
Les tragédies de Staël à l'épreuve de la Révolution

Thibaut Julian

🔗 <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=818>

DOI : 10.35562/pfl.818

Référence électronique

Thibaut Julian, « Les tragédies de Staël à l'épreuve de la Révolution », *Pratiques et formes littéraires* [En ligne], 22 | 2025, mis en ligne le 23 février 2026, consulté le 02 mars 2026. URL : <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=818>

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA 3.0 FR

SOMMAIRE

Isabelle Garnier, Edwige Keller-Rahbé, Emily Lombardero, Isabelle Moreau et Michèle Rosellini

Introduction. « La pièce est d'une dame » : le théâtre de femmes de l'édition à la scène (xvi^e-xviii^e siècles)

Perry Gethner

Avant-propos. La découverte des femmes dramaturges : une aventure personnelle

I. Le mariage théâtral : des archives aux ressources numériques

Philippe Gambette

Autrices de théâtre du xvi^e au xviii^e siècle : disponibilité en ligne et visibilité

Sara Harvey et Tiphaine Karsenti

Absentes ou invisibles ? Les femmes dramaturges dans le programme « Registres de la Comédie-Française » (xvii^e-xviii^e siècles)

Alicia C. Montoya

Le théâtre des femmes dans le marché européen du livre : enquête dans les catalogues de vente des bibliothèques privées au xviii^e siècle

Caroline Mogenet

Collectionner les pièces de théâtre écrites par des femmes sous l'Ancien Régime : parcours dans les fonds de la Bibliothèque nationale de France

II. Situations et stratégies : les autrices de théâtre en leur temps

Isabelle Garnier

« Si j'osais la vérité dire » : prédication féminine et connivence évangélique dans la farce *Le Mallade* de Marguerite de Navarre (1533 ?)

Edwige Keller-Rahbé

« De l'affront qu'on m'a fait je tirerai vengeance » : la *némésis* comique de Louise-Geneviève de Saintonge dans *L'Intrigue des concerts* (1714)

Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval

De la scène de théâtre de société à l'édition : quels parcours pour les autrices fin xviii^e-début xix^e siècle ?

Charline Granger

Modération politique et éthos féminin : *L'Esclavage des Noirs* d'Olympe de Gouges

Logan J. Connors

Violence, obligation familiale et participation politique : les autrices dramatiques de la Terreur

III. Pratiques de la tragédie chez les femmes dramaturges du xvi^e au xviii^e siècle

Nina Hugot

À la recherche d'*Holoferne* de Catherine de Parthenay (ca 1574 ?)

Juliette Cherbuliez

Une poésie guerrière ? Saint-Balmon et ses *Jumeaux martyrs* (1650) au prisme de l'historiographie féministe

Theresa Varney Kennedy

Françoise Pascal, « fille lyonnaise », et son *Agathonphile martyr, tragi-comédie* (1655)

Dario Maria Nicolosi

Trois reines légendaires dans des tragédies de femmes au xviii^e siècle, ou le genre renversé

Thibaut Julian

Les tragédies de Staël à l'épreuve de la Révolution

IV. Autrices et dramaturgies : du texte à la scène

Dariusz Krawczyk

Marguerite de Navarre dramaturge : quelques remarques sur la dimension performative des comédies bibliques

Scott Francis

Ironie dramatique et didactisme dans le théâtre de Marguerite de Navarre

Catherine M. Müller

Dialogue et insertion lyrique : la poétique théâtrale de Catherine Des Roches

Bénédicte Louvat

Sources, genres et dramaturgie de la production féminine des années 1650-1660

Vitaline Roudil et Aurore Évain

Le travail des corps dans *La Folle Enchère*, du papier à la scène

Éliane Viennot

Conclusions

Les tragédies de Staël à l'épreuve de la Révolution

Thibaut Julian

PLAN

Perspective biographique et historique

Perspective dramaturgique et anthropologique

TEXTE

- 1 Germaine de Staël fut passionnée de théâtre. *De la littérature* (1800) et *De l'Allemagne* (1810), ses deux grands traités théoriques, révèlent l'importance qu'elle accorde à cet art pour les cultures qu'il illustre et le plaisir qu'il procure. En critique avisée, Staël y confronte le répertoire « classique » avec des pièces contemporaines ou étrangères, en particulier les tragédies des Grecs, de Shakespeare et de Schiller, jugeant que « les belles tragédies doivent rendre l'âme plus forte après l'avoir déchirée¹. » Dès son adolescence, elle apprenait à déclamer des rôles comme celui de Mélanie de La Harpe². Sous le Consulat et l'Empire, elle fut encore actrice dans le cercle intime du château de Coppet et à Genève, où elle interpréta à l'hiver 1805-1806 des héroïnes comme Alzire, Zaïre et Mérope de Voltaire, ainsi que Phèdre³. Durant son exil imposé par Napoléon, Staël écrira à l'acteur Talma : « J'ai été vingt fois tentée de me cacher à Paris seulement pour vous entendre et je ne puis me résoudre à la privation d'un tel plaisir⁴. » Cette passion du théâtre dans ses dimensions critique, ludique et spectaculaire se traduit aussi très tôt par l'écriture, avec quelques fragments de jeunesse et une première « pièce » en trois actes et en vers, *Sophie ou les Sentiments secrets* (1786). La récente publication de ses *Œuvres dramatiques* au sein des *Œuvres complètes* en cours d'édition chez Champion dévoile une liste de dix-neuf pièces, dont plusieurs sont inédites ou fragmentaires et aucune ne fut destinée par Staël à une large diffusion. Mais elles n'en constituent pas moins, selon Martine de Rougemont, « une œuvre

dramatique originale poursuivie pendant trente-trois ans de la vie de l'auteur⁵ ».

- 2 Quoique hétérogène, le corpus théâtral staëlien établit néanmoins des séries cohérentes : une phase réservée à la tragédie se dégage de la décennie allant de l'ouverture de l'assemblée des Notables au Directoire (1787-1797). Staël ne reviendra à l'écriture et au jeu dramatique qu'après 1802, au temps de l'exil, par la production d'un théâtre de société en prose, entre pièces bibliques du théâtre des familles, proverbes comiques et drames. *Jane Gray*, sa première tragédie composée en 1787 mais publiée en 1790 avec *Sophie*, précède de peu la première publication anonyme et confidentielle de Staël, les *Lettres sur les ouvrages et le caractère de Jean-Jacques Rousseau* (écrites dès 1786 et publiées fin 1788). De la fin de la monarchie à la fin de la république, sa production théâtrale emprunte la voie exclusive de la tragédie en cinq actes et en vers, avec quatre pièces abouties et une trame en prose partiellement versifiée : à *Thamas*, pièce de circonstance embryonnaire qui fonctionne comme une transposition en Perse du contexte de l'été 1789, succède *La Mort de Montmorency* (fin 1790) et *Rosamonde*, écrite en 1791, enfin *Jean de Witt* en 1797. Ces sujets historiques sont majoritairement empruntés à l'époque moderne, puisque quatre intrigues s'ancrent dans les ^{xvi}^e ou ^{xvii}^e siècles (seule *Rosamonde* remonte au règne d'Henri II d'Angleterre, en 1173).
- 3 Le choix de la tragédie ne fait pas que répondre « à un effet de mode⁶ », même si celle-ci conserve son prestige au sommet de la hiérarchie des genres dramatiques. Quoique restreinte à des esquisses secrètes ou à des lectures dans le cercle du salon de la rue du Bac à Paris (ouvert par Staël après son mariage en 1786 avec l'ambassadeur de Suède Erik Magnus de Staël-Holstein), voire dans la retraite de Coppet et alentour⁷, cette production tragique circonstancielle exprime une *quête* et une *enquête* où le tableau des épisodes et des personnages historiques réfléchit et se heurte à l'Histoire, avec les turbulences et les espérances de la Révolution en arrière-plan. Ce corpus de tragédies « de l'ombre » reste donc largement méconnu et fut longtemps exclu du champ critique, du fait de leur « inaccessibilité éditoriale »⁸ : elles ne furent jamais représentées et *Jane Gray* est la seule qu'Auguste de Staël intégra en 1820-1821 dans les *Œuvres complètes* de sa mère, partant presque la

seule tragédie qui ait, jusqu'à ces dernières années, été abordée par la critique⁹. Il est donc possible de défricher ce « nouveau » corpus en croisant les perspectives historique, dramaturgique et anthropologique : cette diversité d'approches permet de faire ressortir plusieurs facettes d'un véritable *travail* de la pensée de Staël dans son théâtre à l'épreuve de la Révolution, tandis que son essai *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*, écrit entre 1792 et 1796, constitue une pierre de touche qui fournit des clés pour l'analyse des personnages et des situations.

Fig. 1. Philibert-Louis Debucourt, *Conférence de Madame de Staël*, estampe, s. d. [ca 1800]



Source/crédit : Gallica.bnf.fr/BnF, département Estampes et Photographie, cote RESERVE FOL-QB-201 (144)

Perspective biographique et historique

- 4 Le théâtre est un genre qu'elle pratique dès ses écrits de jeunesse. Staël a 20 ans quand elle s'intéresse au destin de la reine anglaise protestante Jane Grey, exécutée lorsque la catholique Marie Stuart conquiert le pouvoir en 1554, histoire dont elle a trouvé la source dans une pièce de Rowe (1715) déjà adaptée par La Place¹⁰. La « Préface » de 1790 justifie ce sujet historique par « l'admiration [qu'elle a] ressentie pour ce rare mélange de force et de sensibilité, qui fait braver la mort et connaître le prix de la vie¹¹ ». Cette préface matricielle s'ouvre par un plaidoyer en faveur de la tragédie historique, qui sera amplifié dans *De la littérature* et *De l'Allemagne* :

Les sujets historiques me paraissent mériter la préférence sur ceux purement d'imagination ; les noms illustrés par nos souvenirs captivent d'avance l'intérêt ; la vraisemblance est commandée par la vérité, et l'imagination, loin d'égarer à son gré la pensée, renouvelle à nos yeux l'expérience, et rend sensible, à la génération présente, la grande leçon des siècles passés¹².

Selon cette approche héritée des Lumières (et de Voltaire en particulier), le théâtre est un divertissement politique utile, qui mêle des émotions, ici renforcées par la (re)connaissance d'un destin réel, et des enseignements moraux susceptibles d'éclairer le public contemporain. Présenter le tableau d'un couple vertueux d'amants sacrifiés sur l'autel du fanatisme et des passions exacerbées comme l'ambition et la vengeance résonne avec le contexte révolutionnaire, au point que Staël souhaite contrôler le sens de certains vers de la pièce jugés problématiques durant le durcissement politique de l'hiver 1790, après la démission de Necker en septembre. L'héroïne livre un message de prudence contre les excès, qui débouchent sur une révolution au nom de la « liberté » :

Craignez l'accroissement qu'obtient l'autorité,
Quand les rois font aimer leur suprême puissance
Soumis à leurs décrets, comme à la Providence,
Leurs sujets imprudents renoncent à leurs droits ;

L'indolence se plaît à recevoir des lois,
Et le bonheur présent exclut la prévoyance ;
Mais quand le despotisme excite à la vengeance,
Quand un pouvoir cruel est partout détesté,
C'est alors que l'on est près de la liberté ¹³.

La correspondance de Staël révèle que l'autrice cherche à contrôler la circulation de sa tragédie, en tenant un registre des personnes auxquelles elle envoie un exemplaire – y compris la comédienne Clairon, future maîtresse d'Erik de Staël, auquel elle écrit :

[...] tu me manderas *avec un peu de détail* ce que disent de cette pièce ceux qui l'ont lue, et que tu diras à M^{lle} Bernault d'écrire avec exactitude les noms des possesseurs et le nombre des exemplaires. Ce n'est pas tout encore, car les auteurs sont bavards. M^{lle} Clairon connaît beaucoup de comédiens : tu lui feras sentir de quelle importance il serait pour moi que mes pièces tombassent en de pareilles mains ¹⁴.

Pour Staël, ses tragédies ne doivent pas l'exposer sur une scène ouverte à tous les vents.

- 5 Le rapport de Staël à son œuvre littéraire ¹⁵, et à sa production tragique plus encore, révèle comme l'a montré Aline Hodroge une tension dont le nœud est le statut de publicité d'un texte figé, sorti de la performance éphémère de la lecture dans le cercle choisi du salon, à une époque où, par ailleurs, Staël fait face à des attaques misogynes virulentes :

Je crois que l'envie de faire du mal s'est attachée sur moi sans motifs, et qu'avec cette disposition il faudrait que je passe dix ans en Suisse pour calmer la haine. Quant à l'avenir, mon intention est de ne voir absolument que mes amis, et de faire le moins de bruit possible ¹⁶,

écrit-elle en décembre 1790. Sentiment cruellement confirmé par la parution en mars 1791 d'un pamphlet dramatique qui la brocarde en « femme laide et ridicule, intrigante, et qui va promettant à chacun ses faveurs ¹⁷ ». Staël reviendra sur ce statut précaire des « femmes qui cultivent les lettres » dans un chapitre célèbre de *De la littérature*, qui présente son rapport difficile au jugement critique dans la sphère publique étendue :

L'existence des femmes en société est encore incertaine sous beaucoup de rapports. Le désir de plaire excite leur esprit ; la raison leur conseille l'obscurité ; et tout est arbitraire dans leurs succès comme dans leurs revers. [...] Dans les monarchies, elles ont à craindre le ridicule, et dans les républiques la haine¹⁸.

Adoptant une approche psychanalytique, les récents travaux de Catherine Dubeau et de Stéphanie Genand situent ce tiraillement entre la tentation de l'écriture et un éthos d'humilité formant le nœud du « roman familial¹⁹ » staëlien. Si ses deux modèles, paternel et maternel, se révèlent finalement tous deux hostiles au statut de la « femme-auteur », Staël aspire à dépasser l'assignation au silence²⁰, sans pour autant parvenir à se libérer tout à fait d'un surmoi d'autant plus pesant que la Révolution, qui autorise d'abord une parole féminine, la renferme bientôt dans un modèle républicain patriarcal condamnant la femme au retrait domestique ou à la solitude²¹. Dans tous les cas, Staël autrice de tragédies souhaite, selon ses propres mots, « mettre [sa] dignité d'auteur en sûreté²² ».

- 6 Et pourtant, ses tragédies délivrent des discours politiques qui témoignent d'une vive expérience de pensée au contact des « circonstances actuelles ». *La Mort de Montmorency*, achevée à la fin de l'année 1790 et lue dans les salons en Suisse ou à Paris, constitue un exemple de calque paternel. La figure du duc, défenseur de la liberté contre le despotisme du cardinal-ministre Richelieu, décapité à Toulouse en 1632 pour son soutien à Gaston d'Orléans contre Louis XIII, lui évoque Necker, tant par l'image de la vertu sacrifiée que par les discours de modération *centristes* que tient le héros, lucide sur leur impuissance :

Dans les temps orageux qui, blâmant les excès,
Des partis opposés déteste les forfaits,
D'aucune passion ne secondant la rage,
Se perd dans les efforts de ce double courage²³.

Or c'est bien à une perte de sens et de raison que Staël fait face dans la radicalisation des passions qui caractérise les années 1791-1795, précisément au moment où elle s'attelle à la rédaction de *De l'influence des passions* et passe la plupart de son temps hors de Paris

(qu'elle quitte notamment au début des massacres de septembre 1792). Le déferlement de violence dans une « époque monstrueuse²⁴ » est pour elle incompatible avec l'écriture de tragédies. Dès les lendemains de la fuite à Varennes, alors que l'horizon s'assombrit pour les milieux monarchiens modérés, Staël écrit de Genève à son mari, le 12 juillet 1791 :

À présent je voudrais commencer une tragédie, mais je suis trop triste pour cela. C'est singulier à dire, mais il est pourtant vrai que pour peindre la douleur il faut n'être que mélancolique, et mon âme est profondément affligée du présent et de l'avenir²⁵.

C'est le moment d'où émanera « la triste Rosamonde », amante du roi anglais qui « cache sa passion et ses remords au monde²⁶ », vivant depuis trois ans dans le labyrinthe de Woodstock²⁷... symbole éloquent pouvant faire écho à la situation de Staël, notamment son adultère avec le comte de Narbonne, père de ses fils Auguste (né en 1790) et Albert (qui naîtra en novembre 1792).

- 7 Selon Claire Garry-Boussel, les personnages dans l'ensemble de son œuvre constituent des « projections fantasmatiques du moi » autant que de relations réelles : Staël

croit à une continuité de langage entre la parole du monde et la parole de l'écriture. Elle intègre dans son discours de l'imaginaire toute une réflexion sur les ressorts cachés de l'opinion publique, sur le bien-fondé des codes culturels et sociaux, sur les rapports entre les formes de gouvernement et de société²⁸.

- 8 De fait, les cinq tragédies s'inscrivent dans des contextes de crise politique : la succession conflictuelle d'Édouard VI (*Jane Gray*), la résistance à un premier ministre despotique qui a fait exiler Confucius, son prédécesseur libéral et soucieux du peuple, et pactise avec les Mogols pour conserver le pouvoir à Ispahan contre ses compatriotes dans *Thamas*, le conflit entre Gaston d'Orléans et Louis XIII dans *La Mort de Montmorency* qui aboutit à un renforcement de l'absolutisme, ou encore l'assassinat du Grand-Pensionnaire des États de Hollande à la suite de l'élection de Guillaume d'Orange au stathoudérat, office préalablement aboli, pour contrer l'invasion de la Hollande par la France de Louis XIV dans *Jean*

de Witt, ce qui fait voler en éclat la république des Provinces-Unies au moment même où la république batave est instaurée sous le Directoire... Faut-il y voir le spectre de la mort de la république, à laquelle Staël s'est ralliée par un choix de raison contre la menace des deux extrêmes que constituent les monarchistes réactionnaires et les démagogues néojacobins, tous deux mus par la haine, dans un fanatisme inversé ²⁹ ? La voix du héros, défendant un idéal de modération et de fidélité aux lois, s'oppose à toute compromission avec le prince d'Orange, symbole protéiforme de la monarchie et de l'influence grandissante des militaires comme Bonaparte :

C'est du ressort caché des factions contraires
Que naissent, en tout temps, les erreurs populaires.
Si de l'ambition l'on détruit les projets,
Au sein d'un État libre, on voit le peuple en paix.
[...]
Et vaincre les amis du pouvoir despotique,
C'est vaincre aussi l'espoir du tumulte anarchique.
Pardonnez, monseigneur, cet austère discours.
À vos désirs connus, on me verra toujours
Opposer le devoir et la loi qui me guide ³⁰.

Ces tragédies font ainsi de la fiction historique un « laboratoire de la politique ³¹ » tout autant que des passions.

Perspective dramaturgique et anthropologique

- 9 Une lecture croisée des cinq tragédies du corpus révèle des constantes actanciennes et des dispositifs récurrents, auxquels Staël, guidée par l'Histoire qu'elle théâtralise, ménage de menues variations. Ses constructions réglées dans le moule de la tragédie classique fournissent des terrains d'expérimentation pour sa théorie morale et sa conception genrée des relations de pouvoir.
- 10 Toutes aboutissent à un dénouement funeste avec la mort des héros éponymes. Le motif galant est présent dans les cinq pièces à des places différentes. Le noyau de l'intrigue amoureuse de *Jane Gray* rappelle le trio de *Bérénice* avec un personnage féminin aimé par

deux hommes (l'époux vertueux Guilfort *vs* Pembroke, le promis éconduit et jaloux), tandis que *Rosamonde* inverse la situation en plaçant le roi entre deux femmes, la reine légitime Éléonore de Guyenne (*alias* Aliénor d'Aquitaine) qui découvre l'épouse illégitime, Rosamonde, dont les secrets sont peu à peu dévoilés (maternité à l'acte III, mariage à l'acte IV). Dans ces deux tragédies composant selon leur titre le « pôle féminin » du corpus, les héroïnes meurent et emportent réellement ou métaphoriquement leur conjoint avec elles³², tandis que dans les pièces au titre masculin, l'homme périt seul : Thamas se suicide devant Fatmé, qui a dû jurer à son père tué au combat par son amant de ne plus revoir ce meurtrier « parricide » – c'est donc le serment filial qui interdit la réunion du couple et explique la solution unilatérale du jeune défenseur de la liberté³³. L'année suivante, Montmorency fait jurer à son épouse Félice de lui survivre, bien qu'elle courre « éperdue sur le théâtre » en entendant la « cloche funèbre » et s'évanouisse lorsque son tintement s'éteint³⁴, selon une dramatisation de la hantise qui rappelle le dénouement du *Charles IX* (1789) de Marie-Joseph Chénier. Élisabeth, fille du traître Montbace et femme de Corneille de Witt, tué par la foule avec son frère Jean dans le hors-scène, maudit son père dont « tous les droits sont perdus » : « J'implore le néant pour cesser de haïr / L'être qu'un saint devoir m'ordonnait de chérir³⁵. » L'unique émancipation de la piété filiale *féminine* intervient donc dans l'ultime tragédie de Staël – tandis que dans la première, c'était le fils qui brisait le joug paternel³⁶.

- 11 Alors que les mères des principaux personnages sont systématiquement absentes en tant que personnages (sauf quand ces protagonistes sont elles-mêmes mères, telle Félice de Montmorency), mais peuvent être évoquées pour attiser la culpabilité de leur progéniture³⁷, les figures paternelles abondent mais sont toujours problématiques ou parasitaires. Le Père, en effet, est dans la plupart des cas un traître ambitieux, tel Orcan mu par une « soif de la puissance³⁸ » jusqu'au-boutiste ; tel Northumberland, avatar masculin de l'Agrippine de Racine, assassin du roi Édouard VI dans *Jane Gray*, ou encore le Hollandais Montbace, on l'a vu. Fondée sur le dualisme de la figure du Père, dont la déclinaison royale est coupable, *Rosamonde* joue sur le retour du parent biologique caché, en recourant au *topos* tragique de l'agnition : comme dans *Zaïre* de

Voltaire, la scène de reconnaissance intervient tardivement, au milieu de la pièce (acte III), alors que Cliffort a au préalable occupé la place du juge envers la passion de sa fille et du roi³⁹. Au dénouement, il incrimine le ciel qui l'a « rendu coupable / De la mort de [s]a fille⁴⁰ », soulignant par effet d'écho l'échec de sa prière formulée dans le dernier vers de l'acte II : « Ciel, dont je suis les lois en lui portant mes vœux, / Fais-moi père en rendant mon enfant vertueux⁴¹. » La crise politique se traduit donc par la double défaillance du père et du roi. Biologie et politique se répondent⁴². Aussi le duc de Montmorency déplore-t-il la désunion des fils d'Henri IV, qui expose à la mort ce fidèle serviteur du royaume :

invoquez, s'il le faut, l'ombre du grand Henri
 Dont l'auguste statue à mes yeux s'offre ici
 Et qui dut, on le sait, aux exploits de mon père,
 De posséder en paix ce sceptre héréditaire
 Dont Louis aujourd'hui se sert pour me punir⁴³.

- 12 Une partition genrée des émotions apparaît dans ces tragédies, constituant une expérimentation fictionnelle des rapports analysés dans *De l'influence des passions*, dont le propos est directement nourri par le cours de la Révolution. Il n'est pas inutile de rappeler le plan de ce traité qui décline dans sa première partie les « passions » contemporaines intéressant Staël : 1) l'amour de la gloire ; 2) l'ambition ; 3) la vanité ; 4) l'amour ; 5) le jeu ; l'avarice et l'ivresse ; 6) l'envie et la vengeance ; 7) l'esprit de parti ; 8) le crime. Chaque pôle est illustré de manière variable dans le corpus tragique.
- 13 Une première lecture des tragédies conduirait à réserver l'amour aux femmes et la soif du pouvoir aux hommes, selon un partage bien ancré dans l'anthropologie staëlienne :

La nature et la société ont déshérité la moitié de l'espèce humaine ;
 force, courage, génie, indépendance, tout appartient aux hommes
 [...]. L'amour est la seule passion des femmes ; l'ambition, l'amour de
 la gloire même leur vont si mal, qu'avec raison un très petit nombre
 s'en occupent⁴⁴.

De fait, les jeunes personnages féminins sont tantôt des orphelines réelles ou supposées (Jane et Rosamonde), tantôt des filles soumises à

un père traître par ambition (Fatmé et Élisabeth). L'ambitieux, dont la passion « dénature le cœur » et « n'a pour objet que la puissance, c'est-à-dire la possession des places, des richesses, ou des honneurs qui la donnent ⁴⁵ », rejette *a priori* la voix de la sensibilité : « De ton sexe veux-tu m'inspirer les terreurs, / Et me faire adopter ses timides erreurs ? », s'insurge Northumberland ⁴⁶, alors que sa fille, prête à monter sur l'échafaud, demande à mourir avant Guilford : « De mon sexe épargne la faiblesse, / Par la force il ne peut témoigner sa tendresse ⁴⁷ ». Quant à la reine Éléonore, « mêlant à l'amour les fureurs de la haine, / Elle offre le tableau de la nature humaine / En proie aux passions qui déchirent le cœur ⁴⁸. »

14 Or ces femmes ne sont pas dépourvues d'ambition ni de force de caractère. Félice de Montmorency, quoiqu'éprouvée au dénouement par la perte de son époux, nous est présentée comme l'instigatrice de la révolte, elle que « la nature en ce temps a fait naître Romaine ⁴⁹ » et qui enjoint à son mari d'imiter Brutus ⁵⁰ : c'est d'ailleurs la seule qui, connaissant « son funeste génie », sache parler à Richelieu « son langage », celui de « l'intérêt » ⁵¹, plus efficace que les supplications vaines de la princesse de Condé. Elle suscite l'admiration du ministre qui avoue dans le monologue en fin d'acte : « Ce caractère enfin, je dois le reconnaître / Pour mon égal au moins, peut-être pour mon maître ⁵² ». La femme forte mais sensible et tendre (témoin l'oxymore « héroïque amour » utilisé pour Félice au v. 159), s'oppose au monstre, à la créature *dénaturée* qu'est « la barbare » Marie Stuart, invisible mais dont les actes sont marqués par la « furie » et la « cruauté » ⁵³.

15 Du côté des hommes aussi, cette force des passions fixe leur *caractère* au sens psychologique et théâtral du terme. Pour accentuer les contrastes entre le bien et le mal, les ambitieux des tragédies de Staël sont de surcroît des âmes envieuses ⁵⁴ éprises de vengeance, parfois inaccessibles à l'amour ⁵⁵ et au remords. La haine brute est leur moteur, comme le traduit stylistiquement l'usage de parallélismes antithétiques : « la fureur qui me presse / Sollicite la haine, abhorre la tendresse ⁵⁶ » dit l'un, et un autre : « Moi, je hais la liberté ; moi, j'adore la puissance ⁵⁷. » Or Staël ménage là encore des nuances qui échappent au manichéisme, comme le traduit l'évolution du personnage de Richelieu. Contrairement aux ambitieux pleins de ressentiment, l'Éminentissime prône une insensibilité pragmatique,

posture machiavélienne censée asseoir son autorité par la crainte : « comme homme d'État, rien ne peut m'émouvoir⁵⁸ », affirme-t-il au quatrième acte. Pourtant, lorsque Montmorency le sauve de Gaston d'Orléans prêt à le tuer tout en consentant à une mort honorable, Richelieu est touché de sa grandeur :

Ah ! par tant de vertus mon âme est déchirée.
Pour la première fois je connais le remords,
Je marche avec horreur où me conduit mon sort⁵⁹.

En réalité, il avait déjà fait la découverte de l'attendrissement quelques scènes plus tôt⁶⁰ : le théâtre réfléchit ainsi une évolution psychologique grâce aux émotions politiques, qui dé-fige en autant de « première fois » des personnages *a priori* stéréotypés.

- 16 Les bourreaux tracent donc leur chemin sous « l'influence » de leurs victimes. Les héros vertueux agissent au nom de la gloire et de la patrie, et de la valeur suprême que constitue la *vertu* : « La liberté de mon pays ne suffira point à mon bonheur. La gloire n'est pas le but où j'aspire. La vertu, voilà mon guide ; l'amour, voilà quel eût été mon seul moyen de bonheur », déclare Thamas⁶¹. Montmorency renchérit : « Entre les courtisans, entre les factieux, / La gloire offre une place à l'homme vertueux⁶². » Que reste-t-il au héros quand il n'y a plus d'espoir ? Une gloire posthume :

Et, suivant la vertu pour l'instant qu'il nous reste,
Conservons-nous l'espoir d'un avenir céleste
[...]
Dans cette horrible époque, hélas ! ma destinée,
Autant qu'on le croirait n'est pas infortunée⁶³.

Par-delà la mort, elle est source d'exemplarité pour un temps où la raison pourra refleurir, dit Jean de Witt : « Oui, sur ma tombe, un jour, des hommes généreux / Jureront d'accomplir mes desseins vertueux⁶⁴. »

- 17 La mise en scène de l'héroïsme dans les tragédies de Staël se traduit par des dispositifs dramaturgiques et rhétoriques récurrents. Ainsi en est-il de l'espace de la prison, que l'on trouve soit au quatrième acte (*Jane Gray*, *Thamas*), soit au cinquième (*La Mort*

de Montmorency), voire dans les deux derniers actes (*Jean de Witt*) de ces pièces – sans même revenir sur le labyrinthe qui organise la dramaturgie tortueuse de *Rosamonde*. Outre ce *topos* du théâtre révolutionnaire, évident écho d'une réalité traumatique, l'*agôn* s'exprime au préalable par l'éloquence judiciaire, dans des scènes de procès devant un tribunal parfois représenté (dans *Jane Gray* et *Thamas*, où Fatmé plaide pour que les députés épargnent son père), sinon cantonné dans l'entracte, en ce qui concerne *La Mort de Montmorency* et *Jean de Witt*⁶⁵. L'éloquence délibérative est, elle aussi, mobilisée dans des scènes de conseil ou de débat entre parlementaires dans ces deux pièces, qui sont les plus riches et les plus abouties.

- 18 Car derrière ses personnages, Staël n'oublie pas la collectivité pour compléter son analyse des passions. Au-delà des héros, c'est tout le peuple inquiet qui se fait jour, dont les manifestations vont croissant au fil des pièces à sujet moderne⁶⁶. C'est par les discours sur la versatilité d'une masse incertaine, formant une menace potentielle, que Staël théâtralise sa conception des effets du « fanatisme » et de « l'esprit de parti », qui « commande la liberté avec la fureur du despotisme »⁶⁷. Sa part est prépondérante dans *Jean de Witt*, seule pièce postérieure à « la tyrannie de Robespierre » (époque qu'elle juge « hors de la nature, au-delà du crime »⁶⁸). Le peuple parvient à faire effraction à la fin et entraîne le héros avec son frère pour les « descendre », aux deux sens du terme, « *en bas de l'escalier* »⁶⁹, mettant symboliquement à bas l'idéal de fraternité républicaine au temps des émeutes et coups d'États à répétition du Directoire. Cela tient ici au rôle du « farouche Tillaire » qui « a, d'un état obscur, l'éloquence vulgaire »⁷⁰, député démagogue qui rappelle les maratistes ou les babouvistes. Telle une girouette, il change d'avis en se rangeant au dernier parleur, *a fortiori* lorsque son interlocuteur Montbace parvient à le manipuler en calomniant le héros, présenté comme un traître à l'idéal républicain. Or Tillaire soutient la violence directe de la révolte plébéienne, à laquelle Staël semble ici prêter une oreille compréhensive, sans pour autant la cautionner dans les faits :

Croyez à nos secours, ils seront tout-puissants.
Mais, seigneur, ces secours peuvent être sanglants.
Du peuple qui s'émeut, tel est le caractère.
Il faut du sang aux cœurs aigris par la misère.

À moi-même, le sang peut causer du plaisir,
Et je sais enflammer mais non pas retenir.
Si de tels mouvements vous semblent détestables,
Accusez-en vous seuls, vous seuls êtes coupables.
Élevés au hasard, asservis en naissant,
Vous nous rendez cruels en nous avilissant ⁷¹.

- 19 Longtemps méconnu, le théâtre tragique de Staël est emblématique de son œuvre qui, selon Stéphanie Genand, « forme, plutôt qu'un monument, un archipel dont la dispersion problématise *de facto* le désir de visibilité ⁷². » Au même titre que ses romans de la maturité ou son théâtre de société ⁷³, ses tragédies méritent de compléter le puzzle de cette pensée en interaction constante avec son époque. L'écriture de tragédies versifiées offre sans doute à leur autrice un délassement, une respiration quand elle n'est pas au cœur du volcan parisien, mais elle constitue aussi un exutoire des émotions dans la « crise dévorante qui atteint toutes les destinées ⁷⁴ » et dérègle la boussole rationnelle des individus et les nations. Car la passion, écrit Staël, « est, comme les vrais tyrans, sur le trône ou dans les fers ⁷⁵ », à l'image de ses héros dramatiques créés entre le crépuscule de la monarchie et celui de la république. Si l'œuvre tragique de Staël traduit l'échec de la vertu sans laquelle « il n'est point de bonheur ⁷⁶ », ce n'est pas au prix du triomphe de ce qu'elle nommera en 1800 la « vulgarité », car même les criminels ont une part d'intérêt, voire de dignité et de profondeur, de même que le peuple fluctuant. Ce n'est pas non plus au prix du désespoir absolu, malgré la menace du découragement ⁷⁷, car la tragédie pour Staël conserve une « utilité » qui « rend l'homme meilleur » ⁷⁸. La tragédie staëlienne est donc un terrain d'essai pour la pensée politique et morale, incarnée par des personnages fictionnels qui demeurent dans la majorité des cas des figures historiques, ce qui permet de nouer des liens plus étroits entre passé et présent. Le théâtre est ainsi un espace anthropologique et politique généré, où hommes et femmes sont caractérisés par des pôles émotionnels différenciés mais aussi labiles. Ce corpus dramatique offre un riche terrain d'enquête pour les littéraires et les historiens des représentations sondant les émotions politiques du moment révolutionnaire ⁷⁹.

NOTES

- 1 Germaine de Staël-Holstein, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, éd. Jean Goldzink, dans Stéphanie Genand (dir.), *Œuvres complètes*, I-2, Paris, Champion, 2013, p. 324. Voir Gérard Gengembre et Jean Goldzink, « L'expérience européenne : théâtre et nation chez M^{me} de Staël (Du *De la littérature...* à *De l'Allemagne*) », dans Kurt Kloocke et Simone Balayé (dir.), *Le groupe de Coppet et l'Europe, 1789-1830*, Lausanne, Institut Benjamin Constant / Paris, Touzot, 1994, p. 239-251 ; Jean-Pierre Perchellet, « De l'extériorité antique à l'intériorité romantique : Madame de Staël et le modèle tragique grec », dans Françoise Tilkin (dir.), *Le groupe de Coppet et le monde moderne*, Presses universitaires de Liège, 1998, p. 85-100 ; Charles Mazouer, « Le groupe de Coppet et la réflexion sur la tragédie », *Littératures classiques*, n° 48, 2003, p. 29-37.
- 2 Lettre de Staël au comte d'Albaret, mars 1785, dans *Correspondance générale*, éd. Béatrice W. Jasinski, Paris, Pauvert, 1962, t. I/1, p. 33 (abrégé ci-après CG).
- 3 Jean-Daniel Candaux, « Le théâtre de M^{me} de Staël au Molard (1805-6) », *Cahiers staëliens*, n° 14, 1972, p. 19-32. Voir aussi Martine de Rougemont, « L'activité théâtrale dans le groupe de Coppet : la dramaturgie et le jeu », dans Simone Balayé et Jean-Daniel Candaux (dir.), *Le groupe de Coppet, actes et documents du deuxième colloque de Coppet, 10-13 juillet 1974*, Genève, Slatkine / Paris, Champion, 1977, p. 263-283.
- 4 Lettre à Talma du 15 février 1809, bibliothèque-musée de la Comédie-Française, fonds Talma, boîte 2.
- 5 Martine de Rougemont, « Introduction générale », dans Madame de Staël, *Œuvres complètes*, série II, *Œuvres littéraires*, t. IV : *Œuvres dramatiques*, éd. Aline Hodroge, Jean-Pierre Perchellet, Blandine Poirier et M. de Rougemont, Paris, Champion, « Tournant des Lumières », 2021, vol. 1, p. 11 (abrégé ci-après OD).
- 6 A. Hodroge et B. Poirier, « Avant-propos », *ibid.*, p. 32.
- 7 Voir A. Hodroge, « "La lecture interprétée" : théâtre joué et théâtre lu de Germaine de Staël », *Études de lettres*, n° 315, 2021, p. 107-126, DOI [10.4000/edl.3625](https://doi.org/10.4000/edl.3625).

- 8 Claire Garry-Boussel, *Statut et fonction du personnage masculin chez Madame de Staël*, Paris, Champion, « Les dix-huitièmes siècles », 2002, p. 22.
- 9 Outre cette étude de C. Garry-Boussel et les récents travaux d'A. Hodroge, c'est le cas de Catherine Dubeau dans *La lettre et la mère : roman familial et écriture de la passion chez Suzanne Necker et Germaine de Staël*, Paris, Hermann, « Collections de la République des lettres. Études », 2013, p. 259-270, et Anne Amend-Söchting, « Lire une tragédie : Jane Gray de Madame de Staël », *Cahiers staëliens*, n° 50 : *Madame de Staël et le théâtre*, M. de Rougement (dir.) 1999, p. 7-29. Une exception notable : Danielle Johnson-Cousin, « "Mélodrame et roman noir" dans le théâtre révolutionnaire inédit de M^{me} de Staël : le cas de Rosamonde (1791) », dans Simone Bernard-Griffiths et Jean Sgard (dir.), *Mélodrames et romans noirs (1750-1890)*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2000, « Cribles », p. 51-65.
- 10 Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, « *Jane Gray* : Rowe, La Place et Madame de Staël », *Cahiers staëliens*, n° 59 : Corinne. 200 ans après, 2008, p. 127-140.
- 11 G. de Staël, *Jane Gray*, dans OD, p. 137-138.
- 12 *Ibid.*, p. 137. Dans *De la littérature*, Staël incite les auteurs à « se servir plus souvent des moyens dramatiques qui rappellent aux hommes leurs propres souvenirs ; car rien ne les émeut aussi profondément. » (éd. cit., p. 326).
- 13 *Ibid.*, p. 196 (IV, 4). C'est dans une lettre à Nils von Rosenstein du 2 novembre 1790 que Staël prend ses distances avec un tel discours écrit avant la Révolution, considérant que le terme de « liberté » est désormais « déshonoré pour longtemps. » (*ibid.*, n. 37).
- 14 Lettre à Erik de Staël écrite de Coppet, le 29 octobre 1790, dans CG, p. 380.
- 15 Voir Simone Balayé, « Madame de Staël ou comment être femme et écrivain », *Madame de Staël. Écrire, lutter, vivre*, Genève, Droz, 1994, p. 13-23.
- 16 Lettre à Erik de Staël du 11 décembre 1790, dans CG, *op. cit.*, p. 412.
- 17 Anonyme, *Les Intrigues de Madame de Staël à l'occasion du départ de Mesdames de France*, comédie en trois actes et en prose, Paris, « Au boudoir de M^{me} de Staël », s. d., p. 34 (propos tenu par Mirabeau).
- 18 G. de Staël, *De la littérature*, éd. cit., p. 310-311.

- 19 C. Dubeau, *La lettre et la mère*, op. cit.
- 20 Stéphanie Genand, *Sympathie de la nuit*, Paris, Flammarion, 2022, p. 116.
- 21 Voir Mona Ozouf, *Les mots des femmes : essai sur la singularité française*, Paris, Fayard, « L'esprit de la cité », 1995, p. 113-141.
- 22 Lettre de Staël à son mari, 11 novembre 1790, dans CG, p. 390.
- 23 G. de Staël, *La Mort de Montmorency* (IV, 5), dans OD, p. 316. Le premier vers est ouvert par une relative substantive périphrastique (celui qui...).
- 24 G. de Staël, *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*, éd. Florence Lotterie et Laurence Vanoflen, dans *Œuvres complètes*, I-1, Florence Lotterie (dir. et ed.), Paris, Champion, « L'âge des Lumières », 2008, p. 135.
- 25 G. de Staël, CG, t. I/1, p. 458.
- 26 G. de Staël, *Rosamonde*, dans OD, p. 350.
- 27 *Ibid.*, p. 357 : « Je conjurai le roi de bâtir ce séjour, / Labyrinthe qui s'ouvre au seul nom de l'amour. / Henri seul en connaît les détours et l'entrée. / Depuis trois ans, seigneur, là, je vis ignorée. » (I, 4).
- 28 C. Garry-Boussel, *Statut et fonction du personnage masculin [...]*, op. cit., p. 16-17.
- 29 Voir F. Lotterie, « Du "cœur fatigué de haïr" : comment sortir du fanatisme après la Révolution (Staël en Thermidor) », *Orages, Littérature et culture 1760-1830*, n° 16, p. 85-108.
- 30 G. de Staël, *Jean de Witt*, dans OD, p. 443 (I, 2).
- 31 « Introduction » à *Jane Gray*, *ibid.*, p. 132.
- 32 Jane s'écrie avant de sortir se livrer aux soldats de Marie Stuart : « Guilfort, allons mourir, je suis digne de toi, / Ton sublime courage a passé jusqu'à moi. », tandis que Pembroke, l'amant jaloux mais repent, tente en vain de se suicider et s'évanouit lorsqu'il entend le tambour funèbre : « ah : je meurs. » (*Jane Gray*, V, 6 et 7, p. 207-208) ; dans *Rosamonde*, après que l'héroïne infortunée a expiré, le roi Henri s'évanouit aussi, mort symbolique exprimée par le dernier vers de la pièce : « Non, je me meurs. Grand Dieu, je crois à ta clémence. » (p. 411).
- 33 G. de Staël, *Thamas*, dans OD, p. 246-248.
- 34 G. de Staël, *La Mort de Montmorency*, *ibid.* p. 334 : « Le bruit cesse. Il est mort. (Elle tombe sans connaissance. La toile se baisse.) »

35 G. de Staël, *Jean de Witt*, V, 5, p. 506.

36 G. de Staël, *Jane Gray*, II, 3, p. 162 : « Et moi qui par respect pour les vœux de mon père / À son ambition pliais mon caractère, / Quel sera mon bonheur, lorsqu'à mes vrais penchants / Je pourrai désormais consacrer mes instants ? »

37 G. de Staël, *Jean de Witt*, I, 3-4, p. 455-457 : Montbace menace sa fille d'être responsable de la mort de sa mère si elle révèle sa trahison, produisant ensuite une lettre (un faux ?) dans laquelle cette mère corrobore le chantage : « Si tu n'obéis pas aux désirs de ton père, / Pour prix de son amour, tu fais périr ta mère. » Concernant l'exploitation de la culpabilité filiale dans *Jane Gray*, où Pembroke reproche comme justicier la faute de la « fille de Suffolk, qui sus forcer [s]on père / À rompre les liens qu'avait formés [s]a mère » (v. 706-707), voir C. Dubeau, *La lettre et la mère [...]*, op. cit., p. 262-269.

38 G. de Staël, *Thamas*, IV, 3, p. 240.

39 G. de Staël, *Rosamonde*, III, 3, p. 383 : « Je n'étais point connu de ma fille coupable. / Comme un ami plaignant la honte qui l'accable, / Au sublime ascendant des lois de la vertu, / Je voulais ramener ce cœur trop combattu ».

40 *Ibid.*, p. 410.

41 *Ibid.*, II, 8, p. 374.

42 Dans *Jane Gray*, la faute originelle remonte à la réforme anglicane et aux crimes matrimoniaux d'Henri VIII, rappelés par la confidente Clarice dans la scène d'exposition, p. 147, source des prétentions de Marie Stuart au trône.

43 G. de Staël, *La Mort de Montmorency*, IV, 4, p. 318.

44 G. de Staël, *De l'influence des passions*, éd. cit., p. 207.

45 *Ibid.*, p. 172 et 177.

46 G. de Staël, *Jane Gray*, V, 2, p. 201.

47 *Ibid.*, V, 5, p. 206.

48 G. de Staël, *Rosamonde*, II, 3, p. 367.

49 G. de Staël, *La Mort de Montmorency*, I, 2, p. 267.

50 *Ibid.*, I, 3, p. 269.

51 *Ibid.*, III, 4, p. 302-303. « Maintenant laisse-moi lui parler son langage. », puis à Richelieu : « Je sais que la pitié ne peut vous attendrir, / [...] Quel est

votre intérêt dans ce fatal moment ? »

52 *Ibid.*, III, 5, p. 304.

53 G. de Staël, *Jane Gray*, p. 164, 171 et 208.

54 L'envie est une « passion qui se dévore elle-même », selon Staël, *De l'influence des passions*, op. cit., p. 216.

55 Voir Albert dans *Rosamonde*, I, 1, p. 347 : « L'amour est interdit à nos malheureux cœurs. / Il nous reste la haine, adoptons ses fureurs. »

56 G. de Staël, *Jane Gray*, II, 4, p. 165.

57 G. de Staël, *Thamas*, II, 4, p. 231.

58 G. de Staël, *La Mort de Montmorency*, IV, 5, p. 318.

59 *Ibid.*, V, 3, p. 329.

60 *Ibid.*, IV, 5, p. 313. Face au duc, Richelieu avoue : « Pour la première fois mon âme est attendrie » ; « Je voudrais te sauver. Soit fierté, soit faiblesse, / Je sens qu'à ton destin encor je m'intéresse. »

61 G. de Staël, *Thamas*, I, 3, p. 225.

62 G. de Staël, *La Mort de Montmorency*, II, 1, p. 279.

63 *Ibid.*, V, 1 p. 321, et V, 4, p. 330.

64 G. de Staël, *Jean de Witt*, V, 3, p. 500.

65 *Ibid.*, IV, 4, p. 485-486. Bregen annonce à Corneille que son frère « a triomphé des efforts des pervers » : « Par sa forte raison, par sa vive éloquence, / Il a, sous un jour pur, offert votre innocence ».

66 À l'exception notoire de *Rosamonde*, seule tragédie à sujet médiéval et centrée sur une intrigue amoureuse cachée.

67 G. de Staël, *De l'influence des passions*, éd. cit., p. 222.

68 *Ibid.*, p. 228.

69 G. de Staël, *Jean de Witt*, V, 3, p. 504. La dernière réplique du référent collectif « Le Peuple » est : « Allons, il faut descendre. » Le héros, lui, monte dans la gloire.

70 *Ibid.*, I, 1, p. 436, et I, 3, p. 446.

71 *Ibid.* II, 1, p. 452.

72 Stéphanie Genand, *La chambre noire : Germaine de Staël et la pensée du négatif*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 2016,

p. 11-12.

73 Voir par exemple M.-E. Plagnol-Diéval, « *Maternité idéale* dans le théâtre de Madame de Staël », *Cahiers staëliens*, n° 53, 2002, p. 181-192.

74 G. de Staël, *De l'influence des passions*, éd. cit., p. 134.

75 *Ibid.*, p. 52.

76 *Ibid.*, p. 53.

77 Exprimé notamment par Corneille au début du 5^e acte de *Jean de Witt*, p. 480 : « Du nom de république on berce le vulgaire, / Et les derniers amis d'un peuple sans vertus / Meurent pour un vain nom dont la gloire n'est plus. »

78 G. de Staël, *De la littérature*, éd. cit., p. 324. Elle ajoute p. 325 : « Un écrivain ne mérite de gloire véritable, que lorsqu'il fait servir l'émotion à quelques grandes vérités morales. »

79 Parmi de récents travaux, citons Sophie Wahnich, *La Révolution des sentiments : comment faire une cité, 1789-1794*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2024 ; Renaud Bret-Vitoz et Thibaut Julian (dir.), *La Révolution et le théâtre des émotions*, Clermont-Ferrand, PUBP, « Histoires croisées », 2025.

RÉSUMÉS

Français

À l'époque de la Révolution française, Germaine de Staël écrit cinq tragédies, corpus qui n'a jamais été représenté sur une scène publique et est resté longtemps en partie inédit. Cet article relie ces pièces à la pensée anthropologique et morale de Staël dans son traité *De l'influence des passions* (1792-1796). Dans ses pièces, hommes et femmes sont construits sur des pôles émotionnels distincts et la vertu est sublimée par la mort. Les tragédies de Staël sont un lieu fictionnel où l'autrice pense l'Histoire de son temps.

English

In the time of the French Revolution, Germaine de Staël wrote five tragedies, a corpus which was never performed in the public sphere and remained partly unpublished for a long time. This paper links these plays with Staël's moral and anthropological theory, in her treatise *De l'influence des passions* (1792-1796). In her plays, male and female characters are constructed on distinct emotional poles and virtue is sublimated by death. Staël's tragedies appear as a fictional place in which the writer reflects on the history of her time.

INDEX

Mots-clés

auctorialité, émotion, politique, Révolution française, Staël (Germaine de), tragédie

Keywords

authorship, emotion, politics, French Revolution, Staël (Germaine de), tragedy

AUTEUR

Thibaut Julian

Université Lyon 2 – IHRIM UMR 5317

IDREF : <https://www.idref.fr/197449190>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/thibaut-julian>