscar, jeune bouquetière qui veut ramener son frère à Paris et à son devoir filial envers leur vieille mère, souligne le fait que la vertu et le bon ordre ne sont pas la préoccupation exclusive d'une seule classe, d'un seul *gender* ou d'une seule région. Mais Oscar refuse de reconnaître sa sœur et ses obligations familiales. La venue à Châteauroux de Margot coïncide avec celle de Salvator qui a l'intention de ramener Joseph à la raison et qui parle à Galimard d'un domaine en Italie qu'il a acquis à cette fin. « Si nos étourdis voyagent / Leurs deux mentors les suivront », déclare alors Salvator à son ami (I, 1^{er} tabl., sc. 6).
- 9 Sur ces entrefaites, Oscar retourne auprès de Joseph avec une carte de géographie à défaut du livre tant souhaité. Les deux jeunes gens regardent bien la carte, repérant Marseille, le Mont-Blanc, puis Livourne et enfin « une île des mers de Toscane / non loin de Luque [Lucques] et Piombino... / Monte-Cristo ! ». Devant l'hésitation de Joseph à y croire, Oscar lui dit : « Tiens, regarde encore... Tout près de la Pianosa, entre la Corse et l'île d'Elbe... Ah ! ça, mon bon, il n'y a pas un moment à perdre, il faut partir. » (I, 1^{er} tabl., sc. 7 pour les deux citations.) Galimard, qui survient à ce moment-là, feint de prendre au

sérieux leur déclaration qu'ils étudient la géographie et leur souhaite une bonne nuit (I, 1^{er} tabl., sc. 8 et 9). Joseph se couche, croyant qu'il va bientôt rendre son père très riche. Il voit en rêve une apparition²² : c'est Edmond Dantès.

JOSEPH. On m'appelle !... Que vois-je !... C'est lui ! c'est bien lui ! Ô noble et riche héros du roman célèbre d'un auteur plus célèbre encore !... Ô riche et infortunée victime qui m'apparais, parle-moi, je t'en conjure !... je t'en prie ! parle-moi !...

L'APPARITION, *d'une voix solennelle.* Je te donne rendez-vous dans mon île ; tu descendras dans des grottes aux pavés d'émeraudes, aux parois de rubis ; tu verras les perles tomber goutte à goutte comme on voit tomber d'un toit la glace que le soleil fait fondre, et tu seras riche comme un empereur.

[...]

L'APPARITION. Dans trois jours... À l'île de Monte Cristo !...

JOSEPH. Dans trois jours.

OSCAR, *arrivant.* Bon !... Le voilà comme je le voulais... Maintenant réveillons-le, qu'il s'habille, et en route pour l'île de Monte-Cristo ! (*La toile baisse.*) (I, 1^{er} tabl., sc. 12.)

- 10 En route vers l'île de Monte-Cristo, Joseph et Oscar décident de passer la nuit dans la grange d'une ferme. Ils y rencontrent Fanchonnette, une jeune paysanne coquette et envieuse, et Gribouillet, un paysan fainéant et avaricieux qui voudrait être riche sans rien faire. Alors que les deux voyageurs croient pouvoir profiter de l'hospitalité campagnarde (car ils ont été dévalisés et ne peuvent pas payer), ils découvrent que l'on s'attend à ce qu'ils paient le gîte et la nourriture qu'ils réclament²³. Joseph et Oscar se plaignent du fait qu'ils n'ont toujours pas pu mettre la main sur le roman de Dumas pour les guider vers l'île dont la découverte les rendra riches²⁴. Aussi Joseph dit-il : « Ah ! ça mais, si nous ne retrouvons pas le roman d'Alexandre Dumas, comment ferons-nous ? ». Et Oscar de répondre : « C'est embarrassant... et inquiétant... Je donnerais... 10, 20,

30 napoléons rien que pour un volume, le premier, celui qui contient la description de l'île et son secret. » (II, 2^e tabl., sc. 4.) Fanchonnette vient servir le déjeuner et les entend parler des diamants qu'ils comptent trouver dans l'île. Elle prête attention à leur conversation qui pique son intérêt et quand Gribouillet lui annonce qu'il s'est proposé au service des deux voyageurs, qui l'ont accepté, elle décide de les suivre aussi. Margot, qui a suivi la trace de son frère, lui demande de rentrer à Paris avec elle pour qu'elle puisse se marier. Oscar refuse. Un violent orage éclate et arrête un instant le départ de Joseph, Oscar et les deux paysans.

- 11 Salvator arrive alors déguisé en commis voyageur en librairie et porte une caisse de livres. Il souhaite s'abriter de l'orage et se sécher auprès d'eux. Oscar lui demande s'il « Peut voir si [son] catalogue / Renferme un roman fameux, / Un roman partout en vogue, / Que nous recherchons tous les deux... » Oscar et Joseph examinent les livres dans la caisse. Ils y trouvent *Les Aventures de Télémaque* que Joseph déclare avoir reçu « dix fois aux distributions de prix » et Racine, qu'Oscar proclame « perruque... archiperruque²⁵ ». Joseph y découvre aussi l'œuvre de La Fontaine avant de mettre la main sur *Le Comte de Monte-Cristo*. Les deux jeunes gens sont ravis, mais dans un aparté adressé au public, Salvator annonce que ce n'est pas le roman de Dumas, « c'est [le Monte-Cristo] de la jeunesse²⁶ ». L'orage ayant cessé, les deux garçons, Fanchonnette et Gribouillet se mettent en route pour « l'île des millions » tandis que les autres paysans retournent travailler aux champs (II, sc. 12 pour toutes les citations).
- 12 Le prochain tableau montre les voyageurs à Livourne. Ils sont fatigués et habillés misérablement. Ayant épuisé leurs faibles ressources, ils sont devenus des cabotins ambulants. Joseph porte une lanterne magique sur le dos, Gribouillet joue de l'orgue de barbarie et Fanchonnette du tambour de basque. Joseph est découragé et Oscar essaie de lui remonter le moral :

Nous ne sommes pas encore arrivés à la fortune, mais nous sommes sur le chemin... (*Il lui montre le livre.*) D'après la description que donne ce livre, où est situé[e] l'île de Monte Cristo ? Dans les mers de Toscane !... Où sommes-nous en ce moment ? À Livourne, capitale de la Toscane... Où allons-nous ? Nous allons nous embarquer...

- 13 Mais puisqu'il faut des fonds pour s'embarquer, ils doivent monter un spectacle de lanterne magique. Joseph demande :

Ne pouvions-nous faire autre chose que des images grotesques, des enluminures pour amuser les enfants ?... Ah ! si mon pauvre père me voyait ainsi ! Moi ! montrer la lanterne magique !... La pièce curieuse²⁷ !... Ah ! (II, 3^e tabl., sc. 2 pour les deux citations.)

Pour l'encourager, Oscar chante un couplet sur la nature éphémère de toutes choses humaines – beauté, richesse, titres, rang, etc. – qui passent comme les images d'une lanterne magique. Joseph répond :

Et moi je vais fuir aussi, pour me préparer à bien amuser les petits enfants, pour qu'ils m'applaudissent et me jettent des sous !... (*Riant d'un rire convulsif.*) Ah ! ah ! ah !... Qu'ça sera drôle !... Ah ! ah ! ah ! ah !... (*Il sort furieux*) » (II, 3^e tabl., sc. 2.)

Finalement, ce sera Oscar, accompagné de Fanchonnette et Gribouillet, qui montrera le spectacle chez des particuliers²⁸.

Fiction, illusion et désillusion : l'éducation d'un jeune public par le théâtre

- 14 L'acte III comprend le spectacle de lanterne magique qui, dans une série de douze tableaux, résume l'action du roman de Dumas à partir du moment où Dantès, enfermé dans le château d'If, apprend de l'abbé Faria, qui est sur le point de mourir, le secret des millions²⁹. Ensuite on raconte et montre l'évasion de prison de Dantès, son arrivée dans l'île de Monte-Cristo et sa découverte du trésor qui y est caché, le vaisseau qui l'emmène, son arrivée à Paris où il vit dans le luxe, la tentative d'infanticide perpétré à la maison d'Auteuil, le sauvetage du bébé qui devient mauvais sujet et qui, après être arrêté par la police, s'évade de prison et vit sous un faux nom de prince à Paris où le scandale de son mariage avec la fille du baron Danglars éclate au grand jour. On voit aussi Monte Cristo se promenant avec sa « fille adoptive » Haydée, sa visite au télégraphe de Montlhéry, le secours qu'il porte à Valentine et la bénédiction par Noirtier de son

mariage avec Maxime Morel³⁰. L'argent gagné à la fin du spectacle permet à Joseph, Oscar, Fanchonnette et Gribouillet de partir pour l'île de Monte-Cristo.

- 15 Passés dans l'île sur un petit navire affrété par Salvator (sans qu'ils le sachent), les quatre jeunes gens veulent chercher le trésor de Monte-Cristo. Salvator, déguisé en Monte Cristo, est accompagné de Galimard et de Margot (la sœur d'Oscar). Ils sont déjà présents dans l'île et voient arriver les quatre chercheurs de trésor qui se trouvent non seulement avides des richesses, mais aussi affamés. Salvator-Monte Cristo leur fait servir un repas dont tous les mets sont en or, et donc impossibles à consommer. Le vin est fait de rubis, les sauces de diamants et Fanchonnette et Gribouillet s'en plaignent à leur hôte qui leur rappelle : « Vous désiriez comme étant, suivant vous, les choses les plus précieuses de la vie, toi, Fanchonnette, des diamants et des rubis ; toi, Gribouillet, de l'or, rien que de l'or... » (III, 6^e tabl., sc. 2.) Il évoque aussi l'histoire du roi Midas, et déclare que leur cupidité à tous deux a rendu cette fable une réalité, mais promet de les nourrir après le mariage de sa fille adoptive. Oscar et Gribouillet, pensant à la dot, se proposent de l'épouser. Fanchonnette est outrée d'être délaissée par Gribouillet. Joseph, quant à lui, tombe en délire :

Tout ceci n'est qu'un jeu, un indigne guet-apens, une abominable déception... (À Oscar.)
 Mais tu ne vois donc pas que nous sommes joués, bafoués, mystifiés comme des niais, comme des enfants à qui l'on fait la leçon !... Ainsi j'ai quitté ma ville natale, j'ai déserté la maison paternelle, j'ai abandonné mon père... (Pleurant.) Je l'ai abandonné, mon père !... (Donnant tout à coup un éclat de voix terrible.) Et pourquoi ? Pour me faire vagabond, aventurier, montreur de lanterne magique !... mendiant !... Et un pas de plus, peut-être... Ô déshonneur !... ô infamie !... J'ai traîné sur la place publique le nom de mon père !... Et mon père m'a maudit, car je l'ai déshonoré !... J'ai mérité sa malédiction !... (d'un éclat de voix terrible.) car bientôt peut-être !... je vais monter... ah !... (Il cache sa figure dans ses mains avec honte en pleurant à chaudes larmes.) (III, 6^e tabl., sc. 3.)

- 16 Quand Galimard se montre, Joseph lui demande pardon à genoux et déclare qu'il n'est pas entièrement dépravé puisqu'il revient comme l'enfant prodigue. Il affirme qu'il n'a cherché des trésors que pour

enrichir son père, mais qu'il comprend maintenant que le trésor n'est qu'un mensonge. Salvator lui dit qu'il a tort de penser ainsi et l'amène dans une riche bibliothèque. Là, lui dit-il, sont de véritables trésors.

SALVATOR. Cette bibliothèque se compose de livres instructifs sur la cosmographie, la géographie et l'histoire... Vous faut-il, pour varier vos études et vos plaisirs, des ouvrages d'un autre genre ?... Tenez... *(Il montre tour à tour chaque livre qu'il cite dans le couplet suivant).*

Voici les œuvres de Corneille,
Que son vers est sublime et beau !...
Voilà bien une autre merveille,
Voilà l'Émile de Rousseau !
Et si la Grèce
Vous intéresse
D'Anacharsis
Apprenez les récits.
Voici Plutarque,
Puis Aristarque,
Voici Rollin,
La Harpe et Bernardin !
Cent fois heureuse est la jeunesse
Qui dans ces livres-là s'instruit !
Ils sont pour le cœur et l'esprit
La plus belle richesse !
Voilà de la richesse ! (III, 8^e tabl., sc. 5.)

- 17 Oscar demande alors quels sont les trésors qu'on lui réserve. Salvator-Monte Cristo lui rappelle qu'il a demandé en mariage sa fille adoptive qui choisira elle-même son futur époux. Or, il se trouve que cette nouvelle Haydée voilée est sa sœur, Margot :

OSCAR. En voilà une tuile !... Allons, plus moyen de s'en échapper... Nous allons retourner à Paris consoler ma pauvre mère !... Elle est si bonne qu'elle me pardonnera... Et toi Joseph, me pardonneras-tu d'avoir égaré ta jeunesse ?...

JOSEPH. Je ne saurais t'en vouloir, puisque grâce au voyage que tu m'as fait faire, chacun de nous trouve en ces lieux un vrai trésor : toi, une

sœur honnête et courageuse qui va te rendre à la famille, et moi je retrouve ici le meilleur, le plus tendre des pères. (III, 8^e tabl., sc. 6.)

- 18 La scène change encore, laissant voir une vaste plaine, moitié en blé, moitié en labour où une charrue est attelée à deux bœufs menés par un laboureur. Salvator déclare alors :

Voyez ce riche tableau de la nature abondante et prodigue de tous les biens de la vie !... Cette terre était inculte et stérile ; voyez tous les trésors qu'elle renfermait dans son sein... Osez-vous dire que le blé qui vous nourrit, le chanvre et la laine qui servent à vous vêtir, les pâturages qui engraisent les bestiaux, osez-vous dire que ce ne sont pas là des trésors cent fois plus utiles, mille fois plus précieux que l'or et les diamants³¹ ?... (III, 9^e tabl., [sc. unique].)

Enfin, Oscar reconnaît que celui qu'il prenait pour le comte de Monte Cristo est en réalité M. Salvator. Mais Salvator lui dit : « Vous ne vous trompez pas : je suis le Comte de Monte Cristo... celui de la jeunesse ! » Puis Salvator chante le chœur final traditionnellement adressé au public pour solliciter son approbation de la pièce : « Bien que l'autre vous intéresse, / Messieurs, notre Monte-Cristo, / Écrit exprès pour la jeunesse, / Réclame aussi quelque bravo³² ! » (III, 9^e tabl., [sc. unique].)

- 19 Dans un entrefilet publié dans *Le Charivari* du 8 février 1847, n. p. [p. 4], on lit :

La brillante mise en scène du *Monte-Cristo de la jeunesse* et la morale divertissante de cette pièce lui ont valu un succès qui sera durable si l'on en juge par la foule qui encombre tous les soirs le passage Choiseul.

Mais, à la fin, qu'en est-il de l'appartenance de cette pièce manuscrite au théâtre d'enfance ? Comme nous l'avons vu, « Le Monte-Cristo de la jeunesse » de Simonnin fait partie d'un groupe de textes dramatiques de l'auteur qui sont liés à des œuvres narratives contemporaines. Or, certaines pièces dans cette catégorie sont jouées sur des théâtres populaires du Boulevard (le théâtre de la Gaîté, le théâtre des Variétés, le théâtre des Nouveautés) plutôt qu'au théâtre Comte. Ce qui semble faire la différence entre « Le Monte-

Cristo de la jeunesse » et ces autres pièces, c'est sa finalité éducative. Comme de nombreux autres textes écrits pour les enfants, « Le Monte-Cristo de la jeunesse » prend la forme d'une quête initiatique où l'on oppose de mauvais conseillers et de fausses valeurs à des mentors sages et de vraies valeurs. L'enfant ou l'adolescent passe par une série d'épreuves qui lui permettent de démêler le bon du mauvais, la raison du rêve, l'égoïsme de la générosité, du sens de la famille et du devoir. C'est aussi le cas dans une pièce comme *Augusta* de Simonnin, ouvrage également représenté au théâtre Comte, mais qui ne s'inspire pas d'un texte récent. Julie Anselmini, entre autres, a montré que la transformation, l'adaptation d'un écrit qui n'est pas destiné au départ à un public juvénile n'est pas un processus unidimensionnel³³. Nous avons vu, dans le cas du « Monte-Cristo de la jeunesse », qu'il ne s'agissait pas, ou pas seulement, de reproduire sous une forme simplifiée ou moralisée une version du texte dumasien. Certes la pièce de Simonnin rappelle des éléments du texte source de Dumas par le moyen d'un spectacle de lanterne magique, mais ce n'est pas là son but principal. Si la reprise de l'histoire d'Edmond Dantès permet à Simonnin et à Louis Comte, directeur du théâtre, de profiter de la popularité du roman de Dumas, Simonnin insère l'aventure du célèbre comte dans une œuvre originale dont Joseph, Oscar, Fanchonnette, Gribouillet, M. Galimard et Salvator sont les protagonistes. La fantaisie est ainsi déployée pour dissiper les illusions auxquelles sont sujets les jeunes. C'est se conformer à la règle ancienne qui conseille aux auteurs de plaire à et instruire le public pour qu'il ne perde pas son temps ni ne se voie perverti par ce qu'il lit³⁴.

- 20 Le thème de la bonne et la mauvaise littérature pour les jeunes n'est donc pas un simple ajout au « Monte-Cristo de la jeunesse » de Simonnin, ni un énième commentaire dépréciateur sur la littérature industrielle et moderne³⁵. Si la pièce insiste sur l'importance des matières utiles (histoire, géographie, agriculture) et des textes consacrés par le temps et la moralité (Racine, Corneille, La Fontaine, Rousseau, Genlis, Bernardin de Saint-Pierre, etc.), c'est, apparemment, dans le but de freiner tout dévoiement social ou moral des jeunes Français. Apprendre à apprécier la sagesse paternelle et le patrimoine culturel traditionnel, à rester à sa place et accepter sa responsabilité sociale et familiale, voilà la leçon que cette pièce

semble chercher à transmettre à son jeune public. Il n'en est pas moins vrai que la pièce de Simonnin fait découvrir le roman de Dumas aux adolescents dans la salle du théâtre Comte et le rappelle au souvenir des adultes qui les y accompagnent. Mais, comme beaucoup de pièces jouées au théâtre Comte, le « Monte-Cristo de la jeunesse » ne fait pas l'objet d'un recensement développé. Les journaux se contentent de le mentionner dans un entrefilet et/ou de le noter parmi les spectacles à l'affiche³⁶. Parmi les rares exceptions à cette pratique, on trouve un petit paragraphe que Victor Hennequin consacre à la pièce à la fin de la « Revue dramatique » de la *Démocratie pacifique* du 1er-2 février 1847.

– M. Comte a donné cette semaine une pièce à grand spectacle, *Salvator, ou le Monte-Christo de la jeunesse*. Il y a de grandes invraisemblances. Nous pourrions en amuser nos lecteurs, si nous avions de la place, mais tout est racheté par une mise en scène très soignée et surtout par un bon enseignement. Deux jeunes gens cherchent des trésors : on les conduit mystérieusement dans un souterrain où ils trouvent une bibliothèque et une échappée de vue sur la terre la plus fertile. Ce sont là, en effet, les trésors de l'humanité, les véritables ; on ne mange pas l'or, il ne peut nourrir ni le corps ni l'esprit ; Midas en a fait l'expérience. *Monte-Christo...* Nous sommes obligés de nous arrêter et de laisser la phrase incomplète, car la Chambre des Députés, toujours fort lourde, est plus lourde que d'habitude aujourd'hui. Ses orateurs pèsent sur le feuillet et l'écrasent. Le voici qui meurt faute d'espace et d'air³⁷.

- 21 Pièce en vogue pendant quelques mois³⁸, le « Monte Cristo de la jeunesse » ne semble pas avoir connu des reprises ultérieures. C'est souvent le cas pour des pièces de circonstance (qui profitent du succès d'une œuvre, de l'actualité politique ou d'un fait divers). Si son message est sans doute resté pertinent, la création d'autres œuvres dramatiques inspirées du roman de Dumas sur des scènes plus importantes de la capitale et le besoin de varier l'offre des plaisirs auront incité l'administration du théâtre Comte à modifier son affiche.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

ANONYME, « Revue théâtrale. Mots d'octobre », *Vert-Vert*, 5 novembre 1832, n. p. [p. 2]. [En ligne sur Retronews] https://www.retronews.fr/journal/vert-vert/05-novembre-1832/2/69de1a4b-55d8-4dc4-aeb9-e3a342196746?utm_source=referrer&utm_medium=embed-externe.

ANONYME, « Nouvelles diverses », *Messenger des chambres*, 8 novembre 1832, n. p. [p. 3]. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3790869h/f3>.

ANONYME, « Théâtre des Jeunes Élèves. Passage Choiseul », *Almanach des spectacles de 1831 à 1834*, 10^e année, Paris, Barba, 1834, p. 126-137. [En ligne sur HathiTrust (Harvard University)] <https://hdl.handle.net/2027/hvd.hxjgkp?urlappend=%3Bseq=142%3Bownerid=27021597764346425-168>.

ANONYME, « Les petits théâtres », *L'Illustration*, journal universel, 27 juin 1846, p. 259-262. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t513623251/f3>.

ANONYME, « Théâtre des Jeunes Élèves de M. Comte, physicien du Roi... », *Annuaire général du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration ou Almanach des 500,000 adresses, de Paris, des départements et des pays étrangers...*, t. 10, Paris, Firmin Didot frères, 1847, p. CXXVIII. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6391515w/fl38>.

ANONYME, « Théâtres », *L'Avant-scène*, 1^{er} février 1847, p. 1. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t52202524m>.

ANONYME, [entrefilet sans titre], *L'Argus*, 4 février 1847, p. 2. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5447721t/f2>.

ANONYME, *Le Charivari*, 8 février 1847, n. p. [p. 4]. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3050274z/f4>.

ANONYME, « Mosaïque. Théâtre de M. Comte », *L'Indépendant*, 9 février 1847, n. p. [p. 3]. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5758424b/f3>.

ANONYME, « Théâtres de Paris », *Journal des théâtres*, 10 février 1847, p. 2. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5446549w/f2>.

ANONYME, [entrefilet sans titre], *Le Commerce. Journal des progrès politiques, commerciaux et littéraires*, n° 44, 13 février 1847, n. p. [p. 4]. [En ligne] https://www.retronews.fr/journal/le-commerce/13-fevrier-1847/4/cfc23034-62b1-4604-bfa0-82dce131c277?utm_source=referrer&utm_medium=embed-externe.

ANONYME, [fin du feuillet du Commerce], *Le Commerce. Journal des progrès politiques, commerciaux et littéraires*, n° 54, 23 février 1847, n. p. [p. 2]. [En ligne] https://www.retronews.fr/journal/le-commerce/23-fevrier-1847/54/cfc23034-62b1-4604-bfa0-82dce131c277?utm_source=referrer&utm_medium=embed-externe.

[s://www.retronews.fr/journal/le-commerce/23-fevrier-1847/2/e3b8c68d-640e-468a-9ea0-2275b6a79714?utm_source=referrer&utm_medium=embed-externe](https://www.retronews.fr/journal/le-commerce/23-fevrier-1847/2/e3b8c68d-640e-468a-9ea0-2275b6a79714?utm_source=referrer&utm_medium=embed-externe).

ANONYME, « Théâtres de Paris. Théâtre Comte », *L'Argus*, 25 février 1847, p. 3. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54477242/f3>.

ANONYME, « Petits Profils contemporains. M. Comte, physicien du Roi », *La Silhouette*, 18 avril 1847, p. 3-4.

ANONYME, « Types emblématiques des Théâtres de Paris », *L'illustration, journal universel*, 29 mai 1847, p. 205. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t513626074/f13>.

ANONYME, « Une soirée au théâtre Comte », *Le Journal pour rire*, 2 octobre 1852, p. 2. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5499538d/f2>.

AUDIFFRET H., « COMTE (Théâtre des jeunes élèves de M.) », *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, t. 16, Paris, Belin-Mandar, 1835, p. 35-36. [En ligne] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50873d/f37.item>.

BOURQUELOT Félix, « Simonnin », *La Littérature française contemporaine*, t. 6, Paris, Delaroque aîné, 1857, p. 381-382. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k209394d/f384>.

CHAM, « Types emblématiques des théâtres de Paris », *L'illustration, journal universel*, 29 mai 1847, p. 205. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t513626074/f13>.

CHERBULIEZ Joël, [préface sans titre], *Revue critique des livres nouveaux publiés pendant l'année 1848*, Paris/Genève, Joël Cherbuliez, 1^{er} janvier 1848, p. I-XVII. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63481975/f17>.

EYMA Xavier, *La Mansarde de Rose suivie de Thérèse Lorrain*, Paris, Achille Faure, 1867. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5611007x?rk=21459;2>.

GUESDON Alexandre et SIMONNIN Antoine Jean-Baptiste, *Gilles-Robinson et Arlequin-vendredi*, imitation burlesque de Robinson Crusoe [de PIXERÉCOURT], en trois actes, qui n'en font qu'un, à grand spectacle, mêlée de chants, danses, combats, marches, pantomime, évolutions, etc., Paris, Fages, 1805. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5832112x/f4>.

HENNEQUIN Victor, « Feuilleton. Revue dramatique », *La Démocratie pacifique. Journal des intérêts des gouvernements et des peuples*, 1^{er}-2 février 1847, n. p. [p. 2]. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4767346b/f2>.

JOUHAUD Auguste, *L'Île de Monte-Christo* [sic], vaudeville en un acte, Paris, Marchant, 1847. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201272f>.

R. V. de, « Théâtres. Théâtre Comte », *L'Écho des feuilletons. Recueil de nouvelles, contes, anecdotes, épisodes, etc., extraits de la presse contemporaine*, 8^e année, 1847-1848, p. 8. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97895482/f642>.

SIMONNIN Antoine Jean-Baptiste, « Monte-Cristo de la jeunesse, pièce fantastique en trois actes et neuf tableaux, en prose mêlée de couplets », Bibliothèque nationale de

France, département des arts du spectacle, NAF 2959, fol. 3.

SIMONNIN Antoine Jean-Baptiste et [DARTOIS] Armand, *Les Vêpres odéoniennes*, parodie des *Vêpres siciliennes* [de Casimir DELAVIGNE], Paris, M^{me} Huet-Masson, 1819. [En ligne sur MDZ] <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb11824888?page=3>.

SIMONNIN Antoine Jean-Baptiste et VANDERBURCH Émile, *Le Doge et le dernier jour d'un condamné ou le Canon d'alarme*, vaudeville en trois tableaux, Paris, Quoy, 1829. [En ligne (British Library)] <https://books.google.co.uk/books?id=QhJdAAAACAAJ&printsec=frontcover>.

SIMONNIN Antoine Jean-Baptiste et N*** [NÉZEL] Théodore, *L'Âne mort et la femme guillotinée*, folie-vaudeville en trois actes, Paris, Quoy, 1832. [En ligne (British Library)] <https://books.google.fr/books?id=gxJdAAAACAAJ&printsec=frontcover>.

SIMONNIN Antoine Jean-Baptiste et N*** [NÉZEL] Théodore, *La Peau de chagrin, ou le Roman en action*, extravagance romantique, comédie-vaudeville en trois actes, Paris, Quoy, 1832. [En ligne (British Library)] <https://books.google.fr/books?id=KbZoAAAAcAAJ&printsec=frontcover>.

SIMONNIN Antoine Jean-Baptiste, *Augusta, ou Comme on corrige une jeune personne*, comédie-vaudeville en deux actes, Paris, J. Bréauté, 1833 (*Répertoire dramatique de l'enfance et de la jeunesse. Théâtre de M. Comte*). [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61365671/f1>

SOCIÉTÉ DES AUTEURS ET COMPOSITEURS DRAMATIQUES, *Catalogue général des œuvres dramatiques et lyriques faisant partie du répertoire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques*, Paris, A. Guyot, L. Peragallo, 1863. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k204279x?rk=21459;2>.

VILLEMESANT Hippolyte de et JOUVIN Benoît, « *Feu le théâtre Comte* », *Le Figaro*, 23 décembre 1855, p. 4. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k269430k/f4>.

Bibliographie critique

ANSELMINI Julie, « L'adaptation, pour une littérature appropriée. Le Cas des Trois Mousquetaires », dans Hélène Gondrand et Anne Vibert (dir.), *Adapter des œuvres littéraires pour les enfants : enjeux et pratiques scolaires*, Grenoble, Centre régional de documentation pédagogique (CRDP) de l'académie de Grenoble, coll. « Les cahiers de Lire écrire à l'école », 2008, p. 131-146.

ARAGON Sandrine, « Les images de lectrices dans les textes de fiction français du milieu du XVIII^e siècle au milieu du XIX^e siècle », *Cahiers de narratologie*, n° 11, 2004 : *Figures de la lecture et du lecteur*, Béatrice Bloch et Marc Marti (dir.), [en ligne sur OpenEdition] <https://doi.org/10.4000/narratologie.6> [consulté le 10 avril 2021].

AUBRY Anne, « La Lecture enfantine en France au début du XIX^e siècle », *Thélème, Revista Complutense de Estudios Franceses*, t. 29, n° 2, 2014, p. 281-292. [PDF en ligne]

(Universidad Complutense Madrid] https://doi.org/10.5209/rev_THEL.2014.v29.n2.43278.

BERTHIER Patrick, « À propos du théâtre Comte », *Cahiers Robinson*, n° 8 : *L'enfant des tréteaux*, Francis Marcoin (dir.), 2000, p. 63-69.

COOPER Barbara T., « Performing Race Relations in a French Children's Drama : Subjugation and Control of the Body in Vanderburch's *Séliko*, ou *Le Petit Nègre* (1824) », *CLA Journal*, t. 60, n° 3, March 2017, p. 363-376. [Accès restreint sur Project Muse] <https://doi.org/10.1353/caj.2017.0005> ou Jstor : <https://www.jstor.org/stable/26556991>.

SOVDE Jennifer L., « An Evening at the Theatre Comte : Commercial Theatre for Children in Early Nineteenth-Century France », *Proceedings of the Western Society for French History*, n° 42, 2014, p. 88-101. [En ligne (university of Michigan)] <http://hdl.handle.net/2027/spo.0642292.0042.009>.

WILD Nicole, *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*, Lyon, Symétrie, coll. « Perpetuum mobile », 2012 [rééd.], 520 p.

NOTES

1 Xavier EYMA, *La Mansarde de Rose*, Faure, 1867, p. 147.

2 Voir H. AUDIFFRET, « COMTE (Théâtre des jeunes élèves de M.) », *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, t. 16, Belin-Mandar, 1835, p. 35-36 ; « Théâtre des Jeunes Élèves », *Annuaire général du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration*, t. 10, Firmin Didot frères, 1847, p. CXXVIII. L'illustration offre une belle image d'une loge de famille dans ce théâtre (27 juin 1846, p. 261) et la représentation d'un spectateur emblématique de cette salle (29 mai 1847, p. 205). L'article de Jennifer L. SOVDE, « An Evening at the Theatre Comte : Commercial Theatre for Children in Early Nineteenth-Century France » (*Proceedings of the Western Society for French History*, n° 42, 2014, p. 89) reprend quant à lui une caricature du *Journal pour rire* (2 octobre 1852, p. 2). Voir aussi « Petits profils contemporains. M. Comte, physicien du Roi », *La Silhouette*, 18 avril 1847, p. 3-4 et « Une soirée au théâtre Comte », *Le Journal pour rire*, 2 octobre 1852, p. 2 ainsi que Patrick BERTHIER, « À propos du théâtre Comte », *Cahiers Robinson*, n° 8, 2000, p. 63-69 et Nicole WILD, *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*, Symétrie, 2012.

3 Hippolyte de VILLEMESANT et Benoît JOUVIN, « Feu le théâtre Comte », *Le Figaro*, 23 décembre 1855, p. 4.

4 C'est nous qui désignons l'article ainsi.

- 5 Dans L'Avant-scène du 1^{er} février 1847, « Théâtres », p. 1, on lit : « Le luxe de la mise en scène de la pièce nouvelle du théâtre Comte, et des scènes aussi divertissantes que morales, ont déterminé le brillant succès du Monte-Christo [sic] de la jeunesse, dû à la plume du doyen de nos vaudevillistes, M. Simonnin ». Dans L'Argus du 4 février 1847, on lit : « Au théâtre des Jeunes Élèves [Comte], succès d'enthousiasme et d'argent avec le Monte-Christo [sic] de la Jeunesse. Salle comble tous les soirs » (p. 2) et en date du 25 février 1847, le même journal affirme que la pièce a rapporté plus de 16 000 francs sur les vingt premières représentations (p. 3).
- 6 On peut consulter l'*Almanach des spectacles de 1831 à 1834*, Barba, 1834, p. 126-137. Voir aussi Félix BOURQUELOT, « Simonnin », *La Littérature française contemporaine*, t. 6, Delaroque aîné, 1857, p. 381-382.
- 7 Le manuscrit du « Monte-Cristo de la jeunesse, pièce fantastique en trois actes et neuf tableaux, en prose mêlée de couplets » de Simonnin, créée au théâtre des Jeunes Élèves du Gymnase-Choiseul [théâtre Comte] le 27 janvier 1847, est conservé à la BnF sous la cote NAF 2959, fol. 3. Je remercie vivement le laboratoire de l'IHRIM, sa directrice et son directeur adjoint, qui m'ont permis d'acquérir la version numérisée de ce document. On lit sur la page titre du manuscrit : « Envoyer les épreuves chez M. Simonnin, rue Notre Dame de Nazareth, 17 », ce qui laisse supposer qu'il avait l'intention de faire publier le texte.
- 8 Voir Gilles-Robinson et Arlequin-vendredi, imitation burlesque de Robinson Crusoe [de Pixérécourt]..., par Alexandre GUESDON et SIMONNIN, Fages, 1805 [parodie « anticipée »] ; Les Vêpres odéoniennes, parodie des Vêpres siciliennes, par MM. SIMONNIN et Armand [DARTOIS], M^{me} Huet-Masson, 1819 ; Le Doge et le dernier jour d'un condamné ou le Canon d'alarme, vaudeville en trois actes de SIMONNIN et Émile VANDERBURCH, Paris, Quoy, 1829 ; L'Âne mort et la femme guillotinée, folie-vaudeville en trois actes, par SIMONNIN et Théodore N*** [NÉZEL], Paris, Quoy, 1832.
- 9 Antoine SIMONNIN et Théodore NÉZEL, La Peau de chagrin, ou le Roman en action, Quoy, 1832. Le roman de Balzac aurait fourni « l'idée première » de l'œuvre dramatique selon le critique du Vert-Vert (5 novembre 1832, p. 2). Dans la pièce de Simonnin, le texte de Balzac est classé parmi les romans « romantiques » (*La Peau de chagrin*, op. cit., p. 4).
- 10 Catalogue général des œuvres dramatiques et lyriques faisant partie du répertoire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, A. Guyot, L. Peragallo, 1863, p. 244.

- 11 Antoine Jean-Baptiste SIMONNIN, Augusta, ou *Comme on corrige une jeune personne*, J. Bréauté, 1833. La liste des pièces faisant partie des trois séries à cette date se trouve à la fin du volume. La première série est destinée aux enfants de six à neuf ans et la seconde aux jeunes de neuf à douze ans.
- 12 C'est-à-dire, ici, en lien avec le développement social (la socialisation) du jeune spectateur. Voir ces vers tirés du chœur final de la pièce : « Le repentir d'Augusta nous prouve / Que l'on corrige plus d'une erreur / Chez l'enfant auquel on ne trouve / Que mauvaise tête et bon cœur » (*ibid.*, p. 57). Les « erreurs » d'Augusta sont l'orgueil et le désir d'un vain luxe.
- 13 Voir par exemple notre étude « Performing Race Relations in a French Children's Drama : Subjugation and Control of the Body in Vanderburch's *Séluko*, ou *Le Petit Nègre* (1824) », *CLA Journal*, t. 60, n° 3, 2017, p. 363-376.
- 14 Une autre édition paraît à Paris, Au Bureau de l'Écho des feuilletons, en 1846.
- 15 Sous la rubrique « Nouvelles diverses », dans le Messager des chambres, on lit, à la date du 8 novembre 1832, cette observation sur *La Peau de chagrin* de Simonnin : « [...] c'est ce qu'on appelle, en termes de coulisses, une pièce à côté. » n. p. [p. 3] « Le Monte-Cristo de la jeunesse » est dans le même cas.
- 16 Voir entre autres Anne AUBRY, « La Lecture enfantine en France au début du XIX^e siècle », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, t. 29, n° 2, 2014, p. 281-292 ; Sandrine ARAGON, « Les images de lectrices dans les textes de fiction français du milieu du XVIII^e siècle au milieu du XIX^e siècle », *Cahiers de narratologie*, n° 11, 2004, [en ligne] <https://doi.org/10.4000/narratologie.6>.
- 17 Antoine SIMONNIN et Théodore NÉZEL, *La Peau de chagrin*, *op. cit.*, p. 4. Et son frère de renchérir : « GAUDIN. Un gaillard qui se figure toujours être le héros du dernier roman qui paraît. [...] PAULINE. Et comme sa dernière lecture est *la Peau de chagrin*, il se croit le *Rafaël* du roman. » (*ibid.*, p. 5. C'est l'auteur qui souligne).
- 18 Auguste JOUHAUD, L'Île de Monte-Christo [sic], Marchant, 1847, p. 2.
- 19 Étant donné le fait que cet ami se fera appeler le « Monte-Cristo de la jeunesse » dans la pièce, il est possible de voir dans son nom un synonyme ou écho du patronyme christique du héros dumasien. De toute façon, c'est lui qui va « sauver » Joseph et les autres de leur folie.

20 Ce fut aussi le cas dans *L'Âne mort et la femme guillotinée* de Simonnin et Nézel, où une jeune laitière coquette et envieuse des richesses des autres, lectrice de *Paméla*, de Richardson, de surcroît, est séduite et abandonnée avec son enfant. Mais là, c'est un autre roman, celui du titre, qui la ramène dans la bonne voie morale.

21 À son entrée en scène, Oscar chantera des couplets qui justifieront cette description. Il y fait aussi allusion à *La Peau de chagrin* de Balzac, et évoque *Les Mystères de Paris* de Sue.

22 La fantasmagorie est une des spécialités du théâtre Comte. Ici l'illusion sensorielle signale une erreur de jugement intellectuel et moral aussi.

23 « OSCAR. Tu le vois, mon pauvre Joseph, voilà bien de quoi te faire revenir de tes illusions, toi qui croyais que l'âge d'or régnait encore dans les champs et dans les montagnes. JOSEPH. J'avoue que ces gens-là sont d'une cupidité dont il y a peu d'exemples. Et tu leur commandes un déjeuner quand nous n'avons plus un sou, plus rien... » (II, 2^e tabl., sc. 4.)

24 « OSCAR. Parce que nous n'avons passé que par de petites villes de province, où les libraires sont d'un arriéré atroce !... Croirais-tu qu'il y en a un qui m'a présenté comme nouveauté *Lolotte et Fanfan* de feu Ducray-Dumesnil et les *Veillées du château* de grand'maman Genlis !... Et un autre à qui je demande s'il a le *Juif errant* d'Eugène Sue, et qui me répond crânement : oui, Monsieur, le voilà !... et il me présente la vieille légende du Juif errant qu'on chantait il y a 150 ans !... (*Ils rient.*) » (II, 2^e tabl., sc. 4.)

25 Cette expression dépréciatrice fut employée par les romantiques des années 1830 pour décrire les œuvres théâtrales composées sur le modèle des pièces classiques (en vers, respectant les unités, sur des sujets antiques ou bibliques, etc.).

26 Selon Christine Prévost, spécialiste de Dumas et de la littérature de jeunesse, que nous remercions vivement, il n'y a pas eu de livre à ce titre à cette époque.

27 Formule employée pour attirer les chalands au spectacle de lanterne magique. Simonnin et Nézel se sont déjà servis d'un spectacle de lanterne magique dans *L'Âne mort* (III, sc. 5) afin d'illustrer l'intrigue du roman de Jules Janin du même titre. Le but de ce spectacle est cependant différent de celui présenté dans « Monte Cristo ».

28 Fanchonnette chantera (sur l'air « L'or est une chimère ») un couplet adressé au public, c'est-à-dire aux spectateurs du théâtre Comte : « Jeun's

person's charmantes, / Et vous, aimables jeunes gens, / À nos scèn's amusantes / Venez avec vos parents. » (II, 3^e tabl., sc. 3.) On voit évoqué ici le double public des spectacles au théâtre Comte composé d'enfants de tout âge (les plus jeunes peuvent s'amuser des images et fantasmagories et les plus âgés des allusions aux livres familiers, prix scolaires, des aventures, etc.) et de leurs parents.

29 Un onglet collé sur le manuscrit précise : « Ces douze tableaux sont peints à l'huile, et brillamment coloriés, sur des toiles transparentes d'un mètre de hauteur sur un mètre et demi de largeur. La lumière qui les éclaire est censée [être] le reflet de la lanterne magique. Ces douze tableaux représentent alternativement les scènes du roman de *Monte Cristo*, dont Oscar, Gribouillet et Fanchonnette font la description dans le dialogue et les couplets. » (III, 4^e tabl., sc. 2.) On lit, sous la rubrique « Théâtres de Paris » dans le *Journal des théâtres* du 10 février 1847, p. 2, « Comte. – Le succès de la pièce nouvelle du Gymnase Choiseul va *crescendo*, la lanterne magique qui représente les principaux chapitres du *Monte Cristo* amuse beaucoup les grands et petits enfans. »

30 Rien de ce qui touche aux questions politiques ou économiques ni à la vengeance personnelle ne figure dans ce résumé du roman. Sans doute est-ce parce que les censeurs y auraient porté leur veto. On devait aussi estimer de tels sujets inaptes à amuser des enfants. Cependant, le crime n'est pas absolument exclu du sommaire. Comme le dira plus loin Salvator : « [...] ce roman, il faut le dire, / N'est pas toujours à la morale enclin ; / Mais maintes pages qu'on admire / Montrent, par leur style divin, / La plume d'un grand écrivain ! / Lorsqu'un ouvrage, attaquant du reste, / A des beautés qu'on ne peut contester, / C'est par les beaux côtés, nous dit Alceste, / Qu'il faut chercher à l'imiter. » (III, 5^e tabl., sc. 2.)

31 Cette réplique semble être adressée à Fanchonnette et Gribouillet, mais aucune didascalie ne le précise.

32 On note, à la fin du feuilleton du *Commerce* du 23 février 1847, p. 2, que : « – Chaque soir, le *Monte-Cristo*, du théâtre du passage Choiseul [théâtre Comte], produit une recette dont plus d'un grand théâtre s'accommoderait. »

33 Julie ANSELMINI, « L'adaptation, pour une littérature appropriée. Le Cas des *Trois Mousquetaires* », dans Hélène Gondrand, Anne Vibert (dir.), *Adapter des œuvres littéraires pour les enfants : enjeux et pratiques scolaires*, CRDP de l'académie de Grenoble, 2008, p. 131-146. Je remercie Julie Anselmini de m'avoir envoyé une copie de son texte.

34 Dans Le Commerce du 13 février 1847, on lit au sujet du « Monte Cristo de la jeunesse » : « C'est une leçon de moral sous la forme attrayante d'un charmant spectacle. » (n. p., [p. 4]). Dans L'Écho des feuilletons, V. de R. précise que : « Ce joli petit théâtre [Comte] fait toujours les délices de l'enfance, grâce à l'habile direction et aux pièces morales en même temps qu'amusantes qui peuvent servir d'enseignement à la jeunesse. » (« Théâtres », 8^e année, 1847-1848, p. 8.)

35 Selon certains, ce ne sont pas seulement les enfants qui doivent se méfier de la littérature. Dans sa Revue critique des livres nouveaux publiés pendant l'année 1848 (Joël Cherbuliez, 1848), Joël Cherbuliez affirme que « L'influence réciproque des mœurs sur la littérature et de la littérature sur les mœurs est une grande question, qui a déjà bien souvent été traitée et qui offre encore un sujet d'étude aussi fécond qu'intéressant. [...L]a société fait l'écrivain, et l'écrivain à son tour réagit sur la société. Mais dans cet échange d'action, l'homme conserve sa responsabilité individuelle, qui pèse sur lui d'autant plus que les dons intellectuels qu'il a reçus sont plus abondants. » (p. 1.)

36 Voir Patrick BERTHIER, « À propos du théâtre Comte », art. cité, p. 64-65. Je remercie sincèrement P. Berthier qui m'a envoyé son texte auquel je n'avais pas accès.

37 Victor HENNEQUIN, « Revue dramatique », La Démocratie pacifique, 1er-2 février 1847, p. 2, feuilleton.

38 « Mosaïque », L'Indépendant, 9 février 1847, p. 3 : « Théâtre de M. Comte. – Plus de cent représentations n'épuiseront pas la vogue de Monte-Cristo de la Jeunesse. La salle est comble tous les soirs. »

RÉSUMÉS

Français

La pièce intitulée « Le Monte-Cristo de la jeunesse » par Jean-Baptiste Simonnin prend comme point de départ le roman d'Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*. Présentée au théâtre Comte du 27 janvier au 23 mars 1847, cette œuvre inédite a pour objectif de corriger et d'éduquer ses personnages en les ramenant au respect de l'ordre social et du devoir filial. Le texte traite également du danger potentiel de la lecture, notamment pour les enfants et les femmes, tout en reconnaissant l'intérêt des ouvrages dont l'utilité pratique, la qualité esthétique et/ou la valeur morale sont bien établies.

English

The play titled « The Young Person's Monte-Cristo » by Jean-Baptiste Simonnin uses Alexandre Dumas's novel, *Le Comte de Monte-Cristo*, as its starting point. Performed at the théâtre Comte from January 27 to March 23, 1847, this unpublished work aims to correct and educate its characters by promoting respect for social order and filial duty. The text also discusses the potential dangers of reading, especially for children and women, while recognizing the value of works whose practical utility, aesthetic quality, and/or moral value are well established.

INDEX

Mots-clés

Le Comte de Monte-Cristo, danger de la lecture, devoir filial, Dumas (Alexandre), éducation du jeune public théâtral, respect de l'ordre social, Simonnin (J.-B.), théâtre Comte

Keywords

Le Comte de Monte-Cristo, danger of reading, filial duty, Dumas (Alexandre), education of young theatergoers, respect for social order, Simonnin (J.-B.), théâtre Comte

AUTEUR

Barbara T. Cooper

Université du New Hampshire (USA)

IDREF : <https://www.idref.fr/032419104>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000084130064>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/12345264>

Au-delà des frontières dramaturgiques et socioculturelles : le théâtre d'enfance américain au XIX^e siècle

Elena Mazzoleni

DOI : 10.35562/fablijes.455

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Enfance et désir : *Cinderella ; or, the Little Glass Slipper, a Grand Allegorical Pantomimic Spectacle* (1806)

Enfance et satire : *Humpty Dumpty* (1868)

La dramaturgie de l'enfance : la féerie-pantomime

Enfance et innovation théâtrale : l'*Home Acting* américain

TEXTE

- 1 L'historiographie consacrée au théâtre d'enfance américain du XIX^e siècle est fragmentaire. Bien que les américanistes aient reconnu le spectacle populaire comme un terrain de lutte idéologique sociale, ils n'ont jamais considéré l'enfance comme une catégorie, ni théâtrale ni culturelle¹. Les études accordent peu d'attention à l'enfance car elle est le plus souvent associée à l'innocence et à la vulnérabilité, des valeurs apparemment détachées de toute question socioculturelle. Cependant, le théâtre d'enfance détermine le spectacle populaire américain du XIX^e siècle, en imposant ses sujets spécifiques, ses formes dramaturgiques singulières, ses pratiques de jeu et ses modes d'organisation propres.
- 2 Les répertoires populaires, dominés par des genres mixtes, comme la pantomime, qui n'est pas spécifiquement créée pour les enfants, cherchent un public transversal, mais aussi une légitimation morale, qui peut être assurée par la présence d'enfants artistes et spectateurs. Toutefois, cette présence enfantine sur scène et dans le public, ainsi que les sujets véhiculés mettent en cause les catégories

socioculturelles tant par les significations qu'elles véhiculent que par les formes esthétiques qu'elles mobilisent. En mobilisant la complexité des catégories de genre, de classe sociale et d'origine culturelle, les pantomimes mettent en scène les tensions et les ambiguïtés constitutives d'une communauté américaine encore en cours de définition, révélant ainsi les enjeux identitaires au cœur du spectacle populaire. L'enfance fait en effet appel aux thèmes anthropologiques du passage, de l'entre-deux et des relations de pouvoir, qui investissent la détermination sociale des individus et leur imaginaire. Le théâtre ne peut qu'aborder de manière ambivalente l'idée de l'enfance, par exemple par la caractérisation des personnages, tantôt innocents tantôt criminels.

- 3 La dramaturgie reflète à son tour cette ambivalence par des dispositifs stylistiques appropriés à sa nature mixte et flexible. Il suffit de penser aux féeries-pantomimes, dont les sujets liés aux contes merveilleux sont traités de manière ambiguë et révèlent des tensions sociales. *Humpty Dumpty* de George Lafayette Fox et Tony Denier (1868) est, par exemple, une satire de la société américaine, qui s'inspire des *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralités* de Charles Perrault (1697) ainsi que des scènes non moins ambiguës du *Punch and Judy* anglais. Lorsqu'elle s'inspire des contes de fées, avec leur apparente simplicité esthétique et morale, la pantomime introduit ainsi des thématiques complexes, tout en séduisant un large public. Joués dans les salles de théâtre, comme dans les *dime Museums*, les Vauxhall, les cirques, ces spectacles unissent l'atmosphère, le style du conte à des contenus érotiques et violents propres à la satire. Ce n'est pas un hasard si les chroniques théâtrales de l'époque ne qualifient jamais les féeries comme théâtre d'enfance ou si, au contraire, elles recommandent de chercher le portrait du Humpty Dumpty de Fox dans les livres illustrés pour enfants, tels que *Home Pantomime Toy Books with five set scenes & nine trick changes* et *Picture Books for Little Children*, bien qu'aucune source n'atteste le rapprochement entre la littérature d'enfance et le jeu de l'acteur américain².

- 4 L'ambivalence thématique et stylistique n'est nulle part plus évidente que sur la scène du XIX^e siècle, dominée par des acteurs enfants qui attirent un public plus vaste. Les enfants sont tellement omniprésents que presque tous les genres théâtraux populaires de l'époque – y

compris les *Minstrel Shows* et le vaudeville – comme des formes de théâtre d'enfance, souvent méconnues et involontaires, mais porteuses d'innovation³. La dramaturgie d'enfance américaine n'est pas simplement diffuse ; elle est aussi créative, étant donné son articulation complexe et polyphonique. Les *Shadow Pantomimes for Old and Young* sont par exemple à la base du *Home Acting* américain, prélude du mouvement des *Little Theatres*, visant à encourager le théâtre d'art, à savoir une approche plus artistique, expérimentale et innovante du théâtre, axée sur l'apport des amateurs et non sur la demande du marché du spectacle.

Enfance et désir : *Cinderella ; or, the Little Glass Slipper, a Grand Allegorical Pantomimic Spectacle* (1806)

- 5 *Cinderella ; or, the Little Glass Slipper, a Grand Allegorical Pantomimic Spectacle* dont la musique est de Michael Kelly, est présenté pour la première fois à Londres, au Royal Theatre, en janvier 1804⁴. À partir de 1806, cette pantomime est représentée avec grand succès à Philadelphie, Baltimore, Charleston, New York et Boston. À Boston, le livret de *Cinderella* est accompagné d'une brève version en prose du conte, unie à une note explicative qui présente justement le spectacle comme un mélange parfait d'amusement et d'instruction pour la nouvelle génération. Selon le *Theatrical Censor*, l'un des premiers périodiques américains consacrés au théâtre, les enfants qui assistent à la première (le 1^{er} janvier 1806, au Chestnut Street Theatre de Philadelphie), sont nombreux et tous « *drawn [...]* by the glitter of *Cinderella*⁵ ». Lors de la première représentation à Boston (le 7 décembre 1807, au Federal Street Theatre), un chroniqueur affirme que la pantomime plaît « *to all ages of life ; from the child who spells in the nursery, to the grandmother by whom it is instructed*⁶ ».

- 6 Cependant, *Cinderella* porte un regard contradictoire sur l'enfance et l'innocence des jeunes filles. La première et seule annonce verbale de Cendrillon au public a lieu lorsqu'elle chante « *Douces heures de*

l'enfance, comme vous avez volé vite ». Cet air suggère que la fille, jouée par une femme adulte, est disponible à l'amour car elle n'est plus une enfant, bien qu'elle soit encore une jeune fille. Ceci est le trait caractéristique de Cendrillon, ambivalente et séduisante, comme l'est Cupidon, joué par un enfant, incarnation de l'amour érotique et de la beauté. Avec ses assistants – des enfants acteurs –, Cupidon descend de très haut sur la scène à l'aide de cordes en un exploit audacieux, unissant érotisme et athlétisme. De la même manière, Cendrillon dévoile ses pieds et ses chevilles en un acte de séduction, alors qu'elle se change pour aller au bal⁷. Cendrillon et Cupidon occupent donc l'espace incertain entre innocence et désir.

- 7 La chronique théâtrale de l'époque confirme l'ambivalence de la relation entre enfance et désir. Le *Censor* se plaint que l'actrice jouant Vénus n'est pas assez nue, et un critique de Boston note que la suspension des cupidons-enfants produit un bel effet sur les spectateurs⁸. Enfin, il convient de souligner que les spectacles mixtes sont d'habitude librement associés : la pantomime de Kelly est jouée en même temps que d'autres spectacles destinés aux adultes, comme *Three Weeks after Marriage ; or What We Must All Come To*, une comédie riche en allusions indécentes à double sens.

Enfance et satire : *Humpty Dumpty* (1868)

- 8 George L. Fox, connu sous le nom d'*American Grimaldi*, porte la pantomime américaine à son apogée⁹. Avec Tony Denier, il produit la pantomime la plus représentative de l'histoire du théâtre américain, *Humpty Dumpty*, mise en scène pour la première fois le 9 mars 1868, à l'Olympic Theatre de Broadway¹⁰. La structure de cette pantomime est traditionnelle : après un bref prologue en couplets parlés et rimés entre les personnifications de Romance, Pantomime, Burlesque, arrivent sur scène Tommy Tucker, Goody-two-shoes et leur serviteur Humpty Dumpty, protagonistes de violentes claques, chansons, danses et effets scéniques spectaculaires. Ils introduisent les transformations d'Arlequin, Pantalón et Clown dans le sillage de la satire violente du *Punch and Judy* et du Joey de Grimaldi, qui, dans le cadre des spectacles de marionnettes destinés aux enfants, mettent

en scène des caractères violents, voire criminels, aux actions rapides, presque hystériques. Le *Humpty Dumpty* de Fox ne se limite pas aux traditionnels coups de poing pantomimiques ; il se jette violemment sur ses adversaires impuissants (un vieillard, un médecin, un dandy), armé de briques, d'auges et de fers à repasser. Bien loin de la tradition européenne, il incarne ainsi le désordre social. Spectacle satirique et merveilleux à la fois, *Humpty Dumpty* brouille donc les frontières entre les âges : le conte de fées devient le support d'une satire mordante de la société américaine.

- 9 *Humpty Dumpty* remporte un succès sans précédent : il est rejoué près de cinq cents fois, marquant le triomphe de la pantomime américaine, mais en même temps son déclin, ou plutôt sa transformation. C'est désormais le temps du burlesque et des *Mammoth Shows*, spectacles mixtes, qui, bien loin de la tradition européenne, combinent des *speciality acts*, des acrobaties, des pantomimes, de la musique et de la danse de plus en plus indépendants de l'intrigue principale. *Humpty Dumpty* ne compte ainsi pas moins de seize tableaux. Pour la première fois, le triomphe du spectacle populaire peut résonner auprès d'un public très vaste, réunissant adultes et enfants.

La dramaturgie de l'enfance : la féerie-pantomime

- 10 Les exploits des cupidons de *Cinderella* sont bien modestes comparés aux cascades défiant la mort, exécutées par les enfants prodiges qui sillonnent le pays avec des troupes de cirque comme de théâtre. Selon le *New York Herald*, le point culminant des spectacles de la Martinetti Pantomime Troupe, qui offre des pantomimes, des acrobaties, des ballets et des féeries, est le moment où le petit prodige Bob se jette en diagonale d'une barre à environ quarante-cinq pieds (14 m) dans les airs et – juste avant de toucher le sol – s'accroche à un collègue suspendu à l'envers à une autre barre¹¹. Loin d'être choqué par le danger que risque l'enfant, le journaliste du *Herald* note : « *such entertainments draw larger audiences than the legitimate drama*¹² ».

- 11 La féerie-pantomime, par sa dramaturgie hybride et adaptable, incarne pleinement l'ambivalence des thématiques liées à l'enfance. Combiné à l'influence circassienne, le merveilleux finit par véhiculer des valeurs ambivalentes, qui reflètent et amplifient les tensions sociales sous-jacentes.
- 12 Le genre de la pantomime est porté de l'Europe aux États-Unis par les frères Ravel et Martinetti¹³. Arrivés à New York en juillet 1832, ils font leurs débuts au Park Theatre de Manhattan. Leur troupe est composée d'une douzaine d'artistes (acrobates, pantomimes et danseurs) d'origine européenne. Le répertoire est mixte : ballets, pantomimes, vaudevilles et acrobaties, faisant la part belle à des sujets merveilleux, marqués par la tradition française de la féerie. Il suffit de considérer les titres de leurs pantomimes pour s'en convaincre : *The Green Monster*, *The Golden Egg*, *The Red Gnome*, *Masaulm the Night Owl*, *The Magic Trumpet*, *The Magic Pills*, *The Magic Hans*.
- 13 La féerie est un genre théâtral français qui connaît son heure de gloire au XIX^e siècle¹⁴. Fondée sur le folklore romantique et la mythologie, elle se caractérise par le recours à des sujets merveilleux, inspirés de contes de fées et mis en scène à l'aide des machines et artifices à grand spectacle, nécessaires à la représentation de la magie et des métamorphoses. À partir des années 1860, elle se rapproche sensiblement du spectacle à effets par le moyen de machines, d'accessoires et de costumes, aboutissant à des féeries musicales, proches de l'opéra ou de l'opérette, comme *Le Roi Carotte* d'Offenbach (1872). Bien qu'elle donne lieu à nombre d'expérimentations, la féerie s'épuise vers la fin du XIX^e siècle, en laissant place à d'autres typologies théâtrales.
- 14 Les pantomimes des Martinetti, qui connaissent un grand succès en vertu d'innombrables adaptations, sont constituées d'un bref prologue, centré sur des sujets mythologiques ou féériques, suivi d'une arlequinade, agrémentée de scènes de métamorphoses, qui s'appuie sur le schéma de la poursuite amoureuse entre Arlequin, Colombine, le Clown et Pantalon. Il s'agit de productions grandioses, qui rencontrent le goût du public américain de plus en plus attiré par des spectacles à effets, fondés sur des récits tirés du folklore et des contes de fées traditionnels. Les Martinetti adaptent ainsi la

pantomime française au marché du spectacle américain, en mettant en valeur les effets visuels et chorégraphiques, tout en conservant le cadre merveilleux. Les mises en scène à effets sont décisives pour attirer un public varié, y compris des enfants.

- 15 La chronique théâtrale de l'époque, qui reflète la faveur générale exprimée par le public, est la source principale de toute étude sur le théâtre d'enfance américain. Le *Trinity Journal* nous informe de la mise en scène des féeries-pantomimes de Martinetti :

[...] a most potent feature will consist of their stage, scenery, dresses and decorations. Although playing under canvass there will be a regular stage and scenery, not surpassed by that of any theatre in the State. Everything will be done on the grandest scale, so that the observer can detect no difference between the performances thus given and those which take place in the Opera House¹⁵.

- 16 La pantomime *Harlequin and Mother Goose ; or, The Fairy Legend of the Golden Egg* des Martinetti, représentée à plusieurs reprises, entre 1865 et 1867, au Niblo's Garden à New York et jouée soixante-dix-neuf fois à l'Hippodrome de New York et au Metropolitan de San Francisco, est un modèle pour une dramaturgie d'enfance qui intègre les thèmes et les styles propres aux répertoires destinés aux enfants, bien qu'elle ne soit pas explicitement conçue pour un jeune public. *The Bulletin* de San Francisco décrit minutieusement la mise en scène féerique de la pantomime jouée, en 1866, au Metropolitan de San Francisco :

The glamour of enchantment seemed to pervade everything and everybody. The stage and those who walked it appeared possessed ; chairs and tables moved off on the slightest provocation ; beads and bedding took themselves wings ; shop signs become suddenly inverted or found themselves transferred to opposite sides of the street ; men and women were whisked through the air and appeared and disappeared in the most tantalizing manner ; the most uncouth monsters, gigantic geese, deformed donkeys, toad goblins, played fantastic tricks and assumed the most protean shapes¹⁶.

- 17 La pantomime des Martinetti, jouée à Paris, entre 1830 et 1860, au théâtre des Funambules, s'inspire des spectacles

populaires contemporains. *Harlequin and Mother Goose* semble être une adaptation de *Ma mère l'Oie ou Arlequin et l'œuf d'or* (1830) d'Eugène [Grangé] et Lambert¹⁷. Cette pantomime s'inspire quant à elle de la pièce de Claude-Ignace de Barante et Charles Dufresny, *Les Fées ou contes de ma mère l'Oye* (1697), mise en scène par les comédiens italiens un mois après la publication du recueil de Perrault. Pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, les contes de Perrault suscitent un nouvel engouement – l'édition des *Contes de Perrault* illustrée par Gustave Doré est offerte aux enfants à Noël ou comme prix de fin d'année scolaire –, combiné à la tradition de la *commedia dell'arte*. La pièce d'Eugène et Lambert suit ainsi le schéma traditionnel italien (Cassandre, Pierrot et un acteur comique empêchent l'union d'Arlequin et de Colombine), mais l'atmosphère reste celle des contes de Perrault. Les protagonistes sont confrontés à des péripéties fantaisistes, ponctuées des traditionnels lazzis. Leur course – ils défilent sur une plage vénitienne, parmi les arbres d'une forêt enchantée et autour d'une auberge de province – ne s'arrête jamais grâce au bâton-baguette magique d'Arlequin, qui agit en faveur des amoureux :

L'Aubergiste prépare une table pour Arlequin et Colombine, qui viennent y prendre place dès que le souper est servi. Ils sont bientôt dérangés par l'arrivée de Cassandre, du comique et de Pierrot. Les deux premiers s'empressent de prendre la place des amans. Arlequin les touche de sa batte : *leurs jambes tombent*, et [ils] ne peuvent plus bouger. Arlequin emmène Colombine, puis il fait la paix avec Cassandre et Pierrot. Alors *il fait revenir leurs jambes*. Ils en font usage pour s'élancer sur Arlequin, qui cherche à s'échapper. Les poursuivans lui barrent le passage. N'ayant plus d'autre ressource, il saute à travers la *carte de géographie* placée au-dessus de la cheminée. Elle se trouve aussitôt remplacée par un *tableau sur lequel on lit : ADIEU*¹⁸.

- 18 Les transformations spectaculaires d'Arlequin confirment la reprise du modèle italien de la *commedia dell'arte* et celui du conte de fées, dans le cadre d'un travail de reconstruction propre à la féerie-pantomime, qui apparaît comme la forme privilégiée du théâtre d'enfance. Il suffit de considérer le bâton magique d'Arlequin, qui est à la fois un attribut du *zanni* de la *commedia dell'arte* et un *topos* des contes de fées, dont l'usage est réservé aux fées marraines pour aider

leurs filleules dans les épreuves d'amour¹⁹. Sur la scène américaine du XIX^e siècle, la tradition de la *commedia dell'arte*, qui n'est pas initialement conçue pour les enfants, s'invente un public transversal, d'adultes et d'enfants.

Enfance et innovation théâtrale : l'Home Acting américain

- 19 L'imaginaire de l'enfance, trouve non seulement dans la féerie-pantomime la forme scénique privilégiée pour représenter les enjeux d'une catégorie socioculturelle en cours d'élaboration, mais donne aussi l'essor à une dramaturgie novatrice visant à la création d'un théâtre d'art, dont la scène américaine est encore dépourvue.
- 20 Clown, pantomime, dramaturge, scénographe, directeur de théâtre, théoricien du mouvement du *Home Acting*, Tony Denier est un artiste polyvalent, qui incarne les processus de contamination et de transformation des formes scéniques européennes au sein du système du spectacle américain. Comme beaucoup d'autres enfants-artistes, Denier s'unit, à l'âge de treize ans, au Sands and Nathan's Circus²⁰. Après une collaboration avec des compagnies itinérantes, Denier est engagé par les Ravel-Martinetti ; plus tard, il fonde lui-même des compagnies qui produisent des pantomimes aux décors somptueux sur le modèle de la féerie française (*Mother Goose*, *Harlequin Jack Sheppard*).
- 21 Denier est également un théoricien du *Home Acting* américain. Il inaugure une série éditoriale et une pratique consacrée au théâtre amateur, qui joue un rôle prépondérant dans le développement du *Home Acting* et plus tard, au XX^e siècle, dans le mouvement des *Little Theatres* (les théâtres d'art). Il consacre plusieurs livres au théâtre amateur : *Parlor pantomimes, or, Home amusement for old and young* (1865), *The Great Secret of shadow pantomimes, or, Harlequin in the shades* (1866) ; *The Amateur's hand-book and guide to home or drawing room theatricals. How to get them up and how to act in them* (1866) et *Parlor tableaux : or, Animated pictures : for the use of families, schools, and public exhibitions* (1868). L'éditeur de ces ouvrages est Samuel French, fondateur avec l'Anglais Lacy de la première maison d'édition américaine consacrée au théâtre

contemporain et promotrice du mouvement du théâtre amateur. Les publications de Denier, qui sont des exemples pour nombre de théoriciens, suivent une opération éditoriale visant à la diffusion et la normalisation de la dramaturgie et la pratique du théâtre amateur aux États-Unis.

- 22 Le phénomène du théâtre amateur, d'origine européenne, est une pratique bourgeoise, s'inscrivant dans la tradition aristocratique des théâtres de société des ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles. Les manuels, très répandus pendant la seconde moitié du ^{xix}^e siècle, visent à professionnaliser les amateurs par des indications sur les répertoires et les pratiques de l'acteur, tout en donnant l'occasion à la bourgeoisie d'imposer ses valeurs ²¹.
- 23 Aux États-Unis, à la fin du ^{xix}^e siècle, les groupes de théâtre amateur américain, désormais en mesure d'accéder à une plus grande qualité et quantité de textes dramatiques, créent des centres d'expérimentation des arts de la scène, en dehors des mécanismes de production des grands circuits. Si le phénomène du théâtre d'art a un essor national, sa production éditoriale, bien qu'imposante, est limitée aux grandes villes de la *East Coast* ²².
- 24 Le développement du *Home Acting* coïncide avec l'affirmation sociale et politique de la bourgeoisie, qui se définit en tant que classe productive (non manuelle). Le parloir s'avère alors un espace ambivalent, utile à la représentation théâtrale, comme à la légitimation sociale. C'est la scène de la bourgeoisie, actrice et consommatrice privilégiée du spectacle, à l'abri notamment des risques du théâtre commercial, encore considéré comme un lieu immoral. Cela explique l'importance de la présence des enfants sur scène et dans le parterre du théâtre amateur. Dans la préface à *The Amateur's Hand-book*, Denier donne les fondements de ce théâtre amateur, ainsi que sa fonction morale et éducative :

[...] it would most importantly add to the general happiness of society ;
[...] Gaming and intoxication have disappeared from rational society.
Home Acting can supply the interest of the one, and the exhilaration of the other, without their concomitant evils ²³.

- 25 L'auteur donne des indications sur la mise en scène, les costumes, le jeu des acteurs et le répertoire à privilégier, à savoir les charades, les féeries-pantomimes, les tableaux vivants, les pièces en un acte, les farces, les pièces burlesques. Denier propose même une liste de pièces à jouer dans les salons privés. Il s'agit d'un répertoire de contes de fées : « 1. *Beauty and the Beast*. 2. *Blue Beard*. 3. *White Cat*. 4. *Cinderella*. 5. *Yellow Dwarf*. 6. *Aladdin*. 7. *Puss in Boots*. 8. *Little Red Riding Hood*. 9. *Sleeping Beauty*. 10. *Ali Baba*²⁴ ». Bref, un répertoire apparemment destiné à tous les âges, mais décelant des enjeux socio-politiques, comme le confirme l'étude des *Parlor Tableaux*.
- 26 Dans le tableau *The Drunkard's Home*, les acteurs mettent en scène la vie quotidienne de la classe ouvrière victime de l'alcool. Il suffit aux acteurs bourgeois de transformer leur salon, élément distinctif de leur statut social, en un intérieur pauvre qui reflète l'existence misérable des classes pauvres. Les spectateurs, comme les acteurs, sont mis en garde contre les dangers d'une vie dissolue et en même temps rassurés en tant que spectateurs-voyeurs, et non sujets de scènes de dégradation morale. Cette pièce est l'adaptation théâtrale d'une série de huit gravures de George Cruikshank intitulée *The Bottle* (1847). Inspirées des huit estampes du *Rake's Progress* de Hogarth, ces illustrations traitent des vicissitudes d'une famille victime de l'alcool : de la ruine économique à la maladie, en passant par la mort de la mère et d'un fils, et la dégradation morale du père. Les illustrations de Cruikshank connaissent un grand succès aux États-Unis, où elles sont publiées sous forme de cartes postales stéréographiques et adaptées en pièces de théâtre : on compte au moins trois versions new-yorkaises, dont une produite par le Barnum Museum, en janvier 1849.
- 27 Le théâtre amateur de Denier reproduit donc les sujets des pantomimes de l'époque comme le conflit entre l'ordre et le désordre social – une inquiétude générée dans le cadre de l'organisation socio-économique mise en place par la nouvelle politique nationale américaine –, qui trouve dans l'imaginaire de l'enfance son expression privilégiée.

- 28 En conclusion, les féeries-pantomimes du ^{xix}^e siècle révèlent, par leurs sujets et leur dramaturgie, une ambivalence à l'égard de l'enfance. Elles offrent un espace privilégié pour mettre en lumière les difficultés à cerner cette notion, tout en incarnant les enjeux socio-politiques et esthétiques inhérents aux processus de transition et de formation identitaire. Bien que rarement envisagée comme une catégorie sociale ou théâtrale à part entière, l'enfance, à travers son imaginaire et ses valeurs, joue néanmoins un rôle essentiel dans le cadre plus large de la définition et de la négociation des frontières liées à l'ethnie, au genre et à l'âge. C'est donc le caractère mixte et polyvalent du théâtre « en mineur » qui nous permet de tracer l'origine complexe de la catégorie théâtrale de l'enfance aux États-Unis, au cours du ^{xix}^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

The Bulletin, 11 décembre 1866.

The Emerald, 12 décembre 1807. [En ligne] https://archive.org/details/sim_emerald-or-miscellany-of-literature_1807-12-12_1_8/mode/1up

Los Angeles Herald, 14 juillet 1905, vol. 32, n° 286. [En ligne] <https://cdnc.ucr.edu/?a=d&d=LAH19050714.2.50.2>

The New York Herald, 12 novembre 1869.

The Theatrical Censor, n° 8, 16 janvier 1806. [En ligne] https://archive.org/details/sim_theatrical-censor_1806-01-16_8

The Trinity Journal, 27 avril 1861.

BROADBENT R. J., *A History of pantomime*, London, Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent & Co, Ltd, 1901. [En ligne] <https://www.gutenberg.org/ebooks/13469> ou <https://archive.org/details/cu31924074466529/page/n8/mode/1up>.

CLARK Barrett Harper, *How to produce amateur plays ; a practical manual* [1917], Boston, Little Brown, 1925. [En ligne sur HathiTrust] [https://hdl.handle.net/2027/uc1.\\$b276014](https://hdl.handle.net/2027/uc1.$b276014).

DENIER Tony, *Parlor pantomimes ; or, Home amusement for old and young*, New York, Samuel French Publisher, 1865.

DENIER Tony, *The Amateur's Hand-Book and guide to home or drawing room theatricals. How to get them up and how to act in them.* Edited by Tony Denier, the celebrated comic pantomimist..., Samuel French Publisher, New York, 1866. [En ligne sur HathiTrust] <https://hdl.handle.net/2027/njp.32101065675249>.

DENIER Tony, *The Great Secret of shadow pantomimes ; or, Harlequin in the shades. How to get them up and how to act in them,* New York, Samuel French Publisher, 1866.

DENIER Tony, *Humpty Dumpty : a pantomime in a prologue and one act.* Arranged by John Denier, Esq. as played by him, and as originally played by George L. Fox at the olympic theater, New York. Together with a description of the costumes – Cast of the characters – Entrances and exits – Relative positions of the performers on stage, and the whole of the stage business, Chicago, The Dramatic Publishing Company, 1868. [En ligne sur HathiTrust] <https://hdl.handle.net/2027/uiug.30112040666023>.

DENIER Tony, *Parlor tableaux ; or, Animated pictures : for the use of families, schools, and public exhibitions,* New York, Samuel French Publisher, 1868.

KELLY Micheal, *Cinderella : a pantomime. An accurate description of the grand allegorical pantomimic spectacle of Cinderella, as performed at the Theatre-Royal, Drury-Lane ; to which is added, a critique on the performance and performers, by a lover of the drama. Together with the story of Cinderella,* London, John Fairburn, 1804.

MACKAY Constance D'Arcy, *Costumes and scenery for amateurs ; a practical working handbook* [1915], New York, H. Holt and Company, 1922. [Éd. de 1915 en ligne sur HathiTrust] <https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015008428404>.

ROORBACH Orville Augustus, *A Practical Guide to private theatricals. Giving directions for arranging, decorating and lighting the stage, painting the scenery, making-up, preparing the costumes, mounting, rehearsing and performing plays. To which is added a collection of charades, plays and tableaux. For private performance,* New York, O. A. Roorbach, 1881. [En ligne sur HathiTrust] <https://hdl.handle.net/2027/loc.ark:/13960/t5r79mw0x>.

Bibliographie critique

CLARK Beverly Lyon, *Kiddie Lit. The Cultural Construction of Children's Literature in America*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2003.

COSDON Mark, *The Hanlon Brothers. From Daredevil Acrobatics to Spectacle Pantomime, 1833-1931*, Carbondale/Edwardsville, Southern Illinois University Press, 2009.

FERRONE Siro, *La Commedia dell'arte. Attrici e attori italiani in Europa (xvi-xviii secolo)*, Torino, Einaudi, 2014.

GUARDENTI Renzo, *Gli italiani a Parigi. La comédie italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 1990.

GUBAR Marah, « Entertaining Children of All Ages : Nineteenth-Century Popular Theater as Children's Theater », *American Quarterly*, vol. 66, n° 1, 2014, p. 1-34.

MARTIN Roxane, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2007.

MATLAW Myron (dir.), *American Popular Entertainment : Papers and Proceedings of the Conference on the History of American Popular Entertainment*, Westport, Greenwood Press, 1979.

MAZZOLENI Elena, *Migrazioni drammaturgiche. I teatri del boulevard du Temple (1759-1862)*, Roma, Aracne, 2017.

MAZZOLENI Elena, chap. I : « Parisian Vaudeville in America : The Ravel and Martinetti Troupes at the Origins of Early Modern American Popular Entertainment », dans Carole Salmon (dir.), *Paris in the Americas : Yesterday and Today*, Delaware, Vernon Press, 2022.

MAZZOLENI Elena, *Arti sceniche in viaggio. Circo, pantomima, vaudeville dall'Europa al Nord America (secoli XVIII-XIX)*, Roma, Tab edizioni, 2023.

MAZZOLENI Elena, « Le pantomime di Tony Denier. Migrazioni di un genere misto dall'Europa al Nord America », dans Gianni Cicali, Elena Mazzoleni et Anna Maria Testaverde (dir.), *Migrazioni teatrali e artistiche tra Europa e Americhe*, Roma, Bulzoni, 2024, p. 29-42.

PLAGNOL-DIÉVAL Marie-Emmanuelle, *Le Théâtre de société : un autre théâtre ?* Paris, Honoré Champion, 2003.

PLAGNOL-DIÉVAL Marie-Emmanuelle et QUÉRO Dominique (dir.), *Les Théâtres de société au XVIII^e siècle*, n° 33 de la revue *Études sur le 18^e siècle*, 2005. [En ligne] <http://library.oapen.org/handle/20.500.12657/24527>.

PONZETTO Valentina et Jennifer RUIMI (dir.) et SCHUWEY Christophe (collab.), *Espaces des théâtres de société : Définitions, enjeux, postérité*, coll « Le Spectaculaire - Arts de la scène », Rennes, PUR, 2020.

SCHNEIDER Gretchen, « Gabriel Ravel and the Martinetti Family : The Popularity of Pantomime in 1855 », dans Myron Matlaw (dir.), *American Popular Entertainment : Papers and Proceedings of the Conference on the History of American Popular Entertainment*, Westport, Greenwood Press, 1979, p. 241-258.

SENELICK Laurence, « George L. Fox and Bowery Pantomime », dans Myron Matlaw (dir.), *American Popular Entertainment : Papers and Proceedings of the Conference on the History of American Popular Entertainment*, Westport, Greenwood Press, 1979, p. 97-105.

SENELICK Laurence, *The Age and Stage of George L. Fox, 1825-1877*, Hanover, University Press of New England, 1988.

YON Jean-Claude (dir.) et LE GONIDEC Nathalie, *Tréteaux et paravents. Le théâtre de société au XIX^e siècle*, coll. « Silex », Saint-Étienne, Créaphis éditions, 2012.

NOTES

- 1 Beverly Lyon CLARK, *Kiddie Lit. The Cultural Construction of Children's Literature in America*, John Hopkins University Press, 2003, p. 1-9.
- 2 *Home Pantomime Toy Books*, London, Dean and son, 1879 et *Picture Books for Little Children*, New York, 1886.
- 3 Voir Marah GUBAR, « Entertaining Children of All Ages : Nineteenth-Century Popular Theater as Children's Theater », *American Quarterly*, vol. 66, n° 1, 2014, p. 1-34.
- 4 Micheal KELLY, *Cinderella : A Pantomime : An accurate description of the grand allegorical pantomimic spectacle of Cinderella, as performed at the Theatre Royal, Drury Lane ; to which is added, A critique on the performance and performers by a lover of the drama, together with the story of Cinderella*, London, J. Fairburn, 1804.
- 5 « Cinderella », *The Theatrical Censor*, 16 janvier 1806, p. 72. Toutes les citations en anglais sont traduites par l'autrice du présent article. « attirés [...] par les paillettes de Cendrillon ».
- 6 *The Emerald*, 12 décembre 1807, p. 89. « À tous les âges de la vie ; de l'enfant qui épelle dans la crèche à la grand-mère qui l'instruit ».
- 7 Nicholas BOTTOM, « Mr. Censor », *The Theatrical Censor*, 16 janvier 1806, p. 74-76.
- 8 *Ibid.* et *The Emerald*, 12 décembre 1807.
- 9 Sur George L. Fox voir Laurence SENELICK, « George L. Fox and Bowery Pantomime », dans Myron MATLAW (dir.), *American Popular Entertainment*, Greenwood Press, 1979, p. 97-105 et *The Age and Stage of George L. Fox, 1825-1877*, University Press of New England, 1988.
- 10 Sur Tony Denier voir Elena MAZZOLENI, « Le pantomime di Tony Denier. Migrazioni di un genere misto dall'Europa al Nord America », dans Gianni CICALI, Elena MAZZOLENI et Anna Maria TESTAVERDE (dir.), *Migrazioni teatrali e artistiche tra Europa e Americhe*, Bulzoni, 2024, p. 29-42.
- 11 Connu comme le *Great Little Bob*, cet enfant est célèbre pour un numéro d'acrobatie au trapèze. Il se produit aussi avec les Hanlon-Lees. Voir Mark COSDON, *The Hanlon Brothers. From Daredevil Acrobatics to Spectacle Pantomime, 1833-1931*, Southern Illinois University Press, 2009, p. 32.

- 12 « Musical and Theatrical Notes », *The New York Herald*, 12 novembre 1869. « Ces divertissements attir[ai]ent un public plus nombreux que les pièces de théâtre légitimes ».
- 13 Sur les Ravel et Martinetti, voir Gretchen SCHNEIDER, « Gabriel Ravel and the Martinetti Family : The Popularity of Pantomime in 1855 », dans Myron MATLAW (dir.), *American Popular Entertainment*, op. cit., p. 241-259 ; Elena MAZZOLENI, « Parisian Vaudeville in America : The Ravel and Martinetti Troupes at the Origins of Early Modern American Popular Entertainment », dans Carole SALMON (dir.), *Paris in the Americas : Yesterday and Today*, Vernon Press, 2022, chap. 1 ; et Elena MAZZOLENI, *Arti sceniche in viaggio. Circo, pantomima, vaudeville dall'Europa al Nord America (secoli XVIII-XIX)*, Tab edizioni, 2023.
- 14 Sur la féerie, voir Roxane MARTIN, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes. 1791-1864*, H. Champion, 2007.
- 15 *The Trinity Journal*, 27 avril 1861. « [...] l'élément le plus important sera la scène, les décors, les robes et les décorations. Bien que jouant sous toile, il y aura une scène et des décors réguliers, qui ne seront surpassés par aucun théâtre de l'État. Tout sera fait à l'échelle la plus grandiose, de sorte que l'observateur ne pourra déceler aucune différence entre les représentations ainsi données et celles qui ont lieu à l'Opéra. »
- 16 *The Bulletin*, 11 décembre 1866. « Le charme de l'enchantement semblait imprégner tout et tout le monde. La scène et ceux qui l'arpentaient semblaient possédés ; les chaises et les tables se déplaçaient à la moindre provocation ; les perles et la literie se donnaient des ailes ; les enseignes des magasins s'inversaient soudainement ou se trouvaient transférées de l'autre côté de la rue ; les hommes et les femmes étaient emportés dans les airs et apparaissaient et disparaissaient de la manière la plus séduisante ; les monstres les plus grossiers, oies gigantesques, ânes difformes, lutins crapauds, jouaient des tours merveilleux et prenaient les aspects les plus protéiformes. »
- 17 Pour l'édition moderne de cette pantomime, voir Elena MAZZOLENI, *Migrazioni drammaturgiche. I teatri del boulevard du Temple (1759-1862)*, Aracne, 2017. La pantomime a été publiée par Jules Janin, dès 1832 dans le tome 2, de Debureau. *Histoire du théâtre à quatre sous, pour faire suite à l'Histoire du théâtre-français*, Paris, Gosselin.
- 18 *Ma mère l'Oie ou Arlequin et l'œuf d'or*, tableau 18, scène v.

- 19 Sur Arlequin, et plus généralement sur le lien entre la *commedia dell'arte* et le merveilleux, voir Renzo GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi. La comédie italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Bulzoni, 1990 et Siro FERRONE, *La Commedia dell'arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Einaudi, 2014.
- 20 Selon R. J. Broadbent, *Denier était français (A History of pantomime*, Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent, 1901, p. 216), tandis que, pour le *Los Angeles Herald* (« Bit father's leg », 14 juillet 1905).
- 21 Voir Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL, *Le Théâtre de société : un autre théâtre ?* H. Champion, 2003 ; Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL et Dominique QUÉRO (dir.), *Les Théâtres de société au XVIII^e siècle*, Études sur le 18^e siècle, n° 33, 2005 ; Valentina PONZETTO et Jennifer RUIMI (dir.), *Espaces des théâtres de société : définitions, enjeux, postérité*, PUR, 2020 ; Jean-Claude YON et Nathalie LE GONIDEC, *Tréteaux et paravents. Le théâtre de société au XIX^e siècle*, Créaphis, 2012.
- 22 Voir Orville Augustus ROORBACH, *A Practical Guide to private theatricals. Giving directions for arranging, decorating and lighting the Stage, painting the scenery, making-up, preparing the costumes, mounting, rehearsing and performing plays...*, O. A. Roorbach, 1881 ; Constance D'Arcy MACKAY, *Costumes and scenery for amateurs ; a practical working handbook [1915]*, H. Holt and Company, 1922 ; Barrett Harper CLARK, *How to produce amateur plays ; a practical manual [1917]*, Little Brown, 1925.
- 23 Tony DENIER, « Preface », dans *The Amateur's Hand-Book and guide to home or drawing room theatricals*, Samuel French, 1866, p. 5. « [...] il contribuerait surtout au bonheur général de la société ; [...] le jeu et l'intoxication ont disparu de la société rationnelle. Le Home Acting peut donner l'intérêt de l'un et l'exaltation de l'autre, sans leurs maux concomitants ». Sur la fonction éducative et morale du théâtre de société voir Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL et Dominique QUÉRO (dir.), *Les Théâtres de société au XVIII^e siècle*, op. cit.
- 24 Tony Denier, *The Amateur's Hand-book*, op. cit., p. 74. « 1. La Belle et la Bête. 2. Barbe bleue. 3. Le Chat blanc. 4. Cendrillon. 5. Le Nain jaune. 6. Aladdin. 7. Le Chat botté. 8. Le Petit Chaperon rouge. 9. La Belle au bois dormant. 10. Ali Baba ».

RÉSUMÉS

Français

Cet essai relève la richesse socio-culturelle du théâtre d'enfance américain, et en trace l'origine du statut historiographique au cours du XIX^e siècle. S'appuyant sur un corpus de pantomimes (*Cinderella, or ; the Little Glass Slipper, a Grand Allegorical Pantomimic Spectacle, Humpty Dumpty et Harlequin and Mother Goose ; or, The Fairy Legend of the Golden Egg*), qui reproduisent, avec leur dramaturgie mixte, l'ambivalence stylistique et thématique liée à l'enfance, notre étude vise à mettre en lumière les enjeux de la relation entre enfance, désir et violence. Enfin, l'analyse de ces répertoires esquisse le caractère novateur de la dramaturgie d'enfance, qui s'avère être au fondement du mouvement du théâtre d'art américain.

English

The essay focuses on the socio-cultural richness of American children's theatre and traces the origins of its historiographical status during the Nineteenth century. Based on a corpus of pantomimes (*Cinderella, or ; the Little Glass Slipper, a Grand Allegorical Pantomimic Spectacle, Humpty Dumpty and Harlequin and Mother Goose ; or, The Fairy Legend of the Golden Egg*), which reproduce, with their mixed dramaturgy, the stylistic and thematic ambivalence associated with childhood, our essay aims at casting light on the controversial issues of the relationship between childhood, desire and violence. Finally, the analysis of these repertoires outlines the innovative nature of childhood dramaturgy, which is at the root of the American art theatre movement.

INDEX

Mots-clés

conte de fées, enfance, féerie-pantomime, théâtre privé, satire, théâtre américain

Keywords

fairy tale, childhood, fairy-pantomime, home acting, satire, American theatre

AUTEUR

Elena Mazzoleni

Université de Bergame (Italie)

IDREF : <https://www.idref.fr/185747213>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000449904094>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16999534>

Varia

« Lectures amusantes et variées » : littératures étrangères en traduction dans le *Journal des demoiselles* (1834-1847)

Mathilde Lévêque

DOI : 10.35562/fablijes.469

Droits d'auteur

CC BY 4.0

PLAN

Une rubrique littéraire de femmes, pour les jeunes filles
Un apprentissage linguistique tout autant que littéraire
Quelles littératures étrangères pour les jeunes filles ?

TEXTE

- 1 Le *Journal des demoiselles*, remarquable par sa longévité, est l'un des principaux magazines pour jeunes filles au XIX^e siècle : créé en 1833 sous la monarchie de Juillet, il cesse ses activités en 1922. Sa création est à la rencontre de plusieurs tendances ou facteurs principaux : l'essor considérable de la presse dans les années 1830, le goût croissant des lecteurs pour ces publications, l'évolution des techniques de fabrication, qui permet d'en diminuer le coût et d'augmenter les tirages, mais aussi la volonté des classes bourgeoises de transmettre à leurs enfants des valeurs éducatives et morales, en particulier pour les jeunes filles. Les premières années du *Journal des demoiselles*, sous la monarchie de Juillet, sont considérées par Christine Léger, qui y a consacré sa thèse de doctorat¹, comme les plus intéressantes car les plus novatrices. L'échantillon choisi pour cette étude concerne ainsi les années 1834 à 1847. Dans ce périodique destiné aux jeunes filles des milieux aisés, âgées environ de 14 à 18 ans, plusieurs rubriques déclinent le contenu d'une éducation qui révèle la vision d'une destinée féminine bourgeoise : « Instruction », « Littérature française », « Éducation », « Poésies », « Revue des théâtres », « Beaux-arts », « Musique », auxquelles il faut ajouter des

gravures de mode et des patrons de couture ou de broderie, regroupés sous l'intitulé « Travaux de femmes ». Dès les premiers numéros, une section est intitulée « Littérature étrangère » : quelle est donc la place de la littérature étrangère, en version originale et traduite, dans ce journal et dans le projet d'éducation des jeunes filles bourgeoises des années 1830 et 1840 ? Que nous dit cette rubrique de l'ouverture aux littératures et aux langues européennes ? Quelles sont les œuvres, les genres et les auteurs sélectionnés pour créer le socle de cette culture littéraire internationale, par rapport aux littératures traduites à la même époque ?

Une rubrique littéraire de femmes, pour les jeunes filles

- 2 Le *Journal des demoiselles* est une publication mensuelle, « paraissant le 15 de chaque mois, avec une gravure, un dessin ou un modèle d'ouvrage de femmes », comme il est mentionné sur les premiers numéros. En 1834, seconde année de parution, les contributeurs « qui ont fourni des Articles au Journal » sont avant tout des contributrices, à savoir 24 femmes² contre 13 hommes³. Parmi ces femmes, certains noms sont plus connus que d'autres, comme celui d'Amable Tastu (1798-1885), célèbre poétesse des années 1820 et qui, selon Marie-Claude Schapira, « dut vivre de sa plume en écrivant des travaux alimentaires pour combler l'indigence pécuniaire d'un mari ruiné par la révolution de Juillet et inapte à se refaire⁴ ». Amable Tastu publie des récits de voyage, des ouvrages d'histoire, des livres pour la jeunesse et des traductions, notamment beaucoup de poésie italienne, mais aussi une traduction remarquée de Robinson Crusoé en 1835. C'est en effet sa belle-mère, Élise Voïart (1785-1866), également citée dans la liste des contributrices, qui l'a initiée à plusieurs langues étrangères, l'allemand, l'anglais et l'italien. Élise Voïart est elle-même autrice pour la jeunesse et traductrice, notamment connue pour sa traduction du *Robinson Suisse* de Johann Rudolf Wyss en 1841⁵. Amable Tastu et Élise Voïart font partie de ces femmes autrices que l'on qualifiait de « bas bleus », comme Marceline Desbordes-Valmore (1786-1859) ou Mélanie Waldor (1796-1871), autres contributrices mentionnées dans cette liste liminaire. « Bas bleus », de l'anglais *blue stocking*, est une expression péjorative désignant des

« femmes de lettres ridicules et pédantes ⁶ » : cette misogynie révèle la montée d'un phénomène à la fois littéraire et social à partir de la Restauration, celui des femmes autrices, dont certaines qui gagnent ainsi leur vie. Comme le rappelle Brigitte Louichon, « [i]l faut dire et redire cette chose-là, très simple mais déterminante. Les femmes n'étaient pas absentes, elles ont été oubliées, exclues » et, « dans la réalité des faits, les femmes étaient nombreuses, et nombreuses à écrire beaucoup ⁷ ». Dans la liste des contributrices du *Journal des demoiselles*, il faut aussi citer le nom de Jeanne Justine Fouqueau de Pussy (1786-1864) fondatrice et directrice de la revue.

Mentionnons enfin Coraly (ou Coralie) Thierry, fille de Donatine Thierry. La famille Thierry est alors propriétaire de plusieurs journaux au sein desquels les femmes occupent une place de premier plan : Christine Léger montre dans sa thèse que les femmes de cette famille ont exercé un important pouvoir économique, dont Coralie, étonnante cheffe d'entreprise dans le domaine de la presse de mode et de la presse enfantine au ^{xix}^e siècle ⁸.

- 3 À considérer de près les articles consacrés à la littérature étrangère dans le *Journal des demoiselles*, d'autres noms viennent compléter la liste des contributrices, comme les initiales de M^{lle} E. K. pour la littérature anglaise, ou M^{lle} R. F. ou F. R. pour l'italien et l'anglais. À partir de 1841 apparaissent les noms de M^{me} Pauline Roland ⁹ et M^{me} Élisabeth Van-Tenac (pour l'italien et pour l'anglais). Ces deux noms s'imposent peu à peu (M^{lle} F. R. disparaît en 1842) puis M^{lle} Nancy Thomas semble remplacer M^{me} Roland à partir de 1845 mais Pauline Roland revient au cours de l'année 1847. D'autres noms apparaissent plus épisodiquement comme ceux du D^r Jost, professeur de langues étrangères, de M^{me} Denise Minette, M^{me} Julie de Hulsén, M^{me} Adèle Dupressoir, M^{lle} C. Biot, M^{lle} Noémie Thevenin, Napoléon Savone. Comme pour les contributrices présentées dans les premiers numéros, il s'agit donc essentiellement de femmes traductrices, de femmes qui traduisent pour des jeunes filles, mais qui traduisent majoritairement des hommes auteurs. Dans cette première moitié du ^{xix}^e siècle, si les femmes autrices sont de plus en plus nombreuses, il semblerait que cet essor concerne également les femmes traductrices, certaines choisissant aussi des pseudonymes masculins : une étude serait à mener pour préciser une éventuelle féminisation de la traduction ou étudier ce qui serait une traduction

féminine (au sens où l'on parle de littérature féminine) de textes écrits par des hommes. Cette féminisation de la traduction passe, me semble-t-il, par la traduction pour la jeunesse, où les femmes, socialement vouées à des tâches d'éducation et formées aux langues étrangères plus que les garçons (faute d'accéder à l'apprentissage des langues anciennes), ont pu exercer leurs compétences. Rebecca Rogers montre ainsi que l'apprentissage des langues étrangères fait partie du « bagage culturel préconisé dans l'éducation d'une jeune bourgeoise » au ^{XIX}^e siècle et que l'« étude des langues étrangères n'est pas seulement affaire de bonnes manières, elle a aussi une utilité plus professionnelle ». Elle cite M^{me} Necker de Saussure qui, en 1840, reconnaît dans le métier de traductrice une activité honorable pour les femmes : « la modeste occupation de traducteur me semble une de celles qui [...] convient le mieux [aux femmes]¹⁰ ». Dans le *Journal des demoiselles*, la littérature étrangère en traduction proposée aux jeunes lectrices est, comme la plupart des autres rubriques, majoritairement le fait de femmes traductrices. Mais que traduisent-elles ? Quelles sont les œuvres, les genres littéraires et les auteurs traduits ?

Un apprentissage linguistique tout autant que littéraire

- 4 La rubrique « Littérature étrangère » du *Journal des demoiselles* est une publication bilingue : sur deux colonnes, le texte en version originale figure à gauche et sa traduction à droite. Certains extraits sont parfois précédés d'une présentation biographique mais ce n'est pas systématique. Ils sont de longueur variable, de quelques vers à plusieurs pages. Les deux langues quasi exclusives sont l'anglais et l'italien, alternant de façon régulière sur toute la période étudiée (un mois pour l'anglais, le mois suivant pour l'italien). Il faut toutefois noter une exception au cours de l'année 1847 où deux textes sont traduits de l'espagnol (dont un extrait de *Don Quichotte* de Cervantès) et deux autres de l'allemand (un poème de Goethe et un extrait de la pièce *Marie Stuart* de Schiller). La présentation bilingue montre que l'éducation des jeunes filles est ici littéraire autant que linguistique : il ne s'agit pas seulement de se forger une culture littéraire mais aussi de pratiquer, par la littérature, l'apprentissage

des langues vivantes. Comme le rappelle en effet Rebecca Rogers, « la femme bourgeoise doit connaître autre chose que la langue française pour montrer son ouverture d'esprit et son appartenance à une élite cultivée¹¹. » Mais pourquoi cette domination de l'anglais et de l'italien par rapport aux autres langues ? Rebecca Rogers fournit un élément de réponse : elle montre que, dès la toute fin du XVIII^e siècle, l'étude de l'anglais et de l'italien est préconisée par les pédagogues « car ces deux langues sont susceptibles de développer la raison des femmes », selon Antoinette Legroing la Maisonneuve. « Pour la protestante Madame Necker de Saussure, poursuit Rebecca Rogers, l'étude des langues pour la jeune fille de dix à quinze ans est une façon de cultiver "l'intelligence dans son ensemble" ; elle demande aux jeunes filles d'y passer une heure par jour, "c'est-à-dire, le quart du temps consacré à l'instruction jusqu'à l'âge de l'adolescence". Elle préconise l'étude de l'anglais, qui offre une porte d'entrée vers une littérature "immense, noble, chaste, animée d'un esprit ferme et vivifiant", littérature aussi bien religieuse qu'enfantine¹². » Rebecca Rogers cite également les rapports d'inspection des pensionnats parisiens entre 1845 et 1862, qui montrent que l'anglais reste de loin la langue étudiée de préférence par les élèves, les Anglaises dominant largement la population étrangère des pensionnats. L'italien, quant à lui, est plutôt étudié dans la perspective du chant¹³.

- 5 L'apprentissage de l'anglais est donc fondamental dans l'éducation des jeunes filles au XIX^e siècle et le *Journal des demoiselles* se fait l'écho de cet enjeu linguistique. Dans le premier numéro de l'année 1842, une « leçon de prononciation » est donnée aux jeunes lectrices afin de leur apprendre à bien prononcer le *th* et un « tableau de correspondance » leur indique les noms des principales villes avec leur prononciation (janvier 1842, n° 1, p. 29-30). Il ne s'agit donc pas seulement de lire et de comprendre mais aussi de prononcer convenablement, en vue d'une conversation.

NOMS DE VILLES

ÉCRIS.	PRONONCE.
London (Londres),	Londd'nn.
Westminster,	Ouessminnssteur.
Manchester,	Manntchessteur.

Birmingham,	Bairmighemm.
Liverpool,	Liveurpoul.
Brighton,	Brayt'nn.
Cheltenham,	Tchelt'namm.
Holyrood,	Holairoudd.
Edimbourg,	Edemmborô.
Dublin,	Deublinn.
Gretna-Green (village où habite le forgeron qui marie les jeunes Anglaises sans le consentement de leurs parents),	Grettnâ-Grïnn.
Canterbury.	Kannterbérai.
[...]	[...]
Tunnel (chemin sous la Tamise)	Teunnnel

- 6 Ces indications de prononciation, qui peuvent faire sourire, renvoient à l'apprentissage de l'anglais mais aussi à la pratique mondaine de la conversation : une demoiselle doit connaître l'anglais et savoir le prononcer. Dans le premier numéro de l'année 1840, la rubrique « Éducation » (janvier 1840, p. 11-17) s'intitule « Du Monde, de ses coutumes et de ses usages, lettres d'une grand-mère à ses petites-filles ». Des conseils sont donnés sur l'attitude à tenir en soirée, la rédactrice fustigeant les « gloutonnes » qui « entass[ent] brioche sur baba, muffin sur sandwich » (*ibid.*, p. 12). Deux notes en bas de page accompagnent ces termes : « Prononcez *meuffine*. Prononcez *sandewitché*. » (*ibid.*, n. 1 et 2) Il s'agit de ne pas ajouter le ridicule d'une prononciation fautive à la gloutonnerie.
- 7 Mais les enjeux de la prononciation dépassent le cadre de la bienséance. Les travaux des historiens et historiennes de l'éducation, à l'instar de ceux de Rebecca Rogers, soulignent aussi que l'enseignement des langues et la pédagogie sont le lieu de différenciation sociale et sexuée. Marie-Pierre Pouly¹⁴ montre ainsi que, à mesure que l'enseignement des langues vivantes se diffuse dans les établissements scolaires ouverts aux classes moyennes, cet apprentissage se restructure au sein des élites bourgeoises par l'intermédiaire des femmes : les jeunes filles des familles aisées et cultivées se doivent aussi d'apprendre les langues étrangères afin d'assurer auprès de leurs futurs enfants une transmission « linguistico-culturelle ». L'apprentissage dans des établissements scolaires se

double d'un apprentissage domestique, signe de l'appartenance à l'élite bourgeoise, quand les classes moyennes ne disposent que de l'enseignement scolaire. Pour les jeunes filles, l'apprentissage des langues étrangères, en particulier de l'anglais, correspond à une stratégie éducative à la fois sociale (se distinguer des classes moyennes) et genrée (confier cet apprentissage ou tout au moins son contrôle aux mères). Marie-Pierre Pouly parle ainsi d'une « féminisation de la transmission linguistique ». La question de la prononciation fait partie de ces enjeux de distinction : « La connaissance orale des langues étrangères et de leur prononciation adéquate, spécifiques aux modes d'apprentissage “insensibles”, est fortement valorisée, contre la connaissance présumée trop écrite et grammaticale des établissements scolaires¹⁵. »

- 8 L'apprentissage de l'italien et surtout de l'anglais, perceptible dans la rubrique « Littérature étrangère » du *Journal des demoiselles*, ne correspond donc pas seulement à un vernis mondain pour la jeune fille bourgeoise : il prend son sens par rapport à des enjeux sociaux et genrés qui structurent les élites du ^{xix}^e siècle. Il s'agit d'un apprentissage culturel : les jeunes lectrices acquièrent des notions de littérature anglaise et italienne, dans une moindre mesure de littérature allemande et de littérature espagnole. Mais cet apprentissage reste linguistique : les traductions publiées ne sont pas à proprement parler ce qu'on entend par traduction littéraire au ^{xix}^e siècle et elles restent assez proches du texte original pour que les lectrices établissent aisément la correspondance avec le texte traduit. La poésie est ainsi systématiquement traduite en prose, afin de rendre lisible le texte étranger et d'en retrouver facilement la signification. Il s'agit d'une approche non seulement littéraire mais aussi didactique de la littérature étrangère.
- 9 Il est possible par exemple de comparer deux traductions du poème « Das Veilchen » de Goethe (1774) : celle de Pauline Roland, publiée en 1847 dans le *Journal des demoiselles* (p. 168) et une traduction des années 1820, extraite des *Œuvres dramatiques de J. W. Goethe traduites de l'Allemand* [par P. Albert Stapfer fils, Savagnac et Margueré] précédées d'une notice biographique et littéraire sur Goethe (Paris, Sautet, 1821-1825, t. 1, p. 79).

Comparaison de deux traductions du poème *Das Veilchen* (La Violette)
de Goethe

Goethe (1774)	Traduction de M ^{me} Pauline Roland (1847)	Traduction de 1821-1825
Das Veilchen	<u>La Violette</u>	<u>La Violette</u>
Ein Veilchen auf der Wiese stand, Gebückt in sich und unbekannt ; Es war ein herzig's Veilchen. Da kam eine junge Schäferinn, Mit leichtem Schritt und munterm Sinn, Daher, daher, Die Wiese her, und sang.	Une violette fleurissait dans la prairie, penchée sur elle- même, et c'était une charmante violette, modeste et cachée pour tous. Par la prairie passait une jeune bergère au pas léger, à l'esprit alerte ; et elle courait, elle courait par la prairie en chantant.	En un champ de fougère une humble violette Végétait, inconnue au fond de sa retraite. C'était la plus aimable fleur ! Survint par aventure une jeune bergère, Foulant dans sa course légère Fleurs et fougère, Et du matin respirant la fraîcheur.
Ach ! denkt das Veilchen, wär' ich nur Die schönste Blume der Natur, Ach, nur ein kleines Veilchen, Bis mich das Lieb- chen abgepflückt, Und an dem Busen matt gedrückt ! Ach nur, ach nur, Ein Viertelstündchen lang !	Hélas ! pensa la violette, que ne suis-je la plus belle fleur de la nature ! mais, Dieu ! je ne suis qu'une pauvre petite violette ! Ah ! si j'étais la plus belle des fleurs ; un quart d'heure, rien qu'un quart d'heure, assez pour que l'aimable bergère me cueille et me presse doucement sur son sein.	La violette alors : « Si j'étais, se dit- elle, » Hélas ! entre les fleurs, si j'étais la plus belle ! » Ou si du moins, petite fleur, » Si par celle que j'aime, ô sort digne d'envie, » J'étais à ma tige ravie, » Et que ma vie » Un seul moment durât près de son cœur ! »

Ach ! aber ach ! das Mädchen kam Und nicht in Acht das Veil- chen nahm, Ertrat das arme Veilchen. Es sang und starb und freut sich noch : Und sterb' ich denn, so sterb' ich doch Durch sie, durch sie, Zu ihren Füssen doch.	Hélas ! hélas ! la jeune fille passa ; elle ne vit pas la violette, et du pied écrasa la pauvre fleur. En tombant la violette chanta et se réjouit encore de son sort, disant : Je meurs à elle, je meurs pour elle, par elle et à ses pieds.	Mais, quand vint à passer la bergère indiscreète, Elle ne daigna point cueillir la violette, Mais écrasa la pauvre fleur, Qui s'inclina mourante, et dit, toujours fidèle : « Si je meurs, du moins c'est par elle. » Ah ! venant d'elle, » Ah ! sous ses pieds, la mort est un bonheur. »
--	--	---

- 10 La traduction de 1821-1825 conserve la forme poétique de trois strophes composées chacune de sept vers, en utilisant une versification poétique française (deux alexandrins, un octosyllabe, un alexandrin, un vers de quatre syllabes puis un décasyllabe). Celle de Pauline Rolland, en prose, s'attache davantage au sens qu'à la forme, en suivant l'ordre des mots sans tenter de transposition poétique. Chaque paragraphe s'ouvre ainsi par un décalque du premier vers allemand (« *Ein Veilchen auf der Wiese stand* » / « Une violette fleurissait dans la prairie » ; « *Ach ! denkt das Veilchen* » / « Hélas ! pensa la violette » ; « *Ach ! aber ach ! das Mädchen kam* » / « Hélas ! hélas ! la jeune fille passa ») comme pour mieux permettre aux lectrices de suivre le fil du poème. La traduction de 1821-1825 au contraire modifie l'ordre grammatical des mots, voire en ajoute pour respecter la métrique choisie et les rimes : la simple prairie devient dans la première strophe un « champ de fougère » (qui permet la rime avec « bergère ») et, dans la dernière strophe, l'adjectif « indiscreète » est ajouté à « bergère », assurant la rime avec « violette ». En comparant une traduction littéraire et celle publiée par le *Journal des demoiselles*, il apparaît nettement que les traductions de la littérature étrangère y sont conçues comme des prolongements d'un apprentissage linguistique, avec une attention portée à la lettre plus qu'à la forme, afin que les lectrices puissent comparer le texte français et le texte original, placés en regard l'un de l'autre, par un jeu d'allers-retours. Mais au-delà de l'apprentissage linguistique et de ces enjeux sociaux, la rubrique « Littérature étrangère » renseigne

également sur la transmission auprès des jeunes filles des genres littéraires privilégiés et des auteurs choisis.

Quelles littératures étrangères pour les jeunes filles ?

- 11 La rubrique « Littérature étrangère », pour la période étudiée, entre 1834 et 1847, totalise 167 textes¹⁶, où domine très largement la poésie, à plus de 80 %. Les textes traduits en prose constituent environ 15,5 % et une petite place est faite au théâtre (4,3 %). Beaucoup de poèmes ont pour thématiques la nature, les fleurs en particulier, la méditation, les tourments de l'âme et la prière, la mort, la solitude. Les auteurs et autrices sélectionnés et traduits pour cette rubrique sont en majorité du XVIII^e siècle et parfois des siècles antérieurs. Peu d'entre eux reviennent, c'est pourquoi il peut être intéressant, plutôt que de dresser la liste complète (160), de se concentrer sur ces cas particuliers.
- 12 Pour la littérature anglaise, Fielding est présent deux fois (n° 1 en février 1835 : « Histoire de Tom Jones... », p. 10 ; et n° 5 en mai 1841 : sans titre, p. 136), tout comme Shakespeare (n° 1 en février 1834 : « Hamlet », p. 8-9 ; et n° 5 en mai 1842 : Henri VIII, « Scène de la défense de Catherine d'Aragon [...] devant le tribunal assemblé pour prononcer son divorce », p. 136). Lord Byron est le poète anglais le plus cité, avec cinq mentions sur l'échantillon étudié (n° 9 en septembre 1836 : « Darkness / Les ténèbres », p. 268 ; n° 11 en novembre 1841 : « Lines inscribed on one side of the dog's tomb of Lord Byron / Inscription [...] à son chien », p. 328 ; n° 1 en janvier 1844 « Jephtha's daughter / La fille de Jephté », p. 9 ; n° 7 en juillet 1844 « The Destruction of Sennacherib / Destruction de Sennachérub », p. 197-198 ; et n° 1 en janvier 1845 « Solitude / La solitude », p. 9). Rare femme de lettres anglaise présente dans la rubrique du *Journal des demoiselles*, Lady Montague et ses lettres sont citées à trois reprises (n° 11 en novembre 1843, « Fragment de la Lettre XLII. À la comtesse de *** », p. 325-326 ; n° 3 en mars 1845, « Letter XLII / Lettre XLII », p. 71-72 ; et n° 11 en 1847, « Vienna, september 26, 1716 / Vienne, le 26 septembre 1716 », p. 325) : célèbre épistolière, Lady Montague (1689-1762) était la femme de l'ambassadeur britannique auprès de

l'Empire ottoman, et qui a aussi beaucoup voyagé en Italie et en France.

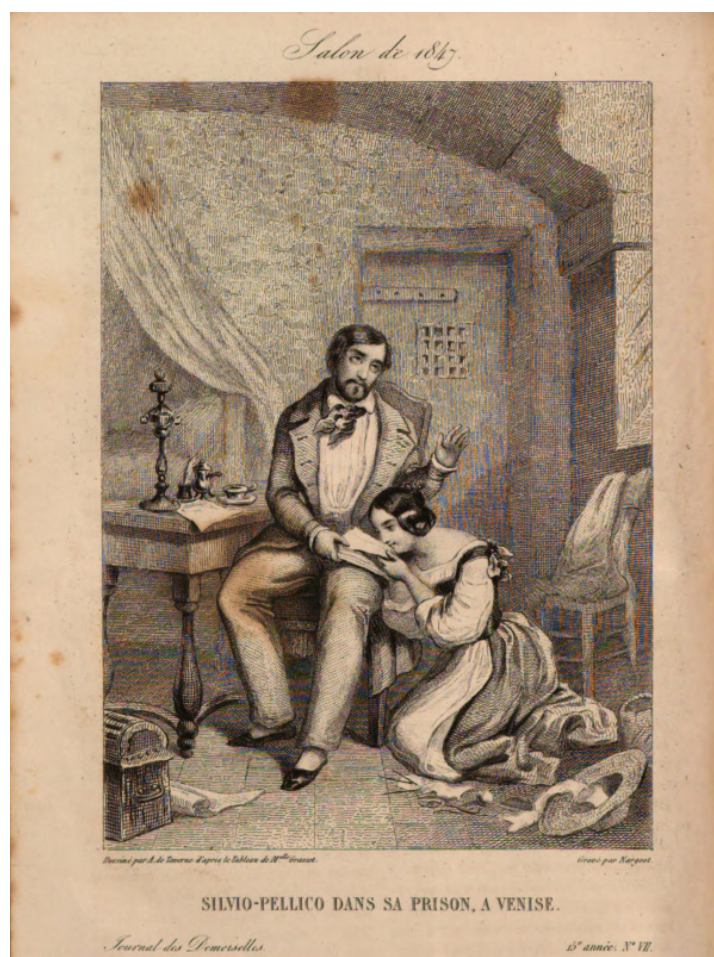
- 13 Du côté de la littérature italienne, deux poètes sortent du lot : Alessandro Manzoni (n° 6 en juillet 1834, « *La Pentecoste / La Pentecôte* », p. 166-169 ; n° 12 en décembre 1840, « *Cinque maggio / Le cinq mai* », p. 355-357 ; n° 2 en février 1841, « *La Passione / La Passion* », p. 37-39 ; et n° 12 en décembre 1843, sans titre, p. 358-359) et Silvio Pellico (3 occurrences pour la seule année 1842 : « *Santa Fortunula / Sainte Fortunule* », p. 42-43 (n° 2, février) ; « *Dio Amore / Dieu Amour* », p. 104 (n° 4, avril) ; « *Le umile virtù / Les humbles vertus* », p. 231 (n° 8, août)). Mariella Colin a montré que la réception de ces deux auteurs majeurs de la littérature italienne du premier XIX^e siècle a été infléchie vers la littérature édifiante pour la jeunesse. Manzoni, délaissé par l'élite intellectuelle, est

jeté en pâture à la culture demi-savante, et se trouva surtout apprécié par un public conservateur, tourné vers les valeurs du passé : celui du monde catholique français, qui fit de son roman l'une de ses lectures favorites¹⁷.

À partir de la monarchie de Juillet, *Les Fiancés*, adopté par le clergé le plus traditionnaliste, est adapté et censuré pour être « travert[i] en manuel d'édification pour la jeunesse¹⁸ », en particulier pour les jeunes filles. Sa présence dans le *Journal des demoiselles* s'inscrit dans ce courant. Mariella Colin a aussi montré comment l'œuvre de Pellico, en particulier *Mes Prisons*, a connu en France un succès immédiat et considérable : « Elles [Les prisons] prirent place pendant plus de quinze ans parmi les best-sellers de l'édition sous la monarchie de Juillet : de 1834 à 1846, ce fut le livre italien le plus vendu¹⁹ ». Elle explique que le succès de Pellico est moins dû à ses activités d'opposant politique à l'empereur d'Autriche-Hongrie qu'à la conversion dont il rend compte dans *Mes Prisons* : son œuvre a donc été appréciée en France par les milieux catholiques conservateurs plus que par les cercles libéraux et les traductions ont infléchi l'œuvre vers le mysticisme et le martyre. Pellico est ainsi largement traduit et adapté pour la jeunesse, dans des versions qui, ayant expurgé tous les aspects sentimentaux, en font un livre de piété et d'édification. Sa présence dans le *Journal des demoiselles* n'est donc pas surprenante

et reflète le succès général de l'œuvre et son utilisation adaptée comme lecture pour la jeunesse. Mais il s'agit aussi d'un auteur qui a su plaire au public féminin ; Mariella Colin cite un article de la *Revue des deux mondes*, justement publié en 1842 par Charles Didier, qui attribue au public féminin le succès de Pellico : « Que de larmes les femmes ont données à l'homme et au livre ²⁰ ! » Cette dimension sentimentale est perceptible dans une autre rubrique du *Journal des demoiselles*, celle des « Beaux-arts » : pour illustrer l'article sur le Salon de 1847, une gravure reproduit un tableau représentant Pellico dans une attitude à la fois mystique et amoureuse.

Fig. 1. Gravure reproduisant un tableau avec Silvio Pellico en prison, insérée entre les pages 210 et 211 du *Journal des demoiselles*, n° 7, 1847.



Légende : « Silvio Pellico dans sa prison, à Venise », *Journal des demoiselles*, 15^e année, n° VII, Salon de 1847.

Source/crédit : HathiTrust.org. Dessiné par A. de Taverne d'après un tableau de M^{lle} Grasset. Gravé par Nargeot.

- 14 Pour compléter et terminer ce panorama, il ne faut pas négliger une autre rubrique, celle de la « Revue littéraire » qui conseille, parfois, des lectures de livres étrangers, cette fois-ci uniquement en traduction. L'examen détaillé de cette rubrique permet en effet de relativiser la domination de l'anglais et de l'italien, par la présence de la littérature allemande mais aussi de la littérature russe. Il est en effet quelquefois fait mention de cette littérature, encore très peu traduite en France à cette époque : en 1846 (n° 10), Fouqueau de Pussy, pour la « Revue littéraire », cite *Les Poètes russes*, traduits en vers français, par le prince Élim Mestscherski : « Un jeune prince, M. Élim Mestscherski, a eu l'heureuse idée de nous initier aux beautés de la littérature de son pays, trop peu connue en France. » (p. 292). Le poème choisi pour ce numéro s'intitule « À la mer » (p. 309), par la princesse Leneide Volkonski (1838) traduit du russe par le prince Élim Mestscherski. Diplomate russe installé à Nice, Mestscherski (1808-1844), lui-même poète, a été en effet l'un des tout premiers à introduire la poésie russe en France et à faire connaître Pouchkine. Il tient le 26 juin 1830 à l'Athénée de Marseille une conférence sur la littérature russe (*De la littérature russe*)²¹. Cet exemple montre que le *Journal des demoiselles* est proche de l'actualité littéraire contemporaine : la réception de la littérature russe en France commence en effet vers 1840, avec les premières traductions des poèmes de Pouchkine²².
- 15 La littérature allemande est plus fréquemment citée encore dans la « Revue littéraire » et les traductions ou imitations de l'allemand (notamment par Élise Voïart ou Alida de Savignac) sont souvent recommandées dans les conseils de lecture : il s'agit fréquemment de « contes », à savoir de récits assez brefs édifiants, à dimension morale et religieuse, voire de textes religieux²³. Plus intéressante est la mention faite en 1846 des contes des frères Grimm :

Revue littéraire. *Contes de la famille*, par les frères Grimm, traduits de l'allemand par MM. N. Martin et Pître Chevalier ; un beau volume avec gravures et lettres ornées, chez Jules Renouard et C^{ie}, libraires-éditeurs, rue de Tournon, n° 6. » (n° 2, p. 36)

La première traduction française du recueil est publiée en 1824, sans mention des auteurs, avec trente-et-un contes, traduits depuis l'édition anglaise. Deux recueils suivent, traduits de l'allemand, *Contes*

choisis de Grimm, à l'usage des enfants (1836) et *Contes de la famille, par les frères Grimm* (1846). C'est ce volume dont il est question ici, donc l'une des premières traductions, avant que l'édition publiée par Hachette n'inscrive définitivement ces contes dans la culture enfantine française (1855)²⁴. Là encore, le *Journal des demoiselles* fait montre d'une attention particulière à l'actualité des traductions de son temps. Quelques explications sont données sur les contes des frères Grimm, par exemple à propos du douzième conte, traduit par « Rose d'églantier », « venu jusqu'à nous sous le titre de *la Belle, au bois, dormant*. » (1846, n° 2, p. 37) La critique souligne l'inscription de ces contes dans la culture enfantine :

Sur les trente-et-un contes qui composent ce gracieux recueil, tous n'ont pas pour but un conseil à suivre, un exemple à éviter, une vérité utile, et plus d'un jeune frère, d'une jeune sœur vous diront sans doute lorsqu'ils les auront lus : « Mais *pourquoi ceci ? pourquoi cela ?* » car nos petits Français veulent qu'on leur explique toutes choses... mais si vous ne pouvez pas toujours leur répondre « *parce que*, » parmi ces contes il en est qu'ils comprendront avec leur cœur : *l'Aïeul et le petit-fils, le Linceul*, et tant d'autres qui sont des drames pleins de vérité, de charme et d'une haute moralité. En faisant connaître les *Contes de la famille*, MM. N. Martin et Pître Chevalier ont bien mérité de la reconnaissance de leurs jeunes lecteurs. (*ibid.*, p. 39)

Il est intéressant de noter que cet avis critique souligne les limites de la littérature édifiante et de l'utilité morale des contes, au profit du plaisir de la lecture. C'est aussi sa pratique à voix haute et partagée avec des frères et des sœurs moins âgés qui apparaît ici : les conseils de lecture sont à destination des jeunes filles mais aussi des plus petits, auxquels une sœur aînée lit les textes conseillés et choisis par le *Journal des demoiselles*.

- 16 Enfin, le roman d'aventures occupe une place non négligeable dans cette « Revue littéraire ». Les romans du capitaine Marryat sont plusieurs fois recommandés : *Newton Forster* ou *la Marine marchande*, traduit de l'anglais par M. de Faucompret (1838, n° 4, p. 98-101), *Japhet à la recherche de son père* (1838, n° 5, p. 133-136). En 1841 est cité *Allan Cameron*, « roman inédit de Walter Scott » (n° 5, p. 132-136), tandis que le nom de James Fenimore

Cooper (« Prononcez *Djem-se Fénimor Coupeur*. » précise une note) revient à plusieurs reprises : *Le Lac Ontario ou le Guide*, traduit par Defauconpret. Chez Charles Gosselin (1840, n° 10, p. 293-295), *Mercédès*, également traduit par Defauconpret, 4 volumes in-8° (1841, n° 4, p. 101-104), *Fleur des Bois, ou les Peaux rouges*, traduit par Émile de la Bédollière, 2 vol. in-8° ; chez Gustave Barba, libraire, rue Mazarine (1844, n° 12, p. 358-364), *Sur Terre et sur Mer*, suivi de *Lucie Hardinge*, traduit par Émile de la Bédollière. 4 vol. in-8°. Chez Gustave Barba, libraire, rue Mazarine (1845, n° 3, p. 68-71). Les romans de Cooper font ainsi partie de la bibliothèque idéale d'une jeune fille bourgeoise des années 1840 : « La lecture de ce roman offre, mesdemoiselles, un intérêt soutenu. Nous pensons que cette œuvre peut prendre rang parmi les bons livres que nous devons déjà à la plume si féconde et si habile de l'illustre romancier américain. » (1841, n° 4, p. 104). Les romans de Cooper offrent une ouverture vers de grands espaces inconnus : « Déjà dans *les Pionniers, la Prairie, le Dernier des Mohicans, l'Espion, le Pilote*, tous ouvrages que nous vous engageons à lire, mesdemoiselles, l'auteur s'est attaché à nous représenter la mer et les marins ; les forêts vierges de l'Amérique, et les mœurs des différentes tribus de sauvages, primitifs habitants de ce nouveau monde, sa patrie. » (1840, n° 10, p. 293) L'aventure est mise en avant, au principe même d'un plaisir de lecture non dissimulé : « Des naufrages, des combats, des péripéties de toutes sortes, font de ce nouvel ouvrage une lecture amusante et variée. » (1845, n° 3, p. 71). Alors que des éditeurs catholiques, comme la maison Mame à Tours, sont encore réticents à l'idée de publier des romans d'aventures pour la jeunesse²⁵, le *Journal des demoiselles* prend le parti de la littérature d'évasion et la recommande aux jeunes filles, ce qui semble contredire des présupposés de séparation genrée entre les publics masculin et féminin. La « Revue littéraire » d'un journal qui, par ailleurs, ne présente guère de caractéristiques avant-gardistes ni révolutionnaires, témoigne donc d'une vision plus nuancée de la réalité des prescriptions et des pratiques de lecture pour la jeunesse dans les années 1840 : les critiques recommandent aux jeunes filles des romans d'aventures et d'évasion, dans des traductions dont la qualité est par ailleurs soulignée : « *Fleur des Bois* tiendra une place honorable à côté de ses nombreux aînés ; et nous adressons de sincères éloges au traducteur élégant et consciencieux [sic] qui, continuant la tâche d'un prédécesseur habile, s'est chargé de nous

faire connaître les nouvelles productions du fécond romancier américain. » (Aymar de la Perrière, 1844, p. 364). En 1845, Émile de la Bédollière reçoit de nouveau une critique élogieuse : « Tel est, mesdemoiselles, le roman de Fenimore Cooper que M. Émile de la Bédollière vient de traduire avec l'exactitude et l'élégance que nous nous sommes déjà plu à constater. » (n° 3, p. 71) Il faut associer à ces recommandations pour le roman d'aventures l'un des premiers romans, non traduit, d'Alexandre Dumas, *Les Aventures de John Davys*. Pour son titre, à consonance anglaise, comme pour ceux de Cooper, des indications de prononciations sont systématiquement précisées en notes de bas de page : « Prononcez Djonne Devisse » ; « William-House : Prononcez Ouilliamme-Aouse » ; « Le spleen : Prononcez Spline » (n° 3, 1840, p. 68-69). En 1840, à propos du *Lac Ontario* de Cooper, de nouvelles indications de prononciation sont données aux lectrices :

Prononcez *Passe-finne-deur* (trouveur de chemin)

Prononcez *Djespeur Ouesterne*

Prononcez *Sceude*. Ce mot anglais peut être traduit par *le Véloce, le Rapide, le Coureur*. (n° 10, p. 294)

- 17 Il en est de même en 1840 (n° 5, p. 131) pour un autre roman qui n'appartient pas à la catégorie du roman d'aventures, *Nicolas Nickleby* de Dickens, qui connaît alors un énorme succès, signe une fois encore de l'attention portée par le *Journal des demoiselles* à l'actualité littéraire. La prononciation du titre est précisée (« Prononcez *Niclebei* ») tout comme celle du nom de l'auteur (« Prononcez *Dikennese* ») et de quelques mots (Prononcez *Dauliche* (pour *Dawlish*), Prononcez *Devonnechaire*, Prononcez *mistrisse*). Au-delà de l'apprentissage des langues, évoqué précédemment, ces précisions sur la prononciation sont aussi révélatrices d'une pratique de la lecture à voix haute, déjà évoquée dans la « Revue littéraire » à propos des contes des frères Grimm, lus aux frères et sœurs plus jeunes : dans ces années 1840, les demoiselles ne lisent pas pour elles seules, elles lisent pour leurs jeunes frères et sœurs, voire pour un cercle familial plus étendu. Cette pratique pourrait aussi expliquer la place du roman d'aventures dans une revue destinée aux jeunes filles : alors que la rubrique « Littérature étrangère », tournée vers une pratique individuelle d'une langue et d'une littérature étrangère, leur

donne une culture littéraire plutôt romantique, religieuse et édifiante, la « Revue littéraire » ouvre vers des lectures plus divertissantes et plus variées parce que, peut-être, destinées à être partagées.

- 18 Dans le *Journal des demoiselles* des années 1830 et 1840, la littérature en traduction passe par l'apprentissage et la pratique des langues étrangères, en particulier l'anglais et l'italien, avec des enjeux de représentation sociale et de transmission. Mais ce sont aussi des propositions de littératures étrangères très modernes qui sont offertes à ses lectrices, avec une attention portée à l'actualité littéraire des traductions. Les recommandations données par les rédacteurs et les rédactrices du journal témoignent aussi de pratiques de lecture qui reconfigurent les préjugés sur les lectures destinées aux jeunes filles : la pratique de la littérature en traduction, comme de la littérature en général, est sans doute donc non seulement dans la constitution d'une bibliothèque idéale personnelle, dessinant l'idéal d'une jeune femme en devenir ou à venir, mais aussi dans la lecture à haute voix, qu'elle soit pour les plus jeunes ou pour le cercle familial ou peut-être encore pour pouvoir être demoiselle de compagnie auprès de femmes plus âgées. À la différence de la littérature française, la littérature étrangère, par l'étrangeté de ses mots qui échappent à la traduction, rend perceptible cette dimension orale que les seuls textes français ne peuvent laisser apparaître. Les œuvres en traduction ouvrent aussi les jeunes lectrices à la nouveauté, à la diversité des genres littéraires, en particulier le roman d'aventures, et au plaisir, individuel ou partagé, de la lecture romanesque. Des études restent à mener sur d'autres périodes du *Journal des demoiselles* pour savoir s'il s'agit d'une tendance provisoire ou durable ; la recherche pourrait aussi s'étendre à l'analyse de revues comparables, comme le *Journal des jeunes personnes*, fondé en 1833 par Sophie Ulliac-Trémadeur. Ces critiques et recommandations littéraires ont encore beaucoup à dire sur la configuration des bibliothèques idéales pour la jeunesse mais aussi sur les pratiques de lecture, si difficiles à saisir mais ô combien passionnantes.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

FOUQUEAU DE PUSSY Jeanne-Justine, *Journal des demoiselles*, Paris, Bureau du Journal, 1833-1847 (pour la partie étudiée). [En ligne sur HathiTrust : <https://catalog.hathitrust.org/Record/100489237>.]

Bibliographie critique

BOULAIRE Cécile (dir.), *Mame. Deux siècles d'édition pour la jeunesse*, Rennes/Tours, Presses universitaires de Rennes (PUR) / Presses universitaires François-Rabelais (PUFR), coll. « Histoire », 2012, 618 p. [En ligne sur OpenEdition Book : <https://doi.org/10.4000/books.pur.115641>.]

CHEVREL Yves, D'HULST Lieven et LOMBEZ Christine (dir.), *Histoire des traductions en langue française*, vol. 3 : XIX^e siècle (1815-1914), Lagrasse, Éditions Verdier, coll. « Critique littéraire », 2012, 1376 p.

COLIN Mariella, *La Littérature d'enfance et de jeunesse italienne en France au XIX^e siècle. Édition, traduction, lecture*, Caen, Presses universitaires de Caen, coll. « Les cahiers de Transalpina », 2011, 174 p.

DEL LUNGO Andrea et LOUICHON Brigitte (dir.), *La Littérature en bas-bleus*, t. I : *Romancières sous la Restauration et la monarchie de Juillet (1815-1848)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Masculin/féminin dans l'Europe moderne », 2010.

DIDIER Charles, « Poètes et romanciers modernes de l'Italie. II. Silvio Pellico », *Revue des deux mondes*, 1842, 31.

LÉGER Christine, « Le Journal des demoiselles et l'éducation des filles au XIX^e siècle », thèse pour le doctorat non soutenue (sous la dir. de Jacques Seebacher), Paris VII, Sciences des textes et documents (STD), 1988, 2 vol., 1422 p. [Voir la réf. sur Paris Bibliothèques patrimoniales : <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000606935>.]

LETOURNEUX Matthieu, « Les romans d'aventures sont-ils très catholiques ? Mame face au genre, entre contraintes sérielles et reformulations éditoriales », dans Cécile Boulaire (dir.), *Mame. Deux siècles d'édition pour la jeunesse*, PUR / PUFR, 2012, p. 339-347. [En ligne sur OpenEdition Books : <https://doi.org/10.4000/books.pur.115836>.]

LÉVÊQUE Mathilde, « Elise Voïart, petit écrivain modèle », *Les Cahiers séguriens*, n° 9 : *La Trilogie*, Rémi Saudrey (dir.), 2010, p. 64-71.

LOUICHON Brigitte, « La littérature en bas-bleus : une question de genre et de nombre », dans A. Del Lundo et B. Louichon (dir.), *La Littérature en bas-bleus*, op. cit., p. 7-18.

PLANTÉ Christine (dir.), *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon (PUL), coll. « Littérature & idéologies », 2002, 518 p. [En ligne sur OpenEdition Books : <https://doi.org/10.4000/books.pul.6258>.]

POULY Marie-Pierre, « La différenciation sociale de l'apprentissage de la langue anglaise en France au XIX^e siècle », *Histoire de l'éducation*, n° 133, 2012, p. 5-41. [En ligne sur OpenEdition Journals, <https://doi.org/10.4000/histoire-education.2432>.]

REID Martine, « La couleur d'un bas », dans A. Del Lungo et B. Louichon (dir.), *La Littérature en bas-bleus*, op. cit., p. 21-35.

ROGERS Rebecca, « Les femmes dans l'enseignement des langues vivantes : éléments pour une histoire à construire », *Éla. Études de linguistique appliquée*, vol. 142, n° 2 : *Langues-cultures et genre : « c'est égal »...*, Mireille Baurens (dir.), 2006, p. 135-149. [En ligne sur Cairn.info : <https://doi.org/10.3917/ela.142.0135>.]

SAUSSURE Necker de, *L'Éducation progressive ou étude du cours de la vie*, 3 vol., Bruxelles, Meline, Cans et C^{ie}, 1840, t. III. [En ligne sur archive.org : https://archive.org/details/bub_gb_gotx5i0qyJoC/page/n6/mode/lup.]

SCHAPIRA Marie-Claude, « Amable Tastu, Delphine Gay, le désenchantement au féminin », dans Christine Planté (dir.), *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, Presses universitaires de Lyon (PUL), coll. « Littérature & idéologies », 2002, p. 191-205. [En ligne sur OpenEdition Journals : <https://doi.org/10.4000/books.pul.6342>.]

NOTES

1 Christine LÉGER, « Le Journal des demoiselles et l'éducation des filles au XIX^e siècle », thèse pour le doctorat, Paris VII, STD, 1988, thèse non publiée. Michelle PERROT lui consacre un compte rendu critique dans la revue *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, 1992, n° 77, p. 101-102.

2 Aline Andriveau ; Félicie d'Ayzac ; Isaure Bigot ; la comtesse de Bradi ; Olympe Courtade ; Esther Dabillon ; Julie Delafaye-Bréhier ; Éveline Désormery ; Emma Ferrand ; M^{me} [Jeanne Justine] Fouqueau de Pussy ; Aimée Harelle ; Louise Lemercier ; Émilie Marcel ; la baronne Florence de la Perrière ; M^{me} [Évelina] Piet ; Virginie Prignot ; Alida de Savignac ; Anaïs Ségalas ; Amable Tastu ; Coraly Thiéry ; Marceline [Desbordes-]Valmore ; Éléonore de Vaulabelle ; Olympe de Villiers ; Élise Voïart ; Mélanie Waldor, « une jeune antiquaire ».

- 3 D'Arlens ; F. Cressen, vicomte de Marquessac ; A. Delaforest ; H. Delatouche ; Ferdinand Denis ; Ernest Fouinet ; Victor Hugo ; P.-L. Jacob, « *bibliophile* » ; E. Jal ; Henry Martin ; P. Ollion ; Eugène Sue.
- 4 Marie-Claude SCHAPIRA, « Amable Tastu, Delphine Gay, le désenchantement au féminin », dans Christine PLANTÉ (dir.), *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, PUL, 2002, p. 193.
- 5 Voir Mathilde LÉVÊQUE, « Élise Voïart, petit écrivain modèle », *Les Cahiers séguriens*, n° 9 : La Trilogie, 2010, p. 64-71.
- 6 Définition empruntée au *Dictionnaire de la langue française* d'Émile Littré (1863), cité par Martine REID, « La couleur d'un bas », dans Andrea DEL LUNGO et Brigitte LOUICHON (dir.), *La Littérature en bas-bleus*, t. I : *Romancières sous la Restauration et la monarchie de Juillet (1815-1848)*, Classiques Garnier, 2010, p. 21.
- 7 Brigitte LOUICHON, « La littérature en *bas-bleus* : une question de genre et de nombre », dans A. DEL LUNGO et B. LOUICHON (dir.), *La Littérature en bas-bleus*, op. cit., p. 7.
- 8 Il semblerait qu'aucune recherche n'ait été consacrée à Coralie Thierry, un terrain reste donc à explorer.
- 9 Faute d'autre précision et n'ayant pu trouver d'autres renseignements, je ne sais s'il s'agit de la féministe saint-simonienne ou d'une homonyme.
- 10 Rebecca ROGERS, « Les femmes dans l'enseignement des langues vivantes : éléments pour une histoire à construire », *Éla. Études de linguistique appliquée*, vol. 142, n° 2, 2006, p. 137. La citation de Necker de SAUSSURE provient de son ouvrage *L'Éducation progressive ou étude du cours de la vie*, 3 vol., Bruxelles, Meline, Cans et C^{ie}, 1840, t. III, p. 164.
- 11 Rebecca ROGERS, « Les femmes dans l'enseignement des langues vivantes », art. cité, p. 135.
- 12 *Ibid.*, p. 136. (Les citations sont de Necker de SAUSSURE : *L'Éducation progressive*, op. cit., t. III, p. 158-161.)
- 13 *Ibid.*, p. 138.
- 14 Marie-Pierre POULY, « La différenciation sociale de l'apprentissage de la langue anglaise en France au XIX^e siècle », *Histoire de l'éducation*, n° 133, 2012.
- 15 *Ibid.*, § 54 et 59.

- 16 Ce corpus est constitué à partir des numéros consultables à la Bibliothèque nationale de France et sur le site archive.org.
- 17 Mariella COLIN, *La Littérature d'enfance et de jeunesse italienne en France au XIX^e siècle. Édition, traduction, lecture*, Presses universitaires de Caen, 2011, p. 43.
- 18 *Ibid.*, p. 20
- 19 *Ibid.*
- 20 Charles DIDIER, « Poètes et romanciers modernes de l'Italie. II. Silvio Pellico », *Revue des deux mondes*, 1842, 31, p. 935 (cité par Mariella COLIN, *La Littérature d'enfance et de jeunesse italienne*, op. cit., p. 33).
- 21 Je remercie Virginie Tellier de m'avoir apporté ces précisions.
- 22 Voir « Panthéon », dans Yves CHEVREL, Lieven D'HULST et Christine LOMBEZ (dir.), *Histoire des traductions en langue française*, vol. 3 : XIX^e siècle (1815-1914), Verdier, p. 799-800.
- 23 Avril 1835, n° 3, p. 68-69 : *Méditations religieuses*, traduites de l'allemand ; novembre 1837, n° 11, p. 329-339 : « *Le géranium* », nouvelle, par M^{me} la baronne Ida de Géroldseck, traduite de l'allemand (article signé Auguste de Christian) ; juin 1839, n° 6, 181-182 : « *Les enfans au bois* », imité de l'allemand (signé P. B.), décembre 1839, n° 12, 373-374 : « *La maison des comtes de Fugger* », imité de l'allemand (P. B.) ; août 1840, n° 8, p. 245-246 : « *La couverture de cheval* », traduit de l'allemand de L.-H. von Nicolai (Nephtali Fradin) ; septembre 1840, n° 9, 284-285 : « *L'Avare puni*, jeu d'ombres sur la muraille », traduit de l'allemand de C. G. Pfeffel (Nephtali Fradin) ; 1842, n° 3, p. 83-84 : « *Le retour du fiancé* », par Hebel, imité de l'allemand (par M^{me} Simon-Viennot).
- 24 Voir le chap. VIII, « Littérature d'enfance et de jeunesse », dans Y. CHEVREL, L. D'HULST et C. LOMBEZ (dir.), *Histoire des traductions en langue française*, op. cit., p. 674-675.
- 25 Voir Matthieu LETOURNEUX, « *Les romans d'aventures sont-ils très catholiques ?* », dans Cécile BOULAIRE (dir.), *Mame. Deux siècles d'édition pour la jeunesse*, PUR / PUFR, 2012, p. 339-347.

RÉSUMÉS

Français

Le *Journal des demoiselles*, créé en 1833, est l'un des principaux magazines à destination des jeunes filles au XIX^e siècle. Parmi de nombreuses rubriques, une ouverture vers les littératures étrangères est proposée grâce à des textes publiés en version originale et en traduction. Pour la période étudiée dans cet article (1834-1847), les genres littéraires choisis et les langues privilégiées renseignent sur les enjeux pédagogiques et sociaux de l'éducation des jeunes filles. Une autre rubrique, la « Revue littéraire », offre d'autres perspectives sur la littérature étrangère en traduction, en diversifiant les langues et les genres, en faisant preuve d'une attention particulière à la modernité des traductions et des échanges et en laissant apparaître des pratiques de lecture tournées vers l'oralité et la lecture partagée.

English

The *Journal des demoiselles*, founded in 1833, was one of the leading magazines for young girls in the 19th century. Among its many sections, it offered an insight into foreign literature through the publication of texts published in their original version and in translation. For the period studied in this article (1834-1847), the literary genres chosen and the languages favoured provide information on the educational and social issues involved in educating young girls. Another section, the “Revue littéraire”, offers other perspectives on foreign literature in translation, by diversifying languages and genres, paying particular attention to the modernity of translations and exchanges, and revealing reading practices geared towards orality and shared reading.

INDEX

Mots-clés

filles, lecture, littérature, presse, traduction

Keywords

girl, reading, literature, press, translation

AUTEUR

Mathilde Lévêque

Université Sorbonne Paris Nord – Pléiade UR 7338

IDREF : <https://www.idref.fr/119987546>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/mathilde-leveque>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000121490377>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16198240>