

La relation mère-enfant dans la dramaturgie staëlienne

SIMONA JIȘA¹

Abstract: *The Relationship between Mother and Child in Staël's Playwriting.*

The article aims to analyse the plays of Germaine de Staël *Agar dans le désert*, *Geneviève de Brabant* and *La Sunamite*, considered as serious dramas, brought together in the perspective of the maternal relationship. The maternal archetype follows the form of the *mater dolorosa* capable of the greatest sacrifices. The child is seen as being inseparable from the mother and is often an innocent victim of human sins. Passionate love as the essential coordinate of romanticism is replaced by maternal love and by the love of God. The plays have a clear moralizing value, but the pathos of declamation and the introspection, characteristic of romanticism, are well visible.

Keywords: Germaine de Staël, theatre, maternal relationship, romanticism.

Germaine de Staël est une figure d'exception dans le paysage culturel européen du XIX^e siècle. Femme de lettres, elle a été une force centripète qui a réussi à réunir autour d'elle une grande famille d'artistes, mettant en valeur les idées les plus innovatrices de l'époque. La vie de sa propre famille se déroulait dans un climat artistique de haut niveau, sans pour autant que Madame de Staël veuille négliger son statut de mère.

Les critiques littéraires ont établi que Germaine de Staël était plutôt intéressée par certaines expériences dramatiques d'ordre formel, tenant du jeu des acteurs et de l'importance de la déclamation. Danielle Johnson-Cousin soutenait que « l'importance de telles pièces (y compris *La Sunamite*, automne 1808) ne réside pas, comme on l'a bien trop souvent répété, dans l'aspect

¹ Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca. simonajisa@yahoo.fr.

“maternel”, voire “bonne mère” de l’expérience dramatique, mais dans le but réel et advenu d’expérimentation dramatique/esthétique chez Staël. »² Mais, nous considérons que le lecteur d’aujourd’hui reste sensible aux relations humaines tissées par une pièce de théâtre, étant données toutes les expérimentations dramatiques des deux derniers siècles qui lui sont connues. Notre époque s’intéresse de nouveau à la littérature de l’intime familial, aux rapports intergénérationnels, comme le souligne Dominique Viart³ et nous revisitons les œuvres des siècles passés sans nous départir de nos besoins et intérêts littéraires.

Ainsi, nous pouvons dire que la dramaturgie de Germaine de Staël rend manifeste la manière dans laquelle elle comprend les sentiments qui existent entre les membres d’une famille. Une préférence est visible pour les topoï littéraires qui impliquent la mère et son enfant. Notre article se propose justement de synthétiser ces relations maternelles, en prenant comme corpus d’analyse les pièces incluses dans la catégorie « Essais dramatiques » de ses *Œuvres posthumes* de 1838 par son fils⁴ et qui sont considérées par l’éditeur comme des « drames » sérieux. Ces pièces écrites au début du XIX^e siècle sont aussi les plus connues : *Agar dans le désert* (1806), *Geneviève de Brabant* (1808), *La Sunamite* (1808). Ce ne sont pas des tragédies, car la fatalité extérieure, le concept du destin préétabli et l’inexistence du libre arbitre sont remplacés par une culpabilité humaine, qui entraîne des drames, mais suspend la fin tragique de la mort.

² Danielle Johnson-Cousin, « La société dramatique de Madame de Staël de 1803 à 1816 : essai de reconstitution et d’interprétation de l’activité dramatique staëlienne du Groupe de Coppet », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, no. 296 (1992) : 210. Dans ce sens, Ramona Malița synthétise ainsi les centres d’intérêt de Germaine de Staël : « La pratique théâtrale de Mme de Staël se constitue de quatre composantes : A. Mme de Staël lectrice et spectatrice de théâtre. B. Mme de Staël auteur dramatique. C. Mme de Staël actrice de société. D. Mme de Staël animatrice des représentations théâtrales (il s’agit des saisons théâtrales de Coppet et de Genève pendant les années 1807-1811) » in « Le roman staëlien *Corinne ou l’Italie* – un cas de transgénéricité ? », *Literaport : revue annuelle de littérature francophone*, no. 2, (2015) : 33.

³ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations* (Paris : Bordas, 2005). Dominique Viart y signe le chapitre dédié justement aux « Récits de filiation ».

⁴ Germaine de Staël, *Œuvres posthumes de Madame la baronne de Staël-Holstein précédées d’une notice sur son caractère et ses écrits*, publiées par son fils (Paris : Firmin Didot Frères et Treuttel et Würtz, 1838).

Dans ces trois pièces le rapport mère-enfant est central, mais dans d'autres il est secondaire dans l'intrigue. Néanmoins, l'amour maternel est puissant dans toutes les pièces, il semble inconcevable à Germaine de Staël de concevoir une « mauvaise mère ». L'archétype sur lequel elle bâtit Agar, Geneviève et la Sunamite est celui de la *mater dolorosa* capable des plus grands sacrifices. L'enfant est vu comme un être inséparable de la mère, manifestant de la part de celle-ci un véritable complexe ombilical⁵. Malgré la variété des situations de vie, l'existence d'une charge moralisatrice est évidente et le discours déclamatoire fait appel à la pitié et à la compassion.

Ces trois pièces sont d'inspiration biblique ou mythologique, mais nous sommes d'avis que Germaine de Staël mélange sa culture générale et religieuse avec sa manière à elle d'être mère. La critique les a regroupées sous la dénomination de « théâtre de famille »⁶, avec une valence éducative religieuse indéniable. Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval affirmait que ces pièces « retrouvent la double tradition d'un théâtre familial (par sa distribution et ses actants) et religieux, à l'usage exclusivement domestique, comme le rappelle l'avertissement. »⁷ Ces pièces laissent l'image d'une femme-mère intéressée par ses enfants, très proche affectivement, une sorte de mère-modèle. Germaine de Staël a souvent joué le rôle de la mère dans des pièces qu'elle faisait mettre en scène⁸. Lors de la représentation d'*Agar dans le désert*, le 12 mars 1806, la distribution incluait Germaine de Staël (dans le rôle d'Agar), Albertine de Staël (Ismaël), Albert de Staël (l'Ange). *Geneviève de Brabant* comprend, dans la représentation du 26 novembre 1807, Germaine de Staël (dans le rôle de Geneviève), Albertine de Staël (l'Enfant de la douleur), Albert de Staël (Adolphe), Auguste de Staël (l'Ermite), Elzéar de Sabran (Sigefroi). La représentation de

⁵ En ce qui concerne cet attachement de l'enfant à sa mère, voir Gwendolyn Stevens et Sheldon Gardner *Separation anxiety and the dread of abandonment in adult males* (Westport : Praeger Publishers/Greenwood Publishing Group, 1994).

⁶ À commencer par Auguste de Staël dans « Avertissement de M. de Staël fils », 432.

⁷ Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, « Le théâtre des familles de Mme de Staël », *Cahiers staëliens*, no. 50 (1999) : 49.

⁸ Information établie par Martine de Rougemont, « L'activité théâtrale dans le Groupe de Coppet : la dramaturgie et le jeu », in *Actes et documents du deuxième Colloque Coppet 10-13 juillet 1974*, publiés par la Société des Études Staëliennes sous la direction de Simone Balayé et de Jean-Daniel Candaux (Paris : Honoré Champion, 1977), 84.

La Sunamite a eu lieu 2 novembre 1808, les interprètes étant Germaine de Staël (la Sunamite), Albertine (Semida), Catherine Rilliet (la Tante), Constant (Élisée), Auguste (Guehazi).

Les structures des pièces suivent un *pattern* évident du point de vue actantiel : au début il y a le Mal sous diverses formes : envie, jalousie, méchanceté, perfidie, vanité. Le couple monoparental mère-enfant est saisi toujours dans des situations-limite, dans les moments de crises les plus intenses à affronter, mettant en jeu la vie même des protagonistes. Les sentiments d'amour sont bi-vectoriels, la tendresse étant la note définitoire dans toutes les pièces. Pourtant, comme Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval le soutient, « Mme de Staël n'hésite pas à mettre en scène les contradictions du cœur maternel »⁹, étalant des conflits entre la femme et l'époux (le père/Père). La fin est moralisatrice et ne se termine pas par la mort comme dans les tragédies (ou dans les romans de Germaine de Staël).

Agar dans le désert

Agar était une esclave qu'Abraham avait emmenée d'Égypte, et que Sara, son épouse, mère d'Isaac, éloigne d'Abraham. Nous sommes dans la présence d'un amour impossible, qui fait que le personnage féminin soit obligé de réduire son amour à sa forme maternelle.

La pièce commence justement avec la mère porteuse, inquiète de l'état de fatigue physique de son enfant : « Ismaël, cher enfant, laisse-moi te porter dans mes bras, je t'en prie : le sable est si brûlant, et tes pieds fatigués peuvent à peine te soutenir. »¹⁰ Elle se sacrifie pour son fils, souffre de soif pour qu'il puisse continuer à marcher. L'enfant est le double moral de la mère, et il lui répond en échos, attentif lui aussi envers la fatigue de sa mère : « Non, non, ma mère, je puis marcher encore : cependant, si tu le permets, nous nous reposerons tous les deux quelques instants. »¹¹ Il vit une relation

⁹ Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, « Maternité idéale dans le théâtre de Madame de Staël », *Cahiers staëliens*, no. 53 (2002) : 188.

¹⁰ Germaine de Staël, *Agar dans le désert*, 432.

¹¹ Germaine de Staël, *Agar dans le désert*, 432.

quasi fusionnelle avec sa mère : « Ma mère, viens t'asseoir à côté de moi ; cela me rendra des forces »¹², et l'emploi du pronom personnel « tu » renforce l'idée d'un rapprochement affectif spécial entre les deux. Le garçon joue, d'une certaine manière, le rôle du mari protecteur de sa femme et contribue à figurer un complexe œdipien¹³ : le père est, sinon häï, au moins absent et incompris, et l'enfant aime démesurément sa mère.

La mère est aussi une fervente croyante et les obstacles de la vie ne la font pas se détourner de Dieu : « Il n'a ni faiblesse, ni crainte : il est souverainement bon, parce qu'il est tout puissant. Il a pitié de l'homme, et l'homme souvent n'a pas pitié de son semblable ; la Divinité s'attendrit, et la créature est inflexible. Dieu, qui est là-haut, nous voit et nous entend. »¹⁴ Devant les épreuves du désert, elle demande pardon à Dieu pour ses péchés, afin que sa faute ne retombe pas sur son enfant : « O mon Dieu ! protégez Ismaël ! Si je fus trop fière de vos dons, dans les jours de ma prospérité, si je méprisais l'âge avancé de Sara, si je me complus avec orgueil dans ma force et dans ma jeunesse, punissez-moi ; mais épargnez ce pauvre enfant, le plus simple, le plus doux, le plus innocent de tous les êtres »¹⁵. Désespérée, elle reconnaît ses péchés en réaffirmant sa croyance en Dieu : « L'amour m'aveugla, la vanité me séduisit. Je voulus plaire et régner ; mais au fond de mon cœur, votre image, ô mon Dieu ! ne fut jamais effacée. »¹⁶

Agar a caché à son enfant les motifs de cet exil et le fait qu'ils devaient traverser le désert, afin de « retarder l'instant de la douleur »¹⁷. Si elle ne lui dit pas la vérité c'est pour le protéger de l'avenir cruel qu'elle entrevoit. À l'acmé de son désespoir, elle déplore la confiance aveugle de son fils dans une sortie de ce désert et doit se résigner au fait qu'elle ne sera pas la mère protectrice qu'elle se voulait, même si elle était prête à donner sa vie en échange : « O mon fils ! tu dors sans crainte auprès de moi, tu crois que je

¹² Germaine de Staël, *Agar dans le désert*, 432.

¹³ Nous envisageons ce concept tel qu'il est décrit en 1899 par Sigmund Freud dans *L'Interprétation du rêve*, nommé « complexe œdipien » en 1910 dans le texte intitulé *Contribution à la psychologie de la vie amoureuse* et repris dans plusieurs autres textes freudiens ultérieurs.

¹⁴ Germaine de Staël, *Agar dans le désert*, 433.

¹⁵ Germaine de Staël, *Agar dans le désert*, 433.

¹⁶ Germaine de Staël, *Agar dans le désert*, 435.

¹⁷ Germaine de Staël, *Agar dans le désert*, 434.

puis te protéger toujours, et tu ne sais pas que je suis sans défense contre la nature, enfant comme toi devant elle, et moins digne que toi de l'attendrir »¹⁸, réitérant aussi l'image de la petitesse de l'homme devant la grandeur et la puissance divines.

Quand elle renverse par accident le vase avec les dernières gouttes d'eau, elle s'accuse d'être la meurtrière de son fils. Au comble de sa détresse, elle ne peut pas supporter l'idée de ne plus voir son enfant, de le voir mourir avant elle, de ne plus être mère, vivant un deuil inconsolable avant qu'il n'en soit le cas. On dirait que Germaine de Staël projette sur scène les angoisses de toute mère craignant pour la vie de son enfant. L'intervention divine résout le drame avant qu'il ne se produise : en entendant les pleurs d'Ismaël, un ange est dépêché pour frapper un rocher et y faire apparaître une source. L'intervention théâtrale de type *deus ex machina* relève du merveilleux chrétien¹⁹ et de la manière religieuse de concevoir une hiérophanie. L'ange messager prédit le destin grandiose de son fils, de qui naîtra un peuple souverain des déserts. La logique événementielle semble dichotomique, la joie venant toujours après la peine, comme une confirmation de l'alternance du Mal et du Bien dans ce monde. La mère pourra voir sa dévotion justifiée par la récompense de l'amour filial de celui qui saura honorer sa mère, selon le code des relations intergénérationnelles : « élève ton fils dans la crainte et dans l'amour du Très-Haut ; et quand la vieillesse épuisera tes forces, Ismaël n'oubliera pas qu'il doit la vie à tes larmes ; et sa main guerrière soutiendra tes pas chancelants. »²⁰

Nous constatons donc que l'intrigue ne se focalise pas sur les figures bibliques importantes comme Abraham ou Ismaël adulte, mais seulement sur ce moment d'intimité entre la mère et son fils. La tragédie n'est pas une glorieuse, mythique, mais personnelle. C'est une sorte de micro-histoire présentant une mère en train de perdre son enfant, dans laquelle, au niveau macro-social, toute femme peut se reconnaître. Toutefois, il est clair que l'amour maternel se mélange avec l'amour divin, selon le modèle de la nécessité d'incarner (sur scène) l'exemple sur lequel s'étaye une Loi.

¹⁸ Germaine de Staël, *Agar dans le désert*, 434.

¹⁹ Terme utilisé pour caractériser ce type d'intervention dans le théâtre de Germaine de Staël par Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, « Maternité idéale dans le théâtre de Madame de Staël », 187.

²⁰ Germaine de Staël, *Agar dans le désert*, 436.

La nouveauté apportée par Germaine de Staël est le fait que pendant une époque où l'amour entre un homme et une femme constituait l'un des topoï de la littérature, elle a fait déplacer l'accent sur l'amour maternel, tout en gardant l'intensité de cette passion. Sur le modèle christique, la passion chez elle mélange amour et souffrance.

Geneviève de Brabant

Dans cette pièce d'inspiration allemande, la relation parentale est doublée : il y a, d'une part, Geneviève qui se trouve isolée dans la forêt avec sa fille et, d'autre part, son mari, le comte Sigefroi, qui a continué à élever leur fils aîné Adolphe. Au début de la pièce l'intrigue se trouve au moment où Geneviève quitte la grotte après y avoir séjourné dix ans avec sa fille, pour tenir la promesse faite au soldat qui devait la tuer mais qui a été attendri par la femme et son nouveau-né. Elle a accepté cet exil de dix ans en pensant à sa fille et non pas à elle-même : « Sans mon enfant, je n'aurais pas demandé la vie ; elle ne vaut pas, cette vie, les souffrances que l'on m'imposait. Mais je pouvais conserver les jours de ma fille ; mon existence était son bien, était son droit, tant qu'elle pouvait lui servir. »²¹ Geneviève incarne la même figure de mère dédiée totalement au bonheur de son enfant, au détriment du sien : « J'ai souffert, mais j'ai préservé mon enfant de la douleur et de l'abandon. »²²

Il est à mentionner que le nom de la fille n'est pas précisé, peut-être à cause du fait que la paternité de cet enfant est sujette à des doutes de la part de son mari qui croit avoir été trompé par sa femme avec Golo. La fille est pour elle « l'Enfant de la douleur »²³, car son existence a été aussi la cause de son exil. Elle ne devra recevoir de nom que de son père. Et même si Geneviève est une coupable innocente, accusée injustement, la « faute » de la mère se projette aussi sur son enfant.

²¹ Germaine de Staël, *Geneviève de Brabant*, 441.

²² Germaine de Staël, *Geneviève de Brabant*, 438.

²³ Germaine de Staël, *Geneviève de Brabant*, 437.

Geneviève quitte l'espace protecteur qu'est la grotte dans la forêt, là où elle a vécu pendant dix ans avec sa fille pour revenir entre les hommes, à la cour de son mari. Espace clos, mais en pleine nature comme tout topos romantique, la grotte est connotée positivement. Elle renvoie également au ventre maternel, à cette protection totale de l'enfant par la mère. Cette période d'isolement est donc une sorte de rituel qui prévoit un *regressus ad uterum*²⁴ avec l'espoir d'une vie ultérieure nouvelle et meilleure. Elle représente aussi un intervalle pendant lequel la mère a occulté sa valence féminine, se concentrant uniquement sur son statut de mère. C'est une mort symbolique de la femme, afin que la vérité soit révélée et l'ordre du monde restauré.

Même si en proie au désespoir, elle se sent pourtant protégée par Dieu, ne perdant jamais sa foi. En tant qu'être humain soumis au destin et à la mort, elle sait que le salut ne peut venir que de Dieu. Le médiateur divin est, dans cette pièce, un ermite. Il joue aussi le rôle du confident auquel Geneviève raconte son histoire d'épouse et de mère rejetée et condamnée à mort par un mari qui rappelle le triangle de la tragédie shakespearienne avec Othello, Yago et Desdémone. Geneviève est une figure maternelle complexe, car elle élève sa fille toute seule dans la forêt, très proche affectivement d'elle, mais en même temps, elle a le statut de mère absente pour son fils qu'elle a dû quitter à quatre ans. Leurs retrouvailles ne seront que plus prodigieuses.

L'ermite est aussi le témoin capable de révéler la vérité de cette histoire, car Golo lui a confié, avant de mourir, une lettre d'aveu. Le miraculeux est présent aussi par le songe de Geneviève qui accepte de donner sa vie à Dieu en échange du pardon de son mari et de l'acceptation de leur fille. Le cœur de son mari s'attendrit en la voyant désirer la mort pour être crue et la lettre de Golo efface tout doute. Il n'y a que la prière commune de l'ermite, des deux enfants et du mari repentin qui ajourne la mort de Geneviève, et la pièce se termine justement avec la vision de la famille réunie et heureuse.

²⁴ Voir le sens anthropologique du syntagme chez Mircea Eliade dans différents livres tels *La nostalgie des origines* ou *Initiation, rites, sociétés secrètes* (1976) ou l'essai psychanalytique de 1924 de Sándor Ferenczi, *Thalassa, essai sur la théorie de la génitalité*, dans la traduction de Judith Dupont et intitulé *Thalassa : Psychanalyse des origines de la vie sexuelle, précédé de Masculin et féminin*.

Cette pièce nous offre aussi une belle définition de l'amour maternel : « O saint amour de mère, qui soutenez dans les revers, qui consolez dans l'injustice, qui créez au fond du cœur je ne sais quel sanctuaire où l'on ne sent, où l'on n'aime que son enfant et son Dieu »²⁵. Au-delà du pathétisme romantique, on voit que l'amour maternel est doublé toujours de l'amour pour Dieu. La conviction que Germaine de Staël laisse entendre est que si la « foi » humaine est trop facilement ébranlée par les mensonges des gens, celle en Dieu reste un appui inestimable devant les aléas de la vie et constitue le salut de l'homme.

La Sunamite

Dans cette pièce il n'y a plus la même tonalité chez la mère et son enfant. Semida est une jeune fille qui se trouve en désaccord avec la Sunamite, ayant des visions différentes sur la vie ; leur antagonisme revêt une forme très atténuée, grâce à l'amour filial. La vision courante de la mère traditionnelle *versus* la vie moderne rêvée par la jeune fille est totalement renversée, étant donné que la mère veut que sa fille vive sa vie et profite de sa jeunesse et de sa beauté, tandis que Semida voudrait se consacrer à Dieu.

La tante de Semida accuse la Sunamite de gaspiller la fortune pour des fêtes, car « la beauté de ta fille a séduit ton cœur ; tu veux la montrer à tous les regards. »²⁶ La naissance de la fille de la Sunamite a été le résultat de l'intervention du saint prophète Élisée à la suite de ses prières pour avoir un enfant et en échange de la promesse faite par son mari de la consacrer à Dieu à l'âge de seize ans. Cette promesse, que seule la sœur de la Sunamite connaît, n'a pas été tenue, et sa sœur lui reproche de se fier trop aux vanités du monde.

Semida, qui n'est pas au courant du pacte établi par son père avec Dieu et légué à sa femme après sa mort prématurée, souffre de tristesses incompréhensibles et commence à avoir des prémonitions de sa mort. Elle n'aime pas les foules qui l'admirent et préfère la compagnie de sa mère et les

²⁵ Germaine de Staël, *Geneviève de Brabant*, 438.

²⁶ Germaine de Staël, *La Sunamite*, 448.

moments de contemplation : « Ma mère, ne me gâte pas, je t'en prie : un enfant doit être humble et modeste, et je crains de cesser de l'être, quand ta voix me fait entendre de si flatteuses paroles. »²⁷ Elle estime le prophète Élisée, déjà attirée par les discussions spirituelles. Elle consent à la fête qu'on lui organise par amour et respect pour sa mère.

Cette pièce est une lecture biblique de l'orgueil vu comme « le plus grand crime de l'homme envers le ciel »²⁸. L'orgueil maternel comme péché capital conduit Semida aux bords de la mort : « Une promesse avait été faite à l'Éternel, et la Sunamite ne l'a point accomplie : la vanité s'est emparée de son âme, et en a chassé la crainte du Tout-Puissant. Malheureuse mère ! je la plains »²⁹, dit Élisée. La Sunamite appelle sa fille « idole de mon cœur »³⁰, fait d'elle un simple idéal maternel, projection identitaire narcissique de la mère qui ne désire pour elle que les plaisirs terrestres. L'âme de la mère est pervertie par une richesse inattendue et un veuvage qui la laisse seule responsable de sa fille. Cette perversion aurait son équivalent psychanalytique dans une pulsion incestueuse³¹, d'un amour mal maîtrisé : après la mort de son mari, tout son amour a été dirigé vers son enfant, et cette surcharge affective a bousculé la dialectique Éros-Thanatos. Elle a subi une sorte d'aveuglement, étant incapable de déchiffrer les signes prémonitoires qui l'auraient aidée à éviter l'ire de Dieu. Mauvaise mère, malgré ses bonnes intentions, elle s'avère aussi une mauvaise chrétienne. Catherine Dubois³² signale à juste titre, l'effet de chosification et d'idolâtrie qu'instaure le regard maternel sur la fille, tenant compte surtout de la beauté physique et intérieure de Semida et ignorant les aspects de la vie spirituelle.

²⁷ Germaine de Staël, *La Sunamite*, 451.

²⁸ Germaine de Staël, *La Sunamite*, 454.

²⁹ Germaine de Staël, *La Sunamite*, 453.

³⁰ Germaine de Staël, *La Sunamite*, 450.

³¹ Voir les considérations sur la séduction narcissique, l'emprise incestuelle et la couronne comme objet-fétiche faites par Catherine Dubois, *La lettre et la mère : roman familial et écriture de la passion chez Suzanne Necker (1737-1794) et Germaine de Staël (1766-1817)*, thèse de doctorat dirigée par Thierry Belleguic et soutenue à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval (Québec : 2007), 346-347.

³² Catherine Dubois, *La lettre et la mère : roman familial et écriture de la passion chez Suzanne Necker (1737-1794) et Germaine de Staël (1766-1817)*, 342.

Dans cette pièce, la mère passe par plusieurs états : de la joie maternelle d'avoir une fille si belle et si douée, à l'angoisse de voir sa fille mourir, à la révolte contre Dieu, pour qu'à la fin elle soit prête à sacrifier sa vie afin que sa fille guérisse. Elle s'isole de sa fille sur la montagne demandant que les souffrances de Semida soient transférées sur elle. Devant l'image d'un Dieu et son prophète Élie terribles, qui font que les fautes des parents soient expiées par les enfants, la mère a besoin de croire dans un Dieu miséricordieux et qui sait pardonner. Elle essaie de convaincre Élisée de la guérir et de prier Dieu pour faire changer la sentence cruelle. Elle se révolte contre Dieu, mais Élisée attire son attention sur l'impossibilité de ce marchandage avec le divin : « Le ciel t'avait accordé cette fille dont la beauté même devait t'enseigner la gloire de Dieu sur la terre ; mais tu en as fait ton idole comme les impies, tu as voulu l'entourer des hommages de l'univers. »³³ Pourtant, devant la souffrance de la mère et le destin de la jeune fille innocente, il implore Dieu : « Redonne, ô Tout-Puissant ! redonne encore une fois cette enfant à sa mère. Dis à la mort de retourner sur ses pas : un jour tu lui rendras sa proie ; mais du moins alors la mère ne vivra plus »³⁴, et finalement sa prière est exaucée par Dieu, car la mère a été bénie grâce à la fille dont la vie sera dorénavant dédiée à l'autel.

Dans un plan psychanalytique, la figure de la mère évoque le stade du miroir³⁵ dans lequel celle-ci bloque sa fille, en lui enlevant le droit à l'autonomie. Dans un plan spirituel, l'intrigue se construit sur la parabole de la brebis égarée, d'une reconversion nécessaire pour rétablir l'ordre archaïque – celui du père (de Semida, le prophète Élisée et son disciple Guéhazi)/Père (Dieu).

³³ Germaine de Staël, *La Sunamite*, 455.

³⁴ Germaine de Staël, *La Sunamite*, 458.

³⁵ À comprendre le concept du « stade du miroir » dans le sens de Jacques Lacan de son article de 1949 dans la *Revue française de psychanalyse*, « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je : telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », où il opine que « L'assomption jubilatoire de son image spéculaire par l'être encore plongé dans l'impuissance motrice et la dépendance du nourrissage qu'est le petit homme à ce stade *infans*, nous paraîtra dès lors manifester en une situation exemplaire la matrice symbolique où le je se précipite en une forme primordiale, avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre et que le langage ne lui restitue dans l'universel sa fonction de sujet. » (p. 450).

Dans le plan de la réception, le lecteur se demande si la Sunamite n'est pas une projection de Germaine de Staël, femme décidée, impliquant toujours sa famille entière dans la vie culturelle et politique, telle qu'elle la voulait et craignant, plus ou moins consciemment, de lui nuire par ses prises de décisions.

Conclusion

Comme le soutient Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, « Le théâtre des familles de M^{me} de Staël, loin de présenter le tableau rassurant d'une maternité épanouie et d'une intimité familiale comblée, se nourrit d'une contradiction profonde. La femme ne peut pas concilier son statut d'épouse de mère et de créature de Dieu. L'amour maternel, dévorant, porte les germes de sa propre destruction. »³⁶ Une certaine sagesse que les années ont apportée à Germaine de Staël peut en être l'explication. L'image de la femme dans ses « essais dramatiques » s'éloigne de la figure romantique de l'amoureuse (Corine, Delphine) pour se focaliser sur la figure de la mère. La mère est construite sur l'archétype de la sainte (Marie) et être mère ennoblit et sacralise toute femme. La mère refait aussi la passion du Christ, car elle souffre et assume toutes les fautes justes ou injustes. Agar et Geneviève sont ainsi des femmes exilées qui pourraient être considérées comme des reflets plus ou moins conscients de la situation de Germaine de Staël éloignée de la France par Bonaparte.

La valeur supérieure des mères se voit aussi dans la manière dans laquelle leurs partenaires sont dépeints. Les hommes semblent occulter pendant une période leur statut de père, corrompus par la méchanceté d'une autre femme ou homme. Si une mère ne renonce jamais à son enfant, ni à l'amour pour le père de cet enfant, les hommes sont faibles, influençables et incapables de distinguer le Bien et le Mal. Ils sont l'instrument de la passion (amour-souffrance) de la femme qu'ils aiment et ils perçoivent leur enfant comme une partie inséparable de leur mère, bloqués ensemble dans une sorte de stade du miroir

³⁶ Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, « Maternité idéale dans le théâtre de Madame de Staël », 190.

inachevé qui ne leur permet pas de les individualiser. Ainsi l'enfant expie la faute des parents, incarnant la figure de l'Innocent par excellence, victime et bouc émissaire des péchés humains.

La vision sur le monde de la mère diffère de celle de son enfant, car l'enfant ignore les drames dont il a été la victime collatérale. Son in-nocence le fait « non connaître » le Mal, en opposition avec la mère qui en a fait l'expérience et qui laisse entendre, dans toutes les trois pièces que nous avons analysées, une voix réflexive, quasi philosophique, de moraliste. Ainsi les monologues des mères sont l'occasion d'une introspection détaillée, dans la veine romantique, pleine de sentiments pathétiques. La passion y est remplacée par le pathos et l'amour se conjugue dans toutes ses formes.

Les tragédies exaltaient d'habitude l'amour-passion entre un homme et une femme, une passion d'une intensité brutale et destructrice. Germaine de Staël offre, dans le cadre réduit des espaces où ces pièces ont été jouées, une exaltation de l'amour maternel, dont le conflit n'est pas à l'intérieur du couple mère-enfant, mais à l'extérieur, là où se trouve l'image d'un père/Père terrible : le mari, l'amant ou Dieu lui-même. Elle continue donc cette filière du drame « sérieux » de Diderot, la parsème d'éléments romantiques et apporte sa contribution à la transposition littéraire et dramatique des mécanismes de l'âme humaine. Ramona Malița affirmait en ce sens que dans les représentations gérées par Germaine de Staël et le Groupe de Coppet il est déjà question « d'un nouveau type de sensibilité, c'est-à-dire d'une ouverture psychologique sous l'influence de laquelle l'avènement du moi intérieur sera "institutionnalisé" dans les manifestes romantiques. »³⁷ Ainsi, Germaine de Staël reste une théoricienne et praticienne du théâtre incontournable pour comprendre la vie artistique du début du XIX^e siècle.

³⁷ Ramona Malița, « La réforme de l'art théâtral chez Mme de Staël ou comment se révolter par la création » in *Literaport : revue annuelle de littérature francophone*, no. 1 (2014) : p. 48.

BIBLIOGRAPHIE

- Dubois, Catherine. *La lettre et la mère : roman familial et écriture de la passion chez Suzanne Necker (1737-1794) et Germaine de Staël (1766-1817)*. Thèse de doctorat dirigée par Thierry Belleguic et soutenue à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval, Québec, 2007.
- Eliade, Mircea. *La nostalgie des origines. Méthodologie et histoire des religions*. Paris : Gallimard, 1971.
- Eliade, Mircea. *Initiation, rites, sociétés secrètes (Naissances mystiques). Essai sur quelques types d'initiation*. Paris : Gallimard, 1976.
- Ferenczi, Sándor. *Thalassa : Psychanalyse des origines de la vie sexuelle, précédé de Masculin et féminin*. Traduit du hongrois par Judith Dupont. Paris : Payot, 2002.
- Freud, Sigmund. *L'interprétation des rêves* (1900). Traduit de l'allemand par I. Meyerson. Paris : PUF, 1926.
- Freud, Sigmund. *Contribution à la psychologie de la vie amoureuse* (1910 ; 1912 ; 1918). Traduit de l'allemand par Janine Altounian et alii. Paris : PUF, 2011.
- Johnson-Cousin, Danielle. « La société dramatique de Madame de Staël de 1803 à 1816 : essai de reconstitution et d'interprétation de l'activité dramatique staélienne du Groupe de Coppet. » *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, no. 296 (1992) : 207-242.
- Lacan, Jacques. « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je : telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique » *Revue française de psychanalyse*. Paris : PUF (1949) : 449-455.
- Malița, Ramona. « La réforme de l'art théâtral chez Mme de Staël ou comment se révolter par la création. » *Literaport : revue annuelle de littérature francophone*, no. 1 (2014) : 39-48.
- Malița, Ramona. « Le roman staélien *Corinne ou l'Italie* – un cas de transgénéricité ? » *Literaport : revue annuelle de littérature francophone*, no. 2 (2015) : 33-40.
- Plagnol-Diéval, Marie-Emmanuelle. « Le théâtre des familles de Mme de Staël. » *Cahiers staéliens*, no. 50 (1999) : 45-65.
- Plagnol-Diéval, Marie-Emmanuelle, « Maternité idéale dans le théâtre de Madame de Staël. » *Cahiers staéliens*, no. 53 (2002) : 181-192.
- Rougement, Martine de. « L'activité théâtrale dans le Groupe de Coppet : la dramaturgie et le jeu. » In *Actes et documents du deuxième Colloque Coppet 10-13 juillet 1974*, publiés par la Société des Études Staéliennes sous la direction de Simone Balayé et de Jean-Daniel Candaux, 263-283. Paris : Honoré Champion, 1977.

- Staël, Germaine de. *Ceuvres posthumes de Madame la baronne de Staël-Holstein précédées d'une notice sur son caractère et ses écrits*, publiées par son fils. Paris : Firmin Didot Frères et Treuttel et Würtz, 1838.
- Stevens, Gwendolyn et Sheldon, Gardner. *Separation anxiety and the dread of abandonment in adult males*. Westport: Praeger Publishers/Greenwood Publishing Group, 1994.
- Viart, Dominique and Bruno, Vercier. *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris: Bordas, 2005.

Simona Jişa is Senior Lecturer HDR at the Faculty of Letters, University Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca (Romania). She teaches modern and contemporary French literature, is director of the Master Degree in Francophone Literature, teaching a course on French literature from the North and the South. She has published several works on Dominique Fernandez, Jean Rouaud and Pascale Roze.