



**HAL**  
open science

# Lausus et Lydie, du conte au théâtre : étude comparée du récit de Marmontel et du drame de Sophie von Titzenhofer

Alexa Craïs, Magali Fournaud

► **To cite this version:**

Alexa Craïs, Magali Fournaud. Lausus et Lydie, du conte au théâtre : étude comparée du récit de Marmontel et du drame de Sophie von Titzenhofer. Cahiers d'études germaniques, 2022, 82, pp.103-120. 10.4000/ceg.15567 . hal-04266794

**HAL Id: hal-04266794**

**<https://univ-tlse2.hal.science/hal-04266794>**

Submitted on 4 Nov 2023

**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.

## *Lausus et Lydie*, du conte au théâtre

Étude comparée du récit de Marmontel et du drame de Sophie von Titzenhofer

*Lausus und Lydia, von der Erzählung zum Theater: eine vergleichende Studie von Marmontels Erzählung und Sophie von Titzenhofers Drama*

*Lausus and Lydia, from Tale to Theatre: a Comparative Study of Marmontel's Story and Sophie von Titzenhofer's Drama*

Alexa Craïs et Magali Fourgnaud

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ceg/15567>

DOI : 10.4000/ceg.15567

ISSN : 2605-8359

### Éditeur

Presses Universitaires de Provence

### Édition imprimée

Date de publication : 12 avril 2022

Pagination : 103-120

ISBN : 979-10-320-0367-1

ISSN : 0751-4239

### Référence électronique

Alexa Craïs et Magali Fourgnaud, « *Lausus et Lydie*, du conte au théâtre », *Cahiers d'Études Germaniques* [En ligne], 82 | 2022, mis en ligne le 12 octobre 2023, consulté le 19 octobre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/ceg/15567> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ceg.15567>

---

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

# *Lausus et Lydie*, du conte au théâtre

## Étude comparée du récit de Marmontel et du drame de Sophie von Titzenhofer

Alexa CRAÏS

Université Toulouse Jean-Jaurès, EA 4151

Magali FOURGNAUD

Université Bordeaux Montaigne, CEREC, PLURIELLES, UR 24142

Cherchant à obtenir une pension pour subvenir aux besoins de sa famille, Jean-François Marmontel, alors âgé de cinquante-sept ans, écrit en juillet 1781 à Beaumarchais pour dénoncer l'injustice qu'il subit et le décalage incompréhensible entre le succès européen de ses œuvres et la pauvreté dans laquelle il vit, depuis qu'il a perdu le privilège du *Mercur de France* :

Monsieur de Beaumarchais aura la bonté de se souvenir que depuis 36 ans que M. Marmontel est à Paris, il n'a cessé de travailler [...]; que les *Contes moraux*, en trois volumes sont traduits dans toutes les langues et sont du nombre des livres dans lesquels toute la jeunesse de l'Europe apprend notre langue; que *Bélisaire* censuré par la Sorbonne, n'en est pas moins regardé comme un ouvrage estimable au moins du côté des mœurs, et qu'il est traduit dans toutes les langues ainsi que les contes moreaux [sic]<sup>1</sup>.

De fait, dès leur parution, les contes de Marmontel sont immédiatement traduits en anglais<sup>2</sup>, en allemand<sup>3</sup>, en italien<sup>4</sup>, en néerlandais<sup>5</sup>; tout comme ses pièces de théâtre et ses œuvres romanesques : *Bélisaire* est traduit en anglais et en allemand dès 1767 et *Les Incas ou la destruction de l'empire du Pérou* a été

- 
1. Jean-François Marmontel, *Correspondance*, t. II (1781-1799), éd. John Renwick, Clermont-Ferrand, Université de Clermont-Ferrand, 1974, p. 9.
  2. Katherine Astbury, « Les contes moraux de Marmontel en Angleterre », in Kees Meerhoff et Annie Jourdan, *Mémorable Marmontel, 1799-1999*, Amsterdam-Atlanta, GA, Éditions Rodopi, 1999, p. 71-81.
  3. Gotthold Otto Schmid, *Marmontel. Seine moralischen Erzählungen und die deutsche Literatur*, Strasbourg, Heitz, 1935, p. 113-132.
  4. Jürgen von Stackelberg, « La traduction dans l'Europe française (1680-1760) », in Peter-Eckhard Knabe, Roland Mortier, François Moureau, *L'Aube de la modernité*, Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2002, p. 57.
  5. Hans Bot et Jan de Vet, « Jean-François Marmontel, quelques remarques sur sa fortune en Hollande au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle », in *Mémorable Marmontel*, p. 113-124.

également l'objet de nombreuses éditions dans toute l'Europe<sup>6</sup>. À la veille de sa mort, en 1799, à l'occasion de la publication de son dernier recueil de *Nouveaux Contes moraux*, le *Mercure de France* loue la renommée européenne de cet auteur polygraphe, soucieux de la formation du citoyen et convaincu que cette dernière passe par une diffusion élargie du savoir et par une pratique publique de la raison : « les *Contes moraux* [...] se sont répandus jusqu'aux extrémités de la France, et de là dans l'Europe entière. Ils ont été lus par toutes les classes de la société, à la ville et dans les campagnes. Il [sic] sont entrés à la fois dans la bibliothèque [sic] des gens du monde et dans celle du solitaire. Ils ont fourni des sujets heureux au théâtre<sup>7</sup>. » Selon le critique, l'immense succès de l'œuvre marmontélien en Europe tient à sa capacité à toucher tous les publics mais également à sa dimension dialogique qui favorise les adaptations théâtrales<sup>8</sup>. En revanche, comme l'a souligné Paul Strohmaier au sujet des différentes adaptations des *Incas*, les réécritures dramatiques s'accompagnent souvent en Allemagne d'une « dépolitisation de l'intrigue qui vise à accentuer le côté pathétique, flanqué d'un calcul rusé d'effets scéniques<sup>9</sup> », ce qu'illustre effectivement le drame en trois actes et en vers de Sophie von Titzenhofer (1749-1823), *Lausus et Lydie*<sup>10</sup>, publié en 1776 par Christian Friedrich Gutsch, à Breslau, et inspiré du conte éponyme de Marmontel<sup>11</sup>.

Connue sous d'autres noms<sup>12</sup>, cette écrivaine, contemporaine de Sophie von La Roche (1730-1807), dont elle partage à la fois la vision plutôt conservatrice du rôle de la femme et la conception moralisatrice et éducative

6. Karl-Ludwig Löhdorf, *Marmontels « Incas ». Untersuchungen zu ihrer Stellung in der Literatur der Aufklärung, ihrer Aufnahme und Nachwirkung*, Bonn, Phil. Diss., 1980.

7. « Compte-rendu des *Nouveaux contes moraux* par Marmontel, chez J.B. Garnery, rue de Seine, hôtel de Mirabeau, et chez Maradan, rue Pavée-Saint-André-des Arcs, n°16, etc. », *Mercure de France, littéraire et politique*, t. IV, Paris, Didot Jeune, 1<sup>er</sup> Germinal An IX, p. 17-26, ici p. 18.

8. Dans son étude, Marsden Price indique que le succès des adaptations des *Contes* en Allemagne, le plus souvent sous forme d'opérettes, était dû au fait qu'ils répondaient aux attentes d'auteurs éclairés, comme Gottsched, Weiße, Lessing et plus largement à celles du public : « Marmontel's slight and agreeable plots offered tempting prey to the theatrical directors. Moreover, the German public of the time was in accord with Marmontel's optimistic view of life, believing as it did in the essential goodness of man and the fairly easy triumph of good over evil. » Lawrence Marsden Price, « The Vogue of Marmontel on the German Stage », *University of California Publications in Modern Philology*, n° 27, 1944, p. 37.

9. Paul Strohmaier, « La lente érosion des Lumières, ou la fortune européenne des *Incas* », in *(Re)lire les Incas*, éd. Pierino Galo, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2019, p. 233.

10. Sophie Eleonore Kortzfleisch, geb. von Wundsch Nachher Titzenhofer, and Gutsch, *Lausus Und Lydie, Drama in 3 Aufz. Nach Den Moralischen Erzählungen Des Marmontel Verfasset Von Einem Adlichen Frauenzimmer in Schlesien*, Breslau, Christian Friedrich Verlag, 1776.

11. Jean-François Marmontel, *Lausus et Lydie*, dans *Contes moraux*, T. 1, Lahaye, [s.n.], 1761, p. 171-192. Toutes les citations du conte renvoient à cette édition.

12. On trouve ses écrits sous différents noms : Eleonore Wundsch, Eleonore von Wundsch, Wundsch genannt Ratzbar, Sophie Eleonor von Titz von Titzenhofer, Sophie Eleonore Helene Titz von Titzenhofer. [https://www.deutsche-biographie.de/pnd104222301.html], dernière consultation le 17 avril 2021 ; Ortrud Wörmer-Heil, *Adelige Frauen als Pionierinnen der Berufsbildung: die ländliche Hauswirtschaft und der Reifensteiner Verband*, Kassel university press GmbH, 2010.



ce sens, elle se place dans la même posture que d'autres femmes écrivaines contemporaines<sup>19</sup>. Pour autant, à l'âge de quarante-six ans, cette autrice profite de l'espace de parole qu'offre le théâtre, pour faire entendre publiquement un point de vue féminin.

Si l'influence de Marmontel en Europe au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècles a été depuis longtemps soulignée par la critique<sup>20</sup>, une recherche approfondie sur la réception de son œuvre en Allemagne reste à réaliser. Cet article voudrait contribuer modestement à cette réflexion, en étudiant un cas concret de réécriture générique et d'adaptation culturelle : outre l'analyse de la transposition discursive conduisant du conte au drame, la confrontation des textes, reposant pourtant sur une même intrigue, permet d'observer le passage d'une réflexion politique sur le monarque éclairé à une sentimentalité teintée de religiosité. Après avoir présenté les sources antiques des deux œuvres et les différentes réécritures dramatiques du conte, en France et en Allemagne, nous étudierons la manière dont les deux auteurs expriment leurs principes d'éducation dont nous analyserons à la fois la portée et les divergences.

## Deux réécritures d'une même source antique

Publié pour la première fois dans le *Mercur de France* en décembre 1758<sup>21</sup> et sous-titré « histoire ancienne », le conte de Marmontel, *Lausus et Lydie*, a pour cadre le Latium et se place d'emblée sous l'égide de Virgile, comme en témoigne l'exergue : *Lausus equum domitor debellatorque ferarum* (Virgile, *Énéide*, VII). Les protagonistes principaux du récit, Mézence et son fils Lausus, sont issus de l'épopée virgilienne, où ils sont évoqués à partir du livre VII. Ayant abordé les côtes étrusques pour fonder la future Albe, le Troyen déclenche les foudres de Junon qui anime de sa fureur les rois Tyrrhéniens, et tout particulièrement Mézence, le tyran impie<sup>22</sup>, présenté comme un « contempteur des dieux », en tout point opposé à son fils, Lausus, « dompteur de chevaux et vainqueur des bêtes féroces », « que personne ne dépasse pour la beauté<sup>23</sup> ». Assoiffé de violence et de pouvoir, Mézence a provoqué la colère des peuples voisins et de ses propres

---

*Australian Journal of french studies*, vol. 32 n°2, Victoria, Australian, Monach University, 1995, p. 155-175.

19. Cf. l'article dans le présent volume « Éducation, traduction et médiation dans l'œuvre de Marie-Élisabeth de La Fite » de Beatrijs Vanacker.
20. Sur la réception de Marmontel en Allemagne que la recherche a peu étudiée : cf. Max Freund, *Die moralischen Erzählungen Marmontels: eine weit verbreitete Novellensammlung; ihre Entstehungsgeschichte, Charakteristik und Bibliographie*, M. Niemeyer, Halle a. d. S., 1905 ; Gotthold Otto Schmid, *Marmontel. Seine moralischen Erzählungen und die deutsche Literatur*, Strasbourg, Heitz und Co., 1935.
21. *Le Mercure de France*, Paris, Chaubert : Rollin : Pissot : Duchesne : Cellot, p. 12-28.
22. Lors du combat contre Énée, il s'écrie : « Que ma droite, qui est mon dieu à moi, et que ce trait que je balance me soient maintenant propices », Virgile, *Énéide*, Livre X, éd. Maurice Rat, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 227.
23. *Ibid.*, p. 167.

sujets par ses « abominables massacres » et ses « sauvages forfaits<sup>24</sup> » qui ont ensanglanté toute l'Étrurie (Marmontel fait allusion à cette révolte dans son conte). Lors du combat contre Énée, Mézence est comparé à un « lion à jeun parcourant les profonds pacages<sup>25</sup> ». Seule la mort de son fils, qui s'est sacrifié pour son père, parvient à faire naître un peu de remords chez ce farouche guerrier, avant qu'il ne meure à son tour sous l'épée d'Énée. Marmontel utilise dans son conte la même mise en scène sacrificielle pour dessiller les yeux du tyran.

La reprise des personnages virgiliens dans le conte de Marmontel comme dans le drame de Sophie von Titzenhofer témoigne de ce « retour à l'Antiquité<sup>26</sup> » que connut l'Europe des Lumières dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et qui fut nommé après-coup « néo-classicisme ». En effet, de l'Angleterre à l'Italie, de la France à l'Allemagne, artistes, historiens de l'art, philosophes trouvent dans les œuvres grecques et latines des modèles non seulement esthétiques, mais aussi politiques et moraux, comme en témoignent, entre autres, les *Salons* de Diderot (en particulier celui de 1763), le *Recueil d'antiquités* de Caylus (1752) en France, et en Allemagne, l'ouvrage fondateur de Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art des Anciens* (1766). Sophie von Titzenhofer et Marmontel, lui-même auteur de deux livrets d'opéras inspirés de la mythologie grecque et latine, *Hercule mourant*<sup>27</sup>(1761) et *Didon*<sup>28</sup> (1783), partagent ce goût pour l'Antique : la relation entre Lausus et son double, Phanor, est caractéristique de ce que signifie l'amitié antique (don de soi, abandon, sacrifice). Significativement, on retrouve les mêmes gestes, les mêmes paroles dans les deux ouvrages français et allemands. Pourtant, la visée idéologique des deux ouvrages diffère fortement, témoignant ainsi des transferts générationnels et culturels qui s'opèrent entre la France et l'Allemagne dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Le conte de Marmontel témoigne en effet de la fonction morale et civique que l'auteur de *Bélisaire* accorde à la fiction. Directeur du périodique entre le mois d'août 1758 et le mois de janvier 1760, Marmontel fait du *Mercur* un mode d'expression de l'idéologie des Lumières où le public peut trouver, selon l'expression de Jacques Wagner, « le Code de la littérature et de l'humanité<sup>29</sup> ». Rassemblant des écrits divers (comptes rendus d'ouvrages scientifiques et techniques, fables, épîtres, contes, etc.), Marmontel considère le périodique comme un moyen d'œuvrer à l'amélioration morale et intellectuelle du public,

24. *Ibid.*, p. 183.

25. *Ibid.*, p. 226.

26. Marc Fumaroli, « Retour à l'Antiquité : la guerre des goûts dans l'Europe des Lumières », in Guillaume Faroult, Christophe Leribault et Guilhem Sherf, *L'Antiquité rêvée, innovations et résistances au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Louvre éditions : Gallimard, 2010, p. 23-55 ; voir également Mara Fazio, Pierre Frantz et Vincent De Santis, *Les Arts du spectacle et la référence antique dans le théâtre européen (1760-1830)*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2018.

27. Jean-François Marmontel, *Hercule mourant, tragédie lyrique représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique, le vendredi 3 avril 1761*, Paris, chez De Lormel, 1761.

28. Jean-François Marmontel, *Didon, tragédie lyrique en trois actes, musique de N. Piccini, représentée pour la première fois à Paris, le lundi 1<sup>er</sup> décembre 1783*, Paris, Ballard, 1783.

29. Jacques Wagner, *Marmontel journaliste et le Mercur de France (1725-1761)*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1975, p. 276.

et les contes qu'il y insère contribuent à son projet de formation du citoyen. En 1761, il rassemble ces récits en recueil dont la préface précise ses intentions : « J'ai taché partout de peindre ou les mœurs de la société ou les sentiments de la Nature ; et c'est ce qui m'a fait donner à ce recueil le titre de Contes moraux<sup>30</sup>. » Si certains sujets, comme *Lausus et Lydie*, n'ont pas « une moralité directement relative à nos mœurs », souligne-t-il, ils n'en donnent pas moins des « situations touchantes ou des tableaux intéressants », propres à « rendre la vertu aimable<sup>31</sup> ». À la différence de Sophie von Titzenhofen, Marmontel accorde une place particulièrement importante à Mézence, incarnation du tyran sans pitié, aveuglé par ses passions, motif qu'il développera aussi bien dans *Bélisaire* (1767) que dans les *Incas ou la destruction de l'empire du Pérou* (1777). Dans son conte, Marmontel développe un épisode à peine évoqué par Virgile, à savoir la rivalité amoureuse entre le père et le fils, à l'égard de la belle Lydie, fille du roi de Préneste, que Mézence a fait prisonnière. Lausus, fou amoureux de la belle étrangère, souhaite l'épouser afin que leur mariage puisse sceller la paix entre les deux peuples en guerre. Ce dessein arrive aux oreilles de Mézence qui décide aussitôt, sous un prétexte fallacieux, d'exiler son fils, devenu son rival. Lausus ne peut se résoudre à quitter Lydie sans lui expliquer la situation. Il écrit une lettre qu'il fait porter par son meilleur ami Phanor. Mais la missive est interceptée et le roi, fou de rage, condamne Phanor à être jeté aux lions. Lausus, se sentant coupable, met en place un stratagème pour prendre la place de Phanor dans l'arène. Le jour des jeux est aussi celui du mariage. Pendant le combat sanglant entre Lausus et le lion, Phanor arrive et dévoile l'identité du prince. Le roi crie à l'aide et envoie des soldats pour sauver son fils, qui a entre-temps réussi à vaincre le lion. Lausus s'excuse de sa trahison auprès de son père. Le roi bouleversé, décide de pardonner son fils et bénit son union avec Lydie. La force du conte de Marmontel réside dans la mise au jour des processus propres à un régime despotique. Certaines maximes du narrateur font ainsi explicitement écho à *De l'esprit des lois* de Montesquieu : « la cour du tyran étoit remplie d'espions et de délateurs, cortège ordinaire des hommes puissans, qui, ne pouvant se faire aimer, mettent leur grandeur à se faire craindre<sup>32</sup>. » Mais la tyrannie du despote vient surtout de sa lecture du monde qu'il ne remet jamais en doute, comme en témoigne la scène où il croit assister à la naissance de l'amour entre Lausus et Lydie :

Le tyran observa les yeux de Lausus avec une attention inquiète : il vit s'éteindre en un moment cette joie et cette ardeur qui d'abord avoient éclaté sur le front du jeune héros vainqueur pour la première fois. Il le vit se troubler : il surprit des regards qu'il n'étoit que trop aisé d'entendre. Dès ce moment il se crut trahi<sup>33</sup>.

Par un seul échange de regards, le tyran comprend que ses émotions l'ont trahi : son fils a vu que le changement subi « de la fureur à la clémence » n'est pas dû à l'humanité de Mézence mais à son amour pour Lydie. Mis au jour, le tyran, dont

---

30. Jean-François Marmontel, *Contes moraux*, T. I, Lahaye, [s.n.], 1761, p. viij.

31. « Préface », *Contes moraux* (1761), p. viij.

32. Marmontel, *Lausus et Lydie*, p. 174.

33. *Ibid.*, p. 173-174.

le pouvoir repose justement sur la maîtrise des apparences et sur le secret, ne peut que faire éclater sa colère à l'égard de son propre fils. Le conte ne propose pas seulement une peinture du pouvoir, mais bien un tableau des mœurs, révélant les mécanismes les plus profonds de l'être humain. En ce sens, la réflexion s'élargit et dépasse le simple registre moral et politique : en considérant l'être humain dans sa globalité, le conte prend une portée anthropologique<sup>34</sup>.

Ce sont justement ces dimensions politiques, esthétiques et anthropologiques qui ont sans doute attiré l'attention de la dramaturge de langue allemande, Sophie von Titzenhofer qui a repris le conte de Marmontel dans un autre genre. Le drame reprend l'intrigue du conte mais avec un découpage plus marqué. Dans le premier acte, la situation sentimentale, politique et morale est exposée par Lydie dans la tirade liminaire, ce qui d'emblée la présente comme un personnage central alors que le tyran Mézence n'apparaît que dans les dernières scènes du premier acte. L'ajout de deux confidents accentue l'aspect d'intrigues de cour avec des personnages qui espionnent, des entrées et des sorties rapides. À la fin de l'acte I, Lausus sait qu'il a été piégé par le confident de son père et essaye de mettre sur pied un stratagème avec son ami Phanor pour que son père change d'avis. Le deuxième acte s'articule autour du long dialogue entre Mézence et Lydie dans lequel elle exprime la difficulté d'accepter un mariage contraint. L'acte se termine sur la condamnation de Phanor qui s'est fait arrêter avec la lettre de Lausus pour Lydie. Le dernier acte est construit autour du dialogue entre Lausus et Phanor et se clôt rapidement sur le combat à peine évoqué entre Lausus et le lion, l'arrivée de Phanor pour révéler la vérité et, comme dans le conte, le soudain revirement de Mézence qui pardonne et bénit le mariage. Dans la version de Sophie von Titzenhofer, il est remarquable que Mézence et Lydie n'assistent pas au combat parce que le tyran veut soutenir émotionnellement la princesse « puisque [elle] a un cœur si sensible<sup>35</sup> » et que le combat entre Lausus et le lion n'est pas décrit. En revanche, dans le dialogue qui prend la place de la narration, Mézence ne comprend pas la tristesse de Lydie qui lui avoue que sa condition de prisonnière politique lui pèse et que son exil est difficilement supportable, tant elle est « éloignée de ses amis<sup>36</sup> ». Puis Mézence est interrompu par l'arrivée de Phanor qui appelle à l'aide pour sauver Lausus. Von Titzenhofer est restée très fidèle au texte français pour ces quelques lignes. Si on retrouve les mêmes paroles en français et en allemand pour Phanor et Mézence, l'autrice a adjoint une didascalie à la réplique de Lydie « à moitié évanouie<sup>37</sup> » qui est proche mais aussi plus concise que les indications du conte (« Lydie se renverse expirante sur les marches de l'amphithéâtre ; son cœur se glace, ses yeux se couvrent de ténèbres<sup>38</sup> »). C'est d'ailleurs une différence majeure entre le texte français et allemand. Alors que le combat entre le lion et Lausus dans le conte de

34. Cf. l'article de Christopher Meid dans ce volume.

35. « da der Prinzessin Herz so viel Empfindung hat », *Lausus und Lydie*, p. 73.

36. « von Freunden weit entfernt », *ibid.*, p. 74.

37. « halb ohnmächtig », *ibid.*

38. *Lausus et Lydie*, p. 189.

Marmontel se déroule sous les yeux du lecteur, dans le texte allemand, les propos de Phytokrates rapportent le combat dans un récit épique ce qui permet une mise à distance de la scène tragique :

Phytokrates

Der Prinz ist frey....er lebet,  
 Sein eigner tapfrer Arm hat die Gefahr gehemmt.  
 Kaum hört man das Geschrey dem Volk zu Ohren dringen,  
 So wappnen Tausende zu Lausus Rettung sich.  
 Ein jeder Krieger eilt dem Prinzen beyzuspringen,  
 Ja einer ward im Grimm dem andern hinderlich,  
 Und jedes Hülfe wär dadurch zu spät gekommen.  
 Der Löwe gieng erhitzt schon auf dem Prinzen loß;  
 Doch hatte die Gefahr ihm nicht den Mut benommen,  
 Sein edelmüthig Herz blieb unbeweglich groß.  
 Er gieng entschlossen fort zu stehen oder siegen,  
 Bis er den Dolch ins Blut des Löwen eingetaucht.  
 Ich sah das Thier gestreckt zu seinen Füßen liegen,  
 Und Lausus mit dem Dolch, der noch vom Blute raucht,  
 Eilt froh in Phanors Arm<sup>39</sup>.

Dans la pièce, la fin heureuse est d'abord annoncée par la confidente « sois tranquille, tout va bien se terminer<sup>40</sup> », puis par le roi qui redéfinit le cadre de ses fonctions :

Vater / Verbrechen straft aber Tapferkeit belohnt,  
 Dass mich als König auch die Macht der Tugend rührt  
 Kein Mensch kann glücklich sein, der über Länder thront  
 Sobald er das Gefühl von ihrem Wert verliert<sup>41</sup>.

Ensuite, le fils insiste sur son devoir filial d'obéissance (« Gratitude et devoir<sup>42</sup> ») et enfin Lydie conclut : « Mon cœur ne se concentrera que sur son devoir et sa vertu<sup>43</sup> ».

Si le drame et le conte entremêlent les enjeux politiques, moraux et sentimentaux, s'ils reprennent tout deux des thèmes traditionnels des fictions morales (obéissance des enfants, autorité du père, autonomie morale), la visée didactique apparaît de manière beaucoup plus explicite dans l'œuvre de Sophie von Titzenhofer, notamment par l'ajout de deux confidents : Glycère, la confidente de Lydie, une sorte de double inversé qui cherche à tempérer sa maîtresse et Palmenor, le confident de Mézence, l'éminence grise du stratagème tragique, prêt à révéler l'amour de Lausus pour Lydie et à conseiller au tyran d'exiler son propre fils de la cour. Selon un système manichéen bien défini, les héros sont ainsi conduits vers la vertu par des personnages secondaires qui jouent un rôle clé. Dans son ouvrage majeur, *Dramaturgie de Hambourg* (1767), Lessing soulignait déjà les difficultés de la transposition théâtrale des contes

39. *Lausus und Lydie*, p. 75-76.

40. « sey ruhig, alles wird ein gutes Ende nehmen », *Lausus und Lydie*, p. 76.

41. *Ibid.*, p. 80.

42. « Dank und Pflicht », *ibid.*, p. 78.

43. « Ich will mein Herz der Pflicht, so wie der Tugend weihen », *ibid.*, p. 80.

moraux de Marmontel : si les contradictions des personnages et l'ambiguïté du message ne nuit pas à l'efficacité du récit<sup>44</sup>, plaçant au contraire le lecteur dans une situation telle qu'il soit amené à faire usage de son entendement, en revanche, la scène exige une plus grande clarté du message et surtout une action complète. Comparant le conte de Marmontel *Soliman II* à sa version théâtrale publiée par Favart, Lessing conclut : « Car comme l'illusion, au théâtre, est de beaucoup plus forte que dans un simple conte, les personnages y suscitent bien davantage notre intérêt ; nous ne nous bornons pas à voir leur sort décidé pour le présent : nous voulons être rassurés pour toujours sur ce qui leur adviendra<sup>45</sup>. » Ainsi, en réécrivant l'œuvre de Marmontel sous une forme dramatique, tout en lui conférant une dimension plus didactique et moralisatrice, Sophie von Titzenhofer s'inscrit dans la lignée des auteurs français et allemands qui ont adapté les contes marmontéliens au théâtre, dès leur publication.

## Du conte à la scène

En effet, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, *Lausus et Lydie*, conformément à la « vocation théâtrale<sup>46</sup> » du conte, connu en France de nombreuses adaptations scéniques<sup>47</sup> : Étienne Nicolas Méhul, le disciple de Gluck, aurait écrit un opéra à partir du conte de Marmontel<sup>48</sup>, auteur dont il s'inspira également pour créer *Cora* (1791), à partir des *Incas ou la destruction de l'empire du Pérou*. Ces différentes réécritures peuvent s'expliquer par la construction dramatique du conte qui porte en germe les éléments d'une mise en scène spectaculaire. Centrée en un seul lieu (le palais de Mézence), en un temps resserré (l'histoire ne dure pas plus d'une journée) et sur une seule action (le mariage de Lydie), le conte est construit comme un drame, en cinq actes : l'exposition de la situation (la guerre contre le roi de Préneste et la victoire de Mézence) est suivie par la présentation du nœud de l'action (la rivalité du père et du fils pour le cœur de Lydie) noue les

44. Au sujet du conte *Soliman II*, Lessing affirme : « on nous dit que c'est un conte moral, et moi, je suis bien en peine de découvrir où se trouve cette morale. » Gotthold Ephraim Lessing, *Dramaturgie de Hambourg, Trente-troisième livraison (21 août 1767)*, traduction de Jean-Marie Valentin, Paris, Klincksieck, 2010, p. 119. Sur les liens entre Lessing et Marmontel, voir l'article de J.G. Robertson, « Lessing and Marmontel », *The Modern Language Review*, Vol. 6, N° 2 (1911), p. 216-218.

45. Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, p. 129.

46. Catherine Ramond, « La vocation théâtrale du conte moral », in *Roman et théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle, le dialogue des genres*, Oxford, Voltaire Foundation, 2012, p. 192-198.

47. Pierre-Nicolas André-Murville, *Lausus et Lydie, tragédie en cinq actes et en vers*, Paris, Brunet, 1786. Voir également Clarence D. Brenner, *Dramatization of French Short Stories in the Eighteenth Century: With Special Reference to the "Contes" of La Fontaine, Marmontel, and Voltaire*, Berkeley, University of California Press, 1947 ; [Guillon de Loise], *Lausus et Lydie, ou le triomphe de l'amitié, tragédie lyrique en trois actes*, Lyon, Melle Olyer, 1786.

48. Dans ses *Soirées de l'orchestre*, Hector Berlioz rapporte que : « Ce fut sous la direction de Gluck que Méhul écrivit alors, sans avoir l'intention de les faire jamais représenter, et comme études seulement, trois opéras : *Psyché, Anacréon et Lausus et Lydie*. », Hector Berlioz, *Les Soirées de l'orchestre*, Michel Lévy frères, libraires-éditeurs, 1854 (2<sup>e</sup> éd.), p. 393.

enjeux politiques et amoureux) ; les deux traités de paix envisagés par le père et le fils et l'exil de ce dernier correspondent à l'acmé de la tension dramatique ; l'échange des rôles entre Lausus et son ami Phanor ménage un dernier suspense avant le dénouement. La dimension théâtrale du conte est d'ailleurs soulignée par Marmontel lui-même lors de l'entrée de Lausus dans l'arène : « la terreur et la pitié s'emparent de tous les esprits<sup>49</sup>. » Cette dernière scène met ainsi en abyme le conte lui-même qui cherche à provoquer chez le lecteur un retentissement à la fois émotionnel et moral. En outre, le conte présente peu de parties narratives et repose essentiellement sur les dialogues entre les personnages (rapportés directement ou indirectement), conformément aux principes d'écriture que Marmontel formule dans la préface des *Contes moraux* : « Quand je fais parler mes personnages, tout l'art que j'y employe est d'être présent à leur entretien, et d'écrire ce que je crois entendre<sup>50</sup> ». De fait, le conteur se fait discret et n'intervient qu'au début du texte<sup>51</sup> pour souligner la tradition littéraire dans lequel il s'inscrit et lors de la dernière scène, pour indiquer l'ellipse narrative nécessaire pour respecter les bienséances : « Je ne m'arrête point à décrire les combats du ceste, de la lutte et du glaive : un objet plus affreux m'attend<sup>52</sup>. » Rompant l'illusion romanesque, ce commentaire du conteur, qui s'adresse ici directement à ses lecteurs, favorise l'implication émotionnelle de ces derniers. En ce sens, la poétique du conte rejoint celle du théâtre<sup>53</sup> : comme le souligne Jean-François Perrin, « la situation de contage est également fondée sur un dispositif spéculaire englobant qui s'appuie sur un spectateur virtuel analogue à celui du théâtre<sup>54</sup> ». Dans ses *Éléments de littérature*, Marmontel insiste d'ailleurs sur l'homologie structurelle des deux genres : « Le conte est à la comédie ce que l'épopée est à la tragédie, mais en petit » ; « Le conteur doit décrire et peindre, rendre présent aux yeux de l'esprit le lieu de la scène, la pantomime et le tableau de l'action<sup>55</sup>. » Le père du conte moral, également théoricien du théâtre, souligne ici la puissance de la parole du conteur qui parvient à donner consistance à une réalité absente, en somme la « fiction de présence<sup>56</sup> » qui caractérise les deux genres. Extérieur à l'histoire racontée, le conteur est à la fois metteur en scène et « spectateur », partageant avec le public le plaisir de l'illusion librement consentie. Pour Marmontel, qui réécrivit lui-même plusieurs de ses contes en livrets d'opéra<sup>57</sup>, les parties les plus

49. Marmontel, *Lausus et Lydie*, p. 187.

50. « Préface », *Contes moraux*, p. x.

51. « Le caractère de Mézence, roi de Tyrenne, est assez connu », *Lausus et Lydie*, p. 171.

52. *Ibid.*, p. 187.

53. Christelle Bahier-Porte, « Le conte à la scène : enquête sur une rencontre », *Féeries* 4, 2007, p. 11.

54. Jean-François Perrin, *Les Scènes de l'enchantement, arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Desjonquères, 2011, p. 15.

55. Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature*, éd. Sophie Le Méhanèze, Paris, Desjonquères, 2005, p. 302-303.

56. Sophie Rabau, *Fictions de présence, la narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XX<sup>e</sup> siècle*, Champion, 2000, p. 28.

57. Manuel Couvreur, « Les opéras-comiques de Marmontel (1723-1799), tirés de ses *Contes moraux* », in Marie-Laure Girou-Swidorski, Stéphanie Massé, Françoise Rubellin, *Ris, masques et tréteaux. Aspects du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle. Mélanges en hommage à David Trott*, Québec, Presses Université de Laval, coll. « République des Lettres », 2009, p. 117-133.

piquantes du genre sont de fait « les scènes dialoguées » car « un peintre habile peut produire des groupes animés des tableaux vivants [...] selon que ces groupes seront mieux composés, ils donneront eux-mêmes au dialogue un mouvement plus vif, une vérité plus exquise<sup>58</sup> ». Tel est le cas dans le conte *Lausus et Lydie*, comme en témoignent les reprises de certains dialogues de Marmontel dans la tragédie lyrique de Guillon de Loise (1786). La comparaison de la scène entre Phanor et Lausus est particulièrement significative :

Phanor  
Esclave, laisse-moi, tes soins sont un outrage.  
Hélas ! mon cher Lausus est bien plus malheureux :  
S'il savoit que Phanor dans un cachot affreux...

Lausus, *se jetant dans ses bras*  
Il sait tous tes tourments. Hélas ! Il les partage.  
Ah ! mon ami !<sup>59</sup>

Laisse-moi, lui dit Phanor, en le prenant pour l'esclave ; remporte ces secours odieux, laisse-moi mourir. Hélas ! ajoutait-il en jettant des cris entrecoupés de sanglots, hélas ! mon cher Lausus est encore plus malheureux que moi. Ô Dieux ! s'il sait l'état où il a réduit son ami ! Oui, s'écria Lausus en se précipitant dans son sein, oui, mon cher Phanor, il le sait, et le partage<sup>60</sup>.

La confrontation des deux passages met en évidence la fonction didascalique des commentaires du narrateur dans le conte : ce dernier s'efface, ne porte aucun jugement, laisse se dérouler les événements sous les yeux du lecteur pour que ce dernier puisse se faire sa propre opinion. La comparaison du conte et de la tragédie lyrique soulève un autre point majeur : la place croissante accordée au personnage féminin, figure par excellence de la tragédie. Plutôt passive dans le conte de Marmontel, Lydie est présente dans treize scènes sur les vingt-deux qui constituent la tragédie lyrique. Le monologue de la scène 2 de l'acte II illustre particulièrement le rôle à la fois politique et sentimental qu'elle y joue. Nouvelle Bérénice, elle est tiraillée entre sa passion pour Lausus et son devoir de fille qui consiste à instaurer la paix en acceptant le mariage avec Mézence. À ce dernier, pourtant absent de la scène, elle s'adresse ainsi :

Tu ne veux donc régner sur moi  
Que par la violence,  
La crainte, le trouble et l'effroi !  
Il faut que ton épouse, en approchant de toi,  
Tremble comme une esclave à l'aspect de son maître !  
Tel est l'amour dont tu subis la loi  
Tel est l'amour qu'un tyran peut connoître !<sup>61</sup>

Si le conte de Marmontel met en scène les structures propres à un régime despotique, la soumission de la femme à son époux n'est pas assimilée, à ce point, à la domination des sujets au tyran, alors même que plusieurs des contes marmontéliens critiquent la tradition des mariages forcés (par exemple « L'École

58. Marmontel, *Éléments de littérature*, p. 303.

59. *Lausus et Lydie*, tragédie lyrique, p. 20.

60. Marmontel, *Lausus et Lydie*, p. 183.

61. *Lausus et Lydie*, tragédie lyrique, p. 13.

des pères » ou « Laurette »). En revanche, la question des relations entre les hommes et les femmes devient plus centrale encore dans le drame de l'autrice allemande, Sophie von Titzenhofer.

## Rendre le lectorat sensible aux questions morales

À la suite du développement et de la diffusion de l'empirisme anglais, né avec Bacon et développé avec Locke (*Essai sur l'entendement humain*, 1690), modèle repris et modifié notamment par Condillac (*Traité des sensations*, 1754), les philosophes français, de Montesquieu<sup>62</sup> à Voltaire, en passant par Diderot et Marmontel, reconnaissent la force cognitive de l'expérience car, comme le souligne Voltaire, « toutes nos idées viennent par les sens<sup>63</sup> ». Dans l'article « Leçon » de l'*Encyclopédie*, Diderot reconnaît à son tour la nécessité de « traiter l'homme comme un être organisé et sensible » :

il faudroit [...] se souvenir que c'est par ses organes qu'il reçoit ses idées, et que le sentiment seul les fixe dans sa mémoire [...]. On formeroit mieux la raison en faisant observer la liaison naturelle des choses et des idées, qu'en donnant l'habitude de faire des arguments<sup>64</sup>.

Si le conte de Marmontel s'inscrit explicitement dans cette lignée de penseurs, accordant une visée philosophique à son conte, Sophie von Titzenhofer vise davantage l'édification morale des spectateurs, s'appuyant sur la force des sentiments et de l'empathie. La comparaison de la scène finale, entre Lausus et le lion, met en lumière le transfert idéologique et générationnel qui s'opère entre les deux œuvres. Voici la version qu'en donne Marmontel :

Un énorme lion s'avance. D'abord tranquille et fier, il parcourt l'arène en promenant ses fers terribles sur l'amphithéâtre qui l'environne : un murmure confus annonce l'effroi qu'il inspire ; bientôt le son des clairons l'anime ; il y répond en rugissant ; son épaisse crinière se dresse autour de sa tête monstrueuse ; il se bat les flancs de sa queue, et le feu commence à jaillir de ses prunelles étincelantes. [...] A demi-nu, les cheveux épars, il marche d'un pas intrépide : un poignard pour l'attaque, un bouclier pour la défense, sont les seules armes dont il est couvert<sup>65</sup>.

Nouvel Hercule luttant contre le Lion de Némée (auquel Mézence est d'ailleurs explicitement comparé dans l'épopée virgilienne), Lausus est, dans le conte de Marmontel, au centre de tous les regards. Ainsi, la narration non seulement rend compte de la contamination des émotions au sein des spectateurs réunis dans l'amphithéâtre romain, spectateurs littéralement saisis de « terreur et de

62. « Il y a certaines vérités qu'il ne suffit pas de persuader, mais qu'il faut encore faire sentir ; telles sont les vérités de morale », Montesquieu, *Lettres persanes*, éd. P. Vernière et C. Volpihlac-Auger, Paris, Livre de Poche, 2005, p. 84.

63. Voltaire, *Lettres philosophiques, Sur Locke*, in *Mélanges*, éd. Jacques Van Den Heuvel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 39.

64. Diderot, article « LEÇON », in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de gens de lettres*, Paris, Briasson/ David/ Le Breton/Durand, 1751-1772, 17 vol. de texte et 11 vol. de planches, t. 9 (1765), p. 332b.

65. Marmontel, *Lausus et Lydie*, p. 187-188.

pitié », mais elle favorise également la transmission des affects chez le lecteur, notamment grâce aux différentes focalisations. Ainsi, le lecteur voit la scène d'abord du point de vue des spectateurs, puis selon celui de Lydie (« ce spectacle [...] révolte la sensibilité de son âme compatissante<sup>66</sup> »), et enfin selon celui de Mézence « qui ne voit en lui [dans le guerrier] que le coupable Phanor<sup>67</sup> ». Cette gradation conduit progressivement le lecteur à s'identifier paradoxalement au tyran qui vit ici un bouleversement moral profond grâce à la mise en scène pathétique. En effet, le passage accorde une importance particulière aux sens : à la vue mais également à l'ouïe, comme le souligne le champ sémantique lié aux sons (« murmure », « rugir »). L'exacerbation sensorielle dont rend compte le récit provoque l'ébranlement de la conscience de Mézence : « Il demeure longtemps immobile et muet, roulant tour-à-tour les objets qui l'environnent, des regards troublés et confus, où l'amour et la haine, l'indignation et la pitié se combattent et se succèdent. Tout tremble autour du tyran<sup>68</sup>. » La multiplication des adjectifs antinomiques traduit le chaos intérieur qui envahit Mézence. Seule l'expérience paroxystique des sens peut provoquer une prise de conscience et un changement moral : « La cruauté du tyran ne peut soutenir cette épreuve<sup>69</sup>. » Le long paragraphe du dénouement met en évidence le revirement voire la véritable métamorphose du tyran en un monarque éclairé : « Il succombe enfin, malgré lui, sous la vertu dont l'ascendant l'accable ; et passant tout à coup avec une violence impétueuse, de la fureur à la tendresse, il se jette dans les bras de son fils<sup>70</sup>. » Cette révolution rapide se lit dans les constructions de phrases rythmées et juxtaposées. Par un montage en parallèle des actions, la juxtaposition d'images macabres, sanglantes, l'effroi et la terreur sont incarnés et visualisables jusqu'à la bascule : la mort du lion qui sonne l'« alarme universelle se change en triomphe<sup>71</sup> ». Ce dispositif narratif et sa dynamique participent ainsi à l'éducation des lecteurs car comme l'affirme Marmontel lui-même dans son « Apologie du théâtre » insérée à la suite des *Contes moraux* :

Ce ne sont pas les crimes, ce sont les criminels que l'on déteste moins à la fin de la pièce : l'art du théâtre les rapproche de nous, en les conduisant pas à pas, et par des passions qui nous sont naturelles, aux forfaits monstrueux dont nous sommes épouvantés ; et c'est en cela même que ces exemples du danger des passions nous deviennent personnels. [...] Mais quand les gradations en sont bien ménagées, quand on voit l'ame de Phedre ou de Médée agitée des mêmes sentimens qui s'élèvent en nous, susceptibles des mêmes retours, combattues des mêmes remords, s'engager peu à peu, et se précipiter enfin dans ces crimes qui révoltent la nature, nous les plaignons comme nos semblables ; et ce retour sur nous-mêmes, qui est le principe de la pitié, est aussi celui de la crainte<sup>72</sup>.

66. *Ibid.*, p. 188.

67. *Ibid.*

68. *Ibid.*, p. 191.

69. *Ibid.*

70. *Ibid.*

71. *Ibid.*, p. 190.

72. Marmontel, « Apologie du théâtre ou Analyse de la Lettre de M. Rousseau, citoyen de Genève, à M. d'Alembert, au sujet des spectacles », in *Contes moraux*, t. 2, Lahaye, [s.n.], 1761, p. 241-242.

Pour Marmontel, l'art a une fonction morale dans le sens où il permet de susciter chez le lecteur ou le spectateur ce que le XVIII<sup>e</sup> siècle nommait « sympathie », à savoir « l'intérêt individuel d'homme à homme [qui] est le seul qui nous touche vivement<sup>73</sup> ». Pour l'auteur des *Incas*, l'art peut développer « la faculté de se mettre à la place de son semblable<sup>74</sup> », ce qu'il nomme « vérité de sentiment », car il rend possible une sorte de communion entre l'auteur et le lecteur-spectateur :

C'est que durant l'illusion votre âme et la leur [celle des auteurs] n'en font qu'une : ce sont comme deux instruments organisés de même et accordés à l'unisson. Mais si l'âme du poète ne s'est pas montée au ton de la nature, le personnage auquel il a communiqué ses sentiments et son langage n'est plus dans la vérité de la situation et de son caractère, et vous, qui vous mettez à sa place mieux que n'a fait le poète, vous n'êtes plus d'accord avec lui<sup>75</sup>.

Influencé par l'esthétique sentimentaliste et le drame bourgeois en essor dans les années 1760, Marmontel reconnaît que le pathétique peut contribuer à l'éducation morale du lecteur et du spectateur, si ces derniers peuvent se reconnaître dans la scène représentée : « Montrez-moi, j'y consens, une famille désolée, mais dont la ruine et le malheur soient causés par un vice, par une passion funeste dont le germe soit dans mon cœur<sup>76</sup>. » Pour autant, le conte ne se clôt pas sur une « morale » explicite, laissant le lecteur tirer lui-même ses conclusions.

À l'inverse, la pièce de Sophie von Titzenhofer se termine avec les paroles du personnage féminin qui affirme la nécessité d'obéir à la vertu. C'est sa voix qui se fait entendre, c'est elle qui s'implique dans le message qu'elle contribue à renforcer, selon une écriture dramatique aux caractéristiques pédagogiques évidentes et aptes à guider les lecteurs vers la leçon dispensée. L'autrice allemande se sert du langage dramaturgique entre autres pour faciliter la compréhension et la portée des discours afin que le lectorat tout comme éventuellement les spectateurs<sup>77</sup> puissent se sentir concernés par ces situations qui par certains aspects leur sont proches. C'est une manière explicite de légitimer la leçon. En effet, le nœud de la pièce est la question du mariage, d'un amour contrarié. La lectrice ou spectatrice y retrouvera les sentiments inhérents et tout ce à quoi une jeune fille doit être capable de renoncer. Ainsi, elles peuvent par procuration et anticipation vivre cette situation et donner du sens à l'éducation qu'elles reçoivent. Le modèle vise ici à exercer leur esprit critique sur l'éducation en général et la morale en particulier de manière indirecte. Nous pouvons conclure que les réactions des deux jeunes protagonistes face aux conflits familiaux peuvent être aisément transférées par les lecteurs et spectateurs voire acteurs,

73. Marmontel, Article « Éloquence poétique », *Éléments de littérature*, p. 468.

74. « Chacun de nous a, comme le poète, la faculté de se mettre à la place de son semblable, et l'on s'y met réellement tant que dure l'illusion », Marmontel, Article « Vraisemblance », *Éléments de littérature*, p. 1165.

75. *Ibid.*

76. Article « Drame », *Éléments de littérature*, p. 422.

77. Nous n'avons trouvé aucune référence qui puisse prouver que la pièce ait été jouée en public ou bien au sein des familles.

grâce à ces multiples regards portés sur une situation donnée : le théâtre fait office de miroir tendu aux lectrices, la catharsis contribuant à la portée morale de l'œuvre. Sophie von Titzenhofer s'inscrit ainsi dans la tradition des « Charakterdrama<sup>78</sup> ». Ce terme renvoie à des formes théâtrales qui mettent en scène des personnages types plutôt que des histoires (« Handlungsdrama »). Même si les auteurs masculins sont majoritaires dans ce genre, il y a des écrivaines comme Luise Adelgunde Gottsched (1713-1762) avec *Herr Witzling*<sup>79</sup> (1745) et Sophie Eleonore von Titzenhofer qui peuvent par certains aspects être rattachées au genre de « l'Empfindsamkeit », courant artistique de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle fortement influencé par le piétisme, qui laisse une part plus grande aux sentiments. Elles ont comme point commun de donner la parole à des héroïnes qui expriment les tensions dues aux normes sociales. La plupart du temps on les retrouve en proie aux exigences tyranniques d'un père qui décide de tout et il s'agit alors de montrer la conversion *in extremis* de ce *pater familias* pour qu'il accepte un mariage d'amour et non de raison. Dans la pièce, Lydie possède toutes les vertus attendues chez une jeune fille : les vertus de la nature, charme, innocence et beauté, elle est noble, attendrissante, généreuse ; elle se distingue par sa modestie, sa grandeur d'âme, son courage et sa dignité. En outre, la place qu'elle occupe est particulièrement remarquable dans le drame. C'est elle qui ouvre et termine la pièce. Elle commence par s'interroger sur ses sentiments :

Noch such ich oft mein Herz, was sich ergiebt, zu zwingen,  
 Noch werf ich mir den Trieb, der es beherrscht, vor,  
 Könnt ich der Liebe wohl ein solches Opfer bringen<sup>80</sup>?

Le contenu de la pièce est annoncé et il sera la représentation du cheminement intérieur de Lydie pour accepter la vertu sans toutefois taire la révolte de ce programme de renoncement pour les femmes, fille, mère et épouse. Elle se rebelle contre le silence, l'impossibilité de dire sa colère, sa douleur, ses tourments. Le rôle de la confidente s'explique alors d'autant mieux. L'écrivaine se joue de cette interdiction en faisant dire explicitement ce qu'en principe elle doit cacher. Elle rejette l'insupportable du silence, de l'interdit de la plainte. Or, en disant « Glycere, nur an dich darf ich die Klagen wenden<sup>81</sup> » et « O Freundin! Könntest

78. Ruth P. Dawson, « Frauen und Theater : vom Stegreifspiel zum bürgerlichen Rührstück », in Gisela Brinker-Gabler (dir.), *Deutsche Literatur von Frauen*, Bd. 1, München, Beck, 1988, p. 421-434 ; Dagmar Von Hoff, *Dramen des Weiblichen : deutsche Dramatikerinnen um 1800*, Oplagen, Westdeutscher Verlag, 1989 ; Susanne Kord, *Ein Blick hinter die Kulissen : deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert*, Metzler, Stuttgart, 1992 ; Karin A. Wurst, *Frauen und Drama im achtzehnten Jahrhundert*, Böhlau, 1991 ; Friederike Kord, Susanne Ursula Eigler, *The Feminist Encyclopedia of German Literature*, Greenwood Publishing Group, 1997 ; Helga Kraft, *Ein Haus aus Sprache : Dramatikerinnen und das andere Theater*, Metzler, Stuttgart, 1996.

79. Luise Adelgunde Victorie Gottsched, *Herr Witzling, Ein deutsches Nachspiel in einem Aufzuge*, Leipzig, Breitkopf, 1745.

80. *Lausus und Lydie*, p. 1.

81. *Ibid.*, p. 38.

du in meiner Seele lesen<sup>82</sup> » sur le devant de la scène, elle porte la parole de toutes les jeunes filles dans le même cas assez fréquent au XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle crée un cercle d'intimité. Glycere joue un rôle libérateur pour ainsi dire :

Allein ich muss als Kind so wie als Sklavin schweigen,  
Gehorsam, Zwang und Pflicht verlangt es von mir.  
Glycere... Freundin... ja dich rühren meine Klagen...<sup>83</sup>

La colère se porte ensuite sur cette nécessaire et naturelle obéissance au père, aux règles sociales. Cette colère pourrait être interprétée comme une prise de conscience, voire une forme de résistance face à son impuissance. C'est pourquoi, on trouve la comparaison avec l'univers carcéral et ses chaînes, la répétition du mot « esclave » : « Niedrigkeit/Sklavenstand<sup>84</sup> ». À l'acte II, Lydie devient plus incisive en explicitant son état d'esprit : « Mein Vater übergibt mich des Tyrannen Händen, / Ein abgelebter Greis wird künftig mein Gemahl<sup>85</sup>. » Elle porte une triple critique contre la domination masculine au plan politique, social et physique (le roi est vieux et cela est doublé par la redondance « abgelebt » et « Greis ») et elle semble se rebeller en face de Palmenor pour montrer une sorte d'indépendance du moins intellectuelle : « So geh und sage ihm: dass ich nur das erfülle, Was mich mein Vater heißt und ich erfüllen muss<sup>86</sup>. » Le passage de « sollen » à « müssen » souligne la non-acceptation de la situation.

Cette émancipation intérieure se traduit plus tard dans le dialogue avec Mézence à qui elle explique son sentiment en des termes qui sont sans équivoque. Elle est certes donnée au roi, mais ses sentiments sont inaliénables. La victoire est de façade :

Was kann ich wieder dies,  
Des Vaters Wille schlägt jedwede Neigung nieder,  
Was er von mir verlangt erlaubt kein Hindernis,  
Ich unterwerfe mich als Tochter den Befehlen,  
Die er als Vater gibt<sup>87</sup>.

Le fait que Lausus soit arrêté puis condamné à mort à cause de son amour pour elle, qui ne l'a pas repoussé, est l'élément déclencheur. Elle va se sentir coupable, elle a fauté et donc il faut qu'elle expie en épousant Mézence et en agissant de manière convenable. Sa maturité face à Lausus s'était par ailleurs déjà manifestée dans la scène 2 de l'acte I, dans laquelle elle développait un assez long argumentaire pour ramener Lausus à la raison et se montrait beaucoup plus raisonnable. Ainsi fait-elle preuve d'une aptitude à surmonter ses passions, à concilier ses pulsions et sa raison pour en quelque sorte les sublimer.

---

82. *Ibid.*, p. 33

83. *Ibid.*, p. 49.

84. *Ibid.*, I, 2.

85. *Ibid.*, p. 32.

86. *Ibid.*, p. 36.

87. *Ibid.*, p. 47.

Il est remarquable que la pièce s'ouvre sur la parole de Lydie aux prises avec son amour et se termine par son acceptation de la vertu : l'évolution de la pièce illustre ainsi son épanouissement et son acceptation. Le drame de Titzenhofer s'inscrit ainsi dans la tradition des écrits pédagogiques nombreux en cette fin du XVIII<sup>e</sup> siècle mais s'applique aux préoccupations plus ou moins proches du quotidien. Ici le conte et le drame se rejoignent et témoignent de l'influence de la philosophie sensualiste chez les auteurs européens pour qui éducation et morale se confondent et passent avant tout par l'expérience. Plus précisément, ces dispositifs fictionnels témoignent du développement des « éducations négatives » dont Rousseau<sup>88</sup> est l'instigateur et qui s'expriment aussi bien dans les romans qu'au théâtre dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>89</sup>. À l'opposé des systèmes éducatifs traditionnels, reposant sur la contrainte et la coercition, un nouveau modèle se fait jour, favorisant l'apprentissage par l'expérience et le développement de l'entendement de l'enfant, et plus généralement du lecteur et du spectateur. Placée au cœur de la réflexion du sujet, la morale accorde désormais au plaisir et à la douleur un rôle essentiel dans la conduite de l'être humain et de sa conscience. En décrivant de la façon la plus émouvante possible la vie mouvementée d'une personnalité exemplaire, c'est-à-dire porteuse de vertus, confrontée à des dilemmes moraux, les auteurs de fictions morales visent à favoriser l'identification des lecteurs et à provoquer chez eux une prise de conscience : « Il s'agit de mettre la morale en action qui reprend les thèmes de la philosophie de la connaissance issue du sensualisme<sup>90</sup>. » Les histoires proposées sont de fait mises en scène dans des cadres restreints, avec un nombre limité de personnages et une unité d'action. Les héros sont placés dans des situations d'autonomie qui leur permettent par eux-mêmes de faire leurs expériences. En donnant la parole à Lydie, le drame s'inscrit dans cette visée didactique : il s'agit d'instruire par l'exemple et de développer l'art du raisonnement, comme en témoignent les échanges de points de vue entre l'héroïne et sa confidente, échanges qui amènent Lydie, et à travers elle la lectrice, à identifier le vrai et le vertueux. Implicitement, nous pouvons y lire une « visée performative à l'éducation morale<sup>91</sup> », c'est-à-dire l'attente d'un passage du dire au faire : c'est pourquoi le choix du genre littéraire utilisé est important, le « comment semble plus décisif dans la stratégie d'écriture que le contenu<sup>92</sup> ».

Par conséquent, la confrontation du conte de Marmontel, *Lausus et Lydie*, dont l'intrigue développe un motif de l'épopée virgilienne, et de ses réécritures

88. Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation* [1762], livre III, éd. Michel Delaunay, Paris, GF Flammarion, 1966.

89. Christophe Martin, « *Éducatives négatives* », *fictions d'expérimentation pédagogique au dix-huitième siècle*, Paris, Garnier, 2010.

90. Michel Grandière, *L'idéal pédagogique en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 1998, p. 305.

91. Penelope Brown, *A Critical History of French Children's Literature*, New-York/ London, Routledge, 2011, p. 157.

92. Hans-Heino Ewers, *Erfahrung schrieb's und reicht's der Jugend : Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert : gesammelte Beiträge aus drei Jahrzehnten*, Vol. 68, Berne, Peter Lang, 2010, p. 60.

théâtrales, en particulier celle de l'autrice allemande Sophie von Titzenhofer, permet de mettre en lumière un triple transfert, générique, culturel et idéologique. Si, comme l'avait souligné Lessing, le passage du conte au drame souligne la spécificité des deux genres et notamment l'exigence de clarté dans l'expression des passions tragiques sur la scène, la comparaison des contextes historiques et idéologiques des deux œuvres permet de distinguer l'engagement de l'encyclopédiste français, fortement influencé par la philosophie sensualiste, et le moralisme sentimental de la dramaturge allemande d'influence piétiste. Mais la démarche comparatiste met également en lumière des permanences : que ce soit le conte ou la pièce de théâtre, nous avons affaire à une pratique orale telle qu'on la retrouve dans une relation pédagogique qui repose sur la reformulation, le questionnement et le partage d'expériences. En interpellant le lecteur et en créant ainsi une communauté – en référence à la citation de Benjamin « qui écoute une histoire forme une société avec qui la raconte<sup>93</sup> » –, nous percevons une « logique actionnelle » dans les deux textes. En creux, nous décelons ici une caractéristique de la littérature de jeunesse : un auteur impliqué ou implicite et un lecteur postulé, autrement dit, un 'raconteur' et un 'écouté', en référence à cette phrase de Benjamin issue du même texte : « Et ce qu'il raconte, à son tour, devient expérience en ceux qui écoutent son histoire<sup>94</sup>. »

---

93. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Stuttgart, Frankfurt, II/2, 1972, p. 438-465. Le texte est en ligne : [[http://www.culture.hu-berlin.de/hb/files/Benjamin\\_Der\\_Erzaehler.pdf](http://www.culture.hu-berlin.de/hb/files/Benjamin_Der_Erzaehler.pdf)], dernière consultation le 17 avril 2021.

94. H.-H. Ewers, « die vorwiegend gesprächsweise Entwicklung und Verlebendigung der zu übermittelnden Gegenstände », *ibid.*