

TYPES FEMININS DANS LE THEATRE DE DELPHINE GAY DE GIRARDIN

Giovanna Bellati
Università di Modena e Reggio Emilia
giovanna.bellati@unimo.it

Résumé : Journaliste et femme de lettres entre les années 1830 et le milieu des années 50, appréciée par Théophile Gautier et par tous les grands romantiques, Delphine Gay de Girardin jouit aussi d'une certaine renommée en tant qu'auteur de théâtre, bien que ses pièces soient pratiquement oubliées aujourd'hui. Dans le cadre de cette contribution, le théâtre de Madame de Girardin sera analysé surtout comme exemple d'une « dramaturgie au féminin » : quelques types féminins, déclinés en plusieurs variantes et personnages, contribuent en effet à bâtir la charpente de ce système dramatique, dans lequel ils occupent une place centrale tant du point de vue psychologique que dramatique. Dans la plupart des pièces on constate effectivement que les personnages féminins sont les moteurs de l'action, qu'ils jouent un rôle actif et dynamique, souvent dominant par rapport aux autres personnages, déterminant dans le développement et dans le dénouement de l'intrigue ; ce centralisme dramatique féminin constitue l'un des points de force et des éléments d'originalité de ce théâtre.

Mots-clés : Delphine de Girardin – théâtre – types féminins

Abstract : Journalist and writer between the 1830s and the middle of the 1850s, appreciated by Théophile Gautier and all the great romantics, Delphine Gay de Girardin also enjoys a certain reputation as a play writer, even though her plays are virtually forgotten today. In this paper, we will analyze Madame de Girardin's plays especially as an example of a « feminine dramaturgy »: a few female characters are declined in several variants and characters, contributing to build the frame of this dramatic system in which they occupy a central place both psychologically and dramatically. In most plays, female characters are actually the engines of the action, they play an active and dynamic role, often dominant when compared with other characters, and determinant in the development and issue of the plot; this feminine dramatic centralism is one of the main axes and elements of originality of this theatre.

Keywords: Delphine de Girardin – theatre – female characters

Dans la période qui s'étend du début des années 1830 au milieu des années '50¹, Delphine Gay de Girardin se trouve au centre de la vie intellectuelle parisienne : épouse d'Emile de Girardin depuis le 1^{er} juin 1831, elle vit au contact des gens de lettres et de spectacle les plus en vue de l'époque, d'un côté parce qu'elle aide activement son mari dans ses entreprises dans le monde de la presse et des affaires, d'un autre côté parce qu'elle dirige un salon qui devient l'un des points de rencontre du Paris romantique. Elle sait concilier avec bonheur l'amitié et les affaires : les collaborateurs de *La Presse*, le quotidien qui a décrété le succès de son mari et lui a valu la plus grande notoriété², sont communément des habitués de son salon, participent à ses soirées mondaines et littéraires, entretiennent avec elle une correspondance suivie. Hugo, Balzac et Lamartine restent les trois amis les plus illustres de Delphine – malgré quelques brouilles qui ont pu de temps en temps offusquer leurs relations amicales –, mais de tous ses amis lettrés, le plus empressé et le plus fidèle fut Théophile Gautier, qui admirait la beauté, l'intelligence et le talent, ainsi que le bon cœur de cette femme si généreuse dans son amitié.

Dès sa jeunesse, Delphine fut l'une des femmes de lettres les plus remarquables de son temps ; comme la plupart des romantiques, à vingt ans elle s'essaya d'abord à la poésie, s'illustrant dans la veine idéaliste et héroïque, puis, après son mariage, elle publia aussi des romans et des contes comme *Le Lorgnon*, *La Canne de Monsieur de Balzac*, *Les Contes d'une vieille fille à ses neveux*. Mais ce qui lui valut la notoriété fut sa participation en tant que feuilletoniste au quotidien fondé par son mari, *La Presse*, dans lequel elle se chargea de la rubrique intitulée *Courrier de Paris* sous le pseudonyme de « Vicomte de Launay » ; c'est dans cette prose vive et spirituelle qu'elle donna, au dire de la plupart de ses critiques, le meilleur d'elle-même. A partir de 1839 elle commença à écrire pour le théâtre ; elle composa huit pièces, dont six furent mises en scène de son vivant entre 1843 et 1854, avec un succès variable : c'est sur cette partie de son œuvre que notre étude sera focalisée.

La production dramatique

Delphine de Girardin écrivit huit pièces entre 1839 et 1855, dont voici le détail :

- *L'Ecole des journalistes*, comédie en cinq actes et en vers, reçue le 21 octobre 1839 au Théâtre-Français, mais jamais représentée, parce qu'interdite par la censure
- *Judith*, tragédie en trois actes et en vers, représentée au Théâtre-Français le 24 avril 1843

¹ Née le 26 janvier 1804, Delphine de Girardin mourut le 29 juin 1855.

² Emile de Girardin avait fondé *La Presse* en 1836 : avec ce quotidien, il se proposait surtout d'élargir le lectorat et d'atteindre un vaste public, en province aussi bien qu'à Paris. Dans ce but, il avait réduit le prix annuel de l'abonnement à 40 francs (les autres éditeurs en demandaient 80), accueillant en même temps les annonces publicitaires dans son journal.

- *Cléopâtre*, tragédie en cinq actes et en vers, représentée au Théâtre-Français le 13 novembre 1847
- *C'est la faute du mari*, comédie en un acte et en vers, représentée au Théâtre-Français le 1^{er} mai 1851
- *Lady Tartuffe*, comédie en cinq actes et en prose, représentée au Théâtre-Français le 10 février 1853
- *La joie fait peur*, comédie en un acte et en prose, représentée au Théâtre-Français le 25 février 1854
- *Le chapeau d'un horloger*, comédie en un acte et en prose, représentée au Théâtre du Gymnase le 16 décembre 1854
- *Une femme qui déteste son mari*, comédie en un acte et en prose, retrouvée après sa mort et représentée au Théâtre du Gymnase le 10 octobre 1856.

Cet ensemble se compose de deux tragédies, deux « grandes comédies » en cinq actes, et quatre « petites comédies » en un acte. D'un point de vue très général, on remarque, à l'intérieur de cette production dramatique, un passage très net du vers à la prose qui se situe autour de 1852 – et qui correspond d'ailleurs à une tendance généralisée dans le théâtre de cette époque. Un deuxième élément d'évolution se reconnaît dans le passage définitif à la comédie, qui se situe également au début des années '50. Au cours de la décennie 1840 Delphine de Girardin prend part à ce retour d'intérêt pour la tragédie qui se concentre autour de Rachel, se manifestant de deux manières : d'un côté par la reprise des grandes tragédies classiques, notamment de Racine, au Théâtre-Français, et d'un autre côté par l'effort de créer une sorte de néo-tragédie, résultant d'une contamination entre le genre classique et le drame, dont le représentant le plus connu est François Ponsard. Delphine participe à ce mouvement surtout en raison de l'amitié qui la liait à Rachel, pour laquelle ses deux tragédies « modernes » sont expressément écrites, mais elle abandonnera finalement ce genre au profit d'une comédie psychologique ou moralisante qui retiendra presque complètement son attention après 1850. Un troisième élément à noter dans le cadre de la production dramatique de Delphine de Girardin est sa préférence marquée, dans ses dernières œuvres, pour la pièce brève, composée d'un seul acte, qui peut prendre l'allure du proverbe ou du vaudeville, et dans laquelle Delphine donne, de l'avis général, les meilleurs exemples de son théâtre.

D'un point de vue chronologique, c'est donc le début des années '50 qui marque une évolution définitive dans l'œuvre théâtrale de Madame de Girardin, qui s'oriente vers le genre de la comédie, la structure en un seul acte et l'écriture en prose. D'un point de vue plus strictement dramatique, on observera la centralité de beaucoup de personnages féminins dans la plupart de ces pièces : nous n'entendons pas uniquement parler d'une prédominance psychologique des rôles de femmes, mais d'une centralisation de presque toutes les pièces autour d'un personnage féminin qui non seulement focalise l'attention pour la richesse ou l'intérêt de son caractère, mais qui devient le moteur de l'action, la dirige et en orchestre le dénouement, exerçant sa domination sur les autres personnages. C'est autour de cette composante de premier plan que nous allons concentrer notre analyse de ce *corpus* dramatique.

Les types de personnages et leurs variantes

L'analyse des huit pièces nous a permis de regrouper autour de quatre types fondamentaux les différents personnages de femmes qui évoluent dans ces œuvres³ : malgré les nombreuses variantes et quelques contaminations d'une catégorie à l'autre, on reconnaît aisément dans chaque personnage les traits dominants de l'un des quatre types de base. Nous donnons ci-dessous un tableau récapitulatif des différents types – à savoir l'épouse, la maîtresse ou la courtisane, la mère, la jeune fille – avec les correspondances chez les différents personnages et la distribution dans les huit pièces :

Type	Personnage	Pièce
l'épouse	Valentine Judith Octavie Laurence Mathilde Julie	<i>L'Ecole des journalistes</i> <i>Judith</i> <i>Cléopâtre</i> <i>C'est la faute du mari</i> <i>La joie fait peur</i> <i>Une femme qui déteste son mari</i>
la maîtresse ou la courtisane	Cornélie Phédyme Cléopâtre Madame de Blossac	<i>L'Ecole des journalistes</i> <i>Judith</i> <i>Cléopâtre</i> <i>Lady Tartuffe</i>
la mère	Madame Guilbert Marquise d'Arcueil Comtesse de Clairmont Madame des Aubiers	<i>L'Ecole des journalistes</i> <i>C'est la faute du mari</i> <i>Lady Tartuffe</i> <i>La joie fait peur</i>
la jeune fille	Jeanne Blanche	<i>Lady Tartuffe</i> <i>La joie fait peur</i>

Etude des quatre types

1. L'épouse

C'est le type le plus représenté, il apparaît dans presque toutes les pièces ; les traits dominants qui le distinguent sont la loyauté et la fidélité envers l'époux, des traits secondaires sont souvent la fierté, le sentiment d'être dans son droit et d'être socialement et moralement irréprochable. Mais autour des caractéristiques dominantes apparaît toute une série de composants qui permettent d'identifier un certain nombre de variantes à l'intérieur de cette catégorie.

Le type pour ainsi dire « pur » se retrouve une seule fois, dans la dernière pièce écrite par Madame de Girardin, qui n'a pas été connue de son vivant : c'est la Julie d'*Une femme qui déteste son mari* ; dans cette comédie, historiquement située à l'époque de la Terreur, l'héroïne cache son mari, recherché par le tribunal républicain, tout en faisant semblant de partager l'idéal

³ Nous avons pris en compte uniquement les personnages qui, actifs ou passifs, dominateurs ou victimes, ont un rôle de quelque relief dans l'action ; nous avons par conséquent écarté les comparses et ceux qui ne font pas réellement partie de l'intrigue (par exemple, le type de la suivante, qui n'a en général qu'un rôle de contour).

révolutionnaire. Julie représente le type accompli de l'épouse dont la fidélité conjugale domine sur tous les autres sentiments : c'est l'épouse aimante et aimée, qui s'épanouit dans le lien du mariage. Ce personnage est pourtant l'un des moins réussis par rapport à l'ensemble des pièces ; il apparaît assez simpliste et trop schématique, et sa psychologie est plutôt superficielle. Tous les autres personnages qu'on peut ranger dans cette catégorie présentent une richesse et une complexité psychologique et dramatique d'une autre envergure ; tous ajoutent aux caractères dominants des traits secondaires qui permettent de les classer comme des variantes à l'intérieur du type de base.

Judith est la veuve fidèle à la mémoire de son mari, vivant dans la retraite et dans la prière ; même avant son entrée en scène, son portrait moral, esquissé par le personnage du Vieillard, synthétise les éléments qui la caractérisent : « Veuve, au pied d'une tombe elle passe ses jours./Sa gloire est de pleurer, et de pleurer toujours » (Acte 1, scène 3)⁴. Au-delà de ces traits secondaires qui le définissent à l'intérieur de son type-cadre, ce personnage présente un certain nombre de caractéristiques individuelles qui le rendent unique dans l'ensemble des pièces : en effet, si Judith constitue le pivot de l'action dans la tragédie homonyme, ce n'est pas tant pour sa qualité d'épouse ou de veuve vertueuse, mais plutôt pour son rôle de libératrice de son pays, de guide de son peuple. C'est là le caractère qui fait l'originalité de ce personnage, le seul qui joue un rôle public de première force dans le théâtre de Delphine de Girardin⁵. Sa psychologie s'enrichit encore d'une autre composante au cours de l'action : il s'agit de la tentation du désir, du besoin d'amour qui se réveille chez Judith quand elle se voit aimée par Holopherne, et qui insinue le doute dans son esprit. La dernière partie de la pièce est axée autour d'un conflit d'inspiration racinienne qui réunit les deux protagonistes, déchirés entre la passion et la « gloire ». Le dénouement est ambigu : la fidélité à son peuple, la raison d'Etat l'emportent chez Judith, mais elle sacrifie l'homme qui avait fait renaître en elle un espoir d'amour ; les derniers vers, dans lesquels elle réclame « le droit d'aller pleurer seule sur un tombeau », montrent une image finale de la protagoniste qui calque celle du début.

La deuxième tragédie de Madame de Girardin, *Cléopâtre*, propose une nouvelle fois le type de l'épouse dans le personnage d'Octavie, femme d'Antoine : même si sa fréquence d'apparition est

⁴ Toutes les citations seront tirées de : *Œuvres complètes de Madame Emile de Girardin née Delphine Gay*, tome sixième, Paris, Plon, 1860 ; le recueil peut être consulté sur le site Gallica de la BNF.

⁵ On pourrait objecter que Cléopâtre joue un rôle public en tant que reine d'Égypte ; mais on a plutôt l'impression qu'elle est presque uniquement envisagée dans son rapport avec Antoine, et que c'est donc plutôt la sphère intime qui prévaut dans la construction de ce personnage, même si dans la pièce les individus sont, par leurs fonctions publiques, constamment mêlés à des questions politiques. En nous exprimant en termes actantiels, nous dirions que l'Objet de Cléopâtre est Antoine, et que son Destinateur est la passion, tandis que pour Judith l'Objet est la liberté de son peuple, et le Destinateur la compassion pour ses compatriotes, ce qui montre clairement le poids différent de la sphère publique et privée de l'existence dans ces deux personnages. Nous trouvons un autre exemple de femme qui joue un rôle public dans *L'École des journalistes* : c'est Madame Guilbert, qui, cependant, a plutôt une fonction de faire-valoir, puisque son action est orientée surtout à soutenir la carrière politique de son gendre.

basse, sa fonctionnalité est des plus élevées, car l'un des points de force de cette pièce est la rivalité entre Cléopâtre et Octavie, la maîtresse et l'épouse. Dans cette pièce se dessine puissamment l'un des grands thèmes du théâtre de Delphine de Girardin, l'opposition entre le mariage et l'adultère, le lien légitime et illégitime, qui occupe une place de relief dans le traitement des rapports entre l'homme et la femme, question dominante dans bon nombre de ces œuvres. Ce thème, déjà esquissé dans *L'Ecole des journalistes* et dans *Judith*, et destiné à être repris dans des pièces successives, fait l'objet du débat le plus approfondi dans cette tragédie, dans laquelle chacun des deux personnages féminins incarne l'un des deux pôles opposés ; le combat entre les deux femmes se poursuit de manière latente tout au long de la pièce, et éclate dans le face à face du dernier acte, dans leur unique rencontre directe après la mort d'Antoine. Si dans les autres pièces ce débat se résout généralement en une défense de l'épouse et une exaltation de la supériorité morale et sociale du mariage, dans *Cléopâtre* la question semble moins nettement dévidée : Octavie, incarnation de l'amour conjugal, du lien légitime qui impose ses droits à la maîtresse, est aussi la femme qui changerait sa place contre celle de Cléopâtre, qui céderait tous ses privilèges pour être aimée autant qu'elle. A la fin du troisième acte, le débat entre les deux positions d'épouse noble mais délaissée, et de maîtresse indigne mais aimée, semble pencher en faveur de cette dernière dans l'esprit d'Octavie, qui s'exclame : « Je donnerais tout, rang, fortune, renommée, / Pour le honteux bonheur d'une maîtresse aimée ! ». Le dénouement ne semble pas non plus trancher la question : Antoine se tue par amour, parce qu'il croit Cléopâtre morte, mais c'est Octavie qui a le droit d'emporter son corps et de lui rendre les derniers honneurs, tandis que la reine reste seule face à sa propre mort ; il semble donc que la question ne soit pas résolue, les deux amours ont chacun leur part, sans prévaloir l'un sur l'autre. Le personnage d'Octavie montre d'ailleurs une complexité intéressante : elle n'est pas seulement l'épouse fidèle et amoureuse qui souffre d'être délaissée, elle est aussi la femme orgueilleuse qui veut cacher la trahison de son mari, apparemment par pure générosité, en réalité, aussi, parce qu'elle ressent la honte de ne pas savoir lui inspirer de l'amour, de ne pas pouvoir le retenir auprès d'elle. C'est bien ce sentiment de fierté honteuse qu'elle montre dans sa volonté de ne pas rendre publique l'infidélité d'Antoine et d'empêcher son frère Octave de le poursuivre : « J'aime Antoine, et je veux que l'on me croie heureuse ; / Je l'aime... et nul de vous, arbitre en ces débats, / N'a droit de l'accuser quand je ne me plains pas » (Acte 3, scène 4).

Une troisième variante de ce type se trouve dans les deux personnages parallèles de Valentine (*L'Ecole des journalistes*) et de Laurence (*C'est la faute du mari*) : elles représentent la jeune épouse confiante, droite et sensible, mais désarmée face à la vie. Pour des causes différentes – la calomnie pour l'une, la froideur de son mari pour l'autre – elles sont portées à douter de la sincérité de leur époux, à envisager une rupture (Valentine) ou à se laisser tenter par l'adultère

(Laurence) : dans un cas et dans l'autre, mais particulièrement dans *C'est la faute du mari*, c'est la mère, ou en tout cas la femme plus âgée et expérimentée, qui sauve la situation par sa capacité de lever le doute et de conduire l'action vers un dénouement heureux.

La dernière variante, et certes la plus particulière, est constituée par Mathilde dans *La joie fait peur*. Ce personnage se situe véritablement à la frontière entre plusieurs types, mais il nous a paru que par ses traits spécifiques il devait plutôt être classé dans cette première catégorie. Suivant son statut social, Mathilde n'est pas une épouse mais une jeune fille, toutefois par sa psychologie et son comportement elle a toutes les caractéristiques de l'épouse, et même de la veuve : c'est une fiancée qui a perdu son futur mari avant les noces, et qui a voué à sa mémoire une fidélité à toute épreuve. Il s'agit évidemment d'un personnage qui se situe à la lisière entre des types et des variantes différentes – l'épouse, la veuve, la jeune fille – et dans lequel se superposent des traits distinctifs différents.

Ce premier type se décline donc en une série considérable de variantes, qu'on pourrait classer selon un critère décroissant, du type pur de Julie au rôle plus mélangé et plus flou de Mathilde, passant par les degrés intermédiaires des autres personnages considérés. Nous pouvons dresser un tableau récapitulatif de ce type, le définissant selon la présence ou l'absence d'un certain nombre de composants constitutifs⁶ :

Person- nage ⁷	Statut			Attitude de l'époux			Traits psychologiques dominants						Rôle de l'amour		Rôle du person- nage	
	E	V	F	A	TR	TR App	fidélité/ dévoue- ment	décep- tion	fierté	révolte	naï- veté	désir nouvel amour	T	Non T	A	P
Valentine (EJ)	X					X		X		X	X		X			X
Judith (J)		X		non pertinent			X		X			X		X	X	
Octavie (C)	X				X		X	X	X				X			X
Laurence (FM)	X					X		X			X	X	X			X
Mathilde (JFP)	mélangé			X			X		X				X			X
Stéphanie (CH)	X			X			X						indéfinissables			
Julie (FDM)	X			X			X						X		X	

⁶ Nous utilisons les sigles suivants : dans la colonne « statut » E pour épouse, V pour veuve, F pour fiancée ; dans « attitude de l'époux » A pour amour, TR pour trahison, TR App. pour trahison apparente ; dans « rôle de l'amour », T et Non-T signifient que l'amour a un rôle totalisant dans la vie du personnage ou qu'il se mêle à d'autres intérêts et sentiments ; dans la colonne « rôle du personnage » A et P indiquent s'il a un rôle actif ou passif dans la pièce.

⁷ Nous ajoutons dans ce tableau le personnage de Stéphanie du *Chapeau d'un horloger*, dont nous n'avons pas fait d'analyse en raison de son importance réduite dans l'action. Les personnages sont classés dans l'ordre chronologique des pièces.

2. La maîtresse ou la courtisane

A l'opposé du précédent, ce type, qui s'incarne dans quatre personnages des quatre « grandes » pièces de Madame de Girardin⁸, ne se définit par aucun trait psychologique fixe, et ne se détermine que socialement : c'est la femme qui entretient ou qui a entretenu des liaisons hors du mariage ; pour le reste, ce type acquiert les caractères spécifiques les plus variés dans les quatre personnages qui le représentent. Le plus escompté, d'un certain point de vue, est la Cornélie de *l'Ecole des journalistes*, personnage assez stéréotypé et bâti avec tous les traits typiques de la courtisane avide, insensible, sans scrupules. Tout en n'étant pas un personnage de premier plan, elle exerce une fonction importante dans l'action, étant le point de départ d'un des fils principaux de l'intrigue.

Phédyme, dans *Judith*, est encore un caractère secondaire, mais beaucoup plus riche d'un point de vue psychologique ; par contre, elle ne joue pas un rôle consistant dans l'action, où elle apparaît comme l'exacte antagoniste de Judith, sans pourtant jamais arriver à mettre en danger ou à constituer un obstacle sérieux pour les plans de celle-ci. Ce personnage secondaire et peu important dans l'action est cependant l'objet d'un soin particulier de la part de l'auteur, qui lui confère une épaisseur psychologique intéressante : Phédyme est une esclave dont la famille a été massacrée par Holopherne, et qui malgré cela a voué un amour absolu à son vainqueur. Dans le dialogue qui les oppose, Judith lui reproche avec mépris ce crime d'aimer le meurtrier de ses proches (acte 2, scène 5). La tragédie de Phédyme est donc de nourrir une passion aveugle pour quelqu'un qu'elle devrait regarder comme le pire criminel et qui, de surcroît, l'oublie dans son amour pour Judith ; cette espèce de tourbillon inexorable d'amours offertes et refusées donne une couleur fortement racinienne à cette pièce qui semble, en effet, encore assez dépendante de certains schémas classiques dans la conception des situations et des caractères. Ce qui accroît le tragique du personnage de Phédyme, et qui constitue le deuxième volet de sa psychologie, c'est son destin de Cassandre délaissée qui prévoit le meurtre de son amant sans parvenir à le persuader du danger. Phédyme est donc prisonnière d'une fatalité tragique et grotesque de laquelle Holopherne même sera la victime : elle, qui veut le sauver, n'est pas écoutée, tandis que Judith, qui vient pour le tuer, est adorée. Elle décrit avec lucidité ce nœud tragique de la pièce : « Elle hait, on le voit, sa vengeance menace.../ Et c'est moi que l'on craint et c'est moi que l'on chasse ! » (Acte 3, scène 3).

Malgré l'intérêt que présente déjà le caractère de Phédyme, la pièce dans laquelle le type de la maîtresse prend un rôle central est la tragédie de *Cléopâtre* : cette œuvre montre à la perfection le contraste – auquel Delphine de Girardin semble être très sensible dans ses premières pièces – entre l'épouse et la maîtresse, le lien légitime et illégitime. Cléopâtre est la maîtresse qui se heurte à

⁸ Nous incluons dans ce groupe *Judith*, bien que cette pièce ne comporte que trois actes.

l'épouse dans un duel sans trêve, qui ne verra aucune des deux triompher vraiment ; elle incarne l'amour illégitime, obligé à se cacher, qui mène à la déchéance morale et à l'oubli de la « gloire ». Après avoir connu Octavie, elle ressent la honte de son amour interdit, l'infériorité de sa liaison coupable face au lien légitime des époux ; elle se sent écrasée par la force de la vertu, qui lui apparaît plus grande que sa propre gloire de descendante des pharaons : « Pour la première fois j'ai compris ce grand mot, / Ce grand mot de vertu qu'on fait sonner si haut ; (...). / Je l'admirais !...son droit valait plus que le mien ; / Devant tant de fierté ma gloire n'était rien ! (Acte 3, scène 7).

Cléopâtre est pourtant la maîtresse enviée par l'épouse, celle qui malgré son immoralité, sa cruauté, son manque de foi est aimée jusqu'à la mort en dépit de tout. C'est évidemment un personnage qui s'inscrit dans la lignée de la « femme fatale », mais qui s'en distingue en même temps, non seulement par son admiration de la vertu, dont elle reconnaît le pouvoir et la grandeur, mais aussi par sa sujétion à la passion, qui la domine totalement. A l'opposé de la femme fatale classique, qui inspire l'amour sans l'éprouver elle-même, Cléopâtre est en même temps séductrice et séduite, elle est dominée par l'amour tout autant que son amant ; dans ce personnage chez lequel se réunissent les types de la femme fatale et de l'amoureuse, on pourrait peut-être reconnaître une variante féminine du Don Juan romantique, séducteur converti à l'amour.

Le dernier personnage appartenant à ce type est Virginie de Blossac dans *Lady Tartuffe*, qui présente aussi des caractéristiques bien à elle : c'est la femme au passé équivoque qui aspire à se refaire un rang social par un mariage respectable. Hypocrite et fausse prude – d'où le surnom de « Lady Tartuffe » –, elle n'a aucun scrupule à tromper l'honnêteté, à noircir la jeunesse et l'innocence. Peu à peu cependant, ce personnage qui semblait plutôt monochrome dans les premiers actes, révèle lui aussi une complexité qui nous semble moins prévisible que chez les autres ; amoureuse d'Hector, Virginie a la prémonition que ce sentiment l'entraînera à sa perte, car son hypocrisie et son habileté à dissimuler sont anéanties par la présence de l'homme aimé : « Je me croyais plus forte...(...) Cet amour me perdra » (Acte 3, scène 8). Métamorphosée par la passion, Lady Tartuffe semble donc appartenir d'un côté à la catégorie de la courtisane qui brigue un mariage honorable, d'un autre côté à celle de la courtisane rachetée par l'amour. Par rapport à ce type, déjà immortalisé par Hugo et très récemment par Dumas fils, elle reste pourtant un personnage beaucoup plus inquiétant pour sa froideur et son cynisme dans le crime, ainsi que pour la prémonition sinistre qui conclut la pièce : « Soyez heureux ! mais défiez-vous de Lady Tartuffe. L'hypocrite est le seul phénix qui renaisse de ses cendres ».

Comme pour le type de l'épouse, Delphine de Girardin parvient à créer des personnages qui, tout à fait reconnaissables pour leur appartenance à une catégorie, ont tous des aspects particuliers qui les distinguent des autres, leur donnant une physionomie précise. On remarque que, sauf pour le

personnage peu consistant de Cornélie, la maîtresse/courtisane se double toujours d'une amoureuse entraînée par une passion fatale : même ce caractère commun se décline pourtant en une série de variations qui donnent à ces personnages le statut de type dramatique et en même temps d'individu.

3. La mère

Le type de la mère se décline également en quatre personnages ; il apparaît généralement comme une évolution de l'épouse chez laquelle le sentiment de l'amour maternel est devenu le centre de la vie affective et sociale. Presque tous ces personnages s'enrichissent pourtant d'un certain nombre de traits spécifiques individuels ou communs, si bien que chacun d'eux se différencie des autres tout en gardant les aspects qui définissent le type.

Le type « pur » de l'amour maternel se reconnaît dans Madame des Aubiers (*La joie fait peur*), chez qui aucun autre sentiment ne vient se mêler à cet amour unique ; elle n'existe que par son rôle de mère. La nouvelle – qui s'avèrera fausse – de la mort de son fils l'a fait sombrer dans un désespoir morne, dans une sorte de maladie morale qui, on le comprend, doit la conduire rapidement à la mort. La concentration de la psychologie de ce personnage autour de ce sentiment unique qui est l'amour maternel, la rendra d'ailleurs également vulnérable à la nouvelle du retour de son fils, que l'on cherche à lui cacher, de peur que l'émotion puisse la tuer. Avec Mathilde, la fiancée/veuve, elle offre l'exemple d'un personnage totalement obsédé par une passion unique, qui devient une sorte d'idée fixe capable d'épuiser toutes les forces, de paralyser complètement toute sorte d'action chez l'être humain : Madame des Aubiers vit dans un état d'apathie mortelle, Mathilde fait le portrait de son fiancé, tout en pensant que ce sera là sa dernière œuvre : « Ce cher portrait ! ce sera mon dernier travail » (Scène 3).

Madame Guilbert (*L'Ecole des journalistes*) et la Marquise d'Arcueil (*C'est la faute du mari*) sont des personnages plus complexes, qui ont en commun une composante secondaire mais essentielle de leur physionomie psychologique : chez elles la tendresse pour un enfant a été la raison du refus d'une liaison illégitime. Ce thème secondaire a un poids différent et est présenté de manière différente dans les deux pièces. Dans *L'Ecole des journalistes* – comédie de mœurs dans laquelle évolue une foule de personnages et se noue une intrigue compliquée et touffue –, ce motif se démêle avec difficulté d'une série d'autres motifs et situations secondaires, tandis que dans *C'est la faute du mari*, tout en restant au second plan par rapport à l'action principale, il est développé avec plus d'attention et de précision. Le personnage de Madame Guilbert reprend dans ses grandes lignes le type de la « mère rivale », qui avait déjà connu quelque succès dans la comédie de mœurs : tombée amoureuse d'un jeune homme, elle renonce à lui quand elle s'aperçoit qu'il aime sa fille.

Non sans quelque incohérence sur le plan de l'action, le thème est traité assez rapidement dans une unique scène entre la mère et la fille :

Je luttai vainement contre un amour fatal,
Et j'allais succomber... Mais un soir, dans un bal...
Sortant de la retraite où tu fus élevée,
Il te vit, Valentine... Alors je fus sauvée !
[...]
Joyeuse, je sentais qu'en mon âme innocente
La tendresse de mère était la plus puissante. (Acte 4, scène 6)

Le même thème, repris dans *C'est la faute du mari*, est présenté et développé de manière absolument supérieure : l'action très simple et serrée, la concentration dramatique et psychologique autour de peu de personnages permettent à Delphine de Girardin d'approfondir avec bonheur les quelques thématiques qui lui tiennent à cœur. Le combat entre l'amour coupable pour un amant et l'amour innocent pour une fille est évoqué au moment où la Marquise d'Arcueil explique au comte d'Hauterive la raison qui l'a décidée à rompre avec lui, bien des années avant cette nouvelle rencontre :

L'ennemi naturel du héros triomphant,
Ce n'est pas le rival, le mari... c'est l'enfant.
(...) En entrant dans le bois
Qui touche au pavillon, comme j'ouvrais la grille,
Vous savez... j'aperçus Marguerite, ma fille,
Avec sa gouvernante... et je pressai la pas...
« Où va-t-elle, maman, qu'elle ne me voit pas ? »
S'écria-t-elle... Edgar, ce mot voulait tout dire...
Comme un souffle de mort il glaça mon délire... (Scène 8)

Ce qui rend encore plus humain ce personnage de la marquise et qui nuance son caractère de mère passionnée – dans cette petite pièce qui contient l'analyse la plus fine de l'amour et qui a tant d'éléments communs avec le *Caprice* de Musset –, c'est l'ambiguïté des sentiments qu'elle éprouve pour son ancien amoureux : « Eh ! ne réveillons pas une tendresse endormie:/ Je l'admire un peu trop pour une vieille amie » (Scène 9).

Le type de la mère est représenté une quatrième fois dans la Comtesse de Clairmont de *Lady Tartuffe* : comme dans *La joie fait peur*, nous trouvons un autre personnage d'une intégrité parfaite, chez lequel on ne voit d'autre sentiment fort que l'amour maternel. C'est elle qui empêche la fuite de Madame de Blossac au dernier moment, et elle est finalement la seule qui ne cède pas au charme ambigu de Lady Tartuffe : « On peut tromper par des larmes menteuses un jeune homme crédule, mais on ne trompe pas une mère ! (...) Vous ne sortirez pas d'ici, mademoiselle, que quand ma fille sera justifiée aux yeux de tous ! » (Acte 5, scène 6). Malgré son amour maternel absolu, la comtesse n'est pourtant pas un personnage à une seule dimension : chez elle d'autres sentiments, d'autres penchants et des attitudes sociales bien définies viennent compléter une physionomie qui, tout en

faisant partie d'un type précis, se caractérise par un grand nombre de composants individuels. Madame de Clairmont a la fonction dramatique précise de s'opposer à Lady Tartuffe, de faire mieux ressortir la noirceur de celle-ci ; tous les éléments qui forment son caractère sont l'exact contraire de ceux qui forment celui de Virginie : c'est une femme spirituelle et élégante autant que l'autre se montre effacée et négligée par prudence, elle fait preuve d'une sincérité absolue et même parfois insultante, face à la douceur hypocrite de l'autre, elle cache ses gestes de piété autant que Lady Tartuffe les affiche. L'antithèse entre les deux femmes sert aussi à Madame de Girardin pour mettre en valeur la différence entre la simple aumône et la charité concrète envers les malheureux. Au-delà de son appartenance à une catégorie précise, ce personnage a donc, comme bien d'autres que nous avons cités, une épaisseur psychologique qui l'enrichit et qui, dans ce cas particulier, se double d'une portée idéologique et sociale.

4. La jeune fille

C'est le moins représenté des quatre types féminins : nous en avons un exemple dans *Lady Tartuffe*, avec Jeanne, et un autre dans *La joie fait peur*, avec Blanche. De ces deux personnages, Blanche est le plus conventionnel et possède toutes les caractéristiques les plus attendues de ce type : douceur, sincérité, naïveté, désir d'aller à l'encontre de la vie ; il s'agit, dans l'ensemble, d'un personnage assez escompté. Dans cette pièce dominée par l'idée de la mort, ce personnage de jeune fille se distingue pourtant des autres parce que c'est le seul chez qui l'intérêt pour la vie ne soit pas complètement éteint. L'amour pour Octave et la tendresse pour sa mère sont les sentiments qui la font vivre, par conséquent c'est elle la première à qui, dans la progression de l'action, on apprendra le retour inespéré de son frère, puisque l'attachement à la vie est assez fort chez elle pour l'aider à ne pas succomber à la joie.

Jeanne reproduit un modèle semblable, mais avec quelques aspects psychologiques plus individualisés et originaux : son extrême naïveté, sa spontanéité un peu étourdie, son ignorance totale de la vie sont tempérées par son esprit espiègle et par une certaine sensualité naturelle et innocente. De manière générale, le type de la jeune fille, plus ou moins ingénue, reste assez marginal dans le système des personnages, malgré l'importance qu'il peut avoir dans le développement de l'action.

5. Esquisse d'un bilan

Par rapport à l'ensemble du *corpus* examiné, le type le plus représenté est celui de l'épouse, dont on trouve un exemple quasiment dans toutes les pièces. Elle joue presque sans exception un rôle de protagoniste absolue ou de personnage de premier plan ; dans les premières pièces ce type

est particulièrement valorisé, dans le cadre d'une défense et d'un éloge du mariage qui constituent une priorité thématique et morale pour Delphine de Girardin. Dans l'*Ecole des journalistes*, qui traite pourtant de problèmes tout différents, ce motif apparaît très tôt dans la pièce et est soutenu avec force, par le biais d'un personnage qu'on ne verra jamais sur la scène mais qui est évoqué comme antithèse de la courtisane Cornélie : « O madame Pluchard, que vous êtes sublime ! (...) Ah, c'est dans l'hymen seul qu'avec sécurité/L'homme respire enfin l'air de la liberté ! » (Acte 1, scène 2). Ce moralisme à propos du mariage et cette défense de la femme mariée contre la maîtresse, véhémence à cette époque – et qui parfois ne laisse pas de prêter à sourire pour son simplisme –, ne perd pas d'importance dans les œuvres suivantes mais s'exprime sur des tons plus nuancés. Déjà dans *Cléopâtre* l'opposition entre la femme et la maîtresse ne se résout pas nettement pour l'une ou pour l'autre, tandis que dans les pièces plus tardives Delphine insiste plutôt sur la tendresse du rôle de l'épouse, sur sa fidélité ou son dévouement, plutôt que sur des questions de morale ou de légitimité, qui passent au second plan ou disparaissent tout à fait. En tout cas, même par rapport à d'autres auteurs, on assiste à une forte valorisation du type de l'épouse dans le théâtre de Madame de Girardin, qui en fait l'un de ses rôles les plus marquants, tant pour l'épaisseur psychologique que pour la fonction dramatique de ces personnages.

Le type de la mère est également bien représenté : il apparaît quatre fois, toujours dans le cadre de la comédie. Il faut pourtant signaler aussi, pour tracer un bilan de ce type, un personnage de *Judith* dont nous n'avons pas tenu compte dans notre analyse, car il n'a pas un rôle dans l'action : il s'agit de l'Israélite, qui fait une apparition rapide au début du premier acte avec trois autres personnages – le vieillard, la jeune fille et l'enfant. Il est significatif que ces personnages n'aient pas de nom propre : en effet, ils ne représentent pas des individualités, mais plutôt des catégories et des conditions humaines et sociales qui évoquent symboliquement la déchéance et l'oppression de tout un peuple. L'Israélite incarne une sorte de quintessence de la maternité, cristallisée dans sa fonction primordiale de protéger la vie de l'enfant et, plus généralement, d'assurer la continuation de l'espèce ; son geste héroïque de risquer sa vie pour donner à boire à son enfant est sublimé dans une célébration de l'amour maternel assez proche, pour le ton, de l'éloge du mariage que nous avons cité plus haut. Peu présent dans le théâtre classique, ce type prend quelque importance dans le drame du XVIII^e siècle ; également rare dans le théâtre romantique, il a, au contraire, un rôle capital dans les pièces de Delphine de Girardin, comme celui de l'épouse.

La maîtresse/courtisane est présente dans quatre pièces, mais il s'agit là d'un personnage plus commun, déjà mis au premier plan par le drame romantique, donc un peu plus escompté que les précédents. Il est traité de manière assez ambiguë, entre l'idéalisation de la passion et la réhabilitation de matrice romantique d'un côté, et la défense du mariage et des droits de l'épouse

d'un autre côté, prédominante dans la comédie de mœurs. C'est, en tout cas, un type que le XIX^e siècle a exploité dans tous les genres dramatiques – de la comédie de mœurs au drame romantique et au théâtre social du milieu du siècle, notamment avec la *Dame aux camélias*, sans oublier l'opéra qui en a été tiré, *La Traviata* –, et sous toutes les optiques possibles : chez Delphine on passe d'une condamnation morale absolue (dans *L'Ecole des journalistes*) à une position moins catégorique et plus nuancée (dans les tragédies et *Lady Tartuffe*), jusqu'à une diminution d'intérêt pour ce type dans les dernières pièces.

Quant au type de la jeune fille, nous avons vu que c'est le moins représenté dans le théâtre de Madame de Girardin, dans lequel il perd beaucoup de l'importance qu'il avait dans la comédie classique et dans le drame. Le rôle de l'amoureuse, généralement apanage de ce type, passe à celui de l'épouse dans ce système dramatique, qui voit une forte valorisation du mariage et de la vie de famille, avec les rôles sociaux qui leur correspondent.

Si nous considérons maintenant la distribution des quatre types par genre de pièce, nous remarquerons que dans la tragédie les catégories dominantes sont celles de l'épouse et de la maîtresse : la tragédie, en particulier *Cléopâtre*, est en effet le lieu d'élection du conflit entre ces deux types, qui représente, dans un sens plus général, le conflit entre le bien et le mal, la vertu et l'immoralité. Ce clivage n'est pourtant jamais clairement posé, et le duel entre la femme chaste et la femme perdue n'est jamais franchement résolu dans la tragédie : l'une aime autant que l'autre, l'amour « coupable » n'est pas moins sincère ou moins absolu que l'amour « vertueux », et les différents personnages qui incarnent ces deux types sont tous également problématiques, aucun d'eux ne représente un modèle moral ou idéologique forcément supérieur ou antithétique par rapport à son antagoniste. Nous trouvons ici un des éléments de contamination du théâtre de Delphine de Girardin avec le drame romantique, tant pour la thématique du dualisme caractéristique de la nature humaine que pour la réhabilitation, sous une certaine optique, du personnage de la maîtresse.

En ce qui concerne les comédies, la distribution des types est soumise à une distinction entre les « grandes » et les « petites » comédies. Le conflit entre la courtisane et la femme vertueuse (mère, jeune fille ou jeune épouse) est présent dans les deux « grandes comédies » – *L'Ecole des journalistes* et *Lady Tartuffe* – qui sont toutes les deux des comédies de mœurs. Toutefois, ce conflit représente le centre de l'intrigue uniquement dans le second cas, tandis que dans le premier il n'est que l'un des ressorts d'une intrigue très compliquée et dans laquelle on distingue mal une action principale. Dans les « petites comédies » ce conflit n'existe pas, les types dominants sont ceux de la mère et de l'épouse, mais les situations et les intrigues sont trop diversifiées pour reconnaître un cadre qui prédomine sur les autres et qui puisse être considéré comme typique ou

récurrent : on voit des situations dans lesquelles l'alliance entre femmes permet la solution d'une crise (*C'est la faute du mari*) ou l'affrontement d'une situation douloureuse (*La joie fait peur*) ; dans un seul cas la femme se bat seule contre un danger venant d'une société hostile (*Une femme qui déteste son mari*).

Il s'agit, en tout cas, d'un système dramatique qui voit presque toujours les femmes au centre de l'action, parfois aidées ou soutenues par les hommes, parfois opposées aux hommes et obligées à se défendre, parfois unies et solidaires contre un malheur commun qui les frappe à mort mais qui vient de la fatalité ; il est rare qu'un personnage féminin protagoniste ait le mauvais rôle, et quand cela arrive, il peut révéler des aspects de sa personnalité inattendus et qui le justifient en partie.

Une dramaturgie au féminin

Cette centralisation des personnages féminins dans le théâtre de Madame de Girardin peut être aisément perçue si on analyse leurs rôles dans l'action des différentes pièces. Les deux tragédies sont les deux œuvres le plus absolument dominées par les protagonistes féminines : si pour Cléopâtre l'antagonisme par rapport à Octavie joue un rôle – puisqu'il détermine une crise morale chez la protagoniste –, dans le cas de Judith rien ne s'oppose à l'exécution de son projet, étant donné que l'antagoniste Phédyme ne parvient jamais à constituer un obstacle sur son chemin. D'un côté, *Cléopâtre* est la pièce dominée par le duel entre la maîtresse et l'épouse, élément qui joue un rôle primaire dans l'action, déterminant les déplacements d'Antoine vers l'une ou vers l'autre femme – et, symboliquement, son égarement amoureux ou son retour sur le chemin de l'honneur et de l'engagement politique –, d'un autre côté *Judith* est véritablement l'œuvre du triomphe féminin. Dans cette pièce, en effet, la protagoniste domine incontestée d'un bout à l'autre de l'action, son pouvoir personnel est total dans toutes les situations : elle domine Holopherne par la passion qu'elle lui inspire, mais elle exerce aussi un pouvoir absolu sur son peuple, pour lequel elle représente une sorte de chef charismatique. Judith, héroïne nationale et en même temps femme capable d'inspirer une passion fatale, joue donc un rôle non seulement actif, mais totalement dominateur dans cette pièce toute au féminin, dans laquelle l'héroïne prononce l'éloge de la vertu et de la valeur des femmes, qui dans les périls extrêmes peuvent se montrer supérieures aux hommes. Dans ce personnage cornélien, maître de toutes les situations et de tous les affrontements, le seul obstacle, qui met momentanément en danger l'accomplissement de son devoir, est un obstacle intérieur, de nature psychologique et sentimentale : sensible à l'amour d'Holopherne, Judith met en doute la volonté divine qui lui ordonne de le tuer pour délivrer son peuple ; le dénouement verra le triomphe d'Israël, mais le retour de Judith à une vie de solitude et de regrets.

La centralité féminine est également évidente dans *Cléopâtre*, même si dans cette pièce dominée par le contraste entre l'épouse et la maîtresse, l'amour pur et l'amour coupable, le pouvoir de l'héroïne est en partie offusqué par l'action et la présence d'Octavie : Cléopâtre est victorieuse, puisque c'est elle qu'Antoine suit et c'est pour elle qu'il meurt, mais c'est Octavie qui obtient le droit de lui rendre les derniers honneurs. Cette précision n'ôte rien, d'ailleurs, à la prédominance féminine dans cette tragédie, qui montre le protagoniste masculin, Antoine, constamment tiraillé entre les deux femmes, entre l'adultère et l'amour légitime, qui représentent pour lui, en même temps, l'un la passion absolue, et l'autre son devoir de citoyen romain.

Total et sans contraste dans les deux tragédies, le pouvoir féminin est présent de manière différente dans les comédies, dans lesquelles nous trouvons également des exemples de centralisation féminine absolue, ou bien, parfois, des positions plus nuancées. Il n'y a cependant qu'une seule pièce où les personnages masculins jouent un rôle dominant : il s'agit du *Chapeau d'un horloger*, qui constitue le seul exemple de comique total dans le théâtre de Madame de Girardin. C'est peut-être pour cette raison que les personnages féminins occupent une place secondaire dans cette pièce, le comique de farce étant probablement senti comme peu compatible avec la féminité ; dans cette œuvre où l'introspection psychologique est peu développée, le personnage de la jeune femme, Stéphanie, tout en rentrant dans la catégorie bien connue de l'épouse tendre et vertueuse, est assez insignifiant et ne joue pratiquement aucun rôle dans l'intrigue.

D'autres pièces voient, par contre, un protagoniste féminin absolu au détriment de tous les autres personnages : c'est le cas d'*Une femme qui déteste son mari*, comédie qui n'a été ni jouée ni mise en scène du vivant de Delphine de Girardin. Il s'agit d'une œuvre assez faible, tant au point de vue de l'action que de l'étude psychologique ; en tout cas la protagoniste Julie, qui incarne de la manière la plus emblématique le type de l'épouse dévouée, joue un rôle absolument dominant sous tous les aspects : constamment présente sur la scène, c'est elle qui dirige l'action et qui exerce un pouvoir déterminant sur tous les autres personnages.

La centralité féminine est d'ailleurs évidente dans une pièce d'une tout autre envergure, la comédie-proverbe *C'est la faute du mari*, qui constitue un premier essai de Delphine dans la pièce brève et légère, genre auquel elle se consacra entièrement après *Lady Tartuffe*. Dans cette petite pièce vive et agréable les deux personnages féminins – Laurence et la Marquise d'Arcueil – sont au centre d'une action qui, libérée des instances historiques ou sociales de la tragédie et de la satire de mœurs, s'enrichit d'une attention et d'un soin particuliers pour la dimension psychologique. Les six personnages forment un groupe parfaitement symétrique : le couple des époux, l'amant et la maîtresse (réels ou supposés), le valet et la suivante. Mais malgré cette symétrie, il est évident qu'un personnage – celui de la Marquise d'Arcueil – occupe le devant de la scène dans tous les

sens : pour sa présence matérielle, mais aussi pour sa stature psychologique et morale, et parce que c'est celui qui conduit et qui domine l'action d'un bout à l'autre. Dans cette pièce, dont les thématiques et la situation sont proches de celles d'*Un caprice* d'Alfred de Musset, la Marquise d'Arcueil joue le même rôle que Madame de Léry : c'est la femme qui, consciente d'une crise conjugale qui risque de devenir irréparable entre ses amis, plus expérimentée et clairvoyante que la jeune épouse, sauve la situation en jouant un rôle actif et déterminant entre les époux. Le couple des deux femmes est le même que celui qu'avait créé Musset dans *Un caprice*, avec des différences dans les sentiments et les relations réciproques : malgré la ressemblance, ces deux personnages montrent des spécificités qui les distinguent d'une banale imitation.

La centralisation dramatique autour des personnages féminins est plus nuancée et plus difficile à saisir dans une pièce comme *Lady Tartuffe*. Pour la première et l'unique fois nous sommes confrontés à une féminité malfaisante⁹, que les forces qui entrent en jeu dans l'action à partir du troisième acte arriveront à neutraliser, sinon à vaincre réellement. Ces forces coalisées sont celles d'un personnage féminin – la Comtesse de Clairmont – et de deux personnages masculins – Hector de Renneville et Des Tourbières –, mais le plan destiné à démasquer les calomnies de Madame de Blossac est conçu et mené à bien par les deux hommes. Il semblerait donc, à première vue, que l'action de cette pièce voie l'affrontement d'un personnage féminin totalement négatif et destiné à la défaite, et de deux personnages masculins positifs et actifs : la fonction prédominante, du point de vue dramatique, serait donc confiée aux hommes, et les deux personnages de la mère (la comtesse) et de la jeune fille (Jeanne) ne joueraient que le rôle de victimes passives, sans influence sur l'action. En réalité, ceci n'est vrai que pour la jeune fille, tandis que la comtesse joue un rôle déterminant dans le dénouement : au moment où Hector, convaincu par le pouvoir diabolique de Lady Tartuffe, est sur le point de laisser celle-ci s'enfuir avant que Jeanne ne soit disculpée, c'est la comtesse qui surgit pour empêcher sa fuite et sauver la réputation de sa fille. Ainsi, c'est encore un personnage féminin qui, tout en n'ayant pas un rôle aussi prédominant que dans d'autres pièces, mène l'action jusqu'au bout et décide de sa conclusion.

Le cas de *La joie fait peur* est encore différent : dans cette comédie-proverbe les trois personnages féminins sont sur le même plan, réunis autour du deuil pour un jeune homme qui est pour chacune d'elles le fils, le frère ou le fiancé ; au point de vue dramatique elles jouent des rôles d'un poids différent, mais tous plus ou moins passifs. Le personnage actif dans l'intrigue est Noël, le vieux domestique : il joue un rôle de confident dans un premier temps, ensuite, à partir de la réapparition d'Adrien, il change de fonction, devenant le moteur de l'action. C'est par sa suggestion

⁹ Il faudrait compter comme seconde exception la Cornélie de *L'Ecole des journalistes*, mais ce personnage, tout en intervenant dans l'action, n'a pas une position centrale dans la pièce.

et par ses agissements que se noue l'action, qui consiste à dissimuler dans un premier temps, et puis à révéler petit à petit aux femmes la nouvelle du retour du jeune homme. La révélation a lieu par degrés : suivant à l'inverse l'échelle de la douleur des trois femmes, c'est la sœur – la plus jeune et la seule qui ait gardé un attachement pour la vie – que le vieux serviteur met d'abord au courant du retour de son jeune maître, et qui à partir de ce moment devient son Adjuvant dans l'action. Dans un deuxième temps c'est la fiancée qui apprend la nouvelle, et dans la dernière scène c'est la mère, qui était regardée comme la plus vulnérable à la joie. Quant au personnage du domestique, il est tout à fait exceptionnel qu'il joue un rôle aussi central dans une pièce de ce genre¹⁰, ce qui fait, entre autres, l'originalité de cette œuvre. C'est à lui que le jeune homme qu'on croit mort se montre premièrement, et c'est lui qui a l'idée du danger que pourrait constituer pour la mère, la sœur et la fiancée une joie trop grande et inattendue ; c'est le véritable rôle actif de la pièce, celui qui prend la situation en main et qui s'attribue un pouvoir décisionnel : « Qu'est-ce que je vais faire de mes femmes ? comment leur apprendre ? comment les avertir ? » (Scène 8).

Si l'on peut parler d'un centralisme des personnages féminins dans le théâtre de Delphine de Girardin, ce n'est donc pas uniquement parce que les rôles féminins sont nombreux ou parce qu'ils font l'objet d'études psychologiques fouillées, mais c'est aussi, et surtout, parce que ces personnages jouent des rôles actifs dans les pièces, exerçant souvent une fonction dominante sur les autres personnages, dirigeant l'action et décidant le dénouement. Si l'on excepte *L'Ecole des journalistes*, pièce compliquée et assez confuse, dans laquelle il est malaisé de reconnaître des personnages à fonction dominante, et *Le Chapeau d'un horloger*, la seule pièce nettement marquée par des rôles masculins, toutes les autres voient une centralisation plus ou moins absolue des rôles féminins. Cinq pièces (*Judith*, *Cléopâtre*, *C'est la faute du mari*, *Lady Tartuffe*, *Une femme qui déteste son mari*) voient une prédominance totale d'un personnage ou d'un couple de personnages féminins, la sixième (*La joie fait peur*), si elle voit un personnage masculin prendre le rôle actif et orchestrer l'action, présente néanmoins une intrigue concentrée sur trois figures de femmes.

Si nous considérons les quatre types que nous avons identifiés comme les principaux dans ce système dramatique, force est de constater que, proportionnellement, ceux de la mère (Madame Guilbert, la Comtesse de Clairmont, la Marquise d'Arcueil) et de la maîtresse/courtisane (Cornélie, Cléopâtre, Lady Tartuffe) sont les plus actifs dans l'orientation de l'action et souvent dans la détermination du dénouement. Pour deux personnages nous avons même remarqué la contamination partielle entre les deux types : Madame Guilbert et la Marquise d'Arcueil représentent en effet la force de l'amour maternel face à la passion pour un amant. Le type de l'épouse,

¹⁰ Amédée, le domestique dans *Le Chapeau d'un horloger*, est lui aussi le rôle central de la pièce, mais il s'agit là d'une œuvre qui s'approche de la farce ou du vaudeville, genres dans lesquels une position centrale et active du valet ou de la suivante était plus habituelle.

proportionnellement, compte le plus grand nombre de rôles passifs, même si dans le groupe exigu des « épouses actives » trouve sa place le personnage exceptionnel, au point de vue de la primauté féminine, de Judith. Chez elle se réunissent tous les pouvoirs qu'une femme peut exercer : nous avons déjà remarqué que Judith est le seul personnage féminin qui joue un rôle de premier plan d'un point de vue public, et non seulement dans la vie privée ou familiale. En tout cas, il nous semble que la centralité des personnages féminins dans ce système dramatique ne fait pas de doute, et qu'en général la valorisation de rôles féminins aussi variés, à la fois typiques et individuels, donne un caractère d'originalité au théâtre de Delphine de Girardin, théâtre qu'on peut reconduire en partie au drame romantique et à la comédie bourgeoise, mais qui possède un intérêt et une personnalité bien à lui.

Les thèmes et le contexte

Malgré la variété et la diversité des situations et des personnages, on reconnaît assez facilement quelques thématiques récurrentes dans le théâtre de Madame de Girardin, qui représentent des éléments fixes autour desquels l'auteur bâtit ses intrigues : comme nous avons reconnu dans les différents personnages quelques types de base qui dominent l'action et la scène dans chaque pièce, de la même manière nous retrouvons, dans la variété des situations que le *corpus* des pièces propose, des idées et des intérêts qui se présentent avec régularité.

Après les deux premières pièces, le théâtre de Delphine de Girardin montre une tendance de plus en plus nette à prendre ses distances par rapport aux questions sociales et à la vie publique, pour se concentrer sur l'intimité humaine, les conflits intérieurs, les interrogatifs qui viennent du monde des sentiments et des rapports interpersonnels ; le couple et la vie de famille deviennent de plus en plus son terrain d'action et d'analyse favori. Dans ses premières tentatives d'écriture pour la scène, Delphine semble vouloir mener de front les problèmes et les débats qui marquent la vie sociale et la vie intérieure de l'homme : l'*Ecole des journalistes* peint les conséquences dramatiques que la superficialité et le cynisme des journalistes peuvent avoir sur la vie privée des individus, et *Judith* est bâtie sur un lien étroit entre la vie publique et la vie privée, la protagoniste étant en même temps un chef pour son peuple et une femme qui a nostalgie de l'amour. Dans *Cléopâtre* le lien entre les dimensions publique et privée de l'existence est encore évident, particulièrement chez Antoine, qui vit un conflit irrésoluble entre la passion et l'honneur ; toutefois, cette pièce penche déjà sensiblement vers une focalisation plus claire et précise de la vie intérieure des personnages.

A partir de ce moment, l'attention pour la psychologie et pour l'intériorité prend nettement le dessus. Dans *C'est la faute du mari* le milieu décrit est totalement coupé du monde externe, rien n'existe en dehors de la vie intime des personnages, des dilemmes sentimentaux dans lesquels ils se

débatent ; la même remarque vaut pour *Lady Tartuffe*, une pièce également centrée sur les rapports privés entre les personnages. Les deux textes qui ont souvent été vus comme les chefs-d'œuvre de Delphine de Girardin se concentrent également sur la vie privée : *La joie fait peur* met en scène une petite société coupée du monde extérieur, concentrée sur la douleur qui l'a envahie à cause de la mort d'un de ses membres, et de son côté *Le Chapeau d'un horloger*, pièce bouffonne totalement axée sur une intrigue échevelée, ne montre pas d'intérêt pour la vie extérieure au couple des protagonistes. Dans *Une femme qui déteste son mari* la politique sert de fond d'écran pour le déroulement d'un drame privé, dans lequel les intérêts de l'héroïne sont de nature exclusivement personnelle.

La vie du couple occupe une place de premier plan dans ce théâtre : les rapports entre les époux, et particulièrement le problème de l'adultère et des relations illégitimes, sont traités sous toutes les tonalités et dans tous les genres dramatiques auxquels Madame de Girardin s'est essayée. Le drame de l'infidélité et le conflit entre liens légitimes et illégitimes sont déjà présents, comme motifs secondaires, dans *L'École des journalistes*, puis ils deviendront un thème de premier plan dans *Cléopâtre* et le thème principal dans *C'est la faute du mari* : ces thématiques sont donc traitées dans le cadre et la tonalité de la comédie de mœurs, de la tragédie et de la comédie-proverbe. Dans la troisième pièce, en particulier, ce thème devient le sujet dominant de l'intrigue ; cette comédie en un acte se situe dans la tradition du proverbe, c'est-à-dire d'une pièce courte et spirituelle qui veut illustrer dramatiquement une maxime morale. Dans ce cas la thèse qu'on tient à prouver est d'empreinte toute féministe : la froideur des maris peut causer la désaffection des femmes et les pousser à l'infidélité. *C'est la faute du mari* peut être comparée pour plusieurs aspects aux proverbes de Musset : la structure et l'ampleur sont les mêmes, on y retrouve le même langage et la même frivolité apparente qui cache en réalité une leçon sérieuse, et la même priorité donnée aux aspects psychologiques de l'œuvre. Dans les personnages mis en scène on remarque également des parallélismes avec le théâtre de Musset, particulièrement avec le proverbe *Un caprice* : le personnage du mari rappelle celui de Chavigny, et les deux femmes représentent, avec quelques différences, le duo mussétien de Mathilde et de Madame de Léry – la jeune épouse naïve et inexpérimentée et la femme plus âgée, qui conduit l'intrigue à un dénouement heureux grâce à son expérience de la vie et des sentiments humains. Le langage semble également s'inspirer de Musset et de ses proverbes : l'atmosphère est celle du marivaudage, les mots d'esprit y sont jetés à profusion, l'intérêt est soutenu par un ton brillant, plein de vivacité, dans lequel Delphine, si célèbre pour sa verve intarissable, devait se trouver à son aise.

Le fond de cette petite comédie ne manque pourtant pas de sérieux ; c'est la pièce dans laquelle Madame de Girardin donne son analyse la plus fouillée et la plus touchante de l'amour,

qu'on sent très sincère et sérieuse, pleine d'émotion sous l'apparente superficialité du marivaudage : le rapport avec Musset apparaît encore avec évidence dans le « sourire mouillé de larmes » qui est le propre de cette pièce. Le dialogue entre les deux femmes, à la scène 10, constitue le point culminant de cette étude sur l'amour et sur l'affrontement entre le monde féminin et masculin : ce qui est mis en relief, c'est le problème de la compréhension réciproque, du déchiffrement du mystère de l'âme humaine, de la métamorphose de l'amour en indifférence sans raison apparente. Delphine trouve un expédient ingénieux pour montrer combien le cœur humain peut rester un mystère même pour les personnes les plus proches et les plus intimes : le dialogue entre la marquise et Laurence, qui ont été ou sont encore, l'une et l'autre, amoureuses du comte d'Hauterive, montre combien peuvent différer le point de vue sur une même personne et la connaissance qu'on a d'elle, ou, inversement, combien une même personne – le comte en ce cas – peut avoir des attitudes différentes dans des situations similaires. Ni la marquise ni la comtesse ne reconnaissent, dans la description de l'autre, celui qui a été l'ancien amoureux de l'une et qui est l'actuel mari de l'autre ; à la fin du portrait tracé par Laurence, dans lequel il apparaît que les hommes sont différents pour les maîtresses et pour les épouses, les deux femmes tirent leur conclusion :

La Marquise

Ah ! mon enfant, je n'y comprends plus rien,
Et cet affreux portrait n'a pas un trait du mien.

Laurence

Mais voyez donc un peu, voyez ce qu'il arrive,
Que nous avons chacune un monsieur d'Hauterive !

La vie conjugale, le problème des relations illégitimes et de l'adultère sont au centre de plusieurs œuvres théâtrales de la première moitié du XIX^{ème} siècle : ce thème peut être traité des manières les plus variées suivant le genre dramatique dans lequel il s'inscrit, de la manière frivole et parfois assez leste du vaudeville – dans lequel Scribe a été le maître – à la manière sérieuse et moralisante, mais qui penche pour un dénouement sombre ou tragique, des pièces d'Edouard Mazères (*La mère et la fille*, de 1830, *Une liaison*, de 1834). Casimir Bonjour a également donné, en 1824, *Le mari à bonnes fortunes*, sur le thème de l'infidélité masculine qui peut se rétorquer contre les maris mêmes ; cette pièce se maintient dans la tonalité de la comédie, et le dénouement voit la réconciliation des époux, parce que l'adultère de la femme est évité. En revanche, le dénouement est beaucoup plus audacieux dans *Quitte pour la peur* de Vigny (1833), où le mari accepte et dissimule l'infidélité de la femme, la justifiant sur ses propres trahisons et négligences ; cette conclusion ne pouvait qu'être choquante pour le public de l'époque, même s'il faut souligner que cette pièce ne se déroule pas dans la contemporanéité comme toutes les autres, mais sous le

règne de Louis XVI : le décalage temporel et l'idée qu'on se faisait des mœurs de cette époque a pu faire accepter la thèse de cette pièce, qui est très critique pour les hommes.

Au-delà d'une condamnation générale de l'indifférence et de l'infidélité des maris, le thème de l'adultère féminin est soumis à deux variantes, qui déterminent le dénouement et la tonalité générale de la pièce : s'il est effectivement commis, il apparaît comme quelque chose d'irréparable, et le dénouement est tragique (*La mère et la fille*), la justification étant possible seulement dans un cadre très particulier (*Quitte pour la peur*) ; s'il est simplement envisagé, ou évité de justesse, tout rentre assez facilement dans l'ordre (*Le mari à bonnes fortunes*, *C'est la faute du mari*) et le ton reste celui de la comédie, plus ou moins léger ou aigre-doux. Ces précisions mises à part, un aspect caractéristique dans la comédie de Madame de Girardin – qu'elle a en commun avec *Un caprice* de Musset – est le rôle décisif donné aux personnages féminins : ce sont eux qui mènent l'intrigue et qui déterminent le dénouement, et c'est là l'élément qui nous semble effectivement significatif et original dans ce théâtre.

La vie de famille dans ses différents aspects sera aussi le thème d'élection de l'autre champion – avec Dumas fils – de la comédie sociale contemporaine, Emile Augier, chez qui on retrouve les mêmes intérêts, les mêmes situations et personnages que dans le théâtre de Delphine de Girardin : en particulier le thème de l'adultère – ou de la tentation de l'adultère – est traité dans *Gabrielle* (1849), pièce fortement antiromantique dans laquelle Augier défend un idéal de vie bourgeois, fondé sur la famille, le travail, la valorisation des liens conjugaux, refusant la théorie de l'amour romantique supérieur à toutes les lois et à toutes les morales. Le personnage de la courtisane qui aspire à se refaire une vie d'honnête femme est au centre de deux autres pièces d'Augier, *L'Aventurière* (1848) et *Le Mariage d'Olympe* (1855), qui condamnent avec véhémence l'idée d'une possible réhabilitation de la courtisane que le romantisme avait défendue ; le rapport entre ces œuvres et *Lady Tartuffe* apparaît assez évident. Malgré cette proximité d'intérêts et de thématiques, les deux auteurs se distinguent dans la manière de traiter les questions qui leur tiennent à cœur : non seulement ils peuvent discuter et résoudre de manière différente les problèmes qu'ils posent, mais une dissemblance que nous réputons essentielle est la centralisation des pièces d'Augier sur des personnages masculins, qui s'oppose à la féminité dominante du théâtre de Madame de Girardin. Dans les pièces d'Emile Augier le héros est le père de famille : non seulement c'est lui qui incarne l'idéologie positive d'ouvrages comme *Gabrielle* et *Le Mariage d'Olympe*, mais c'est encore lui le personnage qui dirige activement l'action et qui oriente le dénouement.

Dans le cadre des relations familiales, un thème qui semble également caractéristique dans le théâtre de l'époque est celui de la « rivalité » entre mère et fille : une mère et une fille aiment le même homme, ou bien la mère a aimé ou a été la maîtresse d'un homme qui devient ensuite le mari

ou le fiancé de sa fille. Ce thème, déjà traité dans *La mère rivale* de Madame de Genlis¹¹, se retrouve dans la pièce homonyme de Casimir Bonjour (1821) et dans *La mère et la fille* d'Empis et Mazères (1830) ; Delphine de Girardin le reprend en 1839 avec *L'École des journalistes*. La variante particulière de la sublimation de la passion par l'amour maternel rapproche la pièce de Delphine surtout de celle de Madame de Genlis, chez laquelle ce conflit est traité de la même manière et trouve la même issue. Ce n'est d'ailleurs pas le seul rapprochement qu'on puisse faire entre les œuvres théâtrales de ces deux femmes de lettres : pour le thème de fond et le personnage de la mère dans *La joie fait peur*, Delphine a pu trouver une source dans la pièce en un acte *La tendresse maternelle* de Madame de Genlis, également recueillie dans le *Théâtre de société*. On y retrouve le personnage de la veuve totalement dévouée à son fils, de la mère qui n'existe que par son enfant ; la situation est aussi analogue : la mère croit son fils mort, alors qu'il ne l'est pas, et, au moment où la vérité est connue, son entourage hésite à la lui révéler de peur de lui causer une émotion fatale.

Au-delà des variantes particulières, ce macro-thème des rapports internes à la famille, toujours présent dans le théâtre de Delphine de Girardin, mais absolument dominant à partir des années '50, se décline surtout dans la relation entre le mari et la femme et entre la mère et la fille : la première est présente dans six pièces, la seconde dans quatre, bien qu'avec une importance variable d'un texte à l'autre. Il n'est d'ailleurs pas impossible de reconnaître un aspect autobiographique dans ces choix thématiques : d'un côté on sait combien la figure de la mère, Sophie Gay, fut essentielle dans la vie de Delphine, pour la formation de sa culture et de son caractère ; d'un autre côté, elle a peut-être peint, dans les conflits des couples qui parsèment ses pièces, les déceptions et les crises de son propre mariage avec Emile de Girardin, dans lequel elle eut à souffrir des absences, de la désaffection et des nombreuses infidélités de son mari.

Dans le cadre de l'analyse des caractères et des rapports interpersonnels, un thème qui prend une importance considérable dans le théâtre de Delphine de Girardin est celui de la séduction, envisagée en tant que pouvoir d'attraction irrésistible et mystérieux que possèdent certaines personnes. Delphine semble particulièrement intriguée par ce trait de caractère qui dépasse toute possibilité d'analyse et de compréhension rationnelle, et qui donne une puissance inquiétante et invincible ; il s'agit d'un pouvoir à double tranchant, qui peut agir dans le bien ou dans le mal, et qu'on peut utiliser consciemment ou inconsciemment. Le personnage qui, plus que tout autre, incarne la séduction dans le théâtre de Madame de Girardin, est naturellement Cléopâtre, exemple de femme fatale qui s'inscrit dans la lignée des Manon et des Carmen ; ce pouvoir qui la rend

¹¹ Cette pièce fut publiée sans nom d'auteur dans le *Parnasse des dames* de Billardon de Sauvigny (1773), puis recueillie dans le *Théâtre de société* de Madame de Genlis, qui fut réédité plusieurs fois à partir de 1781 (une édition parut en 1826).

unique est décrit ou évoqué à travers trois personnages, trois regards d'hommes qui considèrent la reine avec des sentiments différents : Diomède, son secrétaire, qui fait d'elle un portrait objectif et détaché, Antoine, l'homme aimé, et l'Esclave, qui l'adore sans espoir de retour. Le portrait que Diomède fait de Cléopâtre au début de la pièce constitue l'analyse la plus complète et la plus suggestive de ce pouvoir étrange et indéfinissable, dont l'attraction ambiguë est décrite à travers une série d'antithèses et d'oxymores : « C'est un étrange effet qu'on ne peut définir,/ Où la crainte à l'amour vient vaguement s'unir,/ Un plaisir plein d'angoisse, un effroi plein de charme,/ Un danger menaçant qui pourtant vous désarme ». (Acte 1, scène 1).

Ce pouvoir qui est simplement décrit par Diomède, est montré dans toute la force de son action à travers les personnages des deux hommes qui sont amoureux de Cléopâtre : Antoine, que la folie de cette passion entraîne malgré lui vers le déshonneur : « Je ne suis plus soldat, je ne suis plus Romain !.../ Je suis un malheureux qu'un fol amour tourmente » (Acte 3, scène 1), et l'Esclave, personnage sans nom qui n'est montré que comme l'incarnation de l'amour fou : « Mais dans cette démence où ma tête est bercée,/ On ne pourrait pas vivre un jour sans ta pensée » (Acte 3, scène 7). La séduction est donc cet attrait qui conduit fatalement à la déchéance et à la mort, mais qui peut parfois servir à des fins honorables : avant de se rendre dans le camp d'Holopherne pour mettre son plan à exécution, Judith prie le Dieu d'Israël qu'il lui accorde la capacité de conquérir l'ennemi de son peuple par le charme subtil de la séduction. Ce morceau se transforme dans sa bouche en une espèce d'hymne à cette puissance magnifique et effroyable :

Dieu puissant ! [...]
Livrez-moi le secret du ciel et de l'enfer ;
Faites-moi posséder, par un affreux mélange,
L'astuce du démon et la candeur de l'ange ;
Donnez-moi cet attrait, ce prestige du mal,
Que vous avez donné à tout être fatal,
A la gloire, à l'abîme, aux fantômes des songes,
A tous les grands dangers, à tous les beaux mensonges ;
Ce funeste pouvoir, hélas ! toujours vainqueur,
Qui charme la pensée en torturant le cœur. (Acte 1, scène 7)

Cette force redoutable et typiquement féminine dans le théâtre de Delphine de Girardin¹² est montrée dans toute sa dangereuse puissance dans *Lady Tartuffe*, qui, contrairement à ce que le titre de la pièce pourrait laisser croire, n'est pas uniquement une hypocrite et une fausse prude, mais aussi une femme douée d'un charme qui peut changer les sentiments, les intentions et les agissements même de ses ennemis. Dans l'entrevue finale entre Hector et Madame de Blossac, conçue comme un piège pour démasquer publiquement les calomnies de celle-ci, le jeune homme

¹² Un seul personnage masculin semble la posséder, le comte d'Hauterive dans *C'est la faute du mari*, par lequel la marquise se sent encore attirée, après tant d'années : « Les plus fières vertus subissent son pouvoir ; / Moi, je n'ai triomphé qu'en cessant de le voir.../ Et pour moi sa présence est toujours dangereuse » (Scène 10).

finira par succomber : sans l'intervention de la Comtesse de Clairmont, Lady Tartuffe parviendrait à s'enfuir avec la complicité d'Hector. La faiblesse de celui-ci se révèle dans son incapacité de soutenir le regard de Madame de Blossac et de l'écouter parler : « J'ai peur !... ta voix perfide me trouble, tes yeux menteurs me fascinent ! O rage ! je la hais, je la hais, et je sens malgré moi ma haine qui m'échappe ! » (Acte 5, scène 5).

Ce thème qui a donc une place de premier plan dans les grandes pièces de Madame de Girardin (*Judith*, *Cléopâtre*, *Lady Tartuffe*) et qui apparaît également dans la première de ses pièces en un acte (*C'est la faute du mari*), semble plutôt s'effacer dans les derniers ouvrages, qui s'orientent vers d'autres sujets et d'autres situations dramatiques. Dans *La joie fait peur* et dans *Une femme qui déteste son mari*, l'intérêt de la pièce est fondé sur l'étude d'états d'âme tout différents ; dans *Le Chapeau d'un horloger*, qui s'inscrit dans le genre du vaudeville, l'action est tout à fait prioritaire par rapport à l'introspection psychologique. A l'exception de *L'Ecole des journalistes*, qui n'est qu'un premier essai dans le genre théâtral, les grandes études de caractère se situent dans les pièces de la première période, tandis que dans les dernières œuvres Madame de Girardin semble porter aussi son attention sur l'intrigue et sur un théâtre d'action. Elle semble se détourner également des intérêts moraux et idéologiques qui dominaient dans les premières pièces, se concentrant en grande partie autour des relations entre l'homme et la femme dans la société et surtout dans le mariage. Le conflit entre les deux sexes, qui est toujours plus ou moins au centre de l'action jusqu'à *Lady Tartuffe*, s'estompe et disparaît progressivement ; dans les dernières pièces les rapports affectifs au sein de la famille ne comportent plus le moindre nuage, car la fidélité et l'affection réciproque sont les seuls sentiments qui règnent dans ce milieu.

Le passage du conflit à l'apaisement semble donc caractériser le théâtre de Delphine de Girardin d'un point de vue psychologique, passage qui se traduit, entre autres, par une évolution du moralisme à la sentimentalité et parfois au pathétique. Dans *Judith*, *Cléopâtre*, *C'est la faute du mari*, et même dans le premier essai mal réussi de *L'Ecole des journalistes*, on sent l'effort de poser un problème moral, de défendre une idée ; les interrogatifs, le besoin de trouver une réponse ou de suggérer une leçon morale semblent prioritaires dans ces pièces, tandis qu'à partir de *Lady Tartuffe* le conflit personnel ou familial semble oublié, et les personnages, surtout à l'intérieur du cercle familial, s'efforcent plutôt de se coaliser pour faire face à un danger extérieur. Les liens affectifs sont aussi plus assurés, plus inaltérables, ils ne sont pas remis en cause, et même le soupçon d'infidélité dans la pièce bouffonne du *Chapeau d'un horloger* n'est que le fruit d'un quiproquo burlesque. On pourrait dire que Delphine passe d'un théâtre de la raison et de l'interrogatif moral à un théâtre du cœur et de l'épanouissement des sentiments ; l'influence du drame romantique et de la comédie sociale se font sentir d'un côté, celle d'une comédie poétique à la manière de Musset d'un

autre. Ce qui reste comme un élément caractéristique dans cette production dramatique, c'est la présence d'une féminité dominante dans la plupart des pièces, en termes de présence sur scène et de centralité des rôles féminins, mais surtout de fonction déterminante des personnages féminins dans l'action et dans la résolution de l'intrigue.

Il est impossible de parler de « féminisme » dans le théâtre de Delphine de Girardin ; elle ne s'occupe pas de dénoncer la condition sociale de la femme à son époque, elle ne prend pas forcément sa défense (mais il y a une exception éclatante : *C'est la faute du mari*), mais on peut certainement parler d'un théâtre au féminin si l'on pense à tous les personnages de femmes qui sont au centre de l'action dans ce système dramatique, qui jouent dans celle-ci un rôle actif et déterminant, qui se chargent du règlement d'un problème ou d'un état de crise, qui ont finalement, dans le bien ou dans le mal, le dernier mot dans le drame.

Références bibliographiques

BONJOUR, Casimir (1901). *Théâtre*, Paris : Lemerre.

D'HEILLY, Georges (1868). *Madame de Girardin (Delphine Gay)*, Paris: Bachelin-Deflorenne.

GAUTIER, Théophile (1978). *Portraits et souvenirs littéraires*, Genève : Slatkine Reprints.

GENLIS, Mme de (1811). *Théâtre de société*, Paris : Maradan.

GIRARDIN, Delphine de (1860). *Œuvres complètes*, tome VI, Paris : Plon.

LASSERE, Madeleine (2003). *Delphine de Girardin. Journaliste et femme de lettres au temps du romantisme*, Perrin.

MALO, Henri (1925). *La gloire du Vicomte de Launay*, Paris : Emile Paul frères.

SÉCHÉ, Léon (1910). *Delphine Gay Madame de Girardin*, Paris : Mercure de France.