Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (1986)

Heft: 4

Artikel: Secularisation, langue et structure familiale : le père dans le théâtre de Lessing et de Diderot

Autor: Ehrich-Haefeli, Verena

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006646

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Verena Ehrich-Haefeli

SECULARISATION, LANGUE ET STRUCTURE FAMILIALE
Le père dans le théâtre de Lessing et de Diderot

Introduction

Lessing et Diderot ont un intérêt en commun: la création d'un nouveau drame qui soit "plus voisin de nous"[1] que le théâtre de la tradition classique; ils élaborent une théorie de ce drame et créent ses premiers modèles. Tous deux étaient ennemis de la tragédie classique, tous deux appréciaient les romans de Richardson, qui pouvaient servir de source, de matériau, pour ce drame nouveau de la vie privée. Tous deux étaient, chacun de son côté, pionniers, assez isolés; aussi importait-il de trouver un allié, une confirmation. Lessing traduit les oeuvres de Diderot tout de suite après leur parution, en 1760; c'est grâce à lui surtout (il y avait d'autres traductions) que le *Père de famille* est présent sur la scène allemande pendant les vingtcinq années qui suivent, beaucoup plus qu'en France[2]; dans la préface de la 2e édition (1781) il dit avoir été marqué d'une façon décisive par Diderot (ce qui n'est pas toujours évident à mon sens). Diderot prévoit l'édition d'un volume de tragédies bourgeoises qui aurait compris *Miss Sara Sampson.*[3] Tous deux sont d'accord quant à la matière spécifique du nouveau drame: il s'agit de montrer l'homme dans ce qu'il a en commun avec tous ses semblables, en ce qui nous touche le plus, voir l'homme "comme ami, père, amant, époux, fils, mère . . .

1 Diderot, *Oeuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1968, p. 148.
2 Roland Mortier, *Diderot en Allemagne*, Paris, 1956, pp. 51–124.
3 Robert R. Heitner, "Diderot's own Miss Sara Sampson", *Comparative Literature*, 1953, pp. 40–49.

voilà les qualités pathétiques"[4]; bref, l'homme dans sa vie privée, familiale.

Tout ceci est bien connu, et un certain consensus semble aussi se former dans la critique littéraire quant à la fonction précise de ce drame domestique dans le processus de la constitution d'une identité bourgeoise.[5] De même la discussion sur les dénominations et subdivisions du nouveau genre dramatique ne sera pas reprise ici: tragédie bourgeoise, tragédie domestique, drame bourgeois, genre sérieux, "bürgerliches Trauerspiel", "bürgerliches Schauspiel", "Gemälde" – tout cela, pour le moment, ne fera qu'un.[6]

Or, il est intéressant de voir que, parmi le catalogue des sujets qu'ils recommandent en théorie, Lessing et Diderot en tant qu'auteurs choisissent un sujet surtout, et le même: celui du père et de sa relation aux enfants, au moment où il s'agit du mariage de ceux-ci, c'est-à-dire au moment où il s'agit pour les enfants de franchir le seuil et d'entrer eux-mêmes dans le monde des adultes. Il est intéressant aussi de noter que les deux auteurs ont eu des démêlés assez rocambolesques avec leur propre père à ce moment précis

4 *Hamburgische Dramaturgie*, 14. Stück. Gotthold Ephraim Lessing, *Werke*, München, Hanser, vol. IV, 1973, pp. 194–5. Lessing traduit à cet endroit un passage de la *Poétique française* de Marmontel. Voir Marmontel, *Oeuvres complètes*, Paris, 1819–1820, vol. V, p. 218.

5 Voir p.ex. Peter Szondi, *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*, Frankfurt, 1973; Peter Weber, *Das Menschenbild des bürgerlichen Trauerspiels*, 2. Aufl., Berlin, 1976; Jochen Schulte-Sasse, *Literarische Struktur und historisch-sozialer Kontext*, Paderborn, 1975; Karl Guthke, *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*, Stuttgart, 1980[3], résumé pp. 38–40; Peter Horst Neumann, *Der Preis der Mündigkeit. Ueber Lessings Dramen*, 1977; Hinrich C. Seeba, "Das Bild der Familie bei Lessing", *Lessing in heutiger Sicht*, Bremen und Wolfenbüttel, 1977, pp. 307–322; Friedrich A. Kittler, "Erziehung ist Offenbarung", *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 1977.

6 *Die Entwicklung des bürgerlichen Dramas im 18. Jahrhundert* (textes), publ. p. Jürg Mathes, Tübingen, 1974; Peter Szondi, *op.cit.*, passim; Alois Wierlacher, "Das bürgerliche Drama", *Europäische Aufklärung*, I, *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, vol. 13, Frankfurt, 1974, pp. 137–60; *Miss Sara Sampson*, publ. p. Karl Eibl, Frankfurt, Athenäum commentatio, 1971, pp. 104–119; etc.

de leur biographie; ici pourtant, les différences deviennent également importantes.

Le sujet de cet exposé est de montrer que Lessing et Diderot élaborent cette thématique qu'ils ont en commun d'une façon totalement différente, et cela sans apparemment s'en rendre compte.[7] Il y a une façon différente de situer le conflit, un contenu différent du conflit, un dialogue différent entre père et enfant, une relation différente de la famille au monde qui l'entoure, une articulation différente de l'autorité du père, et, par conséquent, une autre difficulté pour les enfants d'accéder à l'autonomie. Ces différences se superposent en un modèle cohérent qui semble significatif dans un contexte plus large: d'histoire sociale, d'histoire des idées, d'histoire de religion ou de sécularisation; c'est dans une perspective de psycho-histoire que notre démarche semble promettre le plus: nous suivons dans le détail du texte l'articulation de deux structures psychiques ou structures de personnalité différentes. Quand on se plonge dans le climat familial que nous proposent les pièces, on croit comprendre que Diderot, dans un désir inépuisable de saisir le monde, créera une Encyclopédie; tandis que Lessing donnera, dans *Erziehung des Menschengeschlechts*, une ébauche de toute l'histoire de l'humanité, ramenée à la perspective unique, suprême, d'un plan d'éducation conçu par Dieu pour les hommes. Parallèlement on croit comprendre que les termes de liberté, égalité, fraternité pourront surgir bientôt en France, ainsi qu'y aura lieu le meurtre d'un super-père, tandis que le "caractère autoritaire" (d'après Horkheimer et Adorno[8]), le "Untertan" semble trouver un climat plus favorable dans une famille

7 Dans la préface de la deuxième édition de la traduction de Diderot, 1781, Lessing, en critiquant paraît-il *Der deutsche Hausvater* de Gemmingen, fait l'éloge suivante du *Père de famille*: "Denn der Hausvater war weder französisch, noch deutsch: er war bloss menschlich. Er hatte nichts auszudrükken, als was jeder ausdrücken konnte, der es verstand und fühlte." (*éd. cit.*, vol. IV, p. 150).

8 Max Horkheimer, "Autorität und Familie", *Kritische Theorie*, vol. I, Frankfurt, 1968, pp. 277ff. (première édition du texte dans *Studien über Autorität und Familie*, Paris, 1936).

telle que nous l'exposent les pièces allemandes. S'il arrive ainsi que cette étude semble corroborer un cliché, elle met au jour un élément-clé qui aide à expliquer cette différence: Un résultat de notre examen des textes sera de montrer la très grande influence formative du protestantisme luthérien sur la structure familiale et le rôle du père tels que les conçoivent les pièces allemandes. Il ne suffit donc pas – comme le suggère de nouveau H. Rosenbaum, dans *Formen der Familie*[9], de supposer, dans les deux pays, un développement en principe analogue de la structure familiale et d'expliquer les différences comme essentiellement chronologiques, c'est à dire causées par le retard général du développement économique et social dans l'Allemagne du XVIII siècle.

Cependant, je ne veux nullement réduire la littérature au rôle d'indicateur de données historiques et sociales, au contraire. Ce drame bourgeois se veut résolument didactique, il veut émouvoir en enseignant et enseigner en émouvant, et pour cela il met en scène, il propose un discours familial spécifique. Dans quelle mesure les pièces reflètent ce qui est, ou contribuent à créer ce qui sera – c'est un problème auquel je ne veux pas toucher. Ce qui nous intéresse, c'est le discours familial, le modèle familial qui nous est proposé.

Les textes étudiés sont, de Lessing *Miss Sara Sampson* (1755, avant Diderot), *Emilia Galotti, Nathan der Weise*, de Diderot surtout *Le Père de famille*, mais aussi *Le Fils naturel, L'Entretien d'un père avec ses enfants, Les Pères mahlheureux*; et les écrits théoriques respectifs. Puisque, évidemment, la différence dont j'ai parlé ne concerne pas seulement ces deux auteurs individuels, j'ai glâné autour d'eux des pièces de théâtre qui semblaient relever d'une thématique familiale comparable, de *L'Enfant prodigue* de Voltaire, et de La Chaussée jusqu'à Mercier, et de Gellert jusqu'à Lenz, Schiller et Wagner, mais aussi Iffland et Kotzebue, pour voir dans quelle mesure elles apporteraient des confirmations: cela a parfois été le cas de façon surprenante. Tout ceci mènerait trop loin dans le cadre de cette étude; aux textes de Lessing et Diderot s'ajoute uniquement

9 H. Rosenbaum, *Formen der Familie*, Frankfurt, 1982, p. 261.

Der deutsche Hausvater de Gemmingen (1780), pièce mauvaise mais populaire: intéressante pour nous, parce qu'elle a été conçue comme une adaptation, mais aussi, visiblement, comme une réponse au *Père de famille* de Diderot.[10]

Les problèmes linguistiques ou plutôt terminologiques que j'ai rencontrés – p.e. "bürgerlich" et "bourgeois" ne signifient pas la même chose, et "bürgerlich" aujourd'hui ne signifie pas la même chose qu'au milieu du XVIII siècle[11] – font déjà partie du sujet même; cette étude, en comparant deux discours familiaux, est aussi une contribution à leur élucidation.

1. La structure familiale

La distribution des personnages

Pour les pièces de Lessing, on peut grouper très schématiquement les personnages en trois ensembles, selon la position qu'ils occupent en dedans ou en dehors de la famille et selon leur attitude vis-à-vis de la famille: soit qu'ils reconnaissent ou rejettent la moralité de la famille bourgeoise. Si je dis "moralité de la famille bourgeoise", c'est une abréviation qui désigne non seulement des critères de la vertu et du vice, mais aussi tout un climat affectif: amour désintéressé, confiance, sincérité, ouverture du coeur, tendresse . . . le tout ensemble.

Le premier groupe comprend les membres de la famille nucléaire: le père, la mère (je compte Daja comme mère) et la fille dans *Emilia*

10 *Der deutsche Hausvater*, Mannheim, 1782[2]. Mon appréciation de la pièce diffère de celle de R. Mortier en ce qu'il me semble que l'élément "Sturm und Drang" se borne à des maniérismes de surface, des façons de parler facilement imitables de la "Geniesprache". Cf. R. Mortier, *op.cit.*, pp. 120–122.

11 Alois Wierlacher, "Zum Gebrauch der Begriffe 'Bürger' und 'bürgerlich' bei Lessing", *Neophilologus*, LI, 1967, pp. 147–156. Wierlacher montre des changements de signification justement à l'époque qui nous intéresse.

et *Nathan*, le père et la fille dans *Sara*; s'y ajoutent le gendre vertueux Appiani, et le bon servant Waitwell, qui tous deux sont acceptés dans la famille. Les personnages de la deuxième catégorie ont une position moyenne, entre-deux (je les appellerai les "entre-deux"): d'un côté ils aimeraient être acceptés dans la famille, de l'autre, ils restent attachés à une forme de vie libertine, vicieuse, leur conception de la sensualité et des rapports familiaux menace la famille bourgeoise. Dans cette catégorie se trouvent les gendres ou soi-disant gendres Mellefont, le prince; la pauvre Orsina (qui, comme le prince, à un moment donné aimerait avoir Odoardo Galotti comme père); et, dans une constellation différente, tiraillé entre un mauvais et un bon père, le Tempelherr. A noter que les mères aussi appartiennent partiellement à cette catégorie des "entre-deux"; nous y reviendrons. Le troisième groupe comprend les personnes qui vivent en dehors de tout rapport familial, et qui sont les méchants: la vicieuse Marwood; derrière le prince, son chambellan Marinelli et ses hommes de main; le Patriarche.

Les personnes du deuxième groupe, les "entre-deux", n'ont plus de parents; mais à l'opposé des vicieux du troisième groupe qui ne se soucient pas d'avoir ou non un parent, ils souhaitent (plus ou moins fortement) être adoptés par le père de famille, être admis dans sa loi. On est apte à devenir gendre dans la mesure où l'on reconnaît la valeur du père, son rôle, sa fonction; ces personnes reportent les sentiments filiaux pour leurs propres parents disparus sur le père de la famille bourgeoise. Et non seulement les parents de ces personnes "entre-deux" ont disparu: ceux qui sont parents eux-mêmes ne peuvent pas assumer leur rôle de parent et le perdent: Mellefont ne peut pas être reconnu père lui-même; sa fille Arabella, l'enfant illégitime qu'il a eu de Marwood, sera adoptée à la fin par Sampson lui-même.

Dans les pièces de Diderot, un tel groupement s'avère impossible; il n'y a pas de séparation entre un "Innenraum", espace intérieur de la famille, et un monde extérieur. On verra par la suite l'importance, la portée de ce non-cloisonnement de la famille bourgeoise et de sa moralité, dans la conception de Diderot.

Le plan des parents

Dans les pièces de Lessing, le plan des parents s'organise autour d'un centre, il y a une seule personne qui compte: le Père. Ce monocentrisme se fait voir tout d'abord dans la manière dont Lessing dispose des mères.

Dans *Sara*, cela se fait d'une manière simple et radicale: la mère est morte à la naissance de Sara; le père remplit seul, parfaitement, les fonctions des deux parents. Sara remercie le sort qui lui a donné "einen Vater, der sie noch nie nach einer Mutter hat seufzen lassen." Peut-être même était-ce bon que la mère soit morte, car "eine Mutter würde mich vielleicht mit lauter Liebe tyrannisiert haben, und ich würde Mellefonts nicht sein!" (IV,1). Une mère, probablement, l'aurait retenue auprès d'elle par un amour possessif.

Le même reproche d'un amour maternel possessif est adressé à Claudia, la mère d'Emilia Galotti. En plus, Claudia se laisse facilement séduire: elle ne reconnaît pas le danger que représente l'approche du prince; avec une vanité un peu sotte, elle se réjouit que sa fille suscite tant d'admiration. On retrouvera par la suite toute une série de ces mères vaines et stupides qui se laissent séduire par l'éclat du monde de la noblesse, jusqu'à la Millerin de Schiller, et à la Frau Humbrecht dans la tragédie de Wagner. – Et qu'en est-il de Claudia comme éducatrice de sa fille? C'est Claudia qui est à l'origine de ce séjour en ville qui a permis le contact avec le mal; Claudia aussi s'y connaît en matière de langage fallacieux, spécieux que l'on parle à la cour; c'est elle, surtout, qui conseille à sa fille de dissimuler la rencontre du prince à l'église. Or, la dissimulation a valeur de signal: car la sincérité est une des vertus clés de la moralité bourgeoise – et ce n'est pas pour rien que cet acte de dissimulation conseillé par la mère contribue directement à la catastrophe.

Vue du point de vue de la famille, la mère est donc un élément peu sûr; il faut, partiellement au moins, la compter parmi les personnages du deuxième groupe, parmi les "entre-deux". Au V acte Emilia se révèle être entièrement la fille du père, et pour mettre cela en évidence, Lessing a simplement renvoyé la mère, à la fin du IV acte, sans motivation aucune – dans une pièce où autrement tout se tient.

Quand il y va de l'essentiel, évidemment la mère n'a plus rien à y voir.

Nathan der Weise est moins réaliste, il y a quelques touches de conte de fée dans cette Jérusalem imaginaire: c'est pourquoi on y trouve comme dans les vrais contes de fée, une dimension plus nettement symbolique en ce qui concerne les rapports familiaux: en l'occurrence la dépréciation de la mère. D'abord Daja n'est même pas la femme de Nathan, elle est une sorte de servante, explicitement subordonnée; de plus elle est stupide: elle rentre un peu dans le type de la "dumme Alte", de la vieille sotte, ou nourrice radoteuse, qui relève de la tradition de la comédie. On a donc raison si on ne l'écoute pas ou si on lui coupe la parole. Sa fonction de mère est limitée à la petite enfance, à l'époque encore animale du bébé. Au fur et à mesure que Recha grandit, l'ambivalence de Daja se prononce; "gute-böse Daja" (V,6): quatre fois de suite Recha fait résonner ce double adjectif inhabituel. Pourquoi Daja est-elle méchante? Elle connaît l'origine de Recha, elle veut la ramener à la confession chrétienne, elle veut la ramener en Europe, dans sa terre natale: elle veut la ramener là d'où elle venait: la retirer dans son origine. L'endroit où elle raconte tout cela à Recha est un terrain désert où les ruines d'une vieille église s'enfoncent lentement dans la terre. Daja se confond avec "Mutter Kirche" qui réclame son enfant; avec "Mutter Natur", "Mutter Erde" qui engloutit les ruines: puissante image de la mère dévorante qui retient, qui reprend ce qu'elle a fait naître.

Il faut mentionner dans ce contexte que la nature – quel sujet pour ses contemporains! – ne présente aucun intérêt pour Lessing. Dans sa réflexion sur le père naturel et le père adoptif, le Tempelherr se dit que celui qui engendre un enfant n'est que l'esclave d'une loi aveugle (V,3): Bien plus on trouvera des raisons pour assigner la mère entièrement à ce domaine des lois aveugles de la nature.

En résumé, de *Sara* à *Nathan*, ce qui était une exclusion de fait, devient une dévalorisation raisonnée, motivée: la mère est montrée comme un principe négatif qu'il faut surmonter. Ainsi Recha, utilisant les termes de la parabole du semeur, dit que Nathan répand, dans son âme, la pure semence de la raison, tandis que Daja est celle qui y met les mauvaises herbes, celle que l'Evangile appelle l'ennemi (III,1). Il n'y a donc que le père qui compte au niveau des parents; la relation du

père à l'enfant est une relation binaire, mutuellement exclusive: comme si ce père avait adapté à lui-même le premier commandement: je suis le Seigneur ton père, tu n'auras pas d'autres parents à côté de moi.

Chez Diderot, il n'y a pas de telle "mono-structure": le plan des parents est organisé de façon pluraliste. Ce pluralisme s'exprime d'abord dans le choix des personnages, mais aussi par d'autres expédients, intéressants pour nous.

Bien sûr, dans le *Père de famille* aussi, la mère est morte; mais on parle d'elle: dix fois en cinq actes, c'est beaucoup; elle est présente dans le discours de tous les membres de la famille, et pour chacun d'une façon spécifique.

En outre, il y a le dédoublement de la figure du père: d'Orbesson et le Commandeur[12]; en gros, le père bienveillant, généreux, affectueux, et le père dur, sévère, qui exige et punit: "être le maître chez soi, et père après s'ils le méritent," tel est le conseil qu'il donne à d'Orbesson (III,7). Ce dédoublement se retrouve à un autre niveau, en la personnalité même du père de famille: il est déchiré entre son amour, sa compréhension pour le fils – et son devoir de lui faire respecter les lois du monde auquel il doit l'initier. Dans ces dédoublements on voit l'ambivalence de la figure du père thématisée, explicitée, admise – ce qui permet au fils d'exprimer sa propre ambivalence vis-à-vis du père, comme p.ex. ici: "toi, qui me fut si cruel, après m'avoir si tendrement aimé!"[13]

Le pluralisme se manifeste aussi dans la possibilité de changer de rôle. Voici un bout de dialogue où s'affrontent père et fils. D'Orbesson à Saint-Albin:

> Vous voulez être père? En connaissez-vous les devoirs? Permettriez-vous à votre fils ce que vous attendez de moi?

12 Roger Lewinter, introductions au *Père de famille* et au *Fils naturel*, dans: Denis Diderot, *Oeuvres complètes*, Paris, vol. III, 1970, pp. 250–258 et 24–32.

13 Diderot, *éd.cit.*, vol. IX, 1971, p. 30.

Et un peu plus loin, le fils au père:

> Lorsque vous avez voulu ma mère, lorsque mon grand-papa vous appela enfant ingrat, et que vous l'appelâtes, au fond de votre coeur, père cruel: qui de vous deux avait raison? Ma mère était vertueuse et belle, comme Sophie; vous l'aimiez comme j'aime Sophie; souffrîtes-vous qu'on vous l'arrachât, mon père, et n'ai-je pas un coeur aussi? (II,6)

De tels passages, d'une rhétorique facile si l'on veut, ont pourtant une portée immense: il y a ici la possibilité de s'imaginer à la place de l'autre. Le rôle et la personne ne font pas qu'un; il y a un peu d'écart, de libre jeu entre la personne et son rôle; le rôle devient relatif, mobile. Le père a été fils, le fils sera père: à ces moments, le rôle n'est qu'un masque à travers lequel on se fait signe, pour ainsi dire, de personne à personne. Le changement de rôle qui se fait ici au niveau du discours, s'opère au niveau de l'action dans le *Fils naturel*. Le père étant loin, les enfants se chargent mutuellement des différentes fonctions paternelles: Clairville est maître de maison pour Dorval; Dorval est père éducateur pour Clairville, Constance est mère pour Rosalie, etc.

Je n'ai pas trouvé trace d'une telle mobilité ou relativité des rôles dans les pièces allemandes. Il n'y paraît pas possible à l'enfant de s'imaginer qu'il accédera à la place de son propre père, pas possible au père d'avouer qu'il a été fils lui-même. Gemmingen, dans son adaptation du *Père de famille*, trouve un expédient qui conserve intacte la distance absolue entre père et fils; le Hausvater, bienveillant comme d'Orbesson, dit au fils: eh bien, tous les jeunes font des histoires, alors confie-toi à moi . . . et je t'aiderai (III,5). Ainsi le fait que le père lui aussi a été jeune, reste tabou. Et le fils Karl, bien qu'il ait déjà engrossé sa pauvre Lotte, ne prononce pas une seule fois le nom de père pour se désigner lui-même. – Dans les pièces de Lessing, il y a des moments où un changement de rôle père-enfant semble avoir lieu, mais c'est dans un sens tout à fait contraire à ce que nous avons vu chez Diderot. Si la fille (Sara, Emilia) se montre plus résolue, plus forte que le père, si tous deux semblent, comme dit le père, échanger leur fonction, c'est qu'à ces moments suprêmes le père intériorisé en elle, le sur-moi de l'enfant, affirme plus rigou-

reusement la loi du père que le père réel lui-même. (*Sara*, V,10; *Emilia*, V,7), Ce changement de rôle n'est donc qu'apparent: il est un moyen de se soumettre encore plus entièrement, plus glorieusement à la loi paternelle. – Dans un texte récent de Handke, où le narrateur cherche, après les décennies de révolte de la littérature contemporaine, une sorte de réconciliation avec son père, on trouve la phrase étonnante: "er kam mir wie jemandes Sohn vor."[14]

En résumé: pluralité de personnes, ambivalence admise, mobilité de rôles, tout cela propose chez Diderot un degré de jeu, de liberté dans la relation de l'enfant aux parents qui paraît impensable dans les textes allemands.

Le plan des enfants

Un bref regard sur le plan des enfants doit compléter nos observations sur la structure familiale. Dans la famille d'Orbesson, il y a deux enfants et un fils adoptif; dans le *Fils naturel*, il y a deux fois un frère et une soeur. Dans les pièces de Lessing, nous trouvons partout des enfants uniques.

Si cette différence est importante, ce n'est certes pas de par sa dimension numérique, mais de par la différence qualitative qu'elle exprime. Une pluralité d'enfants permet des rapports horizontaux entre les enfants eux-mêmes; dans la mesure où ils s'entraident et créent une solidarité entre eux, ils dépendent moins du père, la relation au père devient moins importante. Mais si ce sont les rapports verticaux seuls qui importent, du père à l'enfant et de l'enfant au père, l'exposition dramatique d'une telle situation se fait le plus aisément avec un enfant unique. L'adaptation de Gemmingen nous livre une confirmation intéressante: il a gardé les trois enfants de son modèle, mais ici les rapports horizontaux parmi les enfants sont purement formels, ils n'agissent pas ensemble, en somme ils restent trois enfants uniques, chacun seul vis-à-vis du père: un peu comme chacun est, vis-à-vis de Dieu, dans la situation d'enfant unique.

14 Peter Handke, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Frankfurt, 1980, p. 97.

Il faudrait encore mentionner ici les domestiques, qui sont plus nombreux chez Diderot. Dans le *Père de famille*, les domestiques agissent en solidarité avec les enfants, à l'insu du père ou même contre lui: au niveau horizontal, pour ainsi dire; tandis que Waitwell, le seul domestique important chez Lessing, agit uniquement comme intermédiaire du père auprès de la fille, c'est à dire qu'il agit au service de la seule relation verticale.

La tendresse et l'intimité affectueuse dans les rapports de la famille nucléaire nous sont montrées dans les pièces des deux auteurs; mais il est évident que cette intimité et les liens affectifs profonds ne peuvent que se renforcer dans la structure familiale uniforme et fermée que nous proposent les pièces allemandes.

2. Le Père

Dans les pièces de Lessing, non seulement le père est seul, "unique" dans le plan des parents; il est aussi "uni" en lui-même: conséquent, ferme, sûr de ses principes – tandis que le père de famille de Diderot est irrésolu, plein de contradictions, faible, comme dit avec mépris le Commandeur (V,9).

Il est vrai que d'Orbesson est faible en tant qu'il a des besoins affectifs qu'il ne cache nullement. Sans cesse il demande l'amour et la confiance de ses enfants; il se plaint qu'ils ne viennent plus à lui avec leurs soucis, qu'ils se ferment devant lui, qu'ils forment maintenant des attaches plus fortes ailleurs – toute cette douleur, il la déverse sans réserve. "Rends-moi mon fils . . . rends-moi mon fils!" hurle-t-il à Saint Albin (IV,4). La crise des enfants qui entrent dans l'âge adulte est surtout un moment de crise et de souffrance pour le père qui se montre ébranlé et profondément vulnérable.

Dans les pièces de Lessing, la crise ne concerne, pour ainsi dire, que les enfants, tandis que le rôle du père y atteint sa forme la plus achevée: Sampson, père sévère auparavant, est devenu le père qui pardonne; Galotti, qui aime avec sévérité, devient celui qui tue par

amour.[15] Bien sûr, il y a la douleur profonde causée par l'exercice de cette fonction; mais il n'y a pas de faiblesse, de vulnérabilité personnelle, pas de doute, pas de besoin affectif inassouvi du père. – Il est vrai que le vieux Sampson ne veut pas se passer plus longtemps de l'amour de sa fille; mais il apparaît qu'il souhaite l'amour de sa fille moins pour lui-même, que comme garantie de la vertu de Sara: si elle l'aime encore, c'est qu'elle est encore vertueuse; mais si elle ne l'aime plus, il veut enfin la laisser à son sort qui sera le vice (III,1 et 7). Que le père sollicite l'amour des enfants est impensable ici, car il est impensable que les enfants, tant qu'ils ne sont pas tombés dans le mal, n'aiment pas le père. Cet amour va de soi, comme gage de leur probité. Demander ce qui va de soi, ce qui est dû, serait indigne. La question d'un besoin affectif, d'un manque du père lui-même ne peut guère apparaître dans ce contexte.

Pour Galotti, dans la farouche autarcie à laquelle il s'astreint, il en va de même.

Nathan est prêt à laisser partir Recha, si elle rejoignait sa famille d'origine – sachant fort bien qu'au niveau où il a fondé leur parenté, il ne la perdra jamais (IV,7). Ses richesses fabuleuses de conte de fée – "Wenn Ihr nur schenken könnt, nur schenken könnt!" dit Daja (I,1) – ont une valeur symbolique ici: elles élèvent Nathan au-dessus de tous les besoins humains. Etant celui qui donne, dans tous les sens du mot, il n'a plus besoin de recevoir.

Le père de famille est un homme d'une sensualité vivante – Sophie le touche, il le dit chaque fois, par ses charmes, par sa beauté; il répond d'un soupir douloureux quand le fils le presse de voir Sophie qui, dit-il, est comme maman (I,7). Le désir sensuel et le souvenir de sa femme sont présents en lui; ainsi il partage les sentiments du fils, ce qui peut créer une sympathie et un lien spécifique entre eux.

Les pères de Lessing se situent tous dans un domaine qui est bien au-delà de tout désir ou souvenir d'un désir sensuel. Sampson et Nathan, on les imagine tous deux d'un âge pour ainsi dire extra-

15 Cf. Peter Horst Neumann, *Der Preis der Mündigkeit. Ueber Lessings Dramen*, Stuttgart, 1977.

temporel, ils ne se souviennent pas de leur femme, pas de femme du tout; Odoardo, lui, vit séparé de sa femme; s'il y a eu un rapport érotique entre les deux époux, dans le passé, il est devenu inimaginable et personne ne s'en souvient. Un lien affectif entre les époux n'existe pas non plus; Odoardo raccourcit sa visite pour ne pas faire à Claudia les reproches qu'elle a mérités, et retourne promptement dans son "domaine" à lui, à la campagne (II,4). Ici il faut se souvenir de l'éloge touchant que fait le père de famille, en souvenir de sa femme, des douceurs des échanges mutuels du mariage (II,2): dans sa nostalgie s'exprime de nouveau le désir d'une chaleur affective où sensualité et sympathie se mélangent. Gemmingen copie ce passage, mais en le modifiant d'une façon significative: der deutsche Hausvater ne parle pas de ce qui le liait à sa femme, de ce qu'ils échangeaient et vivaient en commun; il la décrit en tant que telle, en donnant le catalogue de ses bonnes qualités de mère de famille, sans s'impliquer lui-même, il n'avoue ni nostalgie ni liens (II,1).

Si le père n'a pas de sensualité, s'il n'y a pas de place pour la sensualité dans le monde du père – que feront les enfants de la leur? Il est clair que là se situe une source principale des conflits, nous en parlerons plus tard. Pour le moment, je voudrais souligner la portée du fait: le cloisonnement qui protège la famille, dans les pièces de Lessing, exclut non seulement un "monde", un "dehors" adverse où se situe le vice; il exclut aussi la sensualité. Il exclut même la beauté! De nouveau on se souvient du père de famille qui, avec une joie naïve, déclare à la fin, en vue des deux couples heureux: "une belle femme, un homme de bien, sont les deux êtres les plus touchants de la nature!" Voilà: une *belle* femme . . . Dans les pièces de Lessing, il n'y a que les vicieux qui parlent de beauté: c'est Marwood seule qui dit, jalouse, que Sara est belle (III,5) – c'était Marwood aussi qui rappelait à Mellefont leurs plaisirs sensuels passés; c'est le prince qui fait l'éloge de la beauté d'Emilia, le vertueux fiancé Appiani tient les yeux baissés, ou ne voit rien par surcroît d'émotion (II,7). Le Tempelherr fait une distinction fine: quant à des sourires pris comme mouvements de muscles, il en a vu de plus beaux qui le ne touchaient pas; si le sourire de Recha le touche maintenant, c'est qu'il est l'expression d'une âme, d'une personnalité (V,3).

Si le père, dans les pièces de Lessing, n'a pas de souvenirs sensuels, il faut ajouter qu'il n'a pas de souvenirs du tout. C'est le domestique Waitwell qui s'attendrit au souvenir de Sara petite fille (I,1)! Le père apparaît comme un être sans passé, sans histoire, comme au-delà du devenir: il est celui qu'il est.[16] Nathan seul semble faire une exception: à un moment crucial il raconte comment il a perdu sa première famille et adopté Recha (IV,7). Mais à y regarder de plus près, c'est cette épreuve-là qui a, pour lui, relégué toute sa vie précédente dans une sorte de passé antérieur: désormais, quoi qu'il arrive, le futur ne pourra plus rien sur lui. Il ne raconte, pour ainsi dire, que l'événement qui l'a libéré de la dimension de l'histoire, de la temporalité.

Par contre, dans *Le Père de famille* on raconte, avec force détails, les étapes importantes du passé: les conflits autour du mariage du père, la naissance de Saint-Albin, les événements qui ont fait de Germeuil un fils adoptif; de même dans *Le Fils naturel*, tout le passé familial est mis au jour. Si cette évocation du passé sert quelquefois les buts d'un chantage émotionnel (qui joue sur les sentiments de l'autre), il importe de la rendre d'autant plus vivante, touchante. La famille se contemple en regardant son passé; le passé commun est un nouveau terrain d'entente et de rapprochement père – fils.

Chez Diderot donc, le père – avec ses besoins, ses faiblesses, son passé, un peu douteux même, si on pense au *Fils naturel* – est profondément humain, limité, contestable. Dans les textes de Lessing, le père apparaît non lié aux contingences humaines: sans besoins, sans désir, sans devenir, il se présente comme un être "absolu". On voit où je veux en venir: ce père est semblable à Dieu.

La ressemblance du père avec Dieu, dans nos textes, n'est pas seulement implicite, à dégager par interprétation comme nous l'avons fait: elle apparaît ouvertement, explicitement, dans des

16 Les pères qui ont un passé ne peuvent pas garder leur paternité et doivent disparaître; leurs enfants sont adoptés par le bon père. Cela concerne Mellefont et Assad, le père du Tempelherr, comme il s'avère; "man spricht nicht gern davon," dit Saladin en faisant allusion au passé de Assad décédé, *Nathan*, IV,5.

parallélismes parfois étonnants, pour nous. Le père m'a pardonné, dit Sara, donc Dieu m'aura également pardonné, "nicht wahr, Waitwell, ich kann hierauf sterben?" (V,8). Que Sara établisse cette relation, fréquemment, c'est une chose; mais Sampson lui-même exprime, sans ambages, cette quasi-identification de lui-même avec Dieu. Sara étant retournée chez lui, il va de soi que par là, son compte avec Dieu aussi est réglé; Sampson n'aura plus de souci à se faire quant à la vie éternelle de sa fille (III,7). Il ne faut pas, je crois, prendre ceci pour de la présomption: c'est simplement que le père est, devant Dieu, responsable de son enfant; c'est lui l'intermédiaire mandaté entre la volonté de Dieu et l'enfant. Odoardo Galotti se dit que, oui, Dieu veut sa main pour exécuter la volonté divine . . . (V,6).

Mais il y a plus efficace encore que de tels parallélismes explicites: ce sont les nombreuses tournures de phrase qui sont calquées (plus ou moins) sur des formulations de la bible de Luther et qui, chaque fois qu'on parle du père, évoquent en même temps derrière lui *Gottvater*. L'empreinte formative, sur la langue allemande, de la bible de Luther, et la présence quotidienne de cette bible dans chaque famille bourgeoise protestante, au XVIII siècle, s'avère ici d'une signification primordiale. Je ne donne qu'un exemple: Quand tout semble s'arranger pour Sara, qu'elle se réjouit de pouvoir dorénavant vivre, *avec* Mellefont, à la maison chez son père, elle dit cela de la façon suivante: "Er vergibt uns alles; wir werden uns nun vor seinen Augen lieben!" (III,5). "vor den Augen des Vaters" – cela fait résonner, en allemand bien sûr, "den ganzen numinosen Schauer", le frisson sacré des mots bibliques, "vor Gottes Augen, vor Gottes Angesicht stehen"; qu'on le veuille ou non, par de telles phrases la dimension religieuse, du père divin, est toujours ranimée du même coup.

Pour saisir la portée du signifiant Père chez Lessing, il faut voir les deux aspects simultanément: l'intimité et l'intensité des liens affectifs qu'engendre la mono-structure familiale – et la distance infinie qui sépare l'enfant d'un tel père-dieu. Il sera toujours et trop proche et trop loin, trop "immédiat" et trop "absolu" en même temps: comment jamais se dé-mêler avec lui, trouver une distance viable?

Nous reviendrons sur ce rapprochement père-Dieu. D'abord il s'agit de retourner au plan concret et, après avoir examiné les qualités du père, de voir quelles sont, dans nos différentes pièces, ses fonctions.

Chez Diderot (II,1 surtout) le père de famille se présente – à côté, en dehors du cercle familial intime – comme centre d'un ménage, d'une unité économique qui est liée à la société environnante de façon complexe. Le spectateur, et les enfants, le voient procéder vis-à-vis d'un paysan, de son fermier, de son intendant, des ouvriers qui travaillent pour lui, des pupilles, d'un pauvre honteux; il règle un litige avec son voisin, il remet de l'ordre parmi ses serviteurs. Il exhorte sa fille au mariage en invoquant les besoins de la société à qui il faut de bonnes mères de famille (II,2), comme il rappelle à Saint-Albin son devoir: il devra contribuer, par une carrière, à la chose publique (II,6).

Dans les pièces de Lessing, tous ces multiples liens de la famille avec la société, cette dimension sociale n'existent pas. Par suite du cloisonnement dont nous avons parlé au début, le lieu "social" de la famille reste curieusement, entièrement abstrait, inimaginable. Même le commerce de Nathan n'a rien de réaliste – la rumeur veut qu'il ait trouvé les trésors de Salomon! (II,3) – il sert surtout de prétexte à ses richesses mythiques. Tandis que d'Orbesson exhorte son fils à se mêler des affaires publiques, Galotti fait l'éloge d'Appiani justement parce que celui-ci veut se retirer du monde: "Alles entzückt mich an ihm. Und vor allem der Entschluss, in seinen väterlichen Tälern sich selbst zu leben!" (II,4).

"Sich selber leben", comme le fait Galotti lui-même, dans sa maison de campagne que nous ne voyons jamais: mais quel est donc le contenu de cette vie qui se suffit à elle-même? Quelle est la fonction de ce père que les pièces mettent en évidence?

Puisque la famille se constitue essentiellement comme lieu de la moralité, de la vertu, d'un nouveau concept d'humanité, il incombe au père de représenter, de personnifier même cette moralité. Appiani, après une entrevue avec Galotti, en est profondément ému:

> Welch ein Mann, meine Emilia, Ihr Vater! Das Muster aller männlichen Tugend! Zu was für Gesinnungen erhebt sich meine Seele in seiner Gegen-

wart! Nie ist mein Entschluss, immer gut, immer edel sein zu wollen, lebendiger als wenn ich ihn sehe – als wenn ich ihn mir denke . . . (II,7)

Suivre, obéir le père c'est accéder à la vertu; de là s'établit, dans les pièces contemporaines, toute une rhétorique postulant et professant cette double obéissance.[17] Et si nous nous rappelons la ressemblance de ce père à Dieu et sa fonction d'intermédiaire de Dieu vis-à-vis de l'enfant, on voit bien que la superposition des trois éléments père – vertu – Dieu, crée un noeud, une union personnelle, une "monostructure" dans un autre sens, d'une puissance et d'une autorité quasi illimitée.

Je reviens aux paroles d'Appiani pour un deuxième point. "Nie ist mein Entschluss, immer gut, immer edel sein zu wollen, lebendiger als wenn ich ihn sehe – als wenn ich ihn mir denke . . .": Pour s'assurer de faire le Bien, si on n'est pas en présence du père, on peut "sich den Vater denken". C'est ce que fait encore un autre fils, Philotas, pour trouver seul sa décision difficile: "O mein . . . Vater, jetzt sei ganz in meiner Seele gegenwärtig!"[18] Evoquer ainsi le père en soi: on croit assister littéralement à l'instauration du "père intériorisé", "hier der innere Richter, mein unparteiisches Selbst"[19], du sur-moi dans la psyché de l'enfant; on croit assister à la transformation du père personnel en instance psychique, en "loi du père".

Si la fonction du père est d'être la loi, sur le plan pratique cela veut dire: sa tâche unique, suprême, est de transmettre cette loi: c'est lui l'éducateur. Etre élevé par le père, c'est devenir comme lui, son miroir, son double. Tandis qu'Emilia, à un moment donné, se soumet explicitement à sa mère: "ich habe keinen Willen gegen den Ihrigen" (II,6), la volonté du père est bien déjà devenue sa volonté à elle; il est frappant de voir comment Emilia et son père, au moment de la crise, s'entendent presque sans paroles. – Mais le père éducateur

17 Un bel exemple est *Lucie Woodvil. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Handlungen aus dem Jahre 1756, Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, Reihe Aufklärung*, vol. 8, Darmstadt, 1974, pp. 191–271; surtout II,3.

18 *Philotas*; Lessing, *éd.cit.*, vol. II, 1971, p. 111.

19 *Ibidem*, p. 110.

par excellence est Nathan. Le Tempelherr, réfléchissant sur la fonction du père adoptif, se dit qu'engendrer un enfant c'est bien peu de chose: on ne devient père, en vérité, qu'en formant la personne de l'enfant, en lui façonnant une âme, en tant que créateur, en tant qu'artiste: la vraie paternité est l'éducation (V,3). Encore faut-il être élevé pour devenir éducateur. Dans *Erziehung des Menschengeschlechts*, Dieu a sévèrement élevé le peuple juif pour que des juifs après deviennent les éducateurs du reste de l'humanité; ainsi Dieu a éprouvé Nathan pour le faire le bon éducateur que nous voyons. Dans le nom hébreu Nathan, les deux éléments sont présents: "donné par Dieu" et "le donneur".[20] En tant qu'éducateur, le père est mandaté par Dieu à prendre sa place; cette sacralisation du père éducateur constitue une des étapes importantes de la sécularisation.[21] – Ainsi, la longue scène du début, entre Nathan et Recha, est un moment important de l'éducation de Recha – une éducation qui, de la part de l'enfant, est demandée et acceptée avec une gratitude et une loyauté illimitées: Recha veut la bonne semence de blé qui lui vient de Nathan, c'est elle qui refuse les mauvaises herbes de Daja (III,1): elle est fière de dire que ce qu'elle sait "weiss ich allein aus seinem Munde" (V,6). – En outre Nathan agit comme éducateur vis-à-vis du Tempelherr, de Saladin, et vis-à-vis du spectateur: "möcht auch doch die ganze Welt uns hören!" (III,7). Si l'on peut dire que, dans *Le Père de famille*, les rapports du monde se prolongent jusqu'à l'intérieur de la famille, Nathan, lui, étend sa fonction de père comme éducateur au monde extérieur: l'éducation est la forme de son rapport au monde.

Mais revenons à Diderot: le père de famille aussi est l'éducateur de son fils; il souligne que c'est lui, et non pas un salarié, qui a élevé Saint-Albin: "je vous ai appris moi-même à parler, à penser, à sentir" (II,6). Apparemment il y a ici un élément aussi de propagande, pour que l'on admette plus généralement que c'est là le devoir

20 Peter Heller, *Dialectics and Nihilism*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1966, p. 56.

21 Aussi en tant que père adoptif Nathan agit comme Dieu. Cf. 2 Cor. 6.18.

premier d'un père – ce qu'on retrouve ailleurs chez Diderot.[22] Mais chez Diderot, le père n'a aucun monopole sur l'éducation et aucun mandat divin – c'est cela qui fait toute la différence. Dans *Le Fils naturel*, Rosalie est élevée, et fort bien, par Constance son amie plus âgée; Clairville par son ami Dorval; d'Orbesson rappelle à sa fille les principes qu'elle a appris de sa mère; et c'est la mère qui a si bien élevé la pauvre Sophie. – Il est amusant de voir les transformations opérées par Gemmingen pour soumettre tout cela à la perspective patriarcale: la pauvre Lotte a également perdu un parent, mais il lui reste son père qui l'élève, "ein herrlicher deutscher Mann" comme l'annonce Gemmingen lui-même; tandis que la fille mariée du Hausvater élève elle-même son fils de six ans, mais fort mal – pourtant le Hausvater ne lui fait pas de reproches, car, dit-il, on ne peut attendre mieux d'une femme, c'est le père qui devrait s'en occuper (II,1 et 2).

Pour résumer: dans les textes allemands, on accède à la vertu – et à l'accord avec la volonté divine – en suivant le père, en étant élevé par lui. Chez Diderot, il y a une pluralité de voies possibles – on peut aussi suivre les préceptes d'une mère, d'un ou d'une amie. Bien plus: on peut devenir vertueux, très vertueux même, dans éducation du tout: voici Dorval, une sorte de porte-parole même de la vertu: il y est parvenu sans père, sans famille, par sa propre force, tandis que "être sans famille" s'associe dans nos pièces de Lessing inévitablement au vice. Dorval va un pas plus loin: sa vertu est sans référence à Dieu. Ce qui ne constitue pourtant pas une déficience, au contraire: "Je serais obligé d'en être d'autant meilleur citoyen, et plus honnête homme."[23] – Une deuxième fois donc nous voyons – à la place de la mono-structure, du "sens unique" régi par la triade père–vertu–Dieu des textes allemands – dans les textes de Diderot ouverture, pluralisme: il y a une multitude de voies indépendantes pour devenir un homme de bien. "Combien de moyens de rendre les hommes bons!" dit Constance (IV,3).

22 P.ex. dans le *Neveu de Rameau, Oeuvres romanesques*, Paris, Garnier, 1962, p. 429.

23 *Oeuvres esthétiques, éd.cit.*, p. 109.

De là deux différences importantes dans la conception de la vertu:

Chez Diderot – je résume les discussions Dorval-Constance – la vertu répond à un besoin naturel de l'âme; c'est la confiance en la force morale du moi, c'est "l'estime de nous-mêmes" évoquée par chacun des personnages qui sont ses moteurs principaux: elle est un accomplissement du moi. Dans les textes allemands, l'élément obéissance, soumission semble le plus fort.[24] Même l'action la plus sublime, celle de Nathan, s'accomplit dans un dialogue avec Dieu, à l'écoute de sa volonté supérieure (IV,7).

La vertu, chez Diderot, est nulle sans une dimension sociale qui va vers autrui; elle s'éprouve dans les rapports horizontaux entre les hommes et dans la société; tandis que pour Sara, pour Emilia, la vertu semble se suffire à elle-même, elle s'articule surtout dans sa dimension intérieure. Sara ne cherche rien d'autre que la réconciliation avec sa conscience, avec Dieu; avoir égard au monde ne peut qu'amoindrir la vertu: celle-ci trouve sa justification première dans le rapport vertical (I,7).

3. Le Conflit

Il nous reste à voir comment ces différentes conceptions du père se manifestent dans l'action, dans l'élaboration du conflit dramatique. Je rappelle ce que nos textes ont en commun: un conflit familial entre père et enfants au moment où il s'agit du mariage des enfants, où il s'agit pour les enfants de devenir adultes eux-mêmes.

Les pièces de Diderot nous présentent deux fois deux mariages. Dans les pièces de Lessing, aucun mariage n'aboutit. J'examinerai d'abord les "échecs" dans les pièces de Lessing – très schématiquement, cela va sans dire.

24 Quant à Emilia, Lessing écrit à son frère Karl: "Ich kenne an einem unverheirateten Mädchen keine höheren Tugenden, als Frömmigkeit und Gehorsam." 10 février 1772.

Sara, ayant été séduite et enlevée par Mellefont, a quitté la maison paternelle; elle a ainsi renié son père bien-aimé et renoncé, du même coup, à son statut d'enfant de Dieu ("Gotteskindschaft"). Elle l'a fait, elle le répète, par amour pour Mellefont, mais ce qu'on voit sur scène, ce n'est pas son amour pour Mellefont, c'est uniquement la véhémence de son repentir à l'égard de son père et de Dieu, et les tourments de sa conscience par lesquels elle reste liée à tout ce qu'elle a quitté. (Pour Mellefont non plus ce n'est pas très drôle.) Sara pleure et attend de Mellefont qu'il la remette, par le mariage, en accord au moins avec la loi divine; Mellefont pourtant hésite. Mais voilà que le père les a enfin retrouvés, il apporte le pardon et accepte de ramener, avec Sara, également Mellefont, de l'admettre lui aussi dans la famille, dans le lieu du Bien. Entre temps il y a les contre-attaques de l'ancienne amante Marwood qui réussit presque à reconquérir Mellefont et qui, voyant son échec, empoisonne Sara. Au moment où enfin elle revoit le père, Sara meurt, expiante et réconciliée; elle rejoint en même temps et son père et le père divin.

Quant à ce déroulement de l'action, quelque observations s'imposent. Il est significatif que, dans notre contexte, on ait besoin des intrigues du méchant en dehors de la famille pour déclencher une action: tandis que la méchante Marwood déploie ses stratagèmes, l'héroine, Sara, reste entièrement passive.[25] Dans la famille c'est le père qui agit, qui apporte le pardon et rétablit l'ordre.

Quittant la maison paternelle, laché dans le monde, on tombe dans l'errance – l'auberge misérable, le méchant petit bourg ont valeur de signe à cet égard; Sara risque même de devoir s'exiler outre-mer, quitter le père une deuxième fois en quittant le "Vaterland". Mellefont, lui n'a pas de domicile, pas de lieu social, il flotte sur la mer du monde – il n'y a qu'une solution: le retour au père, qui par surcroît vient nous chercher pour nous ramener à lui. Ce plan d'action suit la parabole de l'enfant prodigue, combinée avec celle du bon pasteur – les deux contes les plus impressionnants des Evangiles, gravés dans l'imagination de chaque enfant élevé dans la tradition protestante. Sir William et Sara en sont même conscients: la prosternation, attendue par Sampson, entamée par Sara, doit

25 Cf. Karl Eibl in *Miss Sara Sampson, éd.cit.*, pp. 141–142.

être remise à plus tard, mais qu'elle soit due à ce moment, là-dessus le père et la fille sont tacitement d'accord (V,9). Ce modèle de l'enfant prodigue joue sur un monde bipartite: sécurité et plénitude dans la maison du père – errance dans le monde; vertu – vice; sauvé – damné: rédemption – apostasie; tout – rien: l'enjeu est toujours total, englobant l'existence temporelle et éternelle. Sara se désespère quand Mellefont se préoccupe d'argent, de statut social – quand, pour elle, il y va du "Verlust der ewigen Güter" (I,7).

Il s'ensuit que, en fait, il n'y a pas de conflit entre père et enfant, le conflit se situe ailleurs. Le père, par le truchement du sur-moi, est lui-même présent dans l'enfant à tel point que le conflit se joue uniquement dans la psyché de l'enfant, et que son issue est toujours décidée d'avance. A voir les tourments de la conscience de Sara, l'angoisse qu'elle éprouve dans le rêve, son épouvante d'entendre "strafende Stimmen" etc., on comprend ceci: Sara qui a quitté le père, qui par là a renié sa loi et son autorité, les glorifie toutes deux par sa détresse plus qu'elle n'eût jamais pu le faire en leur restant fidèle. La valeur du Bien qu'on a laissé est ressentie comme jamais auparavant. C'est le cas aussi pour Barnwell, dans le *London Merchant* de Lillo, la pièce qui a eu fonction de paradigme pour le drame bourgeois – son désespoir, sa pénitence constituent l'éloge le plus éloquent des "valeurs du père" qu'il a quittées.

Quant au modèle de l'enfant prodigue, il y a d'abord un problème linguistique à relever: l'enfant prodigue français n'est pas "der verlorene Sohn" allemand. "L'enfant prodigue" porte son nom du fait qu'il a gaspillé et perdu l'argent de son héritage: ce n'est pas très grave. La tradition allemande y voyait autre chose. "Der verlorene Sohn" – c'est celui qui est perdu lui-même, égaré dans le monde, oublié du père: toute la dimension de perdition existentielle résonne dans le nom. Ce modèle, dans l'interprétation luthérienne bien entendu, joue un rôle très grand pour les drames allemands de cette époque, jusqu'à Lenz qui est hanté par cette figure, et au-delà.[26]

26 Albrecht Schöne, *Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrerssöhne*, Göttingen, 1958, 3e chapitre sur Lenz, pp. 76–115: "Wiederholung der exemplarischen Begebenheit".

Notre variante où il s'agit de la fille et non du fils qui est "perdue" se trouve souvent; elle présente deux avantages: d'abord la fille quitte le père pour un motif plus proche de la vertu, elle le fait toujours par amour, même si c'est un amour coupable. Mais il y a plus important: dans la constellation père – fille, le lien affectif profond qui relie l'enfant au père et à sa loi, est renforcé au niveau de l'inconscient par de puissantes attaches érotiques, voire incestueuses – qui pour nous aujourd'hui sont devenues bien visibles; par la simple constellation des personnages, le texte montre l'apprivoisement, l'inflexion du désir même sous la loi du père, l'insertion du désir dans le rapport de la soumission verticale.

Autre fait important quant à la structure psychique: le modèle "des verlorenen Sohns" barre la voie à une autonomie possible. Dans le contexte qu'il établit, le monde apparaît toujours comme le lieu de l'errance: il est impensable qu'on y prenne pied soi-même quelque part. Le retour au père pourtant est toujours un retour en arrière: celui qui retourne sous l'autorité protectrice du père, renie sa tentative d'autonomie; plus jamais dorénavant il n'envisagera de devenir lui-même comme le père. Cette dépendance sera renforcée par un sentiment de culpabilité d'autant plus fort que le père se montre plus clément, ou qu'il ait été plus idéalisé.

Un tel renoncement régressif à l'autonomie est visible pour nous déjà dans les mots heureux de Sara: "Wir werden uns vor seinen Augen lieben, er erlaubt es uns! er befiehlt es uns!" – nous ne pouvons, aujourd'hui, bien augurer d'un amour qui sera vécu sous les yeux du père. – Un renoncement au statut d'adulte est impliqué également dans le fait que, pas une seule fois dans les trois pièces, les candidats au mariage ne peuvent envisager de devenir père ou mère eux-mêmes – tandis que, dans les textes de Diderot, on parle librement des enfants à venir, pour chacune des personnes concernées.

On a décrit la tragédie de Sara comme "le déploiement du pardon".[27] D'accord, à condition que l'on voie, au-dessous de cette thématique morale manifeste, un autre niveau ou s'élabore un déve-

27 Heinrich Bornkamm, "Die innere Handlung in Lessings *Miss Sara Sampson*", *Euphorion*, 51, 1957, pp. 385–396.

loppement psychique: à ce niveau-là, étaler les tourments de la conscience, étaler ensuite le bonheur infini d'être délivré de ces tourments, la félicité d'obtenir enfin le pardon, d'enfin retrouver l'union première avec le père: c'est glorifier – implicitement mais puissamment – le bonheur que promet la régression, c'est glorifier la soumission, le renoncement à l'autonomie; – et ceci en faisant appel à de puissantes nostalgies d'un lointain bonheur d'enfance enseveli dans l'inconscient de chacun. Ce motif du "pardon", de la "tranquillité de l'âme" perdue et retrouvée, très fréquent dans le drame allemand de ce temps, me semble mériter une recherche spéciale.

Les deux autres pièces se rapportent, de façon indirecte mais significative, au même modèle de l'enfant prodigue.

Dans *Emilia*, il y a pour ainsi dire deux "gendres": Appiani qui veut quitter le "monde" pour entrer, en épousant Emilia, dans la Famille; le prince, qui veut faire sortir Emilia de l'enclos familial pour l'attirer dans "le monde" en tant que sa maîtresse. De nouveau ce sont les méchants qui mettent en route l'action: Marinelli, homme à tout faire du prince, fait tuer Appiani en route pour la cérémonie nuptiale, et retient Emilia sous un prétexte dans le château de plaisance du prince. Prise dans un piège sans issue, Emilia demande à être tuée par son père, pour être sauvée: afin qu'elle ne soit pas livrée au "monde" abhorré, afin qu'elle ne devienne pas "verlorener Sohn" ou fille perdue. Sa mort est voulue et comprise par elle, comme par Odoardo, "als Heimholung durch den irdischen zum himmlischen Vater", parce que la mort seule lui permet de rester fidèle à la loi du père.

De nouveau l'héroïne est passive. Déjà à la première approche du prince à l'église, elle n'a pu faire un seul geste pour refuser, pour se défendre, elle n'a pas su réagir; tout ce qu'elle a pu faire a été de prier de devenir sourde, pour ne plus entendre les paroles tentatrices: se refermer sur elle-même, fût-ce au prix d'une mutilation volontaire: anticipation de la fin, où se sacrifier elle-même semble la seule possibilité. – Et de nouveau, il n'y a pas de conflit entre elle et le père, mais en elle-même: entre le moi, qui est et qui se veut le miroir de père, et une sensualité crainte et inavouée qu'elle sent être vague-

ment éveillée par les avances du prince. C'est bien ce conflit intérieur qui semble la cause de sa paralysie: comment repousserait-elle un "monde" auquel correspond, en elle-même, quelque chose d'inacceptable et d'inaccepté? Elle ne peut que s'isoler, se replier sur elle-même, et fût-ce dans la mort.

L'action d'Odoardo soulève autant de questions. Pris dans le piège avec Emilia, exposé à l'arbitraire d'un despotisme cynique – pourquoi tuer sa fille, et non pas le prince, ce qu'il est sur le point de faire à un moment donné (V,5)? – Dans les deux dernières scènes, il y a plusieurs de ces phrases qui parlent du père tout en évoquant derrière lui le père divin – c'est ainsi que la mort donnée par Odoardo se constitue, dans le discours, comme le "Heimholen", réintégration finale, ce puissant euphémisme pour la mort salvatrice envoyée par Dieu. Mais la situation dans laquelle Odoardo agit est d'une terrible ambiguïté. Sauver Emilia pour le Bien suprême qu'est la Vertu, c'est en même temps la garder pour lui-même en père aimant et jaloux – tout en la perdant encore. C'est-à-dire que dans la scène du sacrifice un sous-texte de "Bluthochzeit", de possession sexuelle dans l'acte même de tuer, est évident. De là, l'étrange incapacité d'Ordoardo d'agir contre le prince rappelle l'incapacité de Hamlet de tuer son oncle (dans l'interprétation freudienne): Odoardo ne peut tuer le prince qui désire sa fille, parce qu'en lui, sous la tendresse familiale, craint et inavoué, il y a le même désir . . . On peut se demander alors si la possessivité qui est ici attribuée aux mères n'est pas – aussi – une sorte de simple projection pour cacher une autre possessivité bien plus farouche, de ce dieu jaloux, le père?

Emilia Galotti, c'est bien la tragédie de la famille, ou de la vertu bourgeoise, exposée à un pouvoir despotique – mais en même temps c'est aussi la tragédie des différents cloisonnements qui constituent la famille, et sa moralité, et sur lesquels se fonde le règne du Père. La complexité du texte fait entrevoir autant d'aspects problématiques du rôle du père "absolu", que l'on s'attend presque à ce que la pièce suivante abordera ouvertement cette thématique.

Mais ce n'est pas le cas: *Nathan der Weise* reprend le problème d'une autre façon en développant, en épurant la conception du père. (Il faut dire qu'il ne s'agit pas ici d'une idéalisation facile – quelques mois auparavant Lessing lui-même a subi l'épreuve qu'il attribue à

Nathan.) Cette épreuve par laquelle Nathan perdit sa famille et accéda au statut de père adoptif, voire spirituel, l'a libéré de toute possessivité; parce qu'il n'a plus rien à perdre, il peut devenir celui qui donne, et qui, pour ainsi dire, a dépassé les besoins de cloisonnement. La possessivité du père est projetée en caricature, en dehors de la famille, sur le patriarche qui annonce ouvertement la couleur: "Denn ist nicht alles, was man Kindern tut, Gewalt?" (IV,2). Plus rien, en Nathan, de la tension méfiante et sévère d'Odoardo. Mais quel est l'effet de cette purification du père sur la situation de l'enfant?

Recha, elle, pour ne pas même s'approcher du danger de devenir "verlorener Sohn", ne veut pas faire le moindre pas qui pourrait jamais l'éloigner du père. Après avoir fait l'expérience de l'erreur – ce qui pouvait arriver seulement pendant l'absence de Nathan – elle le supplie: "Lasst Eure Recha doch nie wiederum allein!" (I,2). Et quand Nathan veut la sonder un peu, pour voir – il ne le dit pas bien clairement – si un sentiment d'amour s'était éveillé en elle, Recha répond que déjà l'idée même d'avoir dans son coeur quelque chose à elle seule la fait frémir (II,4). La formulation est intéressante: ce qui fait peur à Recha, ce n'est pas quelque chose de mauvais en soi; ce qui fait peur, c'est ce qui est soustrait à l'oeil paternel; c'est à dire qu'à la place des critères objectifs bon – mauvais, où chacun est appelé à juger soi-même, s'installent les critères du rapport à l'autorité paternelle: est bon ce qui est transparent au père, approuvé par lui; sera mauvais tout ce qui n'a pas cette approbation. Tout ce qu'elle fera de sa propre initiative, à l'insu du père, tout ce qui émane de son moi autonome est donc à craindre! La phrase de Recha, citée auparavant, "was ich weiss, weiss ich allein aus seinem Munde" montre ici sa vraie portée.

Une sorte de paradoxe tragique s'annonce ici. Le cadre structurel donné, plus le père semble accéder à une bonté, une humanité presque sur-humaine, moins on peut se séparer de lui. Plus il semble renoncer à l'autorité paternelle, plus l'enfant lui reste soumis par une identification toute empreinte d'amour filial, moins il peut s'imaginer être jamais son égal, être à une place pareille à la sienne.

Quant à l'action, il y a un rapport avec le "Heimholen" de Sampson et de Galotti; l'action de Nathan consiste à tirer au jour les

relations de parenté: le résultat c'est que le présumé amant s'avère être le frère. Ce qui veut dire, selon les termes de notre modèle: ici on peut, ensemble, rester dans la Maison du Père, on n'a même pas besoin de partir! La sérénité du dénouement, où tous se reconnaissent être de la même famille, cache pourtant une certaine frustration, une déception, une sorte de manque: c'est que le désir n'y trouve pas son compte – il n'y a pas de couple, pas de nouvelle famille, pas d'enfants à venir, pas d'avenir. Si le spectateur se sent trompé et voudrait protester, il reçoit, lui aussi, le blâme que Saladin adresse vertement au Tempelherr, lorsque celui-ci ne réussit pas tout de suite à convertir l'élan de son désir en un "heureux" mouvement régressif quand il se voit tout à coup dans sa famille d'origine, à côté d'une soeur. Il faut ajouter un trait du tableau final frappant. Dans le tableau final du *Père de famille*, les quatre enfants se jettent aux pieds du père et chacun lui demande qu'il bénisse son choix d'un conjoint. Dans *Nathan*, Recha est à genoux devant le Sultan et demande de pouvoir garder son père, de pouvoir être gardée par lui, auprès de lui!

Ici je dois en venir à une réflexion plus générale sur Lessing, à une question devenue urgente, à laquelle je ne peux répondre encore que par des hypothèses. Nous connaissons Lessing comme l'esprit le plus indépendant, le plus libre de l'Allemagne de son temps: comment donc réconcilier avec cette liberté l'image du père et la conception de son autorité que nous trouvons dans les pièces? Je propose ici une première interprétation qui sera complétée par une deuxième à la fin.

Il faut dire d'abord que Lessing lui-même a été une sorte de "verlorener Sohn". Il est un de ces nombreux fils de pasteurs protestants qui jouent un rôle des plus importants dans la littérature allemande du XVIII siècle (et plus tard encore). Albrecht Schöne, dans son étude sur *Dichtung deutscher Pfarrerssöhne*[28], nous fait imaginer le rôle du père dans une famille de pasteur: pendant toute son enfance, chaque dimanche le fils voit son père – qu'il a coutume de voir dans l'intimité familiale – dans la solennité du culte, devant

28 Albrecht Schöne, *op.cit.*, "Einführung", pp. 7–28.

toute la congrégation, agir comme porte-parole de Dieu, prononcer lui-même la parole de Dieu. Bien sûr qu'aussi la vie quotidienne de la famille est marquée par ce rôle du père, chaque fois qu'on lit la Bible. Il faut ajouter qu'en général, ces pasteurs ont eux-mêmes assuré, et très soigneusement, la première instruction de leurs fils, surtout de l'aîné. Comme de coutume, Lessing lui-même fut destiné à devenir pasteur: devenir amateur du théâtre, auteur dramatique, auteur tout court (Lessing est, en Allemagne, le premier auteur libre qui ne vit que de sa plume), c'est l'apostasie, c'est le reniement "des verlorenen Sohnes". Bien sûr qu'il y a eu des réconciliations; la suite biographique ne nous concerne pas maintenant. – Or, si le fait même d'écrire constitue le reniement "des verlorenen Sohns", on pourrait comprendre que, dans le contenu de cette écriture, on ne cesse pas de chercher une sorte d'expiation, de réparation: trois volumes sur huit sont des écrits théologiques! Et les pièces de théâtre sont centrées sur le rôle du père, poursuivent une quête du père idéal – et toutes se terminent avec le retour au père ou la réintégration définitive avec lui . . .

J'ai parlé d'accès à l'autonomie des enfants: il faut dire que la personne autonome, dans notre sens, est une invention de cette époque-là. Mais quelle difficulté, si ceux-là même qui cherchent cette autonomie, sont les fils renégats de bons pasteurs! On n'a qu'à penser à Lenz qui sombre dans la folie, sous ce fardeau.

Pour revenir brièvement à Diderot: ici, les mariages à la fin signifient que les enfants ont accédé au statut d'adulte. Comment donc, dans le *Père de famille*, le conflit et l'action dramatique s'organisent-ils?

Il est vrai que le début du *Père de famille* semble suggérer un contexte de fils prodigue: d'Orbesson et le spectateur doivent interpréter ainsi le comportement de Saint-Albin qui passe les nuits personne ne sait où, et cela depuis des semaines. "A l'heure qu'il est, il perd peut-être sa santé . . . sa fortune . . . ses moeurs . . . que sais-je? sa vie . . .", gémit le père (I,6). Mais inutilement: car c'est précisément dehors, dans le "monde" que le fils retrouve le chemin de la vertu, auprès de la pauvre Sophie. Saint-Albin se présente devant le père, fort de sa bonne conscience, et lui demande son accord

et son aide pour épouser Sophie. Le père refuse la mésalliance qui empêcherait le fils de prendre sa place dans le monde; il y a trois dialogues parfois violents, deux entre le père et le fils, le troisième avec le Commandeur, qui n'amènent pas de solution. Saint-Albin fait des plans pour fuir avec Sophie, le Commandeur pour l'enfermer; à ce moment le fils adoptif Germeuil et la soeur entrent en jeu, sauvent Sophie en la cachant dans la maison même; le dénouement heureux met à jour encore l'amour de Germeuil et Cécile que le père de famille avait longtemps souhaité; à la vue des deux couples heureux, le Commandeur, mauvais père excédé, s'en va.

Les différences significatives sautent aux yeux. Les termes du conflit ici ne sont pas la Vertu contre le Vice, le Bien contre le Mal, le Tout ou le Rien: la vertu ne se fonde pas dans un absolu, il s'agit de son application pratique: il y va de la pluralité des critères pour choisir une épouse. Ainsi, les positions du père et du fils sont bien sûr opposées, mais pour ainsi dire au même niveau; c'est que deux conceptions différentes du bon choix s'opposent. C'est grâce à cette "horizontalité" qui s'installe entre le père et le fils qu'un vrai conflit entre eux devient possible, un conflit à solution ouverte, à négocier . . . Pendant de longues scènes, le fils oppose une résistance respectueuse mais ferme au père, et même la douce Cécile doit apprendre à tenir tête au Commandeur! – Aussi d'autres conflits familiaux sont exprimés par les personnages de Diderot avec une grande liberté; dans *Les Pères malheureux*, adaptation d'un texte de Gessner, les deux enfants très jeunes, discutant du désarroi dans lequel ils voient leurs parents, tombent vite sur cette hypothèse: peut-être papa et maman ne s'aiment-ils plus?[29] Bien sûr, il n'y en a pas une trace dans l'*Eraste* de Gessner; son discours ne connaît que des couples unis. Que le conflit soit "admis", qu'on puisse se disputer dans la famille, avec le père, cela indique qu'il y a une voie ouverte vers l'autonomie des enfants. Au moment crucial du conflit entre d'Orbesson et Saint-Albin, il y a un échange intéressant: réduit à ses derniers moyens, le père devient formel: "Je t'ordonne par toute l'autorité qu'un père a sur ses enfants . . ." Ici, Saint-Albin rompt

29 Diderot, *Oeuvres complètes*, vol. IX, 1971, pp. 24 et 28.

le dialogue; il se détourne du père, en utilisant la troisième personne du pluriel: "Des pères, des pères, il n'y en a point, il n'y a que des tyrans" – auxquels il oppose un "nous", la solidarité des enfants: "C'est ainsi qu'ils nous aiment . . . L'autorité! l'autorité! Ils n'ont que ce mot!" (II,6). Mettre en question, discuter de l'amour du père, et de son autorité: à ce moment-là cette autorité a trouvé sa limite. Dans nos textes allemands on ne parle ni de l'un ni de l'autre: tous deux semblent évidents à tel point qu'ils sont, pour ainsi dire, tabou.

Un dernier point: on voit qu'ici ce sont la résolution, la prudence et l'énergie des enfants qui amènent la solution du conflit; l'action est la leur – c'est Germeuil surtout qui la mène et qui tient calmement à son plan, assailli de faux soupçons et de reproches de tous les côtés: voici un fils qui poursuit son bon dessein malgré les exclamations indignées des pères – à comparer à Recha, qui ne supporte rien qui ne soit pas transparent à Nathan. Pendant que les enfants agissent, le père reste à l'écart à se plaindre et à se lamenter; à la fin tout ce qu'il peut, c'est bénir le happy end arrangé par les enfants; la même chose vaut pour le dénouement du *Fils naturel*.

A ce niveau de l'action, les transformations que Gemmingen apporte à son modèle – pour obtenir une distribution des fonctions semblable à celle que nous avons vu chez Lessing – sont frappantes; on se demande dans quelle mesure il savait ce qu'il faisait.

Dans la famille de son *deutscher Hausvater*, il y a trois enfants adultes. Au premier acte, le père est absent; tour à tour, les problèmes de chaque enfant sont exposés, avec, chaque fois, un refrain un peu similaire: hélas, qu'en dira la père – et: si seulement il arrivait bientôt pour arranger les choses. Les enfants n'agissent pas, il n'y a pas de solidarité pratique entre eux, ils attendent le père. Il arrive au deuxième acte, et c'est lui qui accomplit tout en un jour: Karl obtient une femme et un poste de conseiller du prince; Ferdinand un poste de capitaine et le paiement de ses dettes; pour la fille, le père raccommode son mauvais mariage et la conseille pour une meilleure éducation de son fils. Au sein de sa famille rétablie, le Hausvater a raison de se féliciter ce soir-là! Le plus frappant pourtant c'est la modification du comportement de Karl alias Saint-

Albin. Comme Saint-Albin, Karl aime une fille pauvre du peuple, mais quand le père lui annonce que c'est le moment de se marier, il craint la désapprobation du père et il est prêt à épouser la comtesse Amaldi qui, elle, représente le choix convenable: et ce sera le père qui – ayant découvert que la fille est enceinte – à la fin ordonnera au fils de suivre son désir et d'épouser la fille qu'il aime! Voici la soumission totale du désir sous la volonté du père, proclamée ouvertement: pas besoin ici de s'opposer car enfin le père nous donnera ce que nous désirons, pour autant que cela s'accorde avec le Bien . . . Au lieu de se disputer, on est donc comblé de reconnaissance et heureux de suivre conseils et consignes reçus. En réfléchissant aux transformations apportées par Gemmingen au texte de Diderot, on croit entrevoir, à travers ce *deutscher Hausvater*, une des étapes de la formation du caractère autoritaire décrit par Horkheimer et Adorno.

D'autant plus remarquables apparaissent alors l'indépendance et la résolution des jeunes adultes dans la pièce de Diderot qui, eux, agissent. Ajoutons que Diderot va plus loin encore; non seulement le modèle de l'enfant prodigue n'a rien à voir ici: dans *Les Pères malheureux*, il propose même un renversement du modèle. Là, le père a chassé le fils lors de son mariage avec une fille pauvre: le fils avec sa jeune famille vit dans une sorte d'idylle en marge de la société, mais dans la plus grande misère; le père, tourmenté par le repentir, se met en route pour chercher le fils: la réconciliation a lieu dans la cabane du fils – non pas dans la Maison du Père! – et c'est le père qui a besoin de se faire pardonner son injuste sévérité. Que ce plan d'action tienne de la "Wunscherfüllung", d'un désir de compensation, si l'on pense à la biographie de Diderot, peu importe: de pouvoir imaginer, proposer de tels scénarios, c'est cela qui compte. Une autre variante, également importante, nous est proposée dans l'*Entretien d'un père avec ses enfants.*[30] Après une soirée de dispute quant à l'attitude à adopter vis-à-vis de la loi – faut-il la suivre à la lettre (ce que veut le père), faut-il l'interpréter librement ou même la négliger pour pouvoir faire un bien immédiat

30 *Ibidem*, pp. 71ff.

(ce que veut le fils) – après cette dispute non résolue, le père accepte et approuve le fils dans son altérité: tous deux s'accordent sur leur différence, tout en restant attachés l'un à l'autre; on se souhaite la bonne nuit, avec une tendresse qui admet la distance. – Ce n'est, en somme, pas si différent de ce que propose Nathan le juif au chrétien et au musulman; mais non pas Nathan le père à son enfant: entre eux il y a l'"Innigkeit" qui cherche la fusion des âmes.

Conclusion

Je voudrais terminer sur quelques questions et réflexions générales auxquelles nous amènent nos observations. A voir les différences profondes de structures familiales et du rôle du père que nous trouvons dans nos textes, on aimerait en comprendre les raisons. L'ensemble des causes, comme toujours, est d'une complexité décourageante – je veux relever seulement un élément qui se dégage immédiatement de ce que nous avons examiné: c'est la différence religieuse, voire confessionnelle. Il y a une correspondance évidente entre structure familiale et structure religieuse.

Diderot provient d'un monde de tradition catholique. Or, le catholicisme organise les relations entre l'homme et le divin comme l'ancienne "Grossfamilie" – qui survit un peu dans la conception de la famille de Diderot –, dans laquelle l'enfant a une pluralité de rapports avec plusieurs adultes: de la même façon, le croyant peut s'adresser à plusieurs instances divines – la vierge p.ex. tient une place importante – et à un grand nombre d'intermédiaires semi-divins, les saints. Le vis-à-vis exclusif du moi seul avec Dieu tout-puissant ne joue pas un rôle très important. La réforme de Luther, en substituant une "mono-structure" au pluralisme catholique de la sphère divine, avait établi entre l'homme et Dieu un rapport qui correspond exactement à la situation de l'enfant vis-à-vis du père dans la famille nucléaire, restreinte en plus par l'absence de la mère, telle que nous la voyons dans nos textes allemands: un rapport exclusif, dans lequel une profonde intimité affective et une distance

absolue se confondent. L'importance de cet unique rapport exclusif est soulignée lorsque le Grand Catéchisme déclare le premier commandement être la base, et le résumé, de tous les autres: "Ich bin der Herr dein Gott, du sollst keine anderen Götter neben mir haben".[31]

Au-delà des structures, quant à la passivité des enfants observée dans nos textes, il faut se rappeler un élément-clé de la doctrine luthérienne, c'est l'abolition de la "Werkheiligkeit".[32] Les "oeuvres", ce que l'homme peut faire lui-même, ne comptent pour rien pour lui faire gagner la grâce: le salut est défini comme un don gratuit de Dieu qu'on ne peut que recevoir, par la foi – chaque tentative de vouloir le mériter par ses propres moyens est de la pure présomption. C'était certes à ce moment précis, un acte de libération qui éliminait tout un système oppressif par lequel l'église faisait acheter la grâce – mais en même temps cet acte a instauré une passivité de l'homme à l'égard de ce qui lui importe le plus – le salut; le désir: là, il faut laisser agir Dieu, il faut laisser agir le père.

A l'influence de la doctrine, il faut ajouter la popularité de la personne de Luther, grâce à laquelle sa propre attitude familiale, pieuse, chaleureuse et autoritaire, a été incorporée comme exemple vivant dans la tradition protestante allemande – en plein XIX siècle, les illustrations de Ludwig Richter s'y réfèrent comme à une chose connue de tous.

Et bien sûr, il faudrait aussi considérer ici l'importance des pasteurs protestants dans la composition sociologique de la classe bourgeoise allemande au XVIII siècle, et leur rôle d'administrateurs de la parole, d'articulateurs – qui leur confère une très grande influence sur le "discours bourgeois" en général, à côté de l'influence des écrivains fils de pasteurs dont il a été question.

Cela nous amène à un autre point important qui a déjà été mentionné: c'est la présence de la Bible luthérienne dans la langue allemande même, ce qui rend apte l'allemand, à l'opposé du français, à faire souvent résonner dans des termes parfaitement usuels cette

31 Martin Luther, *Calwer Luther-Ausgabe*, vol. 1, München und Hamburg, 1964, pp. 27 et 31.

32 Martin Luther, *éd.cit.*, pp. 161–187.

analogie entre le père et Dieu. Peut-être est-il déjà significatif que "le bon Dieu" (pourvoyeur) est "der liebe Gott"; mais c'est surtout un réseau de termes où Dieu figure comme une sorte de père de famille suprême, et où la maison du père joue un grand rôle: "In meines Vaters Haus sind viele Wohnungen" etc.[33] Il faut noter ici qu'au XVIII siècle encore, "Haus" signifie la maison et la famille qui y habite; ainsi les désignations purement locales prennent facilement un sens métaphorique d'appartenance affective, existentielle. Partir "aus dem Hause eines geliebten Vaters" (*Sara*; I,3) – y revenir: nous avons vu leur importance en rapport avec le modèle du fils prodigue, "des verlorenen Sohns"; la dimension symbolique de cette Maison du Père est respectée par le fait que, dans les deux tragédies, en tant que maison concrète, elle n'apparaît pas sur scène, elle reste le point de référence spirituel de l'action dramatique. Et un terme comme "Gotteskindschaft" – qu'en faire en français qui ne semble pas ridicule? Il y a "heimholen", "heimgehen", "Heimgang" – pour la mort comme dernier retour dans la Maison du Père; il y a l'expression "ein Kind des Hauses sein, zu den Kindern des Hauses gehören" qui prendra une nouvelle résonance dans la période classique[34], etc. – J'ai été élevée dans une foi protestante assez sommaire, mais pour moi encore ces mots garderont toujours cette résonance profonde, presque viscérale.

Dans un monde catholique, où la Bible et la lecture familiale de la Bible est peu importante, où le culte est en latin, cette inter-

33 Joh. 14,2.

34 Joh. 8,35; Gal. 4,7. Schiller, *Wallensteins Tod*, III,18: "Sie alle waren Fremdlinge, *du* warst / Das Kind des Hauses – Max! du kannst mich nicht / Verlassen!" Plus important, dans le contexte de la philosophie idéaliste, ce passage dans *Ueber Anmut und Würde:* "In der Kantischen Moralphilosophie ist die Idee der Pflicht mit einer Härte vorgetragen, die alle Grazien davon zurückschreckt und einen schwachen Verstand leicht versuchen könnte, auf dem Wege einer finsteren und mönchischen Asketik die moralische Vollkommenheit zu suchen. [. . .] Womit aber hatten es die *Kinder des Hauses* verschuldet, dass er nur für die Knechte sorgte?" (Schiller, *Sämtliche Werke*, München, Hanser, 1967[4], vol. 5, pp. 465–466. Il faut ajouter le titre d'une tragédie projetée, *Narbonne oder die Kinder des Hauses*, vol. 3, 1966, pp. 201ff.)

pénétration de la vie religieuse avec la vie familiale, interpénétration médiatisée et renouvelée sans cesse par la langue, n'aura guère lieu. – S'y ajoute un fait purement linguistique: c'est que dans les composés allemands, l'élément "Vater" reste inchangé, gardant ainsi toute sa puissance évocative: Sara craint quitter le "Vaterland", même "die väterlichen Küsten" (Mellefont parle froidement du "Königreich"; I,5 et 7) – tandis que la "patrie" n'évoque pas immédiatement le père.

On peut se demander si une des raisons de l'intensité des préoccupations religieuses, dans le XVIII siècle allemand, à un moment où le laïcisme a pris un empire beaucoup plus grand en France, ne pourrait être la suivante: une fois donnée l'interpénétration vie familiale – vie religieuse, peut-être le renforcement des liens affectifs dans la famille qui caractérise cette époque, plus précisément le renforcement des liens affectifs de l'enfant au père se répercute-t-il sur le lien qui relie l'homme à Dieu. Sara a offensé et son père et Dieu: mais son douloureux repentir se porte surtout vers son père; d'avoir blessé le père est plus insupportable. Cela se voit encore mieux dans *Der Freigeist* de Brawe[35]; là, le héros s'était laissé convaincre de devenir athée; maintenant il réussit à faire face à son reniement de Dieu, mais chaque fois qu'il se souvient de son père, sa résolution artificielle s'écroule et il se tord dans le repentir – c'est le lien au père qui finalement le ramène à Dieu. Si l'autorité du père profite de la ressemblance du père à Dieu, aussi Dieu peut profiter de l'analogie.

Quant aux conséquences sociales et politiques des structures familiales démontrées, elles semblent évidentes. En rapport avec Gemmingen, j'ai déjà mentionné l'étude de Horkheimer et Adorno; il faut ajouter que la pièce de Gemmingen n'est pas une curiosité isolée, mais qu'elle inaugure toute une lignée de pièces familiales populaires. Dans ce contexte, deux remarques seulement:

C'est encore un mot composé, "Landesvater" – sans analogie en français! –, devenant appellation courante du souverain au

35 Joachim Wilhelm von Brawe, *Der Freigeist. Trauerspiel aus dem Jahre 1757, Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, Reihe Aufklärung*, vol. 8, op. cit., pp. 272ff.

XVIII et au XIX siècle, qui facilite l'extension de la structure familiale à l'unité politique, et le transfert émotionnel correspondant. L'analogie père – souverain s'est avérée ambivalente: d'un côté elle fut promue dans l'espoir d'humaniser le règne du souverain en l'associant à la moralité familiale, à l'amour et à la responsabilité du père envers ses enfants; mais cette analogie offrait vite aussi la possibilité d'exploiter la loyauté filiale des sujets.[36] Voici le genre de conseil que "der deutsche Hausvater" donne à son fils pour son activité future de conseiller du prince: surtout ne jamais révoquer une disposition, pour mauvaise qu'elle soit, afin de ne pas mettre en danger la confiance du peuple en l'infaillibilité de ses supérieurs; perdue cette confiance, tout sera perdu (III,5). Et cela sans aucun cynisme! La scène vaudrait une analyse justement pour le ton de sincérité chaleureuse, avec laquelle s'épanche "das überfliessende Vaterherz" avec le fils; en deux pages d'instructions politiques on entend résonner quatorze fois les appellations "liebster Vater", "mein Sohn", "das Vaterland" qui tissent le contexte affectif dans lequel la confiance filiale envers le père sanctionnera l'exploitation politique de la confiance du peuple.

La position du "Landesvater" est, elle aussi, caractérisée par la réunion de plusieurs fonctions dans une "mono-structure", une union personnelle spécifique aux régions luthériennes: chaque prince d'un territoire et le roi de Prusse étaient, d'office, *summus episcopus* de la Landeskirche, ce qui produisit le cumul d'autorité exprimé dans la fameuse formule "Thron und Altar"[37], enfin s'y ajoute – Ulrich Wehler, dans son étude *Das deutsche Kaiserreich*, en parle longuement[38] – en conséquence de la militarisation progressive de la vie publique, la fonction de "oberster Heerführer", fonction qui, d'un autre côté encore, exige et glorifie la soumission. Notons encore que Wehler a intitulé un des chapitres "Das Ideal der Kon-

36 Jochen Schulte-Sasse, *op.cit.*, propose un matériel très intéressant dans ce contexte.

37 Un bref compte-rendu dans Rudolf von Thadden, *Fragen an Preussen*, München, 1981, Kapitel 6: "Wie war Preussens Kirche?", pp. 107–145.

38 Hans-Ulrich Wehler, *Das deutsche Kaiserreich 1871–1918*, Göttingen, 1980[4].

fliktlosigkeit", et qu'il analyse sous différents aspects l'attente de la "Revolution von oben".

Ce n'est que pendant la première Guerre Mondiale, lors de l'écroulement spectaculaire de cette structure patriarcale du pouvoir, que surgissent, dans les écrits des expressionnistes, une série de drames, où enfin on tue les pères – je pense aux pièces de Bronnen, Johst, Hasenclever, Sorge etc.

Le dernier volet des conclusions retourne à nos deux auteurs pour poser la question de savoir comment les structures différentes que nous avons observées se répercutent, se reflètent dans l'ensemble de leur oeuvre, dans la démarche de leur pensée, dans les procédés de leur écriture.

Pour Diderot, cela me semblerait plus facile à envisager. Structure ouverte, pluralité de positions, mobilité de rôles, interchangeabilité de points de vue: à partir de là, on pourrait concevoir les jeux complexes de ses grands textes narratifs avec eux-mêmes, dans *Jacques le Fataliste* et *Le Neveu de Rameau*.

Pour Lessing, on se heurte à la contradiction dont j'ai parlé, entre l'image autoritaire du père que nous avons trouvée, et la puissante liberté de sa pensée partout ailleurs. Pour essayer de résoudre cette contradiction, je complète ce qui a été dit sur l'auteur comme "verlorener Sohn" par une deuxième hypothèse.

Les écrits théoriques de Lessing ont une démarche caractéristique. Dans la *Hamburger Dramaturgie*, il part en guerre contre la tragédie classique française au nom de Shakespeare, ou, surtout, au nom d'Aristote; il part en guerre contre Lange, pour défendre Horace; c'est contre la "fausse" interprétation de Winckelmann qu'il élabore la bonne lecture de la statue de Laocoon et les développements esthétiques qui s'ensuivent; c'est contre Klotz qu'il défend la "vraie" conception des anciens de la mort, etc. –: il se dispute avec un plaisir évident contre les "fausses" autorités du jour, au nom de la "vraie" autorité en la matière, dont il est le défenseur et mandataire. C'est une sorte de jeu polémique dont Lessing semble avoir besoin pour développer ce qu'il cherche, lui.

Je propose d'y voir la démarche de l'hérétique: qui trouve son indépendance farouche vis-à-vis des autorités établies, sa verve pour

combattre les vérités reçues, parce qu'à l'intérieur de lui-même il se sent fort d'un rapport unique, intime, incontestable avec l'autorité suprême du père divin, dont il est, lui – pour ainsi dire – le fils préféré, le mandataire élu. Il peut être indépendant de tout, libre envers tout, parce qu'à un endroit central, il est lié, tenu par un lien absolu.

Pour Lessing écrivain cela voudrait dire que ce n'est pas la curiosité et l'élan du désir qui le pousse à trouver ses sujets, le désir semble curieusement absent de son écriture; c'est plutôt l'envie de se battre contre tout ce qui n'est pas à la hauteur de ses propres exigences, au nom d'un mandat du Père-en-lui . . . "Ein kritischer Schriftsteller . . . suche sich nur erst jemanden, mit dem er streiten kann, so kommt er nach und nach in die Materie, und das übrige findet sich".[39] (Voici une disposition pour devenir un maître du dialogue dramatique, dans le sens strict du mot – ce que Diderot n'est certainement pas: l'élément dialogique de sa prose est d'une tout autre nature.[40])

Dans *Nathan*, on voit les deux éléments contradictoires réunis: la liberté inouie avec laquelle il détrône les religions établies, cela veut dire l'idée même d'orthodoxie dans tous les domaines – et le lien absolu, sous deux formes: Nathan à genoux devant Dieu en personne; et la relation Recha-Nathan qui reproduit la première. La merveilleuse assurance – sereine, inébranlable – avec laquelle Nathan procède, dans l'immense liberté et ouverture de sa perspective, il la doit à ce lien absolu.

Est-il bon? Est-il méchant? de Diderot[41], exactement contemporain de *Nathan*, montre toute la liberté du sujet, dans sa version moderne: dans un monde sans Dieu, un monde très humain, vu avec une ironie sceptique: chacun poussé par son désir et victime de ses faiblesses, mais aimable justement ainsi; le pluralisme des perspectives mises en jeu pour sonder la relativité des concepts fondamentaux, du

39 Lessing, *éd.cit.*, vol. IV, p. 559.

40 Jean Starobinski, "Diderot et la parole des autres", Préface au vol. XIII des *Oeuvres complètes, éd.cit.*, 1972; Roland Galle, "Diderot oder die Dialogisierung der Aufklärung", *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, vol. 13, *Europäische Aufklärung*, III, Wiesbaden, 1980, pp. 209ff.

41 Diderot, *éd.cit.*, vol. XIII, pp. 130–262.

Bien et du Mal – il n'y a plus rien qui soit donné, plus rien qui soit sûr: tout dépend désormais du sujet même. C'est ainsi qu'on trouve, impliqué dans le plan de l'action et le dédoublement du personnage central, la réflexion du moi quant à son identité et quant à sa place dans le monde; et la réflexion de l'écrivain quant à la fonction de son art: ces deux questions de l'homme moderne ne se posent pas dans le monde de Lessing, où l'homme, et l'art, trouvent leur place assignée, dans un univers soutenu par Dieu le Père.

Zusammenfassung

Für ihre bürgerlichen Dramen wählen Diderot und Lessing ein und dasselbe Thema, das Verhältnis des Vaters zu den Kindern im Moment, wo diese heiraten, d.h. selber erwachsen werden sollen. Anhand einer Analyse der Figurenkonstellationen, der Gestaltung und Funktion der Väter und der jeweiligen Handlungsstrukturen wird gezeigt, dass dabei zwei sehr verschiedene Konzeptionen der Familie und der väterlichen Autorität artikuliert werden. Während Diderots Familie eine pluralistische, horizontal gefächerte Struktur zeigt, wo verschiedene Inhaber der Elternfunktionen mehreren Kindern gegenüberstehen und der Vater unvollkommen genug ist, dass man mit ihm einen Konflikt auskämpfen kann, finden wir bei Lessing eine vertikale Monostruktur, wo der Vater allein als Erzieher, Verkörperung der Tugend und Stellvertreter Gottes dem einzigen Kind gegenübersteht, in innigster Nähe und absoluter Distanz zugleich. Der Konflikt muss hier nach innen, in die Psyche des Kindes verlegt werden; was bei Diderot als Weg zur Autonomie gelingt, kann in Lessings Stücken nicht wirklich gewünscht werden; zeichenhaft kommt keine der Heiraten hier zustande. – Als eine der möglichen Ursachen dieser Verschiedenheit wird dann der psychohistorisch prägende Einfluss der religiös-konfessionellen Strukturen erwogen. Der Nachweis, wie stark Lessings Familienmodell von Konzeptionen Luthers bestimmt wird, leitet über zu dem abschliessenden Versuch, den Widerspruch zwischen Lessings autoritärem Familiendiskurs und der unerhörten Freiheit seines Denkens überall sonst zu vermitteln.