

Ramona MALITA  
(Université de l'Ouest, Timișoara,  
Roumanie)

**Pour une identité esthétique  
de l'écriture romantique :  
les effets théâtraux dans la prose.  
Le cas des nouvelles staéliennes**

*Mieux vaut le chagrin que le rire ;  
car avec un visage triste le cœur peut être content.*  
(Ecclésiaste 7 : 3)

**Abstract: (For an aesthetic identity of romantic writing: the case of Madame de Staël's short stories)**

Our study focuses on the aesthetic specificity of Romantic writing. One of the features of Romantic writing is the mixing of literary genres: the novelist likes to borrow means from the theatre; in the same time the lyrical insertions slip into dramatic scenes. Literary corpus: we propose to follow these aspects in Madame de Staël's early short story: *Adélaïde and Théodore*, written and published before 1800 (before the first wave of French Romanticism). Working hypotheses: the writer, even though she was young, practised the exercise of mixing literary genres, i.e. she inserted theatrical effects into short prose; the short stories in question are a case of putting on a "show": prose and drama, giving a privileged place to theatrical accents in the short stories. The role of this narrative technique is to highlight the contrast between the characters and the moments of their drama, which are nevertheless told in prose. As an actress, novelist, essayist and successful short story writer, Madame de Staël never enjoyed the same success as a dramatist, which is perhaps why she always slipped theatrical effects into her literary productions.

**Keywords:** *Madame de Staël, romantic short story, identity, French romanticism, theatrical effect.*

**Résumé :** Notre étude porte sur la spécificité esthétique de l'écriture romantique. Un des traits de l'écrit romantique est le mélange des genres littéraires : le romancier aime emprunter des moyens au théâtre, tout comme les insertions lyriques sont glissées dans les scènes du drame. Corpus littéraire : nous nous proposons de suivre ces aspects dans la nouvelle de jeunesse de Madame de Staël : *Adélaïde et Théodore*, écrite et publiée avant 1800, donc avant la première vague du romantisme français. Hypothèses de travail : l'écrivaine, même si jeune, pratique l'exercice du mélange des genres littéraires, à savoir elle insère des effets théâtraux dans la prose courte ; la nouvelle en question est un cas de mise en « spectacle » : la prose et le drame, et accorde une place privilégiée aux accents théâtraux. Le rôle de cette technique narrative : mettre en évidence le contraste entre les personnages et les moments de leur drame, racontés pourtant en prose. Comédienne, romancière, essayiste, nouvelliste de succès, Madame de Staël n'a jamais connu le même succès en tant que dramaturge, c'est pour cela, peut-être, qu'elle ait toujours glissé des effets théâtraux dans ses productions littéraires.

**Mots-clés :** *Madame de Staël, nouvelle romantique, identité, romantisme français, effet théâtral.*

## 1. Considérations préliminaires

Les nouvelles staéliennes de jeunesse sont un exercice narratif préparatoire pour la construction romanesque de plus tard, dans les romans *Corinne ou l'Italie* et *Delphine*. Dans cette contribution nous nous proposons d'étudier un cas de transgénéricité, manifestée dans l'effet théâtral inséré dans la prose romantique : la nouvelle *Adélaïde et Théodore*.

Afin de mieux comprendre l'enjeu dramatique, quelques repères de la trame sont nécessaires. Le noyau narratif de la nouvelle *Adélaïde et Théodore*<sup>1</sup> contient deux-trois articulations d'action qui sont uniquement esquissées, mais elles seront développées et détaillées dans les romans. Adélaïde est orpheline de très bonne heure, jeune fille, peu instruite ; mariée à l'âge de quinze ans, elle devient veuve à dix-huit ans, passe son année de veuvage chez Mme d'Orfeuill, à la campagne. Théodore est un jeune aristocrate, ennuyé par des relations trompeuses. Les deux jeunes gens se rencontrent, s'aiment, puis ils se marient, mais leur mariage est à l'insu des parents de Théodore. Déménagement (obligatoire) à Paris, mais le tumulte de la vie sociale sème la graine de la jalousie dans le cœur de Théodore, qui continue à aimer Adélaïde, mais décide de la quitter pour toujours. La culpabilité est douloureusement ressentie par la femme. Peu après, Théodore est mourant ; les deux amis et époux se voient juste avant la mort de Théodore. Quelques mois plus tard, Adélaïde accouche de l'enfant de Théodore, puis elle se suicide.

## 2. Une expérimentation dramatico-narrative

Formée à l'époque où les salons littéraires étaient un *modus vivendi* sociétal, Germaine-Louise-Anne Necker, entrée dans la littérature romantique européenne sous un nom suédois, Madame de Staël<sup>2</sup>, a pour « marotte » la conversation qui était, comme pour la plupart de ses confrères artistes, un exercice intellectuel brillant, car, grâce à celui-ci, l'écrivain construisait l'argumentation et renforçait 'passionnellement' ses idées-clés ; c'était comme sur une scène de théâtre où l'acteur / le locuteur avait le rôle d'émettre des opinions viables, de les défendre et de convaincre le 'public' de la probité de ses dire : les séances littéraires du salon staélien parisien<sup>3</sup> (10 rue du Bac, 7<sup>e</sup> arrondissement) étaient des conversations 'théâtralisées'. Par conversations 'théâtralisées' je comprends un certain rituel de la conversation que la Dame de Coppet<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Madame de Staël, *Adélaïde et Théodore*. In *Œuvres de jeunesse*, présentation de Simone Balayé, texte établi par John Isbell et annoté par Simone Balyé, Paris, Desjonquères, 1997, p.175-198. Désormais désigné à l'aide du sigle AT, suivi du numéro de la page.

<sup>2</sup> Son époux, le baron Éric de Staël-Holstein, était l'ambassadeur du Royaume de Suède à Paris, l'émissaire du roi Gustave III.

<sup>3</sup> Devenue depuis peu ambassadrice, par le mariage avec Éric de Staël-Holstein (en 1786), Madame de Staël tient un salon politico-littéraire à Paris, situé rue du Bac.

<sup>4</sup> C'est une antonomase souvent retrouvable pour désigner Madame de Staël, car sa famille provenait d'un riche canton de Vaud, Suisse ; le château de Coppet était le siège familial

aime pratiquer dans son salon : celui qui prenait la parole se situait au milieu du cercle, il s'accompagnait des gestes larges dans son argumentation, il déclamait les vers ou les citations desquels il se servait dans l'articulation de son point de vue. Soutenir son opinion c'est comme jouer un rôle sur le devant de son public.

Avant d'illustrer les insertions dramatiques dans la prose courte de Madame de Staël, il est nécessaire de faire un détour dans le domaine de la théorie littéraire, car notre hypothèse est que la Dame de Coppet procède systématiquement à l'hybridation générique dans cette première étape de sa carrière d'écrivaine : c'est un exercice de transgénéricité qu'elle pratique afin de rendre ses protagonistes plus crédibles dans l'expression de leurs choix émotionnels.

### 3. La transgénéricité : quelques repères théoriques

Par la **transformation générique**, l'auteur soumet à l'épreuve d'un genre littéraire tout un arsenal d'éléments issus de la sphère d'expression d'un autre genre. Dans l'ouvrage *Les genres de travers. Littérature et transgénéricité*, Dominique Moncond'Huy et Henri Scepi définissent le concept : « Les relations intergénériques qui favorisent le glissement d'un genre vers un autre, selon une logique de l'attraction, de l'interpolation ou de la contamination, génératrice de phénomènes d'hybridation ou de montage hétérogène. » (2008, 8). C'est une lignée de travaux assez récents visant à décroquer les genres 'classiques' et à montrer la porosité de la frontière disciplinaire qui a longtemps séparé ces genres. La transgénéricité permet d'étudier la manière dont l'auteur manipule les éléments de pragmatique théâtrale et narrative, les façonne et les conjugue dans son projet littéraire afin de construire soit l'effet de réel, soit l'effet sentimental, que l'auteur veut expressément souligner.

Prenons l'exemple de l'espace 'transgénérique' ou 'hybride' comme endroit du déroulement des moments de combustion amoureuse 'totale', comme dans le cas des personnages romantiques pour lesquels mourir d'amour est l'idéal suprême. L'écrivain sait créer un espace-capsule, chargé d'émotions fortes, mais qui, du point de vue de la narration, doit être un lieu identifiable ou référentiel (soit géographie réelle, soit imaginaire). Sans positionnement clair dans l'*intra-muros* ou l'*extra-muros* (lieux narratifs créés pour donner l'illusion du réel), la transmission des sentiments ne peut que faire naufrage. Ce sur quoi le narrateur qui se propose de franchir les ponts génériques faut se concentrer, c'est donc le passage des sentiments et / ou la conscience des personnages par des éléments d'architecture théâtrale, glissés à l'intérieur d'un texte narratif. Positionner les personnages dans un espace-capsule de ce type, à savoir affectif, le narrateur fait 'sortir' ses protagonistes du lieu narratif géographique (qui lui est définitoire) et les fait entrer dans un « espèce d'espace » (Perec 1974, 9) propre à la conscience qui perçoit, c'est-à-dire qui laisse voir des sentiments, des expériences

---

et le lieu de réunion du cercle littéraire anti-bonapartiste dont le haut-parleur était la Dame de Coppet.

euphoriques ou dysphoriques, parfois des sensations, mais aussi qui se rappelle, qui juge et jauge, qui se sent blessée, parfois tout cela en même temps.

Si la direction de l'action s'estompe par l'insistance sur l'émotion, si le monologue dramatique, que l'on peut qualifier de propriété « première » d'un texte théâtral, se manifeste à plusieurs endroits dans le texte narratif, en tissant des maillages entre ces deux genres, le narrateur-dramaturge favorisera ce trait qu'il faudra sourdre et non tel déroulement narratif ou tel détail d'action. On a obtenu, par voie de conséquence, un texte hybridé, polyphonique où les voix narrative et dramatique s'entremêlent, en favorisant l'émergence d'un héros exceptionnel.

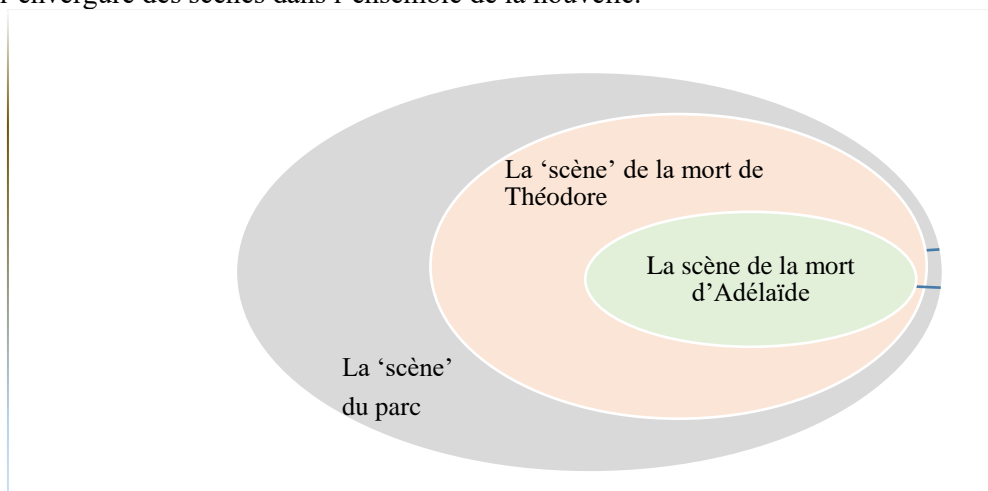
#### 4. Des scènes transgénériques de la nouvelle *Adélaïde et Théodore*

Le romantique aime écrire en démontrant l'unicité de ses sentiments et l'envergure de ses entreprises, soient-elles sociales ou amoureuses. L'œuvre romantique a toujours un dédicataire, plus ou moins explicite, mais repérable grâce aux marques d'adresse, glissées dans les textes : « Quel qu'en soit le dédicataire officiel, il y a toujours une ambiguïté dans la destination d'une dédicace d'œuvre, qui vise toujours au moins deux destinataires : le dédicataire, bien sûr, mais aussi le lecteur, puisqu'il s'agit d'un acte public dont le lecteur est en quelque sorte pris à témoin. » (Genette 1987, 137). Ces considérations de Genette portent sur les intentions de l'écrivain, qui se lisent en filigrane dans les questions rhétoriques contenues dans le texte servant de 'didascalies' qui précèdent les répliques des personnages : il veut intéresser et toucher non seulement son locuteur / partenaire de dialogue, mais aussi les jeunes lecteurs partageant le goût, l'intensité des sentiments et la sensibilité de la jeune femme ou du jeune homme.

Afin d'illustrer le brouillage des codes génériques que Madame de Staël opère dans la nouvelle en question, nous avons découpé trois épisodes de la trame qui, par leur charge affective et construction technique sont porteurs des velléités de l'autrice ; nous les avons nommées 'scènes', grâce aux éléments de la pragmatique théâtrale, facilement identifiables dans leur architecture narrative : la scène du parc, la scène de la mort de Théodore, la scène de la mort d'Adélaïde. Du point de vue de l'ordre choisi, elles suivent le déroulement narratif de la nouvelle et établissent une gradation de l'intensité des sentiments : d'abord, la rencontre des deux amants après avoir renoncé à leur amour, puis le trépas de celui qui est le plus aimé sur la terre (Théodore), et, finalement, le sacrifice assumé de la jeune femme pour laquelle vivre sans amour équivaut mourir. Du point de vue du décor, il y a aussi une progression évoluant de l'extérieur (*extra muros*) vers l'intérieur (*intra muros*), comme espace et intimité (psychologique) : la scène du parc se déroule à l'extérieur du château-résidence de la famille, sur un sujet douloureux, sans doute, mais n'impliquant pas encore la disparition définitive du protagoniste ; l'action de la scène de la mort de Théodore se passe à l'intérieur du château, dans la chambre de souffrance, mais sur un sujet extrêmement douloureux pour l'héroïne ; la troisième scène est démunie de lieu, car elle vise uniquement l'âme d'Adélaïde, les douleurs physiques de son corps qui

accouche et le désir inébranlable de suivre son mari aux cieus dans l'espoir d'une rencontre heureuse avec l'âme sœur. Anticipons un peu les choses : c'est un espace-capsule affectif, non plus un lieu narratif.

Nous avons représenté par le biais d'un schéma explicatif l'arrangement et l'envergure des scènes dans l'ensemble de la nouvelle.



Dans ce qui suit, les fragments cités sont peu riches, mais toutes les scènes sont rendues dans les annexes de cette étude, afin de ne pas alourdir la lecture et d'en garder le rythme.

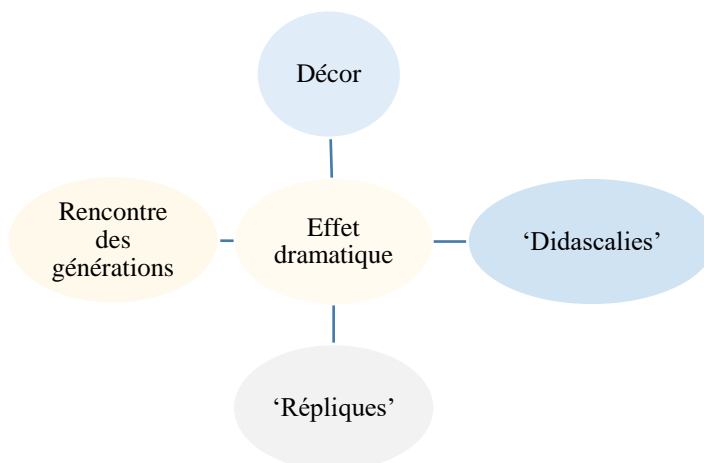
#### 4.1. L'épisode du parc devenu la 'scène' passionnelle

« Mais dès que l'aurore parut, elle se fit conduire dans la terre de Rostain, elle séduisit un jardinier, et se cacha dans un bosquet, où la mère de Rostain venait déjeuner tous les matins. Elle ne fit aucune question au jardinier ; vingt fois elle ouvrit la bouche pour lui demander des nouvelles de son maître ; mais vingt fois la parole expira sur ses lèvres. Cachée dans le bosquet, elle pouvait voir sans être vue. À dix heures du matin, par le plus beau temps du monde, elle vit arriver la mère de Rostain, triste et les yeux gonflés de pleurs. Un quart d'heure après, une ombre, appuyée sur deux hommes, dont la sensibilité semblait rendre les pas chancelants, s'approcha lentement. Adélaïde ne put pas d'abord le reconnaître ; ou plutôt cherchant à se tromper, comme on évite un coup de poignard, elle fut une minute incertaine ; mais bientôt le son de cette voix si chère ayant frappé son oreille, elle fit un cri et s'évanouit. Ce bruit attira l'attention des deux hommes qui soutenaient Rostain : ils s'enfoncèrent dans le bois, et rapportèrent à ses pieds son Adélaïde évanouie. Quel spectacle pour lui ! quel spectacle pour sa mère ! » (AT 192).

#### 4.1.1. Une charge émotionnelle forte

L'épisode découpé de la nouvelle narre la rencontre d'Adélaïde et de Théodore dans le parc ; ce lieu est devenu 'scène' chargée d'effets théâtraux. L'écrivaine, à expérience de dramaturge, retrace avec soin tous les détails construisant une 'mise en scène' ; en nous guidant de la pragmatique théâtrale (Hubert 1998, 24-26), nous avons identifié un décor : le parc où les deux (Théodore et sa mère) prennent le petit déjeuner tous les matins, où ils changent des répliques, expriment leurs opinions sur les nouveautés de la journée. Puis, les coulisses : au bout du parc, où Adélaïde est cachée, il y a les 'coulisses' d'où elle peut tout voir sans qu'elle soit vue. L'entrée des personnages se fait comme dans les scènes d'un acte : la mère, puis le fils accompagné par deux infirmiers, à la fin, Adélaïde. On a donc les personnages principaux, entre lesquels on observe deux types de conflit : principal (l'amour jaloux et le mariage raté) et secondaire (Mme de Rostain, la mère, est tout à fait contre Adélaïde qu'elle considère une femme de mœurs légères). La charge émotionnelle de l'épisode est forte : c'est la scène où Adélaïde et Théodore se revoient après une longue période d'absence. Du point de vue de la construction narrative, la scène est élaborée des séquences saccadées, comme des répliques d'une pièce de théâtre : l'accent tombe sur les verbes, désignant les gestes des personnages (pris pour des didascalies ?). L'écrivaine crée l'effet de spectacle, car elle met sa protagoniste dans une situation 'dramatique' : Adélaïde tombe évanouie devant ses *ennemis*, à cause de ses sentiments forts ; elle veut, sans doute, apitoyer son mari et sa belle-mère, puisqu'elle voudrait, à tout prix, obtenir, d'abord, le pardon de la part de Théodore (pour elle et son enfant), puis la grâce de la part de la mère du comte. La narratrice prépare l'effet théâtral et l'émotion maximale touchant des niveaux élevés de consommation intérieure jusqu'au paroxysme. Les dimensions affectives et sémantiques ne sont pas sans sous-entendu, car la thématique de la filiation et du lignage des générations n'est pas choisie au hasard par la théoricienne du romantisme qui, dans l'essai *De la Littérature*, appréciait que l'insertion des motifs tenant au monde loyal de la chevalerie pourrait être un renouvellement à impact pour la littérature à venir. Ce n'est pas donc sans importance que l'un des plus dramatiques épisodes de la nouvelle est tramé autour du motif de la rencontre des générations dans une discussion sur la succession familiale : la princesse de Rostain, puis Théodore, son fils et le père de famille, puis, en troisième génération, l'enfant de Théodore, pas encore né, mais dont il est question dans tous les épisodes clés de la nouvelle. Madame de Staël découpe et insiste sur les moments les plus tensionnels de la relation des deux protagonistes : on remarque une gradation qui va de l'indifférence à la mort. Formellement, cela est réalisée par la technique d'accumulation des effets dramatiques.

Ici, en bas, nous avons réalisé un schéma illustrant les éléments de pragmatique du théâtre, glissés à buts bien précis dans le texte narratif. Ceux-ci sont repérables dans les deux autres épisodes devenus scènes, que nous allons prendre en analyse.



## 4.2. La ‘scène’ de la mort de Théodore

« Alors elle entra dans la chambre de Rostain sans lever les yeux sur lui, et s’assit à ses côtés.

- Mon Adélaïde, lui dit-il, je demande à cette âme si courageuse et si sensible de m’écouter avec attention ; j’ai de grands torts avec toi, ma fatale imagination me persuada que je n’étais plus aimé, quand ton cœur daignait encore être sensible à mon amour. La douleur, des moyens plus violents encore, m’ont tellement répondu de la fin de ma vie, qu’en venant dans ces lieux, j’étais assuré de porter la mort dans mon sein. Je ne te cache pas que ta présence, ta tendresse, ce gage de notre amour, font naître dans mon cœur des regrets et des remords cruels. Mais, hélas ! le fil de ma vie ne peut plus se renouer ; et croyant que je puis seul t’apprendre à supporter ma perte, j’ai voulu moi-même te l’annoncer. » (AT 1997, 194).

### 4.2.1. Du narratif vers le dramatique

Le point de vue dans cette scène est doublement valorisé : nous remarquons le transfert de la focalisation interne (la perspective d’Adélaïde qui entre dans la chambre du mourant) vers la focalisation zéro (selon la terminologie de Gérard Genette), qui devient, en effet, celle du ‘spectateur’ / regardeur. Grâce à ces deux types de focalisation, le contenu est uniquement à charge lyrique (l’amour passé, l’amour présent, la mort qui approche) passe pour une expérience subjective euphorique, mais dramatique (le temps évoqué), tandis que le temps de la narration est une épreuve dysphorique (les deniers moments de la vie de Théodore).

Cet épisode narratif est construit comme une scène double, où les entrées des deux personnages féminins (Adélaïde et Mme de Rostain) marquent deux scènes théâtrales qui sont rendues par une mise en scène selon la pragmatique théâtrale ; expliquons : il y a un décor intérieur à peine esquissé dont les détails manquent afin que l’accent tombe sur le dramatisme du dialogue ; il y a une charge émotionnelle outre

mesure, de plus en plus augmentée suite aux thèmes abordés : amour et filiation ; enfin, il y a un temps au-delà de la ‘scène’, dont les deux personnages principaux parlent : le temps futur préfiguré (la vie et le destin du fils de Théodore et d’Adélaïde). Les répliques sont accompagnées par les ‘indications scéniques’ de l’autrice qui détaille où s’assoit Adélaïde, quels sont ses gestes, le ton de la voix, l’expression du visage, voire les grimaces (repérables lorsqu’elle se montre accusatrice), les apartés (rendus, du point de vue narratologique, par le style indirect libre). Dans cette scène, l’hybridation générique réside dans le double ajout : le lyrisme exacerbé (déclarations d’amour total et unique) et l’ajout dramatique (l’intensité et la durée pour toujours de cet amour irrévocable) ; la narration est réduite à zéro, vu que les personnages ne font que se déclarer sans cesse l’engagement affectif et faire des promesses pour assurer le lignage de la famille aristocrate dont ils sont les représentants illustres. Une fois ‘sublimée’ la narration, les effusions lyriques (propres au romantisme) et les passions déchainées sont libres à se manifester : elles le font pleinement !

#### 4.3. La ‘scène’ de la mort d’Adélaïde

« -Théodore, s’écria-t-elle, ô mon cher Théodore ! ma promesse est accomplie.

Alors par un mouvement si rapide qu’il fut même impossible de l’apercevoir, elle prit des grains d’opium qu’elle tenait cachés sous le chevet de son lit, et sortant de la stupeur où depuis quatre mois elle était plongée, elle pria Mme de Rostain et Mme d’Orfeuil d’approcher.

- La douleur que je contiens depuis quatre mois, leur dit-elle, aurait suffi pour terminer mes jours ; mais un secours plus prompt vient d’en hâter la fin. Je dois vous l’apprendre.

Leurs cris l’interrompirent. » (AT 198).

##### 4.3.1. L’effet théâtral à récurrence

Quant au décor, la scène se déroule dans le même château, situé loin de la ville de Paris : par rapport au centre (Paris - ‘ville des vices’); quant à la situation temporelle de la scène par rapport à l’autre scène d’envergure de la nouvelle : quelques dizaines de minutes après l’accouchement et quatre mois après la mort de Théodore. Ce temps-espace a une morphologie psychologique toute particulière, propre au romantisme ; la ‘scène’ est porteuse d’une tradition amoureuse intransigeante selon laquelle il faut mourir, car le ‘péché’ d’avoir indirectement provoqué la mort du bien-aimé est impardonnable. Les gestes théâtraux ne manquent point dans cette scène : Adélaïde confie son nouveau-né en offrande symbolique au ciel, le même geste que celui d’une prêtresse dans un temple polythéiste ou bien celui d’Anne, mère de Samuel (de l’Ancien Testament, I<sup>er</sup> Livre de Samuel chapitre 2, versets 1-10 : remettre son enfant chéri au service de Dieu, au Temple de Silo).

Si la scène d’avant a pour cadre un espace clos (*intra muros* : l’intérieur du château), cette scène se situe dans un espace encore plus intime - le chevet de lit d’Adélaïde -, plus intériorisé, visant l’âme qui trépassé. Le discours sur la succession des générations et sur l’héritage spirituel (à savoir l’amour immense légué à son fils),



l'expression du devoir accompli envers son mari, les réflexions sur Dieu, la mort et l'avenir, la lettre d'adieu adressée à son fils (qui ne connaîtra pas ses parents) et, finalement, le geste déclamatif du suicide rendent cet endroit surchargé de dramatisation, en quelque sorte pathétique, mais toute à fait digne d'une héroïne romantique. En fait, ce 'monologue' (en terme de pragmatique théâtrale) c'est sa signature. L'autrice 'aménage' la composition narrative de telle manière qu'Adélaïde ne soit interrompue par personne de son entourage, même si Mme de Rostain et Mme d'Orfeuille sont présentes dans la scène : elles accomplissent le rôle de confesseur comme dans le théâtre classique de Racine, par exemple. Adélaïde finit son discours, finit sa vie et finit par entrer glorieusement dans l'histoire de la famille comme mère qui s'est sacrifiée pour son fils et femme qui s'est abandonnée, corps et âme, à l'amour total pour son mari (devenu son dieu) : une destinée majestueuse, sans doute. Rien de plus confortable pour une héroïne romantique !

## 5. Conclusion

Notre contribution porte une attention particulière à la double appartenance de la nouvelle staélienne *Adélaïde et Théodore* au champ épique et au champ dramatique. La transgénéricité exemplifie ces brouillages des codes esthétiques pratiqués par les écrivains dans le but d'obtenir des effets variés à l'aide des mots. Dans cette étude nous sommes intéressée à identifier et exemplifier les effets dramatiques / théâtraux glissés à buts bien précis dans le texte narratif.

Pour faire le point à ces considérations théoriques appliquées à cette nouvelle staélienne de jeunesse, nous avons établi quelques conclusions :

*Prima* : L'effet théâtral inséré dans la prose est un des signes particuliers (assurant l'identité) de l'écriture romantique. Le mélange des genres, théorisé par la *Préface* au drame hugolien *Cromwell*, est mis en pratique depuis la première vague des romantiques français. La frontière du narratif est dépassée par l'insertion des éléments dramatiques dans le but de renforcer l'impact de la passion, non pas pour obtenir l'effet du réel. Nous croyons qu'une piste possible à suivre dans une étude qui continuerait le même chemin serait de voir en quelle mesure les pièces de théâtre staéliennes proposent une transgénéricité semblable, mais à sens inversé, à savoir l'insertion des éléments lyriques et narratifs dans le théâtre (nous donnerions ici uniquement deux indices : *Geneviève de Brabant* (1808) est un drame en trois actes et en prose ; *Agar dans le désert* (1806), scène lyrique).

*Secunda* : Les trois scènes découpées de la nouvelle de Madame de Staël illustrent la transgénéricité : elles aident à annuler le clivage des lignes génériques marquées entre le narratif et le dramatique. Par les schémas insérés nous avons expliqué la localisation et les circonstances des lieux des scènes correspondant à un extérieur spatial, à un intérieur spatial, puis à un intime psychologique. Par son expérience de dramaturge, l'écrivaine retrace avec soin tous les détails préparant l'effet théâtral témoignant de l'émotion maximale qui va de la consommation intérieure au paroxysme. Ce n'est pas par hasard que la scène du parc est suivie de près par la scène

de la mort de Théodore, et celle-ci par la scène de la mort d'Adélaïde. Madame de Staël ne s'intéresse point au développement de la narration, mais aux sentiments les plus vifs des personnages : comment les rendre plus intensément.

*Tertia* : Les textes appartenant aux genres hybridés, comme le cas de cette nouvelle, engagent une écriture protéiforme dont le trait principal est l'ipséité. Ces personnages romantiques, par des caractères strictement individuels, sont non réductibles à un autre, même si nous décelons des gestes récurrents chez d'autres 'acteurs' romantiques : il n'est pas d'être sans ipséité, car faute de celle-ci, un héros simple (un combattant dans les champs de guerre ou de l'amour) n'enferme rien. L'autrice romantique crée des situations dramatico-narratives concrètes et singulières, bien particularisées, d'une quintessence passionnelle que les philosophes appellent *eccéité* (Merleau-Ponty 2001, 149). Le sémantisme d'un texte trouvé en pleine métamorphose aide à construire un ensemble soudé (dans ce cas-ci un personnage romantique ou bien une identité esthétique romantique) qui émet au-delà de lui-même des significations capables de fournir son armature à toute une série de pensées et d'expériences propres à l'homme romantique.

## Bibliographie

### Texte de références

Madame de Staël, *Adélaïde et Théodore*. In *Œuvres de jeunesse*, présentation de Simone Balayé, texte établi par John Isbell et annoté par Simone Balyé, Paris, Desjonquères, 1997, p.175-198.

### Ouvrages critiques

Certeau, Michel de. 1990. *L'invention du quotidien*, tome I : *Arts de faire*. Paris : Gallimard.

Genette, Gérard. 1987, *Seuils*, Paris : Seuil.

Hubert, Marie-Claude. 1998, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin. Collection U. Lettres.

Lioure, Michel. 1963, *Le Drame*. Paris : Armand Colin, collection « U ».

Merleau-Ponty, Maurice. 2001. *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard [1<sup>ère</sup> édition 1945].

Moncond'huy, Dominique ; Henri Scepi. 2008. *Les genres de travers. Littérature et transgénéricité*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

Perec, Georges. 1974. *Espèces d'espaces*, Paris : Éditions Galilée.

### Annexes

#### 1. L'épisode du parc devenu 'scène passionnelle'

« Mais dès que l'aurore parut, elle se fit conduire dans la terre de Rostain, elle séduisit un jardinier, et se cacha dans un bosquet, où la mère de Rostain venait déjeuner tous les matins. Elle ne fit aucune question au jardinier ; vingt fois elle ouvrit la bouche pour lui demander des nouvelles de son maître ; mais vingt fois la parole expira sur ses lèvres. Cachée dans le bosquet, elle pouvait voir sans être vue. À dix heures du matin, par le plus beau temps du monde, elle vit arriver la mère de Rostain, triste et les yeux gonflés de pleurs. Un quart d'heure après, une ombre, appuyée sur deux hommes, dont la sensibilité semblait rendre les pas chancelants, s'approcha lentement. Adélaïde ne

put pas d'abord le reconnaître ; ou plutôt cherchant à se tromper, comme on évite un coup de poignard, elle fut une minute incertaine ; mais bientôt le son de cette voix si chère ayant frappé son oreille, elle fit un cri et s'évanouit. Ce bruit attira l'attention des deux hommes qui soutenaient Rostain : ils s'enfoncèrent dans le bois, et rapportèrent à ses pieds son Adélaïde évanouie. Quel spectacle pour lui ! quel spectacle pour sa mère ! Comme Adélaïde ouvrait les yeux, Mme de Rostain s'écriait avec rage :

- Otez de mes yeux celle qui a tué mon fils, ôtez de mes yeux la barbare qu'il nomme sa femme.

Rostain à ces mots retrouvant ses forces s'écria :

- Ma mère, ne l'insultez pas ; il y va de ma vie, il y va de mon respect pour vous ; je ne me connaîtrais plus.

- Va, lui dit sa mère, expire à ses pieds : c'est tout ce qu'elle demande. Adieu.

Adélaïde n'entendait rien ; les yeux fixés sur Rostain, elle cherchait à démêler quelques signes de vie dans ses traits défigurés ; restée seule avec lui, ils gardèrent d'abord le silence ; mais tout à coup Adélaïde en sortit par les expressions les plus rapides et les plus passionnées ; elle se justifiait, elle embrassait ses genoux, et ne parlant que de son amour, voulait se persuader que son sort dépendait d'en convaincre son amant.

- Hélas ! mon Adélaïde, lui répondit Théodore, je crois à l'injustice de mon cœur, je crois à la pureté du tien, je n'accuse que moi de notre malheur.

- De notre malheur, s'écria-t-elle, et l'avenir ne peut-il pas le réparer ? Ce lien si cher qui nous unit, cet enfant que je porte dans mon sein....

- Ciel ! cet enfant ! tu serais mère ?

- Je la suis.

- ô mon Dieu ! s'écria-t-il, que vous ai-je fait pour me rattacher à la vie ?

En achevant ces mots, il tomba dans un état de douleur si violent, que ses forces l'abandonnèrent. Adélaïde fit un cri, l'on vint ; mais quel spectacle affreux n'eut-elle pas sous les yeux ! » (AT 192-193).

## 2. La scène de la mort de Théodore

« Alors elle entra dans la chambre de Rostain sans lever les yeux sur lui, et s'assit à ses côtés.

- Mon Adélaïde, lui dit-il, je demande à cette âme si courageuse et si sensible de m'écouter avec attention ; j'ai de grands torts avec toi, ma fatale imagination me persuada que je n'étais plus aimé, quand ton cœur daignait encore être sensible à mon amour. La douleur, des moyens plus violents encore, m'ont tellement répondu de la fin de ma vie, qu'en venant dans ces lieux, j'étais assuré de porter la mort dans mon sein. Je ne te cache pas que ta présence, ta tendresse, ce gage de notre amour, font naître dans mon cœur des regrets et des remords cruels. Mais, hélas ! le fil de ma vie ne peut plus se renouer ; et croyant que je puis seul t'apprendre à supporter ma perte, j'ai voulu moi-même te l'annoncer. »

- Hé bien, lui dit Adélaïde, ton assassin, celle qui t'a plongé le poignard dans le cœur, crois-tu qu'elle te survivra ? ne te vengerai-je pas ?

- Mon Adélaïde, non, tu respecteras l'enfant dont tu vas être mère, tu voudras conserver cette image d'un époux qui te fut cher, tu donneras cet enfant à ma mère ; tu ne voudras pas que je meure tout entier, que mon souvenir ne reste pas dans ton cœur, et mes traits dans ton enfant ; tu ne commettras pas ce crime, tu ne me causeras pas cette douleur.

En entendant ces mots, Adélaïde tomba dans une rêverie profonde, elle se parlait à elle-même. En effet, disait-elle, son enfant doit m'être sacré ; l'on peut retenir sa vie, l'on peut retarder sa mort : « Hé bien, s'écria-t-elle en se levant, Théodore, devant Dieu je vous réponds de votre enfant.

- Ah ! mon Adélaïde, je peux mourir en paix, tu jures de lui donner vie, de lui prodiguer tes soins, de l'élever.

- Non, lui dit Adélaïde, avec cet accent ferme et sombre, qu'une résolution invariable peut seule faire trouver, non, j'ai promis seulement de lui donner vie, c'est tout ce qu'il recevra de moi.

- Adélaïde, quel est ton dessein ? Adélaïde, veux-tu que j'emporte au tombeau ces craintes déchirantes ?

- Barbare, s'écria-t-elle, quand tu m'as quittée pour jamais, quand tu as fait couler dans tes veines le poison qui nous tue, ton cœur a-t-il eu pitié de moi ? Tu m'arraches ce que j'aime, tu m'en rends l'assassin, et tu me parles d'y survivre ? Pardon, lui dit-elle, en se jetant à ses genoux, pardon, va, tu n'entendras plus ces plaintes douloureuses ; je me sou mets à mon sort ; mais interroge ton cœur ; qu'il t'apprenne ce que je souffre, et te défende de me commander de vivre.

Comme elle achevait ces mots, Mme de Rostain entra : Théodore lui recommanda avec force et sa femme et son enfant, cette malheureuse mère, abattue par la douleur, ne pouvait prononcer un mot : sa violence, sa tendresse, ses défauts, ses qualités, tout était anéanti. Adélaïde, les yeux fixés sur Théodore, perdait son souffle dès qu'il respirait avec peine, semblait mourir avec lui. Tout à coup, elle le vit pâlir :

- Théodore, s'écria-t-elle.

- Adélaïde, lui dit-il, viens mettre ta main sur ce cœur qui n'exista que pour toi ; songe que tu n'es pas coupable, songe que je te laisse et mon fils et ma mère, ne m'oubliez pas. Adieu.

Sa tête se pencha sur le sein d'Adélaïde, et ce fut là qu'il expira. » (AT 194-195).

### 3. La scène de la mort d'Adélaïde

« -Théodore, s'écria-t-elle, ô mon cher Théodore ! ma promesse est accomplie.

Alors par un mouvement si rapide qu'il fut même impossible de l'apercevoir, elle prit des grains d'opium qu'elle tenait cachés sous le chevet de son lit, et sortant de la stupeur où depuis quatre mois elle était plongée, elle pria Mme de Rostain et Mme d'Orfeuill d'approcher.

– La douleur que je contiens depuis quatre mois, leur dit-elle, aurait suffi pour terminer mes jours ; mais un secours plus prompt vient d'en hâter la fin. Je dois vous l'apprendre.

Leurs cris l'interrompirent.

– Ne me regrettez pas, leur dit-elle, il y a longtemps que je ne vis plus ; aucun sentiment ne pouvait entrer dans mon âme ; je n'aimais plus rien, j'étais devenue féroce ; si vous conservez quelque souvenir de cette Adelaïde qui vivait avant la perte de Théodore, si vous m'avez pardonné le malheur, dont ma coupable légèreté fut la cause, ma mère, ayez soin de votre enfant. L'expérience des torts, l'expérience du malheur a bien hâté mon esprit et mon âme ; et celle qui pendant quatre mois a conçu le dessein de mourir, a jugé la vie sans les illusions qui l'embellissent ; faites lire à mon enfant ce que j'ai écrit pour lui ; parlez-lui beaucoup de son père ; qu'il m'écoute et qu'il l'imite ; et si mes torts l'indignaient contre moi, que mon malheur et ma mort en effacent l'horreur.

Elle parla encore quelques temps sans faiblesse et sans attendrissement. Dieu, la mort, l'avenir furent l'objet de ses réflexions profondes ; mais rien de sensible ne lui échappa, jusqu'au moment où ses idées se brouillèrent : alors le nom de Théodore, celui de sa mère, de son enfant, de son amie, errèrent sans cesse sur ses lèvres ; et dans peu d'heures elle expira, comme une personne que la mort délivre. » (AT 198).