

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Ce volume propose aux lecteurs, et peut-être aux gens de théâtre, tout ce qui est disponible actuellement du théâtre écrit par Madame de Staël. L'ensemble de dix-neuf titres comporte des œuvres arrivées à différents stades d'élaboration, et plus ou moins bien conservées, tantôt par la volonté de l'auteur et tantôt par le hasard. Certains de ces titres ne couvrent que quelques pages ; inversement, Madame de Staël avait fait imprimer deux pièces de son vivant ; son fils qui les a publiées a apporté sept œuvres nouvelles ; nous en ajoutons quatre qui sont à peu près complètes, et tous les fragments identifiés. L'ensemble, tel quel, dans sa diversité et sa continuité, ne montre pas seulement un foisonnement d'exercices d'amateur, mais la vraie constitution d'une œuvre dramatique originale poursuivie pendant trente-trois ans de la vie de l'auteur.

Ce que l'histoire du théâtre savait devoir à Madame de Staël, nul ne l'a dit avec plus de finesse que Benjamin Constant :

Une femme, la plus distinguée de toutes les femmes, faisant un usage merveilleux de ce qu'elle savait, et devinant non moins merveilleusement ce qu'elle ne savait pas, a porté en France, par son ouvrage sur l'Allemagne, des lumières inconnues et inattendues. La révolution théâtrale s'opère¹.

Ses écrits historiques et critiques ont marqué le passage du XVIII^e au XIX^e siècle, et l'entrée de l'Europe dans le théâtre français – le passage d'une « Europe française » à une France européenne. *De la littérature*, *Corinne*, *De l'Allemagne* précèdent souvent et synthétisent les analyses de Constant, de Schlegel, Humboldt et Sismondi sur l'unité et la diversité de la culture et notamment du théâtre européen.

Et l'importance de cette contribution, outre les questions dramaturgiques, tient à ce que Madame de Staël a renouvelé de façon fondamentale la pensée esthétique sur la représentation et le jeu comme expérience et comme art, favorisant ainsi « la révolution théâtrale » qu'évoquera

¹ Benjamin Constant, « Réflexions sur la tragédie », dir. P. Delbouille et M. de Rougemont, *Œuvres complètes*, Tübingen, Niemeyer, III/2, 1995, p. 579-609.

Constant. On verra tout au long de ce volume comment la théorie théâtrale de Madame de Staël s'appuie à tout moment et dialogue réellement avec une pratique constante et intense, à la fois de l'écriture du théâtre et du jeu. Ce qui s'impose donc c'est l'imbrication et l'échange entre l'expérience vécue et l'analyse, qui caractérise si profondément la vie et l'œuvre tout entières de notre auteur².

Il s'agit d'un laboratoire, où les essais sont plus ou moins élaborés dans des genres plus ou moins connus ou originaux. Madame de Staël s'est exercée à composer et à jouer dans presque toutes les formes de son temps, et déjà si l'on reprend le tableau dressé par Diderot, en excluant comme il le fait lui-même les extrêmes du burlesque et du merveilleux, on trouve chez elle ces quatre genres dominants :

La comédie gaie, qui a pour objet le ridicule et le vice, la comédie sérieuse, qui a pour objet la vertu et les devoirs de l'homme. La tragédie, qui aurait pour objet nos malheurs domestiques ; la tragédie, qui a pour objet les catastrophes publiques et les malheurs des grands³.

C'est à des moments différents de sa vie que Madame de Staël recourt à des formes théâtrales différentes, pour répondre à des besoins différents. À notre connaissance, si elle a fait imprimer deux de ses pièces elle n'en a « publié » aucune, non plus qu'elle n'en a proposé aucune à la représentation dans un théâtre public. On sait de source sûre qu'elle en a joué huit et qu'elle a fait des lectures au moins partielles de quatre autres ; sept n'ont apparemment fait l'objet d'aucune mise à l'épreuve vocale ou scénique. Sa pratique de l'écriture théâtrale semble répondre à deux impératifs majeurs : la constitution d'un théâtre personnel (joué en société ou pas du tout), et l'expérimentation dramaturgique – impératifs parfois distincts et parfois complémentaires⁴.

Dès l'âge de douze ans la petite Louise Necker avec son amie Catherine Huber écrit des comédies qui seront jouées par elles avec la collaboration d'une femme de chambre et de la gouvernante (qui écrit

² Ces considérations ont été ébauchées dès mon texte de 1974, « L'activité théâtrale dans le Groupe de Coppet : la dramaturgie et le jeu », *Le Groupe de Coppet, Actes et documents du deuxième Colloque de Coppet*, p. 263-283.

³ Diderot, *De la poésie dramatique, Œuvres*, Robert Laffont, 1996, IV, p. 1279. Notons au passage que Diderot lui-même n'a pas laissé d'essais dans tous ces genres, mais que ce fut le cas pour Shakespeare ou Goethe aussi bien que pour Voltaire ou Louis-Sébastien Mercier.

⁴ Voir le début de réponse à ces questions proposé par Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval dans « Le théâtre des familles de Madame de Staël », notamment p. 47-49.

aussi), voire d'un ou deux figurants plus ou moins muets. Répertoire limité d'emblée puisqu'elles ne seront que quatre à se partager les rôles, quitte, selon l'amie Catherine, à jouer deux rôles chacune... Il s'agit d'un genre tout à fait à la mode en ce temps, puisque par exemple M. de Saint-Marc publie ses *Demi-drames* la même année 1778, et Madame de Genlis le premier gros volume de son *Théâtre pour servir à l'éducation* peu après. Quand ce sont les deux amies qui écrivent, parfois à quatre mains d'après le récit de Catherine Rilliet-Huber⁵, on trouve souvent l'opposition de deux filles, «la bonne jeune fille» et «la pauvre méchante sacrifiée», qui figure dans le résumé des *Inconvénients de la vie de Paris*, le seul résumé qui nous reste de cette période, schéma que l'on retrouve à l'envi chez Madame de Genlis. D'après le commentaire de la *Correspondance littéraire*, ce théâtre est d'emblée un théâtre d'exercice, et non un théâtre d'éducation. On ne peut que regretter, avec M^{me} Rilliet-Huber, la perte de ces pièces dont on ignore le nombre.

À vingt ans, l'âge du mariage, la jeune femme s'essaie à des genres plus graves, ceux des poètes des théâtres officiels familiers du salon maternel, et toujours en vers. Si *Émilie*, ébauche de drame, est abandonnée, deux pièces en cinq actes explorent le registre de la comédie sérieuse ou de la tragédie domestique, *Sophie*, et celui de la tragédie historique, *Jane Grey*, commencées toutes les deux dès 1786.

C'est à ce moment que se pose pour notre auteur la question de savoir si elle affrontera les jugements d'un théâtre public ou d'un lectorat payant, ou si l'écriture théâtrale restera pour elle le lieu d'expériences «privées». On suivra, dans les présentations de Jean-Pierre Perchellet, la valse-hésitation qui va des lectures faites à des individus ou dans des cercles grandissants, à la décision d'imprimer quelques exemplaires pour les proches en 1790 (exemplaires qui ne sont pas en vente, mais qui portent l'adresse du libraire parisien Desenne), à la diffusion de ces exemplaires auprès d'amis de la presse, enfin à la consultation discrète de l'experte M^{lle} Clairon. Rappelons qu'elle charge son mari de donner un volume à l'ancienne actrice, précisant – mais que veut-elle dire?: «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». La réaction apparemment positive («De tout ce qu'on m'a dit

⁵ Le témoignage de Catherine, devenue Madame Rilliet-Huber, est parfois assez flou sur les dates, mais passionnant dans sa description des démarches poétiques des deux enfants : «Notes sur l'enfance de M^{me} de Staël», p. 61-73.

sur ma tragédie, rien ne m'a plus flattée que le billet de M^{lle} Clairon ⁶) ne suffit pas. Madame de Staël semblait se rapprocher de plus en plus de l'idée de proposer ses pièces à un comité de lecture professionnel, mais elle s'arrête net, et à notre connaissance elle ne sera plus jamais tentée de les présenter à un public, alors qu'elle soutiendra vivement la même entreprise de la part de ses amis hommes, comme Constant⁷.

Pourquoi la tentation? Parce que Madame de Staël est écrivain. Si prenantes que soient ses autres activités, celles de femme du monde impliquée dans les salons parisiens au titre de fille du ministre et de Madame Necker, d'épouse de l'ambassadeur de Suède, et de grande maîtresse dans l'art de la conversation, et celles de femme tout court, épouse en 1786, mère dès 1787, amante dès 1788, Madame de Staël ne cesse jamais d'écrire, s'exerçant à la fois dans la fiction, la critique et la dramaturgie. Elle est écrivain et ne cessera jamais de l'être, tout au long de sa courte vie. Et déjà à vingt ans il lui est difficile d'admettre que les fruits de son travail, applaudis par ses amis sinon par ses parents, ne soient pas destinés à être lus par tous ceux à qui ils pourraient être profitables et agréables (car ils sont moraux, c'est essentiel, plaisants, et touchants).

Et pourquoi l'interdit? D'abord il y a le père, l'homme qu'elle aura aimé le plus pendant toute sa vie, et qui refuse que les femmes de son intimité, l'épouse, la fille, cherchent une autre gloire que d'être aimées de lui. Le mariage de Germaine Necker lève-t-il en partie cet interdit? Il en ajoute un autre: la baronne de Staël est un personnage doublement public, et se doit de s'effacer derrière son père et son époux, toute critique publique de ses œuvres se reportant automatiquement sur leur manque d'autorité. Qu'elle soit femme, et peut-être si jeune, ajoute au péril.

Mais le besoin de partager ses œuvres est le plus fort. Ainsi fera-t-elle imprimer, d'abord, ses *Lettres sur Jean-Jacques Rousseau* en 1788: il n'est toujours pas clair à quel nombre d'exemplaires, ni si une vente en librairie était envisagée, mais la marée de contre-façons et de réimpressions fera vite de cette aventure une livraison au public. Le genre de l'essai est peut-être le plus neutre pour la réputation féminine; l'anonymat est censément une garantie, encore que le texte de Madame de Staël foisonne d'allusions et d'effusions qui le signent. Le sujet est d'actualité, puisque commence la même année l'édition de Rousseau par Mercier et

⁶ Lettres du 29 octobre 1790 et du 19 novembre 1790, *CG-I/2*, p. 380 et p. 397.

⁷ Voir de M. de Rougemont et J.-P. Perchellet l'« Introduction à *Wallstein* », Benjamin Constant, *Œuvres complètes*, III, p. 551-571.

que se prépare l'ouvrage de Barruel-Beauvert ; la réception est contrastée, mais pas vraiment décourageante⁸ : Madame de Staël publiera d'autres essais, qui constituent même le plus gros de son œuvre. Ce n'est qu'en 1795 que paraîtront en volume les fictions écrites déjà dans cette fin des années 1780, et là aussi l'expérience sera favorable. Mais le théâtre ? La scène représente une exposition beaucoup plus périlleuse que le livre ; être critiqué par la presse ou les pamphlets peut être douloureux, mais ce n'est rien en comparaison des sifflets du parterre, du risque de la « chute ». Pas plus que son père, qui écrivit quelques pièces dans sa jeunesse, Madame de Staël ne peut prendre ce risque. Elle tente pourtant l'impression, comme l'avait fait autrefois le Président Hénault, mais en principe en très peu d'exemplaires. Elle n'ira pas plus loin, et elle ne recommencera même pas cette entreprise : il n'y aura plus, pour ses pièces, que des lectures ou des représentations en société, et même, pour ses pièces sérieuses, que des lectures faites par elle-même sans aucune mise en scène.

Peut-on se contenter encore d'estimer que les circonstances de la Révolution suffisent à expliquer le refus, dès 1790, de publier et présenter aux comédiens son théâtre ? Elles y suffiraient en effet, et l'on pourrait comprendre ainsi la fin assez ambiguë de la Préface de 1790, sur le plaisir de donner sa pièce imprimée à ses amis : « C'est à ce bonheur que je me bornerais, quand je pourrais obtenir de la gloire, c'est à lui seul que je peux aspirer *aujourd'hui*⁹ ». Mais quand la Révolution est terminée, quand Madame de Staël est reconnue publiquement comme auteur d'essais et de romans, l'interdit théâtral se maintiendra. À ce jour aucun témoignage d'elle-même, de ses amis ou de ses ennemis, n'éclaire les raisons de ce choix. Et pourtant Madame de Staël continue de composer des pièces, des tragédies, pendant les années qui précèdent et suivent l'impression de *Jane Grey* et de *Sophie*.

Sophie ou les sentiments secrets se tient entièrement dans le registre de la vie privée. Les motifs, en cette année du mariage de l'auteur, sont bien troublants : une jeune orpheline s'éprend de son tuteur, substitut paternel, qui l'aime en secret ; malheur des deux, et de l'épouse du tuteur, substitut maternel ; l'héroïne refuse l'amour d'un jeune homme qui voudrait l'épouser, et s'enfuit seule, laissant son tuteur et sa femme tenter de reconstruire une union bien menacée. La tragédie *Jane Grey*, commencée dans cette même année 1786, présente dans un cadre historique et politique une thématique presque inverse, puisque la donnée de

⁸ Voir l'Introduction de Florence Lotterie, *OC-I/2*.

⁹ Voir ci-dessous p. 138. C'est moi qui souligne.

base est le bonheur de la vie conjugale entre deux jeunes gens, Jane et Guilfort, que menace l'ambition égoïste de leurs pères à tous deux (même si un seul intervient dans l'action). L'issue est fatale pour tous, le père Northumberland est exécuté le premier, puis les époux, heureux au moins de mourir ensemble, laissant à son désespoir le soupirant Pembroke. Le côté « roman familial » de *Sophie* est trop évident pour qu'on s'y attarde ici. Le scénario de *Jane Grey* pourrait marquer une volonté de contrer ce roman familial, d'assumer voire de revendiquer ce qui a eu lieu : le mariage, et la trahison du père (le père l'a trahie en la mariant, elle l'a trahi en se mariant).

Les deux tragédies qui suivent, et dont la composition est antérieure à l'impression de *Sophie* et de *Jane Grey*, vont dans le sens d'un théâtre historique et politique, ôtant à la femme et aux sentiments le premier rôle, dans le titre comme dans l'action. Comme on peut tenter de reconstituer la séquence, Madame de Staël s'est lancée, dans les derniers mois de 1789, dans la mise en tragédie des événements de l'année, dûment décalés dans l'espace – la Perse – et le temps – le début du XVIII^e siècle? – selon les règles du théâtre classique français. Après un bref démarrage en vers, le reste du manuscrit de *Thamas*, qui va jusqu'au dénouement, est en prose, mais dialogué et divisé en actes et en scènes : c'est plus qu'un canevas, c'est une ébauche complète de pièce, qu'il resterait à versifier, et peut-être à amplifier un peu. Il s'agissait d'actualité immédiate, et cela n'est pas simple : il y a un roi, absent de la scène, un conseiller sage et vertueux qui a été exilé (Confucius, absent aussi), un premier ministre ambitieux et cruel, Orcan (semblable à Northumberland), manipulant sa fille Fatmé pour contrôler le député patriote Thamas, et un autre député venu d'ailleurs et aussi ambitieux qu'Orcan, l'abominable Mirvan qui va s'entendre avec le pouvoir étranger des Mogols pour s'approprier la Perse... Il y a des tractations secrètes et des délibérations publiques, des complots, des duels, le tout finissant par le suicide du héros positif Thamas et la promesse du rappel par les États du bon Confucius... Dans ce monde d'hommes, Fatmé, déchirée entre l'amour filial pour Orcan le mauvais et l'amour choisi pour Thamas, héroïque par moments mais surtout sacrificielle, et qui se trouve à la fin avoir tout perdu... L'histoire est trop compliquée, il y a trop d'événements, et surtout trop d'applications possibles à des contemporains dont la situation réelle change de semaine en semaine : on comprend que Madame de Staël ait renoncé à pousser plus loin cette entreprise.

C'est l'année suivante, 1790, et pendant qu'elle prépare l'impression de *Sophie* et de *Jane Grey*, que Madame de Staël trouve un nouveau sujet de tragédie qui n'est pas une transposition plus ou moins arbitraire de

l'actualité mais un sujet historique réel pouvant permettre des rapprochements avec le présent : non des « applications », mais une réflexion sur les principes. *La Mort de Montmorency* est écrite apparemment très vite, en quelques mois, ceux qui suivent la naissance d'Auguste et la démission de Necker : cette rapidité compense en quelque sorte l'échec de *Thamas*, et prouve en même temps la qualité du sujet. Le héros, comme Thamas (et comme Narbonne), est un militaire qui se met au service du peuple et des institutions légitimes, contre un ministre Richelieu, comme Orcan, qui pousse vers un régime despotique, et en même temps contre Gaston d'Orléans, comme Mirvan, qui est prêt à livrer la patrie à l'étranger pour des raisons d'ambition personnelle. La duchesse de Montmorency, présente à chaque acte et protagoniste de l'action du début à la fin, n'est pas seulement une épouse passionnée comme Jane Grey¹⁰, elle impulse les actions de son mari et intervient à tous les niveaux pour le défendre ; même le cardinal subit son empire. Les amis proches ou lointains de Madame de Staël salueront les qualités de cette tragédie supérieure à *Jane Grey* ; mais si elle se lance dans une véritable campagne de lectures, on n'a aucune trace d'un projet concret d'impression.

C'est peut-être grâce à cette réussite que Madame de Staël décide ensuite de continuer dans la tragédie mais en revenant dans le domaine de la tragédie domestique-historique. Projet de Coppet en juillet 1791, en suspens : « 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'avenir¹¹ ». À la fin du mois, l'écriture est en cours. *Rosamonde* marque un retour vers les mythes personnels de son auteur : le rôle-titre féminin, la place considérable du père (figure absente de *La Mort de Montmorency*), la femme vindicative plus âgée (ici la reine Eléonore¹²), voire l'adultère sanctifié par la maternité (Auguste a un an), et toujours l'obsession du suicide. Les moyens sont ceux du mélodrame : le coup de poignard, la coupe de poison, le retournement final de tous les personnages contre la figure isolée du traître, le moine Albert. L'éloquence déborde d'exclamations et d'invocations¹³, pour finir sur le beau mot de « clémence ».

¹⁰ Madame de Staël écrit à son mari : « Il y a encore là un amour conjugal qui te fera plaisir. Convien que j'ai assez chanté cette passion-là : j'en suis l'Homère. », le 11 novembre 1790, *CG-I/2*, p. 390.

¹¹ Lettres du 29 octobre 1790 et du 19 novembre 1790, *CG-I/2*, p. 380 et p. 397.

¹² La mère de Rosamonde est morte en couches, comme celles d'Émilie et de Sophie.

¹³ Le 5^e acte offre deux « juste ciel », cinq « ciel », sept « ô ciel ! ».

L'excès des sentiments et l'abus d'allusions personnelles expliquent sans doute que *Rosamonde* n'ait apparemment pas fait l'objet de lectures, et même que Madame de Staël abandonne pendant quelques années l'écriture théâtrale pour d'autres formes. Elle entre dans la carrière des gens de lettres, publiant des opuscules politiques (en général non signés), des essais (*De l'influence des passions* en 1796), des fictions (*Zulma* en 1794, le *Recueil de morceaux détachés* en 1795). Elle perd sa mère, elle a deux nouveaux enfants, Albert et Albertine. Le retour au théâtre ne se fait qu'après six ans, avec *Jean de Witt* en 1797 : un dernier retour pour longtemps à la tragédie, un tout dernier essai de mise en théâtre de la vie politique. Elisa, amoureuse de son mari Corneille de Witt, a un père méchant et ambitieux, Montbace ; le combat est rude entre celui-ci et le frère aîné Jean de Witt, figure paternelle par son âge, défenseur de la loi et de la patrie. La situation politique des Pays-Bas, intérêt dominant de la pièce, est d'une extrême complexité, écho certain des sursauts contemporains de la Révolution française, avec un parti constitutionnaliste (celui de de Witt), un parti démagogue (celui du curieux et ambivalent Tillaire), un parti plus ou moins monarchiste (celui du jeune Nassau), la menace ambiguë de l'étranger, les buts tout personnels de Montbace... Trop complexe peut-être, ou trop engagée dans un combat déjà perdu, quoiqu'elle soit plus maîtrisée que *Thamas*, la pièce est abandonnée : le second manuscrit, celui du copiste, reste incomplet.

Nouveau et long silence de la dramaturge. Vient le temps de l'exil, de la mort du père, des grandes œuvres littéraires, le temps du Groupe de Coppet. Pendant ses voyages en Allemagne et en Italie, Madame de Staël a commencé de faire des démonstrations de déclamation tragique, elle a réfléchi au génie de la tragédie poétique française comparée aux théâtres d'autres langues, elle a découvert des pratiques nouvelles. De retour en Suisse, elle pense à monter des pièces avec ses amis, mêlant le registre du théâtre de société aux grands genres classiques. L'été à Coppet, l'hiver à Genève ou à Lausanne, tout le groupe de ses amis locaux et étrangers va jouer assez fréquemment, à partir de la fin de 1805¹⁴. Cette effervescence a dû stimuler Madame de Staël qui revient à l'écriture théâtrale après huit ans. La « saison théâtrale » de l'hiver 1805-1806 commence

¹⁴ Sur ce thème voir les articles de Jean-Daniel Candaux, « Le théâtre de M^{me} de Staël au Molard », Martine de Rougemont « Pour un répertoire des rôles et des représentations de M^{me} de Staël », Jean-Daniel Candaux et Norman King, « Théâtre et société. La correspondance des Staël et des Odier (1806-1807) », et Danielle Johnson-Cousin, « La société dramatique de madame de Staël de 1803 à 1816 : essai de reconstitution et d'interprétation de l'activité dramatique staélienne du Groupe de Coppet ».

avec *Mérope* de Voltaire, préparée pendant tout le mois de décembre et jouée le 30, et c'est pendant ce même mois de décembre que Madame de Staël écrit *Agar et Ismaël*, achevée le 31, qui sera créée le 12 mars 1806. La comparaison des deux rôles maternels, Mérope et Agar, incarnés par Madame de Staël, suscite des commentaires remarquables de Friederike Brun et d'August Wilhelm Schlegel¹⁵. Ce dernier souligne la modernité du texte, de la mise en scène et du jeu d'*Agar* par rapport au modèle de la tragédie classique (et par rapport aux traitements antérieurs du sujet par Madame de Genlis et Lemercier). Il ne s'agit pourtant que d'une « scène lyrique » d'inspiration biblique, vrai « théâtre de famille » mettant en scène la mère, son fils (Albertine) et un ange (Albert). Mais c'est après en avoir parlé que Schlegel « souhaite vivement que les observations que Madame de Staël a pu faire à l'occasion de ses propres représentations à propos des effets dramatiques, puissent l'inciter à travailler pour la tragédie, à laquelle la prédestinent incontestablement ses travaux¹⁶ » - et Madame de Staël, comme en écho, écrit à Meister : « Je continue ici mes essais dramatiques ; ils vont bientôt finir cependant et j'en aurai recueilli le genre d'idées que je voulais avoir sur cet art¹⁷ ».

Bien des mois passeront cependant avant le retour au théâtre : une année douloureuse à tourner autour de Paris, culminant doublement sur le retour en exil et la sortie éclatante de *Corinne*.

Et enfin c'est l'automne « dramatique » de 1807 à Coppet, où Constant se consacre à *Wallstein* et Madame de Staël à *Geneviève de Brabant* : ce n'est donc pas Madame de Staël mais bien Constant qui se lance dans ce qui pourrait, devrait être une nouvelle forme de la tragédie historique. Son entreprise à elle, un assez court drame en prose, reprend les séquences finales de la *Genoveva* de Tieck¹⁸ : Geneviève, accusée à tort d'adultère, a passé dix ans cachée avec sa fille ; elle reparait, est retrouvée par son fils et son mari, son innocence est reconnue mais elle se prépare à la mort dans le bonheur de la famille retrouvée. Le sujet n'est pas à proprement parler biblique, mais légendaire et hagiographique puisque cette Geneviève a été sanctifiée. Madame de Staël avait rencontré Tieck à

¹⁵ Voir dans *Cahiers staëliens*, n° 23, 1977, « Un témoignage de Friederike Brun inédit en français », éd. Bernard Böschstein et Stéphane Michaud, p. 3-17, et le texte de Schlegel, « De quelques rôles tragiques tenus par Madame de Staël 1806 », éd. Axel Blaeschke et Jacques Arnaud, p. 19-36.

¹⁶ Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, « Le théâtre des familles de Madame de Staël », p. 34.

¹⁷ Lettre du 12 mars 1806 à Meister, *CG-VI*, p. 54.

¹⁸ Sur la *Geneviève* de Tieck, voir *De l'Allemagne*, III, p. 177-180.

Berlin, elle se situe ici, comme Constant, au cœur du débat dramaturgique européen contemporain. L'œuvre est par ailleurs l'occasion, comme *Agar*, de recherches sur la mise en scène et le costume sous la houlette de Schlegel, qui frapperont les spectateurs de Vienne en mars 1808 après ceux de la création à Coppet le 26 novembre 1807.

La troisième et dernière pièce de ce théâtre de famille date de l'été 1808, c'est *La Sunamite*, que Madame de Staël dit avoir écrite «pour Albertine» qui a tout juste onze ans¹⁹. Œuvre étrange, qui met en scène la mère montrant sa fille au public (comme M^{me} Necker autrefois ?), la fille sauvée par son père Constant déguisé en prophète, dans un contexte où les références bibliques se juxtaposent à la vie de salon. Malgré les conseils de sa sœur et surtout les interdits prononcés par le père mort et le prophète absent, la veuve de Sunam veut exhiber les talents de sa fille qui a peur ; après sa performance, Sémida meurt ; la veuve éperdue de désespoir et de remords supplie le prophète qui se déplace enfin et vient ressusciter l'enfant.

Il intervient ici une extraordinaire volte-face, sur laquelle il va falloir s'interroger, dans le discours de Madame de Staël. C'est le 2 novembre 1808 que *La Sunamite*, dénonciation apparente des spectacles de société, est créée à Coppet. C'est à peu près sûrement pendant le mois de décembre de la même année 1808 que Madame de Staël, sa famille et ses amis, créent pour Amélie Fabri, malade à Genève, une comédie-proverbe «où la Signora Fantastici, et sa fille Zéphirine Fantastici, font jouer la comédie à tout le monde» - jeu qui est, dit l'auteur, «mort et né le même jour²⁰», mais qui culmine sur «le triomphe de la poésie sur la prose». Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval propose un accommodement :

La thèse ici développée n'est pas en contradiction avec *La Sunamite*. La différence de contexte (la promesse faite à Dieu, le mélange de spectateurs païens et juifs), la répugnance de Sémida qui ne se produit que par obéissance filiale, le dévoiement de l'amour maternel qui vit par procuration à travers sa fille présentent la face négative du spectacle, conçu comme exhibition et non comme divertissement. La thèse développée par *La Signora Fantastici*, outre une mise en abyme immédiate qui renvoie aux circonstances qui président à cette pièce, fait l'apologie du théâtre, de l'art et de l'imaginaire sur un mode à la fois divertissant par la médiocrité des interlocuteurs et poétique par l'enthousiasme des deux femmes²¹.

¹⁹ Lettre du 29 août 1808, *CG-VI*, p. 534.

²⁰ Lettre à Meister, 2 janvier 1809, *CG-VI*, p. 575.

²¹ Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, «Les comédies de société de Madame de Staël», p. 111-124, ici, p. 124.

La proximité temporelle des deux pièces, que les datations fantaisistes d'Auguste de Staël avaient masquée²², n'en reste pas moins troublante, ainsi que le silence qui suit, et qui durera plus d'un an.

Nous avons estimé que c'est pendant cette année que Madame de Staël a dû travailler sur *Egmont* de Goethe, d'une part en donnant des traductions libres de certaines scènes collectives très caractéristiques de ce qui peut frapper les Allemands, et d'autre part en ébauchant ce qui est à proprement parler une adaptation, pour conformer le matériau goethéen à la scène et aux préjugés français, selon un argumentaire qui figure dans *De l'Allemagne*, imprimé et pilonné en septembre 1810.

L'activité théâtrale reprend à Genève dans l'hiver 1810-1811, surtout à titre de divertissement, dans le prolongement de *La Signora Fantastici*. C'est en février 1811 qu'apparaissent coup sur coup la réécriture de *Nina*, *Le Capitaine Kernadec* créé le 10 et *Le Mannequin* créé le 17. L'« arrangement » de *Nina ou la folle par amour* de Marsollier des Vivetières (1786) ne semble pas avoir abouti, bien que les manuscrits montrent que Madame de Staël y a beaucoup travaillé, et qu'on ait des projets de distribution de rôles. Dans cette version, Nina est devenue folle parce que son père lui a interdit d'épouser Germeuil et non parce que celui-ci aurait été tué en duel, ce qu'elle refuse d'entendre ; sa folie l'entraîne à ne reconnaître aucun des hommes qui lui parlent, y compris Germeuil lui-même ; ce n'est qu'en recevant la bénédiction de son père qui accepte le mariage qu'elle revient à la raison. Rien ne permet à l'heure actuelle d'expliquer l'abandon du projet : le désespoir d'amour trop évocateur du sien, le problème de trouver une interprète pour Nina, ou quelque autre raison pratique ou occasionnelle ?... Plutôt jouer les deux comédies rapidement écrites pendant l'hiver et dans lesquelles Madame de Staël se réserve un rôle comique, voire dans *Le Mannequin* un rôle muet.

Le Capitaine Kernadec se moque, avec sympathie, des anciens combattants bien nombreux à cette époque et qui n'aiment rien tant que la guerre ; il est fatigué de sa femme qui l'ennuie (un rôle dont l'auteur n'a pas voulu, non plus que celui de la jeune première) ; il refuse que sa fille épouse un civil, qui plus est un écrivain, Derval, avant qu'il ait servi sept ans dans la marine. Le valet Sabord invente de lui faire croire que sept ans ont passé pendant la nuit d'ivresse qu'il prévoit, et la coquette soubrette Nérine (c'est le rôle que l'auteur prend) arrange tout en vue de l'illusion. Le stratagème manque parce que Madame de Kernadec n'accepte pas de

²² J.-D. Candaux et N. King, qui rétablissent les dates (« Théâtre et société », p. 37), n'en tirent aucune conséquence.

paraître vieillie, mais le mariage réussit parce que Derval obtient la croix pour le capitaine. Il y a du ridicule et du comique, mais pas de méchanceté, car chacun reste content de soi.

Le Mannequin se moque de l'amour-propre des Français, comme Madame de Staël le faisait déjà dans *Corinne* avec le comte d'Erfeuil, mais en déplaçant plus prudemment l'action dans la Prusse du roi Frédéric. La pièce est moins fantasque et plus didactique que *Le Triomphe de la sensibilité* de Goethe dont elle s'inspire, sans doute parce que l'enjeu en est plus théorique : c'est l'égotisme forcené du Français qui est visé, tandis que Goethe jouait sur tout l'univers culturel préromantique dont il faisait lui-même partie. M. de La Morlière, descendant bien prussien d'émigrés huguenots, se veut français, et impose à sa fille le comte d'Erville, fort ridicule mais parisien et noble ; Sophie, qui aime le jeune peintre Frédéric Hoffmann, présente au Français un mannequin dont le silence et l'immobilité l'enchantent : il libère Sophie puis, détrompé, s'en sort par un mot d'esprit qui le contente.

La saison théâtrale se termine en mars 1811, la société se disperse. Dès avril, on trouve une mention de Sapho²³ : c'est notre seul indice sur la rédaction de la pièce éponyme, qu'Auguste datera de 1811 en la publiant dix ans plus tard. Était-ce la réponse aux promesses de 1806, la tragédie nouvelle à laquelle son auteur se préparait depuis si longtemps ? On peut voir dans *Sapho* un point culminant de l'œuvre : le comble de l'éloge de la poétesse inspirée, amorcé dans *Corinne*, et l'essai le plus systématique d'une prose poétique. On peut y voir aussi l'auto-destruction d'un mythe, que scelleront les *Réflexions sur le suicide*. Sapho la plus grande des poétesses improvisatrices sacrées est détruite par l'abandon de son amant Phaon ; elle va apprendre que c'est par amour pour la jeune Cléone, l'amie de cœur (l'image de Juliette ?) ; elle se sacrifie, les oblige à se marier, mais au moment de célébrer leur union elle se suicide – les condamnant au malheur et à la culpabilité : « Vous, heureux époux, vous vous croyez possesseurs du temps. Il vous échappera comme à moi. Je ne laisse sur la terre que des mourants ». Ce sacrifice a tout l'air d'une vengeance. Et il faut croire que Madame de Staël en a eu conscience ; à la fin de l'année 1811, le suicide ostentatoire de Kleist et de son amie sera peut-être le choc révélateur, autant que la promesse d'une voie nouvelle conçue depuis quelques mois dans la nouvelle vie qui s'ouvre avec John Rocca. Il y a alors un passage du dramatique à l'épique : le prochain projet sera *Richard Cœur de Lion*.

²³ Voir J.-D. Candaux et N. King, « Théâtre et société », p. 74-75, et CG-VII, p. 411.

Nous avons placé à la fin de ce volume l'ébauche d'un drame que l'on pourrait dire « dans le genre allemand », *Isore et Henri*, que rien ne permet de dater pour le moment. La source, historique ou théâtrale, reste inconnue elle aussi ; elle porte sur les tribunaux secrets issus de la Sainte Wehme et la division des loyautés entre l'amour et l'engagement ainsi que la notion de justice.

Cependant *Sapho* reste, à notre connaissance, la dernière pièce écrite par Madame de Staël. Elle a quarante-cinq ans, elle a écrit des pièces pendant trente-trois ans, il lui reste six ans à vivre. Elle professera encore : « Le théâtre est vraiment le pouvoir exécutif de la littérature²⁴ », mais elle ne s'y exercera plus.

Martine de ROUGEMONT
(Février 2014)

²⁴ *De l'esprit des traductions*, OCS-I/2, p. 602.