

« La moralisation de l'âge des Lumières illustrée par le motif de la fille fugitive »

Olsen, Michel

*Published in:*  
La langue dans la littérature, la littérature dans la langue

*Publication date:*  
2014

*Document Version*  
Tidlig version også kaldet pre-print

*Citation for published version (APA):*  
Olsen, M. (2014). « La moralisation de l'âge des Lumières illustrée par le motif de la fille fugitive ». In I. Söhrman, & K. Vajta (Eds.), *La langue dans la littérature, la littérature dans la langue: Textes réunis en hommage à Eva Ahlstedt* (pp. 149-160). Göteborgs Universitet.

#### **General rights**

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain.
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

#### **Take down policy**

If you believe that this document breaches copyright please contact [rucforsk@kb.dk](mailto:rucforsk@kb.dk) providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Preprint

La moralisation de l'âge des Lumières illustrée par le  
motif de la fille fugitive

Michel Olsen

Université de Roskilde

????nom.auteur@institution.pays

## **(1.) Introduction**

J'ai supposé, sans jamais bien y réfléchir, que le motif de la fuite des amants était un motif courant et plutôt romanesque. Or à y regarder de plus près, ce motif est plutôt rare au XVIII<sup>e</sup> siècle et, s'il est évoqué, il s'accompagne le plus souvent d'une condamnation de cette transgression. De plus, à parcourir les tragédies de Voltaire, on s'aperçoit que la réunion des jeunes est très souvent accompagnée de la mention explicite de l'approbation ou la désapprobation des parents, chose plutôt rare au Grand Siècle. Cette focalisation implicite sur les relations parentales rapproche la tragédie voltairienne du drame bourgeois de Diderot. Un certain dépassement s'engage avec le *Miß Sara Sampson* de Lessing.

## **(2.) Chiari et Goldoni**

Je commence avec ce qui s'avérera une exception. Dans *L'uomo di buon cuore* (« L'homme au grand cœur », 1757) de Pietro Chiari, Ricardo, le protagoniste, est adonné au jeu, mais à la fin de la pièce il est tiré d'affaire par la mort d'un oncle avare qui meurt sans avoir dressé de testament, si bien que son neveu reçoit l'héritage. Contrairement à son rival plus connu, Goldoni, Chiari ne met pas en scène les vertus (petite)-bourgeoises ; il a écrit plusieurs pièces dont l'amoralité pourrait paraître scandaleuse au public d'un Goldoni (v. Olsen 1995, p. 116-23). Comme l'a montré Franco Fido (1984 et in Alberti 1986 pp. 2981-301), Chiari mérite mieux que l'image du rival peu intéressant du grand Goldoni. Dans la Venise du XVIII<sup>e</sup> siècle il y avait deux théâtres avec deux publics différents : celui de Goldoni qui écrivait pour un public d'une morale conventionnelle modérée ; celui de Chiari, plus libertaire, qui faisait peu de cas de la morale petite-bourgeoise.

*L'uomo di buon cuore* de Chiari met en scène une jeune fille martyrisée par sa marâtre qui ne veut pas la marier. Les jeunes gens, chez Chiari comme chez Goldoni, veulent avant tout accéder à l'indépendance que leur garantissait le mariage ; il est assez rarement chez eux question d'un amour passionné et personnalisé. La jeune fille de Chiari s'enfuit donc et arrive chez l'homme d'un grand cœur accompagnée d'un amant, qui la quitte pourtant et disparaît. Dans le théâtre classique français et jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, les amoureux observent une chasteté de convention, mais la pièce de Chiari donne lieu à supposer une relation entre amants au sens moderne, relation, nous le verrons, que

Lessing nie explicitement pour les protagonistes de *Miß Sara Sampson*. Ricardo résume la situation avec un commentaire réaliste :

(1.) Se tratta d'un amigo che ha menà via una putta (I,5).  
il s'agit d'un ami qui a enlevée une jeune fille.

Et lorsque la jeune fille de Chiari reste seule et abandonnée, Ricardo se dit :

(2.) (V,1). Perché l'impianta un altro, non posso mi (Ricardo) sposarla? (V,1).  
Pourquoi ne pourrais-je pas l'épouser, parce qu'un autre l'a plantée là ?

Il n'y a rien là pour étonner un public moderne, mais dans le théâtre français ou italien du XVIII<sup>e</sup> siècle l'intrigue doit être rare (j'en donnerai quelques exemples), et la réaction de Ricardo le doit être encore davantage. Chez Goldoni on ne trouve rien de pareil. Dans la réalité quotidienne par contre, de tels événements ont dû être assez fréquents. Une recette surtout évitait les conflits qui pourraient inciter les jeunes à la fuite : la reconnaissance qui égalise la situation sociale des amoureux et leur évite d'aller au bout de la révolte. Si Molière met en scène un enlèvement, comme dans *L'école des femmes*, la rupture des normes n'est qu'apparente : Agnès s'enfuit d'un tuteur abusif, et la rupture est aussitôt colmatée par une reconnaissance qui établit qu'Agnès est égale à son amoureux. Cette reconnaissance est exceptionnelle chez Goldoni, parce qu'il ne prend que rarement le parti des jeunes contre les autorités parentales.

### **(3.) Voltaire**

Chez Voltaire on entend un autre son de cloche. En 1740 il publie *Zulime*, tragédie peu commentée. Elle ne compte pas parmi ses meilleures pièces, mais traite de la fuite de deux amants. Zulime se croit aimée de Ramire, esclave de son père, Benassar, mais d'une grande famille dans son pays, et veut s'enfuir avec lui. Ramire, qui a été grand capitaine victorieux de Benassar, aime à son tour d'un amour partagé Atide, également esclave de Benassar. L'intrigue est passablement compliquée. L'armée de Benassar prend partie pour Ramire qui reste pourtant loyal envers Benassar et refuse de s'enfuir avec Zulime. Vers la fin Benassar reprend le dessus et hésite entre la punition de Zulime et de Ramire et l'imposition d'un mariage entre eux, mais Ramire, qui aime Atide, refuse. Celle-ci veut se sacrifier pour Zulime ; elle tenter de se tuer, mais Zulime lui arrache le poignard et expire repentissante devant son père qui la pardonne finalement après avoir longtemps voulu punir les amoureux.

Zulime se révolte, mais ne cesse de se sentir coupable tout le long de la tragédie. La culpabilité, son intériorisation, est présente avant même la transgression. Une citation du tout début peut suffire :

(3.) Retournez, Mohadir, aux murs de Trémizène ;  
Consolez les vieux ans de mon père affligé :  
Je l'outrage et je l'aime ; il est assez vengé.  
Puissent les justes cieux changer sa destinée !  
Puisse-t-il oublier sa fille infortunée ! (I,1).

Voltaire a exigé à de nombreuses reprises que l'amour doit être bannie de la tragédie ou en constituer l'intérêt principal. En parcourant ses tragédies on s'aperçoit que les intrigues d'amour y sont très fréquentes. Il a également exigé bien souvent que l'amour doit être coupable (cf. la citation 7), ce qui est couramment le cas ; fréquemment un amour légitime accompagne l'amour coupable comme repoussoir. Ainsi Voltaire présente dès le début Zulime comme coupable et l'amour de Ramire et Atide comme légitime : ils se sont secrètement mariés avec l'approbation du père de celle-ci (I,5). Ce détail, superflu pour la conduite de l'action, reprendra tout son importance si on l'intègre dans l'ensemble des tragédies de Voltaire, où, tout le long de sa carrière dramatique, la question de la légitimité d'un amour reste constamment posée.

J'ouvre donc une parenthèse pour établir ce fait qui, à ma connaissance limitée, n'a pas été suffisamment noté et interprété. Déjà dans *Artémire* (1720) l'héroïne se voit imposer par l'ordre tyrannique d'un père un mari qui fait son malheur. *Mariamme* (1724) présente une autre reine qui se sacrifie pour un mari tyrannique. Dans la dernière tragédie de Voltaire, *Irène* (1776), la protagoniste éponyme refuse de rejoindre son amour de jeunesse et reste fidèle à un mari que son père lui a imposé bien malgré elle.

Entre ces dates les exemples fourmillent. *Alzire* (1736) figure parmi les pièces qui prêchent les valeurs des Lumières, en l'espèce la tolérance. Elle évoque le conflit entre conquistadors espagnols et Indiens au Pérou. Mais elle présente également la fille obéissante : Alzire a épousé avec répugnance le mari choisi par son père qui la comprend et l'admire. Dans la scène finale elle peut finalement s'unir à son amour de jeunesse, le chef d'une rébellion indienne.

*L'orphelin de la Chine* (1755) prône également les valeurs de la civilisation par la conversion de Gengis-Kan d'une barbarie cruelle aux valeurs de la civilisation. Il retrouve un amour de jeunesse, maintenant mariée et fidèle à son mari. Celle-ci refuse ainsi l'amour renaissant de Gengis-Kan :

(4.) J'ai dit que ces vœux, que vous me présentiez,  
N'auraient point révolté mon ame assujettie  
Si les sages mortels à qui j'ai dû la vie  
N'avaient fait à mon coeur un contraire devoir.  
*De nos parens sur nous vous savez le pouvoir ;*  
*Du dieu que nous servons ils font la vive image ;*  
Nous leur obéissons en tout temps, en tout âge.  
Cet empire détruit, qui dut être immortel,  
Seigneur, était fondé sur le droit paternel,  
Sur la foi de l'hymen, sur l'honneur, la justice,  
Le respect des serments ... ( IV,4).

Cette déclaration établit un lien entre l'autorité parentale, religion et société.

Dans son grand succès *Tancrède* (1760), Aménaïde, qui aime Tancrède, se révolte contre son père. Sa révolte est présentée comme acceptable, mais, trait remarquable que nous retrouverons, le mariage voulu est justifié parce qu'il a été béni par une mère. Aménaïde explique à sa confidente :

(5.) Souviens-toi que ma mère  
Nous unit l'un et l'autre à ses derniers momens ;  
Que Tancrède est à moi ; qu'aucune loi contraire  
Ne peut rien sur nos vœux, et sur nos sentimens (II,1).

Tancrède revient d'ailleurs sur l'importance de la mère (III,1) et Aménaïde rétablit finalement tant bien que mal l'autorité paternelle :

(6.) Elle joignit nos mains, qui fermèrent ses yeux.  
Nous jurâmes par elle, à *la face des cieux*,  
Par ses mânes, par vous, vous trop malheureux père,  
De nous aimer en vous, d'être unis pour vous plaire,  
De former nos liens *dans vos bras paternels*.  
Seigneur ... (IV,3).

Avec *Dom Pèdre* (1761) Voltaire a voulu réhabiliter le roi espagnol Pierre le cruel, connu également sous le nom de Pierre le justicier (1334-69). Plus tard Du Belloy prend avec son *Pierre le cruel* (1772) le contre-pied de Voltaire. Chez Voltaire la reine Blanche se trouve destinée par son père au demi-frère de Dom Pèdre, le méchant de la pièce, et par sa mère à Dom Pèdre : *donc* elle aime Dom Pèdre. Je n'ai aucune explication à proposer à la prédominance de l'autorité maternelle sur l'autorité paternelle, mais le rôle de l'obéissance, surtout de la fille, semble bien établie.

On en trouvera d'autres manifestations dans *Olympie* (1761) où le personnage éponyme reçoit de sa mère l'ordre d'épouser le meurtrier de son père (elle finit par se suicider). Dans *Les Pélopidés* (1770), (réécriture du grand succès de Crébillon, *Atrée et Thyeste*, 1707), une relation mère-fille s'établit entre deux personnages et contribue au dénouement. Dans *Les Scythes* (1766), c'est un père qui impose un prétendant à sa fille qui en aime un autre. Ce personnage a pourtant chassé le père de sa bien-aimée de la Perse et tué des membres de sa famille. Cette pièce aussi finit par le suicide de la fille.

*Adélaïde du Guesclin* (1733), qui existe en trois autres versions,<sup>1</sup> traite au moins trois thèmes, l'amour de la patrie et la loyauté envers le souverain, l'amour comme passion aveugle et la liberté d'une femme dans le choix de son époux: elle n'a pas le devoir de récompenser même un libérateur en lui accordant sa main. Adélaïde s'en explique en termes fort clairs. Néanmoins une autorité paternelle détermine son choix : si le terme de *père* ne figure qu'une fois et seulement au figuré, l'autorité paternelle est transférée sur les ancêtres :

(7.) Ici du haut des cieux, du Guesclin me contemple ;  
De la fidélité ce héros fut l'exemple,  
Je trahirais le sang qu'il versa pour nos lois,  
Si j'acceptais la main du vainqueur de nos rois (I,2).<sup>2</sup>

*Zaïre* (1732), comme *Othello* de Shakespeare, met en scène un meurtre provoqué par la jalousie du sultan Orosmane, mais à un niveau plus profond l'héroïne rend ses noces avec Orosmane fort difficiles : elle se convertit au christianisme sur la demande de son père chrétien ; si donc Orosmane ne l'avait pas poignardée, la religion eût été un obstacle à son mariage.

On note que dans beaucoup des exemples cités, la mention de l'autorité parentale est peu justifiée par l'intrigue ; elle justifie ou condamne le plus souvent un mariage contracté ou une révolte déjà engagé et on pourrait souvent se passer de cette mention. C'est dire que ce détail est dépourvu de nécessité dramatique immédiate et signale un ensemble de valeurs familiales qui s'imposent, qui insistent. On ne trouve presque rien de semblable dans les tragédies du Grand Siècle.

---

<sup>1</sup> *Alamire* (1733), *Les frères ennemis* (1751), *Amélie ou le duc de Foix* (1752).

<sup>2</sup> De même dans *Alamire* I,1 et *Amélie* II,2. Dans *Les frères ennemis* l'héroïne n'entre pas en scène ; tous les personnages sont masculins.

Un commentaire de Voltaire souligne l'importance du rapport père-fille. Dans une lettre à la grande actrice Mlle Clairon, servant de préface, Voltaire insiste sur la nouveauté du motif :

(8.) Le père de Zulime a pu ne pas déplaire, parce qu'il est *le premier de cette espèce* qu'on ait osé mettre sur le théâtre. Un père qui a une fille unique à punir d'un amour criminel, est une nouveauté qui n'est pas sans intérêt : ... Cet amour ne pèche pas contre la vraisemblance ; *il y a cent exemples de pareilles aventures, & de semblables passions*; mais je voudrais que sur le théâtre, l'amour fût toujours tragique (OC III, p. 11).

Ici Voltaire présuppose la fin moralisatrice de la tragédie, fin qu'il a souvent explicitement prescrit ce genre (v. par exemple l'introduction à *Sémiramis*). Ce trait a déjà été noté par Theodore E. D. Braun dans son introduction à *Alzire* (in Voltaire 1968ss. : 36). De plus Voltaire applique dans *Zulime* cette moralisation à un cas précis et fréquent de la vie contemporaine et bourgeoise. La vraisemblance dont il parle est celle d'un fait de la vie contemporaine, donc au fond plutôt celle de la comédie larmoyante de La Chaussée et du drame bourgeois de Diderot. Le père dans *Zulime* est déçu dans sa tendresse paternelle, mais prêt à pardonner, si sa fille se repent (II,4), tout comme le personnage éponyme du *Le père de famille* de Diderot. Il introduit le sentiment dans les relations familiales, au temps de la comédie larmoyante et bien avant le drame bourgeois de Diderot. Comme l'a noté Raymond Naves (1967), Voltaire lui-même distingue deux types de tragédie ; une fondée sur les intérêts de toute une nation et une fondée sur les intérêts particuliers de quelques princes ; dans cette dernière « tout roule sur les passions que des bourgeois ressentent comme les princes » (préface de *Mariamme*). Le présent essai peut constater l'importance des relations parents-enfants chez Voltaire tout comme dans la comédie larmoyante aussi bien que bourgeoise.

Voltaire insiste aussi sur l'importance des maximes pour souligner la morale sous-jacente de l'action. Il s'en explique dans l'introduction à *Sémiramis*, où il cite d'abord :

(9.) Il est donc des forfaits  
Que le courroux des dieux ne pardonne jamais! (V,8).

Mais pour se ressaisir : l'homme du commun ne pourra pas appliquer à son existence un crime si rare et une punition encore plus rare. Il a donc formulé une autre maxime morale, somme toute assez insignifiante :

(10.) Apprenez tous du moins



Que les crimes secrets ont les dieux pour témoins (V,8).

Tout comme dans le drame bourgeois de Diderot, les maximes de Voltaire sont généralisatrices, à la différence de celles de la comédie larmoyante de la Chaussée, qui expriment le plus souvent le simple bon sens ou la sagesse des nations (v. Olsen 2012). La sentimentalité et l'endoctrinement avancent à la même allure.

Si Voltaire insiste sur la fonction moralisatrice de la tragédie cela entraîne une polarisation entre personnages bons et méchants, avec la conséquence qu'un type de personnage fréquents dans le théâtre classique du siècle précédent, coupables peut-être, mais coupables pour des raisons politiques, tendent à disparaître. Hermogide dans *Ériphyle* (1730), à un certain degré Polyphonte dans *Mérope* (1743), le prophète dans *Mahomet* (1741) et Assur dans *Sémiramis* (1746) veulent se saisir du pouvoir, presque comme leurs prédécesseurs du Grand Siècle.

D'autre part, comme je l'ai noté, l'amour est jugé acceptable ou non en raison de sa consécration par les parents. La spontanéité de l'amour ne garantit plus sa valeur ; elle est très souvent coupable.

#### **(4.) Diderot**

Dans le second drame bourgeois de Diderot, *Le père de famille* (1761), il n'y a pas d'une fille fugitive ; le drame se limite à l'évocation d'un enlèvement évité. Le passionné Saint-Albin propose d'enlever sa bien-aimée, crue de basse extraction, mais Germeuil, son ami, le prévient et amène la jeune fille sous le toit du père famille, pour éviter que l'oncle de Saint-Albin, le 'méchant', ne la fasse arrêter par une lettre de cachet. Outre le passionné Saint-Albin porté à une transgression (l'enlèvement) et dont l'amour est donc coupable, comme chez Voltaire, la pièce compte trois autres amoureux, qui contiennent leur amour dans les bornes prescrites : Sophie qui aime Saint-Albin refuse de se laisser enlever, Germeuil refuse d'assister à l'enlèvement, et celui-ci et Cécile, sœur de Saint-Albin, renoncent à exprimer leur amour réciproque, qu'ils croient irréalisable à cause de la différence de fortune qui semble les séparer. Voilà bien trois amoureux respectueux, voire quatre, car Saint-Albin est aveuglé par son amour.

Le dénouement se fait par une reconnaissance sociale qui escamote le problème posé ; la jeune fille s'avère être la nièce du 'méchant', de l'oncle qui lui a refusé tout secours dans son existence indigente, et le père de famille peut se réconcilier avec son fils

rebelle, et assumer le rôle du bon père qui pardonne, laissant la part du père dur, à cheval sur les principes autoritaires.

Mais qu'aurait fait ce bon père, si le fils avait persisté dans son projet ? Ce père a voulu former son fils à son image, et le fils le lui rend bien. Le père a étudié le fils pour pouvoir influencer, voire déterminer ses choix, et devant le réveil de l'autonomie du fils il reste désarmé. Il avance toutes les bonnes raisons qui déconseillent une mésalliance, notamment la vie difficile dans l'indigence. Puis, devant l'obstination du fils, il reprend la voix du père autoritaire, alors que Saint-Albin, lui, est divisé entre sa passion et l'amour filial (II,6). Dans ce drame s'opère la scission de la figure paternelle, mais la reconnaissance escamote le problème : la jeune fille exclue s'avère d'un rang acceptable pour le père, et – surtout ! – le public, et le problème posé s'évanouit.

## (5.) Lessing

Le motif de la fille fugitive sera repris par Lessing avec *Miß Sara Sampson* (1755) qui connut en France un énorme succès (cf. *Correspondance littéraire*, décembre 1764). L'intrigue est en quelque sorte double. À l'ouverture du drame Sara s'est enfuie avec son amoureux Mellefont et loge depuis neuf semaines dans une auberge, en chambre séparée ; Çaverti de sa fuite arrive dans la même auberge ; il est d'emblée prêt à tout pardonner. Sa faute est celle d'une fille amoureuse ; de telles erreurs valent mieux que des vertus imposées, et quand même il s'agirait de véritables crimes, de vices prémédités, il préférerait l'amour d'une fille vicieuse à celui de personne :

(11.) Wenn sie mich noch liebt, so ist ihr Fehler vergessen. Es war der Fehler eines zärtlichen Mädchens, und ihre Flucht war die Wirkung ihrer Reue. Solche Vergehungen sind besser, als erzwungene Tugenden - Doch ich fühle es, Waitwell, ich fühle es ; wenn diese Vergehungen auch wahre Verbrechen, wenn es auch vorsätzliche Laster wären : ach ! ich würde ihr doch vergeben. Ich würde doch lieber von einer lasterhaften Tochter, als von keiner, geliebt sein wollen (I,1).

Si elle m'aime encore, sa faute est oubliée. Ç'a été la faute d'une jeune fille sensible, et sa fuite, c'est la preuve de son repentir. De telles fautes valent mieux que des vertus forcées... Mais, je le sens, Waitwell, je le sens : quand même ces fautes seraient de vrais crimes, quand elles seraient l'effet prémédité du vice; ah! je lui pardonnerais encore. J'aimerais mieux être aimé par une fille vicieuse, que de ne l'être par aucune.

Sara de son côté est tout aussi repentante que la Zulime de Voltaire. Son problème est celui d'accepter le pardon (III,1), et elle éprouve de grandes difficultés à répondre à la lettre de pardon de son père adressée aux deux fugitifs (III,5).

Contrairement au père de Zulime, celui de Sara se sent également responsable du faux pas de sa fille ; il aurait dû mieux veiller sur elle, il n'aurait pas du recevoir Mellefont, qu'il connaissait mal, dans sa maison, et il regrette son refus, sa sévérité, qui a provoqué la catastrophe (III,1) Il ne s'agit donc pas d'un père libéral dans le sens moderne, mais d'un père responsable et lié par des sentiments naturels à sa fille.

Mellefont hésite pourtant à répondre à la lettre du père ; il attend le règlement d'un héritage et, de plus, il ne se sent pas sûr de pouvoir abandonner son ancienne existence de libertin malgré son amour sincère pour Sara. Il a d'ailleurs quitté une ancienne maîtresse avec qui il a un enfant. Celle ci arrive, tente de reconquérir son amant et, devant son refus, se venge en empoisonnant Sara.

Lessing n'a pas recours à la reconnaissance. D'ailleurs une reconnaissance sociale n'aurait servi à rien ; ce ne sont ni le rang, ni la fortune qui empêche le père de Sara d'accepter Mellefont comme gendre, mais le fait de la séduction, de l'enlèvement provoque sa colère, colère qu'il regrette par la suite. Sara meurt par la main d'une maîtresse jalouse, et comprend cette mort comme une punition du Ciel ; sur ce point elle n'est pas loin de la Zulime de Voltaire. Mellefont qui, lui aussi, s'est senti coupable pendant toute la pièce se punit lui-même en se poignardant à la fin, et le père de Sara accepte le mourant comme son fils.

## **(6.) Conclusion**

La morale qui règle le comportement d'une jeune fille est grosso modo la même pour Goldoni, Voltaire, Lessing et Diderot. Dans la société petite-bourgeoise vénitienne de Goldoni la liberté de la jeune fille est sans doute beaucoup plus restreinte que chez les autres auteurs traités. Goldoni reste très réticent devant la culture des salons, même s'il fait des concessions quand il met en scène la noblesse. La fréquentation des jeunes célibataires reste extrêmement restreinte et surveillée. Rien de pareil en France, où la grande bourgeoisie imite les mœurs de la noblesse, où les jeunes peuvent se voir et se parler.

Mais si la morale de Goldoni est la plus sévère, elle se réduit à une réglementation du comportement et n'implique pas d'intériorisation ; les personnages de Goldoni peuvent regretter une faute ; ils n'ont pas de sentiment de culpabilité.

Chez Voltaire, abstraction faite des différences de genre et de couche sociale, le code qui règle la conduite de la jeune fille reste proche de celui de Goldoni ; le trait

nouveau est que la transgression s'accompagne de remord tout le long de la fiction ; la conscience dans le mal est omniprésente, non seulement dans *Zulime*, mais également dans bien d'autres tragédies, et l'auteur ne manque pas de distinguer, en signalant la présence ou l'absence de l'autorisation parentale, les amours licites des amours illicites.

Sa morale ne se trouve donc pas très loin de celle de Diderot. La culpabilité dans la transgression est présente chez les deux auteurs. Chez Diderot une liaison exige également l'approbation du père, mais si le désir des jeunes n'est pas condamné, il doit se réaliser dans des bornes étroites. L'opposition entre valeurs sociales et valeurs personnelles semble inconciliable ; elle est pourtant résolue – ou escamotée – par une reconnaissance qui rend la jeune fille acceptable au père. Celui-ci, contrairement à celui de Voltaire, assume sa part de responsabilité, mais en termes d'un projet manqué : son fils se comporte autrement que prévu ; il n'est pas prévisible, comme l'espérait son père. Poussé dans ces derniers retranchements, ce père n'est pas mis devant le problème de l'autonomie de son fils que la reconnaissance vient lui éviter. *L'Émile*, de Rousseau, roman pédagogique, escamote également ce problème.

Dans *Miß Sara Sampson* de Lessing, le père reconnaît sa propre part de responsabilité ; et la tendresse l'emporte sur les règles de la morale rigide. Ses personnages sont très nuancés en comparaison des caractères à l'emporte-pièce de Voltaire et de Diderot. Mellefont, le 'séducteur', hésite à changer de vie ; son ancienne maîtresse, qui assassine Sara, est une veuve infortunée, abandonnée après huit ans de vie en commun avec son amant, de qui elle a une fille. Seul le mépris soudain de cet amant est difficilement compréhensible.

Finalement le drame de Lessing contient peu de maximes et ne prouve pas de règles générales. Cette pièce qui précède de beaucoup ses grands drames (*Minna von Barnhelm*, *Emilia Galotti*, *Nathan der Weise*) s'est déjà dégagée de la moralisation qui pèse sur les tragédies de Voltaire et encore sur le drame bourgeois de Diderot, moralisation dont Diderot se dégagera bientôt dans ces contes : *Madame la Carlière*, (1773) connue aussi sous le titre polémique, *Sur l'inconséquence du jugement public de nos actions particulières*, *Madame de la Pommeray* (les deux récits se trouvent dans *Jacques le fataliste*) et dans le second récit de *Ceci n'est pas un conte* (1773). Tout comme l'appétit, l'amour ne se commande pas.

Mais pour Voltaire, Diderot et Lessing, voire pour la plus grande partie des Lumières tardives, la moralité change de nature : devenue intériorisée, la révolte implique une rupture affective moins présente dans les générations précédentes. Contrairement aux devoirs sociaux et à l'honneur du noble, l'exigence morale change de position et devient

plus difficile à placer et à circonscrire. Et la révolte devient douloureuse, quant elle se fait contre une partie du Moi.

## **(7.) Bibliographie**

Alberti, Carmelo (1986). 'Un'idea di teatro contro la riforma goldoniana'. In Alberti 1986 p. 49-75.

Diderot, Denis (1994-97). *Œuvres* 1-5. Éd. Laurent Versini. Robert Laffont, Paris.

Fido, F. (1984). *Da Venezia all'Europa, prospettive sull'ultimo Goldoni*. Roma.

Lessing, Gotthold Ephraim (1987). *Werke und Briefe* ; éd W. Barner et al. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a/M. In Deutsche Literatur von Luther bis Tucholsky, [http://www.digitale-bibliothek.de/band 125.htm](http://www.digitale-bibliothek.de/band%20125.htm).

Lion, Henri (2011 [1895]). *Les tragédies et les théories dramatiques de Voltaire*. Slatkine Reprints, Genève.

Naves, Raymond (1967). *Le Goût de Voltaire*.

Olsen, Michel (1995). *Goldoni et le drame bourgeois. Analecta romana instituti danici, Supplementa*. « L'Erma » di Breitschneider, Rome, 248 pp.

- (2012). « Le tournant de 1750 ». In Eva Ahlstedt, Ken Benson, Elisabeth Bladh, Ingmar Söhrman, Ulla Åkerström (éditeurs). Actes du XVIIIe congrès des romanistes scandinaves. *Romanica Gothoburgensia 69, Acta universitatis Gothoburgensis*. Göteborg, 2012, pp. 543-556.

Voltaire (1785). *Œuvres complètes de Voltaire* Vol. 1-5.

- 1968ss. *Œuvres complètes de Voltaire / Complete works of Voltaire*, éd. Ulla Kölving et al. (Genève, Banbury, Oxford, Voltaire Foundation).