



HAL
open science

La famille à l'épreuve du théâtre dans l'oeuvre de Beaumarchais, Diderot et Marivaux

Annabelle Carissimo

► **To cite this version:**

Annabelle Carissimo. La famille à l'épreuve du théâtre dans l'oeuvre de Beaumarchais, Diderot et Marivaux. Littératures. 2022. dumas-03822766

HAL Id: dumas-03822766

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03822766v1>

Submitted on 20 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

La famille à l'épreuve du théâtre dans l'œuvre de Beaumarchais, Diderot et Marivaux



Sous la direction de Mme Anne Richardot
Annabelle CARISSIMO
M2 Etudes Littéraires
Université de Lille 2021 – 2022

Annabelle Carissimo

**« La famille à l'épreuve du théâtre dans l'œuvre de Beaumarchais,
Diderot et Marivaux »**

Sous la direction de Madame Anne Richardot

Université de Lille

**Mémoire soutenu en juin 2022 devant Mesdames Anne Richardot et
Caroline Jacot-Grapa**

**Master d'Etudes Littéraires
(département de lettres modernes, faculté des humanités)**

Mémoire de Recherche de Master 2

Remerciements

Je tiens à remercier Madame Anne Richardot, ma directrice de mémoire, pour son soutien et ses conseils durant la construction et la rédaction de ce mémoire.

L'ensemble des équipes des bibliothèques de l'Université de Lille qui m'ont aidée à affiner mes recherches et à me retrouver dans la masse de documentation.

Mes parents, mes grands-parents, dont les encouragements et l'aide au quotidien ont été essentiels pour venir à bout de ce travail

Thomas et Coline, pour le soutien moral, les rires et tout le reste.

Introduction

« Mes enfants vous êtes la cause de ma peine ; mais vous faites toute ma joie »¹ s'exclame madame de la Tour, mère de Virginie, dans le roman *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint Pierre publié en 1788. Ce roman novateur explore à la fois les troubles sentimentaux de l'adolescence mais également les relations entre mères et enfants dans cette période complexe de mutation des individus qu'est le passage de l'enfance à l'âge adulte.

Par cette phrase, Madame de la Tour résume les évolutions du XVIII^e siècle quant à la relation entre parents et enfants. Au fur et à mesure, parents et enfants apprennent à exprimer leurs émotions et notamment leur amour et leur tendresse mutuels. Les enfants sont reconnus comme des membres à part entière de la famille, capables à l'âge adulte de prendre leurs propres décisions avec ou sans l'aval de leurs parents. De tyrans domestiques, les pères deviennent des sources de conseil et d'affection pour leur progéniture. Les mères ne sont plus des dévotes passives. Des liens forts se tissent entre frères et sœurs : la fraternité, et par extension la famille, s'étend au-delà des liens de sang au début du siècle, mais se resserre au fur et à mesure des décennies. D'une famille étendue qui se fait néanmoins aimante, le modèle devient celui d'une famille plus réduite mais tout aussi unie par l'affection mutuelle que chacun se porte.

Comment se définit la famille alors ? Dans des termes récents, il est question de « l'ensemble des personnes liées entre elles par le mariage ou la filiation » ; ou encore de « la succession des individus qui descendent les uns des autres », c'est-à-dire « une lignée », « une race », « une dynastie »², comme nous le rapporte des dictionnaires actuels. Il est aussi question, en ce qui concerne les membres qui la composent, des « personnes apparentées vivant sous le même toit » et « plus spécialement le père, la mère et les enfants »³. Dans ces définitions modernes, la famille se limite à un ensemble restreint autour d'un couple et de sa progéniture. Le lien qui prévaut avant tout est celui du sang, de la descendance. La famille au sens moderne, c'est un lien affectif bien sûr, mais c'est avant tout un lien héréditaire pourrait-on dire.

Par ailleurs, pour ce qui est de la cellule familiale restreinte – à savoir les parents et les enfants – il y a également la notion de vivre dans une seule et même maison, jusqu'à la majorité des enfants. Il est plutôt rare dans le modèle occidental et *a fortiori* français de voir cohabiter plus de deux générations au sein d'un même foyer.

La question est alors de savoir comment en est-on venu à cette définition. Jean-Louis Flandrin pose ainsi la question : « en était-il de même entre le XVI^e et le XVIII^e

¹ Pierre-Henri Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, Paris : Gallimard, 2013, (Coll. Folio plus classiques 18^e siècle).

² Définitions du petit Robert citée par Jean-Louis Flandrin, *Familles: parenté, maison, sexualité, dans l'ancienne société*, Paris : Éditions du Seuil, 1995, (Coll. Points Histoire), p 10-11.

³ *Ibid.*, p 11.

siècles ? Il ne semble pas. La lecture des anciens dictionnaires anglais et français révèle que le concept de famille était écartelé entre l'idée de corésidence et l'idée de parenté que l'on trouve soudées dans la définition devenue la plus courante aujourd'hui. Le mot évoquait en effet beaucoup plus fréquemment un ensemble de parents qui ne résidaient pas ensemble ; et il désignait couramment aussi un ensemble de corésidents qui n'étaient pas nécessairement liés par le sang ou le mariage »⁴. Cette cohabitation des deux sens montre la multiplicité des conceptions de la famille, entre l'importance du lien de sang qui s'est perpétuée jusqu'à nos jours, et la considération de la famille comme l'ensemble des résidents d'une même maison, domestiques compris. À la fin du XVIIIe siècle, Furetière privilégie ce sens : « Famille se prend pour un ménage composé d'un chef et de ses domestiques, soit femmes, enfants ou serviteurs »⁵.

Cette référence explicite du mot *famille* à l'ensemble des habitants d'une même demeure se perd au travers des définitions nouvelles qui lui sont données, et qui privilégient de plus en plus le lien de sang. Dans le volume VI de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert qui paraît en 1756, Diderot rappelle, dans une perspective historique, le sens de « famille » dans le droit romain et son caractère définitoire pour l'ensemble des habitants d'une maison.

Mais l'entrée « famille » de l'*Encyclopédie* dans son sens « droit naturel » est attribuée à Jaucourt. Pour Jaucourt, la famille désigne la « société domestique qui constitue le premier des états accessoires et naturels de l'homme. En effet, une famille est une société civile, établie par la nature : cette société est la plus naturelle et la plus ancienne de toutes : elle sert de fondement à la société nationale ; car un peuple ou une nation, n'est qu'un composé de plusieurs familles. »⁶. Cette définition est assez floue quant aux membres effectifs de la famille. De ce qu'il nous dit explicitement, Jaucourt considère la famille comme un bienfait et une nécessité pour les sociétés, en tant que fondement de tout État. La famille est décrite comme sociale, une « société domestique », mais aussi politique, avec les termes de « nationale », « peuple », ou encore « nation »⁷. La perspective de Jaucourt semble être celle de la préservation sociale, reprenant un registre laudatif et une origine naturelle de la famille.

Ce modèle familial est souhaité et souhaitable pour l'équilibre de tous, trouvable dès les premières sociétés des hommes – affirmation qu'il n'étaye pas d'une preuve formelle. Quant à son origine sociale, Jaucourt la situe dès le mariage : « Les familles commencent par le mariage, et c'est la nature elle-même qui invite les hommes à cette union ; de-là naissent les enfants, qui en perpétuant les familles, entretiennent la société humaine, et réparent les pertes que la mort y cause chaque jour »⁸.

⁴ Jean-Louis Flandrin, *op. cit.*, p 11.

⁵ Furetière cité par Jean-Louis Flandrin *op. cit.*, p 12.

⁶ Denis Diderot et Antoine-Gaspard Boucher d'Argis, « Famille », in *ENCCRE (Edition Numérique Collaborative et Critique de l'Encyclopédie)*, vol. VI (1756), p 390b-392b (éd. critique) [Disponible en ligne : <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v6-525-2/> Consulté le 02/04/2022].

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

La famille est un bienfait pour l'équilibre de la société, issue de la nature mais qui permet aussi de combattre ses effets – à savoir ici la mort – en réunissant les individus dans des sociétés propices au développement de chacun.

La définition de Jaucourt s'attarde ensuite sur qui compose la famille : « Lorsqu'on prend le mot de famille dans un sens étroit, elle n'est composée, 1°. que du père de famille : 2°. de la mère de famille, qui suivant l'idée reçue presque partout, passe dans la famille du mari : 3°. des enfants qui étant, si l'on peut parler ainsi, formés de la substance de leur père et mère, appartiennent nécessairement à la famille. Mais lorsqu'on prend le mot de famille dans un sens plus étendu, on y comprend alors tous les parents ; car quoiqu'après la mort du père de famille, chaque enfant établisse une famille particulière, cependant tous ceux qui descendent d'une même tige, et qui sont par conséquent issus d'un même sang, sont regardés comme membres d'une même famille. »⁹. Jaucourt étend le sens du mot « famille » à l'ensemble des personnes qui gravitent autour d'un couple noyau et de ses enfants. Cette conception met ainsi en valeur la période de bascule qu'est le XVIIIe siècle en ce qui concerne la famille.

Le sociologue André Burguière dans son ouvrage sur *la famille en Occident du XVIe au XVIIIe siècle* réfute pourtant « l'idée du passage de la famille traditionnelle, caractérisée par des groupes domestiques larges et complexes à la famille réduite actuelle où le groupe de résidence se limite à la cellule conjugale, à la fois unité de production biologique et de reproduction sociale, cette idée [étant] commune à la plupart des théories sociologiques »¹⁰. Citant la théorie de Philippe Ariès qui affirme que, « tournant le dos au désordre chaleureux et communautaire, à ce qu'il appelle la « bigarrure » de la société ancienne, cette mentalité nouvelle postulait le repli sur le groupe conjugal »¹¹, André Burguière démontre que cette théorie est dépassée et qu'en fait la famille nucléaire domine largement l'Europe depuis le Moyen-Âge.

Pourtant il faut bien noter une évolution de la taille des ménages au XVIIIe siècle, avec l'avènement d'un modèle plus réduit, que certains, dont Philippe Ariès, définissent comme bourgeois. À cela, André Burguière répond que « la dimension des ménages n'est pas un indice de vitalité démographique mais bien de puissance sociale ». La variation de la taille des ménages ne dépend alors pas tant de la fertilité du couple noyau que de « sa capacité à rassembler sous un même toit plus que sa progéniture. »¹². C'est donc qu'au XVIIIe siècle, il n'est plus si important de paraître puissant socialement, du moins au travers du nombre des membres de sa famille.

La définition de Jaucourt concernant la famille est très positive et témoigne d'une volonté de préserver l'ordre social et de mettre en valeur cette cellule intime. La famille est une cellule sociale qui accorde des droits : « Comme tous les hommes naissent dans une famille, et tiennent leur état de la nature même, il s'ensuit que cet état, cette qualité ou condition des hommes, non-seulement ne peut leur être ôtée,

⁹ *Ibid.*

¹⁰ André Burguière et François Lebrun, *la Famille en Occident du XVIe au XVIIIe siècle: le prêtre, le prince et la famille*, Bruxelles : Éditions Complexe, 2005, (Coll Historiques), p 31.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p 46.

mais qu'elle les rend participants des avantages, des biens, et des prérogatives attachées à la famille dans laquelle ils sont nés »¹³. Ces droits peuvent toutefois être retirés : « cependant l'état de famille se perd dans la société par la proscription »¹⁴.

Par ailleurs, la famille est aussi un produit de la nature, le désir de procréer y préside, tout comme celui de voir son nom être perpétué. D'une certaine manière, c'est le devoir de la famille de produire des enfants, si possible des garçons pour continuer la lignée paternelle : « un homme qui a des enfants du sexe qui ne la perpétue pas, n'est jamais content qu'il n'en ait de celui qui la perpétue : ainsi la loi qui fixe la famille dans une suite de personnes de même sexe, contribue beaucoup, indépendamment des premiers motifs, à la propagation de l'espèce humaine »¹⁵. Cette mise en valeur de l'enfant garçon qui perpétue la lignée a encore une fois une vocation d'apaisement social. Pour autant, la famille reste un lieu de relations interpersonnelles très importantes que Jaucourt ne minimise pas : « l'état de famille produit diverses relations très-importantes ; celle de mari et de femme, de père, de mère et d'enfants, de frères et de sœurs, et de tous les autres degrés de parenté, qui sont le premier lien des hommes entre eux »¹⁶. La famille est le berceau de la société, de la citoyenneté.

Les définitions et précisions de *l'Encyclopédie* concernant la notion de famille se concluent par une entrée concernant le terme de « famille royale » ou de « maison ». Jaucourt adopte ici une posture bien plus critique que dans le reste de la section. Il réalise une définition à charge de cette notion qui est pour lui une manière indigne de différencier les familles : « L'orgueil a donc établi dans notre langue, comme autrefois parmi les Romains, que les titres, les hautes dignités et les grands emplois continués aux parents du même nom, formeraient ce qu'on nomme les maisons de gens de qualité »¹⁷. À ces « maisons » aristocrates et sans mérite – reprenant ainsi une distinction que l'on retrouve chez Beaumarchais dans le célèbre monologue de Figaro dans *Le Mariage*¹⁸ –, Jaucourt oppose les « familles, celles des citoyens qui, distingués de la lie du peuple, se perpétuent dans un État, et passent de père en fils par des emplois honnêtes, des charges utiles, des alliances bien assorties, une éducation convenable, des mœurs douces et cultivées ; ainsi, tout calcul fait, les familles valent bien les maisons. »¹⁹. La famille tire pour lui ses bienfaits dans la transmission de la vertu et de l'utilité, au service de l'État.

Pour ce qui est de la définition de la famille, il est donc difficile de déterminer précisément le moment de bascule de la famille étendue à la famille nucléaire. Ce qui reste néanmoins certain, c'est que la famille du XVIII^e siècle reste empreinte du modèle d'Ancien Régime. Elle témoigne des différentes pressions que subissent ses

¹³ Louis de Jaucourt, « Famille », *op. cit.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Théâtre : Le Barbier de Seville, Le Mariage de Figaro, La Mère Coupable*, Paris : Flammarion, 1965.

¹⁹ Louis de Jaucourt, « Famille », *op. cit.*

membres : la menace du mariage forcé pour tous, de l'envoi au couvent pour les jeunes femmes ou à l'armée pour les jeunes hommes. Le mariage est avant tout une question de progéniture et de transmission, et la famille n'est vraiment complète qu'à la condition d'avoir des enfants. L'Église pousse en ce sens le sacrement du mariage ainsi que celui du baptême pour tous les nourrissons.

La famille se fait donc en lien étroit avec l'institution ecclésiastique, tout comme avec l'institution étatique. Car la constitution des familles préoccupe l'État. Pour exemple, la mortalité en couches et infantile très forte sous l'Ancien Régime tente d'être limitée par des politiques de santé publique. La mise en place d'une formation pour les sages femmes autour de 1760, la remise en cause de la mise en nourrice, les financements pour le traitement des enfants abandonnés sont des mesures qui visent à améliorer la survie des différents membres de la famille et à lutter contre les importantes variations démographiques des siècles précédents²⁰.

Si ce modèle familial est hérité, il n'est pas pour autant figé et le XVIIIe siècle est aussi une période d'intense réflexion sur la question sociologique de la famille, de l'éducation et de la parentalité, notamment dans la littérature.²¹

Les philosophes des Lumières s'interrogent sur l'enfance et l'éducation. Jean-Jacques Rousseau, dans *l'Emile ou De l'éducation*, théorise comment un enfant doit être élevé, depuis sa toute petite enfance – dès sa mise au monde pratiquement – jusqu'à ce qu'il soit indépendant. Ses principes sont autant de nature physique, lorsqu'il explique comment l'embaumement nuit au développement de la mobilité de l'enfant, que de nature intellectuelle à propos des matières que doit étudier Emile lors de son apprentissage²².

Les figures parentales sont aussi remises en question. À l'image de la mère de Virginie, Madame de La Tour, dans *Paul et Virginie*, la mère endosse le rôle du modèle vertueux qui tente d'incliner son enfant vers la meilleure voie pour elle sans chercher à la violenter ou à la contraindre²³. Les pères ne sont plus aussi excessifs et emportés que ce que l'on peut voir dans les pièces de Molière²⁴. Dans les pièces de notre corpus, le comte Almaviva, présenté comme un père tyrannique au début de *la Mère coupable*, devient un patriarche compréhensif et aimant²⁵. Car c'est bien l'affection mutuelle et partagée que met en avant l'ensemble de ces pièces. L'amour est la nouvelle pierre angulaire de ces familles, parfois dysfonctionnelles, souvent fragiles et pour le moins originales et étendues.

²⁰ André Burguière, *op. cit.*, p 46.

²¹ Il est nécessaire de remarquer que par littérature, on entend aussi le roman. Le XVIIIe siècle produit un nombre incalculable d'ouvrages de fiction qui traitent de la famille dans le genre du roman. Dans la lignée des réflexions des Lumières, les auteurs confrontent leurs personnages à des situations où la famille est un obstacle, un cadre, un modèle à dépasser ou à réinventer. Cette famille est à la fois moteur de l'intrigue, et principal opposant. Par exemple, *la Nouvelle Héloïse* de Rousseau lui permet de discuter du poids de la famille sur un jeune couple et de tous les questionnements que le devoir envers la famille oppose aux devoirs du cœur. De même, *la Religieuse* de Diderot met en avant la destinée d'une jeune femme victime de son ascendance et de sa famille, condamnée à un état ecclésiastique qu'elle ne cesse de rejeter.

²² Jean-Jacques Rousseau, *Emile ou de l'Education*, Paris : Garnier Flammarion, 2009.

²³ Bernardin de Saint-Pierre, *op. cit.*

²⁴ Molière, *Œuvres Complètes*, Paris : Editions du Seuil, 1962.

²⁵ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *op. cit.*

La question de la famille dans la littérature amène à celle du genre. Pour ce qui est du théâtre, et dans une perspective historique, Diderot est considéré comme l'inventeur du drame avec la parution du *Fils naturel* en 1757, comme le rapporte Félix Gaiffe dans son ouvrage sur *le Drame en France au XVIIIe siècle* : « Annoncé et préparé par la comédie larmoyante, le drame acquiert avec Diderot une personnalité bien nette et bien distincte : c'est donc de la publication du *Fils Naturel* (1757) que date son existence propre. »²⁶. Beaumarchais prend sa suite en attestant de l'arrivée d'une nouvelle conception de la scène dramatique en 1767 dans son *Essai sur le genre dramatique sérieux*. La famille, représentée sur scène sous un jour non plus comique mais sérieux, fait advenir de nouvelles émotions pour le spectateur : « souvent au milieu d'une scène agréable, une émotion charmante fait tomber des yeux des larmes abondantes et faciles, qui se mêlent aux traces du sourire et peignent sur le visage l'attendrissement et la joie »²⁷.

Finalement, Le singulier « la famille » pour parler d'un modèle familial unique, et qui est employé par commodité, ne semble pas réellement s'appliquer face à la diversité des modèles proposés par la littérature et notamment par les trois auteurs du corpus. Il s'agit davantage de réaliser une sorte de typologie de la famille de cette époque et de ce théâtre du XVIIIe siècle, en notant les ressemblances et les différences entre les auteurs et les pièces. Les jeunes gens ne sont pas forcément les protagonistes principaux, au contraire les personnages plus âgés, les parents, sont mis en avant. La moralité est aussi une part importante des pièces, mais les auteurs choisissent plus ou moins de la distiller dans l'intrigue. Par la comparaison de ces trois dramaturges, on assiste aux lentes mutations de la cellule familiale sur près d'un siècle, *le Père prudent et équitable*²⁸ de Marivaux étant écrit en 1706 et *la Mère coupable*²⁹ de Beaumarchais en 1792.

Pour étudier la famille et sa représentation au théâtre, le choix s'est porté sur un corpus de dix pièces, écrites par trois dramaturges différents du XVIIIe siècle : *le Barbier de Séville*, *le Mariage de Figaro* et *la Mère coupable*³⁰ de Beaumarchais ; *le Fils naturel* et *le Père de famille*³¹ de Diderot, *le Père prudent et équitable*, *le Jeu de l'amour et du hasard*, *l'École des mères*, *la Mère confidente*, et *la Joie imprévue*³² de Marivaux.

Beaumarchais propose un microcosme qui évolue sur près de vingt ans. Dans *le Barbier de Séville*, Lindor et Rosine, deux jeunes amoureux fous l'un de l'autre s'échappent du modèle familial proposé par le vieux Bartholo. Rosine n'épouse pas

²⁶ Félix Gaiffe, *Le drame en France au XVIIIe siècle*, Genève : Slatkine Reprints, 2011, p 1.

²⁷ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Essai sur le genre sérieux* cité par Violaine Géraud, *Beaumarchais, l'aventure d'une écriture*, Paris : Honoré Champion, 1999, (Coll. Unichamp), p 28.

²⁸ Marivaux, *Théâtre complet*, Paris : Editions du Seuil, 1964.

²⁹ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *op. cit.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ Denis Diderot, *Le Fils naturel – Le Père de famille – Est-il bon ? Est-il méchant ?*, Paris : Flammarion, 2005.

³² Marivaux, *op. cit.*

Bartholo qui en avait fait sa pupille et désirait qu'elle devienne son épouse. Les jeunes amants refusent un modèle archaïque et mortifère pour lui préférer la jeunesse et les promesses amoureuses.

Quelques années plus tard, on retrouve ces mêmes jeunes gens devenus plus âgés, mariés, enfermés dans la routine qu'ils pensaient éviter par leur ardent amour mutuel. Almaviva désire Suzanne, la femme de chambre de sa femme ; la Comtesse se sent délaissée et reporte son affection en une tendresse maternelle vers Chérubin, son filleul. La famille se délite dans des rapports qui n'ont pas lieu d'être. Il y a de l'ordre à remettre dans les différentes relations de la famille et la fin du *Mariage de Figaro* a bien cette ambition d'un retour à un schéma familial ancien mais qui a fait ses preuves.

Pourtant, *la Mère coupable* met sur le devant de la scène la rigidité de ce modèle et ses limites. Les deux époux ont fauté : le Comte a eu une fille, Florestine, avec une femme inconnue ; la Comtesse a eu un fils, Léon, avec Chérubin. Bégearss, l'antagoniste de la pièce et le tartuffe du sous-titre, professe l'ignominie de la faute féminine et la nécessité de l'envoi au couvent. Suzanne et Figaro, les deux domestiques malins et charmants, semblent eux-mêmes vieillis et à même de se laisser tromper. Il faut un sursaut général, la grâce du pardon et beaucoup d'effusions sentimentales pour parvenir à reconstituer cette famille que le début de la pièce condamnait aux larmes.

D'une certaine manière, « Beaumarchais fait [...] l'apologie de la vie familiale. Et l'on conçoit qu'en effet la structure familiale, en rupture avec le lignage, apparaisse déjà, dès la fin du XVIIIe siècle, comme le fondement d'un ordre bourgeois. »³³. En près de vingt ans, Beaumarchais témoigne du basculement des mœurs et de l'avènement de la bourgeoisie au détriment de l'aristocratie et de son modèle familial dépassé.

Au travers de ses pièces, Marivaux choisit de mettre en avant différentes familles mais partageant une trajectoire de vie similaire. Des jeunes gens sont à marier et leurs parents encouragent leurs désirs ou leur montrent la voie, les pères et les mères agissent dans l'ombre pour l'avenir de leur lignée ou l'instruction morale de leur progéniture. Marivaux prône une forme d'égalité dans les rôles parentaux même si on ne voit pas de couple de parents. La vie a eu raison de l'époux ou de l'épouse mais elle a offert au parent restant de merveilleux enfants sur lesquels il convient de veiller au mieux. L'enjeu est alors celui de la formation d'une nouvelle famille – au travers du mariage de son enfant – ou bien de manière plus moderne, celui de l'élargissement de la famille actuelle. Marivaux interroge cette période charnière où les enfants sont prêts à voler de leurs propres ailes mais ont encore besoin des conseils de leurs parents. Il propose alors le portrait d'une famille moderne et à l'écoute des besoins de chacun, pour le bonheur de tous. La limite est pourtant que cette modernité apparente est au service d'un conformisme des plus anciens, à savoir l'institution du mariage qui conclue presque invariablement chacune des pièces.

³³ Violaine Géraud, *op. cit.*, p 25.

Trois pièces de ce corpus mettent en avant les pères, à savoir *le Jeu de l'amour et du hasard*, *la Joie imprévue* et *le Père prudent et équitable*. Monsieur Orgon, dans *Le Jeu*, est un père aimant, enjoué, voire farceur, qui laisse sa fille et son futur gendre se découvrir et apprendre à s'aimer dans un cadre qui se veut novateur et transgressif mais dont il maîtrise toutes les règles. L'inversion des maîtres et des valets se fait sous le contrôle absolu d'Orgon et du père de Dorante. On note la présence originale de Mario, frère de Silvia, qui est aussi dans la confidence et crée une dynamique nouvelle où il joue à la fois le frère agaçant et le faux rival.

C'est un autre Monsieur Orgon qui vient au secours de son fils dans *la Joie imprévue*. Face à la naïveté et à l'imprudence de Damon, Monsieur Orgon se montre un père compréhensif mais néanmoins habile pour aider au mieux sa progéniture à se soustraire aux pièges du monde et à être apte à fonder sa propre famille.

Enfin, Démocrite, le père de la première pièce de Marivaux, *le Père prudent et équitable*, doit faire face à sa fille Philine, bien décidée à ne pas épouser les prétendants qu'il lui a choisis. C'est moins l'astuce du père qui est ici sollicitée que sa patience et son discernement. Présenté comme inflexible au début de la pièce, Démocrite se montre attentif aux désirs de sa fille vers le fin, et il s'avoue vaincu par l'amour des jeunes gens.

Pour ce qui est des pièces de Marivaux qui se concentrent sur les mères, on trouve *l'Ecole des mères* et *la Mère confidente*. Constamment liées l'une à l'autre, les deux pièces montrent l'évolution de l'éducation maternelle au cours du XVIIIe siècle. On peut y voir comment le joug maternel se fait plus insidieux, se dissimulant sous le masque d'une amitié bienveillante qui va à l'encontre des lois naturelles : la mère ne peut pas être une amie, il faut que les jeunes gens évoluent entre eux. De la première Madame Argante dépassée et presque incompetente, à la seconde Madame Argante qui emploie tant de stratagèmes pour entrer dans l'intimité du cœur de sa fille, c'est tout un tableau de la maternité et de l'éducation que dessinent ces deux pièces.

Diderot propose deux portraits familiaux différents et pourtant étroitement liés. *Le Père de famille* est l'occasion pour lui de présenter une famille en pleine mutation, sujette aux rivalités, et aux aspirations divergentes. Les deux enfants de ce père de famille aiment et sont aimés, mais leurs amants ne sont pas les mieux choisis en raison d'une différence de rang ou de fortune. La famille est élargie par la présence du Commandeur, frère de Madame aujourd'hui décédée, mais cette famille n'est pas pour autant accueillante envers les étrangers. À la manière d'un gardien de prison, ce Commandeur verrouille la famille et empêche l'épanouissement de chacun de ses membres. Il faut un retournement du rapport de force pour que la famille se débarrasse de ce membre mauvais, lié pourtant aux autres par le sang, et qu'elle s'ouvre largement à de jeunes gens nouveaux et désireux de faire leurs preuves au sein de cette famille.

Le Fils naturel met en avant les relations entre quatre jeunes adultes dont les amours sont presque marivaudiennes : des liens se nouent, se dénouent puis se renouent. Les affections ne sont pas en ordre et la fin de la pièce vient remettre en place ce qui aurait toujours dû être. Dorval épouse Constance, sœur de Clairville qui

épouse Rosalie, elle-même sœur de Dorval. Cette pièce joue avec les transgressions, car si la révélation finale n'autorise qu'un seul bon ordre pour les couples, l'inceste – méconnu de tous – plane longtemps sur le couple entre Dorval et Rosalie qui luttent tous deux contre leur affection mutuelle. Diderot utilise ses pièces pour discuter de la moralité et surtout de la vertu. Quelle place est-elle censée occuper au sein de la famille et comment chaque individu y est confronté ? Malgré des emprunts à Marivaux, les pièces de Diderot témoignent de l'émergence d'un nouveau genre dont il faut étudier les spécificités quant au traitement du thème de la famille.

D'autres pièces de ces trois auteurs seront amenées à être citées au cours de cette réflexion sur la famille, ainsi que d'autres pièces d'auteurs contemporains ou antérieurs à la période.

Les questions qui se posent à la suite de la description des pièces des trois auteurs du corpus portent sur leur manière d'adopter des attitudes similaires ou diamétralement opposées dans le traitement du thème de la famille. Que cela soit du point de vue de l'écriture, du choix des personnages mais aussi plus généralement du registre voire du genre théâtral.

Ainsi, la présence accrue de la moralité dans ces pièces interroge sur le traitement comique ou non de la famille et par la même du genre spécifique de ces pièces. Comment le thème de la famille fait basculer le genre des pièces de la comédie au drame ? Qu'arrive-t-il au comique ? Disparaît-il complètement de ces pièces ?

En lien avec les évolutions sociologiques de la famille observées à la même époque, comment le modèle familial traditionnel d'Ancien Régime est-il renouvelé au travers de ces pièces ? En quoi les pièces sont à la fois témoins des mutations de cette période mais également des facteurs d'évolution des mentalités au travers de la représentation de nouvelles familles ? En quoi les auteurs diffèrent-ils ou se rejoignent-ils dans leurs représentations de la famille ?

Comment la famille parvient-elle à se recomposer au travers du théâtre de ces trois dramaturges, à renouveler son modèle ancien, et à devenir un sujet si important qu'elle finit par incarner une forme de principe poétique ?

Dans un premier temps, les dramaturges aspirent tous à un retour à l'ordre, à une union des familles. Ce désir répond d'une vision idéalisée de la famille produite par l'Église et l'État mais qui semble avoir fait son temps. Il s'agit de comprendre quels sont les liens qui forment les familles, comment les relations interpersonnelles se créent entre ces différents membres. L'union, et d'une certaine manière l'uniformité, est le but que cherche à atteindre ce modèle familial largement usité voire usé. Ce modèle est pourtant constamment mis en péril, en interne par les désaccords entre ses membres mais aussi par des tentatives d'intrusions extérieures.

C'est alors la désunion des familles qui est mise en avant, et également celle des différentes personnes qui la composent. Entre individus archétypaux et portraits nuancés, les membres de la famille ne se ressemblent pas, ni ne sont capables de se rassembler, depuis les parents jusqu'aux enfants dont le statut évolue au fil du temps

et des pièces. La notion d'enfant est aussi à questionner : à quels âges sont-ils présents, quelles différences entre enfants légitimes et illégitimes, quelle importance leur est accordée dans la pièce en tant qu'enfant ? La question est aussi celle du genre des enfants : entre fille et garçon, le statut est radicalement différent dans cette société d'Ancien Régime en pleine mutation. À ces membres de sang ou de droit, la famille s'élargit jusqu'aux valets et aux domestiques dont la place diverge d'une pièce à l'autre et dont la présence peut être un facteur de fracture de la famille davantage que de lien.

L'aspiration devient alors celle d'une réunion novatrice de la famille. Puisque les individus prennent le pas sur le collectif de l'institution, il est nécessaire de repenser la famille pour la faire exister de nouveau loin des modèles archétypaux. La famille repensée encourage à revenir à la base de la famille : la puissance de l'amour, la confiance mutuelle et le pardon. Le modèle chrétien revit, d'une certaine manière, mais en étant modernisé. C'est la poétique même des pièces qui se retrouve également modifiée, avec des évolutions de genre et de registre pour mieux traiter le thème de la famille. Un nouveau genre naît alors, par des « mariages » entre des registres apparemment opposés. Le fait de faire famille au sein des pièces de théâtre est aussi celui de faire famille dans l'espace scénique, en la représentant en mouvement.

I) L'union des familles : un modèle hérité et ancien mis à mal

« Quel tableau plus propre à inspirer l'auteur et à édifier le spectateur que celui d'une famille heureuse où l'activité souriante des adultes se mêle à la grâce naïve des enfants, dans un parfait et touchant accord ? »³⁴ s'interroge Felix Gaiffe dans son ouvrage sur *le drame en France au XVIIIe siècle*. Le tableau de Jean-Baptiste Greuze *la Lecture de la Bible*³⁵ (figure 2) représente cet idéal familial : la famille attentive écoute le père dévoué à sa tâche. Gaiffe insiste sur l'inspiration tirée de ces tableaux de Greuze pour les dramaturges : « Aussi, les dramaturges ont-ils aimé à reproduire sur la scène ces estampes familiales à la Greuze »³⁶. Nourris par un imaginaire chrétien, par les images de la Sainte-Famille composée de Jésus, Joseph et Marie, ces tableaux de la famille se veulent touchants et inspirants.

Comment les dramaturges se sont emparés de cette représentation idyllique de la famille ? Dans un premier temps, il s'agit de retranscrire cet idéal, de le prendre tel qu'il est pour voir s'il cherche à atteindre le même but que les tableaux de Greuze : « inspirer l'auteur et édifier le spectateur »³⁷. Au travers de la famille, c'est la force des liens qui unissent ses membres qui est explorée : ces liens sont amoureux dans le meilleur des cas, affectifs la plupart du temps, parfois aussi financiers et politiques. Or la permanence de ces intérêts extérieurs à la famille constitue une menace pour son équilibre interne. Lorsque la famille entre sous influence, elle menace de s'effondrer pour de bon.

A) La vision idéalisée de la famille : le couple, l'amour, la jeunesse

Tout au long des pièces se dessine le portrait d'une famille idéale, ou d'un modèle à atteindre pour être cette famille idéale, que ce soit par le portrait des jeunes gens, ou bien par l'intrigue elle-même. La résolution des différentes intrigues apparaît par ailleurs comme l'accomplissement du modèle classique de la famille : les jeunes gens se marient lorsque l'intrigue de la pièce concerne le couple ou bien tout le monde se réconcilie avec fortes effusions de larmes. Est-ce que cela signifie pour autant que tout est bien qui finit bien ?

Pour en revenir à une définition, Furetière, dans son *Dictionnaire universel* paru en 1690, définit le mariage comme un « contrat civil par lequel un homme est joint à une femme pour la procréation des enfants légitimes. Le mariage est du droit des gens, et est en usage chez tous les peuples. Le mariage chez les Catholiques Romains est

³⁴ Félix Gaiffe, *op. cit.*, p 265.

³⁵ Jean-Baptiste Greuze, *La Lecture de la Bible* (« Un père de famille qui lit la Bible à ses enfants »), [huile sur toile], Paris : Musée du Louvre, 1755.

³⁶ Félix Gaiffe, *op. cit.*, p 265.

³⁷ *Ibid.*

un Sacrement, un lien sacré et indissoluble. »³⁸. C'est par le mariage que se crée la famille, et ce mariage a une double dimension. Il est tout d'abord civil pour ce qui est de la procréation et donc de la transmission des biens. C'est une institution à visée juridique. Mais l'Église a bien évidemment son rôle à jouer puisqu'elle fait du mariage un sacrement, c'est-à-dire un des rites les plus sacrés de la religion catholique.

D'ailleurs, loin de s'opposer à des mariages clandestins, l'Église protège en grande partie les jeunes époux, « dès lors qu'il y a consentement librement échangé, de tels mariages, dits « clandestins », sont pleinement valides, et l'Église, tout en les réprouvant, refuse de les annuler »³⁹. François Lebrun, dans le livre d'André Burguière *la Famille en Occident du XVIIe au XVIIIe siècle*, nous montre le rapport ambivalent de l'Église aux familles, et comment elle s'y implante. Une fois mariés à l'église, il s'agit à présent de faire des enfants : « envisagée dans une perspective chrétienne, la famille fondée sur le mariage ne prend son sens que dans la naissance des enfants »⁴⁰. C'est un livre de catéchisme, *le catéchisme de Nantes* paru en 1689, qui nous rappelle en quoi consistait le mariage à cette époque, et notamment en ce qui concerne l'acte sexuel : « user du mariage saintement, c'est n'en user que pour de bonnes fins, c'est-à-dire n'en user que dans le désir d'avoir des enfants qui puissent un jour aimer et adorer Dieu »⁴¹. Une fois un enfant mis au monde, il doit être immédiatement baptisé pour entrer dans la communauté des chrétiens. François Lebrun rappelle ainsi que « la nuptialité conditionne la natalité »⁴² : la naissance des familles dépend de la naissance des enfants qui ne peut se faire que dans le cadre institutionnel stable du mariage.

La vision de la famille que propose Beaumarchais est idéalisée dans la première pièce de la trilogie. Dans *le Barbier de Séville*, Lindor et Rosine s'aiment passionnément et pensent sincèrement que tout se passera au mieux pour eux parce qu'ils s'aiment. La certitude du bonheur futur de leur famille se base sur cet amour qui a triomphé de Bartholo. C'est la dernière réplique de Figaro qui montre cet idéalisme en marche : « quand la jeunesse et l'amour sont d'accord pour tromper un vieillard, tout ce qu'il fait pour l'empêcher peut bien s'appeler à bon droit *la Précaution inutile*. »⁴³. D'une certaine manière, le sort de Bartholo est réglé dès la première scène : Rosine va lui échapper et Lindor obtenir gain de cause.

On peut également faire remarquer qu'ici, Beaumarchais n'invente rien. Il emprunte au contraire à un schéma conçu par Molière et qui est mis en pratique dès *le Tartuffe*⁴⁴. Dans son chapitre « la formation du couple », André Burguière parle de ces intrigues en ces termes :

Deux jeunes gens s'aiment mais voient leur projet d'union contrarié par l'autorité – leurs parents ou leur souverain – qui doit en décider. [...] Dans la version comique (*l'Avare, Tartuffe, les Femmes savantes...*), l'obstacle est surmonté par l'harmonie retrouvée entre l'amour que se

³⁸ cité par Jean-Louis Flandrin, *op. cit.*, p 12.

³⁹ André Burguière, *op. cit.*, p 21.

⁴⁰ *Ibidem*. p 27.

⁴¹ cité par André Burguière, *op. cit.*, p 27.

⁴² *Ibid.*, p 9.

⁴³ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *le Barbier de Séville*, in *op. cit.*, Acte IV, scène 8, p 101.

⁴⁴ Molière, *op. cit.*

portent les jeunes gens et la décision des parents, un moment abusés mais à qui on parvient à faire entendre raison.⁴⁵

Beaumarchais adopte une intrigue connue et convenue et qui appartient à un imaginaire déjà bien implanté dans le paysage culturel. Le succès du *Barbier de Séville* prouve d'ailleurs une certaine reconnaissance de la part du public qui n'est pas dépaysé par cette œuvre. Lindor et Rosine sont deux amoureux stéréotypés, Figaro est fourbe à l'excès et Bartholo est aussi méprisables qu'on puisse l'être. Quant aux autres personnages, ils font de la figuration pour mieux mettre en avant les autres. Mais cela fonctionne : l'idéal ne laisse pas apparaître de faille béante. La fin, par le mariage de Lindor et Rosine et leur départ futur de la maison de Bartholo, annonce une nouvelle famille et toutes sortes de bonheurs⁴⁶.

Et pourtant, Beaumarchais détourne les attentes des spectateurs en représentant les mêmes personnages quelques années après dans le *Mariage de Figaro*, puis plus de vingt ans encore après dans *la Mère coupable*. L'idéal va alors avoir du mal à perdurer face aux ravages du temps. Mais il renaît à la fin de *la Mère coupable* dans l'amour de Florestine et Léon qui rejoue celui de leurs parents – la formulation laisse supposer un inceste mais Léon est bien uniquement le fils de la Comtesse et Florestine uniquement la fille du Comte, les deux jeunes gens n'ont aucun lien de sang. Si l'idéal renaît sous sa forme première, celle du jeune couple, à la fin de la dernière pièce de la trilogie, cela ne peut se faire qu'en proposant un nouveau couple. L'idéal est « usé », pourrait-on dire, chez le Comte et la Comtesse Almaviva, tout comme il l'est du côté de Suzanne et Figaro. L'idéal ancien d'un amour pur porté par un couple qui va créer une nouvelle cellule familiale repose sur la jeunesse de ce même couple⁴⁷.

La morale de cette proposition se retrouve encore chez Figaro qui annonce : « on gagne assez dans les familles quand on en expulse un méchant »⁴⁸. L'ennemi extérieur à la famille, Bégearss, a été exclu et l'idéal peut reprendre ses droits. Florestine et Léon peuvent espérer de beaux jours devant eux et c'est tout ce que Beaumarchais leur souhaite en reprenant l'idéal amoureux et familial qu'il avait donné à leurs parents deux pièces auparavant.

Dans l'ouvrage de Frantz Pierre, *Marivaux : jeu et surprises de l'amour*, Maria Grazia Porcelli réalise un chapitre sur « Un père « moderne » : Monsieur Orgon dans *le Jeu de l'amour et du hasard* ». Elle y explore ce modèle d'une famille idéale qui est aussi celui d'une intrigue :

Un modèle dramaturgique qui remonte à la Comédie Nouvelle (Ménandre) prévoit un conflit générationnel. Un vieillard (père, oncle, tuteur), qui détient pouvoir et patrimoine, et un jeune homme (souvent héritier de ce dernier et amoureux de la même femme que lui) s'affrontent tant

⁴⁵ André Burguière, *op. cit.*, p 92.

⁴⁶ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, in *op. cit.*

⁴⁷ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *le Mariage de Figaro*, in *op. cit.*

⁴⁸ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *la Mère coupable*, in *op. cit.*, Acte V, scène 8, p 316.

sur le plan érotique tant sur le plan financier et c'est toujours le jeune homme qui finit par triompher⁴⁹.

Ce schéma extrêmement stéréotypé se retrouve mot pour mot dans *le Barbier de Séville*, au point que Beaumarchais dans sa « Lettre sur la critique » présente ainsi l'intrigue de sa pièce : « Un vieillard amoureux prétend épouser demain sa pupille ; un jeune amant plus adroit le prévient, et ce jour même en fait sa femme, à la barbe et dans la maison du tuteur. Voilà le fond, dont on eût pu faire, avec un égal succès, une tragédie, une comédie, un drame, un opéra, et cætera. »⁵⁰. La fin de la citation rappelle à quel point il est possible de faire toute sorte de formes et de genres littéraires à partir d'un schéma aussi simple.

Dans son ouvrage « *Deviner l'énigme du sphinx* » : *la trilogie de Beaumarchais*, Stéphanie Génand met elle aussi en avant « le caractère traditionnel de ses intrigues : centrées sur le topos du mariage – la problématique de la noce traverse la trilogie, concernant d'abord le comte Almaviva, puis Figaro, et enfin Bégearss –, elles brillent par leur simplicité et l'auteur n'a aucun mal à en resserrer les épisodes en quelques phrases »⁵¹. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que Beaumarchais parvienne à défendre sa pièce en mettant en valeur la simplicité des intrigues, et cela confirme la notion d'un idéal à défendre. Beaumarchais le met plus ou moins sur le devant de la scène selon les pièces, *le Mariage de Figaro* et sa fin douce-amère est celle qui le mobilise le moins, mais il rattache ses pièces à un héritage littéraire fort, autant qu'à une conception idéaliste du mariage et des jeunes couples comme noyau des familles en devenir.

Mais cet idéal n'a pas vocation à être compliqué. À peine ajoute-t-on quelques personnages secondaires pour enrichir l'intrigue. Beaumarchais précise ainsi : « au cours de l'affrontement entre les deux personnages, le jeune homme est aidé par un ou plusieurs valets rusés qui ont pour rôle de mystifier le barbon »⁵².

Chez Diderot, la famille idéale est bien davantage celle du *Père de famille* que celle du *Fils naturel*. Le jeu d'entrecroisement des relations entre Dorval, Clairville, Rosalie et Constance appartient à un autre ordre que celui de l'idéal amoureux et familial tel que vanté par les pièces antérieures. Pourtant la fin où les deux couples apparemment parfaitement assortis parviennent à s'extraire du chaos semble entrer dans ce schéma.

Dans les *Entretiens*, Dorval parle du fait que l'ensemble des personnages présents lors de l'intrigue rejoue ce drame chaque année. Dorval combat les doutes de « Moi » face à cette mise en scène en objectant qu'il est un bon que chacun se

⁴⁹ Maria Grazia Porcelli, « Un père « moderne ». Monsieur Orgon dans Le jeu du amour et du hasard », in Pierre Frantz, *Marivaux: jeu et surprises de l'amour*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2009, (Coll. Vif), p 95.

⁵⁰ cité par Maria Grazia Porcelli, *op cit.*, p 95.

⁵¹ Stéphanie Genand, « *Deviner l'énigme du sphinx* » : *La trilogie de Beaumarchais*, Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2018, (Coll. Cours).

⁵² cité par Maria Grazia Porcelli, *op cit.*, p 95.

remémore ce qui s'est passé et médite sur ses erreurs⁵³. Car le principal sujet de la pièce est bien la vertu. Les couples finaux semblent en quelque sorte secondaires. En est pour preuve le fait que Rosalie et Dorval renoncent l'un à l'autre avant même de se savoir frère et sœur, rendant caduc la révélation de leur père sur leur quasi-inceste. Si l'équilibre des couples Dorval-Constance et Clairville-Rosalie existe pour le mieux, l'idéal de Diderot est bien davantage celui de la vertu.

À l'acte IV scène 3, une scène oppose Constance et Dorval sur la question de la vertu. Dorval, cruellement blessé par son amour pour Rosalie, veut se confier à Constance. Mais il ne sera pas tant question d'amour, comme le pense Constance, que de raison et de vertu. Face à Dorval qui craint que ses enfants ne soient méchants et cruels, et qui pense qu'il n'y survivrait pas, Constance se veut apaisante :

Mais auriez-vous cette crainte, si vous pensiez que l'effet de la vertu sur notre âme n'est ni moins nécessaire, ni moins puissant que celui de la beauté sur nos sens ; qu'il est dans le cœur de l'homme un goût de l'ordre plus ancien qu'aucun sentiment réfléchi [...] ; qu'il n'y a pas d'exemple qui captive plus fortement que celui de la vertu, pas même l'exemple du vice ?⁵⁴

Leurs sentiments d'amour, de tendresse mutuelle, vont naître par l'effet de la vertu, et non la précéder. L'idéal de Diderot sur la famille n'en reste pas moins tout aussi irréalisable que celui des jeunes gens de Beaumarchais mais il est d'une nature différente. Pour lui, il n'est pas tant question de la finalité – à savoir un couple qui s'aime – que de la manière dont on arrive à cette fin et cela ne peut passer pour lui que par la vertu.

Ce travail du thème de la vertu est d'ailleurs reproché par le « Moi » des *Entretiens sur le fils naturel*, mais défendu par Dorval. Selon ce « Moi », il y a un déséquilibre au sein de la pièce puisque « l'intérêt change de nature. Il est, du premier acte jusqu'à la fin du troisième, de la vertu malheureuse ; et dans le reste de la pièce, de la vertu victorieuse. Il fallait, et il eût été facile d'entretenir le tumulte, et de prolonger les épreuves et le malaise de la vertu. »⁵⁵. Diderot met en valeur dès cet entretien que c'est bien de la vertu dont il est question dans cette pièce et ce sous toutes ses formes.

L'idéal de la famille revient de manière plus habituelle dans le *Père de famille*. Très attaché à ses deux enfants, le père, Monsieur d'Orbesson, va tout faire pour qu'ils soient réunis avec celui ou celle qu'ils aiment. Les deux jeunes couples ainsi formés rentrent pleinement dans un modèle amoureux et idéal où chacun et chacune a trouvé celui ou celle qui lui convient parfaitement.

D'un côté, on retrouve Saint-Albin et Sophie. Le jeune homme s'est épris de cette jeune fille d'une condition modeste. Il l'a observée, s'est fait passer pour son voisin et est persuadé qu'elle est la femme de sa vie. Le père se montre tout d'abord

⁵³ Denis Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel – De la poésie dramatique – Paradoxe sur le Comédien*, Paris : Flammarion, 2005.

⁵⁴ Denis Diderot, *Le Fils naturel*, in *op. cit.*, Acte IV, scène 3, p 87.

⁵⁵ Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, in *op. cit.*, p 89.

réticent, conforté dans son opinion par le Commandeur, son beau-frère. Finalement, en rencontrant la jeune fille et par la révélation coup sur coup de la méchanceté et de la couardise du Commandeur qui a abandonné Sophie alors qu'elle était sa nièce, les deux jeunes gens se retrouvent réunis et reçoivent la bénédiction du père. L'intrigue de ces deux amants accumule un certain nombre de critères attendus. Tout d'abord, Sophie n'est pas d'une extraction modeste mais bien d'un rang équivalent à celui de Saint-Albin. Elle est sa cousine, et a par conséquent toute sa place au sein de la famille. Par ailleurs, leur amour est vu aussi pur et désintéressé que possible. Méfiant, le père se demande si cette jeune fille n'en veut pas à l'argent de son fils. Une pensée aussi vile n'aurait jamais pu se former dans l'esprit de Sophie. Quant à Saint-Albin, il s'offusque de toute remarque à son encontre et menace de mort quiconque douterait de sa vertu ou la mettrait en danger. En est pour preuve la scène où Germeuil, coincé entre deux intérêts antagonistes, fait croire que c'est lui seul qui a envoyé Sophie au couvent. La menace du couvent et de l'enfermement ajoute encore au portrait d'une relation que tout met en péril mais où l'amour finira par triompher.

L'autre couple est celui de Germeuil et de Cécile. Cécile entretient des relations moins conflictuelles avec son père que ne le sont celles de Saint-Albin. Elle se confie davantage, elle lui fait confiance. Pourtant, quand il s'agit de son cœur, elle n'ose lui parler. Le père s'en désole d'ailleurs, lui qui espère tant qu'une inclination amoureuse naisse entre Germeuil, qu'il a accueilli chez lui et qu'il considère comme son fils, et sa fille de sang, Cécile. Mais l'ombre du Commandeur plane sur les deux amoureux qui se redécouvrent l'un l'autre. Germeuil, qui n'osait espérer de voir sa flamme récompenser, se retrouve sous le coup du chantage du Commandeur qui menace de l'expulser de la famille s'il n'obéit pas. Germeuil doit alors se débarrasser de Sophie, alors même qu'il a promis à Cécile de la protéger pour le bonheur de son frère. Il vient alors cacher Sophie chez Cécile, et il se retrouve à mentir à tout le monde. Cette délicate position du couple, qui oscille entre amitié, fraternité et amour naissant, a plus à voir avec le couple né de l'inceste évité entre Florestine et Léon qu'avec l'histoire relativement simple de Rosine et de Lindor. Heureusement tout finira pour le mieux : Saint-Albin comprend que la trahison de son ami Germeuil était dû au chantage du Commandeur, Cécile que l'attitude étrange du jeune homme n'était pas contre elle, et le père de famille que tous ses enfants ont finalement plutôt bien réussi le difficile passage de jeunes gens célibataires à celui de jeunes couples. À la manière d'un Figaro – ou plutôt c'est Figaro qui imitera ce père aimant – le père de famille salue avec une émotion sincère tous ses enfants réunis : « Le jour qui vous unira sera le jour le plus solennel de votre vie, puisse-t-il être aussi le plus fortuné !... Allons, mes enfants... »⁵⁶.

La thématique de la vertu n'est pas abandonnée mais elle se fonde davantage dans le schéma classique des intrigues portant sur l'idéal familial. Sophie se caractérise essentiellement par sa vertu, c'est cela qui la rend si désirable pour Saint-Albin et si apte à entrer dans la famille. C'est parce qu'ils sont tous vertueux que ces

⁵⁶ Denis Diderot, *le Père de famille*, in *op. cit.*, Acte V, scène 12, p 208.

jeunes gens commettent des erreurs, ils sont trop peu habitués au vice pour savoir correctement le dissimuler.

Diderot réalise donc à son tour une vision idéalisée de la famille au travers de ses pièces mais moins centrée sur la famille comme étant le but que sur comment les personnages parviennent à fonder cette famille : pour lui, l'union de la famille doit se faire au travers de la vertu. Mais, s'il est différent de celui proposé par Beaumarchais, c'est bien un idéal que Diderot propose.

Le corpus de Marivaux est plus large et pourtant sa vision idéalisée de la famille est d'autant plus synthétique. On retrouve au travers de son œuvre l'idée de la reproduction d'un schéma, et d'une transmission de l'idéal familial entre les générations. D'une certaine manière, tous les jeunes gens aspirent au mariage et tous y trouveront un accomplissement : cela semble souhaitable voire nécessaire.

Quant à savoir à qui emprunte Marivaux pour ce qui est de la structure des pièces, on retrouve la même racine que pour Beaumarchais, à savoir Ménandre. Dans son article « Vieux, jeunes, valets » Edward Greene évoque une « structure [qui] a dominé la scène comique française pendant un siècle [...] qui va de 1660 à 1760. Quelle est cette formulation précise ? La voici : les amours spontanées des Jeunes, contrariées par les Vieux, sont favorisées par les Valets. »⁵⁷. Et comme exemple de ce schéma, Greene propose *le Père prudent et équitable* qui serait « une comédie purement typique, avec obstacle extérieur, où il est question pour les Jeunes et les Valets d'écarter un, ou plusieurs rivaux pour au moins gagner du temps. C'est le genre d'intrigue employé par Marivaux dans son *Père prudent* »⁵⁸. Dans cette pièce, « *le Père prudent et équitable suit fidèlement la formule, avec des obstacles extérieurs. Il faut que Crispin « remue son imaginative » pour trouver, avec l'aide de Toinette, les moyens d'écarter les trois partis proposés par le père. »*⁵⁹. À la fin, Philine obtient gain de cause et elle peut épouser Cléandre, que Démocrite ne trouve pas si mal, finalement :

DEMOCRITE.

C'en est fait, et mon cœur cesse d'être inflexible.
Levez-vous, finissez tous vos remerciements :
Je ne sépare plus de si tendres amants.
Ces messieurs resteront pour la cérémonie.
Soyez contents tous deux, votre peine est finie.⁶⁰

L'idéal familial proposé par Marivaux met davantage à l'honneur les parents, et en cela il s'apparente au *Père de famille* de Diderot. Une grande partie de l'intrigue consiste souvent à raisonner les parents et à leur montrer la justesse du choix de leurs enfants. On retrouve cela dans *l'École des mères* ou bien dans *la Mère confidente* où les deux Angélique doivent toutes deux expliquer leur choix de conjoint auprès de deux

⁵⁷ Edward Greene, « Vieux, jeunes et valets dans la comédie de Marivaux », *Cahiers de l'AIEF*, n°25, 1973, p177-190.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Marivaux, *Le Père prudent et équitable*, in *op. cit.*, scène 25, p 51.

Madame Argante. La nuance se situe davantage du côté des caractères que de l'intrigue. La passivité d'Angélique dans *l'Ecole des mères* est proportionnée aux préceptes ineptes d'éducation que sa mère lui a inculqués. L'Angélique de *la Mère confidente* est davantage tiraillée par la question de la vertu – l'autre Angélique pensait plus en termes d'obéissance. Mais toutes les deux parviennent à obtenir gain de cause en ce qui concerne leur conjoint. Eraste d'un côté, et Dorante de l'autre, sont tous les deux des jeunes gens très bien éduqués qui ont à cœur de protéger la vertu de celles dont ils sont épris.

La question de la famille idéale est davantage discutée et remise en question par l'héroïne du *Jeu de l'amour et du hasard*. La première scène de la pièce s'ouvre sur une dispute entre Silvia et sa femme de chambre Lisette à propos des sentiments de la jeune fille. Voilà que son père s'est décidé à lui parler mariage et qu'un jeune homme a été choisi pour être son futur époux. Or, Silvia ne veut pas se marier sans connaître le jeune homme alors même qu'elle en connaît tant qui ont révélé une nature exécrationnelle une fois le mariage passé :

LISETTE.

Ce n'est pas mon dessein ; mais dans le fond voyons, quel mal ai-je fait de dire à Monsieur Orgon que vous étiez bien aise d'être mariée ?

SILVIA.

Premièrement, c'est que tu n'as pas dit vrai, je ne m'ennuie pas d'être fille.

LISETTE.

Cela est encore tout neuf.

SILVIA.

C'est qu'il n'est pas nécessaire que mon père croie me faire tant de plaisir en me mariant, parce que cela le fait agir avec une confiance qui ne servira peut-être de rien.

LISETTE.

Quoi, vous n'épouserez pas celui qu'il vous destine ?

SILVIA.

Que sais-je, peut-être ne me conviendra-t-il point, et cela m'inquiète⁶¹.

Silvia n'est pas fondamentalement opposée au mariage, mais elle remet en cause cet idéal par un raisonnement à la fois mesuré et compréhensible. Elle est toute jeune encore, elle vient à peine d'atteindre l'âge où le mariage devient une préoccupation. À cela s'ajoute cette liste de portraits d'hommes qui est très peu encourageante pour une future mariée. On retrouve, à la suite, Ergaste le mari violent, Léandre le mari indifférent et Tersandre le mari hypocrite. Pourtant, Monsieur Orgon, le père de Silvia, ne balaye pas d'un revers de la main ses doutes sans y accorder de l'attention. Bien au contraire, il l'écoute et s'il est surpris par les réticences de sa fille, il est néanmoins prêt à la laisser mettre en place son stratagème original pour mieux découvrir qui est son fiancé⁶².

Concernant l'idéal familial, la pièce n'a rien de révolutionnaire. Comme les autres jeunes filles, Silvia se conforme en trouvant en Dorante le partenaire idéal d'une

⁶¹ Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, in op. cit., Acte I, scène 1, p 275.

⁶² *Ibid.* p 276.

vie entière. Pour autant, le regard sévère qu'elle porte sur le mariage avec quelqu'un qu'elle n'a pas choisi remet en cause cet état de fait que la plupart des pièces nous vante comme la meilleure chose qui soit.

Enfin, *la Joie imprévue* propose une discussion originale sur la famille et son modèle car le mariage et le couple sont une conséquence de la réconciliation familiale et ne sont plus alors qu'une action en arrière-plan. Ce mariage faisait partie du plan du père dès le départ, mais Damon l'ignorait jusqu'à ce que son père le lui dise, une fois la leçon sur l'obéissance paternelle apprise. Cette révélation réjouit le jeune homme qui s'était épris de Constance, mais le mariage fait partie du schéma familial plus qu'il n'est le moteur de l'action. D'une certaine manière pourtant, il est sa concrétisation la plus visible. Damon, par ce mariage, accepte d'entrer dans le moule familial proposé par son père, de se conformer à l'idéal et d'en devenir un digne représentant⁶³.

Pierre Frantz souligne ainsi l'ambivalence de l'amour dans l'introduction de son ouvrage *Marivaux : jeu et surprises de l'amour* : « l'amour trouve, avec la société, un arrangement, un compromis qu'on espère durable. Un ordre s'établit au terme d'une aventure qui n'a de sens qu'à lui permettre de triompher. Sur cette voie, les bouffons sont les bouffons, et les maîtres des gens sérieux. L'amour est enfin reconnu dans ses droits, mais le miracle du théâtre est de lui faire rencontrer les heureux desseins d'un père bienveillant et aimé dont l'opposition n'était qu'apparence. »⁶⁴. Le choix de Marivaux vis-à-vis de cette vision idéalisée de la famille est de maintenir toujours un parent pour inculquer ce modèle aux jeunes gens. Chacun reste à sa place, les valets et domestiques aident mais ne prennent pas trop la lumière, et la dernière réplique va soit dans le sens de la comédie, soit dans celui de la famille.

Dans son article « Dancourt, Marivaux, et l'éducation des filles », Lucette Desvignes rappelle pourtant que la vocation de la comédie n'est pas éducative :

La comédie, loin de faire concurrence aux traités d'éducation, ne retiendra de leurs enseignements que ce qui convient à son propos, c'est-à-dire uniquement ce qui lui permettra d'acheminer vers l'autel des jeunes gens trop longtemps contrariés dans leur penchant l'un pour l'autre. À quelques exceptions près, elle s'en tient à un aspect très restreint du problème, le plus spectaculaire il est vrai : l'éducation des filles en vue de l'hymen⁶⁵.

Cela peut aussi s'appliquer aux pièces de Diderot bien que le genre de la « comédie » ne soit pas très approprié les concernant – la même remarque peut aussi être faite sur *la Mère coupable*. Les pièces de théâtre sont présentées comme des sortes d'exemples, qui promeuvent un modèle vu comme idéal : un jeune couple surmonte tous les obstacles, y compris familiaux, et de là ce jeune couple crée sa propre famille,

⁶³ Marivaux, *la Joie imprévue*, in *op. cit.*

⁶⁴ Pierre Frantz, *op. cit.*, p 9.

⁶⁵ Lucette Desvignes, « Dancourt, Marivaux et l'éducation des filles », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°63, Paris : Presses Universitaires de France, 1963, p394-414.

dans une sorte de cercle vertueux. Cette vision peut paraître stéréotypée mais elle est à la fois héritée du siècle précédent, profondément ancrée dans les mœurs et largement encouragée par les institutions qui voient dans la famille une base stable pour la formation des individus.

Brigitte Ayoub, dans *Marivaux : biographie, étude de l'œuvre* réalise une forme de synthèse sur la question au travers de la définition de l'amour chez Marivaux, mais que l'on peut sans peine appliquer à Beaumarchais et Diderot : « l'amour vertueux qui a su démêler le mérite derrière les apparences fonde un mariage qui peut faire fi des usages, et réciproquement nous voyons comme le mariage a pu fonder un tel amour »⁶⁶. C'est bien vers cet idéal, nourri par la vertu chère à Diderot, que tous les personnages tendent et que tous les dramaturges mettent en avant dans leur œuvre. Et pour cela, il est nécessaire de repenser le mariage vis-à-vis du modèle de Molière : « Si donc l'on veut lire le mariage à l'amour, il faut faire du mariage une aventure individuelle. Le mariage devient paradoxalement un acte d'anticonformisme : le jeune Dorante [du *jeu de l'amour et du hasard*] propose sa main à celle qu'il croit être une domestique, et la « mésalliance » signe une rébellion »⁶⁷. Cet acte de rébellion, Saint-Albin le réalise également dans *le Père de famille*. Il faut cependant modérer l'idée de rébellion qui, si elle est bien présente en théorie, ne se réalise finalement pas en acte puisque la jeune fille se révèle être de la même extraction sociale que le jeune homme qui la courtise. L'anticonformisme dont parle Brigitte Ayoub n'est donc que très sommaire : il n'y a pas là d'acte révolutionnaire, car la révolution politique comme celle des mœurs prend son temps, mais l'idéal devient moins manichéen par la prise de pouvoir de l'amour. En tant que moteur de l'action, l'amour rend tous les jeunes gens attachants, tous les spectateurs compréhensifs et compatissants dans un mouvement d'union. D'Alembert évoque la prépondérance de l'amour dans les pièces de Marivaux en citant le dramaturge dans son *Eloge* lors de l'entrée du dramaturge à l'Académie française :

Chez mes confrères, [...] l'Amour est en querelle avec ce qui l'environne, et finit par être heureux, malgré les opposants ; chez moi, il n'est en querelle qu'avec lui seul, et finit par être heureux malgré lui. Il apprendra dans mes pièces à se défier encore plus des tours qu'il se joue que des pièges qui lui sont tendus par des mains étrangères [...] j'ai guetté dans le cœur humain toutes les niches différentes où peut se cacher l'amour lorsqu'il craint de se montrer, et chacune de mes comédies a pour objet de le faire sortir d'une de ses niches.⁶⁸

D'Alembert ajoute encore que Marivaux peignait « un amour adulte et tout formé qui craint et refuse de se connaître »⁶⁹. L'amour est tout aussi adulte chez Beaumarchais et Diderot, et la réflexion sur les « confrères » ne semble pas vraiment s'adresser à eux, qui ont su largement renouveler l'amour et ses affres. L'idéal de la famille qui naît

⁶⁶ Brigitte Ayoub, *Marivaux : biographie, étude de l'œuvre*, Paris : Albin Michel, 1994, (Coll. Classiques), p 71.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Marivaux cité par D'Alembert, *Eloge de Marivaux*, lui-même cité par Françoise Rubellin, « préface » in Marivaux, *l'Ecole des mères suivi de la Mère confidente, suivi de la Parisienne*. Paris: Librairie générale française, 1992, p 20.

⁶⁹ *Ibid.* p 22.

à partir du même mythe fondateur d'un couple heureux et assorti n'empêche pas un regard critique et un renouvellement du topos amoureux.

Ainsi, la famille qui est abordée de manière très idéalisée, c'est-à-dire au travers d'un prisme hérité, d'intrigues stéréotypiques, est au service obligatoirement d'un dénouement heureux. Pierre Frantz note en ces mots la direction que prennent toutes les comédies de l'époque en ce qui concerne l'amour mais par extension, la famille également : « avec la comédie, et dans le sens d'un dénouement heureux, réglementairement heureux, si j'ose dire »⁷⁰. Si la fin est toujours belle, le chemin pour y parvenir reste semé d'embûches. Il arrive que les obstacles soient ardues à surmonter, notamment les préjugés des parents. Les jeunes gens tâchent alors de représenter leur amant ou amante sous leur meilleur jour pour mener à une résolution heureuse où la famille est entièrement réunie, alors qu'une nouvelle se forme. Deux générations se retrouvent alors prêtes à coexister, dans l'espérance d'une troisième que le mariage à venir annonce déjà.

Cet idéal n'empêche pourtant pas une représentation nuancée des liens qui unissent les différents membres de la famille. Si le couple fondateur d'une nouvelle famille obéit à un certain nombre de clichés, ce couple naît au sein de familles dont les liens sont de natures différentes. La question est alors celle de l'acte fondateur de la famille et des liens – institutionnels mais également religieux – qui la font perdurer et alourdissent l'idéal amoureux que proposent les pièces.

⁷⁰ Pierre Frantz, *op. cit.*, p 9.

B) Les liens concrets à l'origine de la famille

Le XVIII^e siècle est une période de bouleversements sociaux mais également de basculement pour la structure familiale. Pourtant, les familles héritent d'un système très bien implanté à savoir que c'est le mariage qui crée la famille. Dans le livre d'André Burguière *la Famille en occident du XVI^e au XVIII^e siècle*, François Lebrun rappelle que « la nuptialité conditionne la natalité. »⁷¹. Pour faire naître une famille il faut tout d'abord se marier. Et jusqu'en 1760, la très grande majorité des naissances provient de couples mariés. C'est donc que la famille reste une institution suivie, avec une influence sur les dynamiques sociales. Mais cette influence vient justement alourdir les idéaux amoureux : que ce soit par le poids de la filiation, par les arrangements financiers mais également la religion ou encore les conventions sociales. L'idéal pur et immaculé de l'amour qui unit deux êtres destinés l'un à l'autre doit affronter une réalité brutale.

Pour autant, il n'est pas non plus question d'obligations unilatérales où le jeune homme ou la jeune fille à marier est obligatoirement brimé. Dans le chapitre sur « la formation du couple », André Burguière rappelle les circonstances des mariages :

Il serait très exagéré de n'envisager la pratique du mariage, telle que la plupart des États et des autorités religieuses l'ont réglementée à partir du XVII^e siècle, que sous les traits de l'affrontement entre parents et enfants et de la répression des désirs adolescents. La préoccupation essentielle des parents, comme celle de la puissance publique, est de préserver, à travers les alliances, le rang social et le niveau de fortune des familles⁷².

Le mariage qui forme les familles est une institution ancienne mais pas absolument archaïque, elle sait parfois se faire perméable et permettre l'intégration de nouvelles normes sociales plus en phase avec l'époque actuelle. Passé ce constat, il s'agit de réfléchir à comment se forment les mariages. Des discussions ont lieu à propos du rang du promis ou de la promesse mais aussi à propos de la famille de ce futur conjoint : des systèmes d'alliances mais aussi de concurrences se nouent. La crainte de la mésalliance pèse sur le futur mariage. Sans peindre un tableau entièrement négatif de l'acte fondateur des familles, il s'agit de réfléchir aux modalités réelles de l'appartenance à la famille en dehors de l'idéal amoureux.

Marivaux dépeint la famille essentiellement à partir de modèles monoparentaux. C'est un fait très intéressant à noter au sein de notre corpus qu'en dehors du Comte et de la Comtesse Almaviva chez Beaumarchais – qui connaissent de nombreux hauts et bas dans leur relation –, il n'y a pas de couple de parents unis. On retrouve des mères seules et donc probablement veuves puisque leur mari n'est quasiment pas mentionné, et parce que le divorce n'est pas du tout la norme et n'aurait sa place sur la scène dramatique qu'en action de premier plan ; mais on trouve aussi des pères qui ne sont pas beaucoup plus bavards sur leur situation matrimoniale. La seule exception

⁷¹ André Burguière, *op. cit.*, p 9.

⁷² *Ibid.*, p 85.

est celle de *la Joie imprévue* où l'intrigue laisse supposer une connivence ancienne entre Monsieur Orgon et Madame Dorville qui pouvaient être de l'ordre de l'aventure sentimentale, mais cela reste anecdotique. René Démoris dans son article « Violence et loi du père chez Marivaux » parle du fait que « « Dans *La Joie imprévue*, on peut imaginer un rapport autrefois plus intime entre Madame Dorville et Monsieur Orgon (défini comme un « gentilhomme de votre ancienne connaissance ») qui ont destiné leurs enfants l'un à l'autre sans savoir qu'ils sont déjà amoureux... »⁷³. Quel est alors l'intérêt de ce veuvage ? Premièrement il sert à ne pas avoir une situation maritale de plus à gérer et à réduire les parents à une seule voix sans possibilité de désaccord. Cela limite aussi les interactions entre enfant et parent.

Par exemple, si Silvia, dans *le Jeu de l'amour et du hasard*, avait encore sa mère, il lui serait alors possible de faire part de ses doutes concernant Dorante. Sa mère, plus sensible encore que son père aux inquiétudes de Silvia, pourrait alors mettre en danger le plan paternel par égard pour la sensibilité de sa fille. Non, une mère serait de trop dans une intrigue qui repose sur l'équilibre précaire entre ceux qui savent et ceux qui ignorent tout. Ceux dans le secret doivent avoir une bonne raison de ne pas le divulguer, et la mère ferait doublon avec le père voire mettrait en danger le secret.

Dans un deuxième temps, le veuvage peut aussi signifier la fin d'une famille et la possibilité d'une nouvelle. Parce qu'il n'y a plus de couple parental et que les enfants sont grands, une sorte de passation de pouvoir se fait d'un couple à l'autre. La charge de la famille revient à ces parents en devenir, et les parents restants, un du côté de chaque jeune, s'y ajoutent sans plus former le noyau dur de la famille.

Le veuvage permet d'alléger l'intrigue familiale chez Marivaux, il disloque une famille pour en composer une autre et empêcher de trop s'appesantir sur l'ancienne. Par ailleurs le veuvage n'est pas conservé comme sujet de l'intrigue en raison du poids dramatique – au sens du drame familial, de la lourde perte affective – qu'il ferait peser sur l'ensemble de la pièce. Le veuvage que Diderot évoque dans ses pièces est d'ailleurs traité sous cet angle dramatique.

Dans son ouvrage consacré au *Comique et comédie au siècle des Lumières*, Jean Goldzink cite les *Journaux* de Marivaux et notamment son intention au sein de ses pièces de théâtre : « Je vais instruire votre esprit sans affliger votre cœur ; je vais vous donner des lumières et non pas des chagrins ; vous allez devenir philosophe et non misanthrope »⁷⁴. Le projet de Marivaux n'est pas de l'ordre de la morale, et la famille qu'il propose n'est ni modèle ni exemplaire. Il tient au contraire à conserver une part de divertissement qui provient des défauts que tout un chacun, et surtout les personnages de théâtre, a au fond de lui. C'est d'ailleurs pour cela que Marivaux poursuit sa réflexion en évoquant le principal objet de ses pièces, à savoir l'amour : « l'amour est ruse, il est mensonge, il est manipulation de l'autre et ignorance de soi, tout tendu vers la prise d'une conscience au piège de notre désir. Mais [...] l'amour

⁷³ René Démoris « Violence et loi du père chez Marivaux » in Pierre Frantz, *op. cit.*, p 166.

⁷⁴ Marivaux, *Journaux*, cité par Jean Goldzink, *Comique et comédie au siècle des Lumières*, Paris : l'Harmattan, 2000, (Coll. critiques littéraires), p 184.

reste toujours un rapport, une lutte pour la reconnaissance réciproque des consciences »⁷⁵. Cet amour, Marivaux l'exploite dans les couples mais on le retrouve aussi dans toute la famille.

Dans les liens concrets à l'origine des familles chez Marivaux il y a donc le parent, ou apparenté comme un oncle, figure soit respectable – Démocrite, Monsieur Orgon du *Jeu*, Madame Argante de *la Mère confidente*, Ergaste, Monsieur Orgon de *la Joie imprévue*, Eraste – soit clairement comique – Madame Argante de *l'Ecole des mères* et Madame Dorville. Deux parents seulement sont traités sous un angle comique et la seconde est anecdotique au sein de la pièce. Madame Dorville est vue brièvement comme une sorte de mégère qui contrarie les plans de Damon, amoureux de Constance. Pourtant, Monsieur Orgon dévoile qu'il s'est mis d'accord avec Madame Dorville il y a bien longtemps pour que les deux jeunes gens se marient s'ils se plaisent mutuellement. Il n'y a donc pas de quoi la conspuer en tant que parent. Celle qui pêche le plus dans ce rôle, c'est Madame Argante, dans *l'Ecole des mères*, et ce par son manque de lucidité vis-à-vis des sentiments de sa fille. Angélique le rappelle dans une formule aussi explicite qu'ironique : « quand ma mère me parle, je n'ai plus d'esprit »⁷⁶. Les parents sont très investis dans le choix du conjoint et donc dans la transmission de la structure familiale. Les mères s'inquiètent d'à qui elles vont confier leur fille, davantage pour ce qu'elles imaginent être bien pour leur enfant plutôt que parce qu'elles les connaissent suffisamment d'ailleurs. Les pères laissent les jeunes gens faire leurs expériences sentimentales dans un cadre préalablement établi et qui ne remet pas en cause grand-chose.

Dans son chapitre « Violence et loi du père chez Marivaux », René Démoris rappelle qu'« Avant d'être une affaire entre personnes, le mariage est une affaire entre familles, qui comporte des enjeux sociaux, économiques et financiers, et où les pères de famille jouent un rôle central »⁷⁷. Il évoque ainsi le fait qu'on retrouve la configuration du père égoïste à la Molière chez Marivaux dans *le Père prudent et équitable* en 1712 mais que cette figure du père est inversée. « Démocrite est autoritaire [...] mais il débrouille intelligemment les manœuvres d'un Crispin qui ne vaut pas Scapin et ne voit aucun inconvénient à accorder sa fille à l'homme qu'elle aime, du moment où il est assuré de sa fortune. Bref, le père remplit bien sa fonction »⁷⁸.

Aux parents, il faut ajouter les enfants, tout aussi nombreux, puisqu'il faut inévitablement qu'il y ait un enfant pour qu'un individu soit parent. Ici les jeunes gens sont plus ou moins respectueux, plus ou moins obéissants mais aucun ne dénigre frontalement ses parents. Maurice Daumas parle ainsi de la relation qu'entretiennent enfants et parents, et qui définit la nature profonde des liens qui les unissent : « on ne transige pas en revanche avec le principe d'obéissance, qui demeure jusqu'au début

⁷⁵ Marivaux, *Journaux*, cité par Jean Goldzink, *op. cit.*, p 184.

⁷⁶ Marivaux, *l'Ecole des mères*, *in op. cit.*, scène 6, p 351.

⁷⁷ René Démoris, *op. cit.*, p 164.

⁷⁸ *Ibid.*

du XVIIIe siècle le fondement des relations entre le mari et la femme et entre les parents et les enfants »⁷⁹. Il cite alors les principes d'Erasme :

Les enfants et les serviteurs ont une égale obligation d'obéir. Il serait à souhaiter que les supérieurs et les inférieurs s'acquittassent également de leurs devoirs. Cependant, s'il n'arrive que le supérieur use tyranniquement de son autorité, les inférieurs ne sont pas dispensés de l'obéissance qu'ils lui doivent. Car il n'y a rien de plus dangereux à la société que la sédition et la révolte⁸⁰.

Bien que datés, ces principes sont repris dans des traités d'éducation des XVIIe et XVIIIe siècles, comme on peut le voir dans le *Traité* de Jacques Chaussé sur l'éducation des enfants, cité encore par Maurice Daumas : « Et quoi qu'il faille toujours garder avec eux un certain caractère grave qui vous en attire le respect, il est vrai pourtant qu'il vaut mieux les retenir dans leur devoir par l'amour que par la crainte, par une honnête liberté que par une trop dure contrainte »⁸¹.

Dans la famille selon Marivaux, les relations sont simples : les jeunes s'aiment mais soit ils ignorent que leur amour est encouragé par leurs parents, soit ils doivent faire comprendre à ces derniers la valeur de leur lien. L'archétype du parent compréhensif mais également du jeune obéissant montre une permanence très forte de l'idéal familial chez Marivaux. En périphérie du noyau, on retrouve les serviteurs et d'éventuels prétendants qui seront invariablement éconduits. La structure des pièces part d'un même principe qui subit des variations mais il met en évidence la permanence des mêmes liens familiaux.

Il n'y a donc pas tant que cela d'abandon de l'idéal chez Marivaux au profit d'une représentation plus concrète des liens familiaux. Marivaux ne défend d'ailleurs aucun discours de vérité ou de vraisemblance. La primauté de l'amour dans ses pièces se fait au détriment d'une représentation plus réaliste de la famille. La famille ne commence jamais mal et finit toujours bien. Les liens ne se distendent jamais jusqu'à risquer la rupture. Ce qui ne signifie pas pour autant qu'il n'y a aucun péril qui les menacent. Mais ces menaces seraient davantage des sortes de *péripéties* qu'un véritable enjeu dramatique.

La famille est bien moins conforme à cet idéal chez Diderot, quand bien même le dénouement est aussi heureux. Il faut dire que les liens à l'origine des familles sont entourés de mystères, de secrets et de non-dits qui pèsent sur les consciences. Dans les intrigues de Marivaux, le secret a une fonction protectrice ou révélatrice pour les jeunes gens : Monsieur Orgon et Mario ne disent rien ni à Silvia ni à Dorante pour qu'ils apprennent à se connaître par eux-mêmes et réalisent leur idéal, qu'ils créent leur couple et leur famille à partir d'une forme d'utopie amoureuse où les sentiments triomphent sur la classe sociale. De même, Monsieur Orgon dans *la Joie imprévue* ne dissimule à Damon l'existence de Constance et son déguisement en joueur que pour

⁷⁹ Maurice Daumas, *Le Mariage amoureux : histoire du lien conjugal sous l'Ancien Régime*, Paris : Armand Colin, 2004, p 160.

⁸⁰ Erasme cité par Maurice Daumas, *op. cit.*, p 160.

⁸¹ Jacques Chaussée, *Traité*, cité par Maurice Daumas, *op. cit.*, p 161.

mieux apprendre au jeune homme qu'il s'est fourvoyé, ce qu'il doit à son père et à quel point son avenir est à présent radieux.

Chez Diderot, la famille se bâtit sur de lourds secrets à la fois menaçants et dangereux pour l'avenir de chacun de ses membres. On peut noter que, comme chez Marivaux, nous ne trouvons que des parents seuls, et plus précisément ici trois figures paternelles : celle du père de famille, Monsieur d'Orbesson ; le Commandeur, son beau-frère, l'oncle des enfants mais également de Sophie bien qu'il dénègue ce rôle ; et enfin le père de Dorval et Rosalie, Lysimond. Les mères manquent cruellement dans ces pièces, et seule Constance dans *le Fils naturel* semble endosser un rôle qui y ressemble en tant que veuve. Mais elle est sans enfant, et elle est destinée à une nouvelle histoire sentimentale par l'intrigue. Elle ne répond donc pas réellement aux critères de la parentalité.

Par ailleurs, la parentalité chez Diderot n'a rien de simple. Lysimond, dans *le Fils naturel*, est attendu comme le père de Rosalie et non celui de Dorval. Ce n'est que lorsqu'il arrive et voit Dorval à la scène 5 de l'acte V que la révélation se fait sur la nature du lien qui unit Dorval et Rosalie :

ROSALIE.
Mon père !
DORVAL.
Ciel ! Que vois-je ? C'est Lysimond ! C'est mon père !
LYSIMOND.
Oui, mon fils, oui, c'est moi. (*À Dorval et à Rosalie*). Approchez, mes enfants, que je vous embrasse... Ah ! Ma fille ! Ah ! Mon fils !... (*Il les regarde*). Du moins, je les ai vus... (*Dorval et Rosalie sont étonnés ; Lysimond s'en aperçoit*). Mon fils, voilà ta sœur... Ma fille, voilà ton frère.
ROSALIE.
Mon frère !
DORVAL.
Ma sœur !
ROSALIE
Dorval !
DORVAL
Rosalie !⁸²

Cette révélation est un déchirement pour les jeunes gens qui découvrent alors qu'ils ont failli tomber dans l'inceste sans même le savoir. On remarque alors toute la complexité des liens familiaux qu'établit Diderot. Le couple Rosalie et Dorval est définitivement évacué hors de l'intrigue par cette révélation, mais ce sans réelle nécessité puisque les deux jeunes gens avaient pris la décision de ne pas donner suite à leurs sentiments car c'était le choix le plus vertueux et le plus respectueux envers Clairville et Constance.

Au rôle très singulier de Lysimond s'ajoute la constatation du manque cruel de figures parentales. Dorval est à la fois la principale force morale de la pièce et la principale perturbation – puisque c'est en partie parce qu'il est là que Rosalie doute de

⁸² Denis Diderot, *le Fils naturel*, in *op. cit.*, Acte V, scène 5, p 100.

ses sentiments envers Clairville – mais il est également partie prenante de l'intrigue amoureuse. Cette combinaison de positions pose un problème dans la famille car elles sont antagonistes et incompatibles. L'apparente simplicité de quatre jeunes gens mal associés qui finissent par se trouver n'a pas vraiment lieu dans cette pièce, puisque les couples sont conservés. La seule différence, c'est qu'il n'y a plus d'autre choix, puisque Dorval et Rosalie savent à présent qu'ils sont frère et sœur.

Quant à ces liens familiaux concrets, ils sont éprouvés au fur et à mesure des années comme nous le raconte les *Entretiens*. Dorval prétend que rejouer ce drame permet à chacun de réfléchir à ce qui s'est passé⁸³. Mais il y a de quoi être sceptique tant cette comédie paraît cruelle pour chacun. Dans le livre de Nicolas Cronk, *Études sur le Fils naturel et les Entretiens sur le Fils naturel de Diderot*, Russel Goulbourne réalise un chapitre intitulé « Essai bibliographique » dans lequel il évoque la réception du *Fils naturel* : « la représentation de la famille dans *le Fils naturel* ne cesse d'attirer les critiques. Diderot présente *le Fils naturel* comme une sorte de rite familial : la pièce doit être représenté chaque année (et pour) Dorval et sa famille en guise de commémoration des évènements bouleversants décrits dans le paratexte »⁸⁴. Dorval est celui par qui le malheur arrive, Rosalie est mise face à son inconstance et son manque de discernement, Clairville et Constance sont quasiment humiliés. Ces liens familiaux, bien que plus réalistes que chez Marivaux d'une certaine manière puisqu'ils ne réitèrent pas le modèle de l'idéal amoureux sous le vernis de différentes intrigues, n'en sont pas moins fragiles et presque superficiels.

Du côté du *Père de famille*, les liens familiaux sont tout aussi complexes. Aux rôles bien établis au sein de cette famille par les liens du sang, à savoir le père, Saint-Albin, Cécile, et le Commandeur, s'ajoutent Germeuil et Sophie. Mais tous deux sont considérés comme de mauvaises alliances d'après le Commandeur. Ce qui est intéressant de noter c'est que le Commandeur présent est le frère de Madame, femme du père de famille et mère de Saint-Albin et Cécile, qui est aujourd'hui décédée. Il est un membre proche de la famille, normalement. Et pourtant, les liens familiaux ne cessent de se distendre autour de lui. Saint-Albin et Cécile ne l'apprécient pas mais ils n'ont pas l'air de le craindre outre mesure. Ils se méfient quand même de son pouvoir de nuisance puisqu'il a de l'influence sur leur père. Au fur et à mesure de la pièce, les conseils inopportuns du Commandeur s'enchaînent et il se met lui-même au ban de la famille. Il nuit à tous les couples de jeunes gens, il met en péril la relation quasi filiale entre Germeuil et le père, il menace celle du père avec ses deux enfants de sang, et ce alors même qu'il ne s'est jamais occupé correctement de sa propre nièce. Le deuxième modèle familial que propose Diderot n'est donc pas plus apaisé que le premier. Il tient encore à distance l'idéal amoureux, pourtant le fait est qu'aucun des jeunes gens ne voit son histoire d'amour inaboutie à la fin de la pièce.

⁸³ Denis Diderot, *Entretiens*, op. cit., p 77.

⁸⁴ Russel Goulbourne, « Diderot et Horace, ou le paradoxe du théâtre moderne » in Nicholas Cronk, *Études sur le Fils naturel et les Entretiens sur le Fils naturel de Diderot*, Oxford : Voltaire Foundation, 2000, (Coll. Vif), p 194.

Dans son ouvrage *Diderot dramaturge du vivant*, Béatrice Didier discute de la manière dont Diderot choisit son sujet de théâtre. Dans un premier temps, elle évoque le fait que « Diderot privilégie la relation familiale »⁸⁵. Consciemment, le dramaturge fait le choix d'évacuer l'histoire amoureuse ou plutôt de la placer au sein d'une histoire familiale plus large. La relation sentimentale s'intègre à la relation familiale qui, elle, est au centre de l'intrigue. Elle précise que ce choix provient du fait que « la famille [est], à vrai dire, suffisamment riche en conflits pour alimenter un théâtre ; la seule relation hors famille, mais qui y ramène par le jeu des mariages, serait l'amitié. »⁸⁶. Ainsi, un mouvement de va-et-vient est réalisé dans ces intrigues : les jeunes gens tentent de s'éloigner de la cellule familiale par désir d'indépendance mais finissent par y revenir, appelés par le sang, l'obéissance qu'ils doivent à leurs parents – surtout à leur père – ou encore ramenés à la raison par l'être aimé. Béatrice Didier remarque qu'« il y a [...] un risque de repliement sur la famille dans le drame. »⁸⁷. C'est bien là un des principaux soucis de l'œuvre de Diderot en ce qui concerne la famille : on n'en sort que pour mieux y revenir, et elle est très peu remise en cause tant elle reste un cadre immuable et supposément préférable à toute autre structure relationnelle.

Dans le livre de Marc Buffat *Diderot, l'invention du drame*, Jürgen Siess, réalise un chapitre intitulé « un modèle des Lumières : la comédie sérieuse de Diderot ». Il explique comment Diderot s'empare de la famille au travers de ce genre nouveau et comment il y noue les liens qui contraignent chacun : « dans sa conception du nouveau drame, Diderot est fasciné par les fortes interdépendances – entre le père et le fils, la mère et la fille, la frère et la sœur. Il y découvre un nouveau pathos propre à la famille bourgeoise, qui est l'expression d'un réseau complexe de devoirs et de sentiments. »⁸⁸. La famille selon le modèle de Diderot emprunte aux évolutions de son temps. Les liens concrets qui font la famille sont très restreints. Il n'est plus question des domestiques ni même de la famille élargie :

La conception de Diderot est portée par une tendance fortement bourgeoise : à ses yeux le naturel est fondé sur la famille « nucléaire » (Kleinfamilie, selon le terme de Habermas), le nouveau type de famille caractérisé par sa sphère intime, une sphère qui est censée protéger le cercle familial des dangers provenant du monde du pouvoir et de l'argent. Dans l'opinion de Diderot, la sphère privée de la famille constitue un progrès. Elle permet une harmonie centrée sur une relation étroite entre parents et enfants où la mère et le père prennent eux-mêmes l'éducation en charge. Dans cet intérieur bourgeois, les jeunes sont préparés pour une vie en couple et en famille qui leur permettra de fonder à leur tour leur foyer⁸⁹.

Il faut bien retenir ici l'idée de « progrès » dans la construction de cette nouvelle structure familiale. Ce qui fait ici le lien entre les différents membres de la famille est un amour mutuel mais aussi qui tend à l'exclusivité, dans une récupération de l'idéal

⁸⁵ Béatrice Didier, *Beaumarchais ou la passion du drame*, Paris : Presses Universitaires de France, 1994, (Coll. Écrivains), p 59.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Jürgen Siess, « un modèle des Lumières : la comédie sérieuse de Diderot » in Marc Buffat, *Diderot l'invention du drame*, Paris : Klincksieck, 2000, (Coll. Actes et colloques), p 24.

⁸⁹ *Ibid.*, p 25.

amoureux où l'on espère que jamais l'adultère ne viendra briser la confiance. L'émancipation de ses pairs à laquelle Diderot ne cesse d'aspirer n'a donc pas réellement lieu. La famille est certes plus chaotique que chez Marivaux, mais la finalité reste la même. Faire famille au théâtre, c'est aller vers une fin positive et plaisante pour le spectateur, et ce en dépit des obstacles infranchissables et indénombrables qui jalonnent la formation de cette famille.

Pour ce qui est des liens qui forment la famille, Beaumarchais applique encore une fois son modèle atypique de reprise des personnages d'une pièce à l'autre. Le paramètre original de l'œuvre de Beaumarchais est celui du temps. La famille qu'il présente éprouve ce temps long sur près de vingt-cinq ans. Dans son ouvrage « *Deviner l'énigme du sphinx* » : *la trilogie de Beaumarchais*, Stéphanie Genand discute de cette question du temps chez Beaumarchais en parlant d'un véritable « laboratoire d'observation » : « Quel meilleur laboratoire d'observation qu'une famille représentée aux différents âges de la vie ? »⁹⁰. Ce choix du temps long, Beaumarchais le justifie lui-même dans son texte « un mot sur *la Mère coupable* » qui précède la pièce de théâtre :

Après avoir bien ri, le premier jour, au *Barbier de Séville*, de la turbulente jeunesse du comte Almaviva, laquelle est à peu près celle de tous les hommes : Après avoir, le second jour, gaiement considéré, dans *La Folle Journée*, les fautes de son âge viril, qui sont aussi les nôtres : Par le tableau de sa vieillesse, et voyant *La Mère coupable*, venez vous convaincre avec nous que tout homme qui n'est pas né un épouvantable méchant, finit toujours par être bon quand l'âge des passions s'éloigne, et surtout quand il a goûté le bonheur si doux d'être père !⁹¹

Cette succession des années est selon Beaumarchais une richesse inédite car elle permet d'approfondir les liens qui unissent tous les personnages. Par ailleurs, cet enchaînement fournit un contenu très riche aux différentes intrigues des pièces. Pour citer Stéphanie Génand à la suite de l'extrait de Beaumarchais : « À la fois enjeu dramaturgique interne, les générations se succèdent au rythme des révélations stratégiquement liées à la question de la *filiation* »⁹².

Les liens familiaux se renforcent en effet au fur et à mesure des intrigues. Dans *le Barbier de Séville*, le seul lien qui semble daté et riche est celui entre Figaro et Lindor. Tous deux ont un passé commun, Figaro l'a déjà aidé et Lindor a su se montrer généreux en retour :

LE COMTE.

Je ne te reconnaissais pas, moi. Te voilà si gros et si gras...

FIGARO.

Que voulez-vous, Monseigneur, c'est la misère.

⁹⁰ Stéphanie Genand, « *Deviner l'énigme du sphinx* » : *La trilogie de Beaumarchais*, Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2018, (Coll. Cours).

⁹¹ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, « un mot sur *la Mère coupable* », cité par Stéphanie Genand, *op. cit.*

⁹² *Ibid.*

LE COMTE.

Pauvre petit ! Mais que fais-tu à Séville ? je t'avais autrefois recommandé dans les bureaux pour un emploi.⁹³

On a beau nous dire que Lindor est épris de Rosine depuis « six mois »⁹⁴, la relation entre eux débute à peine. Reste le semblant de famille que forment Bartholo et Rosine mais elle n'est là que pour être tournée en ridicule. Bartholo a dévoyé le nom de père, et tend à dévoyer aussi celui de mari. Ce lien-là est donc absolument à rompre. La conclusion de la pièce par le mariage de Rosine et Lindor n'appelle aucune suite particulière, pas plus qu'aucune des pièces de Marivaux. Les jeunes gens vont fonder un nouveau foyer et c'est très bien ainsi.

Dans *le Mariage de Figaro* pourtant, on retrouve un enrichissement des liens qu'entretiennent nos personnages les uns avec les autres. L'intrigue saute l'étape du bonheur conjugal pour arriver immédiatement à la déconvenue, la lassitude, et quasiment l'adultère. Et si à la fin, le Comte a abandonné son projet de faire de Suzanne sa maîtresse, il ne semble pas de nouveau follement épris de sa femme comme à la fin du *Barbier*. En revanche, les serviteurs sont pleinement associés à la famille, du moins c'est ce que semble souhaiter la Comtesse. Elle ne se voit pas sans Chérubin ni sans Suzanne et par extension sans Figaro. Elle abolit une forme de hiérarchie sociale en considérant à leur juste valeur chacun des individus qui peuple le château au point de les faire entrer dans la famille. Le Comte, au contraire, tend à rétablir l'ordre. Le fameux droit de cuissage qu'il invoque pour profiter de Suzanne montre une supériorité vis-à-vis d'elle, tout comme il menace Figaro et surtout Chérubin de les exclure de sa maison s'ils ne se comportent pas comme lui veut. À cela s'ajoute l'intrigue de l'étrange famille formée par Bartholo, Marceline et Figaro. Cette famille est tellement dysfonctionnelle que la scène de reconnaissance qui lui est associée est entièrement comique :

BARTHOLO, *montrant Marceline.*

Voilà ta mère.

FIGARO

... Nourrice ?

BARTHOLO.

Ta propre mère.

LE COMTE.

Sa mère !

FIGARO.

Expliquez-vous.

MARCELINE, *montrant Bartholo.*

Voilà ton père.

FIGARO, *désolé.*

Oooh ! aïe de moi !

MARCELINE.

Est-ce que la nature ne te l'a pas dit mille fois ?

⁹³ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *le Barbier de Séville*, in *op. cit.*, Acte I, scène 2, p 45.

⁹⁴ *Ibid.*, Acte I, scène 4, p 49.

FIGARO.
Jamais.
LE COMTE, *à part*.
Sa mère.⁹⁵

Lorsque Bartholo désigne Marceline comme sa mère à Figaro, il met fin à la rêverie de ce dernier sur le fait que ses parents puissent être d'illustres et riches personnes à qui il a été volé. Le mot « nourrice » traduit son dernier et vain espoir que Marceline ne soit pas réellement sa mère. Mais malheureusement pour ses espoirs de gloire, voilà bien que ses deux parents Bartholo et Marceline l'ont reconnu. La didascalie « désolé » et les onomatopées qui suivent indiquent bien la déconvenue de Figaro au sujet de sa naissance. Enfin, la dernière plaisanterie à ce sujet est faite par la question supposément rhétorique de Marceline. Lorsqu'elle demande à Figaro s'il ne l'a pas senti, Figaro répond d'autant plus « jamais » que sa mère – qui ignorait alors l'être – vient de le trainer en justice pendant tout un acte pour tenter de l'épouser. La famille reste donc traitée sous un angle comique dans cette pièce. Les liens qui unissent les membres de la famille sont renforcés par le respect mutuel qu'ils se portent finalement, bien plus que par le sang qui apparaît sous un jour presque anecdotique et pleinement comique.

Un basculement a lieu au sein de *la Mère coupable*. En effet, la pièce introduit des enfants, ce qui vient chambouler un schéma, et familial et d'intrigue, où le Comte et la Comtesse étaient encore les personnages principaux. La fin du *Mariage* allait d'ailleurs à rebours de l'idéal puisque malgré une réconciliation finale entre les époux, on sentait que la passion n'était plus de mise dans le couple comtal. Vingt ans plus tard dans l'intrigue de *la Mère coupable*, le Comte et la Comtesse ne se parlent presque plus, séparés par la question des enfants mais surtout de l'adultère. Si le Comte accueille Florestine, la fille adultérine du Comte, au sein de la famille, Léon, en tant qu'enfant naturel, n'est plus bon à rien d'après le Comte et il vaut mieux l'envoyer au loin que de le garder à la maison – de même que Chérubin était considéré comme un risque de dépravation pour toute la maison. C'est Bégearss qui agit en coulisse pour briser définitivement le lien matrimonial et laisser supposer aux jeunes qu'ils sont en fait frère et sœur et que leur affection est contre-nature.

Cette partie de l'intrigue est essentielle en ce qui concerne les liens qui unissent les membres d'une même famille car quelle que soit l'issue – même si l'inceste s'avérait être vrai –, Florestine et Léon resteraient liés et membres de la même famille. Mais le drame porte ici sur la possibilité de l'inceste. À la manière de Diderot, l'enjeu est purement intrafamilial dans ce cas. Il s'agit d'ailleurs que cela reste le cas en éjectant l'individu qui prétendait en faire partie. C'est finalement, et comme souvent au théâtre, l'amour qui sauve cette famille puisque les deux jeunes gens ne sont pas liés par le sang et peuvent alors s'épouser. Le Comte reconnaît ses torts et pardonne à la Comtesse. Mais l'amour n'a pas empêché tous ces événements d'arriver. Aussi, dans son ouvrage *le Mariage amoureux : histoire du lien conjugal sous l'Ancien Régime*,

⁹⁵ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *le Mariage de Figaro*, in *op. cit.*, Acte III, scène 16, p 201.

Maurice Daumas discute de cet amour qui circule au sein de la famille et de la stabilité qu'il offre, sans pour autant être une forme de remède miracle aux dissensions familiales. Il nourrit en tout cas les liens qui unissent la famille en une seule cellule sociale :

Le lien entre l'enfant et l'amour qu'entretiennent les parents est naturellement de première importance pour la reproduction de l'amour conjugal via l'amour filial. C'est dans la famille même que se sont créées les conditions d'apparition de l'amour romantique, qui fait de l'aventure amoureuse la quête d'un paradis perdu : celui de la symbiose affective qui régnait au temps où l'enfant jouait le rôle d'un tiers inclus dans l'amour conjugal.⁹⁶

L'amour ne peut pas, en effet, être considéré de manière anecdotique. Si le couple amoureux reste une sorte d'idéal que nous avons évoqué précédemment, l'amour filial est absolument nécessaire pour préserver les liens. Par ailleurs, Maurice Daumas poursuit sa réflexion en considérant ce qu'il nomme « le mystère » de la famille :

Le « mystère » de la famille est que chacun de ses membres éprouve dans sa chair que l'amour conjugal, l'amour parental, l'amour filial et l'amour sororal sont de même nature. La famille présente ainsi l'allure d'un creuset dans lesquels les liens affectifs se chevauchent, s'épaulent, se complètent. mais c'est aussi dans ce même cadre que se fait l'expérience de l'altérité, et que l'on apprend, contraint et forcé, à vivre avec autrui : la famille est le lieu d'apprentissage et d'expérimentation des relations avec l'autre sexe et avec les autres générations.⁹⁷

La famille est donc un lieu d'apprentissage et de formation à l'affectif et au social. Les liens qui s'y forment sont faits pour durer dans le temps, créer une forme de stabilité propice à l'agrandissement de la famille. Cependant, les familles ont été souvent représentées : ce qui change ici, c'est la représentation d'enjeux liés à ces liens familiaux et non plus seulement de présenter la famille en arrière-plan des pièces. Dans son livre *le Théâtre*, Marie-Claude Hubert révèle l'importance du surgissement de l'intime dans ces intrigues pour le renouvellement théâtral mais aussi pour le réalisme des pièces – et donc l'abandon même partiel de l'idéal :

Faisant pénétrer le spectateur dans l'intimité d'une famille bourgeoise, le drame saisit les personnages dans leur réalisme. Pour la première fois au théâtre, les personnages ont une biographie, un passé. Aussi le valet de comédie, personnage de fantaisie que « les honnêtes gens n'admettent point à la connaissance de leurs affaires », comme le dit Diderot, est-il banni de la scène pour son irréalisme.⁹⁸

Face à ces relations familiales qui peuvent être aussi tendres et affectueuses que conflictuelles voire explosives, les dramaturges font des choix différents. Cependant, les familles cherchent toujours à revenir à un équilibre, le plus souvent celui du début de la pièce que les conflits empêchent de faire renaître. Quelles sont alors les menaces concrètes, intérieures ou extérieures, qui gravitent autour de la famille ?

⁹⁶ Maurice Daumas, *op. cit.*, p 280.

⁹⁷ *Ibid.*, p 281.

⁹⁸ Marie-Claude Hubert, *Le Théâtre*, Paris : Armand Colin, 2008, (Coll. Coursus), p 127.

C) Les principaux périls qui menacent la famille

Après avoir étudié les liens qui créent la famille, il s'agit de s'arrêter sur ce qui menace de fragiliser son équilibre. Car si l'amour est essentiel, il ne suffit pas à maintenir une structure aussi complexe et variable, comme nous le montrent les différentes œuvres des dramaturges étudiés ici. Par exemple, on ne voit pas de prêtre venu célébrer le mariage. Dans *le Barbier de Séville*, c'est un contrat signé devant le notaire qui transmet l'autorité de Bartholo en tant que tuteur de Rosine à Lindor, nouveau mari de la jeune fille. La mise à l'écart de l'institution ecclésiastique tient en partie aux bonnes mœurs et la préservation d'attaques virulentes. Représenter l'Église, c'est risquer la censure si on la représente de manière négative ou bien l'ennui de son spectateur si on la dépeint sous un jour positif – et donc en transformant la pièce en une sorte de démonstration, de victoire, de la vertu catholique.

Pourtant, l'Église a toute sa place dans ces pièces en tant qu'institution qui préside au mariage. Comme on a pu le voir à propos de l'idéal amoureux vanté par les pièces, l'Église bénit le plus souvent les mariages qui ont lieu entre jeunes gens même en l'absence de l'accord des parents. Car le mariage fait partie des sept sacrements de l'Église et à ce titre, le briser sous des pressions politiques serait admettre l'infériorité de ce don de Dieu face à des forces terrestres. Dans son ouvrage *Familles : parenté, maison et sexualité*, Jean-Louis Flandrin évoque la situation paradoxale de l'Église mais aussi de l'État face au mariage : « L'Église et l'État se présentaient comme attachés à la fois à la liberté des mariages et à l'autorité des parents ; et ils conciliaient ces deux impératifs de manière aussi paradoxale à nos yeux »⁹⁹. L'Église est ainsi contrainte à faire des concessions et à déclarer certains mariages réellement problématiques comme nuls mais elle tient bon face à l'État quand le désaccord à propos du mariage des jeunes est une simple histoire de préférence et non d'incompatibilité profonde des familles.

L'Église préside donc à la création des familles mais elle œuvre aussi à la préservation de celles déjà existantes. François Lebrun, dans l'introduction du livre d'André Burguière *La famille en occident du XVIe au XVIIIe siècle*, mentionne le fait que « les États catholiques se retrouvent pour dénoncer l'adultère, violation du lien conjugal, et plus généralement toute forme d'activité sexuelle hors du mariage : ce sont là autant de menaces contre la structure de la famille et par conséquent contre la société civile et religieuse tout entière. »¹⁰⁰. Le mariage permet de réguler les familles, de les orienter, et malgré son aspect de cadre rigide, insufflé par sa double disposition religieuse et structurelle, le mariage prouve ses bienfaits sociaux sur le long terme autant que ses limites lorsque d'autres intérêts sont en jeu.

Marivaux ne cache pas son scepticisme face à l'institution du mariage sur le long terme et il évoque pour cela la primauté de l'amour qui dépasse une institution

⁹⁹ Jean-Louis Flandrin, *op. cit.*, p 155.

¹⁰⁰ André Burguière, *op. cit.*, p 39.

comme le mariage. Parfois, selon le dramaturge, on n'est simplement plus maître de son cœur et dans ce cas, ce n'est pas un serment ou un contrat signé qui peut changer les sentiments. Marivaux le revendique dans *le Spectateur français* datant du 27 mars 1723 :

Serait-ce à cause qu'à l'autel on a juré de s'aimer ? Bon, et que ce signifie ce serment-là ? rien, sinon qu'on s'oblige d'agir exactement tout comme si on s'aimait, quand même on ne s'aimera plus ; car à l'égard du cœur, on ne peut se le promettre pour toujours, il n'est pas à nous, mais nous sommes les maîtres de nos actions, et nous les garantissons fidèles, voilà tout : reste donc ce cœur dont l'amour doit toujours piquer, parce que cet amour est toujours un pur don, parce que des époux ont beau se le promettre, et qu'ils ne peuvent se le tenir qu'autant qu'ils prendront soin de se le conserver par de mutuels égards.¹⁰¹.

La lucidité du dramaturge à ce sujet met en évidence son choix de finir les pièces sans plus discuter que cela de ce qui se passe après le mariage. Peu persuadé de sa valeur amoureuse autant que dramaturgique, Marivaux évacue le sujet du mariage comme institution en dehors de ses pièces mais cela met aussi en avant sa faiblesse, toujours selon lui.

En parallèle du mariage, de ses réussites et de ses échecs, un autre bouleversement majeur fait basculer les familles : la mort d'un de ses membres. On retrouve d'un côté la perte d'un parent et de l'autre la perte d'un enfant.

L'état de veuvage de nombreux personnages a été évoqué précédemment pour attester des liens au sein des familles. Cet état concret, dramatique, car rappelant la mort d'un être cher, n'est pas seulement présent pour les raisons théâtrales évoquées précédemment – à savoir la réduction de la figure parentale à un seul individu qui incarne une force sans contradiction pour la bonne tenue de l'intrigue –, il est également représenté car il fait référence à une réalité sociologique de l'époque. François Lebrun y revient dans son introduction où il reprend les travaux de l'historienne Micheline Baulant :

L'instabilité caractérise la famille de l'Europe traditionnelle du fait des coups répétés de la mort : décès d'enfants en bas âge que leurs frères et sœurs ont à peine le temps de connaître, fréquente rupture du couple par la mort du père ou de la mère. Certes, on l'a dit, la cellule familiale est très souvent et très vite reconstituée, mais demeurent les problèmes que pose au conjoint et à ses enfants tout remariage. C'est bien l'image d'une « famille en miettes » qui s'impose lorsque, reconstituant les familles dans le cadre d'une paroisse, on note, sur dix ou vingt ans, ces couples qui se font, se défont, se refont avec ces enfants de deux, voire trois lits différents élevés ensemble (Baulant, 1972)¹⁰².

La mort est une composante à part entière des familles autant qu'une menace. La mortalité infantile est très forte, et cela peut d'ailleurs expliquer l'absence d'enfants en bas âge dans toutes les pièces étudiées. Sans compter évidemment la difficulté d'avoir

¹⁰¹ Marivaux, *Le Spectateur français* cité par Françoise Rubellin, *Marivaux dramaturge* : « *La double inconstance* », « *Le jeu de l'amour et du hasard* », Paris : Honoré Champion, 1996, (Coll. Unichamp), p 191.

¹⁰² André Burguière, *op. cit.*, p 13.

un acteur enfant sur scène, un enfant jeune pourrait être mentionné. Or Beaumarchais par exemple fait le choix de réaliser un saut temporel entre sa deuxième et sa troisième pièce, réalisant une ellipse complète de l'enfance des enfants du couple Almaviva. Un enfant est pourtant mentionné comme mort chez Beaumarchais, mais sa mort a lieu lors de l'ellipse temporelle. Il s'agit du premier fils du Comte et de la Comtesse Almaviva. Dès la seconde scène, Figaro nous annonce la mort de cet enfant : « [...] Depuis, dis-je, qu'il a perdu, par une querelle de jeu, son libertin de fils aîné, tu sais comment tout a changé pour nous ; comme l'humeur d'Almaviva est devenue sombre et terrible... »¹⁰³. Cette mort fait partie du drame de la famille Almaviva mais elle n'entre pas réellement dans le cas des morts accidentels. Ici, il semblerait que ce fils ait perdu une sorte de duel et ce alors qu'il était déjà adulte. Si la perte de cet enfant menace toute la famille Almaviva car il était le seul enfant légitime du couple et donc le seul à même de reprendre le nom, et de capter l'héritage, sa mort est plus due au caractère emporté de ce fils qu'à un hasard malheureux.

Il ne reste alors que deux personnages mentionnés comme étant encore des enfants, à savoir Chérubin et Fanchette, mais tous deux, presque adolescents, sont sortis de l'âge critique de la mortalité infantile. Chérubin est d'ailleurs déjà trop proche de l'homme pour le Comte qui ne cesse de vouloir l'éloigner de son épouse et de toutes les femmes en général. Représenter un enfant jeune, c'est créer des contraintes difficiles à surmonter mais aussi représenter un enfant qui peut-être n'atteindra pas l'âge adulte et rappeler alors une réalité brutale. Le veuvage est déjà une réalité suffisamment cruelle, bien que nécessaire aux intrigues, sans qu'on en rajoute une de plus. François Lebrun conclut ainsi son introduction :

Dans le système démographique européen, la famille, le plus souvent fondée tardivement et interrompue précocement par la mort, apparaît comme le grand régulateur démographique, cependant que la très forte mortalité des enfants constitue un correctif impitoyable à une forte fécondité¹⁰⁴.

D'un point de vue sociologique, la mort est un événement banal de l'époque pour ce qui est des familles et la mentionner va dans le sens d'une représentation plus réaliste de la famille.

Pourtant, cette mortalité n'est pas considérée que comme une fatalité. Si on s'étonne encore du fait qu'il importait plus à une époque qu'un enfant soit baptisé plutôt qu'il ne soit sorti pleinement du ventre de la mère et qu'on ait sauvé la mère comme l'enfant, des politiques de santé publique ont tenté au XVIIIe siècle de remédier à la mortalité infantile et en couches. François Lebrun rappelle ainsi que « Durant la deuxième moitié du XVIIIe siècle, de nombreuses mesures sont mises en place pour diminuer la mortalité en couches mais aussi infantile : la mise en place d'une formation pour les sages femmes, la remise en cause de la mise en nourrice, le traitement des

¹⁰³ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *la Mère coupable*, in *op. cit.*, Acte I, scène 2, p 254.

¹⁰⁴ André Burguière, *op. cit.*, p 19.

enfants abandonnés. »¹⁰⁵. Cette volonté étatique de diminuer la mortalité prouve une nouvelle perception des familles et la considération de la mort comme une véritable menace pour l'équilibre familial et non plus comme un simple aléa.

L'une des pièces qui traite du veuvage en tant que tel est *la Femme fidèle* de Marivaux. Dans l'une de ses dernières pièces, Marivaux explore le retour d'un mari auprès de sa femme qui le croit décédé depuis bien longtemps. Parti à la guerre juste après leur mariage, ce Marquis est resté prisonnier dix ans. Il revient chez lui alors que la mère de la Marquise tente de la convaincre d'épouser un nouvel homme, Dorante. Mais la Marquise reste fidèle à son époux dont personne n'a eu de nouvelles depuis tout ce temps, convaincue qu'il pourrait encore être en vie. Tout porte à croire pourtant qu'il est bel et bien mort. Or, voilà qu'arrive un homme qui se prétend compagnon d'arme de son mari – c'est en réalité le Marquis déguisé. Celui-ci vient lui rapporter comment son mari est mort, dans le seul but de savoir si elle lui est restée fidèle et comment elle réagira en apprenant cette nouvelle. Après avoir mis sa fidélité à rude épreuve, le Marquis en conclut que sa femme est digne de son amour et dévoile la supercherie. L'originalité de la pièce tient à la représentation de cette quasi veuve, ou du moins qui pense l'être jusqu'à l'avant-dernière scène de la pièce. Mais la mise à mal du mariage dans cette pièce tient en deux points contradictoires pesant sur la presque veuve. Le premier est la prétendue mort de son mari qui l'autorise à prendre un nouvel époux. Personne ne lui en voudrait de la faire, si ce n'est le spectre de son mari et éventuellement sa propre conscience. Le deuxième est la fidélité absolue que lui réclame celui qu'elle pense être l'ami de son mari. Pourquoi cet individu veut-il à ce point qu'elle n'en épouse pas un autre s'il vient lui-même annoncer la mort de cet époux ? Souhaite-t-il à ce point son malheur et sa solitude pour l'inciter, voire la contraindre à refuser un nouveau mariage ? En restant veuve, cette Marquise choisirait l'abandon de tout projet familial, et cela pourrait même aller jusqu'à se fâcher avec sa mère. La mort de l'époux mais aussi le vœu de fidélité juré lors du mariage, qui est à présent caduc, pèsent sur toute possibilité d'une nouvelle famille et contaminent l'intrigue en la résumant à cet unique sujet¹⁰⁶.

Certaines menaces qui pèsent sur la famille sont de l'ordre du contingent, elles peuvent se produire, tout comme ne jamais avoir lieu. C'est le cas de la mort qui est traitée comme un aléa mais dont les conséquences sont prises en compte avec attention par les dramaturges. En revanche, d'autres menaces sont littéralement créées pour les pièces ou bien elles dépendent de décisions internes aux familles : c'est le cas dans un premier temps des personnages de méchants mais aussi dans un second temps des questions d'argent, de refus d'alliance mais aussi des problèmes de communication et des quiproquos.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p 46.

¹⁰⁶ Marivaux, *la Femme fidèle*, in *op. cit.*, p 541-549.

Dans un premier temps on retrouve un certain nombre de méchants caricaturaux qui vont tenter de séparer les jeunes gens. C'est chez Beaumarchais que ces méchants sont les plus évidents car ils sont représentés au travers de caractères clairs et antagonistes à ceux de nos héros. Dans *le Barbier de Séville*, Bartholo tente abusivement de conserver Rosine chez lui alors qu'elle est à présent adulte et prête à prendre époux. Au début de la pièce, Rosine est désignée comme la pupille de Bartholo. Elle est alors l'équivalent d'une fille mais sans lien de sang. Bartholo essaye de l'épouser et de la conserver ainsi chez lui dans une forme d'endogamie vue ici comme comique et abusive. Rosine, au contraire, rêve de sortir de ce cadre rigide pour se tourner vers le vaste monde et en particulier rencontrer quelqu'un d'autre que ce tuteur encombrant et cacochyme. Bartholo est sans cesse traité sous l'angle comique. Constamment ramené à sa vieillesse par les boutades de Figaro ou par le regard de dégoût de Rosine, il n'est dangereux que par son argent et parce qu'il enferme Rosine. Il est un méchant de circonstance bien plus qu'un ennemi impossible à vaincre :

ROSINE.

Sa femme ! Moi ! Passer mes jours auprès d'un vieux jaloux, qui, pour tout bonheur, offre à ma jeunesse un esclavage abominable !

BARTHOLO.

Ah ! Qu'est-ce que j'entends !

ROSINE.

Oui, je le dis tout haut : je donnerai mon cœur et ma main à celui qui pourra m'arracher de cette horrible prison, où ma personne et mon bien sont retenus contre toute justice.¹⁰⁷

Rosine est prête à tout pour se débarrasser de lui, et le hasard veut qu'elle tombe amoureuse de celui qui est prêt à le faire. Bartholo est une menace rapidement évacuée hors de l'intrigue, il n'a menacé qu'un bref moment la formation de cette nouvelle famille. Au contraire, les méchants des deux pièces suivantes de Beaumarchais, bien qu'encore désignés clairement comme des antagonistes, sont plus dangereux car internes à la famille.

Dans *la Mère Coupable*, on retrouve Bégearss. Animé par ses intérêts propres et ceux-là uniquement, il reste un méchant assez unidimensionnel. Bégearss est à la fois homme de confiance du Comte et futur gendre, c'est ainsi qu'il nous est présenté. Mais sa motivation quasi unique est l'argent, ce qui est un peu léger pour en faire un méchant réellement inoubliable. Face à des personnages que l'on connaît par deux pièces de théâtre antérieures, Bégearss est un méchant nécessaire pour ne pas faire une redite du *Mariage de Figaro* en faisant du Comte le seul adversaire à vaincre. Bégearss est néanmoins extrêmement menaçant pour la famille. Figaro en parle comme de « cet astucieux Irlandais, le fléau de cette famille [qui] s'est emparé de leurs secrets à tous »¹⁰⁸. L'Irlandais essaye ainsi de neutraliser tous les membres de la famille un par un : la Comtesse en l'envoyant au couvent, Léon en faisant de lui un chevalier de l'ordre de Malte – remarquons ici que la religion sert de menace –, Florestine en l'épousant, Figaro en le renvoyant, Suzanne en faisant d'elle sa

¹⁰⁷ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *le Barbier de Séville*, in op. cit., Acte III, scène 12, p 88-89.

¹⁰⁸ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *la Mère coupable*, in op. cit., Acte I, scène 2, p 254.

maîtresse et enfin le Comte en l'isolant complètement de tout son entourage. Le plan est quasiment parfait, si ce n'est la détermination de Figaro à sauver ceux qu'il considère comme sa famille, et l'amour indéfectible que le Comte porte à la Comtesse malgré toutes ses années.

À côté de ce méchant unidimensionnel, on retrouve l'ennemi principal du *Mariage de Figaro* : le Comte Almaviva lui-même. C'est de lui dont tout le monde se méfie, dont les instincts sont répréhensibles et les plans machiavéliques. On apprend dans la scène 3 de l'acte I du *Barbier* qui sera le méchant, à savoir Bartholo. On nous renseigne de même dès la deuxième scène de *la Mère coupable* sur le dangereux irlandais. Et c'est dès la scène 1 du *Mariage* que Suzanne s'emporte contre Figaro qui pense naïvement que tous les nouveaux privilèges qu'il va obtenir à la suite de son mariage sont le fruit de ses bons et loyaux services auprès du Comte. Elle lui révèle alors que le Comte a tenté de la séduire et qu'il ne leur donne cette chambre que pour pouvoir plus aisément prendre la place de Figaro dans le lit conjugal : « SUZANNE : [...] monsieur le comte Almaviva veut rentrer au château, mais non pas chez sa femme ; c'est sur la tienne, entends-tu, qu'il a jeté ses vues »¹⁰⁹.

La similarité des structures n'empêche pas une différence très nette entre ces trois antagonistes. Bégearss est exclu à jamais, Bartholo était censé l'être mais il revient pour nourrir l'intrigue du procès de Figaro dans le *Mariage* et son rôle n'a plus grand-chose à voir avec celui du *Barbier* ; le Comte au contraire doit expier ses fautes et rester dans la famille. Il est donc d'autant plus intéressant d'en faire le méchant puisqu'il n'est pas question de se débarrasser de lui à la fin de pièce. Il doit réaliser une espèce de rédemption qu'il ne terminera complètement que dans *la Mère coupable*. Il menace cependant la famille dans les deux pièces. Alors qu'il n'a pas d'enfant avec la Comtesse dans *le Mariage de Figaro*, il s'intéresse à une autre femme. Il dévoie le sens de la famille en ne réalisant pas sa principale mission à savoir la procréation. Il menace aussi la future famille que Suzanne et Figaro sont prêts à fonder, et il rejette Chérubin, le filleul de la Comtesse et donc quasiment son fils adoptif – son rôle est plus ambigu, mais le Comte ne voit jamais l'attachement affectif de la Comtesse pour ce garçon que sous un angle négatif et non sous celui d'un transfert de l'amour maternel puisqu'elle n'a pas d'enfant à elle. Il faut que toute sa maison et sa femme se liguent contre lui pour lui faire oublier son projet adultérin

Malheureusement, vingt ans après, dans *la Mère Coupable*, l'adultère a eu lieu et Florestine est née. La Comtesse a également fauté et Léon est venu au monde. Mais au lieu de considérer les torts de chacun et d'en prendre son parti, le Comte rejette toute sa famille à l'exception de cet arriviste de Bégearss et de Florestine. Il s'agit à nouveau de lui faire entendre raison dans cette pièce, mais cette fois-ci en éliminant la mauvaise influence de Bégearss et non plus en comptant uniquement sur un retour spontané de son bon discernement.

Diderot reprend le principe d'un ennemi intérieur à la famille en la personne du Commandeur dans *le Père de famille*. Bien installé dans la famille, craint plus

¹⁰⁹ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *le Mariage de Figaro*, in *op. cit.*, Acte I, scène 1, p 140.

qu'apprécié parce qu'il a un caractère difficile et qu'il ne se soucie pas beaucoup du bien-être de son entourage, il ne se révèle réellement manipulateur que plus tard. Le début de la pièce laisse planer un doute sur sa dangerosité ou non pour la famille, car le père écoute ses conseils et qu'il joue paisiblement avec Cécile au trictrac comme nous l'indique la didascalie initiale. Seul son agacement vis-à-vis de Germeuil trahit son caractère difficile. Cécile l'appelle « mon cher oncle »¹¹⁰ avec toute l'affection que mérite un parent proche que l'on respecte. La méfiance envers le personnage naît peu à peu, à la suite de son attitude de plus en plus exécrationnelle : il parle en mal de sa sœur défunte, conteste l'éducation que le père donne à ses enfants et met en danger leurs amours respectifs. Par ailleurs, il ne cesse de parler de l'argent qu'il ne donnera pas à son neveu et à sa nièce s'ils ne font pas exactement ce qu'il veut. Cet argent n'est finalement pas promis aux deux jeunes couples à la fin de la pièce, preuve qu'il y a une conséquence directe au départ du Commandeur hors de la famille. Le Commandeur emprunte par anticipation à la fois au Comte et à Bégearss. Il est en droit d'être dans cette famille, mais il ne participe qu'à la désunir en invoquant son lien de sang qui devrait lui valoir, selon lui, une forme d'immunité et de respect de la part de sa famille justement. Bien au contraire, il est une menace pour la famille et il est traité comme telle en fin de pièce :

LE COMMANDEUR.

Fort bien. Voilà le comble ! J'ai vu arriver de loin cette extravagance ; mais il était dit qu'elle se ferait malgré moi ; et dieu merci, la voilà faite. Soyons tous bien joyeux, nous ne nous reverrons plus.

LE PÈRE DE FAMILLE.

Vous vous trompez, monsieur le Commandeur.

SAINT-ALBIN.

Mon oncle !

LE COMMANDEUR.

Retire-toi. Je voue à ta sœur la haine la mieux conditionnée ; et toi, tu aurais cent enfants, que je n'en nommerais pas un. Adieu. Il sort.

LE PÈRE DE FAMILLE.

Allons, mes enfants. Voyons qui de nous saura le mieux réparer les peines qu'il a causées.¹¹¹

On peut constater que le Commandeur part de lui-même lorsque sa famille n'agit plus comme il le souhaite. Alors qu'il n'a plus de pouvoir sur eux, il ne voit plus où est sa place au sein de la famille. Son rejet de l'amour réciproque des jeunes gens, qui devrait consolider la famille d'Orbesson, le conduit à s'exclure de lui-même. Son départ n'est pas pour autant regretté. Mais l'exclamation de Saint-Albin et la tentative de le raisonner du père prouvent qu'on ne veut pas l'exclure, mais que c'est bien lui qui prend cette décision. Finalement, le père reconnaît les torts de cet oncle et la famille se resserre, se renoue, mais sans lui.

¹¹⁰ Denis Diderot, *Le Père de famille*, in *op. cit.*, Acte I, scène 1, p 117.

¹¹¹ *Ibid.*, Acte V, scène 12, p 207.

Le refus du Commandeur de donner de l'argent aux jeunes gens rappelle également l'existence d'une contrainte financière sur les jeunes ménages. La plupart des jeunes ne semblent pas avoir de métier, ou ce n'est en tout cas pas évoqué dans les pièces. Ils dépendent entièrement de leurs parents et il est alors nécessaire de faire plaisir à ces géniteurs pour accéder à cet argent, souvent en choisissant un partenaire qui reçoive l'assentiment paternel ou maternel.

Dans *le Mariage de Figaro*, c'est une dette d'argent qui menace la famille que Figaro et Suzanne veulent former. C'est parce que Figaro a contracté une dette envers Marceline qu'il doit l'épouser. Et il faudra le quasi *deus ex machina* de la révélation de sa naissance pour le sauver. De même, c'est la cupidité qui motive Bégearss dans *la Mère coupable*. Ce motif paraît d'ailleurs un peu léger pour vouloir à ce point détruire la famille Almaviva : Bégearss aurait monté tout un plan passant par son mariage avec Florestine pour juste la captation de la dot et de l'héritage du Comte. Diderot évoque aussi la question de l'argent dans *le Fils naturel*. Dans la pièce, l'absence de dot de Rosalie pose un problème. André, le domestique du père de Rosalie, vient annoncer l'arrivée proche du père mais dans un état lamentable. Le père a connu bien des déboires et il a perdu sa fortune à la suite des aléas du sort. Clairville se lamente dès la scène suivante de la perte de Rosalie liée à celle de la dot puisque c'est cet argent qui devait permettre aux deux jeunes gens de s'installer :

CLAIRVILLE

[...] j'ai perdu le cœur de Rosalie. Hélas ! C'est le seul bien que je regrette. Je n'ose soupçonner que la médiocrité de ma fortune soit la raison secrète de son inconstance ; mais si cela est, à quelle distance n'est-elle pas de moi, à présent qu'elle est réduite elle-même à une fortune assez bornée ! S'exposera-t-elle, pour un homme qu'elle n'aime plus, à toutes les suites d'un état presque indigent ? Moi-même, irai-je l'en solliciter ? Le puis-je ? Le dois-je ? Son père va devenir pour elle un surcroît onéreux. Il est incertain qu'il veuille m'accorder sa fille. Il est presque évident qu'en l'acceptant, j'achèverais de la ruiner. Voyez et décidez.¹¹²

Clairville se livre à Dorval, mettant en avant ses propres difficultés financières qui mèneront inévitablement au refus du mariage du père de Rosalie car si Clairville peut déjà difficilement prendre en charge Rosalie, que ferait-il d'un vieillard ? Le choix le plus raisonnable pour Rosalie serait de trouver un parti suffisamment riche pour assurer ses besoins ainsi que ceux de son père. Alors que Clairville s'en va, triste et désorienté, Dorval est tenté un instant d'utiliser son argent pour épouser Rosalie puisqu'il est alors un bien meilleur parti que Clairville : « DORVAL : [...] Un événement imprévu a ruiné Rosalie ; elle est indigente. Je suis riche, je l'aime, j'en suis aimé. Clairville ne peut l'obtenir... Sortez de mon esprit, éloignez-vous de mon cœur, illusions honteuses ! [...] »¹¹³. Il faut toute la vertu de Dorval, toute son amitié envers Clairville, et tout son respect envers Rosalie pour l'empêcher d'user d'un tel stratagème. Finalement, l'argent ne manque pas. Le vaisseau transportant les richesses familiales et tombé entre les mains des ennemis était assuré correctement – ou du moins Dorval a fait en sorte que la perte soit compensée – et Lysimond n'est pas si pauvre que le

¹¹² Denis Diderot, *le Fils naturel*, in *op. cit.*, Acte III, scène 8, p 78.

¹¹³ *Ibid.*, Acte III, scène 9, p 78-79.

prétendait André : « LYSIMOND : [Ces larmes] sont de joie ; et ce seront les dernières. Je vous laisse une grande fortune, jouissez-en comme je l'ai acquise : ma richesse ne coûta jamais rien à ma probité. Mes enfants, vous la pourrez posséder sans remords... [...] »¹¹⁴. L'argent qui semblait un problème au milieu de la pièce n'en est finalement plus un mais sa menace a pesé durant une bonne partie de l'intrigue. Il est aussi régulièrement mentionné pour définir Dorval en comparaison de Clairville. Dorval est un enfant naturel qui a fait fortune dans le commerce, qui s'est fait seul ; Clairville a hérité d'une maigre fortune mais il est un enfant légitime sans les soucis d'identité de Dorval.

La question de l'argent est reprise dans *la Joie imprévue* de Marivaux, et c'est l'une des seules pièces de Marivaux qui traite frontalement cette question, bien qu'elle soit aussi mentionnée au passage dans quelques pièces. Par exemple, dans *la Mère confidente*, l'absence d'argent de Dorante n'est qu'un argument de plus pour le refuser comme gendre car il pourrait n'être intéressé que par la fortune d'Angélique. C'est Dorante lui-même qui l'avoue : « la différence de nos fortunes ne me laisse rien à espérer de sa mère. »¹¹⁵. Heureusement, son oncle remédie à cette différence en le désignant comme son légataire à la toute fin de la pièce.

La question de l'argent est plus centrale dans *la Joie imprévue*. Damon a obtenu une certaine somme de la part de son père mais il en a perdu une grande partie aux jeux de cartes. Alors que Damon se montre frivole, Pasquin, son valet mandaté par son père, lui rappelle quelle est sa condition financière : « PASQUIN : « [...] Monsieur votre père vous a envoyé pour acheter une charge : l'argent de cette charge était en entier entre les mains de votre banquier, de qui vous avez déjà reçu la moitié, que vous avez jouée et perdue ; ce qui fait, par conséquent, que vous ne pouvez plus avoir que la moitié de votre charge »¹¹⁶. Mais Damon balaye ces réticences d'un revers de main : « mais ne t'inquiète point, je ne veux plus jouer qu'une fois pour regagner mon argent »¹¹⁷. Pasquin tente bien de le raisonner, mais à la seconde où Damon croise le chevalier, son adversaire au jeu, il fanfaronne sur le fait de pouvoir le battre et récupérer son argent. La déception de Monsieur Orgon, le père de Damon, en apprenant les frasques de son fils est très grande et il s'en prend à Pasquin : « MONSIEUR ORGON : Ne devais-tu pas parler à Damon, et tâcher de le détourner de son extravagance ? Jouer, contre le premier venu, un argent dont je lui avais marqué l'emploi ! »¹¹⁸. Mais il est persuadé que c'est là une erreur de parcours qui peut servir de leçon à son fils encore jeune : « ce sera un peu d'argent qu'il m'en coûtera, mais je ne le regretterai point si son imprudence le corrige. »¹¹⁹. Déguisé en chevalier, Monsieur Orgon détrousse son fils au jeu pendant que Pasquin tient le chevalier à l'écart. Il en profite pour faire la leçon à son fils imprudent : « [...] Vous êtes

¹¹⁴ *Ibid.*, Acte V, scène 5, p 101.

¹¹⁵ Marivaux, *la Mère confidente*, in *op. cit.*, Acte III, scène 11, p 430.

¹¹⁶ Marivaux, *la Joie imprévue*, in *op. cit.*, Acte I, scène 1, p 468.

¹¹⁷ *Ibid.*, p 469.

¹¹⁸ *Ibid.*, scène 6, p 471.

¹¹⁹ *Ibid.*, scène 6, p 472.

jeune, vous dépendez apparemment d'un père »¹²⁰. Damon reconnaît alors son père et le supplie de lui accorder son pardon. Marivaux met ici en évidence une dépendance financière réelle des jeunes gens qui freine tous les élans amoureux et la formation d'un futur foyer. Cependant, chez Marivaux, la question de l'argent est une péripétie qui n'empêche finalement pas la formation du couple puisque les réticences de la mère de Constance viennent moins de l'argent du jeune homme que de son apparente désinvolture.

Une autre pièce au tout début du siècle met aussi en avant l'argent : *le Légataire universel* de Regnard. Cette pièce partage beaucoup de points communs avec *le Père prudent et équitable* de Marivaux mais ce dernier a retiré la question pécuniaire de son intrigue. Ici, Regnard traite de l'argent comme un élément essentiel et vital à l'intrigue comme au couple. Eraste et Isabelle s'aiment mais Eraste est sans le sou, or il a un oncle très riche : Géronte. Il faut donc tout faire pour qu'Eraste devienne le légataire universel de ce brave Géronte qui se croit sans arrêt à l'article de la mort et songe à donner une partie de sa fortune à des parents éloignés. Or, il ne faudrait pas que Géronte meurt avant qu'un testament avantageux ne soit rédigé. À la fin de la pièce, Géronte, qui s'est laissé berné par toutes les ruses, consent au mariage et conseille son neveu :

GERONTE

[...] Mariez-vous tous deux, c'est bien fait ; j'y consens :
Mais, surtout, au plus tôt procréez des enfants
Qui puissent hériter de vous en droite ligne ;
De tous collatéraux l'engeance est trop maligne. [...] ¹²¹

Géronte a été malmené par Crispin habilement déguisé, le poussant à déshériter ce qu'il nomme des collatéraux. Mais sous couvert d'humour, la pièce rappelle un état de fait important : la famille est bien plus paisible lorsque la transmission de l'argent et des biens se fait en ligne directe. Sous-entendu, si Eraste avait été le fils de Géronte et non son neveu, toute cette mascarade n'aurait pas eu lieu. En incitant Eraste à fonder une cellule familiale stable, Géronte rappelle le rôle social important de l'institution et conseille de se méfier des « collatéraux », ces membres éloignés de la famille mais qui n'ont pas leur place dans sa définition la plus réduite et la plus équilibrée.

Enfin, on peut revenir brièvement sur la menace parentale qui est de loin la plus facilement surmontable puisque les dramaturges ont tous à cœur de montrer que les parents sont des êtres raisonnables. Dans leurs représentations positives de la famille, et à l'exception du rôle particulier du Comte Almaviva chez Beaumarchais, les parents ne s'opposent à leurs enfants que parce qu'ils sont persuadés que leurs choix ne sont pas les bons. L'intention des parents est alors d'influencer leurs enfants sans pour

¹²⁰ *Ibid.*, scène 21, p 478.

¹²¹ Jean-François Regnard, *Le Légataire universel*, Paris : Larousse, 1941, (Coll. Classiques Larousse), Acte V, scène 8, p 108.

autant les brusquer. C'est particulièrement visible chez Marivaux où les parents participent aux idées de leurs enfants ou en sont les malheureuses victimes, sans pour autant leur en tenir rigueur à la fin de la pièce. Le père du *Père prudent et équitable* tient à ce que sa fille se marie mais il lui propose trois prétendants différents sans lui en imposer un. De même, Monsieur Orgon dans *le Jeu de l'amour et du hasard* accepte le déguisement de sa fille sans rechigner. Le parent le plus brutal est sans doute Madame Argante dans *l'École des mères* puisqu'elle cherche à imposer un homme bien plus vieux à sa fille Angélique, et ce alors même que sa fille est très claire sur son manque d'enthousiasme.

Concernant la question du rang, elle se retrouve dans plusieurs pièces, essentiellement dans *le Jeu de l'amour et du hasard* et *le Père de famille* mais leur traitement dans ces pièces de théâtre conduit à l'évacuation du problème. En effet, ces jeunes gens que l'on pense séparés par des différences sociales sont en fait de la même extraction sociale et plus rien ne s'oppose à leurs vœux. Il n'y a pas de mésalliance et cette menace n'en est pas réellement une.

Les menaces contre la famille sont nombreuses chez nos trois dramaturges. Incarnées par des personnages clairement identifiés comme des ennemis ou empruntant à de réels malheurs comme la mort ou les questions d'argent et de mésalliance, ces menaces traversent les pièces comme les obstacles majeurs à surmonter. Or, ils le sont toujours : le méchant s'en va, les jeunes gens se marient malgré tout, l'argent arrive de manière inattendue, le deuil est oublié. La représentation de ces menaces les met en évidence comme de simples péripéties.

Dans leurs représentations de la famille, Marivaux, Diderot et Beaumarchais prônent une forme d'union. Quelle que soit la situation initiale des pièces, la famille finit toujours par s'unir. C'est en cela qu'on retrouve la réalisation d'un idéal hérité de formes antérieures, peu remis en question. D'une certaine manière, sur ce point précis, les dramaturges n'inventent rien par rapport à Molière par exemple. L'idéal d'une famille unie, bien que mis à distance par certains, ressurgit par le dénouement heureux et ce au mépris des menaces supposément dangereuses pour les familles. Il y a donc une forme de dissonance entre l'insertion de menaces plus vraisemblables et l'impératif de former une famille heureuse.

Cette dissonance vient en fait de la considération de la famille comme un bloc monolithique. Ce ne sont pas tant les liens des individus entre eux qui comptent que les individus en eux-mêmes. Et c'est sans doute là la plus grande innovation des dramaturges. Les personnages font partie d'une famille, aspirent à en faire partie ou à en construire une, ou bien encore cherchent à la détruire. Ils se positionnent tous vis-à-vis de la famille mais ne s'y limitent pas. En adoptant des rôles qui peuvent paraître stéréotypés – le père aimant, la mère hystérique, l'oncle fourbe, la jeune ingénue, le jeune premier, le valet taquin, la soubrette sarcastique – les dramaturges cherchent à les émanciper de la famille, en développant des caractères indépendants. À force, les personnages participent activement à une forme de désunion et d'individualisme au sein des familles.

II) La désunion des familles : la construction des individus en dehors du cadre familial

La désunion des familles est représentée au travers de la division de ses différents membres. Au lieu de faire front et de s'unir dès le départ, les pièces mettent en avant la séparation des individus au travers de rôles stéréotypés qui les enferment. De manière assez simpliste, les parents ou adultes s'opposent aux enfants, et tous se tiennent à l'écart des domestiques. Mais au sein de ces groupes mêmes, on retrouve des différences en fonction du sexe, de la place dans la famille, de la richesse. La famille se caractérise bien plus par la diversité des individus qui la composent que par une forme d'uniformité.

A) La difficulté d'être parent

Les parents sont les figures d'autorité des différentes pièces. Ils représentent une forme de stabilité, des référents auxquels les enfants se fient. À ce titre, l'Église leur confère autant des droits que des devoirs à l'égard de leur progéniture. Dans son chapitre sur « le contrôle de la famille par les Églises et par les états », François Lebrun cite Saint-Paul qui établit clairement dans ses épîtres la réciprocité des devoirs dans la relation entre les parents et les enfants : « Enfants, obéissez en tout à vos parents, voilà ce que le Seigneur attend de vous. Parents, n'exaspérez pas vos enfants de peur qu'ils ne se découragent » (Colossiens, III, 20-21). »¹²². Ces préceptes sont régulièrement repris dans des textes d'exégèse et dès le XVII^e siècle on les retrouve par exemple dans un livre intitulé le *Catéchisme d'Agen* rédigé par l'évêque Claude Joly en 1677 : « Demande. Quels sont les devoirs des pères et mères envers leurs enfants ? Réponse. Ils leur doivent quatre choses : la nourriture, l'instruction, la correction, le bon exemple. »¹²³.

Au travers de trois portraits successifs, celui de la mère, puis du père et enfin des autres figures parentales qui gravitent dans ces familles, les dramaturges montrent des choix communs mais aussi différents qui convergent tous à rendre compte d'une famille fragmentée. Le portrait qu'ils présentent de ces individus n'a rien d'entièrement négatif mais chacun est décrit dans son individualité, comme on peut le voir au travers des très fréquents manques de communication. Comme le rapporte Françoise Rubellin dans son édition de *L'École des mères*, « [Angélique] est sur le point de comprendre un fait dont sa mère, en la tenant cloîtrée, avait retardé la découverte : le manque d'infaillibilité des parents »¹²⁴. Quant à définir les manques de communication, ils peuvent se synthétiser autour de la formulation suivante que l'on doit aussi à Françoise Rubellin :

¹²² « Épître de Saint-Paul aux Colossiens », cité par André Burguière, *op. cit.*, p 34.

¹²³ Claude Joly, *Catéchisme d'Agen*, cité par André Burguière, *op. cit.*, p 36.

¹²⁴ Françoise Rubellin, *op. cit.*, p 36.

Marivaux s'est montré, dans son œuvre, aussi préoccupé de la qualité de la paternité que de la maternité et si M. Orgon se définit tout de suite comme un bon père, il n'empêche que l'ouverture de la pièce pose [...] le problème de parents qui, en cette matière, ne s'intéressent pas à l'avis de leurs enfants.¹²⁵

1) Être à la fois femme, mère et épouse

Le statut de mère et d'épouse est la quintessence du rôle de la femme dans la famille. En reprenant une forme d'archétype chrétien, la famille idéale est la Sainte Famille, formée par Marie, Joseph et Jésus. Marie, c'est cette jeune fille vierge, enceinte par le don de l'Esprit Saint, l'Immaculée Conception – c'est-à-dire qu'elle ne peut pas commettre de péché. Elle est une sorte de mère idéale, passant miraculeusement de la jeune fille à la mère par l'arrivée de Jésus, et ce sans passer par le stade de femme célibataire. On ne voit aussi que très peu ses difficultés en tant que mère, à l'exception de la fugue de Jésus dans le temple de Jérusalem. Par ailleurs, les modèles féminins sont bien peu nombreux dans le Nouveau Testament. On retrouve la cousine Elisabeth et sa grossesse tardive ou encore la pécheresse Marie-Madeleine. Si on s'intéresse à l'Ancien Testament, les femmes sont souvent ramenées au mariage et à la maternité. Pour exemple, la femme d'Abraham, Sarah, perd de sa valeur en l'absence d'enfant et doit céder la place à sa suivante qui, elle, a eu un enfant d'Abraham. Lorsque Sarah finit par tomber enceinte, elle chasse la servante et reprend son statut d'épouse principale et de mère des héritiers. Face à de tels modèles, il n'est pas difficile à comprendre que les jeunes filles aspirant à devenir mères aient du mal à trouver leur place. Brigitte Ayoub le rappelle dans son ouvrage *Marivaux : biographie, étude de l'œuvre* mais la réflexion est valable pour l'ensemble des œuvres de notre corpus : « la femme qui est mère n'est plus une femme dans le sens où l'entend Marivaux. Elle s'est départie de toute forme de vanité, de coquetterie, elle n'est plus que raison, raison guidée par un cœur généreux. »¹²⁶.

Dans un premier temps, on peut remarquer que les mères brillent surtout par leur absence. Le cas du veuvage a été longuement évoqué et si toutes les pièces de ce corpus ont au moins une figure parentale, la mère est absente dans les deux pièces de Diderot et dans deux pièces sur les cinq de Marivaux. Souvent, la mère est simplement morte, ce qui rejoint l'idée de la représentation d'une réalité sociologique. La mortalité en couches était en effet élevée à l'époque, comme nous l'avons déjà analysée. Bien que morte, cette figure maternelle est pourtant mentionnée à titre d'exemple ou d'illustration. Dans *le Père de famille*, le père convoque l'image de sa femme pour inciter Cécile à la vertu : « Cécile, rappelez-vous la vie de votre mère : en est-il une plus douce que celle d'une femme qui a employé sa journée à remplir les devoirs d'épouse attentive, de mère tendre, de maîtresse compatissante ?... »¹²⁷. Ainsi rappelée, l'image de la mère est celle d'une certaine perfection. Le père incite Cécile

¹²⁵ *Ibid.*, p 199.

¹²⁶ Brigitte Ayoub, *op. cit.*, p 86.

¹²⁷ Denis Diderot, *le Père de famille*, in *op. cit.*, Acte II, scène 2, p 139.

à suivre son exemple, il parle de sa femme décédée autant en tant que mère, et donc de modèle, qu'en tant qu'ancienne épouse et maîtresse de maison. Devant Cécile qui hésite à parler de ses sentiments à son père, celui-ci la rassure en lui posant la question rhétorique suivante : « Comment blâmerais-je en vous un sentiment que je fis naître dans le cœur de votre mère ? »¹²⁸. La place de cette mère absente est d'autant plus intéressante dans *le Père de famille* que chacun des membres de la famille en appelle à son souvenir. Pour défendre ses sentiments envers Sophie, c'est sa mère que Saint-Albin convoque :

Lorsque vous avez voulu ma mère, lorsque toute la famille se souleva contre vous, lorsque mon grand-papa vous appela enfant ingrat, et que vous l'appelâtes, au fond de votre âme, père cruel ; qui de vous deux avait raison ? Ma mère était vertueuse et belle comme Sophie ; elle était sans fortune, comme Sophie ; vous l'aimiez comme j'aime Sophie ; souffrîtes-vous qu'on vous l'arrachât, mon père, et n'ai-je pas un cœur aussi ?¹²⁹

Saint-Albin parle ainsi des difficultés de son père pour épouser sa mère, faisant d'eux, avant Sophie et lui, un couple contrarié par une force parentale brutale et aveugle à leur amour. La comparaison entre ces deux histoires met en parallèle la vertu de sa mère que son père ne peut remettre en question, et celle de Sophie. Toutes deux ont ainsi un statut intouchable.

Ce cas d'évocation de la mère décédée est assez exceptionnel dans le corpus. La mère est souvent mentionnée en passant, davantage que considérée comme un personnage à part entière malheureusement absent. Quel est alors le rôle maternel quand la mère est bel et bien présente ?

De manière claire, ces mères ne sont pas des personnages passifs. Du fait même de l'absence de leur mari, parce qu'il y a rarement des couples de parents, la mère doit endosser le rôle de chef de famille. Les mères parviennent même à devenir des personnages principaux alors que les pièces ne les prédestinent pas vraiment à le devenir. C'est le cas dans *la Mère confidente* de Marivaux où Madame Argante est même le personnage éponyme. Madame Argante utilise la confiance que sa fille a placée en elle pour orienter sa conduite, non pas en tant que mère mais comme confidente et amie. Brigitte Ayoub revient sur cette double identité qu'endosse la mère et qui n'est pas bonne pour l'équilibre familial :

La mère d'Angélique se fourvoie ; en proposant à sa fille d'être son amie plutôt que sa mère, elle la réjouit : elle tente d'abolir la relation d'autorité qui les lie. Mais le bon sens de la jeune fille reprend le dessus : « Mais mon amie redira tout à ma mère, l'une est inséparable de l'autre. » Et Mme Argante, en effet, éprouve bien des difficultés à dissocier les deux rôles qu'elle joue.¹³⁰

¹²⁸ *Ibid.*, Acte II, scène 2, p 140.

¹²⁹ *Ibid.*, Acte II, scène 6, p 149.

¹³⁰ Brigitte Ayoub, *op. cit.*, p 85.

Cette conduite singulière de la mère d'Angélique conduit Bernard Dort à dire qu'« il n'est qu'une mère vraiment dangereuse dans tout le théâtre de Marivaux [...] Elle s'insinue dans la conscience d'Angélique, elle cherche à y régner par la douceur »¹³¹. Madame Argante incarne alors typiquement une forme d'opposition parentale à l'histoire d'amour des jeunes gens. Ce qui est aussi le cas pour son homonyme dans *l'Ecole des mères*, bien que cette Madame Argante-ci soit plus proche d'une sorte de matrone, de père autoritaire issu d'une pièce de Molière. Brigitte Ayoub précise qu'« elle n'est pas foncièrement méchante, mais elle désire le bonheur de sa fille et pense, en bonne ménagère, que cela ne peut s'accorder qu'avec les apparences : sa fille épousera de préférence un homme riche ou d'un rang élevé. »¹³². Ces Madame Argante finiront par entendre raison, tout comme Madame Dorville dans *la Joie imprévue* acceptera le mariage de sa fille. Mais ce sont là des femmes aux motivations relativement simples parce qu'elles ne sont plus que des mères, qui ne souhaitent que le bonheur de leur fille.

C'est chez Beaumarchais qu'il faut chercher pour trouver des mères qui sont encore et avant tout des femmes. Car il faut bien remarquer que les notions de mère et d'épouse se confondent assez aisément dans les pièces. Chez Diderot pourtant, on trouve un exemple où la femme et la mère ne font pas qu'un, en la personne de Constance dans *le Fils Naturel*. Elle est une veuve, donc une épouse, mais qui n'a pourtant pas d'enfant et est destinée à se remarier, récupérant son statut de jeune fille. Néanmoins, elle incarne une forme de modèle pour Rosalie, et en cela elle devient une mère. Constance garde une certaine hybridité mais davantage pour contraster avec Rosalie que pour faire ressortir le fait qu'elle aurait pu être mère. Si elle n'avait été qu'une jeune fille naïve, elle serait devenue interchangeable avec Rosalie.

Qu'en est-il des mères chez Beaumarchais ? Pour ce qui est des mères qui deviennent les personnages principaux des pièces, il y a bien évidemment l'exemple de la Comtesse Almaviva, Rosine, à qui le dramaturge consacre sa dernière pièce. Pourtant, dès *le Mariage de Figaro*, la Comtesse est un des personnages dont la psychologie est la plus développée. Jeune fille passée trop vite de la fin de l'adolescence au statut d'épouse, elle peine à s'imposer et à trouver ses marques dans sa maison, notamment face à un époux volage. Elle se laisse même attendrir voire séduire par ce jeune page auquel elle succombe finalement dans le laps de temps qui sépare la deuxième et la troisième pièce de la trilogie. Rosine est unique en son genre. Elle a transgressé l'interdit de l'adultère, elle a même eu un enfant avec un autre homme que son époux et elle n'en sera même pas châtiée. Beaumarchais en fait une mère admirable et dévouée, que le sort ne cesse de malmenier mais qui reste digne. Car si Rosine faillit en tant que femme, elle est une mère exemplaire. Elle est effondrée par la mort de son premier fils, fait tout pour la reconnaissance de son deuxième et protège Florestine comme s'il s'agissait de sa propre fille. Le titre de la pièce, *la Mère coupable*, est alors inexact : elle est une femme coupable, mais une mère modèle.

¹³¹ cité par Françoise Rubellin, *op. cit.*, p 83.

¹³² Brigitte Ayoub, *op. cit.*, p 84.

Même envers Chérubin, on retrouve cette dualité. Elle se résonne en se rappelant qu'il est son filleul, et elle reste jusqu'à la fin du *Mariage* une figure protectrice. Ce n'est que plus tard et alors que Chérubin est un adulte qu'elle succombe. Franck Salaün en parle comme de la plus grande réussite de l'auteur : « le tour de force de Beaumarchais [...] est de transformer la coupable, selon la morale commune, en victime, puis en héroïne de la morale en acte »¹³³. Ce portrait de mère est d'autant plus riche et complexe qu'il est mis en parallèle d'une autre figure maternelle de la trilogie, à savoir Marceline. Celle-ci est constamment traitée sous l'angle comique comme on peut le voir dans la scène de reconnaissance de Figaro comme son enfant.

Ainsi, Maurice Daumas dans son *Mariage amoureux* cite le dicton populaire suivant : « les femmes font et défont les maisons »¹³⁴. Il indique également une évolution des mentalités au XVIIIe siècle concernant le rôle des mères : « Au sein de la famille, les responsabilités sont mieux partagées, en particulier dans l'éducation des enfants. Même si la femme conserve un statut juridique inférieur, on lui reconnaît la capacité de diriger la famille s'il en est besoin »¹³⁵. Les dramaturges rendent compte de ce nouvel état de fait, soit en choisissant de représenter la mère comme un équivalent du père en tant que figure parentale d'opposition, soit en la représentant comme un exemple moral, soit en évitant l'idéalisation héritée du christianisme au profit d'un portrait juste et nuancé parfois même comique .

2) Entre le modèle vertueux et le maître contraignant : le mari et le père

La mise en avant des mères ne signifie pas pour autant la relégation du père à un rôle moindre au sein des pièces. Le père est déjà très présent chez Molière et cet intérêt se développe chez les dramaturges de notre corpus¹³⁶.

Chez Diderot, le titre même de *Père de famille* indique la volonté de faire de ce personnage le pivot central de la pièce. C'est un personnage très positif, très concerné par ses enfants, leurs sentiments et leurs aspirations. Son portrait est d'autant plus mélioratif qu'il est en opposition constante avec le Commandeur, l'oncle et beau-frère. Jürgen Siess parle ainsi du *Père de famille* « comme une Ecole des pères. »¹³⁷. Dans le même ouvrage, il précise que Diderot représente le père dans un but pédagogique :

La condition du père de famille telle qu'elle est présentée sur la scène est faite pour émouvoir le spectateur ; elle a en même temps une valeur instructive. La vertu et les devoirs que, pour Diderot, tout père remplit naturellement à l'égard de ses enfants, sont censés revêtir

¹³³ Franck Salaün, *La revanche de Beaumarchais : trois études sur la trilogie*, Paris : Hermann, 2015, p 100.

¹³⁴ Maurice Daumas, *op. cit.*, p 274.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ À ce titre, on peut évoquer *Dom Juan*, et en particulier la scène 4 de l'Acte IV où Dom Louis vient réprimander son fils à propos de son immoralité mais aussi de son manquement à ses devoirs d'aristocrate, à son rang : « Mais sache, fils indigne, que la tendresse paternelle est poussée à bout par tes actions, que je saurai, plus tôt que tu ne penses, mettre une borne à tes dérèglements, prévenir sur toi le courroux du Ciel, et laver par ta punition la honte de t'avoir fait naître. » *Dom Juan in : Molière, Œuvres Complètes*, Paris : Editions du Seuil, 1962, p 365.

¹³⁷ Jürgen Siess, « un modèle des Lumières : la comédie sérieuse de Diderot », *in* Marc Buffat, *op. cit.*, p 21.

un caractère exemplaire pour le père actuel ou futur qui se trouve dans la salle : « il ne peut se cacher que l'état qu'on joue devant lui, ne soit le sien ; il ne peut méconnaître ses devoirs »¹³⁸.

Cette visée pédagogique n'empêche pas la représentation de Monsieur d'Orbesson comme un père faillible : « M. d'Orbesson, le père, est tiraillé entre l'amour pour son fils et son sens du devoir à son égard. »¹³⁹. Dans *le Fils naturel*, cette visée pédagogique est beaucoup moins présente : Lysimond est absent de la quasi-totalité de sa pièce, même s'il plane comme une ombre sur toute l'intrigue. On évoque sans cesse son arrivée mais il ne vient qu'à la fin dans un rôle très secondaire puisque la révélation de la parenté entre Dorante et Rosalie survient alors que les deux jeunes gens avaient déjà renoncé l'un à l'autre. Cela permet surtout de justifier le titre de la pièce. Grâce à l'arrivée de Lysimond, Dorante connaît son origine, sa parenté et sait donc de qui il est le fils. Car l'expression « enfant naturel » parle essentiellement des parents : c'est un euphémisme qui signale l'absence de contrat légal – c'est-à-dire de mariage – entre les parents. Il n'y a eu que la nature entre ces deux adultes, et la nature ne vaut pas grand-chose juridiquement.

Le rôle du père du *Fils naturel* n'est donc pas un bon modèle concernant la question de la vertu. Diderot s'en désintéresse au profit du père proposé dans *le Père de famille*, qui est un vecteur de l'équilibre social mais également d'une valeur importante, celle du devoir envers sa progéniture. Jürgen Siess insiste sur ce point :

Chaque condition, suppose Diderot, a un substrat qui se maintient en dépit des différences d'époque ou de rang social. D'Orbesson est le modèle du père de famille, d'une condition familiale qu'on peut retrouver à différents niveaux sociaux et dans des contextes historiques divers. L'amour paternel lui-même apparaît comme un devoir, comme tel il est une vertu et, qui plus est, une vertu fondée sur la nature. En d'autres termes, l'amour paternel est déterminé par le sens du devoir et en dépend¹⁴⁰.

Diderot voit ainsi la représentation du père dans l'ordre de l'exemplarité et de la vertu : comment faire d'un personnage un modèle, sans pour autant lisser son caractère ?

On peut remarquer que les pères ne se caractérisent pas par la variété de leurs caractères au sein des pièces. En particulier chez Marivaux, les pères sont tous des hommes concernés par l'avenir de leur progéniture, partagés entre le fait de les laisser faire leurs propres expériences et le fait qu'ils savent ce qui est bon pour eux. Cela se comprend très bien d'un point de vue sociologique : Maurice Daumas nous indique ainsi que « les correspondances (notamment celles bien connues des familles Nassau, Tremoille, de La Force, Laborde) montrent assez qu'aux XVIe et XVIIe siècles les pères se préoccupent fort des enfants, mêmes tout petits et mêmes s'il s'agit de filles »¹⁴¹. Cet intérêt pour les enfants se poursuit au XVIIIe siècle et les pères sont représentés dans les pièces comme aussi strictes qu'aimants. À ce titre, chez Marivaux, on retrouve Monsieur Orgon dans *la Joie imprévue*, Monsieur Orgon dans

¹³⁸ *Ibidem.*, p 17.

¹³⁹ *Ibid.*, p 20.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p 20.

¹⁴¹ Maurice Daumas, *op. cit.*, p 159.

le Jeu de l'amour et du hasard, Démocrite dans *le Père prudent et équitable* et enfin Damis, père d'Eraste, l'amant d'Angélique, dans *l'Ecole des mères*. Il n'y a pas de père dans *la Mère confidente* mais un oncle, Ergaste, ce qui revient au même en termes de dramaturgie. Le rôle du père chez Marivaux se résume en cette formule de René Démoris : « Le père reste, sans être initiateur de l'intrigue, pleinement maître du jeu et peut interrompre à son gré la comédie. Il est dans la position du maître fourbe, volant leur rôle aux domestiques qui se croient complices et sont eux aussi des dupes »¹⁴².

Le père, tout en étant une force monolithique et vertueuse chez Marivaux n'en reste pas moins un homme qui veut être un guide, un modèle pour ses enfants. Il va alors se substituer au dramaturge en montant une intrigue, comme on peut le voir dans *le Jeu*. René Démoris poursuit à ce propos : « le père de famille est là pour mettre en scène une intrigue qui confortera les enfants dans la certitude qu'ils sont bien des maîtres, et que cette qualité n'est pas de l'habit, du rang ou de la fortune, mais que, si l'on ose dire, elle leur tient au corps »¹⁴³. Marivaux représente alors le père comme celui qui transmet l'ordre établi. Bien plus que la mère qui recherche simplement le bonheur et la stabilité financière des enfants, le père a conscience de l'importance sociale du mariage en tant que formateur de familles. La famille est là où on sociabilise, où se transmettent les valeurs. Conscient de cet enjeu, le père ne se contente pas de créer des couples mais il fait en sorte qu'ils soient équilibrés du point de vue social. En cela, Marivaux rejoint l'ambition de Diderot de représenter de véritables modèles de père. Jean Benedicti, en 1584 déjà, dans un ouvrage intitulé *Somme des péchés*, rappelle le rôle essentiel du père dans la formation des familles et l'autorité qu'il doit user pour cela : « le père le lui peut commander, non par menace de battre ou de tuer, car il faut que le mariage soit libre, mais l'enfant est tenu d'obéir sous peine de péché mortel »¹⁴⁴. Une relation mutuelle de respect doit s'établir entre le père et l'enfant, mais l'obéissance reste nécessaire, car l'autorité paternelle tend naturellement à favoriser l'enfant et non à lui nuire.

Beaumarchais fait à nouveau le choix de proposer des pères à la psychologie autrement plus développée et complexe. Le premier père que l'on rencontre au sein de la trilogie, c'est Bartholo. Il est le tuteur et a par conséquent une fonction paternelle auprès de Rosine, mais il dévoie cette fonction par une sorte d'intérêt romantique mal placé. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que si la différence entre mère et amante est nette, celle entre père et amant l'est beaucoup moins. Si la première condition exclue la seconde dans un ordre moral, la deuxième n'est pas un souci. Pour preuve, les intrigues de Marivaux où la jeune fille est destinée au père avant que ce dernier ne se rende compte qu'elle préfère son fils et qu'il ne se désiste pour laisser les jeunes gens convoler en justes noces. On retrouve cette intrigue dans *l'Ecole des mères* où Angélique doit épouser Damis alors qu'elle aime Eraste, le propre fils de Damis. Damis est notifié dans la liste des personnages comme « père d'Eraste, autre

¹⁴² Christophe Martin, « Dramaturgies internes et manipulations implicites dans la Surprise de l'amour, La seconde surprise de l'amour et Le jeu de l'amour et du hasard », in Pierre Frantz, *op. cit.*, p 56.

¹⁴³ *Ibid.*, p 70.

¹⁴⁴ André Burguière, *op. cit.*, p 35.

amant d'Angélique »¹⁴⁵. Cette étrange cohabitation indique une certaine tolérance pour les frasques sentimentales des hommes plus âgés, même si elles ne sont pas forcément couronnées de succès.

Pour en revenir à Beaumarchais, Bartholo échoue et est ridiculisé en tant qu'amant, d'autant qu'il s'est montré tyrannique en tant que père. Car si on peut être père et amant, on peut difficilement l'être envers la même personne. Dans *le Mariage*, Bartholo est de nouveau désigné comme un père lors de la reconnaissance de Figaro. Mais comme pour Marceline, cette paternité est vue sous l'angle comique et il n'est pas fait mention d'un quelconque sentiment paternel de Bartholo envers Figaro.

Le père qui intéresse vraiment Beaumarchais, c'est le Comte. Cependant, cette paternité n'est pas l'occasion de le mettre en valeur, comme le rapporte Christelle Bahier-Porte :

Il n'est pourtant pas vraiment question du bonheur de la paternité dans la pièce : Figaro et Suzanne n'ont manifestement pas d'enfants, le fils aîné du Comte et de la Comtesse est mort, Florestine, fille naturelle du Comte ignore qui est son véritable père, et Léon non seulement ne sait rien de sa naissance mais est détesté par celui qu'il croit être son père.¹⁴⁶

Dans cette famille, le Comte est à la fois celui qui crée la désunion et celui qui est la clef de la résolution. En tant que patriarche, c'est à lui de reconnaître chacun des membres de sa famille à leur juste place, et notamment Léon, le fils de Chérubin. L'ingéniosité de Beaumarchais est de représenter le Comte non comme un être tyrannique dans cette troisième pièce mais comme un homme justement blessé et sous influence. Il a été trahi par sa femme qui a conçu un enfant d'un autre homme. Mais lui aussi a trahi la parole qu'il devait à sa femme. Et Bégearss fait en sorte d'occulter cette responsabilité bien réelle du Comte qui pourtant rebat les cartes et place les deux époux infidèles sur un pied d'égalité. C'est en prenant conscience de cette égalité des fautes que le Comte est en mesure de dépasser son ressentiment envers sa femme et Léon, d'autant qu'il se montre un père tout à fait à la hauteur pour Florestine. Alors qu'il la voit de nouveau, il l'incite à l'appeler père : « on ne sera point étonné qu'un enfant si reconnaissante me donne un nom plus doux : appelle-moi ton père »¹⁴⁷. À ce moment-là, le Comte se trompe encore sur les intentions de Bégearss mais il est réellement concerné par le bien-être de Florestine et persuadé que Bégearss est un homme de confiance qui saura la rendre heureuse.

Le père proposé par les trois dramaturges oscille entre le modèle vertueux et l'homme aux nombreuses failles. Cette évolution est une sorte de parcours le long du siècle puisque le père le plus nuancé est sans nul doute le Comte Almaviva dans *la Mère coupable* qui finit par endosser pleinement son rôle de père autant que celui de mari, en reconnaissant la valeur de Rosine comme mère.

¹⁴⁵ Marivaux, *l'Ecole des mères*, in op. cit., p 347.

¹⁴⁶ Isabelle Degauque, *Lectures de Beaumarchais: « Le Barbier de Séville », « Le Mariage de Figaro » et « La Mère coupable »*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015, (Coll. Didact français), p 118.

¹⁴⁷ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *la Mère coupable*, in op. cit., Acte II, scène 3, p 268.

3) L'absence d'une troisième génération et la présence d'autres figures parentales

On peut enfin s'intéresser brièvement à l'absence d'une troisième génération, c'est-à-dire de grands-parents, mais également à la présence d'autres figures parentales en la personne d'oncles par exemple.

De père à oncle, il n'y a qu'un pas. Chez Marivaux par exemple, la nuance est mince entre Ergaste, l'oncle de Dorante dans *la Mère confidente*, et Damis le père d'Eraste dans *l'Ecole des mères*. Damis et Ergaste sont tous les deux rivaux de l'autre homme plus jeune de leur famille et ils se désistent tous deux au profit de l'autre. Il y a donc un renoncement pragmatique de la vieillesse face à la jeunesse. Pourtant, Démocrite, dans *le Père prudent et équitable*, essaye de faire valoir l'expérience et la stabilité d'un homme plus vieux face à un homme plus jeune. Dans la scène 8, il se plaint auprès de Toinette que sa fille Philine ne cesse de se montrer rebutée au mariage. Toinette lui oppose l'âge de ceux qu'il a choisis comme potentiels époux :

TOINETTE
[...] Mais, pour être sa femme, il est un peu trop vieux.
DÉMOCRITE
Il a plus de raison.
TOINETTE :
En sera-t-elle mieux ?
La raison, à son âge, est, ma foi, bagatelle,
Et la raison n'est pas le charme d'une belle.
DÉMOCRITE
Mais elle doit suffire.
TOINETTE
Oui, pour de vieux époux ;
Mais les jeunes, Monsieur, n'en sont pas si jaloux.¹⁴⁸

Edward Greene dans son article « Vieux, jeunes, valets dans la comédie de Marivaux » nous apprend que la plupart du temps chez Marivaux, « la catégorie Vieux n'existe pas, en tant que telle »¹⁴⁹. Il faut dire que l'absence de personnes plus âgées répond encore une fois à une question sociale. Philippe Ariès le signale dans *l'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* à propos du sentiment de « faire famille » : « ce sentiment si fort s'est formé autour de la famille conjugale, celle des parents et des enfants. Il est rare qu'une image réunisse plus de deux générations ; quand des petits-enfants ou des ménages mariés y prennent place, c'est très discrètement, comme une chose sans importance. »¹⁵⁰ La vieillesse est rarement un obstacle en soi. Edward Greene précise d'ailleurs que « si l'on supprime les Vieux, et donc l'obstacle extérieur, il faut bien que l'obstacle devienne intérieur, chez les Jeunes »¹⁵¹. Les intrigues des dramaturges écartent la présence d'une troisième génération pour mieux

¹⁴⁸ Marivaux, *le Père prudent et équitable*, in *op. cit.*, scène 8, p 44.

¹⁴⁹ Edward Greene, *op. cit.*

¹⁵⁰ Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien régime*, Paris : Éditions du Seuil, 1975, (Coll. Points Histoire), p 250-251.

¹⁵¹ Edward Greene, *op. cit.*

se consacrer à celles qui restent et en particulier les jeunes. On retrouve de manière très épisodique la mention de générations passées, comme lorsque Saint-Albin défend son amour pour Sophie en montrant sa similarité avec celui que son père éprouvait pour sa mère : « Lorsque vous avez voulu ma mère, lorsque toute la famille se souleva contre vous, lorsque mon grand-papa vous appela enfant ingrat, et que vous l'appelâtes, au fond de votre âme, père cruel ; qui de vous deux avait raison ? »¹⁵². L'expression familière « grand-papa » indique une certaine proximité émotionnelle entre les petits-enfants et leur grand-père. Cette troisième génération n'est que mentionnée, pour faire un parallèle avec la situation actuelle, mais elle inscrit l'intrigue dans un temps long, une histoire plus grande.

On retrouve un phénomène similaire dans *le Fils naturel* puisqu'il est fait mention des grands-parents de Dorval qui ont empêché le mariage de Lysimond et de la mère de Dorval. Lorsque Dorval en parle, au travers des bribes de son histoire personnelle, ces grands-parents sont la cause de la dissolution du couple que formaient ses parents : « [Les] parents [de ma mère] irrités et puissants avaient forcé mon père de passer aux îles. »¹⁵³. Les grands-parents ont donc rempli un rôle d'obstacle dont le personnage subit encore les conséquences des décennies plus tard : ils permettent de montrer la permanence des difficultés dans le temps, le caractère immuable de certaines règles sociales et de mettre en avant aussi le personnage qui parvient quand même à tout surmonter. Cependant, ces grands-parents ne sont que mentionnés et non pas présents physiquement. Leur présence pourrait faire doublon avec les parents en tant que figures d'opposition, ou avec les serviteurs en tant que soutien aux jeunes gens. Ils n'ont donc pas non plus une nécessité dramaturgique, ce qui explique qu'ils ne soient pas incarnés sur scène.

Reste l'existence de figures parentales tierces mais définies clairement comme opposants, dangereux et non pas traités sous le mode comique. Dans cette catégorie, on retrouve le Commandeur dont on a détaillé la dimension de menace. En tant que membre à part entière de la famille, il exerce une influence bien plus grande que ne peut avoir un Bégearss par exemple qui profite de la désunion de la famille pour s'y introduire. Ici, le Commandeur a pleinement le droit d'être là, et il n'est même pas exclu de la famille, il part de lui-même. Il est traité comme une figure paternelle fautive car aux exigences trop strictes et sans concession, ce qui est bien davantage préjudiciable que pour une personne extérieure à la famille.

La question d'une éventuelle troisième génération qui ne serait pas représentée dans ces pièces met en évidence aussi la question du temps : comment ressent-on le temps long au travers de ces pièces ? La meilleure représentation du temps dans les pièces est sans doute la mémoire ravivée d'anciennes histoires d'amour qui parsèment les pièces. La plus évidente est sans doute celle du *Père de famille* que nous avons vue précédemment. Mais on retrouve un phénomène similaire lorsque Figaro et

¹⁵² Denis Diderot, *le Père de famille*, in op. cit., Acte II, scène 6, p 149.

¹⁵³ Denis Diderot, *le Fils naturel*, in op. cit., Acte IV, scène 4, p 89.

Almaviva se rencontrent au début du *Barbier de Séville* et de manière encore plus évidente dans *la Mère coupable* lorsque l'on retrouve vingt ans plus tard la famille Almaviva désunie. Cependant, ce temps long ne crée pourtant pas un décalage de générations. Entre la deuxième et la troisième pièce, Le Comte et la Comtesse passent de la première génération, celle des jeunes gens à marier ou à réunir, à la seconde génération, celle des parents. Il n'y a pas eu de suite à la trilogie, mais on pourrait imaginer que Beaumarchais aurait traité d'une possible descendance de Florestine et Léon et donc aurait fait du Comte et de la Comtesse la troisième génération alors que l'intrigue se serait concentrée sur le mariage de Florestine et Léon ainsi que sur les amours de leurs enfants.

Il y a donc très peu de représentations de figures parentales en dehors des figures interchangeables du père et de la mère, réunis par leur intérêt commun pour les enfants. Souvent par risque de répétition vis-à-vis des parents, les pièces se limitent à un unique représentant de l'autorité parentale et excluent la représentation d'une génération plus âgée.

La représentation des figures parentales dans les pièces du corpus est marquée par l'indépendance de ces figures les unes par rapport aux autres. Souvent solitaires pour ne pas faire doublon dans l'intrigue, on ne retrouve pas de couple uni de parents. Certains duos se forment par intérêt et de manière provisoire, entre parents de jeunes gens, pour favoriser une union. Mais la mort est souvent passée séparer les époux et les parents se réunissent davantage en tant que conspirateurs qu'au sein d'un couple uni, favorisant l'image d'une famille disloquée.

Cette désunion, cette individualité très forte des parents se retrouve également par la définition de leurs rôles au sein de la société. Le père est le garant de l'ordre social, la mère de l'ordre moral. Chacun peut endosser le rôle de l'autre par nécessité mais il est important que chacun conserve sa place. Cette séparation nette entraîne l'absence d'une troisième génération, qui serait soit du côté des parents soit du côté des enfants mais serait dans tous les cas redondante.

Les parents sont donc des êtres indépendants, parfois interchangeables mais souvent soumis à des exigences propres à leur sexe. Une attente est cependant commune à tous les parents dans les pièces : celle d'assistance envers leurs enfants, en échange de l'obéissance de ces derniers.

B) Obéissance et émancipation des enfants

Dans son ouvrage *Familles : parenté, maison et sexualité*, Jean-Louis Flandrin rappelle ce cruel état de fait : « Don de Dieu, l'enfant était repris par Dieu lorsqu'il le lui plaisait, et les parents devaient accepter l'une et l'autre chose avec la même piété. »¹⁵⁴. L'enfant est donc autant une bénédiction qu'un être fragile que la famille fait tout pour protéger. Malheureusement, la mortalité infantile reste très élevée. Ce qui change au fur et à mesure de l'avancée des siècles, c'est la conception de l'enfant non plus comme un être en devenir dont les parents peuvent disposer à leur guise mais comme un individu à part entière avec des désirs, des aspirations et des droits. Philippe Ariès évoque cette évolution en ces mots :

L'une des marques les plus caractéristiques de cette famille est le souci de l'égalité entre les enfants. [...] Désormais à la fin du XVIIIe siècle, l'inégalité entre les enfants apparaîtra comme une injustice intolérable. Ce sont les mœurs, et non le code civil ni la Révolution qui ont supprimé le droit d'aînesse.¹⁵⁵

Pourtant une différence s'observe clairement entre les enfants au sein des différentes pièces. La première différence est celle de la naissance, issue très nettement du système d'Ancien Régime. On peut ainsi remarquer que les enfants sont plus ou moins bien accueillis dans la famille selon qu'ils sont légitimes ou non. Chez Marivaux par exemple, la question de la légitimité de l'enfant ne se pose pas. Il ne discute pas du sujet de la bâtardise. Diderot et Beaumarchais s'emparent au contraire du sujet. Enfin, la question est aussi celle du statut particulier des filles. Que signifie être fille au sein de la famille ? Est-ce un statut différent ?

1) les enfants légitimes : l'appartenance pleine et entière à la famille

La question de la légitimité est celle de la place de l'enfant au sein de la famille. Il convient de préciser une fois de plus que par enfants, on entend des jeunes gens qui ont atteint l'âge adulte, la fin de la puberté, et peuvent se marier. Le terme d'enfant est donc à prendre davantage dans le sens de la dépendance aux parents, encore présente par faute d'argent, ou de conjoint dans le cas des filles.

Dans la plupart des cas, on ne retrouve pas une fratrie mais des enfants uniques, un dans chaque famille, ce qui permet la création d'une seule par leur union. On retrouve régulièrement cette construction chez Marivaux, ce qui évince quasi immédiatement la question de l'argent. Quand bien même ils le dilapideraient dans l'instant, comme c'est le cas par exemple pour Damon dans *la Joie imprévue*, le fait d'être le seul héritier préserve un héritage futur qui lui revient de droit. Lorsque le père

¹⁵⁴ Jean-Louis Flandrin, *op. cit.*, p 207.

¹⁵⁵ Philippe Ariès, *op. cit.*, p 307.

de Damon se fait passer pour le chevalier qui l'a détrossé au jeu, il fait un discours à son fils à propos de la prudence dont il faut faire preuve quand on est jeune :

Vous êtes jeune, vous dépendez apparemment d'un père ; je me reprocherais de profiter de l'étourdissement où vous êtes, et d'être, pour ainsi dire, le complice du désordre où vous voulez vous jeter ; j'ai même regret d'avoir tant joué ; votre âge et la considération de ceux à qui vous appartenez devaient m'en empêcher : croyez-moi, Monsieur ; vous me paraissez un jeune homme plein d'honneur, n'altérez point votre caractère par une aussi dangereuse habitude que l'est celle du jeu, et craignez d'affliger un père, à qui je suis sûr que vous êtes cher¹⁵⁶.

On peut ainsi voir l'importance du respect dû au père, et même aux parents en général. Mais l'enfant légitime est d'autant plus encouragé à montrer son respect envers ses parents qu'ils ont répondu à tous les besoins qu'il pouvait ressentir. Les enfants chez Marivaux sont aussi reconnaissants qu'attentifs face à leurs parents. Ainsi, les deux Angélique voient leurs intérêts protégés par leurs mères dévouées. Philine est la fille unique de Démocrite et il fait preuve d'une patience exemplaire à cet égard. C'est de nouveau Damon qui montre la plus grande reconnaissance face à son père :

Eh bien ! Mon père, laissez-moi encore vous jurer à genoux que je suis pénétré de vos bontés ; que vos ordres, que vos moindres volontés me seront désormais sacrées ; que ma soumission durera autant que ma vie, et que je ne vois point de bonheur égal à celui d'avoir un père qui vous ressemble¹⁵⁷.

La question se pose différemment lorsqu'il y a plusieurs enfants. Dans *la Mère confidente*, Dorante n'est pas l'ainé, et il n'a, par conséquent, aucun héritage à espérer.¹⁵⁸ Lorsqu'Angélique fait part de son inclination envers Dorante, Lisette lui répond avec dédain que « Dorante est un cadet et l'usage veut qu'on le laisse là. »¹⁵⁹. Il y a un véritable mépris pour le second enfant, destiné soit à l'Église, soit à l'armée, qui ne trouve en tout cas pas sa place dans la lignée familiale. Mais comme Dorante finit par trouver grâce aux yeux de Madame Argante, et récupérer l'argent de son oncle, son statut de second enfant ne lui est pas si préjudiciable que cela. C'est d'ailleurs une mécanique constante chez Marivaux : les enfants sont légitimes dès leur naissance, leurs parents les adorent et tout mène à leur union avec l'être aimé¹⁶⁰. Les contrariétés que peuvent connaître les jeunes ne durent jamais longtemps. Maria Grazia Porcelli le remarque ainsi :

¹⁵⁶ Marivaux, *la Joie imprévue*, in *op. cit.*, scène 21, p 478.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ Il faut aussi préciser que le parent dont il dépend n'est pas son père mais son oncle. Dorante n'a pas d'héritage de droit comme d'autres individus masculins de notre corpus.

¹⁵⁹ Marivaux, *la Mère confidente*, in *op. cit.*, acte I, scène 2, p 416.

¹⁶⁰ On peut cependant remarquer que cela n'est le cas que pour le théâtre de Marivaux puisque l'intrigue de *la Vie de Marianne* tourne autour de la question de la légitimité et du rang social : Marianne a été élevée par un curé et sa sœur et n'a connu que très brièvement ses parents biologiques. Le mystère de sa naissance jette alors une ombre sur sa destinée et ses possibilités de mariage, car en ignorant son origine, si elle est noble ou non, elle reste à la marge d'une société pour qui le rang détermine l'avenir de chacun.

Les héros et les héroïnes des comédies de Marivaux ne sont pas des rebelles : leur opposition au mariage ne dérive pas d'une intolérance envers les règles. Leur désir de l'indépendance est lié à l'exigence de parvenir à la maturité sexuelle et sociale. Cette maturité ne saurait s'atteindre par l'exclusion du père.¹⁶¹

On peut toutefois évoquer le cas d'Angélique dans *l'Ecole des mères* qui parle avec lassitude à l'époux trop vieux qu'on lui a choisi :

MONSIEUR DAMIS

Enfin, charmante Angélique, je puis donc sans témoins vous jurer une tendresse éternelle : il est vrai que mon âge ne répond pas au vôtre.

ANGÉLIQUE.

Oui, il y a bien de la différence.

MONSIEUR DAMIS.

Cependant on me flatte que vous acceptez ma main sans répugnance.

ANGÉLIQUE.

Ma mère le dit.

MONSIEUR DAMIS.

Et elle vous a permis de me le confirmer vous-même.

ANGÉLIQUE.

Oui, mais on n'est pas obligé d'user des permissions qu'on a.¹⁶²

Dans cet extrait de la scène 12, Angélique marque tout son dédain envers le choix de sa mère. Toutefois elle consent à épouser cet homme qui ne lui plaît guère, par devoir d'obéissance. Elle n'est juste pas prête à feindre l'enthousiasme.

Une des dynamiques intéressantes est aussi celle de la fratrie entre Mario et Silvia dans le *Jeu*. On les voit assez peu interagir mais on ressent le lien fraternel qui les unit. On peut néanmoins partager l'avis du chroniqueur du *Mercur de France* cité par François Moureau concernant ce frère : « Mario [...] dont, comme on l'a remarqué, la pièce n'avait presque que faire »¹⁶³.

Pour Diderot, dans *le Fils naturel*, il y a trois enfants légitimes sur les quatre jeunes présents : Constance, Clairville, Rosalie. Il n'est quasiment pas question des parents de Clairville et Constance, ce que l'on peut aisément comprendre pour qu'il n'y ait pas d'obstacles de leur côté aux divers unions possibles. Ils sont pleinement légitimes, et ne se posent pas la question de leur statut, à peine celle de l'argent que Dorval vient arranger bien assez tôt. Rosalie en revanche porte en elle un paradoxe tout à fait intéressant puisqu'elle est la fille d'un homme et d'une femme qui l'ont élevée au sein d'une famille unie, jusqu'à ce que la mère meurt et que le père s'en aille. Mais la mère était tout à fait concernée par l'avenir de sa fille, puisque Clairville précise que « c'était sa mère qui s'opposait à nos vœux, elle n'est plus »¹⁶⁴. Clairville évoque très fréquemment ce père pour parler de l'angoisse qu'il ressent à l'idée qu'il puisse lui

¹⁶¹ Maria Grazia Porcelli, « Un père « moderne ». Monsieur Orgon dans *Le jeu du amour et du hasard*. », in Pierre Frantz, *op. cit.*, p 100.

¹⁶² Marivaux, *l'Ecole des mères*, in *op. cit.*, scène 12, p 353.

¹⁶³ *Le Mercure de France* cité par François Moureau, « Marivaux et le jeu italien » in Pierre Frantz, *op. cit.*, p 30.

¹⁶⁴ Denis Diderot, *le Fils naturel*, in *op. cit.*, acte II, scène 4, p 61.

refuser la main de la jeune fille. À côté de la question des parents, on retrouve le lien fort de fraternité qui unit Constance et Clairville. Chacun considère l'autre, lui demande conseil. Ils se soutiennent l'un l'autre. On retrouve ainsi vingt-et-une occurrences du terme « frère », et dix-sept du mot « sœur », comme pour marquer un besoin de verbaliser ce lien qui les unit.

De même, dans *le Père de famille*, Saint-Albin et Cécile sont profondément aimés par leur père et s'aiment aussi tout à fait comme frère et sœur. Cécile essaye d'apaiser les tensions entre son frère et son père, parfois même avec son oncle. Saint-Albin est moins prévenant envers sa sœur, mais il protège autant que possible sa relation avec Germeuil. D'ailleurs, Germeuil est un enfant adopté mais sa légitimité n'est pas remise en question par le père lui-même, seul le Commandeur interroge cet état. Germeuil est donc lui aussi une sorte de cas limite. Ce que Félix Gaiffe remarque en tout cas chez Diderot, c'est qu'« on ne saurait nier que le rôle de Saint-Albin, avec toute son emphase et son outrance, ne donne quelquefois l'impression de la vie débordante et bouillonnante. »¹⁶⁵. Cette remarque s'applique en fait à tous les personnages de jeunes chez Diderot qui ne cesse de les représenter aux prises avec les plus fortes passions.

Aux liens fraternels clairement établis s'ajoute la problématique de l'inceste qui menace jusqu'aux fondements mêmes des familles les plus unies. En l'état, le tabou n'est pas très longtemps une menace pour Rosalie et Dorval. Car ils ne s'aiment pas en ayant un soupçon à ce propos, au contraire de Florestine et Léon chez Beaumarchais qui s'aiment malgré cela. Cette révélation vient marquer un arrêt définitif à toute possibilité romantique entre Rosalie et Dorval. Et on peut ainsi reprendre l'échange comique entre Marceline et Figaro lorsqu'ils découvrent leur parenté, mais cette fois-ci au premier degré : « MARCELINE : Est-ce que la nature ne te l'a pas dit mille fois ? FIGARO : Jamais. »¹⁶⁶. Dans ce cas chez Diderot, la nature l'a dit mille fois par l'amour réciproque que ressentaient les jeunes gens sans vraiment comprendre ce qu'il signifiait. On pourrait aussi argumenter l'inverse, et cette fois aller dans le sens de Figaro, en disant que s'ils l'avaient compris ils ne se seraient pas laissé aller à des sentiments romantiques. Stéphane Lojkine souligne le manque d'exploitation de cette intrigue « Pourtant ce ressort hautement tragique de l'intrigue est peu exploité dans la pièce : Dorval comme Rosalie renoncent à leur amour avant de savoir qu'ils sont frère et sœur. Les retrouvailles avec le père, loin de faire surgir le spectre d'une consommation incestueuse, offrent une issue fraternelle au désir que l'amitié seule a interdit »¹⁶⁷, tout en insistant sur « La vertu de Dorval [qui] est donc sauve non seulement d'avoir respecté les devoirs de l'amitié mais aussi d'avoir évité l'inceste »¹⁶⁸.

L'inceste est bien plus intéressant à étudier du côté de Beaumarchais puisque Florestine et Léon s'aiment en dépit de l'inceste. Ils ont conscience de l'horreur de ce

¹⁶⁵ Félix Gaiffe, *op. cit.*, p 335.

¹⁶⁶ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *le Mariage de Figaro*, *in op. cit.*, acte III, scène 16, p201.

¹⁶⁷ Stéphane Lojkine, « *Le Fils naturel*, de la tragédie de l'inceste à l'imaginaire du continu », *in* Marc Buffat, *op. cit.*, p 113.

¹⁶⁸ *Ibid.*

qu'il se passe, leurs sentiments les répugnent mais ils s'aiment et n'y peuvent rien. Jean Goldzink précise le paradoxe de la famille chez Beaumarchais et notamment concernant l'inceste :

La famille est tiraillée dans le théâtre de Beaumarchais entre deux directions : celle de la sphère privée et celle de la sphère sociale. Elle ramène au privé, au fantasme de l'inceste (commun au drame et à la tragédie), aux rapports du couple, au problème de la fidélité, de l'errance et des alternances du désir, à la thématique du mariage et de l'amour, de la paternité, à la condition de la femme.¹⁶⁹

C'est Bégearss qui colporte ce mensonge dans la famille et les jeunes ont pleinement conscience de l'horreur de leurs sentiments, elle n'est pas minimisée, comme on peut le voir pour Florestine « À quoi pensais-je donc ? Ô ciel ! Il est mon frère, et j'ose avoir pour lui. Quel coup d'une lumière affreuse ! Et dans un tel sommeil, qu'il est cruel de s'éveiller ! »¹⁷⁰. Sa réaction la rapproche d'ailleurs d'une héroïne de tragédie, d'une Phèdre effondrée de ressentir de l'attraction pour son beau-fils.¹⁷¹

Les enfants ne sont en fait que très peu présents chez Beaumarchais, et on peut noter la présence d'un seul enfant légitime, à savoir l'aîné du Comte et de la Comtesse, déjà mort lorsque la pièce commence. Si on sait bien peu de choses le concernant, on perçoit néanmoins les passions qu'il suscite chez son père.

Il s'agit à présent de questionner l'existence des enfants illégitimes au sein de ces pièces, leur rôle, leur statut et en quoi ils diffèrent des enfants légitimes.

2) les enfants illégitimes : l'exclusion de la famille

« Que d'enfants naturels ou adultérins dans le drame, et finalement pour la plus grande gloire de la vertu »¹⁷² remarque Béatrice Didier dans *Beaumarchais ou la passion du drame*. Comme on peut le voir par l'existence d'un unique enfant légitime chez Beaumarchais, les enfants illégitimes prédominent largement dans ses pièces. Cette remarque fait d'ailleurs tout à fait écho aux pièces de Diderot où les enfants illégitimes, bien qu'ils ne soient pas majoritaires, restent très nombreux. Cette illégitimité va aussi dans le sens d'une quête, d'une construction de soi pour tous ces jeunes gens. Félix Gaiffe, cité par Béatrice Didier, va dans ce sens en parlant de l'importance de la confusion des naissances et donc de la découverte par chacun de sa propre identité :

il est infiniment rare qu'au lever du rideau chaque personnage sache exactement de qui il est fils, ou frère, ou père ; un mystère d'état civil plane sur toutes ces familles où les voyages lointains accompagnés de de naufrage, les mariages secrets, et les naissances clandestines sont la monnaie courante de l'existence. Ce système dramatique a l'inappréciable avantage d'amener au dénouement une de ces reconnaissances émouvantes où un fils retrouve son

¹⁶⁹ Jean Goldzink, « C'est déjà la révolution en action », in Isabelle Degauque, *op. cit.*, p 63.

¹⁷⁰ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *la Mère coupable*, in *op. cit.*, acte II, scène 13, p 274.

¹⁷¹ Jean Racine, *Phèdre*, Paris : le Livre de poche, 1985.

¹⁷² Béatrice Didier, *op. cit.*, p 100.

père, un frère retrouve sa sœur, une mère sa fille, où, dans un élan de commune tendresse, tous les acteurs se précipitent dans les bras les uns des autres.¹⁷³

Deux dynamiques se croisent ainsi dans la question de l'illégitimité des enfants : que signifie le fait d'être « bâtard » et comment cet enfant parvient tout de même à trouver sa place, notamment par le biais de la scène de reconnaissance ? Dans l'article « bâtard » paru en 1752 dans *l'Encyclopédie*, François-Vincent Toussaint réalise une approche contemporaine mais aussi historique de ce terme. Il convoque l'histoire grecque et romaine mais il précise qu'on utilise aussi le terme d'« enfant naturel qui est un terme plus adouci »¹⁷⁴ pour désigner « celui qui est né hors d'un légitime mariage »¹⁷⁵. Au sein de cette définition, Toussaint réalise une hiérarchie des bâtards :

Il y a de deux sortes de bâtards ; les uns simples, tels que ceux qui sont nés de deux personnes libres, c'est-à-dire non engagées dans le mariage, ou dans un état qui les oblige à la continence ; mais qui pouvaient contracter mariage ensemble : les autres sont ceux qui sont nés d'autres conjonctions plus criminelles, comme les bâtards adultérins et les incestueux. Les bâtards adultérins sont ceux dont le père ou la mère, ou tous les deux étaient engagés dans le mariage.¹⁷⁶

Le principal problème, et donc la principale condamnation, de la bâtardise n'est pas pour l'enfant en soi mais pour la famille. Car la naissance de l'enfant met en danger son équilibre ainsi que la confiance qui doit y régner. C'est donc pour cela qu'un enfant illégitime qui naît entre deux personnes libres et non mariées est beaucoup moins grave que celui qui naît entre deux personnes mariés à quelqu'un d'autre : cet enfant met en danger deux familles. Pour ce qui est des droits vis-à-vis de ces familles, le bâtard ne peut prétendre à rien :

Les bâtards en général ne sont d'aucune famille, et n'ont aucuns parents ; ils ne succèdent dans la plus grande partie du royaume ni à leur père ni à leur mère, et encore moins aux parents de l'un ou de l'autre. Ils ne peuvent pas même recevoir de leurs père ou mère naturels des legs universels ou donations considérables : mais ils en peuvent recevoir de médiocres proportionnellement aux facultés du père ou de la mère. [...] Du reste ils sont capables de toutes sortes de contrats, & entre autres de mariage ; ils peuvent disposer librement de leurs biens, soit entre-vifs, soit par testament ; ils ne sont incapables ni d'offices ni de dignités : mais ils ne peuvent avoir des bénéfices sans dispense, à moins qu'ils ne soient légitimés.¹⁷⁷

Si le sort des bâtards n'a rien d'enviable, ils sont moins exclus de la société, et rares, que ce que ce que l'on pourrait supposer de prime abord. Diderot et Beaumarchais témoignent d'un phénomène tout à fait contemporain au XVIIIe siècle dans les grandes villes de France puisqu' « on atteint peut-être les 25% d'illégitimité à Toulouse et 30% à Paris à la veille de la Révolution. »¹⁷⁸.

¹⁷³ *Ibid.*, p 100-101.

¹⁷⁴ François-Vincent Toussaint, « Bâtard » in *ENCCRE (Edition Numérique Collaborative et critique de l'Encyclopédie)*, vol. II (1752), p138a-139a (éd. critique) [Disponible en ligne : <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v2-623-0/> Consulté le 02/04/2022].

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ André Burguière, *op. cit.*, p 77.

Chez Diderot, on retrouve le statut particulier de Dorval ou de Sophie et leurs traitements très différents. Dorval a réussi quand Sophie a un vie misérable, Dorval semble plus âgé, un homme accompli quand Sophie est jeune et que le pire semble toujours la menacer. Mais tous les deux ont un rapport paradoxal avec la famille, ils ont une volonté d'y entrer ou d'en créer une mais ils en sont constamment rejetés. Diderot s'est beaucoup attardé sur la question de la bâtardise, notamment dans *la Religieuse* comme nous le rappelle Béatrice Didier :

Plus précisément, *Le Fils naturel* part en guerre contre un certain nombre de préjugés. Et d'abord, comme le titre le laisse prévoir, celui de la bâtardise, thème développé également dans *la Religieuse* ; mais les deux cas sont différents, et l'œuvre de Diderot souligne cette différence, puisque dans le roman, Suzanne est une fille adultérine de sa mère, tandis que Dorval est un fils naturel de son père.¹⁷⁹

Car pour reprendre la distinction de Toussaint, la dénomination « d'enfant naturel » est moins infamante que celle de « bâtard ». Par enfant naturel, on entend un évènement malheureux et imprévisible quand la bâtardise condamne l'enfant. Et l'adultère commis par l'épouse est bien plus grave que celui commis par le mari comme le dit Beaumarchais dans ses *Notes et réflexions* : « Comme père ou mère la différence est énorme, car l'adultère d'une femme enlève à son mari la douceur certaine d'être père, influe sur le père et l'enfant, les sépare et fait le malheur de tous, au lieu que l'adultère d'un mari n'ôte pas à la femme la certitude de sa maternité »¹⁸⁰. À partir de cette distinction, on peut comprendre la violence que subit Rosine dans *la Mère coupable*.

Dorval ressent des émotions ambiguës vis-à-vis de sa parenté. Dorval s'est fait seul, entièrement. Il a réussi à gagner de l'argent, à devenir indépendant et à ce que son nom ne décide pas de son destin. Rencontrer son père ne provoque pas tant un torrent d'émotion qu'une certaine stupéfaction, une sidération par rapport à sa relation avec Rosalie. Mais l'illégitimité pour Dorval signifie avant tout son indépendance, cela fait réellement de lui un enfant des Lumières qui anticipe les destins bourgeois de la Révolution. La scène de reconnaissance n'est d'ailleurs pas préparée par grand-chose avant et elle ne nourrit vraiment que l'intrigue romantique et non pas le lien parental. C'est aussi le cas pour Sophie dont l'oncle, le Commandeur, rejette immédiatement toute responsabilité envers elle. À l'inverse, dans *le Père de famille*, Germeuil doit énormément à ce père qui l'a accueilli chez lui comme s'il était son propre enfant. Il fait en tout cas pleinement partie de la famille et seul le Commandeur émet un doute à ce propos.

Pour Beaumarchais on trouve trois personnages d'enfants illégitimes : Figaro, Léon et Florestine. Pour revenir à la scène de reconnaissance qui renoue le lien entre

¹⁷⁹ Béatrice Didier, *op. cit.*, p 31.

¹⁸⁰ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Notes et réflexions*, cité par Franck Salaün, *op. cit.*, p 127.

l'enfant illégitime et la famille, à ce moment où les personnages découvrent qu'ils appartiennent à la même famille ou qu'on leur reconnaît le droit d'y prétendre, elle est traitée différemment selon les pièces. Selon Béatrice Didier, « Le coup de théâtre et la scène de reconnaissance qui terminent la pièce font partie des clichés du roman et davantage encore du théâtre. Ils sont devenus si usés que Beaumarchais, quelques années plus tard, les ridiculiserait dans *Le Mariage de Figaro*, lorsque Figaro apprend qu'il est le fils de Marceline et de Bartholo, et qu'il a, lui aussi, évité de justesse l'inceste puisque Marceline voulait l'épouser. »¹⁸¹. La bâtardise de Figaro est traitée sur un angle comique uniquement et surtout déceptif pour le personnage. Comme nous l'avons vu, Figaro espérait beaucoup de sa parenté, et il s'avère malheureusement qu'il n'est l'enfant que de domestiques et non pas de nobles parents à qui il aurait été arraché à la naissance.

Au contraire, la naissance de Florestine et surtout de Léon, est traitée de manière bien plus dramatique dans la troisième pièce de la trilogie. La question de la filiation est présente dans toutes les pièces de Beaumarchais mais il ne l'exploite pleinement que dans cette dernière pièce. Léon a un statut très particulier dans *la Mère Coupable* : « Léon est l'enfant adultérin de Chérubin, mais la présomption de paternité l'attribue au Comte. Il ne peut donc être déshérité que par manœuvre, une vente des biens paternels reportés sur Florestine, destinés à tomber sous la coupe de Bégearss par mariage. Quant à Florestine, elle est la fille adultérine du Comte, entrée dans sa famille comme pupille. »¹⁸². Le principal souci de Léon vient de son père, le Comte : dès le départ, la pièce oppose un « fils adoré »¹⁸³, mort hors scène, à Léon, ce second fils rejeté : « Mon second fils ! Je n'en ai point ! »¹⁸⁴. Léon est rejeté à la fois comme enfant de Chérubin, souvenir vivant d'un rival haï, mais aussi en tant qu'homme. Il ne devait pas récupérer le nom, mais par mort de son frère aîné, il se retrouve à hériter d'un père qui le renie. Stéphanie Génand montre ainsi pourquoi Florestine est bien moins problématique pour la famille en tant que fille naturelle :

Florestine, étrangère elle aussi à la famille biologique, n'en bénéficie pas moins, par contraste, d'une sympathie liée au fait qu'elle incarne, pour la mère, le rêve de la fille jamais eue – « Si le ciel m'eût donné une fille, je l'aurais voulue comme toi de figure et de caractère », lui avoue la comtesse – et, pour le père, la sérénité d'une hérédité certes non naturelle, mais vierge de l'affront.¹⁸⁵

Ce traitement différent de Florestine, préférentiel à celui de Léon, permet de poser la question du statut de « fille » : est-ce une situation plus enviable où pèsent moins de contraintes que pour leurs frères ? En parallèle de la distinction entre les enfants légitimes et illégitimes s'opère une opposition des genres au sein des familles, entre les enfants, selon s'ils sont garçons ou filles.

¹⁸¹ Béatrice Didier, *op. cit.*, p 28.

¹⁸² Jean Goldzink, « Dramaturgies du droit : Le Fils naturel et Le mariage de Figaro », *Littératures classiques*, n°40, 2000, p 259-271.

¹⁸³ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *la Mère coupable*, *in op. cit.*, acte I, scène 6, p 260.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ Stéphanie Genand, *op. cit.*

3) La singularité du statut de *fille*

Les filles ont un statut à part au sein des pièces. Mais ce statut différent ne signifie pas nécessairement une place inférieure, plutôt des périls différents et très spécifiques à leur condition que les garçons ne peuvent pas connaître. Le stéréotype est celui du choix imposé entre le couvent ou le mariage forcé pour les jeunes filles. On ne retrouve rien d'aussi caricatural dans les pièces de notre corpus où les jeunes filles ont toutes des parents relativement attentifs. La menace de couvent ne pèse que sur deux personnages féminins : la Comtesse mais c'est alors pour un adultère et lorsqu'elle est bien plus âgée, et Sophie pour l'éloigner de la famille. Dans les deux cas, la mention du couvent est une punition ce qui montre bien une volonté des dramaturges de se détacher de l'institution ecclésiastique.

André Burguière précise ainsi qu' « on consulte les filles avant de les marier également dans les classes supérieures. Au XVIIIe siècle, le souci de tenir compte des sentiments des enfants, des arrangements de mariages, est peut-être plus affirmé dans la haute société anglaise »¹⁸⁶. Le choix mutuel des conjoints lors d'un mariage était déjà largement répandu dans les classes populaires, le XVIIIe siècle met en évidence un phénomène similaire qui s'installe progressivement dans les classes aisées. Les filles ne sont pas plus contraintes que les garçons en ce qui concerne le mariage.

Néanmoins, ce sont les jeunes filles à qui on présente une foule de prétendants parmi lesquels elles doivent faire un choix. Dans *le Père prudent et équitable*, Démocrite se montre très dur vis-à-vis de sa fille dans la première scène :

DEMOCRITE

[...]Ma fille, en voilà trois; choisissez l'un d'entre eux,
Je le veux bien encor; mais oubliez Cléandre;
C'est un colifichet qui voudrait nous surprendre,
Dont les biens, embrouillés dans de très grands procès,
Peut-être ne viendront qu'après votre décès.

PHILINE.

Si mon cœur...

DÉMOCRITE.

Taisez-vous, je veux qu'on m'obéisse.
Vous suivez sottement votre amoureux caprice ;
C'est faire votre bien que de vous résister
Et je ne prétends point ici vous consulter.¹⁸⁷

Démocrite se trouve même relativement aimable de laisser sa fille avoir le choix entre trois prétendants. Le caractère de Démocrite va s'adoucir au fur et à mesure et il finit

¹⁸⁶ André Burguière, « la formation du couple », in André Burguière, *op. cit.*, p 87.

¹⁸⁷ Marivaux, *le Père prudent et équitable*, in *op. cit.*, acte 1, scène 1, p 40.

par accepter Cléandre comme gendre mais la dureté de cet échange prouve une certaine contrainte exercée spécifiquement sur les jeunes filles. On peut également citer la première scène du *Jeu* où Silvia raconte les changements de caractères des époux dans la sphère privée, objections balayées un peu vite par sa servante et son père qui se veulent rassurants mais n'opposent aucun argument concret autre que le fait que les hommes ne sont pas tous comme ceux qu'elle vient de décrire.

Le statut est relativement similaire pour les deux Angélique dont les mères ont chacune choisit un époux plus vieux et peu attractif mais qui cèdent finalement pour le fils ou le neveu de ce premier prétendant. Le caractère combatif d'Angélique dans *l'École des Mères* est d'ailleurs assez marquant : elle ne fait pas semblant d'apprécier Monsieur Damis mais elle cède quand même face à la volonté maternelle. D'une certaine manière, les personnages féminins montrent tous une forme de résistance face aux choix des parents mais jamais dans un affrontement direct. Au contraire, elles font preuve de stratégie et de patience pour obtenir ce qu'elles veulent.

Chez Diderot, on retrouve surtout le cas de Sophie qui, en plus d'être menacée du couvent, subit la misère, le rejet de la famille de l'homme qu'elle aime – qui considère qu'il pourrait en faire sa maîtresse et non sa femme – et la trahison de ce même homme qui s'est déguisé en son voisin pour mieux l'approcher. Elle est cachée par Cécile et Germeuil pour échapper au Commandeur et jusqu'à la fin elle doit subir l'humiliation liée au rejet de son oncle. Le Commandeur ne se sent en effet aucune responsabilité envers elle, envers la mère de Sophie, sa belle-sœur, ni envers leur situation financière désastreuse. C'est un homme cruel et sans cœur qui veut se débarrasser à tout prix de cette jeune fille encombrante. Sophie essaye d'éveiller sa pitié en rappelant comment il la traitait bien étant enfant mais cela ne provoque rien chez le Commandeur :

SOPHIE.

Je me souviens, lorsque j'étais enfant : alors vous daigniez me caresser. Vous disiez que je vous étais chère. Si je vous afflige aujourd'hui, je m'en irai, je m'en retournerai. J'irai retrouver ma mère, ma pauvre mère, qui avait mis toutes ses espérances en vous...

[...]

LE COMMANDEUR.

Je ne veux ni vous voir, ni vous entendre.¹⁸⁸

Sophie a un comportement irréprochable, elle n'essaye pas de s'imposer dans la famille mais elle fait partie de tant d'intrigues entrelacées qu'elle se retrouve à la fois victime et objet de désir. Elle n'agit pas dans son propre intérêt, elle ne fait que réagir à ceux qui agissent autour d'elle. À l'inverse, des personnages comme Cécile ou Constance dans *le Fils naturel* sont bien plus entreprenantes. Mais cette assurance peut aussi venir de la certitude de leur naissance. Elles ne craignent rien, elles ont même l'air déjà plus âgées, surtout pour Constance vis-à-vis de Rosalie.

¹⁸⁸ Denis Diderot, *le Père de famille*, in op. cit., acte V, scène 12, p 204.

D'une certaine manière, Cécile et Constance agissent comme des garçons au sein de l'action, sans se poser la question de la spécificité de leur identité et c'est ce qui les rend si moteur de leur destin. On peut le voir dans la discussion d'égal à égal entre Dorval et Constance où cette dernière ne se met jamais en retrait, ou encore lorsque Cécile prend le risque d'accueillir Sophie dans ses appartements en sachant que cela peut profondément blesser son père. Il y a une forme de paradoxe chez Diderot dans la nécessité de représenter les héroïnes de pièce de théâtre comme des jeunes filles de bonne famille mais qui ne sont pas pour autant ignorantes des choses de l'amour, ce qui crée une incohérence. En principe, très jeunes, elles devraient être particulièrement naïves, or Diderot choisit de représenter Rosalie et Cécile comme des jeunes filles non encore mariées et pourtant en étroit lien avec des jeunes hommes, dans un rapport relativement égal de séduction.

Dans l'œuvre de Beaumarchais, Florestine est elle aussi une héroïne passive. Mais son intrigue n'est pas aussi sombre que celle de Sophie puisque le Comte la reconnaît pleinement comme sa fille. Il la nomme comme telle et la voit comme son unique héritière qui recevra son héritage en épousant Bégearss. Elle se tourne souvent vers la Comtesse et notamment lorsqu'elle apprend sa supposée parenté avec Léon : la Comtesse est véritablement moteur de l'action, mais aussi la figure parentale de refuge pour les deux jeunes gens.

Il faut dire qu'elle a connu de nombreuses complications dans sa vie de femme. On pourrait même dire qu'elle est allée de chagrin en chagrin depuis la tentative de mariage de Bartholo jusqu'au reniement de son fils Léon par son mari. Si la Comtesse se laisse parfois abattre, elle n'en reste pas moins combative. Elle finit par aller elle-même confronter son mari à propos de son repli et de son refus de parler au reste de sa famille. C'est d'ailleurs là qu'on se rend compte du traitement injuste de son adultère par rapport à celui de son mari : la mère est coupable, le père l'est bien moins. Franck Salaün remarque ainsi que « tandis que Marceline et la Comtesse sont considérées comme des mères indignes, Bartholo et Le Comte ne semblent guère troublés par les jugements que l'on pourrait porter sur eux. »¹⁸⁹.

Marceline représente d'ailleurs une cruelle réalité de son époque, à savoir le destin des filles-mères. Jean-Louis Flandrin rapporte que « les filles mères, répudiées par leurs séducteurs et souvent chassées de leurs villages, étaient sans ressources pour élever l'enfant du péché. Lorsqu'elles ne l'étouffaient pas secrètement pour préserver leur honneur, elles l'abandonnaient généralement à la charité publique. »¹⁹⁰. Bartholo ne se sent aucune responsabilité particulière envers Figaro quand on ressent toute la révolte de Marceline dans la scène 16 de l'acte III du *Mariage* : « traitées en mineures pour nos biens, punies en majeures pour nos fautes ! »¹⁹¹, voilà ce que sont les femmes lorsqu'elles ne luttent pas pour leur indépendance proclame Marceline.

¹⁸⁹ Franck Salaün, *op. cit.*, p 113.

¹⁹⁰ Jean-Louis Flandrin, *op. cit.*, p 213.

¹⁹¹ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *le Mariage de Figaro*, in *op. cit.*, acte III, scène 16, p 202.

Le destin des filles est donc complexe et étudié par tous les dramaturges. Comme Dorval le dit à Clairville, « Vous savez mieux que moi qu'une fille bien née craint toujours »¹⁹². Mais les filles moins bien nées ne sont pas pour autant épargnées. Les femmes ne peuvent rester en retrait, et craintives, sous peine de voir leurs intérêts piétinés. On retrouve un phénomène similaire pour les enfants illégitimes qui doivent constamment faire leurs preuves face aux enfants légitimes, qui eux sont protégés par l'amour parental. Marivaux fait ainsi le choix de ne représenter que des enfants légitimes quand Beaumarchais et Diderot questionnent la bâtardise et ses effets sur toute la famille.

¹⁹² Denis Diderot, *le Fils naturel*, in *op. cit.*, acte II, scène 4, p 60.

C) L'élargissement de la famille : la place des serviteurs

Concernant la place des serviteurs sur la scène du théâtre au siècle des Lumières, Jean Goldzink ne mâche pas ses mots : « que les parents deviennent les confidents de leurs enfants ! que le théâtre cesse de rendre importants « des êtres qui sont nuls dans la société » ! »¹⁹³. Il semble que le XVIII^e siècle signe un changement significatif à ce propos. Les valets de Molière, véritables moteurs de l'action, ne sont plus autant appréciés, leur rôle dénote au sein des familles. Le seul héritier de ces valets, Figaro, se verra d'ailleurs éloigné au second plan de l'intrigue dans la dernière pièce de la trilogie de Beaumarchais. Malgré une forme de relégation, ils restent néanmoins présents, à la fois souvenirs d'une société passée mais preuves des mutations de celle présente. Quelle est la place des serviteurs au sein de ces familles ? Comment se caractérisent-ils ? Quelles sont leurs perspectives d'évolution au sein de la famille ? Tout comme les enfants tendent à s'émanciper, les serviteurs forment davantage une sorte de groupe parallèle à la famille plutôt que véritablement intégré.

Tout d'abord, il n'est plus question du cliché du serviteur battu par son maître, cette coutume est passée et lorsqu'elle est évoquée, elle est décrite comme barbare et dénoncée comme telle. C'est par exemple le cas dans *l'Île des esclaves*, une autre pièce de Marivaux dans laquelle Arlequin subit les coups de son maître Iphicrate. Or le changement de mœurs sur cette île – les maîtres deviennent les esclaves et inversement – signifie qu'Arlequin n'a pas à subir cela plus longtemps. Le passage suivant révèle l'ambiguïté de la dépendance d'Iphicrate à Arlequin et son incapacité à convaincre son propre valet de sa bonne foi :

ARLEQUIN.

Mon cher patron, vos compliments me charment ; vous avez coutume de m'en faire à coups de gourdin qui ne valent pas ceux-là ; et le gourdin est dans la chaloupe.

IPHICRATE.

Eh ne sais-tu pas que je t'aime ?

ARLEQUIN.

Oui ; mais les marques de votre amitié tombent toujours sur mes épaules, et cela est mal placé.¹⁹⁴

Iphicrate est un jeune homme mal éduqué, il va apprendre tout au long de la pièce et il reconnaît pleinement ses torts avant que l'ordre social naturel ne revienne. Mais il ne frappe plus Arlequin et il comprend également à cette occasion ce qu'il doit à Arlequin, à savoir son dévouement. Lorsque Trivelin conclut la pièce, il annonce la leçon que doivent tirer Euphrosine et Iphicrate : « Vous avez été leurs maîtres, et vous en avez mal agi ; ils sont devenus les vôtres, et ils vous pardonnent ; faites vos réflexions là-dessus. La différence des conditions n'est qu'une épreuve que les dieux font sur nous : je ne vous en dis pas davantage. »¹⁹⁵. La différence des conditions,

¹⁹³ Jean Goldzink, *op. cit.*, p 33.

¹⁹⁴ Marivaux, *l'Île des esclaves*, *in op. cit.*, scène 1, p 190.

¹⁹⁵ *Ibid.*, scène 11, p 195.

selon Marivaux, ne justifie en rien le mépris des hommes. C'est un état de fait, un hasard de la naissance mais cela n'exclut en rien le respect qui est dû à tout être. François Lebrun rappelle ainsi la loi qui régit la relation entre les serviteurs et les maîtres : « aux yeux des Églises comme des États, les droits et les devoirs des maîtres et maîtresses vis-à-vis de leurs serviteurs sont exactement les mêmes que ceux des pères et mères vis-à-vis de leurs enfants. »¹⁹⁶. Cette analogie entre maîtres et parents implique une appartenance réelle des serviteurs aux familles, ce que propose Marivaux.

Dans *la Joie imprévue*, Pasquin est un membre à part entière de la famille, l'homme de confiance de Monsieur Orgon, et une sorte de chaperon pour Damon. Par le biais d'une prosopopée, Pasquin rappelle à Damon ce que son père lui a dit avant de partir, à savoir : « je connais ton zèle, ton jugement et ta prudence ; ne quitte jamais mon fils, sers-lui de guide, gouverne ses actions et sa tête, regarde-le comme un dépôt que je te confie. »¹⁹⁷. Pasquin est ici une sorte de père de substitution pour Damon, à la demande même du père de celui-ci. Il y a une véritable relation de confiance qui s'établit, Pasquin rend compte des actes de Damon et s'en veut lorsque le jeune homme désobéit aux ordres et recommandations de son père. Pasquin a beau être décrit comme « valet de Damon » dans la liste des personnages, il est bien plus que cela au sein de cette famille.

Pasquin ne se limite pas non plus au rôle de parent de substitution. Il a des intérêts personnels à ce que Damon réussisse, et il favorise notamment ses amours. Damon s'est épris de Constance, et Lisette, sa servante, plaît assez à Pasquin. Les deux serviteurs complotent donc ensemble pour que le mariage des jeunes gens se fasse :

LISETTE

J'entends qu'il me faut un mari, et non pas un amant.

PASQUIN.

Pour ce qui est d'un amant, avec un mari comme moi, tu n'en auras que faire.

LISETTE.

Oui : mais si notre mariage ne se fait jamais ? Si Madame Dorville, qui ne connaît point ton maître, marie sa fille à un autre, comme il y a quelque apparence. Il y a quelques jours qu'il lui échappa qu'elle avait des vues, et c'est sur quoi nous raisonnions tantôt, Constance et moi, de façon qu'elle est fort inquiète, et de temps en temps, nous sommes toutes deux tentées de vous laisser là.¹⁹⁸

On peut ici noter la boutade grivoise de Pasquin face au sérieux de Lisette qui rejoint l'importance du mariage pour les filles : ce rite de passage, parfois d'émancipation face au pouvoir parental, est pris très au sérieux. On le voit d'ailleurs plus tard lorsque Constance s'emporte contre sa servante qui encourage sa maîtresse Madame Dorville à marier sa fille à un jeune homme dont Constance ignore l'identité. Il s'avère que ce

¹⁹⁶ André Burguière, *op. cit.*, p 119.

¹⁹⁷ Marivaux, *la Joie imprévue*, in *op. cit.*, scène 1, p 468.

¹⁹⁸ *Ibid.*, scène 5, p 470.

jeune homme est Damon, et que Madame Dorville a reçu une lettre de Monsieur Orgon l'informant de la venue de son fils chez elle. Elle sait donc à présent que ce jeune homme dont est épris sa fille est quelqu'un de bien, mais elle veut néanmoins éprouver l'obéissance de sa fille. Constance, qui ignore tout de cela, croit que Lisette joue contre elle, et s'agace : « Ma mère, je vous conjure de la faire taire, elle abuse de vos bontés ; il est indécent qu'un domestique se mêle de cela. »¹⁹⁹. Elle ajoute ensuite : « J'aurai le chagrin de me marier au gré de ma mère ; mais j'aurai le plaisir de vous mettre dehors »²⁰⁰, et encore plus tard lorsqu'elle retrouve Damon : « Ne vous adressez point à elle, Damon, elle est votre ennemie et la mienne. »²⁰¹. Si Pasquin est si indispensable, Lisette, elle, est menacée. Elle s'en moque bien parce qu'elle sait à quel point elle sert les intérêts de sa maîtresse, et qu'elle sera récompensée à la fin. Mais encore une fois, c'est toute l'ambiguïté de la relation de maître à serviteur qui ressort au sein de la famille : contrairement à tout autre individu de la famille, le serviteur est employé. Il peut techniquement partir à tout moment. Et si des attaches affectives se créent, ce ne sera peut-être pas suffisant si le serviteur déplaît trop.

On peut voir ce cas de figure très spécifique dans *la Mère confidente*. C'est une scène étrange qui se produit à la fin de la pièce alors que Dorante et Angélique sont venus supplier Madame Argante d'accepter leur mariage. Ergaste, l'oncle de Dorante, s'est laissé toucher par les deux jeunes gens et lègue sa fortune au jeune homme, assurant la subsistance du jeune couple et mettant un terme aux dernières réticences de la mère. Cependant, deux serviteurs étaient partie prenante dans cette affaire. D'un côté Lubin, « un paysan au service de Madame Argante »²⁰², et de l'autre Lisette, la suivante d'Angélique. Or Lubin a accepté d'espionner les jeunes gens pour le compte de Madame Argante quand Lisette a manigancé dans le dos de la mère pour favoriser le jeune couple, allant jusqu'à encourager l'enlèvement d'Angélique par Dorante. Elle minimise cet acte comme n'étant pas un crime mais cela signifierait la mort sociale du couple, voire l'envoi des gendarmes pour les arrêter et l'enfermement de Dorante si la contrainte était prouvée par Madame Argante. Rien de tout cela n'arrive heureusement et c'est une fin heureuse qui est sur le point d'achever la pièce quand cette curieuse scène se produit :

DORANTE.

Eh ! Monsieur, comment payer vos bienfaits ?

ERGASTE.

Point de remerciements. Ne vous avais-je pas promis qu'Angélique n'épouserait pas un homme sans bien ? Je n'ai plus qu'une chose à dire : j'intercède pour Lisette, et je demande sa grâce.

MADAME ARGANTE.

Je lui pardonne ; que nos jeunes gens la récompensent, mais qu'ils s'en défassent.

LUBIN.

Et moi, pour bien faire, faut qu'an me récompense, et qu'an me garde.

¹⁹⁹ *Ibid.*, scène 13, p 475.

²⁰⁰ *Ibid.*, scène 14, p 475.

²⁰¹ *Ibid.*, scène 15, p 475.

²⁰² Marivaux, *la Mère confidente*, in *op. cit.*, p 414.

MADAME ARGANTE.
Je t'accorde les deux.²⁰³

Ergaste se montre magnanime et tente d'intercéder pour Lisette. La manœuvre échoue en partie puisque Madame Argante accepte de lui pardonner mais exige qu'elle s'en aille alors même qu'elle a contribué au bonheur des jeunes gens. À l'inverse, ce benêt de Lubin – son manque de discernement est flagrant dans tout le texte, tout comme sa manière de parler trahit sa condition – est récompensé d'avoir sans cesse raconter les faits et gestes des jeunes amants à cette mère autoritaire et même fourbe, puisque se faisant passer pour l'amie confidente afin de mieux obliger sa fille. Lisette est donc exclue de la famille par la mère, et cette dernière s'en sépare comme d'un élément gênant qui empêcherait la création de cette nouvelle famille. Ce que l'on peut surtout reprocher à Lisette, c'est son manque de moralité. Pourtant, elle s'est entièrement mise au service des jeunes, et ce avec une telle réussite qu'il est difficile de comprendre qu'ils veuillent se débarrasser d'elle. C'est donc bien la mère qui décide à leur place de s'en défaire. Edward Greene analyse le renvoi de Lisette comme un retour au titre : « dès le début Mme Argante est envieuse de Lisette qui est naturellement [...] la confidente d'Angélique »²⁰⁴ : pour que Madame Argante soit pleinement la confidente d'Angélique, il faut finalement se débarrasser de la servante et réunir deux rôles supposément opposés, celui de parent et celui de confident.

La position des serviteurs au sein des familles est fragile et précaire. La dépendance financière fait qu'ils ne peuvent pas faire preuve d'autant d'honnêteté qu'ils le souhaiteraient dans la plupart des cas. C'est d'ailleurs une évolution notable par rapport à Molière. Les serviteurs savent qu'ils ne sont pas indispensables, qu'ils peuvent être remplacés. Néanmoins, dans *le Père prudent et équitable*, Crispin est celui qui monte toute l'intrigue pour écarter les différents prétendants et favoriser son maître Cléandre. Il se montre ainsi un digne héritier des Scapin et Sganarelle de Molière²⁰⁵, autant que du Crispin du *Légataire universel* de Regnard²⁰⁶ dont il emprunte les déguisements. L'intrigue du *Père* finit d'ailleurs par la promesse de mariage entre Crispin et Toinette, montrant que Crispin a encore une fois servi ses intérêts que ceux de son jeune maître. Mais pour Edward Greene, « dans *la Joie imprévue*, le valet et la soubrette ont plus de la moitié des répliques, mais c'est M. Orgon, qui parle peu, qui dénoue l'action. Le valet et la soubrette sont là surtout pour faire l'exposition et pour remplir les vides dans l'action. C'est déjà un signe. Le renvoi de Lisette dans *la Mère confidente*, est encore plus significatif. »²⁰⁷. De ce point de vue, on voit peu à peu l'abandon des valets et servantes comme des rôles secondaires et non plus centraux.

Par la suite, on note que les intrigues des serviteurs se déroulent davantage en parallèle de celles des maîtres plutôt que liées à elles, comme on peut le voir dans

²⁰³ Marivaux, *op. cit.*, acte III, scène 12, p 431.

²⁰⁴ Edward Greene, *op. cit.*

²⁰⁵ Molière, *op. cit.*

²⁰⁶ Jean-François Regnard, *op. cit.*

²⁰⁷ Edward Greene, *op. cit.*

l'Ecole des mères avec Frontin et Lisette. Le phénomène est plus complexe encore dans le *Jeu* mais la conclusion est similaire. Car si serviteurs et maîtres mêlent leurs conditions par le déguisement, ils restent bien séparés dans le jeu de séduction lui-même. Les amours se jouent en parallèle et personne n'est mal assorti, ou alors très brièvement, comme lorsque Arlequin s'intéresse à Silvia. Aussi les intrigues amoureuses ne peuvent prétendre à une sorte d'homogénéité où tout le monde serait sur un pied d'égalité. Par ailleurs, ce n'est pas un valet qui a l'idée de la transformation et qui la dissimule, mais le père dans *le Jeu*. « [Le père] occupe donc la fonction traditionnellement considérée comme apanage des valets. C'est avec Marivaux que s'annonce l'exclusion des subalternes de l'intrigue de la comédie, exclusion qui s'imposera progressivement au cours du siècle jusqu'à devenir presque une règle dans le drame »²⁰⁸, montre Maria Grazia Porcelli.

Pourtant, ces domestiques ne cherchent pas à nuire à leurs maîtres, ils conservent une part de leur fonction traditionnelle mais sans parvenir à la transcender, ce qui les laisse à la marge. Quant à leur vulnérabilité, il est intéressant de noter que s'ils dépendent financièrement des parents, ce sont envers les jeunes que ces domestiques ressentent une responsabilité morale, qui peut donc être bien mal récompensée par les aînés.

Cette représentation des valets par Marivaux sert en fait un discours commun à celui de Beaumarchais : il n'est plus question de valets frappés, mais pour autant le valet n'est pas tout à fait un homme égal aux autres. D'après Marie-Claude Hubert, il y a une volonté de dénonciation chez les deux dramaturges :

La satire sociale est la principale source de comique dans la comédie du XVIIIe siècle. Présente dans toute l'œuvre de Marivaux [...] comme chez Beaumarchais, elle suggère sans cesse que les petits sont victimes de la violence des grands. Ce but satirique amène Marivaux et Beaumarchais à donner une force nouvelle au vieux schéma du mariage contrarié, qu'ils subvertissent parfois, lorsque l'amour des valets est menacé par le libertinage des maîtres. [...] Marivaux condamne l'égoïsme des grands, se moque du faux langage de la cour, de l'honneur dévoyé que l'on substitue à la vertu.²⁰⁹

Marivaux représente les valets et les servantes comme des personnages positifs mais qui se retrouvent néanmoins marginalisés au sein des intrigues. Ils conservent cependant une place au sein des familles, mais plus fragile que ce qu'elle a pu être, ce qui favorise l'impression de désunion au sein des familles. Michel Deguy évoque la fragilité de ce nouveau statut en posant la question suivante : « les serviteurs sont-ils de la famille ? Oui et non. Attaché et attachant, réplique ou utilité, le serviteur est congédiable. Il entre en compte, pour faire le compte, et il ne compte pas. Son échangeabilité, qui n'a pas lieu dans la pièce y est rappelé fréquemment – aux moments de « brouille ». Le valet peut changer ses amours. L'union redouble celle

²⁰⁸ Maria Grazia Porcelli, « Un père « moderne ». Monsieur Orgon dans *Le jeu du amour et du hasard* » in Pierre Frantz, *op. cit.*, p 100.

²⁰⁹ Marie-Claude Hubert, *op. cit.*, p 122.

des maîtres. »²¹⁰. Le valet accompagne l'intrigue, il ne la crée plus. Pour autant, si maîtres et serviteurs ne peuvent pas se faire confiance les uns aux autres, la famille ne peut pas perdurer ni s'étendre.

Figaro limite les effets de cette méfiance en se rendant indispensable au sein de la famille de ses maîtres. Dès *le Barbier de Séville*, Lindor ne peut pas se passer de lui. Malin, drôle, dévoué à la cause qu'on lui demande de défendre, il n'a pour défaut que d'être si utile à ceux qu'il aide qu'il en vient à être détesté par ceux contre qui il conspire. Ses services rendus dans le *Barbier* le font intégrer la maison du Comte Almaviva de manière permanente. Dans *le Mariage de Figaro*, le valet est si bien installé dans la famille qu'il est sur le point d'épouser la chambrière de Madame, Suzanne. Or, dans cette pièce, l'intrigue est purement intra-familiale. Aucun individu extérieur à la maisonnée n'est mentionné, le danger est interne et ne peut être résolu que de l'intérieur aussi. Cette intrigue originale et intra-familiale suppose une désunion profonde des liens en son sein, et un déséquilibre de l'ordre social : le Comte désire en effet une servante sur laquelle il n'a qu'un très hypothétique droit de cuissage.

L'intrigue ne donne jamais raison au Comte, en mettant sans cesse en avant des personnages de serviteurs bien plus vertueux que lui. Le rang ne définit en rien la vertu, ou la morale. Par ailleurs, et bien que comiques, les intrigues secondaires des serviteurs viennent resserrer les liens familiaux. Ainsi, la découverte de la parenté de Figaro fait entrer encore davantage dans la famille Marceline et Bartholo qui n'avaient justement que des emplois de domestiques jusque-là. Exclu de la famille par le dénouement du *Barbier de Séville*, Bartholo y revient par la petite porte et sans même vraiment le vouloir. Ce retour à la famille est d'autant plus intéressant que l'intrigue du procès de Figaro est sans lien aucun avec les maîtres. Un acte entier de la pièce, l'acte III, n'est consacré qu'à ce procès et ce qui s'y passe ne concerne directement que Figaro, Suzanne et Marceline. Beaumarchais met en avant les serviteurs comme des membres à part entière de la famille qui réalisent leurs propres intrigues mais finissent par revenir à la famille ou en former une de leur côté – même si elle est essentiellement traitée sur le mode comique – qui finit par se greffer à la famille initiale. Car malgré une certaine séparation, le désir du Comte lie inextricablement les deux familles : sans ce désir, Suzanne ne serait que la servante et confidente de la Comtesse dans un rôle proche des servantes de Marivaux. Ici, Suzanne devient d'autant plus moteur de l'action qu'elle en est la première victime. Au lieu de servir les intérêts de sa maîtresse et d'en retirer un bénéfice, Suzanne doit avant tout se sauver elle, et il se trouve qu'elle parvient en même temps à rendre service à la Comtesse. Il y a donc une sorte de dévoilement du rôle du serviteur qui occupe dans *le Mariage* une place bien plus centrale que ce que le mouvement d'exclusion initié par Marivaux laissait supposer. Michel Deguy met ainsi en avant un phénomène singulier chez Marivaux qui trouve un écho chez Beaumarchais : « plus la domination s'atténue, plus la famille compte avec les serviteurs ; plus la *gens* diminue en importance, plus le toit où convivent les serviteurs assume l'importance. Les serviteurs plus encore que les cousins ou les brus,

²¹⁰ Michel Deguy, *La Machine matrimoniale ou Marivaux*, Paris : Gallimard, 1986, (Coll. Tel), p 114.

s'intéressent aux amours des maîtres : ils font la famille. »²¹¹. Mais le phénomène n'est pas si évident chez Marivaux où la domination n'est pas tant mise en avant dans les pièces de notre corpus. Si l'on comprend bien comment Arlequin passe d'esclave à un conseiller de son maître Iphicrate dans *l'Île des esclaves*, cela se voit moins quand la question porte essentiellement sur l'union des familles et non sur une dénonciation de la différence de condition.

Le choix concernant les serviteurs est assez ambigu dans *la Mère coupable*. On retrouve à la fois une exclusion progressive des serviteurs par le fait qu'il ne reste que Figaro et Suzanne comme serviteurs du Comte et de la Comtesse – plus de Marceline, de Bartholo ou de Basile –, mais également une mise en avant des serviteurs comme des membres à part entière de la famille par la fin de la pièce. Alors que Bégearss a été reconnu comme un intrigant nuisant à la famille et que le Comte l'a chassé de chez lui, le Comte veut récompenser Figaro pour ses bons et loyaux services. Ce dernier refuse :

ALMAVIVA, *ivre de joie*.

Mes enfants nous y reviendrons, et nous consulterons, sous des noms supposés, des gens de loi, discrets, éclairés, pleins d'honneur. Ô mes enfants ! Il vient un âge où les honnêtes gens se pardonnent leurs torts, leurs anciennes faiblesses, et font succéder un doux attachement aux passions orageuses qui les avaient trop désunis. Rosine, (c'est le nom que votre époux vous rend,) allons-nous reposer des fatigues de la journée. Monsieur Fal, restez avec nous. Venez, mes deux enfants. Suzanne, embrasse ton mari, et que nos sujets de querelle soient ensevelis pour toujours. À Figaro. Les deux mille louis qu'il avait soustraits, je te les donne, en attendant la récompense qui t'est bien due.

FIGARO, *vivement*.

À moi, Monsieur ? Non, s'il vous plaît : gâter, par un vil salaire, le bon service que j'ai fait ! Ma récompense est de mourir chez vous. Jeune, si j'ai failli souvent, que ce jour acquitte ma vie ! Ô ma vieillesse ! Pardonne à ma jeunesse ; elle s'honorera de toi. Quelle heureuse révolution ! Un jour a changé notre état. Plus d'opresseur, d'hypocrite insolent : chacun a bien fait son devoir. Ne plaignons point quelques moments de trouble ; on gagne assez dans les familles, quand on en expulse un méchant.²¹²

Figaro dit de manière limpide que recevoir de l'argent en échange de l'aide apportée à la famille serait « gâter [...] le bon service qu'[il a] fait ». Cette famille, il la considère comme la sienne, bien qu'il n'emploie par le possessif dans la maxime qui finit la pièce « on gagne assez dans les familles quand on en expulse un méchant. ». Figaro s'est investi durant plus de vingt ans à former cette famille, à la maintenir unie, et il compte finir ses jours en son sein, comme il l'annonce ici : « ma récompense est de mourir chez vous ». L'argent est refusé comme quelque chose de dégradant, alors même que Figaro reste employé par le Comte. Ce dernier lui dit assez qu'il pourrait le chasser dans *le Mariage*, et Bégearss cherche aussi à s'en débarrasser par tous les moyens dans *la Mère coupable*.

²¹¹ *Ibid.*, p 115.

²¹² Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *la Mère coupable*, *in op. cit.*, acte V, scène 8, p 316.

C'est un échange entre Figaro et Lindor qui ouvre *le Barbier* puis entre Figaro et Suzanne qui ouvre *le Mariage* puis *la Mère coupable* ; c'est Figaro qui conclut les trois pièces de la trilogie, comme preuve de l'intérêt que Beaumarchais porte à son personnage et de la volonté de mettre ce serviteur au centre de pièces tournées vers la famille, sa formation et les menaces qui pèsent dessus. On ne peut pas dire pour autant que les serviteurs soient extrêmement mis en avant car Beaumarchais ne fait pas dans la diversité des portraits des serviteurs. Mais il concentre toute son attention sur un homme, voire sur le couple Figaro-Suzanne, ce qui prouve à quel point les serviteurs font partie de la famille dans son théâtre : ils participent activement à sa préservation mais aussi à son resserrement. Ils éloignent Bégearss, pour mieux mettre en avant que la famille s'arrête avec eux, qu'elle ne va pas plus loin que ce couple de serviteurs entièrement dévoué à ses maîtres.

En face de ce mouvement de constante préservation de la place des serviteurs chez Beaumarchais, on retrouve le choix de Diderot d'exclure de plus en plus ces gens infimes d'une construction dramatique qui perd en puissance par leur seule présence. Dans *les Entretiens sur le Fils naturel*, on retrouve le Dorval qui a vécu tous les événements du *Fils naturel* et qui raconte comment toute la famille rejoue chaque année cette histoire pour ne pas oublier et permettre un retour sur soi de chaque protagoniste, une réflexion censée inciter à un comportement vertueux.

Au début du « Premier Entretien », « moi » et Dorval discute des entorses que Dorval a pu ou dû faire à la vérité pour raconter cette histoire. « Moi » pose alors la question de l'intégration du personnage de Charles, le valet de Dorval, car l'échange que Dorval et lui ont eu à la scène 2 de l'Acte I semble bien irréaliste aux yeux de « moi ». En effet, alors que Dorval veut s'éloigner de ses amis pour ne pas les affliger, Charles l'incite à rester et Dorval cède. Dorval, dans *les Entretiens*, défend son valet, tout en précisant que ce n'est effectivement pas son valet qui lui a dit ces choses-là dans la réalité :

DORVAL

Je me dis à moi-même à peu près ce que j'ai mis dans la bouche de Charles ; mais ce Charles est un bon domestique, qui m'est attaché. Dans l'occasion, il ferait pour moi tout ce qu'André a fait pour mon père. Il a été témoin de la chose. J'ai vu si peu d'inconvénient à l'introduire un moment dans la pièce; et cela lui a fait tant de plaisir !... Parce qu'ils sont nos valets, ont-ils cessé d'être des hommes ?... S'ils nous servent, il en est un autre que nous servons.²¹³

Dorval défend ce choix à la fois parce que cela a fait plaisir à Charles de jouer un rôle au sein de la pièce, mais également parce que si cela ne s'est pas produit cela aurait pu. Charles est serviteur mais homme avant tout, et il aurait été en droit d'exprimer une opinion contraire à celle de son maître. Par ailleurs, si Charles sert Dorval, tout homme finit par servir un autre homme, puisque chaque homme doit obéissance à son monarque. Aussi Dorval ne voit pas de contradiction à ce qu'un valet s'oppose à son maître tant que cela est exprimé de manière mesurée.

²¹³ Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, in *op. cit.*, p 74.

Pour autant, quand il s'agit des intrigues de valets dans les pièces de théâtre, l'avis de Dorval – et par conséquent de Diderot – est bien différent :

DORVAL

[...] Je me garderais bien de rendre importants sur la scène des êtres qui sont nuls dans la société. [...] Nos valets de comédie sont toujours plaisants, preuve certaine qu'ils sont froids. Si le poète les laisse dans l'antichambre, où ils doivent être, l'action se passant entre les principaux personnages en sera plus intéressante et plus forte. Molière, qui savait si bien en tirer parti, les a exclus du Tartuffe et du Misanthrope. Ces intrigues de valets et de soubrettes, dont on coupe l'action principale, sont un moyen sûr d'anéantir l'intérêt. L'action théâtrale ne se repose point ; et mêler deux intrigues, c'est les arrêter alternativement l'une et l'autre.

MOI.

Si j'osais, je vous demanderais grâce pour les soubrettes. Il me semble que les jeunes personnes, toujours contraintes dans leur conduite et dans leurs discours, n'ont que ces femmes à qui elles puissent ouvrir leur âme, confier des sentiments qui la pressent, et que l'usage, la bienséance, la crainte et les préjugés y tiennent renfermés.

DORVAL.

Qu'elles restent donc sur la scène jusqu'à ce que notre éducation devienne meilleure, et que les pères et mères soient les confidents de leurs enfants.²¹⁴

L'avis est très tranché : les domestiques n'ont plus leur place dans la nouvelle forme théâtrale que prône Diderot. Pour preuve, Dorval cite en argument d'autorité deux pièces de Molière où le dramaturge a exclu les domestiques pour conserver toute la force de ses intrigues. Cette exclusion des domestiques est nécessaire d'un point de vue esthétique, pour préserver l'intégrité de la pièce et son unicité. Rajouter les domestiques, c'est disperser l'intrigue ou bien la répéter de manière superflue voire ennuyeuse selon lui. « Moi » pose cependant une nuance en demandant « grâce pour les soubrettes ». En tenant compte de la difficulté des jeunes filles à se confier à leurs mères, et du fait même que le rôle de confident revient quasiment toujours à une servante, il en ressort que les servantes sont essentielles pour permettre les discussions sur les sentiments, à la manière de la scène d'ouverture du *Jeu de l'amour et du hasard* par exemple où Silvia confie ses doutes à Lisette qui tente de les apaiser. Dans ce cas, ces servantes seraient davantage des personnages de second plan, à la manière des nourrices dans la tragédie. Ces dernières servent de confidentes à leur maîtresse, les incite à se dévoiler mais n'agissent pas à leur place. Dans son article sur Marivaux, Edward Greene cite Gaston Deschamps qui considère que les soubrettes « sont bien les filles de ce siècle sociable – et plus égalitaire qu'on ne pense »²¹⁵. Greene, tout comme Diderot, conteste cette vision fantasmée pour mettre en avant que les soubrettes peuvent rester tant qu'elles pallient un manque de l'éducation parentale. Elles sont, à terme, destinées à être marginalisées hors de l'intrigue.

Pour autant, Diderot ne s'en débarrasse pas immédiatement, il les utilise effectivement comme des confidents et non comme des personnages de premier plan, comme nous le rappelle Béatrice Didier : « Autre convention du théâtre classique, les

²¹⁴ *Ibid.*, p 75.

²¹⁵ Gaston Deschamps, cité par Edward Greene, *op. cit.*

confidents, valets et suivantes ; là encore, Diderot ne bouscule pas la tradition. Dorval a un valet, Charles ; Rosalie a une suivante, Justine ; ils sont au courant des sentiments de leurs maîtres : ils servent de réceptacle nécessaire aux pensées des protagonistes. »²¹⁶.

Dans le « Troisième entretien », alors que « Moi » l'interroge sur le modèle de pièce qu'il préconise, Dorval justifie également l'absence des valets par genre mais aussi par la morale :

Je n'y veux point de valets : les honnêtes gens ne les admettent point à la connaissance de leurs affaires; et si les scènes se passent toutes entre les maîtres, elles n'en seront que plus intéressantes. Si un valet parle sur la scène comme dans la société, il est maussade : s'il parle autrement, il est faux.²¹⁷

Dorval répète son avis déjà énoncé dans le « Premier entretien » en ajoutant que le rapport à la réalité est défavorable au valet : peu intéressant dans le monde réel, le valet ne risque pas de l'être davantage s'il est reproduit à l'identique dans une pièce. Et si le dramaturge fait le choix de représenter autrement ces valets, cela ne serait que pure imagination en décalage complet avec la volonté de représenter le réel dans cette nouvelle forme théâtrale que prône Dorval, et Diderot.

Finalement, Diderot réalise l'exclusion quasi-totale des valets dans le *Père de famille*, mettant un point final au processus entamé dans *le Fils naturel* : les domestiques n'y sont plus présents que comme messagers ou personnages tertiaires, presque comme éléments de décor de l'intérieur bourgeois désiré par Diderot. Cette exclusion progressive des domestiques a donc été initiée par Marivaux, reprise en partie par Beaumarchais mais elle ne trouve sa réalisation finale que chez Diderot. Figaro est une sorte d'exception, il ne fait partie de la famille que parce qu'il a suffisamment fait ses preuves, alors que les serviteurs des autres pièces n'auront pas cette occasion. Si les serviteurs sont considérés comme pleinement humains, capables de contredire leurs maîtres, ils n'en restent pas moins employés et à ce titre fragiles : des nécessités économiques, moins nobles que l'amour que se portent normalement les membres d'une même famille, peuvent les motiver ou les contraindre. La plupart du temps, ces personnages de domestiques parviennent à entretenir un lien familial non pas avec ceux qui les emploient, c'est-à-dire avec les parents, mais avec la jeune génération qui trouve en eux une aide précieuse et souvent amoureuse, loin de la vertu constante exigée par le rôle parental. Néanmoins, le XVIIIe siècle tend à les exclure pour de bon et Maria Grazia Porcelli se demande quel rôle peut-il alors leur rester :

Par ailleurs, il devient clair que les prérogatives de valets prévues dans le modèle typique – la « fonction Scapin » - ne sont pas admises dans un univers théâtral où il n'existe plus de pères à suborner. La famille où les relations entre pères et enfants sont réglées par l'amour et le respect ne peut tolérer l'intrusion d'un subalterne. L'espace bourgeois se

²¹⁶ Béatrice Didier, *op. cit.*, p 28.

²¹⁷ Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, in *op. cit.*, p 122.

constitue ainsi sur des valeurs nouvelles, reléguant les domestiques en marge de la scène théâtrale et de la maison familiale.²¹⁸

Contrairement aux autres membres de la famille, la modification de l'héritage des pièces comiques du XVIIe siècle n'a pas été favorable aux domestiques, ce qui prolonge alors un vaste mouvement de désunion de la famille que l'on observe dans tous les groupes qui la composent.

Le XVIIIe siècle au théâtre est le moment d'un choc des représentations de la famille. Face à l'idéal de Marivaux, on retrouve le désenchantement de Beaumarchais et l'innovation de Diderot qui tentent tous deux de s'échapper de l'idéal amoureux par des menaces plus violentes sur la famille, sans parvenir toutefois à pleinement s'émanciper. Tous les trois questionnent également la place des différents membres de la famille : comment chaque membre se définit-il ? Ainsi décomposée, la famille tend à la désunion. Chaque membre agit dans ses propres intérêts, suit une destinée qui le pousse davantage à l'éloignement de la famille ou à sa séparation – même involontaire – plutôt qu'à l'union. Les parents tentent à tout prix de ramener les enfants dans un giron familial que ces derniers n'aspirent qu'à quitter. Les domestiques peinent à conserver une place quand l'évolution des mœurs du XVIIIe siècle pousse vers un resserrement de plus en plus restrictif de la sphère familiale autour des seuls parents et enfants. Or, quand ceux-ci quittent le foyer, que reste-t-il alors de la famille ? Celle-ci est-elle condamnée à ne perdurer qu'une vingtaine d'années le temps que les enfants prennent leur indépendance et ne créent la leur, reproduisant indéfiniment un même schéma ? L'union autour d'un idéal amoureux dépassé est inenvisageable, et il s'agit de considérer les aspirations contradictoires de chacun. Ce n'est plus tant le moment d'une union des familles que d'une réunion, un renouvellement profond d'une structure sociale archaïque.

²¹⁸ Maria Grazia Porcelli, « Un père « moderne ». Monsieur Orgon dans *Le jeu du amour et du hasard* » in Pierre Frantz, *op. cit.*, p 105.

III) La réunion des familles : repenser les liens familiaux et leurs représentations

Comment réunir tous ces individus divisés en une seule et même famille ? Comment faire revivre autrement la flamme d'un idéal amoureux gâté par les conventions sociales et la rudesse de la vie conjugale ? Jean-Pierre de Beaumarchais parle de « l'optimisme conjugal »²¹⁹ de Marivaux que Beaumarchais, comme Diderot, réfute. Pourtant, tous les trois ont compris à quel point leur siècle est celui de la réinvention de la famille. Car le portrait de chaque individu en son sein témoigne d'un soin particulier porté à la psychologie des personnages mais aussi une sensibilité aux évolutions de l'époque.

A) La réconciliation et le pardon comme nouvelles bases de la famille

L'amour est à mettre en valeur sous une autre forme que celle du couple : les sentiments amicaux, fraternels, filiaux. L'idéal amoureux est ainsi renouvelé pour le bénéfice de toute la famille et non plus seulement du jeune couple. Ce renouvellement de l'idéal amoureux passe aussi par des emprunts à d'autres institutions. Du côté de l'État, la mise en valeur de la scène de reconnaissance pour insister sur la place légitime et légale de chacun dans la famille montre un assouplissement du droit. Les bâtards obtiennent des droits plus larges et à ce titre, la famille du XVIII^e siècle ne fait plus du bâtard un personnage marginalisé. Pour ce qui est des emprunts à l'Église, le mariage n'est plus convoqué comme le sacrement par excellence à l'origine des familles. S'il ne disparaît pas complètement, il est néanmoins doublé par un autre sacrement, celui de réconciliation. Encore une fois, il est question d'un emprunt. Tout comme pour le mariage, il n'y a pas de prêtre en scène qui donne ce mariage mais l'emprunt est assez évident dans cette société irriguée par une très forte influence de l'Église catholique. Dans sa deuxième lettre aux Corinthiens, Saint-Paul exhorte les fidèles :

Tout cela vient de Dieu : il nous a réconciliés avec lui par le Christ, et il nous a donné le ministère de la réconciliation. Car c'est bien Dieu qui, dans le Christ, réconciliait le monde avec lui : il n'a pas tenu compte des fautes, et il a déposé en nous la parole de la réconciliation. Nous sommes donc les ambassadeurs du Christ, et par nous c'est Dieu lui-même qui lance un appel : nous le demandons au nom du Christ, laissez-vous réconcilier avec Dieu.²²⁰

Là où le mariage engage deux individus dans une relation de respect mutuel et les éventuels enfants qu'ils pourront avoir, le sacrement de réconciliation est un acte que chaque individu peut demander. Il fait partie, avec le sacrement d'eucharistie, des

²¹⁹ Jean-Pierre de Beaumarchais « Trois mariages et une trilogie », in Sophie Lefay, *Nouveaux regards sur la trilogie de Beaumarchais*, Paris : Classiques Garnier, 2015, (Coll. Rencontres Le dix-huitième siècle), p 89.

²²⁰ *Épître de Saint-Paul*, 5.18-19, « Deuxième Lettre de Saint Paul apôtre aux Corinthiens », [Disponible en ligne : <https://www.aelf.org/bible/2Co/5> Consulté le 12 avril 2022].

seuls sacrements qu'un individu peut recevoir plus d'une fois et même un nombre incalculable de fois. Cette réconciliation se passe en deux temps : dans un premier temps la reconnaissance de ses fautes puis, dans un deuxième temps, une demande de pardon à Dieu – demande effectuée par l'intermédiaire d'un prêtre. Cette réconciliation peut passer par une pénitence donnée par le prêtre : un devoir de charité à remplir, un temps de prière à respecter et autres actes qu'un bon chrétien se doit de réaliser pour assurer le salut de son âme. Comment un tel sacrement se retrouve-t-il alors dans les pièces de notre corpus ?

Comme Dieu est le père de tous les chrétiens, les enfants se doivent de demander pardon à une entité supérieure à eux, à savoir leurs propres parents. Cependant, les parents ne sont pas infallibles et eux-mêmes devront reconnaître leurs fautes auprès de leur progéniture. Le pardon met tout le monde sur un pied d'égalité : chacun a commis des erreurs mais chacun veut aussi faire amende honorable, ce qui permet de reconstruire une confiance mutuelle entre les différents membres de la famille. L'idéal amoureux se renouvelle puisque chacun y prend part, non plus dans un amour romantique mais dans un amour fraternel et familial.

Beaumarchais est celui qui prend le plus en considération le thème de la réconciliation qu'il adapte à ses vues morales. Dans son ouvrage intitulé *la Revanche de Beaumarchais*, Franck Salaün met en valeur l'importance primordiale du pardon chez le dramaturge : « Beaumarchais fait de la scène de réconciliation un nouveau départ, l'occasion d'un changement éthique. Le nouvel ordre passe par un rééquilibrage entre les sexes et entre les conditions. Après l'épreuve de la désunion et les conflits attisés par Bégearss, la famille Almaviva entre dans une nouvelle phase. »²²¹. Cette réconciliation se fait généralement de pair avec la scène de reconnaissance. C'est le cas dans le procès du *Mariage de Figaro* où l'issue permet à la fois de réunir la famille et de mettre fin au différend qui opposait Marceline et Figaro.

Cette scène est encore une fois bien plus comique que ne sera la réconciliation de *la Mère coupable*. À la fin de cette scène 16, Figaro enjoint Marceline à l'embrasser, ce qui provoque la confusion de Suzanne dans la scène suivante :

FIGARO.

Elle allait me faire faire une belle sottise, la justice ! Après que j'ai manqué, pour ces maudits cent écus, d'assommer vingt fois Monsieur, qui se trouve aujourd'hui mon père ! Mais puisque le ciel a sauvé ma vertu de ces dangers, mon père, agréez mes excuses ; ... et vous, ma mère, embrassez-moi... le plus maternellement que vous pouvez.²²²

L'adverbe « maternellement » traduit toute l'ambiguïté de la situation qui vient de se produire. Le fait même que Marceline n'a jamais soupçonné que celui qu'elle convoitait était son fils, que Figaro, même une fois l'aveu fait, nie que la nature ait pu lui souffler cette parenté à aucun moment, tout cela va dans le sens d'un traitement comique des

²²¹ Franck Salaün, *op. cit.*, p 124.

²²² Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *le Mariage de Figaro*, in *op. cit.*, acte III, scène 16, p 203.

relations familiales qui converge vers la réconciliation. Le pardon entre Marceline et Suzanne est d'ailleurs expédié avec la même rapidité :

MARCELINE, *les bras ouverts*.

Embrasse ta mère, ma jolie Suzannette. Le méchant qui te tourmente est mon fils.

SUZANNE *court à elle*.

Vous, sa mère ! Elles restent dans les bras l'une de l'autre.

[...]

MARCELINE, *exaltée*.

Non, mon cœur entraîné vers lui ne se trompait que de motif ; C'était le sang qui me parlait.

FIGARO.

Et moi le bon sens, ma mère, qui me servait d'instinct quand je vous refusais ; car j'étais loin de vous haïr, témoin l'argent...²²³

Le comique revient aussi par la reprise de l'argent. Figaro justifierait presque son emprunt par un geste d'amour envers sa mère. En comparaison de la réunion qui a lieu dans *la Mère coupable*, celle-ci n'a rien de naturel : rien ne la prévoyait, il n'y a pas moyen de l'anticiper, elle tiendrait presque d'une sorte de *deus ex machina* pour régler cette histoire de procès et mettre fin à cette intrigue tertiaire qui favorisait de trop les intérêts du Comte. Un autre ajout comique est celui de forcer la main à Bartholo pour épouser Marceline. À coups de baisers et de cajoleries, les femmes essaient de faire rentrer Bartholo dans la famille : « BARTHOLO, *attendri* : Papa ! bon papa ! petit papa ! »²²⁴. Il y a de quoi imaginer une curieuse famille un peu dysfonctionnelle mais réunie après l'enchaînement de tant de révélations. Et pourtant, cette réconciliation anticipe assez celle des Almaviva, ne serait-ce que dans cet échange entre Marceline et Figaro de la scène 13 de l'acte IV où Figaro comprend ce qu'il doit à Suzanne et ne peut exiger d'elle :

MARCELINE

[...] la jalousie...

FIGARO

... N'est qu'un sot enfant de l'orgueil, ou c'est la maladie d'un fou. Oh ! J'ai là-dessus, ma mère, une philosophie... imperturbable ; et si Suzanne doit me tromper un jour, je le lui pardonne d'avance ; elle aura longtemps travaillé...²²⁵

Figaro a appris des longues tirades de Marceline sur la place difficile des femmes. Et dans une compréhension très moderne des relations humaines, il admet que malgré l'affection qu'il porte à Suzanne, malgré le mariage, elle ne lui appartient pas et ne lui appartiendra jamais. Ce pardon anticipé qu'il accorde à Suzanne pour une éventuelle infidélité montre une volonté de préserver coûte que coûte l'équilibre familial. Le souci est alors que cette prise de conscience de Figaro est balayée par le monologue de l'acte V où il fustige la faiblesse d'esprit des femmes. S'il admet la possibilité de la tromperie et l'importance du pardon en théorie, la pratique s'avère plus difficile.

²²³ *Ibid.*, acte III, scène 18, p 203.

²²⁴ *Ibid.*, acte III, scène 19, p 206.

²²⁵ *Ibid.*, acte IV, scène 13, p 219.

Qu'en est-il alors de la réconciliation de la famille Almaviva ? Une première réconciliation a lieu à la fin du *Mariage*, sorte de préfiguration de la fin de *la Mère coupable*. Dans *le Mariage*, le Comte se rend compte que la mariée qu'il pensait être Suzanne est en fait sa femme. Penaud, il réalise à quel point il s'est ridiculisé :

LE COMTE *veut relever la Comtesse.*

Quoi ! c'était vous, Comtesse ? (*D'un ton suppliant*). Il n'y a qu'un pardon bien généreux... .

LA COMTESSE, *en riant.*

Vous diriez : Non, non, à ma place ; et moi, pour la troisième fois aujourd'hui, je l'accorde sans condition.²²⁶

Le Comte est dans une position très nette de faiblesse. Il sait la peine qu'il a causée à sa femme, et le fait qu'elle serait en droit de ne plus lui pardonner. Et pourtant la Comtesse lui pardonne encore, « une troisième fois ». Le chiffre trois frappe à la fois par sa grandeur – tout ceci ne s'est passé qu'en une seule journée – mais aussi par la générosité de la Comtesse. Des deux, elle se montre encore la plus vertueuse. La réconciliation est ici relativement indolore, le Comte a son orgueil blessé, la Comtesse doit prendre sur elle pour lui pardonner mais la famille est réunie sans trop de mal. Pourtant, cette réconciliation peut sembler superficielle. En effet, le pardon est accordé, mais il manque la reconnaissance de ses fautes et la supplication à l'autre de pardonner. D'une certaine manière, la réconciliation doit se faire dans la douleur pour être pérenne et réunir réellement cette nouvelle famille.

Dans *la Mère Coupable*, la réconciliation fait suite au terrible aveu de la Comtesse. Sans cette scène 13 de l'acte IV où le Comte et la Comtesse s'affrontent, la Comtesse pour les intérêts de Léon, le Comte pour son honneur, le pardon de la fin de la pièce perdrait singulièrement en force :

LE COMTE, *hors de lui.*

Rappelez-vous, femme perfide, ce que vous avez fait vous-même ; et comment, recevant un adultère dans vos bras, vous avez mis, dans ma maison cet enfant étranger que vous osez nommer mon fils.

LA COMTESSE, *au désespoir.*

Laissez-moi m'enfuir, je vous prie.

LE COMTE, *la clouant sur son fauteuil*

Non, vous ne fuirez pas ; vous n'échapperez point à la conviction qui vous presse. Connaissez-vous cette écriture ? Elle est tracée de votre main coupable ; et ces caractères sanglants qui lui servirent de réponse ?...²²⁷

La scène est extrêmement violente pour tous les deux et la Comtesse finit par tomber au sol, évanouie, submergée par ses émotions. Et, face à la crainte de perdre sa femme, le Comte comprend qu'il ne peut pas lui en vouloir autant que ce que sa colère a laissé transparaître. La réconciliation ne fonctionne que dans cette dualité héritée du sacrement chrétien : l'aveu des fautes et la demande de pardon, accompagnée

²²⁶ *Ibid.*, acte V, scène 19, p 239.

²²⁷ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *la Mère coupable*, *in op. cit.*, acte IV, scène 13, p 302.

souvent d'une pénitence. Le rejet du Comte est la pénitence que doit accepter la Comtesse, la possibilité qu'elle meurt est la pénitence du Comte. Comme toute relation au sein de la famille, l'équilibre est fragile et la communication est essentielle. À la suite de cette discussion violente mais honnête, le couple né dans le *Barbier* peut véritablement se reformer et accueillir pleinement deux nouveaux membres, à savoir Léon et Florestine, dans une scène de reconnaissance additionnée à celle de réconciliation.

Cette scène de reconnaissance a lieu par le biais de Figaro qui révèle que les jeunes gens n'ont aucun lien de sang, permettant au Comte de promettre qu'il fera en sorte que le mariage se fasse en toute honnêteté. Mais la partie la plus importante de cette scène finale est la réplique du Comte Almaviva : « Il vient un âge où les honnêtes gens se pardonnent leurs torts, leurs anciennes faiblesses, et font succéder un doux attachement aux passions orageuses qui les avaient trop désunis. »²²⁸. L'équilibre est retrouvé par le pardon, la réunion se fait loin de l'idéal amoureux qui occulte les défauts de l'autre. Mais le passage de l'idéal aveuglant à l'harmonie conjugale pérenne passe inévitablement par la demande du pardon : le pardon d'avoir voulu que l'autre soit quelqu'un d'autre, celui de n'avoir pas pris conscience de ses fautes et d'en avoir rejeté l'origine sur l'autre, celui d'avoir oublié l'autre et le travail que nécessite chaque jour toute relation humaine. Le pardon se transmet alors aux enfants : non qu'ils aient tant que ça des fautes à se faire pardonner mais parce qu'il n'y a plus de transmission de la culpabilité, d'une forme de traumatisme qui pèserait sur la génération suivante. Libérés, les jeunes gens peuvent à nouveau se laisser aller à l'idéal amoureux, commettre leurs propres erreurs et se pardonner encore une fois. On peut ainsi reprendre les mots de Stéphanie Génand qui fait état du geste résolument moderne de Beaumarchais dans la reconstruction du modèle familial :

Comment repenser plus librement la famille que lorsqu'elle remodèle ses frontières ? *La Mère coupable* présente dès lors, plus qu'une consécration de l'ordre moral, un éventail de refondations. Les positions y bougent, tout comme le concept de famille dont Beaumarchais ébranle méthodiquement les murs porteurs : la transmission, fût-elle négative, et qu'il faut désormais interrompre – la comtesse n'a pas pire hantise que celle de voir son fils porter « la peine d'un crime qu'il n'a pas commis » (p. 338) –, le mariage, jadis contraint, tandis que les couples bénéficient à présent du droit de se séparer – Bégearss évoque ironiquement « ces nouvelles et merveilleuses lois » (p. 289) qui scandalisent le comte, aristocrate attaché au devoir et pour qui cette publicité ne serait qu'« opprobre » (p. 351) et désaveu – et la filiation, véritable nerf de l'intrigue, qui se voit redéfinie au fil des révélations qui rythment la geste Almaviva.²²⁹

La volonté de Beaumarchais est alors d' « inventer une autre famille, soumise comme le théâtre aux lois du hasard, des rencontres et des surprises, et où les titres de « père » et « mère » [...] se redistribuent librement »²³⁰. Ce basculement passe aussi par une nouvelle considération sociale, nécessaire aux vues des évolutions de mœurs

²²⁸ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *op. cit.*, acte V, scène 8, p 316.

²²⁹ Stéphanie Génand, *op. cit.*

²³⁰ *Ibid.*

et de l'accroissement du nombre d'enfants naturels, à savoir « le faible poids des liens naturels »²³¹.

Si la refonte du modèle familial par Beaumarchais passe par l'influence évidente des basculements de la société française de la fin du XVIIIe siècle, il montre également qu'il n'est pas nécessaire de tout rejeter de l'idéal amoureux du XVIIe siècle. Le principe est davantage de renouveler ce modèle, conserver les sentiments pour faciliter une forme de transition entre le modèle d'Ancien Régime de la famille et des aspirations plus modernes. L'emprunt à un vieux modèle, c'est précisément ce que fait Marivaux qui n'a pas d'intentions révolutionnaires vis-à-vis de la famille. Pourtant, il ne rechigne pas à représenter davantage la fraternité et l'amitié. Quant au pardon, il se retrouve essentiellement dans l'acceptation du conjoint ou de la conjointe par le parent réfractaire qui constate alors l'amour indissoluble qui unit déjà les jeunes amants.

Dans le *Catéchisme de la morale... à l'usage de la jeunesse*, édité à Bruxelles en 1785, et rapporté par Jean-Louis Flandrin, on remarque encore une fois l'importance de l'amour dans le mariage :

Le vil intérêt a proscrit l'amour des mariages, et l'a relégué dans les romans [...]. Ce nom sacré d'époux est et d'épouse est banni par l'étiquette, il est relégué avec la tendresse et les devoirs parmi le bas peuple. Cependant, c'est une espèce de rapt qu'un mariage contracté sans tendresse ; la personne n'appartient, suivant l'instinct naturel, qu'à celui qui en possède le cœur. On ne devrait recevoir les dons de l'Hymen que des mains de l'Amour : les acquérir autrement, c'est proprement les usurper. Nœud sacré ! Tu es la proie de la force et de l'intérêt, ainsi que l'or et les sceptres !²³²

En cette fin de siècle, l'amour devient la condition *sine qua non* d'un mariage heureux et on ne peut que noter l'influence de Marivaux dans la perpétuation de cette imaginaire sentimental – dans le sens de mise en valeur des sentiments amoureux. Mais Marivaux est moins partisan de la représentation du pardon que de la mise en valeur de l'idéal amoureux dans un projet de promotion de l'équilibre social. Car les accusations de Marivaux comme promoteur du libertinage sont inexactes, puisque tout couple chez ce dramaturge semble destiné à une fin heureuse couronnée par un mariage qui aura lieu hors scène. Françoise Rubellin précise donc que :

Marivaux ne préconise pas un libertinage fondé sur le droit de l'individu à oublier ses devoirs envers l'autre en n'écoutant que son cœur. Alors qu'il conçoit la naissance de l'amour comme un phénomène rapide, et qui ne nécessite aucun effort, il représente la survie de l'amour, sa durée, en termes actifs : les membres d'un couple marié doivent entretenir leur amour et non pas se contenter d'un acte juridique ; ils peuvent aussi le ranimer si d'autres amours ne sont pas encore survenus. Ce travail actif n'ayant pas été accompli, le premier amour peut disparaître en ne laissant que son cadre contractuel – que le contrat ait pris la forme du mariage ou de serments – et un simulacre d'amour dans les discours des anciens amoureux.²³³

²³¹ *Ibid.*

²³² *Catéchisme de la morale... à l'usage de la jeunesse* cité par Jean-Louis Flandrin, *op. cit.*, p 197-198.

²³³ Françoise Rubellin, *op. cit.*, p 192.

L'idéal amoureux renouvelé de Marivaux demande un effort de la part des deux membres du couple et c'est une forme de pardon quotidien que met en valeur Marivaux au travers de ses œuvres : la concession. C'est à cette seule condition que l'amour persiste au sein du couple et ce n'est pas uniquement le bonheur des jeunes couples que met en avant la fin de toutes ses pièces. On peut cependant se poser la question du bonheur conjugal que promettent certaines pièces de Marivaux alors que les couples formés sont bâtis sur bien peu de choses. C'est le cas par exemple dans *la Joie imprévue*. Le mariage de Damon et Constance a été décidé par leurs parents, et s'ils semblent se plaire, la focalisation de l'intrigue n'est pas suffisamment faite sur le couple, au point de douter de leur mariage futur. Leur mariage a d'ailleurs des allures très prononcées de mariage arrangé, ce qui est assez rare chez Marivaux où les jeunes couples prennent souvent la peine d'affronter de nombreuses oppositions avant de pouvoir s'unir. Ainsi les couples de *l'École des mères* ou de *la Mère confidente* semblent bien plus durables tant les Angélique doivent se battre contre leur mère et tant elles discutent avec leurs amants. Il y a un véritable jeu de séduction qui s'est opéré en amont et le lecteur assiste au point d'orgue de la relation juvénile, à savoir le droit de se marier. Le dévouement des jeunes gens entre eux est très prononcé, comme on peut le voir dans les efforts du valet Crispin, pour le compte de Cléandre, à écarter les prétendants que le père Démocrite ne cesse de proposer à Philine dans *le Père prudent et équitable*. Angélique, dans *la Mère confidente*, est brièvement tentée par la fuite avec Dorante, ce qui prouve à quel point elle tient au jeune homme : elle est prête à lui sacrifier son honneur.

Heureusement, le rapt n'est pas nécessaire. C'est aussi un des choix visibles de Marivaux : il ne se passe rien d'aussi inconvenant que chez Beaumarchais. Pas d'infidélité post-mariage – aucune que sache le lecteur en tout cas –, le mariage est un contrat équilibré entre les différents partis. Mais un doute persiste. On peut ainsi penser au début du *Jeu de l'amour et du hasard* où Silvia partage sa méfiance à Lisette concernant le mariage. Les jeunes gens de bonne famille, très agréables en public se montrent indifférents voire violents dans l'intimité. Et c'est parce que Marivaux ne cache pas ce genre de doutes qu'il permet de renouveler, de dépoussiérer, même de manière superficielle, l'idéal amoureux : Marivaux ne nie jamais la difficulté du mariage, de se trouver et de trouver l'autre. Mais il le fait avec un optimiste suffisant qui donne l'apparence d'un idéal amoureux sans faille. Françoise Rubellin donne ainsi l'objectif de Marivaux :

L'objectif [de Marivaux] n'est pas tant de représenter un amour parfait et immuable que de donner une impression de la naissance de l'amour dans toute sa complexité, sans l'idéaliser et sans le dépouiller de circonstances et de motivations équivoques. Dans cette optique, la fin de la pièce n'apporte pas la révélation d'un couple éternel réunissant deux personnes faites l'une pour l'autre, mais la satisfaction d'une convention théâtrale qui dénoue le nœud de la pièce, et annule les tensions de l'intrigue.²³⁴

²³⁴ *Ibid.*, p 146.

La simplicité de la fin est donc adoptée non par facilité mais par convention théâtrale, et peut-être également comme marque de cet optimisme propre à Marivaux au sein de ce corpus. Marivaux met également en avant le dévouement parental, la satisfaction des parents de voir leur progéniture unie à quelqu'un à la hauteur de leurs espérances. Maurice Daumas insiste sur l'évolution de la conception de la famille et les bénéfices mutuels que chacun y trouve : « Au cours du XVIIIe siècle, la relation traditionnelle, fondée sur une exigence d'obéissance absolue, cède la place à un lien fondé sur l'écoute et la persuasion. Les nouveaux pères cultivent l'amour de leur progéniture avec tendresse, patience et bienveillance. Pétris de devoirs envers leurs enfants, ils s'investissent personnellement dans la transmission de leur rôle »²³⁵.

Le parti-pris de Marivaux concernant la famille est le moins révolutionnaire et donc le moins probant pour ce qui est de l'évolution de la mise en avant des familles au sein du théâtre. Car la production théâtrale de Marivaux date du début du siècle, et si l'influence des Lumières s'y fait sentir, le classicisme s'y perçoit encore. Le modèle familial que Marivaux ne cesse de représenter ne souffre que de très peu d'exceptions tant il est bien rôdé et sert un but que Marivaux considère comme louable, à savoir la promotion de la famille. Chez lui, pas de désordre ni de tumulte, pas de reconstitution alambiquée et bien peu de déséquilibre social. On peut toutefois citer le couple singulier du Prince et de Silvia dans *la Double inconstance*, mais cet écart social laisse justement peu présager d'une suite heureuse pour le couple formé. Le renouvellement de l'idéal amoureux passe, pour Marivaux, dans la séduction préalable au mariage, une séduction qu'il veut équilibrée autant que possible, entre jeunes gens qui se connaissent ou apprennent à se connaître au travers de la pièce et non d'intrigues amoureuses trop rapidement expédiées – toujours à quelques exceptions près. Si le couple sait dès l'origine faire preuve de conciliation, alors la réconciliation ne sera peut-être pas nécessaire. Au lieu de soigner le mal qui corrompt les familles, Marivaux choisit de le traiter à la racine.

Diderot prend un parti similaire à celui de Beaumarchais, à savoir de mettre en valeur le pardon et la reconnaissance mutuelle des fautes comme la base d'une nouvelle famille, plus resserrée mais aussi plus affectueuse. À cette conception s'ajoute un nouveau pilier, celui de la vertu. Car la réconciliation doit aussi avoir lieu avec la promesse du pénitent de ne plus recommencer. L'homme est faible malheureusement, et la faute n'est jamais loin. Mais en s'astreignant, en choisissant plutôt une vie vertueuse, Diderot considère que sa place est au sein de la famille, entouré des siens.

Comme chez Beaumarchais, Diderot récupère la scène de reconnaissance pour en faire un pilier de la construction nouvelle des familles. Cette reconnaissance doit permettre au parent de reconnaître ses fautes et à l'enfant de trouver enfin sa place. Du moins, c'est ainsi qu'elle doit se passer si tout est bien réglé. Dans *le Fils naturel*, la reconnaissance de Lysimond comme père de Dorval autant que de Rosalie

²³⁵ Maurice Daumas, *op. cit.*, p 278.

permet à Dorval de s'écartier définitivement de Rosalie pour la rendre à Clairville, mais également de faire la paix avec lui-même, avec sa naissance. Dans *le Père de famille* cependant la reconnaissance est beaucoup moins réjouissante puisque c'est le Commandeur, l'antagoniste de la pièce, qui est sommé de reconnaître sa nièce. Cependant, la découverte de ce lien familial permet à Sophie d'être pleinement digne d'entrer dans la famille, dont elle fait déjà partie grâce à cette même scène de reconnaissance puisqu'elle est la cousine de Saint-Albin et de Cécile, la fille du frère de leur mère.

Le pardon n'est pas considéré à titre religieux chez Diderot dont on connaît le mépris pour cette institution depuis *la Religieuse*²³⁶. Lorsque Cécile évoque le couvent, Monsieur d'Orbesson essaye de modérer ses propos mais on ressent son rejet profond de cette institution mortifère. Il débute sa tirade de dissuasion envers Cécile en lui déclarant que « la nature [...] ne vous destina point à l'inutilité »²³⁷. Il enchaîne ensuite en convoquant à la fois la vertu et les nécessités sociales :

[...] Mademoiselle, ne me parlez jamais de couvent... Je n'aurai point donné la vie à un enfant ; je ne l'aurai point élevé ; je n'aurai point travaillé sans relâche à assurer son bonheur, pour le laisser descendre tout vif dans un tombeau ; et avec lui, mes espérances et celles de la société trompées...Et qui la repeuplera de citoyens vertueux, si les femmes les plus dignes d'être des mères de famille s'y refusent ²³⁸.

C'est au sein de sa famille que Cécile peut faire la différence, en tant qu'épouse et mère. À la manière de Marivaux qui détourne les réticences de son héroïne Silvia dans la première du *Jeu*, le père vient dissuader Cécile de s'extraire de la société. Les femmes vertueuses auraient ainsi une sorte de mission de transmission en tant que mère. La famille reconstruite de Diderot se fait dans un affranchissement assez marqué à l'Église – mais pas réellement de la foi, qui peut encore servir de boussole morale, d'incitation à la vertu.

Qu'en est-il du pardon plus spécifiquement ? Lorsque Saint-Albin explique tout ce qu'il a mis en place pour séduire Sophie, le fait qu'il se soit installé dans un logement voisin, le père est consterné : « Revenez à vous, et songez à mériter par une entière confiance le pardon de votre conduite »²³⁹. Le père incite Saint-Albin à revenir dans le droit chemin en se repentant de ce qu'il vient de faire. Saint-Albin, amoureux fou de Sophie, ne répond pas à cette exhortation et parle plutôt de la valeur de la jeune fille. Plus tard, vers la fin de l'acte IV, alors que Sophie est cachée chez Cécile à la demande de Germeuil, la situation ne devient plus tenable pour les jeunes gens. Germeuil propose de continuer à la cacher mais Cécile se montre raisonnable : « Non, monsieur,

²³⁶ Denis Diderot, *la Religieuse*, Paris : Flammarion, 2009.

La notion de pardon chez Diderot est complètement affranchie d'un caractère religieux. Diderot méprise au plus haut point le catholicisme et ses institutions, comme le montrent avec force *la Religieuse* ainsi que son texte théorique intitulé *Entretien d'un philosophe avec la maréchale de ****. Dans ce dialogue, le philosophe nommé Crudeli, athée, discute avec une maréchale croyante. Diderot y parle des avantages et des inconvénients de la religion, de sa nécessité ou non pour penser la morale mais aussi de son affranchissement.

Denis Diderot, *Entretien d'un philosophe avec la maréchale de ****, Paris : Garnier, 1875, II, p 507-528 [En ligne : https://fr.wikisource.org/wiki/Entretien_d%27un_philosophe_avec_la_mar%C3%A9chale_de_***]

²³⁷ Denis Diderot, *le Père de famille*, *op. cit.*, acte II, scène 2, p 137.

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ *Ibid.*, acte I, scène 7, p 127.

je ne veux pas être exposée davantage. Mon père saura tout ; mon père est bon, il verra mon innocence ; il connaîtra le motif de votre conduite, et j'obtiendrai mon pardon et le vôtre. »²⁴⁰. Cette fois-ci, c'est Cécile elle-même qui reconnaît ses fautes, le mensonge envers son père et qui est prête à faire pénitence. La jeune femme sait que c'est la condition nécessaire à son retour auprès de son père.

Ce père apprend à l'acte suivant que ses enfants n'ont cessé de lui mentir. Mais il ne l'apprend pas d'une source neutre : c'est le Commandeur qui l'informe de cette supposée trahison de ses enfants, omettant d'expliquer sa responsabilité. Le père est dévasté, et l'alternative qui s'offre devant lui annonce une fin bien sombre pour la pièce : « Il faut que je les voie et que je leur pardonne, ou que je les haïsse... »²⁴¹. Soit la famille sera réunie, soit elle sera irrémédiablement brisée. Alors que le père vient pour confronter ses enfants, il apprend, par des révélations successives, dont la reconnaissance de Sophie, les machinations du Commandeur. Confronté à ses actes, le Commandeur écarte rageusement l'option du pardon et se moque de la relation du père à ses enfants dans cette énumération d'impératifs : « Voyez-les ; pardonnez-leur. Aimez-les, et qu'ils soient à jamais votre tourment et votre honte »²⁴². Pourtant, c'est le Commandeur qui refuse de se soumettre au processus de pardon, à la contrition, et c'est ce qui l'exclut de la famille bien plus que ses machinations. Car ses neveux et son beau-frère étaient prêts à le garder dans la famille pour peu qu'il se montre repentant. La relation entre père et enfants est d'ailleurs sauvée par ce pardon refusé par le Commandeur. La dernière réplique de Cécile est la suivante « Mon père, pardonnez-moi »²⁴³, preuve du dévouement de la jeune fille envers son père. À ce propos, Monsieur d'Orbesson s'exclame « Vous ne connaissez pas votre père... »²⁴⁴ et il accueille bien volontiers Germeuil autant que Sophie dans sa famille. Mais ce que traduit cette exclamation, c'est le fait que le pardon est d'emblée accordé par le père. Il n'y a pas nécessité de le demander car l'amour entre les membres de cette famille suffit à le faire perdurer. Ou plus exactement, il est naturel que les enfants le demandent lorsqu'ils ont fauté, et il est tout aussi naturel que le parent l'accorde sans condition dans cette nouvelle famille unie par un amour mutuel.

Ce tableau d'une famille unie par une réconciliation globale illustre les propos de Philippe Ariès sur la représentation de la famille durant cette période. Il nous apprend que « l'iconographie nous permet de suivre la montée d'un sentiment nouveau : le sentiment de la famille. »²⁴⁵. Chaque individu, dans cette pièce, se sent habité d'un devoir profond envers la famille dont il fait partie mais il s'identifie aussi comme faisant partie de ce groupe uni et capable d'évolution. Ce « sentiment de la famille », c'est sans doute ce qui manque à Dorval dans *le Fils naturel*. Le jeune homme se sent profondément exclu, à l'écart et sans possibilité de se trouver une place face à Clairville, Constance et Rosalie. Bien que les demandes de pardon soient moins nombreuses dans cette pièce que dans *le Père de famille*, les jeunes gens s'en

²⁴⁰ *Ibid.*, acte IV, scène 8, p 184.

²⁴¹ *Ibid.*, acte V, scène 9, p 200.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ *Ibid.*, acte V, scène 12, p 206.

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ Philippe Ariès, *op. cit.*, p 250.

adressent à quelques moments. Constance incite Rosalie à se pardonner elle-même lorsque cette dernière ne sait plus comment agir vis-à-vis de Dorval et ne parvient même pas à avouer ce qu'elle ressent à son amie la plus chère. La dernière mention de pardon est finalement celui que demande Lysimond à Constance alors que Dorval et Rosalie, se découvrant frère et sœur, se tombent dans les bras l'un de l'autre et que le père est ému aux larmes : « Madame, pardonnez à un père qui retrouve ses enfants »²⁴⁶. Moins que le pardon, c'est la vertu qui est mise en avant au travers de cette pièce. Mais cette vertu emprunte à la foi, et la demande de pardon est la preuve d'un esprit équilibré, capable de reconnaître ses erreurs et de faire de son mieux pour y remédier. C'est un processus similaire que décrit Dorval dans les quelques mots qui précèdent *le Fils naturel*, et qu'il aurait échangé avec Diderot, lorsqu'il propose que la pièce soit rejouée tous les ans comme une sorte d'exemple. Rejouer ces révélations, rejouer la reconnaissance et le pardon c'est permettre à chacun de se retrouver face à soi-même pour mieux se retrouver, unis, ensuite.

Le travail de Diderot vise à une représentation de la famille éloignée du théâtre classique. Ses textes théoriques revendiquent la représentation de la vie quotidienne, de tout un chacun et non pas uniquement d'une élite aristocratique. Cette réappropriation du thème de la famille passe au travers des personnages mais aussi de l'intrigue qui ne se finit pas dans le sang mais quand même dans les larmes : celles de la joie des retrouvailles et du pardon.

La reconstruction de la famille passe donc avant tout par le pardon et la mise en valeur de la vertu mais aux modalités différentes selon les dramaturges. Beaumarchais reprend quasiment sans modification le sacrement ecclésiastique. Au contraire Marivaux le fait de manière détournée puisque la vertu et le pardon sont surtout mis en avant comme des piliers d'un équilibre social à préserver. Finalement Diderot réalise un entre-deux : le rejet de l'Église reste palpable mais le pardon et la vertu sont non négociables pour une famille équilibrée où chaque membre trouve sa place. La phrase à retenir concernant cette nouvelle conception de la famille comme d'un lieu qui accepte tout un chacun pour peu qu'il soit capable de reconnaître ses fautes et de demander pardon est ainsi la suivante : « Il n'y a que le méchant qui soit seule »²⁴⁷ annonce Constance dans *le Fils naturel* pour inciter Dorante à ne pas se complaire dans la solitude et à faire réellement partie de la famille.

²⁴⁶ Denis Diderot, *le Fils naturel*, in *op. cit.*, acte V, scène 5.

²⁴⁷ *Ibid.*, acte IV, scène 3, p 85.

B) Réinventer la famille au théâtre par le « mariage » entre des registres apparemment opposés

La notion de genre au théâtre rejoint souvent celle du registre. La question se pose sur les ponts entre la comédie, la tragédie et le drame mais aussi sur l'évolution du registre, passant du comique au dramatique, vis-à-vis du thème de la famille. D'une certaine manière, la famille réinvente le genre théâtral, fait naître un nouveau genre, par une sorte de « mariage » entre des registres apparemment opposés. Comment peut-on rire de la famille et rit-on seulement encore de la famille ? La question est similaire à celle de l'adultère, à savoir que le rire provoqué par ce type d'évènement n'est pas le même que celui que provoque une chute ridicule ou un jeu de mot puéril. La différence tient en fait à la gravité de ce qui est représenté. Ce que l'on montre alors, c'est la mise en danger de l'équilibre social mais aussi d'institutions capables de recourir à la censure si la plaisanterie ne leur a pas plu.

Au travers de notre corpus, c'est cent ans d'évolution de genres et de registres qu'il s'agit d'analyser. Car l'évolution empruntée est visible de manière chronologique. On retrouve encore un comique bon-enfant et collectif chez les personnages de Marivaux. Personne n'est vraiment lésé ou ridiculisé et en tout cas pas de manière cruelle. Cette préservation du comique permet du même coup la conservation du genre de la comédie. Quelques années plus tard, le drame émerge sous la plume de Diderot : le rire y est bien moins présent, il y a nécessité d'une nouvelle définition générique des pièces. La transition se fait en fait au fur et à mesure de la trilogie de Beaumarchais. Sur les presque vingt ans où s'étire la publication des trois pièces, les thèmes évoluent et avec eux le ton des pièces. L'adultère, la trahison ou bien les enfants illégitimes seraient-ils une sorte de point de bascule thématique qui influencerait sur le registre ?

Comme Marivaux ne questionne jamais la filiation des individus et que la fin s'annonce toujours heureuse, il parvient à conserver le comique. Les considérations sociales de Beaumarchais conduisent au contraire le dramaturge à abandonner ce comique dans *la Mère Coupable*. De même, Diderot ne conserve pas réellement le comique dans ses pièces par la faute de la présence de Dorval et de Sophie qui tirent le registre du texte vers une profonde gravité.

Le comique concernant la famille est un héritage des comédies du XVII^e siècle. Chez Molière, le comique que l'on pourrait appeler « familial » naissait de l'exagération du caractère de personnages au sein de la famille. Pour exemple, Harpagon dans *l'Avare* n'est pas comique parce qu'il est le père de Cléante et d'Elise ; il est comique parce qu'il est avare²⁴⁸. C'est un comique de caractère que Molière attribue à ses personnages. Mais la nuance à apporter est que les personnages conservent une fonction. Harpagon est dans la catégorie des « vieux », des menaces pour l'amour des jeunes gens. Et ce rôle-ci, c'est quelque chose que l'on retrouve de manière similaire chez Marivaux. Cependant, les réticences des parents ont changé de nature : elles ne concernent plus les intérêts propres de ces parents mais la conviction que ce qu'ils

²⁴⁸ Molière, *op. cit.*

pensent eux, parents, est ce qu'il y a de mieux pour leurs enfants. Aussi, on ne peut pas rire de la même façon de parents qui ne pensent qu'à eux et nuisent volontairement à leurs enfants en suivant leurs propres intérêts, et de parents convaincus de faire ce qu'il y a de mieux pour leurs enfants mais qui se trompent.

Dans un premier temps, on peut se pencher sur le cas de Marivaux et questionner son rapport au genre qui est bien moins problématique que ses contemporains. Il est l'héritier le plus direct du comique de Molière dans le sens où il conserve la concentration de l'intrigue sur la jeunesse et par extension la naïveté des personnages. Comme cela a été dit, le comique reste possible parce que l'on peut croire à la bonne volonté des personnages qui ne suffit pourtant pas ou qui est contrariée pendant un bref moment.

Pourtant, les observateurs contemporains de Marivaux parlent de drame le concernant, ou apposent ce terme à sa production au siècle d'après. Françoise Rubellin rapporte que dans une lettre adressée au marquis de Villette en Juin 1765, Voltaire remarque, non sans l'ironie qui le caractérise qu' « il n'y a plus que les bourgeois du néologue Marivaux où l'on puisse pleurer en sûreté de conscience »²⁴⁹. Tout est singulier dans cette citation : l'adjectif « néologue » associé à Marivaux et la réduction de l'expression « drame bourgeois » au seul terme de « bourgeois », comme une manière d'exclure ce genre que Voltaire méprise. Par ailleurs, Marivaux est mort en 1763. La remarque de Voltaire n'arrivera donc jamais jusqu'à l'oreille du dramaturge. Quant à la présence de la négation restrictive « plus que », elle trahit une accusation claire envers les autres dramaturges, dont sans doute Diderot.

Gustave Larroumet est du même avis au siècle suivant, puisqu'il parle de Marivaux comme d'une exception : « Seul, ou presque seul, au dix-huitième siècle, il réussit à faire un drame bourgeois simple et vrai, offrant dans une juste proportion, ce mélange de comique et de touchant, qui est le procédé même de la nature »²⁵⁰. La spécificité de la production de Marivaux tient à ce mélange entre « le comique et le touchant ». Mais ce ne sont pas des sentiments si durs à susciter. L'attendrissement face à l'amour et quelque chose que l'on retrouve régulièrement. La spécificité de Marivaux est de parvenir à l'équilibre, de susciter une émotion chez le spectateur sans pour autant porter atteinte aux bonnes mœurs. La règle de bienséance n'est jamais malmenée chez Marivaux, le recours à la mention de mariages illicites est traité par le prisme du comique comme quand Crispin fait croire que l'un des prétendants est déjà marié dans *le Père prudent et équitable*. De même, le rapt évoqué dans *la Mère confidente* est évité et sévèrement condamné par le renvoi de Lisette. Le comique peut donc se produire sans restriction.

Le terme de « drame » semble assez précoce chez Marivaux. Le décalage entre le thème des pièces et la forme théâtrale n'a que peu lieu en ce qui concerne la famille. La récurrence de la forme des intrigues montre un comique qui fonctionne

²⁴⁹ Voltaire, cité par Françoise Rubellin, « préface », *Marivaux, L'École des mères op. cit.*, p 94.

²⁵⁰ Gustave Larroumet, cité par Françoise Rubellin, *op. cit.*, p 94.

toujours bien, avec les valets et soubrettes toujours prêts à aider les jeunes gens mais qui en profitent aussi pour servir leurs propres intérêts. On peut alors se souvenir de la remarque de Dorval dans *les Entretiens sur le Fils naturel* : pour qu'il y ait drame, il faut se défaire de ces intrigues secondaires qui nuisent à l'intrigue principale. En les conservant, Marivaux conserve l'héritage de Molière et n'anticipe par le drame de Diderot.

Cependant, il reste un changement de ton majeur à analyser, à savoir la mise en avant de l'amour comme le sujet central des pièces et non plus un élément annexe. Cela se retrouve dans les titres des pièces de Marivaux, et cela montre une évolution vis-à-vis de Molière. La première pièce de Marivaux, *le Père prudent et équitable* donne à voir à la fois une fonction, « le père », mais également un caractère, celui d'un esprit juste. Le second titre de cette pièce, « Crispin l'heureux fourbe » va dans le même sens, Crispin étant un nom stéréotypique de valet, et le reste du qualificatif est transparent tout en étant antithétique. Marivaux récupère un héritage mais ne le métamorphose pas. Ce n'est que plus tard que ses titres évoluent. Le plus emblématique est *le Jeu de l'amour et du hasard* qui met bien davantage en avant les sentiments mais reste aussi infiniment énigmatique au premier abord.

Ce que cette évolution des titres met en avant, c'est une évolution partielle : beaucoup d'emprunts à une tradition théâtrale et un traitement assez peu problématique de la famille. La conservation du comique confère aux pièces de rester dans le genre de la comédie, et si elles anticipent le drame par la présence de la famille et son traitement sérieux – à savoir qu'il est important et nécessaire que la famille soit réunie à la fin de la pièce –, elles ne sont pas pour autant une révolution du genre. Le fait que les opposants principaux soient des parents en tort mais sincèrement préoccupés par l'avenir de leur progéniture atténué cependant le comique. Il n'y a pas de ridicule profond des personnages – la plus ridicule étant Madame Argante dans *l'Ecole des mères* qui finit quand même par entendre raison –, il y a une prise de conscience salvatrice pour tous. Le comique est davantage délégué aux personnages de serviteurs mais la relation entre parents et enfants est traitée avec le sérieux qu'il convient, sans pour autant tomber dans la gravité : cela se ressent dans la fin qui met en avant la préservation de l'institution familiale.

On peut cependant noter le fait que certaines pièces de Marivaux laissent présager les évolutions génériques à venir. À propos de *la Mère confidente*, Annie Rivara discute de l'hybridité de cette pièce dès le titre alors que *l'Ecole des mères* est un titre bien moins ambivalent :

En langage de théâtre, le titre *La Mère confidente* paraît plus nettement oxymorique, association paradoxale d'emplois et même de genres. Dans la comédie, quand elle est seule, la mère est surtout obstacle à l'amour. Elle devient l'alliée des amants quand il s'agit de contrarier des projets « visionnaires » comme ceux des pères moliéresques qu'aveugle quelque passion, quelque puissant effet de l'imagination ou de l'amour-propre. Or Marivaux montre une Madame Argante seule responsable de l'ordre familial. De plus, ce titre groupe en position

centrale deux emplois de second rang. [...] D'autre part, le terme de « confidente » appartient au lexique de la tragédie.²⁵¹

On le retrouve également dans la dernière pièce de Marivaux, qui est l'une des seules qui semble nettement anticiper ce basculement du milieu du siècle : *la Femme fidèle*. Cette spécificité du ton de la pièce survient précisément d'une incompatibilité du registre supposément comique avec le sujet de la pièce. On y retrouve une femme, la Marquise, apparemment veuve, dont le mari est mort à la guerre, et que l'on pousse à se remarier malgré son chagrin et sa fidélité au souvenir de son mari. Le traitement du veuvage et donc de la mort d'un conjoint rend difficile la distance comique. Le chagrin de la Marquise n'est jamais moqué par ses mots à elle. Au contraire, sa mère Madame Argante et son prétendant Dorante sont montrés comme insensibles : « DORANTE : Je me flattais que mon amour tînt lieu de quelque consolation à Madame. »²⁵². Cette remarque est à la fois hors de propos vis-à-vis du deuil mais également du reste de la pièce où le comique se fait rare, à l'exception de Colas et Frontin. Mais Colas semble être présent comme une sorte de soupape de décompression, et il est surtout mis en avant dans ses discussions avec Frontin et au début lorsqu'il rapporte les sentiments de sa maîtresse depuis que monsieur son mari est parti à la guerre. Pour le reste, Frontin seconde davantage son maître plutôt qu'il ne prend le premier rôle et il n'a aucun avantage amoureux personnel à tirer de la situation puisque Lisette est déjà sa femme. Mais le texte de la pièce est incomplet. Aussi, on ne peut être tout à fait certain de son rôle. Quoi qu'il en soit, cette pièce de 1755 laisse deviner en filigrane les évolutions de genre qui se produisent à quelques années près : à savoir la parution successive du *le Fils naturel* puis du *Père de famille* de Diderot en 1757 puis 1758. La différence majeure entre eux s'avère être du côté des ambitions de Marivaux :

Cependant le côté excessivement moralisateur des drames bourgeois n'existe pas chez Marivaux. Point d'excès de pathétique, non plus [...]. Et surtout, alors que ce sera une des limites du drame bourgeois, Marivaux n'est nullement asservi à une propagande. Les conditions ne se subsistent pas aux caractères : mère et fille sont bien des rôles familiaux déterminés, mais en aucun cas toutes les mères ne sauraient se comparer à Mme Argante, ni toutes les filles à Angélique.²⁵³

L'épreuve de la famille pour le genre théâtral chez Marivaux passe donc par une forte conservation du comique mais aussi quelques brèves anticipations de la révolution du genre que tentent d'opérer Diderot puis Beaumarchais. Ce que se refuse Marivaux, c'est de chercher une innovation à tout prix, il cherche au contraire à faire vivre un héritage auquel il tient et qu'il renouvelle partiellement sans jamais le renier.

²⁵¹ Annie Rivara, « La Mère confidente de Marivaux, ou la surprise de la tendresse, une expérimentation morale et dramaturgique », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°93, Presses Universitaires de France, 1993, p 73-93.

²⁵² Marivaux, *la Femme fidèle*, in *op. cit.*, scène 4, p 544.

²⁵³ Françoise Rubellin, « préface », in Marivaux, *L'Ecole des mères op. cit.*, p 96.

Dans son ouvrage *Diderot ou l'invention du drame*, Marc Buffat cite la lettre à d'Alembert sur les spectacles de Jean-Jacques Rousseau. Marc Buffat parle de « « Comédie larmoyante », « drame bourgeois », « comédie sérieuse », « tragédie domestique », voilà des termes qui évoquent pour nous l'ennui d'un théâtre moralisateur et sérieux qui, pour reprendre la terminologie classique, veut enseigner et non plaire. »²⁵⁴. Il conclut son idée par la phrase lapidaire de Rousseau dans sa lettre : « Autant vaudrait aller au sermon »²⁵⁵.

Pour Diderot, les effets de la famille sur le genre théâtral sont très visibles. Dès *les Entretiens sur le Fils naturel*, Diderot dévoile des ambitions claires concernant sa création. Dans le « Troisième Entretien », Diderot, par la bouche de Dorval, pose les termes du débat : « Je demande dans quel genre est cette pièce. Dans le genre comique ? Il n'y a pas le mot pour rire. Dans le genre tragique ? La terreur, la commisération et les autres grandes passions n'y sont point excitées »²⁵⁶. Il poursuit plus loin « une pièce ne se renferme jamais à la rigueur dans un genre »²⁵⁷. Le genre employé dans *le Fils naturel* est défini comme un genre intermédiaire entre comédie et tragédie, mais est-ce que cela signifie réellement une synthèse entre deux genres ? Premièrement, Diderot ne prétend pas réaliser une tragicomédie qu'il juge comme étant « un mauvais genre parce qu'on y confond deux genres éloignés et séparés par une barrière naturelle »²⁵⁸. Cette remarque semble contre-intuitive par rapport à ce qu'il a énoncé juste avant sur le genre sérieux comme intermédiaire mais pour lui l'entre-deux ne signifie pas la cohabitation, mais plutôt des emprunts aux deux. On peut ainsi penser à la scène de reconnaissance qui est traitée de manière tout à fait sérieuse par Diderot dans *le Père de famille* lorsque le Commandeur rejette sa nièce. L'emprunt à la tragédie, au mystère et à la douleur de la découverte des origines est assez évident. Il est plus difficile de voir ce qu'il reste de la comédie dans ses pièces. Peut-être la présence des valets encore dans *le Fils naturel* mais cela reste mince. Il n'y a pas la même évolution palpable d'années en années chez Diderot comme on retrouve chez Beaumarchais. Dès sa première pièce, Diderot sait comment il veut évoquer la famille, et cela passe par un traitement des plus sérieux mais aussi un refus de se limiter à des amours adolescentes, comme peut le faire Marivaux. Dans les *Entretiens*, il déclare avec force :

Croit-on en effet que l'action de deux époux aveugles, qui se chercheraient encore dans un âge avancé, et qui, les paupières humides des larmes de la tendresse, se serreraient les mains et se caresseraient, pour ainsi dire, au bord du tombeau, ne demanderait pas le même talent, et ne m'intéresserait pas davantage que le spectacle des plaisirs violents dont leurs sens tout nouveaux s'enivraient dans l'adolescence ?²⁵⁹

²⁵⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, cité par Marc Buffat, *op. cit.*, p 8.

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, in *op. cit.*, p 119.

²⁵⁷ *Ibid.*, p 120.

²⁵⁸ *Ibid.*, p 121.

²⁵⁹ Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, in *op. cit.*, p 172-173.

Diderot considère hautement ses spectateurs, il les pense aptes à apprécier un spectacle autre que celui de la jeunesse, tout comme il pense ce nouveau théâtre tout aussi capable de susciter de vives émotions. Cela tient encore une fois à un thème qui lui est cher et est absolument essentiel dans toute représentation de la famille : la vertu. Jürgen Siess énonce ceci : « la vertu et les devoirs sont les principales valeurs de la *comédie sérieuse* : ainsi des éléments moraux positifs peuvent être opposés à des éléments moraux négatifs, au vice et à l'excès qui, pour Diderot, ne permettent que l'incitation au rire »²⁶⁰. Ce serait donc ici que se retrouvent les emprunts à la comédie, dans la représentation des excès chez différents personnages. On pourrait opposer à cela que le Commandeur dans *le Père de famille* fait très peu rire. Bien au contraire, le personnage est proprement terrifiant tant il ne pense qu'à nuire à chacun des membres de la famille dont il fait pourtant partie. De même, les tourments de Dorval sont assez inquiétants et on craint davantage pour sa vie ou au moins qu'il disparaisse sans laisser de trace, qu'on ne rit de ses turpitudes.

Au sein même de son œuvre, Diderot prend la peine de définir des sous-catégories. Encore une fois dans *les Entretiens*, il explique sa démarche :

J'ai essayé de donner, dans *le Fils naturel*, l'idée d'un drame qui fût entre la comédie et la tragédie. *Le Père de famille*, que je promis alors, et que des distractions continues ont retardé, est entre le genre sérieux du *Fils naturel*, et la comédie. Et si jamais j'en ai le loisir et le courage, je ne désespère pas de composer un drame qui se place entre le genre sérieux et la tragédie.²⁶¹

Diderot n'écrira jamais cette troisième pièce, ce nouvel intermédiaire. Il pense le genre comme une sorte d'axe sur lequel viennent se positionner ses pièces. Diderot imagine *le Fils naturel* comme un équilibre suffisant entre comédie et tragédie ce qui signifierait que *le Père de famille* est plus comique que *le Fils naturel*. Si la première assertion n'est pas problématique en soi, la seconde pose bien des questions tant, encore une fois, la pièce se prête peu au rire. Chacun est profondément torturé par ses propres démons, dont le principal est le cynique Commandeur, et seule la résolution finale et heureuse pourrait situer l'œuvre du côté de la comédie. Car c'est véritablement là où les œuvres de Diderot montrent une hybridité. La profondeur des thèmes choisis provient sans nul doute de la tragédie quand la résolution est définitivement celle de la comédie. Diderot défend sans cesse la valeur exemplaire de ses pièces, la nécessité de représenter la famille. Mais cela ne peut se faire que si l'intrigue se termine bien pour elle, car il en ressort une impression d'accomplissement mais aussi de modèle à suivre. Comment penser que Dorval a bien agi s'il termine seul, malheureux, rejeté de tous ? Ce serait incompatible avec les ambitions de Diderot. Aussi le personnage parvient à ses fins, non sans un long parcours de doute, de profonde tristesse et de rédemption emprunté à la tragédie. Dorval qui ne sait comment faire entre son amour pour Rosalie et son devoir envers Clairville, c'est Titus perdu entre Bérénice et

²⁶⁰ Jürgen Siess, « un modèle des Lumières : la comédie sérieuse de Diderot » in Marc Buffat, *op. cit.*, p 18.

²⁶¹ Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, in *op. cit.*, p 166.

Rome²⁶². Mais à cela s'ajoute la famille, ambition nouvelle qui n'était que rêvée et pas concrètement mise en scène. Dorval, tout comme chacun des personnages, pense à la famille qu'il aimerait fonder, aux valeurs qu'il voudrait inculquer à ses propres enfants. La question est reproduite littéralement dans *le Père de famille*, par les enfants de Monsieur d'Orbesson. La question de la transmission se doit d'être finalement heureuse, pleine d'espoir, réjouissante, sans quoi à quoi bon mettre en valeur la famille ? Cela n'exclut pas les épreuves, car la famille est un sujet sérieux. D'une certaine manière, Diderot considère qu'elle se mérite et cela, en faisant preuve de vertu.

À titre de synthèse des innovations tentées par Diderot dans son théâtre, on peut retenir l'usage du terme de « théâtre à usage privé » défini ici par Marie Emmanuelle Plagnol-Diéval : « par théâtre à usage privé il faut à la fois entendre le choix de sujets qui privilégient les relations, fortement exploitées dans *le Fils naturel*, et les conditions souhaitées dans les *Entretiens*, le genre de la pièce (drame, comédie ou tragédie, le substantif important moins que le qualificatif de « bourgeois »), le choix d'un lieu de sociabilité bourgeoise qui soit moins un décor qu'un reflet. »²⁶³. L'évolution du genre est surtout l'emprunt des thèmes de la tragédie mais au profit d'une fin toujours heureuse, non pas artificielle mais nécessaire aux ambitions d'un dramaturge qui se veut défenseur d'une institution sociale qui lui est chère.

L'évolution de la sensibilité de Beaumarchais au genre se rencontre au fur et à mesure de ses pièces. La trilogie montre clairement comment Beaumarchais prend conscience de l'incompatibilité des sujets qu'il veut traiter avec le genre de la comédie. Pour ce qui est de l'équilibre de la trilogie que nous allons à présent discuter, Jean Goldzink réalise le résumé suivant dans son ouvrage *De chair et d'ombre* : « Dire du *Mariage de Figaro* que c'est un chef-d'œuvre revient sans doute à le distinguer du *Barbier de Séville* (1775), comédie d'un immense talent, toujours vivante, et de *La Mère coupable* (1792), qui clôt le cycle de la famille Almaviva sur un fascinant et irrémédiable ratage, figure de ce naufrage qu'est la vieillesse »²⁶⁴. Ce jugement sévère que réalise le critique est sujet à débat : si *la Mère coupable* n'est sans doute pas une pièce aussi équilibrée que le *Mariage* ou le *Barbier*, c'est parce qu'elle tente sans cesse d'innover.

Dans *le Barbier de Séville*, il n'y a pas de souci de genre parce que le registre ne varie jamais d'un comique bon enfant digne de Molière. Cela tient dans un premier temps à qui sont les ennemis : en l'occurrence ici, Bartholo. Chez Marivaux les opposants sont les parents, des parents perdus, qui se trompent mais toujours motivés par de bonnes intentions. Le comique n'est jamais absolument contre eux parce que le spectateur se trouve du côté des jeunes gens qui respectent leurs parents tout en

²⁶² Jean Racine, *Bérénice*, Paris : Le livre de poche, 1988, (Coll. le Théâtre de poche).

²⁶³ Marie Emmanuelle Plagnol-Diéval, « le fils naturel ou le fantasme d'un théâtre à usage privé », in Nicholas Cronk, *op. cit.*, p 42-43.

²⁶⁴ Jean Goldzink, cité par Stéphanie Genand, *op. cit.*

cherchant à trouver leur propre voie. Il n'y a pas de rejet de ces figures d'opposition mais un habile détournement pour leur prouver que ce sont les jeunes gens qui sont en droit de choisir leur avenir, le partenaire de toute une vie. Bartholo n'a pas cette ambiguïté : il n'est pas un père aimant et borné mais un vieillard qui outrepassa ses droits de tuteur. Il est ridicule de bout en bout, par son âge, sa jalousie mal placée et le regard de dégoût de Rosine. Le comique que porte donc Bartholo dans le *Barbier* résout toute ambiguïté de genre. Les chansons régulières, les combines de Figaro et la sincérité des sentiments des jeunes gens contribuent à ce comique franc.

La situation se complique dès *le Mariage de Figaro*. Là où le rival amoureux du *Barbier* était aussi le père adoptif de la demoiselle, mettant en avant une impossibilité tellement énorme qu'on se demande encore comment Bartholo a pu croire que Rosine allait accepter de l'épouser, la rivalité amoureuse du *Mariage* est bien plus complexe. Dès la préface du *Mariage*, Beaumarchais discute de la différence des genres et de ce que l'on a ou non le droit de traiter en leur sein : « On accorde à la tragédie que toutes les reines, les princesses, aient des passions bien allumées qu'elles combattent plus ou moins ; et l'on ne souffre pas que, dans la comédie, une femme ordinaire puisse lutter contre la moindre faiblesse ! [...] Avec la différence du genre, on blâme ici ce qu'on approuvait là »²⁶⁵. Beaumarchais dénonce l'artificialité d'une séparation des genres où chaque genre tolère un traitement particulier du même sujet et où le traitement inverse serait parfaitement incongru. Le genre sert à donner une étiquette au sujet, à mettre en avant un traitement singulier duquel il convient de ne plus sortir une fois qu'il a été choisi. Or, justement, Beaumarchais ne cesse de dépasser du cadre générique qu'il met en évidence. Il ne parvient pas à s'y limiter pour cause des sujets nombreux et divers qu'il souhaite traiter.

Dans le *Mariage*, la lutte sociale s'opère entre le Comte et Figaro avec Suzanne comme enjeu principal mais cette dernière est rapidement reléguée en arrière-plan au profit du conflit entre aristocratie et domesticité. Or, il est bien difficile de rire de cela, et Beaumarchais ne rit que très peu aux dépens de Figaro dans cette lutte : lorsque Figaro se laisse berner par les femmes, il n'est pas moqué en tant que serviteur mais en tant qu'homme, au même niveau que le Comte. Dans son long monologue, Figaro évoque avec amertume les privilèges de cette aristocratie qui n'a rien fait pour les mériter : « Parce que vous êtes un grand seigneur, vous vous croyez un grand génie !... noblesse, fortune, un rang, des places, tout cela rend si fier ! Qu'avez-vous fait pour tant de biens ? vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus »²⁶⁶. Les nobles ne s'y sont d'ailleurs pas trompés : la pièce est restée six ans sans représentation pour cause de censure. C'était bien que pour eux il n'y avait pas de quoi rire mais au contraire une profonde inquiétude du désordre qu'encourageait cette pièce.

Mais de quoi rit-on alors dans le *Mariage* ? On rit justement de l'opposition entre hommes et femmes, bien qu'encore une fois, la critique apparaisse en filigrane et joue sur la franchise du rire chez le spectateur – elle peut éventuellement l'altérer. On rit

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *le Mariage de Figaro*, in *op. cit.*, acte V, scène 3, p224.

des personnages individuellement et des actions, mais les situations sociales sont objet d'un discours sérieux, revendicateur, parfois même dissonant avec le personnage qui le prononce. C'est par exemple le cas avec la scène de Marceline qui, lors du procès, réalise une vibrante défense des femmes alors même qu'elle était un personnage largement secondaire jusque-là. Cette scène, cet acte entier en vérité, est son moment de bravoure qui n'aura que bien peu de conséquence pour la suite. Félix Gaiffe met ainsi en évidence que Beaumarchais réalise l'opposé de ce que Diderot préconise :

Là-dessus, tous les réformateurs sont bien d'accord : c'est Diderot qui prescrit à l'auteur de prendre tous les tons et de s'effacer derrière ses héros, d'éviter les tirades et les phrases à effet, de « ne pas donner de l'esprit à ses personnages » mais de « les placer dans des situations que leur en donnent » ; c'est Beaumarchais qui demande « un style simple ; sans fleurs ni guirlandes », excluant « les sentences et les plumes du tragique » comme « les pointes et les cocardes du comique », n'admettant « jamais de maximes, à moins qu'elles ne soient mises en action ».²⁶⁷

Beaumarchais met en avant les tirades, les longues répliques, il n'hésite pas à faire parler intelligemment des personnages qui ne semblaient pas y être destinés par leur fonction. Le discours dramatique semble être un outil pour Beaumarchais, et cela explique sa difficulté à accepter l'étiquette du genre quand Diderot se veut un réformateur. Beaumarchais ne veut ni du comique, ni du tragique et pourtant il emprunte aux deux dans un mélange assez équilibré pour le *Mariage*. La scène de reconnaissance de Figaro est une reprise brillante des scènes de reconnaissance de la tragédie grecque. La scène de reconnaissance la plus tragique et la plus célèbre est celle de *l'Œdipe Roi* de Sophocle²⁶⁸. Alors qu'Œdipe veut connaître la vérité, Jocaste s'enfuit pour ne plus revenir : elle sait que ce qu'il va découvrir va absolument tout dévaster. En connaissant son père et sa mère, Œdipe ne sera plus jamais le même. À l'inverse, connaître ses origines n'a rien de tragique pour Figaro : la révélation est similaire dans le fond, il y a une nécessité de le savoir pour le sauver de ce procès – bien moins grave que la peste qui ravage Thèbes mais dans les deux cas, il y a un enjeu important pour le reste de la pièce. Lorsque Figaro apprend d'où il vient, c'est la déception qui prend le dessus dans toutes les émotions qu'il aurait pu ressentir. Et cette déception, ce décalage de la réaction de Figaro face à cette nouvelle, provoque le comique. Il devrait être bouleversé, cette nouvelle devrait métamorphoser tout son être. Or ce n'est pas le cas. De la tragédie à la comédie, Beaumarchais réinterprète le genre : il ajoute un certain comique à des situations supposées être douloureuses, ce qui hybride les registres au sein de son œuvre. Le *Mariage* est cet hybride, fruit d'une prise de conscience de Beaumarchais : il repose sur le savant équilibre entre le traitement sérieux de la famille ainsi que de la réunion ardemment souhaitée de la fin mais avec la présence de moments comiques que Beaumarchais ne renie jamais. D'une certaine manière, Beaumarchais prend à son compte cet extrait du chant IV de *l'Art poétique* de Boileau :

²⁶⁷ Félix Gaiffe, *op. cit.*, p 493.

²⁶⁸ Sophocle, *Œdipe Roi*, Paris : Gallimard, 2015.

Quelquefois, dans sa course, un esprit vigoureux,
Trop resserré par l'art, sort des règles prescrites,
Et de l'art même apprend à franchir leurs limites.²⁶⁹

Cet équilibre précaire mais extrêmement bien maintenu jusque-là semble pourtant s'effondrer dans *la Mère Coupable*.

Dans « un mot sur *la Mère coupable* », Beaumarchais évoque ses prétentions vis-à-vis du genre : « les hommes de lettres qui se sont voués au théâtre, en examinant cette pièce, pourront y démêler une intrigue de comédie fondue dans le pathétique d'un drame [...]. Ainsi la comédie d'intrigue, soutenant la curiosité, marche tout au travers du drame, dont elle renforce l'action sans en diviser l'intérêt qui se porte entier sur la mère »²⁷⁰. Beaumarchais reprend à son compte le terme de « drame », qu'il n'avait pas encore convoqué pour définir son œuvre. Il faut dire que *la Mère coupable* a bien du mal à être définie tant cette œuvre est décrite comme inachevée, inaboutie voire ratée d'un point de vue générique. Le principal souci est son inscription dans le reste de la trilogie. Après le *Barbier* et le *Mariage*, la *Mère* détonne. Jean Goldzink tente ainsi de définir le rapport complexe des trois œuvres au sein de la trilogie en ces mots : « Le retour au drame avec le retour des personnages, la transmutation dans la continuité. *Le Mariage* entend exhausser *Le Barbier*, dont le sujet libérait la gaieté sans guère autoriser la morale. [...] *La Mère coupable* tente le pari extrême, mais encore dissimulé, de transporter les personnages ancrés dans la gaieté vers les terres de la morale la plus austère permise au théâtre : le genre sérieux. »²⁷¹. Le mot est dit par Jean Goldzink, *la Mère coupable* est une pièce « sérieuse ». C'est le principal effet de la famille sur la production de Beaumarchais. Lorsqu'elle est traitée pleinement, avec les enfants, les problèmes d'héritage, de transmission, la cruauté de l'adultère et du temps qui passe, la famille est forcément sérieuse. Ni Figaro ni Suzanne n'ont encore la gaieté du *Mariage*. Cependant, on ne peut pas dire que la pièce soit une réussite du genre sérieux pour autant. Beaumarchais est comme entravé par le reste de la trilogie. Et malgré sa profession de foi enflammée dans « un mot sur *la Mère coupable* », le résultat reste inégal : « ce sera la discontinuité générique dans la continuité familiale, une nouvelle métamorphose de l'écriture dans la cohérence maintenue de la fable. Non par le retour pur et simple au drame par-dessus deux comédies dont on conserve les acteurs et l'histoire, mais l'essai d'une combinaison inconnue, le mariage entre drame et comédie d'intrigue. »²⁷².

La tentative de définition d'un genre précis, autant que d'un registre, aptes tous deux à saisir toute la subtilité de la famille au théâtre, n'aboutit pas à une réponse

²⁶⁹ Nicolas Boileau, *Satires, épîtres, art poétique*, Paris : Gallimard, 1985, (Coll. Poésie).

²⁷⁰ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, « un mot sur *la Mère coupable*, cité par Géraud Violaine, *op. cit.*, p 34.

²⁷¹ Jean Goldzink, *Beaumarchais dans l'ordre de ses raisons : dialogue posthume avec Jacques Scherer sur les dramaturgies de Beaumarchais*, Saint-Genouph : Nizet, 2008, p 100.

²⁷² Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, « Un mot sur *la Mère coupable* » cité par Jean Goldzink, *op. cit.*, p 65.

claire et définitive. Le comique tend à être conservé autant que possible, mais il est bien vite rattrapé par une forme de drame qui emprunte énormément au registre pathétique, jusqu'à plonger toute la pièce dans une atmosphère plus propice aux larmes qu'au rire. Ce que l'on remarque surtout, c'est la très forte communication générique entre les trois auteurs. On retrouve ainsi les remarques suivantes chez différents critiques, qui témoignent de ce dialogue formel et thématique entre les pièces : Claude Roy dit que « *La Mère confidente* est la seule bonne comédie de Diderot » puis ajoute que *la Fausse suivante* peut, elle, être considérée comme « la première pièce de Beaumarchais »²⁷³. On retiendra finalement surtout les mots de Pierre Larthomas qui signent la nécrologie du drame bourgeois : « ce sous-genre littéraire est une création originale du XVIIIe siècle et meurt avec lui »²⁷⁴.

²⁷³ Claude Roy, cité par Françoise Rubellin, in Marivaux, *op. cit.*, p 414.

²⁷⁴ Pierre Larthomas, *Le Théâtre en France au XVIIIe siècle*, Paris : PUF, 1989, (Coll. Que sais-je ?), p 57.

C) Faire famille dans l'espace scénique

Le théâtre se pense inévitablement dans l'espace : l'espace défini dans les indications scéniques au début de la pièce mais aussi l'espace tel qu'il est occupé par les personnages tout le long de la pièce, tel que décrit dans les didascalies. Chaque mise en scène s'empare de ces indications à sa manière. Mais pour ce qui est du texte même écrit par les dramaturges, comment pensent-ils l'espace familial ? En existe-t-il un clairement défini ? Qu'est-ce que change la famille à la disposition de l'espace ? Les déplacements des individus dans l'espace scénique rendent compte des liens familiaux qui les unissent. Ils sont, en ce sens, mimétiques de ces liens.

À titre d'information, la famille est de plus en plus représentée dans les arts picturaux. Dès le milieu du XVIII^e siècle, des peintres comme Jean-Baptiste Greuze vont se faire connaître au travers de leurs tableaux représentant la famille. Le tableau *La Lecture de la Bible* et sous-titré *Un père de famille qui lit la Bible à ses enfants*²⁷⁵ (figure 2), peint en 1755, représente une scène intime et touchante. La famille est réunie autour du patriarche, dans la maison même, personne n'est particulièrement apprêté, la scène n'est même pas posée. La scène est aussi assez austère, que ce soit dans l'apparence, les expressions des visages mais aussi le choix des couleurs. La scène conserve cependant un sous-texte religieux important, et en cela elle reste exemplaire. C'est le cas aussi pour un autre tableau, *le Fils puni*²⁷⁶ (figure 3), où Greuze représente la mort du père avec une emphase qui confère à la scène une portée symbolique proche d'une parabole biblique.

D'autres peintres éloignent complètement l'approche religieuse pour se concentrer sur le quotidien. François Boucher peint *le Déjeuner*²⁷⁷ (figure 1) en 1739 avec des couleurs plus chatoyantes. La scène est encore plus intime car le repas est celui des enfants, donné par les mères elles-mêmes, il semblerait. Le cadre est resserré autour de cette famille, comme une protection de ce monde intime qui se suffit à lui-même et où ne sont présents que les plus proches parents, sans serviteur. Jusqu'à la fin du siècle, on retrouve des tableaux familiaux où transparaît notamment l'influence de *l'Emile* de Rousseau : les enfants sont représentés comme des êtres à part entière, et les femmes sont sublimées dans leur rôle de mère. On peut ainsi penser aux très beaux autoportraits d'Elisabeth Vigée Le Brun où elle se représente avec sa fille²⁷⁸. Un de ses tableaux est d'ailleurs sous-titré « la tendresse maternelle » (figure 4).

Pour commencer, il faut évoquer le cas du refus de la mise en scène spatiale de la famille : la prise de position de Diderot contre la représentation théâtrale. Lorsqu'il revient sur sa pièce de théâtre, il précise que *le Fils naturel* n'était pas fait pour être

²⁷⁵ Jean-Baptiste Greuze, *La Lecture de la Bible* (« *Un père de famille qui lit la Bible à ses enfants* ») [huile sur toile], Paris : Musée du Louvre, 1755.

²⁷⁶ François Boucher, *le Déjeuner* [huile sur toile], Paris : musée du Louvre, 1739.

²⁷⁷ Jean-Baptiste Greuze, *le Fils puni* [huile sur toile], Paris : musée du Louvre, 1778.

²⁷⁸ Elisabeth Vigée Le Brun, *Madame Vigée Le Brun et sa fille, Jeanne-Lucie, dite Julie* [huile sur toile], Paris : musée du Louvre, 1786.

représenté. Il y aurait une forme d'impropriété de cette histoire à être mise en scène : « mon dessein n'étant pas de donner cet ouvrage au théâtre, j'y joignis quelques idées que j'avais sur la poétique, la musique, la déclamation, et la pantomime ; et je formai du tout une espèce de roman que j'intitulai *le Fils naturel ou les épreuve de la vertu, avec l'histoire véritable de la pièce* »²⁷⁹. C'est en tout cas sa première intention que la forme finale de son œuvre dément pourtant, et qu'il remet lui-même en question dans les *Entretiens*. Il y conçoit que la scène de théâtre doit être une sorte de tableau exemplaire digne des meilleurs peintres : « si un ouvrage dramatique était bien fait et bien représenté, la scène offrirait au spectateur autant de tableaux réels qu'il y aurait dans l'action de moments favorables au peintre »²⁸⁰. Pour autant, cette affirmation de sa part montre qu'il situe la famille dans l'espace mais pas tant dans le mouvement. Dorval dit également quelques lignes plus loin : « la véritable dignité, celle qui me frappe, qui me renverse, c'est le tableau de l'amour maternel dans toute sa vérité »²⁸¹. Cette affirmation touchante qu'il tire de son analyse de *l'Iphigénie*²⁸² de Racine met en valeur la connaissance de Diderot des scènes de genre représentées par les peintres de l'époque mais aussi sa prise de conscience des spécificités du théâtre. Si sa première intention n'était pas théâtrale concernant *le Fils naturel*, il adapte son histoire au genre choisi.

Nathalie Rizzoni note que *le Fils naturel* est pensé comme une suite de confrontation avec la récurrence de scènes à deux personnages ou de soliloques²⁸³. Lorsqu'il y a quatre personnages sur scène – disposition qui amène sur scène les quatre personnages principaux de la pièce –, cela se finit quand même par des oppositions en deux contre deux : deux hommes contre deux femmes, deux mentors contre deux disciples, deux couples fraternels puis deux couples de futurs époux. Cette occupation de l'espace trahi le goût de Diderot pour le dialogue. Mais ce découpage des scènes n'empêche pas une réflexion sur l'occupation de l'espace. Dans les *Entretiens*, Dorval et « Moi » discutent de la scène où Dorval et Constance parlent à cœur ouvert de sentiments mais aussi et surtout de la vertu et de ce qu'elle apporte aux liens entre les individus. « Moi » s'étonne du ton, puis de la disposition dans l'espace. Ce à quoi Dorval répond :

DORVAL

Ah ! Nous voilà remontés sur la scène. il y a longtemps que cela ne vous était arrivé. Vous nous y voyez, Constance et moi, sur le bord d'une planche, bien droits, nous regardant de profil, et récitant alternativement la demande et la réponse. Mais est-ce ainsi que cela se passait dans le salon ? Nous étions tantôt assis, tantôt droits ; nous marchions quelque fois.²⁸⁴

Durant la scène en elle-même, les didascalies ne sont pas très bavardes sur le déplacement des personnages. Elles développent cependant le ton à prendre et les gestes, comme lorsque les deux jeunes gens se prennent les mains. Ce qui est

²⁷⁹ Denis Diderot, *De la poésie dramatique, in op. cit.*, p 202.

²⁸⁰ Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel, in op. cit.*, p 80.

²⁸¹ *Ibid.* p 82.

²⁸² Jean Racine, *Iphigénie*, Paris : Le livre de poche, 1986, (Coll. le théâtre de poche).

²⁸³ Nathalie Rizzoni, « Du fils naturel au fils dramaturge » in Nicholas Cronk, *op. cit.*

²⁸⁴ Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel, in op. cit.*, p 110.

particulièrement notable dans la remarque de Dorval, c'est son ambiguïté. Dorval parle à la fois en tant que personnage qui a participé à cette scène il y a des années – ce qui était en fait le réel – mais également en tant que metteur en scène de la pièce que le lecteur a lu. Ce que le spectateur a vu, c'est la mise en scène où il est question de cette « planche » – elle fait ici référence à la planche de théâtre mais il est amusant de penser que c'est une référence indirecte au supplice de la planche des pirates auxquels le père Lysimond a échappé. Dorval révèle ici l'artificialité de la mise en scène qu'il a choisi où les personnages restent statiques. Le choix s'est donc porté sur la théâtralité, l'opposition physique pour symboliser l'opposition des tempéraments. Dorval est en effet gravement tourmenté par son amour pour Rosalie quand Constance, apaisée, tente de faire de son mieux pour l'aider tout en ignorant son mal réel. La représentation de la famille est, dans ce cas, assez artificielle. Cependant, Diderot évoque régulièrement les placements de personnages dans l'espace scénique. À la fin de la pièce, il précise que Rosalie « se jet[te] dans le sein de son frère »²⁸⁵ dans une recherche de tendresse fraternelle. Il est aussi souvent question du déplacement des domestiques et de l'éventuel mobilier. Par ailleurs, la scène se passe dans un salon de la maison de Clairville, un endroit resserré et intime, en intérieur. Ce n'est pas encore une chambre mais il n'est pas question d'une rue comme c'est le cas au début du *Barbier de Séville* ou de la place publique du *Père prudent et équitable*. Diderot pense donc la famille dans un espace restreint, avec peu de déplacements mais c'est cette réduction qui crée la réunion. D'une certaine manière, cela oblige les personnages à se parler, à se rencontrer, se confronter et à se pardonner. On peut enfin noter que Diderot tient suffisamment à cette réunion familiale pour faire revenir Lysimond en fin de pièce et réaliser une union aussi contractuelle, par les mariages et les liens de parenté, que physique comme on a pu le voir par l'embrassade qui finit la pièce. Ce resserrement de l'espace autour de la famille se retrouve aussi dans *le Père de famille*.

Le Père de famille détaille davantage l'espace familial. De la même manière que pour *Le Fils naturel*, la pièce commence dans un salon qui est un lieu relativement intime même s'il sert aux visites. Cependant ici, le salon est choisi comme un lieu privé qui limite les rôles qu'endossent les personnages : « Dans la sphère privée M. d'Orbesson [...] a le droit d'être père et rien d'autre »²⁸⁶ précise Jürgen Siess. On peut encore une fois noter la spécificité d'appeler Monsieur d'Orbesson par son rôle théâtral tout au long de la pièce au lieu de son nom. Mais cela va de pair avec la mise en scène dès le début de la pièce d'une certaine vision de la famille. On peut le voir dans la didascalie qui ouvre l'acte I :

Sur le devant de la salle, on voit le père de famille qui se promène à pas lents. Il a la tête baissée, les bras croisés, et l'air tout à fait pensif. Un peu sur le fond, vers la cheminée qui est à l'un des côtés de la salle, le Commandeur et sa nièce font une partie de trictrac. Derrière le Commandeur, un peu plus près du feu, Germeuil est assis négligemment dans un fauteuil,

²⁸⁵ Denis Diderot, *Le Fils naturel*, in *op. cit.*, acte V, scène 5, p 102.

²⁸⁶ Jürgen Siess, « un modèle des Lumières : la comédie sérieuse de Diderot » in Pierre Frantz, *op. cit.*, p 25.

*un livre à la main. Il en interrompt de temps en temps la lecture, pour regarder tendrement Cécile, dans les moments où elle est occupée de son jeu, et où il ne peut en être aperçu. Le Commandeur se doute de ce qui se passe derrière lui. Ce soupçon le tient dans une inquiétude qu'on remarque à ses mouvements.*²⁸⁷

Dès le début, cette didascalie évoque un tableau à la Greuze : le père dans une attitude réflexive, l'oncle et la fille occupés à jouer à un jeu et le futur fiancé de la demoiselle qui les épie discrètement. C'est cette dimension picturale qui prend le dessus chez Diderot dans sa représentation spatiale de la famille. La famille n'est pas tant dans le mouvement que dans l'occupation pleine et entière de l'espace. La famille se définit par sa présence sur scène davantage que dans son dynamisme. On note à ce sujet le changement que prétend avoir réalisé Dorval entre la scène réelle qui s'est produite entre Constance et lui et sa mise en scène, beaucoup plus statique. Mais on retrouve aussi des affirmations comme celle-ci dans *les Entretiens* : « voilà le tableau de la femme pieuse : bientôt nous verrons celui de l'épouse tendre et de la mère désolée »²⁸⁸. Diderot revendique des « tableaux » représentant des scènes de mœurs à portée édifiante, dans un but similaire à celui de la promulgation de la vertu.

L'occupation de l'espace par la famille consiste aussi à faire famille même quand l'attention ne porte pas directement sur les personnages. Le sentiment de famille se ressent dans les activités en arrière-plan que réalisent les personnages, dans le « tableau » qu'ils forment et qu'ils donnent à voir. Ce ne sont plus quelques personnages attendant leur tour mais des individus reliés par une affection mutuelle. À ce titre, Félix Gaiffe précise : « Que toute la famille de M. d'Orbesson forme, au début du second acte, un tableau intime, harmonieux et vivant, où chacun se livre à une occupation vraisemblable au lieu d'attendre, les bras ballants, que son tour vienne de discourir, voilà qui constitue, malgré toutes les railleries des critiques rétrogrades, un incontestable progrès »²⁸⁹. Le début de l'acte II ressemble assez au tableau de l'acte I mais d'autres personnages viennent s'ajouter au groupe familial : des serviteurs, des paysans et autres marchands. Cette scène d'ouverture de l'acte II du *Père de famille* témoigne d'un certain goût de l'innovation : « Dans cette lutte inégale entre l'esprit novateur et la routine, Diderot eut d'abord le dessous : la fameuse scène double qui ouvre le deuxième acte du *Père de famille* ne fut jamais jouée telle qu'elle avait été écrite ; les acteurs la réduisirent à une scène simple en supprimant le dialogue entre Cécile et la marchande à la toilette. »²⁹⁰. La banalité de cette scène l'a reléguée hors de l'espace scénique alors qu'elle participe au sentiment de vraisemblance et donc au sentiment de famille de l'ensemble de la pièce. Vraisemblance que Félix Gaiffe nomme « réalisme » et qu'il juge comme terriblement manquante dans la suite de la citation mentionnée plus haut : « Mais lorsque nous voyons tous ces personnages quitter ces attitudes si naturelles et si heureuses pour tenir des propos où rien, ni dans la pensée, ni dans le style, ne ressemble à ce qu'ils diraient dans la vie, nous regrettons que la réforme n'ait pas été complète et que le

²⁸⁷ Denis Diderot, *le Père de famille*, in *op. cit.*, p 117.

²⁸⁸ Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, in *op. cit.*, p 102.

²⁸⁹ Félix Gaiffe, *op. cit.*, p 334.

²⁹⁰ *Ibid.*, p 530.

réalisme soit resté à la surface. »²⁹¹. Les innovations de Diderot ne semblent pas abouties sur tous les sujets.

Les didascalies fournissent les détails nécessaires à la représentation de la famille. Elles permettent que la famille apparaisse comme un groupe formé de longue date, aux antagonismes motivés mais aux concessions possibles. La difficulté, c'est d'inscrire dans le temps long des événements censés se dérouler en quelques heures seulement. Certains prônent d'ailleurs l'abolition pure et simple de ces règles. Louis-Sébastien Mercier, dans son essai *De la littérature et des littérateurs*, déclare : « Que le lieu change donc, et que le temps s'écoule, plutôt que la vérité manque. »²⁹²

Dans un autre essai, *Nouvel Essai sur l'Art dramatique*, il se montre encore plus virulent et insiste sur à quel point la limitation de l'espace est néfaste pour la création. Il pose certaines règles à cet élargissement mais l'avancée est conséquente : « l'unité de lieu, plus gênante encore, et plus incommode, est bien moins respectable. Elargissez votre scène, pourvu toutefois que le point de vue ne fuie pas une distance trop éloignée, et que le changement de lieu ne se fasse que dans les entr'actes, jamais ailleurs. »²⁹³.

Cette manière d'occuper l'espace chez Diderot est une véritable refonte de la famille. Il y prône encore une fois l'unité, l'union au travers de grandes scènes d'embrassades que l'on retrouve également chez Marivaux.

Les scènes d'embrassades surviennent souvent en fin de pièce, en accompagnement du pardon familial. Les attitudes y sont d'ailleurs empreintes de pitié : les enfants sont souvent à genoux, ils prennent les mains de leurs parents et leur lancent des regards implorants. À la fin du *Père de famille*, on retrouve les didascalies suivantes : « [Saint Albin] amène sa sœur aux pieds de son père, et s'y jette avec elle. [...] SOPHIE, se jetant aux pieds du Père de famille, dont elle ne quitte guère les mains le reste de la scène »²⁹⁴. Le père, attendri par ce « tableau » touchant, donne généreusement son pardon.

Les personnages de Marivaux réalisent la même contrition physique et occupent l'espace de manière similaire. Dans *le Père prudent et équitable*, les didascalies sont peu nombreuses, uniquement présentes quand elles sont absolument nécessaires à la compréhension – les déguisements de Crispin par exemple. Mais on peut aisément deviner l'attitude de Philine lorsqu'elle dit à son père dans la dernière scène « Quel que soit votre arrêt, ordonnez, j'obéis. »²⁹⁵. Si la fin de la pièce est tout à fait heureuse, avec quasiment tous les personnages présents, il n'y a là pas grand-chose de très marquant sur l'union spatiale de la famille. Dans l'ouvrage *Etudes théâtrales* dirigé par Didier Souiller, Georges Zaragoza explique la place des didascalies durant ce siècle :

²⁹¹ *Ibid.*, p 334.

²⁹² Louis-Sébastien Mercier, *De la littérature et des littérateurs*, cité par Félix Gaiffe *op. cit.*, p 443-444.

²⁹³ Louis-Sébastien Mercier, *Nouvel Essai sur l'art dramatique*, cité par Félix Gaiffe, *op. cit.*, p 444.

²⁹⁴ Denis Diderot, *le Père de famille*, *in op. cit.*, acte V, scène 12, p 206.

²⁹⁵ Marivaux, *le Père prudent et équitable*, *in op. cit.*, scène 25, p 51.

C'est au XVIII^e siècle que la didascalie va se mettre à envahir progressivement le texte ; elle correspond à la naissance d'une nouvelle esthétique théâtrale, le drame bourgeois. Pour que le théâtre ressemble le plus possible à la réalité des spectateurs (fonction mimétique), le dramaturge va s'attacher à développer les indications qui favorisent cette identification (mobilier, attitude, gestes, tons de voix). Ce sont Beaumarchais et Diderot qui sont les champions de cette innovation. Diderot, dans *De la Poésie dramatique*, réclame que le poète écrive les indications scéniques.²⁹⁶

Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que la didascalie ne soit pas extrêmement présente chez Marivaux : cette esthétique ne s'est pas encore répandue et on constate l'évolution de Marivaux à ce sujet au fil des pièces. *L'École des mères* et *la Mère Confidente* sont des pièces plus bavardes sur le sujet des embrassades et mobilisent davantage de didascalies : les filles se jettent aux genoux de leurs mères, leurs fiancés font de même. La représentation d'une famille unie tient aussi aux moments d'intimité que partagent parents et enfants. Même si elle est traitée sur un mode parodique dans *L'École*, la discussion qu'Angélique et Madame Argante ont au sujet du futur époux d'Angélique sert à montrer le lien de confiance qui les unit, et que Madame Argante outrepassa sans tenir compte des désirs de sa fille. Mais encore une fois, ce sont les mentions de génuflexions, de baisers, mais aussi des mains qui témoignent d'une affection physique. On retrouve également des déplacements en vue d'encourager ou de réaliser ces gestes.

Dans *la Joie imprévue*, le moment où la famille se fait dans l'espace est celui de la scène de reconnaissance, lorsque Monsieur Orgon se dévoile derrière le déguisement du joueur qu'il endossait pour sauver son fils autant que pour lui donner une leçon. D'une situation d'adversité, d'opposition entre le joueur et le jeune homme, on passe à une scène de communion familiale où Damon reconnaît ses fautes devant son père en se jetant à ses genoux.

Enfin, il reste *le Jeu de l'amour et du hasard*. René Démoris évoque la singularité de cette pièce où le nouveau venu, le jeune homme futur époux de la demoiselle de la maison, n'est pas en périphérie de la famille et prêt à l'intégrer mais bien maintenu à l'écart. Pire, « c'est bien le groupe familial qui entreprend de duper Dorante »²⁹⁷. Durant la quasi-totalité de la pièce, Dorante est exclu de la famille et des intrigues, dupe de tout ce qu'il se passe. Mais cela met encore plus en avant l'union très forte entre Monsieur Orgon, Mario et Silvia : c'est une sorte de mal pour un bien. Les scènes des trois protagonistes ensemble mettent encore plus en avant la solitude de Dorante, ce qui conduit à douter du bonheur futur du couple. René Démoris cite la mise en scène de Michel Raskine du *Jeu* en 2009 dans laquelle le metteur en scène a imaginé, en un quatrième acte muet, la vie conjugale future du couple : « Ils ne se regardent pas et n'échangent pas un mot. C'est là fournir sur le mode critique une réponse à l'hypothèse sur l'avenir produite par Silvia à la scène 4 de l'acte III. »²⁹⁸ Et cela fournit aussi une réponse aux différents portraits de conjoints proposés par Silvia

²⁹⁶ Didier Souiller, *Études théâtrales*, Paris : Presses Universitaires de France, 2005, (Coll. Quadrige Manuels), p 433.

²⁹⁷ René Démoris, « *Violence et loi du père chez Marivaux* », in Pierre Frantz, *op. cit.*, p 168.

²⁹⁸ *Ibid.*, p 173.

au début de la pièce. L'union très forte des membres de la famille, autant dans l'espace que dans les discours – on peut penser à toute une forme de communication non-verbale entre Silvia et Mario qui passe par les tons de voix et l'attitude du frère et de la sœur –, ne semble pas laisser la place à qui que ce soit d'autre, y compris au nouveau conjoint.

Pour ce qui est des lieux, on retrouve de nombreuses représentations d'intérieurs cossus au fur et à mesure des pièces de Marivaux. André Tissier note ainsi que « plus Marivaux avance dans sa carrière dramatique, plus il tend à passer de lieux imaginaires, de campagnes indéterminées à des lieux géographiquement définis et à donner à son action des références au réel. »²⁹⁹. L'action du *Père prudent et équitable* se déroule dans « des rues du village »³⁰⁰, celle du *Jeu de l'amour et du hasard* « dans la maison de M. Orgon »³⁰¹. Françoise Rubellin précise que « Dans *L'École des mères*, c'est au premier étage que se trouvent les appartements où l'on reçoit les hôtes pour le mariage qui se prépare. »³⁰².

Au fur et à mesure des pièces, l'espace se resserre sur l'intime, dans un mimétisme du resserrement des intrigues autour du thème de la famille, comme le précise André Tissier. Françoise Rubellin cite ensuite Patrice Pavis : « le recentrage sur la pièce désormais principale des intérieurs bourgeois du XVIIIe siècle, le salon, est tout à fait conforme à l'émergence de l'espace privé et, pour cette pièce, de la cellule familiale »³⁰³. Philippe Ariès insiste à ce propos sur l'isolement des familles hors d'une société trop intrusive : « Dès le XVIIIe siècle, la famille commence à prendre ses distances à l'égard de la société, à la refouler au-delà d'une zone de vie privée toujours plus étendue. »³⁰⁴. Cette évolution débouche sur une nouvelle spécialisation des pièces de l'habitat en réponse « à un nouveau besoin d'isolement »³⁰⁵ : c'est au travers de lieux précis et non plus de passage, de lieux fermés, que se nouent les relations entre les individus, comme une invitation à l'intime et aux sentiments réciproques dès les premiers instants de la séduction.

La spatialisation de la famille chez Marivaux est relativement redondante. Les familles s'opposent, se divisent dans l'espace, tout au long des pièces mais finissent toujours par se retrouver dans le pardon et repentance nécessaires pour apaiser les sensibilités de chacun. L'occupation de l'espace scénique reprend cette dynamique simple : les fins de pièce sont toujours un moment de réunion, dans un même espace, de tous les membres de la famille. Cependant, Marivaux est moins attaché à la notion de tableau que Diderot. Il ne cherche pas à faire des fresques exemplaires car les mouvements sont pensés dans leurs répétitions et leurs échos d'une pièce à l'autre.

Qu'en est-il alors chez Beaumarchais ? Ce dernier réfute en partie cette idée de tableau qu'il trouve trop statique. Il préfère le dynamisme dramatique sans pour

²⁹⁹ André Tissier, cité par Françoise Rubellin, *op. cit.*, p 156.

³⁰⁰ Marivaux, *le Père prudent et équitable*, in *op. cit.*, p 39.

³⁰¹ *Ibid.*, p 275.

³⁰² Françoise Rubellin, *op. cit.*, p 155.

³⁰³ Patrice Pavis, cité par Françoise Rubellin, *op. cit.*, p 156.

³⁰⁴ Philippe Ariès, *op. cit.*, p 299-300.

³⁰⁵ *Ibid.*, p300.

autant nier qu'il fait le tableau d'une famille sur plusieurs générations, et surtout dans la *Mère coupable* où il représente une sorte de tableau de la vieillesse et d'une femme repentie à l'image d'une œuvre de Greuze.

Lorsqu'il s'agit de définir les espaces, savoir s'ils sont accueillants ou non, propices ou non à la famille, Beaumarchais fonctionne par des symboles. C'est tout à fait visible dans *le Barbier de Séville* avec la récurrence de la jalousie, cette fenêtre qui empêche les amants de pleinement se voir. Tout d'abord, le début de la pièce se passe dans une rue, à Séville. Le reste de la pièce se passe dans la maison de Bartholo. Cette pièce est marquée par l'adversité et le manque d'intimité : littéralement, l'action se passe chez l'ennemi. Grillagée, la jalousie empêche que les personnes à l'extérieur ne voient trop ce qui se passe à l'intérieur. Elle est bien évidemment homonyme du sentiment possessif de Bartholo. Les jalousies de Bartholo sont ce qui séparent les amants, que ce soit sentimentalement mais aussi physiquement. L'espace est alors un obstacle de plus à franchir pour les jeunes amants.

La situation change dans le *Mariage* : l'action se déroule à l'intérieur mais Violaine Géraud remarque qu'il y a une forme d'ouverture des espaces dans la pièce³⁰⁶. Plus de rue ni d'appartement privé, l'action se passe dans une chambre, dans l'intimité d'un couple, comme une manière d'annoncer que ce qui va être dévoilé durant cette pièce est quelque chose de privé devenu public par la force des choses. Ce n'est pas qu'une histoire d'alcôve mais une lutte sociale qui se produit ici, ce qui explique que Beaumarchais procède au mouvement inverse des autres dramaturges, à savoir non un resserrement mais un élargissement des espaces dans cette pièce. Pour autant, la multiplication ne signifie pas forcément la libération ou l'émancipation. Au contraire, Stéphanie Génand montre que l'espace manque, en particulier aux femmes : « les rues de Séville, partagées entre l'intérieur et l'extérieur, permettaient à la femme d'échapper fugitivement à son propriétaire – la jalousie s'ouvre quelquefois et Rosine savoure « le grand air [qui] fait plaisir à respirer » –, l'atmosphère se fait plus confinée dans le *Mariage*, où la prolifération des lieux ne permet bientôt plus d'identifier celui des femmes, avant de devenir littéralement oppressante dans *La Mère coupable* ». ³⁰⁷ Stéphanie Génand insiste également sur la forme labyrinthique de cet espace pour les femmes : « Beaumarchais donne à cette inquiétude l'ampleur d'un décor stratégiquement contigu et où toutes les pièces, chambres ou cabinets, communiquent. L'appartement de Suzanne et Figaro jouxte ainsi celui du comte, livrant la camériste au bon plaisir d'un maître libre à tout moment de surgir et d'imposer son droit » ³⁰⁸. Encore une fois, la multiplication des pièces ne signifie pas un élargissement de l'espace. Leur multiplication est aussi la division de la famille car chaque membre se retrouve coincé dans sa propre chambre, ou du moins la Comtesse est, elle, reléguée dans sa chambre sans envie d'en sortir. Pourtant, Beaumarchais cherche l'ouverture au sein de ce décor contraint. On peut penser au saut par la fenêtre

³⁰⁶ Violaine Géraud, *op. cit.*, p 27.

³⁰⁷ Stéphanie Génand, *op. cit.*

³⁰⁸ *Ibid.*

de Chérubin qui lui permet d'échapper au Comte : il réalise l'inverse de Lindor dans le *Barbier* qui cherchait par tous les moyens à entrer chez Rosine. Pas encore amant, Chérubin laisse deviner son futur par son occupation de l'espace. La scène du fauteuil où le Comte, Suzanne et Chérubin se meuvent autour du meuble témoigne aussi de la situation complexe des personnages. Chérubin doit sans cesse bondir, se glisser en-dessous ou passer derrière pour échapper au regard du Comte. Les mouvements sont alors encore une fois en faveur de la désunion, quand l'espace de la chambre de la Comtesse tente de s'émanciper du Comte : l'espace se démultiplie par la présence de l'alcôve de Suzanne et le cabinet où se cache Chérubin. D'une chambre froide et austère, la chambre parvient à être un lieu de réunion pour ces conspirateurs afin d'abolir la tyrannie du Comte. Cela reprend la notion de « troisième lieu » chère à Jacques Schérer : « le troisième lieu est doué d'une valeur dynamique qui entraîne des caractéristiques parfois fort complexes. Il est lié à des notions aussi fondamentales et aussi universelles pour tout théâtre que celles de cachette, de surprise, de déguisement, de mensonge. »³⁰⁹. Ce troisième lieu, c'est l'explosion de l'espace par un système d'emboîtement de pièces chez la Comtesse par exemple : l'espace s'augmente lui-même par ces cachettes et devient un conspirateur de plus dans la pièce, capable de tromper mais aussi d'aider des personnages.

Il faut bien signaler que dès le début de la pièce, Beaumarchais met en scène l'opposition des espaces, en mimétisme des relations sentimentales des personnages. Au début de l'acte I, on retrouve la chambre vide de Suzanne et Figaro, dépouillée de meubles mais remplie de leur amour. À l'acte II, l'action se passe dans la chambre superbe de la Comtesse mais très froide : elle y est seule, il n'y a plus de couple ni de tendresse. Jean Goldzink parle ainsi d'un « enjeu symbolique inscrit dans l'espace du premier acte : cette pièce que le comte accorde au couple roturier, serait-ce l'espace privé, clôturé, possédé, que Figaro mesure et savoure comme la récompenser de son trajet social, ou l'espace transgressé et violé d'une chambre-antichambre ? »³¹⁰. Beaumarchais travaille l'ambiguïté des espaces, notamment au travers de la notion d'intimité : qui a le droit d'être là, pourquoi tel ou tel personnage y est et qu'est-ce que cela signifie à propos des relations des personnages entre eux ?

On peut également noter un phénomène tout à fait singulier à Beaumarchais : la liste des personnages du *Barbier* est très détaillée sur l'habillement des protagonistes, acte par acte. Il accorde une grande importance aux détails esthétiques dans cette première pièce, ce qu'il ne fait plus dès le *Mariage* et encore moins dans *la Mère coupable*. Beaumarchais semble s'être lassé de cette surabondance de détails préliminaires : en revanche, les didascalies au sein du texte sont nombreuses. Pour ce qui est de *la Mère coupable* donc, la didascalie initiale évoque immédiatement un intérieur bourgeois et parisien : Nous ne sommes plus dans le château en Espagne mais dans une demeure parisienne, cossue, bourgeoise mais infiniment resserrée par rapport au faste espagnol de la pièce précédente. Pour en revenir à l'usage de symboles mais aussi de métonymies chez Beaumarchais, les transformations de

³⁰⁹ Jacques Scherer, *La dramaturgie de Beaumarchais*, Paris : Nizet, 1970, p 172.

³¹⁰ Jean Goldzink, cité par Isabelle Degauque, *op. cit.*, p 205.

l'espace correspondent à une intention simple : cet espace, c'est Rosine en mouvement. Car c'est bien sa trajectoire à elle que l'on suit dans les trois pièces : Jean Goldzink rappelle ce que convoque Rosine à chaque apparition dans *la Mère coupable* : « l'image de Rosine appelle les barreaux et grillages du *Barbier*, le luxueux appartement déserté du *Mariage* où le Comte l'enferme à clé à l'acte II et la menace du couvent, et enfin la chambre funèbre, la chambre expiatoire où la mère coupable se tourmente sous les signes hystériques de la dévotion »³¹¹. Les lieux où existe la famille Almoviva sont en fait et surtout ceux de la Comtesse, de son évolution et de son vieillissement. Si chaque pièce se termine par une réunion de tous les personnages en un même lieu, des embrassades sincères, cela reste superficiel, surtout pour ce qui est du *Mariage* : le danger semble écarté pour un temps mais le couple n'est pas pour autant sauvé. Il faudra *la Mère coupable* pour cela.

Comment la famille tente néanmoins de se réunir dans cette pièce qui ne cesse de les diviser ? On peut tout d'abord penser à la division des espace, encore une fois : le cabinet de la Comtesse contre la bibliothèque du Comte. Chacun s'évite, n'entre chez l'autre que par nécessité : il n'y a plus de couple, plus de famille. Pourtant le Comte entre de force dans l'espace de la Comtesse et découvre les lettres de Chérubin, ce qui lui permet enfin de comprendre et de pardonner à son épouse. De même, la Comtesse prend son courage à deux mains pour affronter son mari alors que le destin de Léon, son fils tant aimé, est des plus incertains. C'est par l'intrusion dans l'espace de l'autre que la pièce met en scène des réunions possibles. Attardons-nous sur la scène d'affliction de Rosine qui vient supplier son mari, dans les scènes 12 et 13 de l'acte IV. Dès le départ, on note une nette opposition d'attitude : la Comtesse est assise. Elle propose à son mari de s'asseoir mais celui-ci refuse. Il y a d'ailleurs une remarque, presque un lapsus du Comte, sur le passé qui les unit : « Vous savez qu'en parlant je ne saurais tenir en place. »³¹². Depuis toutes ces années de mariage, chacun connaît bien l'autre et, même dit involontairement, cela laisse de l'espoir pour la suite. L'une assise et l'autre debout, la joute verbal commence. Cette dernière a lieu dans le cabinet de Madame : « J'ai cru, Monsieur, que nous serions plus libres dans ce cabinet que chez vous. »³¹³. Le projet est à la fois l'éloignement de Bégearss – même si la Comtesse n'en a pas vraiment conscience – mais aussi la recomposition de l'intimité entre elle et son mari. Au fur et à mesure de la scène, le rapport de force évolue en défaveur de la Comtesse. Elle tente d'user d'arguments recevables, alors que le Comte se déplace de plus en plus vite pour montrer l'évolution de sa colère : « se promène plus vite sans parler »³¹⁴. Soudainement, il s'arrête et se déchaine contre sa femme qui se décompose. De l'une qui parlait assise à l'autre qui se taisait debout, on passe à la violence du Comte qui lit la lettre de Chérubin face à la dévotion de la Comtesse qui ne le regarde même plus, trop occupée à prier. Enfin, la situation explose littéralement : la Comtesse entre dans une sorte de transe, arrache

³¹¹ Jean Goldzink, *op. cit.*, p 140.

³¹² Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *la Mère coupable*, *in op. cit.*, acte IV, scène 13, p 300.

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ *Ibid.*, p 301.

son bracelet et s'écroule au sol : « *Elle reste évanouie. ALMAVIVA effrayé, ramasse le bracelet. [...] Il s'enfuit. Les convulsions de la douleur font glisser madame Almaviva à terre.* »³¹⁵. Le Comte, qui se plaçait en surplomb depuis le début de la scène, s'agenouille auprès de sa femme, et prend alors conscience de l'artificialité de l'espace qui les séparait. Il faut encore la révélation de la machination de Bégearss pour le faire pleinement revenir vers sa femme, mais le processus de pardon se matérialise dès cette scène, par l'occupation de l'espace au travers de cette scène de confrontation. Beaumarchais fait ainsi se réunir la famille de manière relativement conventionnelle, au travers de scènes d'embrassades comme on peut le voir à la fin de *la Mère coupable* mais surtout par une recomposition innovante de l'espace où chacun est amené à se penser dans un système par rapport aux autres, comme chaque pièce, chambre, salon, appartient à la même maison : c'est par leur réunion que se crée le foyer et donc la famille.

Réunir la famille c'est ainsi permettre qu'elle occupe pleinement l'espace scénique. Les dramaturges conçoivent l'occupation de l'espace par la famille au travers de didascalies, d'indications scéniques. Que ce soit par des embrassades, des mains tenues ou encore la simple présence mais tous ensemble et réunis, la famille se resserre et occupe l'espace non comme un entité monolithique mais comme un groupe apaisé où tous sont liés par la même affection. Le traitement de l'espace est aussi celui du lieu, celui mentionné dans la didascalie initiale ou au début de chaque acte : les halls de palais et autres salles du trônes sont bien loin. Ici, on retrouve des lieux de vie privés, souvent des salons et parfois jusqu'à des chambres.

La réunion de la famille se fait en réformant l'ensemble du genre théâtral : d'un point de vue thématique par la mise en valeur du pardon comme finalité des pièces et non plus seulement le mariage ; d'un point de vue générique par le développement de ce genre hybride qu'est le drame, revendiqué différemment par chacun, sans étiquette claire mais qui semble profondément lié à l'intimité de la famille justement ; d'un point de vue scénique par la modification profonde de l'espace comme un lieu de l'intime qui permet la réunion physique comme symbolique de la famille.

³¹⁵ *Ibid.*, p 303.

Conclusion

Philippe Ariès remarque ceci du point de vue de la sociologie, « à partir du XVIII^e siècle et pour longtemps, jusqu'à nos jours, le sentiment de la famille se modifia très peu. »³¹⁶. C'est donc sous ce siècle que naît cette émotion profonde et unique que l'on appelle le « sentiment de famille ». En quoi cela consiste-t-il ? Cela signifie que les individus prennent conscience qu'ils appartiennent à une famille, à un groupe social auprès duquel ils ont des devoirs à remplir mais aussi des droits auxquels ils peuvent prétendre. C'est un groupe certes hétérogène mais où chacun a sa place, une place croissante en fonction de l'âge. La place au sein de la famille est acquise par la naissance mais se développe par les affects que chacun y met : l'amour dans un premier temps, mais aussi la vertu. C'est tout cela qui constitue le sentiment de famille, cette impression qui tend à un état de fait, à savoir la famille comme refuge autant physique que psychique, le désir d'y appartenir mais aussi de fonder la sienne propre.

Comme cela a été souvent mentionné précédemment, le XVIII^e siècle signe un profond bouleversement en ce qui concerne les enfants au sein des familles : « le problème de la transmission du bien passe après le bien des enfants, et on ne voit plus nécessairement ce bien dans la fidélité à une tradition professionnelle. La famille est devenue une société moderne où on aime demeurer et qu'on aime évoquer »³¹⁷. La famille au XVIII^e siècle se refonde dans un mouvement très important de repli sur soi, au bénéfice de ses membres : « Dès le XVIII^e siècle, on a commencé à se défendre contre une société dont la fréquentation constante était auparavant une source de l'éducation, de la réputation, de la fortune. Désormais un mouvement de fond fait éclater les anciens rapports entre maîtres et serviteurs, grands et petits, amis et clients »³¹⁸. Car un sujet que traite assez peu ce théâtre, ce sont les différences entre familles pour ce qui concerne la classe sociale. On trouve des couples de domestiques, mais pas de familles de domestiques, pas plus qu'on ne croise de familles de paysans. La famille est une construction bourgeoise, parfois poussée jusqu'à l'aristocratie par la mention de titres de noblesse mais elle provient quasi exclusivement d'un milieu aisé. Même les jeunes gens désargentés finissent toujours par trouver des fonds financiers auprès d'un oncle généreux.

Pourtant, cela ne signifie pas qu'il y a un désintérêt total des questions sociales. On peut ainsi reprendre l'affirmation de Félix Gaiffe qui souligne que « cette générosité et cette ardeur que le drame emploie à défendre la famille, contre tout ce qui pourrait la troubler et la désunir, il les met aussi ardemment au service de tous les faibles et de tous les déshérités, dont il revendique les droits contre l'injustice et l'oppression. »³¹⁹. Que cela soit par la mise en valeur d'un Dorval qui s'est fait tout seul chez Diderot, d'un Dorante désarçonné par l'attirance qu'il éprouve pour ce qu'il croit être une chambrière dans le *Jeu* ou d'un Figaro en lutte contre le Comte chez Beaumarchais, il

³¹⁶ Philippe Ariès, *op. cit.*, p 307.

³¹⁷ *Ibid.*, p 309.

³¹⁸ *Ibid.*, p 310.

³¹⁹ Félix Gaiffe, *op. cit.*, p 267.

y a des obstacles sociaux, une mise en scène d'une différence sociale qui n'est pas à négliger.

La famille au XVIIIe siècle est donc le produit d'un triple mouvement : l'union, la désunion puis la réunion. L'union provient du XVIIe siècle mais aussi du contexte social. Le mariage est la norme, il est à la fois soutenu par les institutions ecclésiastiques et étatiques mais également plébiscité dans la littérature. S'il est parfois moqué, il n'est pas remis en question : aucun divorce n'est abordé, et si le partenaire gêne à l'intrigue, le personnage est veuf, ce qui résout le problème. Comme le rapporte Félix Gaiffe, « on ne songe guère par exemple à discuter sérieusement l'institution du mariage. »³²⁰. Certes on retrouve des amants mariés en secret, des jeunes gens qui veulent s'unir malgré l'interdit parental, « mais n'en concluons pas à la condamnation de la famille : ce serait méconnaître complètement les intentions du drame. La famille, groupement créé par la nature, foyer des instincts les plus généreux, est une institution sainte entre toutes ; nous devons favoriser tout ce qui contribue à en resserrer les liens, combattre tout ce qui pourrait les affaiblir »³²¹. Mais cela concerne les conceptions sociétales du mariage : la littérature réinterprète ce thème, et plus le temps avance, moins le discours est manichéen envers le mariage comme le souligne André Burguière :

C'est dans la littérature de fiction que l'on peut appréhender le plus aisément le renouvellement de ces stéréotypes. Trop aisément peut-être : thème central du dispositif des pièces de théâtre et des romans du XVIIe et du XVIIIe siècle, le mariage a été semble-t-il, rarement étudié comme tel. Le fait que la question du mariage se soit imposée comme ressort principal de l'intrigue dramatique ou romanesque pour montrer l'individu aux prises avec son destin ou avec les règles du jeu social, dans des situations de conflit entre l'amour et le devoir, les convenances et l'authenticité, l'obéissance et le bonheur, n'est certainement pas sans rapport avec l'évolution des valeurs morales et de la pratique matrimoniale.³²²

Le discours univoque sur le mariage, et par extension la famille, est une sorte d'idéal. Les dramaturges ne font pas l'économie de l'amour, des fins heureuses et d'un bonheur conjugal absolu à venir. Marivaux le premier semble d'un optimisme sans limite à cet endroit. Beaumarchais et Diderot au contraire posent des limites, doutent et représentent la lutte pour le bonheur sur la durée mais aussi des obstacles majeurs à la paix des familles. Souvent, c'est un protagoniste extérieur que l'on peut facilement exclure. Mais parfois, ce sont les parents eux-mêmes qui ne veulent pas écouter leurs enfants. Malgré son optimisme, Marivaux ne nie pas une forme de lutte entre parents et enfants, un combat de génération sur les vues différentes que chacun a de son avenir. Liées par le mariage, souvent l'argent, ou encore des ambitions sociales, les familles se créent. Mais ils planent toujours des menaces que l'idéal amoureux ne masque qu'un temps. Aux unions succèdent l'indifférence et bientôt la désunion.

³²⁰ *Ibid.*, p 262.

³²¹ *Ibid.*, p 263.

³²² André Burguière, *op. cit.*, p 91.

Cette désunion se retrouve au travers des portraits des différents individus qui composent la famille. Le fossé entre parents et enfants semble parfois être béant, tout comme celui entre père et mère. Les rôles s'opposent, les concessions sont absentes et tout le monde semble irréconciliable. Aux différences de générations s'ajoutent celles du genre : garçon ou fille, frère ou sœur, valet ou soubrette et donc père ou mère. La désunion vient de la difficulté à accepter la différence de l'autre, à projeter sur lui ses propres attentes. En cela, c'est un théâtre éminemment moderne que les trois dramaturges mettent en place : quoi de plus commun à toutes les époques que les conflits intra-familiaux ? La nouveauté est davantage dans la représentation : c'est au XVIIIe siècle, au travers du théâtre de Beaumarchais, Diderot et Marivaux que la famille n'est plus seulement la trame de fond d'une intrigue mais son enjeu à part entière. Les questions d'argent passent au second plan, tout comme celles du titre. Ce qui compte à présent, c'est parvenir à réunir tous les membres de cette famille éparpillée.

Ce n'est pas tant un retour à l'ordre précédemment établi qu'une recomposition de la famille que prônent les dramaturges. La première étape est celle d'un nouveau rapport aux institutions. L'Église n'est plus surplombante et toute puissante mais elle accompagne les familles au travers d'un autre sacrement beaucoup moins excluant que le mariage : la réconciliation. Concilier ses propres désirs avec ceux des autres membres de la famille est un pas nécessaire pour réunir la famille. Cela passe par des scènes d'embrassade mais aussi de reconnaissance, où les personnages reconnaissent leurs fautes en même temps que l'identité de telle ou telle personne qui avait disparue. À une autre échelle, la réunion est celle du genre théâtral mis à mal par la famille : comment recréer un genre nouveau à partir de ce thème ? En voulant le traiter de manière sérieuse, les dramaturges doivent trouver quoi faire du comique. Marivaux le conserve par bribes, Beaumarchais l'exclut au fur et à mesure de sa trilogie et Diderot semble évacuer le problème. C'est un nouveau genre qui naît au contact de la famille, celui du drame bourgeois. Avec autant de définitions que de dramaturges qui s'en emparent, ce genre est le propre de ce siècle... et il disparaîtra avec lui comme le souligne Pierre Larthomas : « ce sous-genre littéraire est une création originale du XVIIIe siècle et meurt avec lui »³²³. Une fois la recomposition générique effectuée, c'est au tour de l'espace physique d'être confronté à la famille. Les lieux se font plus intimes, créent des sortes de cocon où éclosent les sentiments et où chacun se retrouve avec les siens. Mais cette réduction mène également à une forme d'enfermement dont sont particulièrement victimes les personnages féminins par exemple. L'espace se recompose au contact de la famille, permettant une forme de rapprochement.

Le thème de la famille s'insinue partout dans ce théâtre du XVIIIe siècle : il recompose le genre, l'espace, la langue, les relations entre les personnages et surtout les enjeux de ce théâtre. Il n'est plus question de faire rire mais d'offrir un projet de société, et c'est Diderot qui a le plus à cœur cette ambition. Représenter la famille,

³²³ Pierre Larthomas, *op. cit.*, p 57.

c'est encourager la vertu et le meilleur en chacun. La famille sort donc grandie de sa représentation au théâtre, renforcée en tant qu'institution sociale. Mais la question pourrait alors se poser dans l'autre sens : quelle est l'épreuve de la famille pour le théâtre ? C'est celle d'une mutation, d'une perméabilité absolue du théâtre à ce thème. La famille questionne chaque aspect du théâtre, l'oblige à une introspection que chaque dramaturge réalise différemment. Sur un siècle d'évolution sociale de la famille, c'est aussi cent ans de déconstruction et de reconstruction du théâtre.

L'aboutissement de ce théâtre, ce sont les mutations sociales de la fin du siècle, les nouveaux droits qu'acquièrent les différents membres de la famille à l'issue de la Révolution Française : « en dépit des fluctuations, en 1799, les acquis de la Révolution sont clairs : fin de la route puissance paternelle et du droit d'aînesse, égalité entre les héritiers, droits des enfants naturels, institution du divorce et de l'adoption. Certaines de ces lois, comme l'égalité entre les héritiers ou le divorce, sont reprises par le Code Civil et influencent durablement l'histoire de la famille au XIXe siècle »³²⁴, précise Marie-France Morel. Il serait alors intéressant de se demander ce que l'acquisition de ces nouveaux droits a provoqué sur le théâtre du début du XIXe siècle : a-t-il connu la même perméabilité que le théâtre du XVIIIe siècle en ce qui concerne la famille ? Ou observe-t-on un désintérêt pour les questions sociales et un repli du théâtre autour de thématiques plus simples ou bien dans un retour vers l'inspiration antique et tragique ? Ce qui reste certain, c'est le caractère unique du théâtre du XVIIIe siècle vis-à-vis du thème de la famille, toujours porté vers l'innovation pour le traiter au mieux mais entravé par ce thème aussi large que sensible.

³²⁴ Marie-France Morel, compte rendu de Marie-Françoise Lévy, *L'enfant, la famille et la Révolution française*, Paris : Plon, 1989, in *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, n°39, 1992, p 339-341.

Bibliographie

Corpus Primaire

BEAUMARCHAIS Pierre-Augustin Caron de, *Théâtre : le Barbier de Séville, le Mariage de Figaro, la Mère coupable*, Paris : Flammarion, 1965, 320 p, (Coll. Garnier-Flammarion).

DIDEROT Denis, *Le Fils naturel, le Père de famille, Est-il bon ? Est-il méchant ?*, Paris : Garnier Flammarion, 2005, 324p, (coll. Théâtre).

MARIVAUX Pierre Carlet dit, *Théâtre Complet*, Paris : Editions du Seuil, 1964, 589 p, (Coll. Microcosme).

Corpus Secondaire

ARISTOTE, *Poétique*, Paris : le Livre de Poche, 2016, 220p. (Coll. Les classique de poche).

BEAUMARCHAIS Pierre-Augustin Caron de, *Notes et réflexions*, Paris : Hachette. 1961.

BEAUMARCHAIS Pierre-Augustin Caron de, *Eugénie*, Montpellier : Espaces 34, 1996, 107p (Coll. Espace théâtre).

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE Jacques-Henri, *Paul et Virginie*, Paris : Gallimard, 2013, 202p, (coll. « Folio plus classiques 18e siècle »).

BOILEAU Nicolas, *Satires, épîtres, art poétique*, Paris : Gallimard, 1985, 349p. (Coll. Poésie).

DIDEROT Denis, *Entretiens sur le fils naturel, de la Poésie Dramatique, Paradoxe sur le comédien*, Paris : Garnier Flammarion, 2005, (coll. Théâtre).

DIDEROT Denis, *Entretien d'un philosophe avec la maréchale de ****, Paris : Garnier, 1875, II (p 507-528) [Disponible en ligne : https://fr.wikisource.org/wiki/Entretien_d%E2%80%99un_philosophe_avec_la_mar%C3%A9chale_de_*** Consulté le 29/05/2022].

DIDEROT Denis, *la Religieuse*, Paris : Flammarion, 2009, 298p.

DIDEROT Denis et BOUCHER D'ARGIS Antoine-Gaspard, « Famille » in ENCCRE (*Edition Numérique Collaborative et Critique de l'Encyclopédie*), vol. VI (1756), p390b-

392b (éd. critique) [Disponible en ligne : <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v6-525-2/> Consulté le 02/04/2022].

Epître de Saint-Paul, 5.18-19. « Deuxième Lettre de Saint Paul apôtre aux Corinthiens » [Disponible en ligne : <https://www.aelf.org/bible/2Co/5> Consulté le 12 avril 2022].

JAUCOURT Louis de, BOUCHER D'ARGIS Antoine-Gaspard, DIDEROT Denis, Article « Enfant » in ENCCRE (*Edition Numérique Collaborative et Critique de l'Encyclopédie*), vol. V (1755), p652b–657a (éd. critique) [Disponible en ligne : <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v5-1281-0/> Consulté le 02/04/2022].

MARIVAUX, Pierre de, *Le Spectateur français*, Aix-en-Provence : Alinéa, 1992.

MOLIERE, *Œuvres Complètes*, Paris, Editions du Seuil, 1962.

RACINE Jean, *Bérénice*, Paris : Le livre de poche, 1988, p160 (Coll. le Théâtre de poche).

RACINE Jean, *Iphigénie*, Paris : Le livre de poche, 1986, 160p (Coll. le théâtre de poche).

RACINE Jean, *Phèdre*, Paris : le Livre de poche, 1985, 128p. (Coll. le théâtre de poche).

REGNARD Jean-François, *Le Légataire universel*, Paris : Larousse, 1941, 115p, (Coll. Classiques Larousse).

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Émile ou de l'Éducation*, Paris : Garnier Flammarion, 2009, 848p.

SOPHOCLE, *Œdipe Roi*, Paris : Gallimard, 2015, 208p.

TOUSSAINT, François-Vincent, « Bâtard » in ENCCRE (*Edition Numérique Collaborative et critique de l'Encyclopédie*), vol. II (1752), p138a–139a (éd. critique) [Disponible en ligne : <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v2-623-0/> Consulté le 02/04/2022].

Ouvrages critiques

AILLOUD-NICOLAS Catherine, *Dramaturgies de l'inconstance* : « *La double inconstance* », « *La fausse suivante* » et « *La dispute* » de Marivaux, Paris : Presses universitaires de Rouen et du Havre CNED, 2018, 160p.

AILLOUD-NICOLAS Catherine, *Marivaux ou Les préjugés vaincus ?* : « *La surprise de l'amour* », « *La seconde surprise de l'amour* », « *Le jeu de l'amour et du hasard* », Paris : CNED Presses universitaires de France, 2009, 207p, (Coll. CNED-PUF Série XVIIIe siècle français).

ARIÈS Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien régime*, Paris : Éditions du Seuil, 1975, 316p, (Coll. Points Histoire).

AYOUB Brigitte, *Marivaux : biographie, étude de l'œuvre*, Paris : Albin Michel, 1994, 189 p (Coll. Classiques).

BOLOGNE Jean Claude, *Histoire du couple*, Paris : Pocket, 2019, 351p, (Coll. Agora).

BOLOGNE Jean Claude, *Histoire du mariage en Occident*. Paris : Hachette littératures. 1996. 478p (Coll. Pluriel Histoire).

BUFFAT Marc, *Diderot : l'invention du drame*, [acte de colloque, 14 octobre 2000, Université Paris VII-Denis-Diderot], Paris : Klincksieck, 2000, 192p, (Coll. Actes et colloques).

BURGUIÈRE André, « Cher cousin: Les usages matrimoniaux de la parenté proche dans la France du 18e siècle » *Annales : histoire, sciences sociales*, n°5, Paris : Ecole des hautes études en sciences sociales, 1997, p 1339-1360 [Disponible en ligne : <https://urlz.fr/hiv3> Consulté le 05/02/2022].

BURGUIÈRE André, Klapisch-Zuber Christiane, Segalen Martine, *Histoire de la famille : 3 Le choc des modernités*, Paris : Librairie générale française, 1994, 736p.

BURGUIÈRE André et Lebrun François, *La famille en Occident du XVIe au XVIIIe siècle : le prêtre, le prince et la famille*, Bruxelles : Éditions Complexe, 2005, 123p, (Coll. Historiques).

BURGUIÈRE André, *Le mariage et l'amour en France : de la Renaissance à la Révolution*, Paris : Éditions du Seuil, 2011, 383p, (Coll. L'univers historique).

CANOVA Marie-Claude, *La comédie*, Paris : Hachette, 1993, 189p (Coll. Contours littéraires).

CORVIN Michel, *Lire la comédie*, Paris : Dunod, 1994, 274p (Coll. Lire).

CRONK Nicholas, *Études sur le Fils naturel et les Entretiens sur le Fils naturel de Diderot*, Oxford : Voltaire Foundation, 2000, 324p, (Coll. Vif).

DAUMAS Maurice, *Le mariage amoureux : histoire du lien conjugal sous l'Ancien Régime*, Paris : Armand Colin, 2004, 335p.

DEGAUQUE Isabelle, *Lectures de Beaumarchais : « Le Barbier de Séville », « Le Mariage de Figaro » et « La Mère coupable »*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015, 154p, (Coll. Didact français).

DEGUY Michel, *La machine matrimoniale ou Marivaux*, Paris : Gallimard, 1986, 314p.

DESVIGNES Lucette, « Dancourt, Marivaux et l'éducation des filles », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 63, Presses Universitaires de France, 1963, p394-414 [Disponible en ligne : <https://urlz.fr/hiuP> Consulté le 31/01/2022].

DIDIER Béatrice, *Beaumarchais ou la passion du drame*, Paris : Presses Universitaires de France, 1994, 243p, (Coll. Écrivains).

DUCCINI Hélène, « Watteau et Marivaux: deux témoins d'une mutation du sentiment amoureux au XVIIIe siècle », *Le temps des médias*, n°2, 2012, p12-21. [Disponible en ligne : <https://urlz.fr/hiuV> Consulté le 27/12/2021].

FLANDRIN Jean-Louis, *Familles: parenté, maison, sexualité, dans l'ancienne société*, Paris : Éditions du Seuil, 1995, 332p, (Coll. Points Histoire).

FRANCESCHI Sylvio Hermann De, « Le goût du théâtre et la corruption des mœurs au temps des Lumières », *Dix-huitième siècle*, n° 50, Paris : Société Française d'Étude du Dix-Huitième Siècle, Septembre 2018, p509-525 [Disponible en ligne : <https://urlz.fr/hiv6> Consulté le 29/01/2022].

FRANTZ Pierre, *Marivaux: jeu et surprises de l'amour*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2009, 200p, (Coll. Vif).

GAIFFE Félix, *Le rire et la scène française*, Genève : Slatkine Reprints, 1970, 294p.

GAIFFE Félix, *Le drame en France au XVIIIe siècle*, Genève : Slatkine, 2011, 600p.

GENAND Stéphanie, « *Deviner l'énigme du sphinx* » : *La trilogie de Beaumarchais*, Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2018, 150p, (Coll. Cours) [Disponible en ligne : <https://urlz.fr/hi4z> Consulté le 27/01/2022].

GÉRAUD Violaine, *Beaumarchais, l'aventure d'une écriture*, Paris : Honoré Champion, 1999, 195p, (Coll. Unichamp).

GILLOT Michel, *L'esthétique de Marivaux*, Paris : SEDES, 1998, 303p, (Coll. Esthétique).

GIUDICELLI Carole, « Travestissement féminin et scènes de séduction. Miroitements d'identité de l'amour », *Double jeu*, Caen : Presses universitaires de Caen, septembre 2007, p49-60.

GOLDZINK Jean, *Beaumarchais dans l'ordre de ses raisons : dialogue posthume avec Jacques Scherer sur les dramaturgies de Beaumarchais*, Paris : Nizet, 2008, 220p.

GOLDZINK Jean, *Comique et comédie au siècle des Lumières*, Paris : l'Harmattan, 2000, 381p (Coll. Critiques littéraires).

GOLDZINK Jean, « Dramaturgies du droit : Le Fils naturel et Le mariage de Figaro », *Littératures classiques*, n°40, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 2000, p259-271. [Disponible en ligne : <https://urlz.fr/hi4w> Consulté le 21/01/2022].

GREENE Edward, « Vieux, jeunes et valets dans la comédie de Marivaux », *Cahiers de l'AIEF*, vol. 25 / 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1973, p177-190. [Disponible en ligne : <https://urlz.fr/hi4x> Consulté le 22/01/2022].

GREENE Edward, *Marivaux*, Toronto : University of Toronto Press, 1965, 368p, (Coll. University of Toronto romance series).

HUBERT Marie-Claude, *Le théâtre*, Paris : Armand Colin, 2008, 213p (Coll. Cursus).

JASPARD Maryse, *La sexualité en France*, Paris : Éditions La Découverte, 1997, 124p, (Coll. Repères).

LARTHOMAS Pierre, *Le Théâtre en France au XVIIIe siècle*, Paris : PUF, 1989, 127p, (Coll. Que sais-je ?).

LEBRUN François, *La vie conjugale sous l'Ancien Régime*, Paris : Armand Colin, 1998, 185p, (Coll. U Histoire).

LECOURT Dominique, *De la différence des sexes entre les femmes*, Paris : Presses Universitaires de France, 2000, (Coll. Forum Diderot).

LECOURT Dominique, *Diderot : passions, sexe, raison*, Paris : Presses universitaires de France, 2013, 99p.

LEFAY Sophie, *Nouveaux regards sur la trilogie de Beaumarchais*, Paris : Classiques Garnier, 2015, 271 p, (Coll. Rencontres).

LOJKINE Stéphane, PASCHOUD Adrien, SELMECI Barbara, [et al.], *Diderot et le temps*, Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2016, 324p, (Coll. Textuelles univers littéraires).

MAÎTRE Jacques et Guy MICHELAT, *Religion et sexualité*, Paris : l'Harmattan, 2002, 261p, (Coll. Religion et sciences humaines).

MOREL Marie-France, compte rendu de Marie-Françoise Lévy, *L'enfant, la famille et la Révolution française*, Paris : Plon, 1989, 492p in *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, n°39, 1992, p. 339-341. [Disponible en ligne sur Persée - Portail des revues scientifiques en SHS : <https://urlz.fr/hYos> Consulté le 12/04/2022].

NAGY Péter, *Libertinage et révolution* (traduit du hongrois par Christiane Grémillon), Paris : Gallimard, 1975, 186 p, (Coll. Idées Littérature).

NOONAN John-Thomas, *Contraception et mariage: évolution ou contradiction dans la pensée chrétienne* (traduit de l'anglais par Marcelle Jossua), Paris : les Éditions du Cerf, 1969, 722p.

PAVIS Patrice, « Chapitre XI. L'espace des fausses confidences et les fausses confidences de l'espace », in : *Vers une théorie de la pratique théâtrale : Voix et images de la scène*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2017. (Coll. Perspectives) p183-210 [Disponible en ligne : <https://urlz.fr/hivm> Consulté le 31/01/2022].

PAVIS Patrice, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1986, 466p (Coll. Publications de la Sorbonne Série Langues et langages).

POUSSOU Jean-Pierre, ROBIN-ROMERO Isabelle, et CHAUNU Pierre, *Histoire des familles de la démographie et des comportements : en hommage à Jean-Pierre Bardet*, Paris : PUPS, 2007, 1080p, (Coll. Centre Roland Mousnier).

RICHARDOT Anne, *Femmes et libertinage au XVIIIe siècle : ou les Caprices de Cythère*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016, 154p, (Coll. Interférences), [Disponible en ligne : <http://books.openedition.org/pur/30532> Consulté le 23/01/2022].

RIVARA Annie, « La Mère confidente de Marivaux, ou la surprise de la tendresse, une expérimentation morale et dramaturgique », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°93, Presses Universitaires de France, 1993, p73-93. [Disponible en ligne : <https://urlz.fr/hi4i> Consulté le 12/01/2022].

RUBELLIN Françoise, *Marivaux dramaturge: « La double inconstance », « Le jeu de l'amour et du hasard »*, Paris : Honoré Champion, 1996, 290 p, (Coll. Unichamp).

RUBELLIN Françoise, « préface » in Marivaux, *l'École des mères suivi de la Mère confidente, suivi de la Parisienne*. Paris: Librairie générale française, 1992, 248p.

SALAÜN Franck, *La revanche de Beaumarchais : trois études sur la trilogie*, Paris : Herman, 2015, 154p.

SCHERER Jacques, Introduction à *Beaumarchais*, Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Montréal : Éditions de l'Arbre, 1945, 340p, (Coll. Classiques de l'Arbre).

SCHERER Jacques, *La dramaturgie de Beaumarchais*, Paris : Nizet, 1970, 258p.

SHORTER Edward, *Naissance de la famille moderne: XVIIIe-XXe siècle* (traduit de l'anglais par Serge Quadrupani), Paris : Éditions du Seuil, 1977, 379p, (Coll. Points Histoire).

SIEUZAC Laurence, « Éducation et vocation de la femme au Siècle des lumières », in : BODINIER Bernard, Martine Gest, Paul Pasteur, Marie-Françoise Lemmonier-Delpy (éds.), *Genre & Éducation : Former, se former, être formée au féminin*, Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2018, (Coll. Éducation), p271-287 [Disponible en ligne : <http://books.openedition.org/purh/1758> Consulté le 03/02/2022].

SOUILLER Didier, Florence Fix, Sylvie Humbert-Mougin [et al.], *Études théâtrales*, Paris : Presses Universitaires de France, 2005, 546p, (Coll. Quadrige Manuels).

SPACAGNA Antoine, « L'épreuve (de Marivaux) et/ou le jeu et les preuves », *Baroque, Centre de Recherches Historiques* (UMR 8558), Éditions Cocagne, Janvier 1987 [Disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/baroque/598> Consulté le 16/01/2022].

TARDE Gabriel, *La morale sexuelle*, Paris : Payot & Rivages, 2008, 90p (Coll. Petite bibliothèque Payot).

VIENNOT Eliane et Pellegrin Nicole, *Revisiter la « querelle des femmes »: discours sur l'égalité-inégalité des sexes, de 1750 aux lendemains de la Révolution* [actes de colloque, Paris, 8 novembre 2008, organisé par la Société internationale pour l'étude des femmes de l'Ancien régime et l'Institut d'histoire moderne et contemporaine], Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, 204p, (Coll. L'école du genre Nouvelles recherche).

WALCH Agnès, *Histoire de l'adultère : XVIe-XIXe siècle*, Paris : Perrin, 2009, 420p.

WEBER Caroline, « The Sins of the Father: Colonialism and Family History in Diderot's *Le Fils naturel* », *PMLA*, n°118, Cambridge University Press, mai 2003, p 488-501. [Disponible en ligne : <https://urlz.fr/hi4L> Consulté le 02/02/2022].

Références iconographiques

Figure 1 : BOUCHER François, *le Déjeuner* [huile sur toile], Paris : Musée du Louvre, 1739 [Image de couverture].



Figure 2 : GREUZE Jean-Baptiste, *La Lecture de la Bible* (« Un père de famille qui lit la Bible à ses enfants ») [huile sur toile], Paris : Musée du Louvre, 1755.

Figure 3 : GREUZE Jean-Baptiste, *le Fils puni* [huile sur toile], Paris : Musée du Louvre, 1778.



Figure 4 : VIGÉE LE BRUN Elisabeth, *Madame Vigée Le Brun et sa fille, Jeanne-Lucie, dite Julie* [huile sur toile], Paris : Musée du Louvre, 1786.

Table des matières

Remerciements	2
Introduction	3
I) L'union des familles : un modèle hérité et ancien mis à mal	13
A) La vision idéalisée de la famille : le couple, l'amour, la jeunesse	13
B) Les liens concrets à l'origine de la famille	24
C) Les principaux périls qui menacent la famille	35
II) La désunion des familles : la construction des individus en dehors du cadre familial.....	46
A) La difficulté d'être parent	46
1) Être à la fois femme, mère et épouse.....	47
2) Entre le modèle vertueux et le maître contraignant : le mari et le père ...	50
3) L'absence d'une troisième génération et la présence d'autres figures parentales.....	54
B) Obéissance et émancipation des enfants.....	57
1) les enfants légitimes : l'appartenance pleine et entière à la famille	57
2) les enfants illégitimes : l'exclusion de la famille.....	61
3) La singularité du statut de <i>filie</i>	65
C) L'élargissement de la famille : la place des serviteurs.....	69
III) La réunion des familles : repenser les liens familiaux et leurs représentations	80
A) La réconciliation et le pardon comme nouvelles bases de la famille	80
B) Réinventer la famille au théâtre par le « mariage » entre des registres apparemment opposés	91
C) Faire famille dans l'espace scénique.....	102
Conclusion	113
Bibliographie	117
Corpus Primaire	117
Corpus Secondaire	117
Ouvrages critiques	119
Références iconographiques.....	124
Table des matières.....	125