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

Magali Fourgnaud

🔗 <https://publications-prairial.fr/fablijes/index.php?id=509>

DOI : 10.35562/fablijes.509

Electronic reference

Magali Fourgnaud, « La violence dans le théâtre de Berquin : un apport pour l'histoire culturelle du social », *Cahiers Fablijes* [Online], 3 | 2025, Online since 23 février 2026, connection on 24 février 2026. URL : <https://publications-prairial.fr/fablijes/index.php?id=509>

Copyright

CC BY 4.0

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

Magali Fourgnaud

OUTLINE

Une éducation morale : transpositions de l'esthétique classique

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

Une éducation politique

TEXT

- 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

sucres 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 tirer 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 *Mercur 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 corps³⁹ ? ».

- 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 connaissances⁴⁰. » 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 fantaisie⁴¹.

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 vain⁴². » 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 frères⁴³. » 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'empathie⁴⁵, 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 plaisir⁴⁶.

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 subjectivités⁴⁷.

- 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 anglais⁴⁹ ». 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 parents⁵⁰. » 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 paysans⁵¹. » 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'indigence⁵². » 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, « Mamselle⁵³ »), 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.

BIBLIOGRAPHY

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/encyclopedia/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/d_a-

te [et sur le site du gazetier universel] <https://gazetier-universel.gazettes18e.fr/periodique/ami-des-enfants-1782-1783>.

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

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 Peres réconciliés par leurs enfans. Drame en un acte », *L'Ami des enfans*, n° 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° 5, mai 1782, p. 59-143.

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

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

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

BERQUIN A., « Les Étrennes. Drame en un acte », *L'Ami des enfans*, n° 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/encyclopedia/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 enfans* : 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° 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.

ABSTRACTS

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

AUTHOR

Magali Fourgnaud

INSPÉ académie de Bordeaux – SPH UR 4574

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