

**La Révolution française et le Théâtre de propagande : exemple de
Sapho (1794) de Constance Pipelet**

Maryam Sharif

Maître-assistante, Université Alzahra

Résumé

Les figures mythiques ou légendaires s'adaptent à chaque époque et en chaque lieu. Cet article tente de montrer comment Constance Pipelet, future princesse de Salm (1767-1845), une des filles des Lumières et admiratrice des idéaux de la Révolution française, se sert du récit de la vie de Sapho, grande poétesse de l'Antiquité, pour proposer une Sapho qui est aussi amoureuse, éplorée et trahie que rebelle et révolutionnaire. Nous verrons comment les convictions intimes de la jeune écrivaine font cause commune avec le théâtre de propagande soutenu par les divers gouvernements de la décennie révolutionnaire en France. L'histoire d'amour malheureux de Sapho est ainsi devenue la toile de fond d'une tragédie qui propage les idées des Lumières, avertit contre les nouvelles formes du patriarcat et dénonce la superstition religieuse. La comparaison de cette œuvre avec celle de deux autres femmes auteurs (Mme de Beaufort et Mme de Staël) révèle mieux l'originalité de la tragédie de Constance Pipelet et montre comment chacune modifie le récit de la vie de Sapho pour l'adapter à son goût.

Mots clés : Théâtre, Sapho, Révolution française, Lumières, Patriarcat, anticléricalisme.

تاریخ وصول: ۹۳/۵/۶ تأیید نهایی: ۹۴/۲/۵

*E-mail: ms.maryam.sharif@gmail.com

Introduction

Réexploiter les grandes figures littéraires (aussi bien les personnages mythiques qu'historiques) en fonction des conditions sociopolitiques et esthétiques du temps est un procédé récurrent dans l'histoire littéraire. Œdipe, écrit et réécrit par Voltaire (1719), André Gide (1931), Alain Robbe-Grillet (*Les Gommages*, 1953), Georges Enesco (opéra, 1936) et Pasolini (adaptation cinématographique, 1967) en est un exemple célèbre.

Sapho, « une des plus renommées femmes de toute l'Antiquité par ses vers et par ses amours » (Bayle, 1740, 90), la figure emblématique de la poétesse inspirée qui, célèbre – surtout à partir de la fin XIX^e siècle – pour ses amours homosexuels, se donne pourtant la mort en sautant du rocher de Leucade par la suite de son amour malheureux pour un jeune homme, fait partie des personnages dont le récit de vie, tout au long de l'histoire, constitua le sujet de réflexion et de fiction des écrivains de différents domaines. Strabon (*Géographie*, 1^e s. av. J.-C), Ovide (*Héroïdes*, traduites dès Moyen Âge), Madeleine Scudéry (*Artamène ou le Grand Cyrus*, 1649-53), Germaine de Staël (*Sapho*, 1814), Baudelaire (*Lesbos*, 1861), Alphonse Daudet (*Sapho*, 1881), René Vivien (*Sapho*, 1903), chacun a donné sa propre version de la vie de la poétesse grecque. Ces récits sont pourtant très variables, leur intrigue et leur dénouement oscillent souvent entre plusieurs extrémités. Parfois Sapho vit un amour platonique dans une île lointaine, parfois elle aime et chante les femmes, parfois elle se donne la mort pour l'amour d'un jeune homme. Ces récits varient à tel point que Monique Wittig et Sande Zeig dans leur ouvrage, *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* (Wittig et Zeig, 1976, 213) consacrent une page entière mais toute blanche à Sapho, comme pour signifier qu'on ne sait rien de la vie de la poétesse grecque : tout ce qu'on sait d'elle est faux ou tout ce qu'on avait pu en savoir a été oublié.

Parmi les différentes versions de la vie de Sapho qui traversent l'histoire, c'est la XV^e lettre des *Héroïdes* d'Ovide qui a imposé la figure archétypale : une poétesse éplorée qui se suicide pour avoir vu son amour rejeté par un jeune homme. L'imaginaire littéraire français au siècle des Lumières est particulièrement influencé par cette version ovidienne, comme l'écrit Huguette Krief :

S'il faut parler d'une véritable mode de Sapho dans la littérature romanesque, dans la poésie, dans le drame lyrique et le théâtre, dans la peinture et la sculpture, ce serait à l'héroïde d'Ovide que le siècle des Lumières le dut. (Krief, 2006,17)

Sapho est toujours reconnue par deux caractéristiques majeures : ses talents poétiques et ses amours passionnels. Or, à la fin du XVIII^e siècle et après la Révolution française, le récit de sa vie est aussi proposé pour répondre aux exigences idéologiques de la décennie révolutionnaire. Nous nous proposons d'analyser la tragédie-lyrique de *Sapho*¹, écrite et publiée par Constance Pipelet² en 1794 et représentée jusqu'en 1796, plus de cent fois, à Paris et en provinces. Nous allons voir en effet que si la jeune Constance Pipelet s'intéresse à un sujet antique tel que l'histoire de la vie de Sapho, c'est pour proposer une réflexion moderne sur des sujets contemporains dans une perspective conforme aux idéaux et à la philosophie des Lumières.

Il paraît d'abord nécessaire de présenter brièvement cette pièce pour pouvoir mieux l'étudier et la comprendre. Puis nous tenterons de voir dans quelle mesure on peut la situer dans la production dramatique au lendemain de la Révolution et comment cette œuvre a pu satisfaire les attentes des spectateurs au point de se maintenir pendant deux ans sur la scène. Enfin, nous verrons comment y sont abordées les questions politiques³. En effet, l'interrogation sur les nouvelles formes du patriarcat ainsi que sur la libération des femmes de la domination masculine, mais aussi la présentation du pouvoir maléfique du clergé, sont toutes, des questions d'ordre sociales, culturelles et religieuses dont le caractère politique est incontestable.

1. *Sapho* : « antique malheur en jeune vers⁴ »

Sapho, fut représentée pour la première fois le 22 frimaire an III, le 12 décembre 1794, dans le « Théâtre lyrique des Amis de la patrie. » Publiée peu après en 1795, le texte de la pièce est précédé d'une introduction intitulée « Précis de la vie de Sapho » où Constance Pipelet développe un discours critique sur la vie de la poétesse grecque. De telle introduction biographique fut typique de la production théâtrale de l'époque et contribuait à la vraisemblance des pièces. La pièce a connu de multiples éditions (1810, 1811, 1814, 1817, 1835 et 1842) et à chaque nouvelle édition, l'écrivaine modifia

le texte et le paratexte ; ces variantes montrent l'évolution de sa pensée et invitent à interpréter différemment la pièce. Notons aussi que *Sapho* est une tragédie mêlée de chants (Dorival, 2010, 147-150). Sans ignorer l'importance de l'aspect musical de la pièce, nos analyses sont fondées sur les idées exprimées.

La pièce est en trois actes, comportant respectivement cinq, onze et huit scènes, l'action se situe à Leucade⁵. La liste des personnages fournit dès le début des informations utiles à la compréhension de la pièce. Elle témoigne de la volonté de l'écrivaine de s'inscrire dans la tradition du théâtre classique ainsi que dans celle liée à la poétesse grecque. Y apparaissent les personnages que Constance Pipelet reprend de l'*héroïde* d'Ovide : Sapho, Phaon et Cléis, auxquelles elle ajoute d'autres personnages dont le rôle est important pour l'action de sa tragédie et pour le destin qu'elle entend prêter à Sapho. Il s'agit d'Alcée (amant infidèle de Damophile et amoureux de Sapho), de Damophile présentée comme « fausse amie de Sapho », et de Stésichore, « poète grec, vieillard ami de Sapho. » En outre, le clergé, représenté par les prêtres, joue un rôle important.

L'acte I commence à l'intérieur de l'appartement de Sapho. Elle se livre à des improvisations sur son amour pour Phaon. Le trouble dû à la remémoration de son amour pour Phaon et de la trahison de celui-ci, l'égaré au point qu'elle veut sortir pour aller vers le rocher fatidique. Incapables de la retenir, ses élèves recourent à Stésichore pour l'empêcher de se donner la mort. De son côté, Damophile, semble impatiente de voir la poétesse sauter du rocher. Ainsi, toutes les informations nécessaires à la compréhension du drame sont exposées dans les deux premières scènes : d'une part, l'amour de Sapho pour Phaon et la fuite de ce dernier avec une élève de la poétesse, ce qui est conforme au récit ovidien ; d'autre part, l'animosité et la jalousie de Damophile, ce qui est une invention de Constance Pipelet.

Le premier acte se poursuit avec le retour de Cléis au moment où Sapho, semblant avoir pour un temps renoncé à l'idée du suicide, se livre à son travail d'enseignante et de poétesse afin d'oublier ou peut-être de sublimer son mal d'amour. Cléis, repentante, annonce sa rupture avec Phaon et rend à la poétesse l'espoir de regagner le cœur de l'amant infidèle. La joie de Sapho s'accroît encore quand elle

apprend que Phaon est revenu à Leucade. Si au début de la pièce, l'action n'était que le résultat d'une situation passée (Sapho souffrant d'avoir été abandonnée par Phaon parti avec Cléis), désormais, dès la fin du premier acte, c'est une crise qui se met en place : Damophile a pour projet d'inciter Sapho à se tuer.

L'action du deuxième acte se situe devant le temple d'Apollon où se réunissent les habitants de Leucade afin de demander aux dieux de protéger la poétesse. Cette foule quitte pourtant très rapidement la scène pour céder la place aux prêtres, qui s'inquiètent de l'affaiblissement de leur pouvoir. Les prêtres sont en train de déplorer que plus aucun amoureux ne vienne les consulter pour savoir s'il doit tenter le saut, quand l'un d'entre eux vient annoncer la décision de Sapho (tenter le saut de Leucade), aussitôt accueillie avec joie par le grand-prêtre qui voit dans cette décision de la poétesse un moyen de consolider le pouvoir du clergé. C'est alors qu'apparaît Damophile. Elle leur révèle sa rivalité avec Sapho et son projet de se venger d'elle en l'incitant à sauter. Pour persuader les prêtres et les associer à son projet, Damophile explique les raisons de sa haine envers Sapho : c'est à la suite d'un concours de poésie, gagné par Sapho qu'Alcée l'a abandonnée pour se tourner vers celle-ci. Une rivalité littéraire s'ajoute donc à la jalousie amoureuse. Pour arriver à ses fins, Damophile demande aux prêtres de transmettre à la poétesse un oracle mensonger annonçant son mariage avec Phaon : cet oracle n'aura en fait pour but que de stimuler l'espoir de Sapho, pour ensuite la décevoir. Constance Pipelet s'écarte ainsi de la tradition ovidienne en insérant dans l'action un clergé soucieux de tirer profit de la situation.

Damophile arrange une rencontre entre Phaon et Cléis, tout en prévenant Sapho. Se voyant de nouveau trahie, celle-ci se précipite vers le rocher. Mais, cette fois, ce sont Phaon et Cléis qui essaient de l'en empêcher. Face à l'égarement de Sapho, Phaon propose de consulter les dieux. Sans surprise pour les spectateurs et les lecteurs qui sont informés du complot entre Damophile et les prêtres, l'oracle ordonne le mariage de Sapho et Phaon. L'acte II s'achève avec la joie de Sapho qui se déclare prête à tout abandonner, même son art, pour se consacrer à l'amour.

L'action du troisième acte se situe toujours devant le temple mais en pleine nuit. Damophile prépare la dernière phase de son projet. Elle

donne des ordres aux hommes qui vont l'aider à enlever Phaon et Cléis au moment de leur dernier adieu. Damophile réunit ensuite les deux amants, qui, persuadés de renoncer pour toujours à leur amour pour le bonheur de Sapho, s'apprêtent à se séparer. À ce moment, les hommes complices de Damophile apparaissent et les forcent à monter dans un bateau. La scène s'achève sur les cris inutiles de Phaon et de Cléis, ces cris se mêlant aux cris de joies de la foule qui, le matin arrivé, se prépare à célébrer les noces de Sapho. La scène lugubre de la nuit fait donc place à celle de la noce et au jour. Mais Phaon est absent. Enfin, arrive quelqu'un⁶ qui annonce la fuite de Phaon et de Cléis : cette nouvelle ruine définitivement les espoirs de Sapho et met le point final au projet de Damophile. On arrive ainsi aux deux dernières scènes. L'orage gronde, le bateau des ravisseurs apparaît flottant à l'horizon et ainsi se dévoile la trahison de Damophile. Sapho atteint le sommet, elle saute et au moment de sa chute le tonnerre détruit le temple et la tempête engloutit le bateau portant Damophile, ses complices, Phaon et Cléis.

La mort de Sapho est ainsi accompagnée par celle de Damophile, symbole de la jalousie féminine et littéraire, et par l'effondrement du temple, symbole de la superstition religieuse. La fin de *Sapho* de Constance Pipelet est nécessaire dans la mesure où l'anéantissement de Sapho, de Damophile et du temple découle de la situation exploitée ; elle ne laisse aucun doute sur le sort de chacun des personnages et toutes les questions soulevées ont finalement trouvé leurs réponses. Cependant, si la destruction du temple est un juste châtement mettant fin à la superstition, le sort de Phaon et Cléis peut paraître injuste. Mais il est vrai que depuis la tragédie grecque, la présence de victimes innocentes est une spécificité récurrente du genre : HIPPOLYTE dans la *Phèdre* de Racine en est l'exemple évident.

2. *Sapho* et le théâtre de la Révolution

Pour tenter de situer la *Sapho* de Constance Pipelet dans le contexte culturel de son époque, nous nous demanderons dans quelle mesure la pièce pouvait prendre place parmi les pièces représentées au lendemain de la Révolution française et relevant de l'actualité politique. Les conditions socio-politiques de la France post-révolutionnaire influent fortement sur la vie théâtrale, les salles de

spectacle et le répertoire. Martial Poirson dégage trois principaux facteurs qui déterminent la corrélation entre théâtre et politique sous la Révolution française :

[...] d'abord, la mise en place d'une véritable politique culturelle interventionniste et militante à destination des masses qui s'inscrit dans le cadre de l'avènement d'un véritable État culturel ; ensuite, l'engagement croissant des auteurs dramatiques, parfois relayés par des comédiens « rouges » tels que Talma et sa troupe, dans la bataille idéologique en train de se jouer ; enfin, la qualification provisoire et sujette à caution du public comme souverain juge de la représentation, à laquelle il donne souvent un caractère politique inattendu. (Poirson, 2008, 15)

On retiendra donc en tant que premier élément d'étude du théâtre de la Révolution, l'avènement d'un État dont la politique culturelle interventionniste et militante vise l'instruction de l'ensemble des citoyens.

Cependant, l'étude du théâtre de la décennie révolutionnaire exige une périodisation. En effet, les règlements officiels relatifs aux pièces de théâtre et aux conditions des salles de spectacle diffèrent considérablement entre deux décrets : celui du 13 janvier 1791 et celui du 2 août 1793. Le premier contribue à une « démocratisation » du théâtre et l'article I décrète que « Tout citoyen pourra élever un théâtre public et y faire représenter des pièces de tous les genres, en faisant, préalablement à l'établissement de son théâtre, sa déclaration à la municipalité des lieux. » (Duvergier, 1834, t. 1 : 151) En revanche, le second rétablit la censure et institutionnalise un théâtre de propagande au service des dirigeants de la Terreur et de leurs successeurs. Son article II arrête que « Tout théâtre sur lequel seraient représentées des pièces tendant à dépraver l'esprit public et à réveiller la honteuse superstition de la royauté, sera fermé, et les directeurs arrêtés et punis selon la rigueur des lois. » (Duvergier, 1834, t. 6 : 71) C'est ainsi la censure qui détermine surtout les conditions sociopolitiques et esthétiques de la production théâtrale après le décret de 1793. N'étaient admises sur la scène que des pièces susceptibles de répondre

aux exigences idéologiques du moment (*Brutus, Caius Gracchus, Guillaume Tell*) et les censeurs n'hésitaient pas à modifier certaines répliques, fussent-elles même celles des grands classiques, pour les rendre conformes au goût du pouvoir (Usandivaras-Mili, 1991, 209).

Sur ce sujet un article de *la Décade Philosophique* sur l'état des spectacles est digne d'intérêt. Le rédacteur se plaint des modifications effectuées dans les œuvres d'écrivains comme Molière ou Racine pour les « révolutionner » :

Les bons ouvrages, qu'ils ont cependant représentés en plus grand nombre, et leurs talents bien reconnus, surtout dans la haute comédie, ont attiré beaucoup de monde. On a regretté qu'ils se soient donné le ridicule de révolutionner Molière et Racine, à qui ils ont fait des corrections qui ne sont pas heureuses. (*La Décade philosophique*, 1795, n°30 : 366)

Il soupçonne l'existence d'un arrêté relatif au sujet et donne un vers de Racine en tant qu'exemple d'une telle modification :

Nous ignorons s'il y a des arrêts du comité de Salut public qui défendent de prononcer le mot de roi sur la scène ; mais s'il n'y en a pas, pourquoi gêner ces vers de Racine ?

Détestable flatteurs ! présent le plus funeste

Que puisse faire aux rois la colère céleste.

Ils disent d'abord : Que puisse faire à l'homme, ensuite au peuple ; mais comme on leur a représenté sans doute que cet embellissement rendait le vers un peu trop long, ils ont fini par dire :

Que puisse faire hélas !... (*La Décade philosophique*, 1795, n°30 : 366)

Le rédacteur de *la Décade* continue en donnant d'autres exemples et proteste contre un tel usage tout en le ridiculisant.

Des raisons d'ordre pédagogique et idéologique motivent cette politique. Dès la veille de la Révolution, les pièces de théâtre sont destinées à l'instruction du peuple :

En effet, les gouvernements successifs ne se trompent pas sur la propagande que permettent les arts de la scène et n'hésitent pas à les subventionner. Le pouvoir considère

en l'an II les scènes de la République comme l'un des moyens essentiels de la « régénération civique » du peuple, le Comité de Salut public parle même de véritable « école primaire pour adultes », qui doit former le caractère national en s'adaptant aux changements politiques et sociaux. (Bourdin et Loubinoux, 2004, 24)

Les comédiens, eux aussi, essaient d'adapter les pièces classiques aux attentes d'un public exalté par la Révolution. Comme la république romaine fut le modèle des révolutionnaires républicains, les héros romains remplissent les scènes, les décors et les costumes rappellent également l'antiquité romaine. Alain Viala écrit :

Les pièces du répertoire sont reprises, mais en modifiant les perspectives. En 1790, Talma interprète le Brutus de Voltaire sans perruque et dans un costume et un décor à la romaine. Le but n'est pas de faire de l'histoire pour elle-même mais de montrer dans le passé ce qui aide à penser le présent : Brutus, héros de la lutte contre la tyrannie, est un exemple. (Viala, 2005, 77)

En effet, tout doit contribuer à propager les valeurs de la République : le « Théâtre de l'Égalité » remplace la Comédie Française et pour confirmer cette « égalité » comme une des valeurs suprêmes, loges et parterres disparaissent ; les couleurs, les symboles et les devises de la Révolution s'intègrent au décor ; les bustes des auteurs classiques font place à ceux des martyrs morts pour la cause (Marat⁸, Bara⁹). Ces modifications font partie des méthodes du gouvernement pour adapter les salles à ses objectifs. Le neuf Thermidor¹⁰ aussi, à son tour, marque les salles : les bustes de Marat sont jetés à l'égout, les loges réapparaissent en même temps que disparaissent les scènes populaires (Viala, 2005, 31). Cependant, après les bouleversements de Thermidor, le répertoire ne se distingue pas de celui du mois précédent et on continue à jouer les pièces antireligieuses, quoique moins souvent (Bérard, 2009, 207).

Outre les deux décrets qui sont souvent cités comme des dates emblématiques dans l'histoire du théâtre français et qui attestent d'un mouvement de pendule entre démocratisation totale et surveillance étroite, il existe un arrêté du Comité de Salut Public, relatif au

Théâtre-Français et à l'Opéra, daté du 10 mars 1794. Celui-ci introduit « une surveillance inédite de la vie théâtrale, tant du point de vue de la censure des pièces, de la propagande patriotique que du contrôle du public. » (Nadeau, 2002, 69) Ainsi, l'article Trois arrête que : « Nul citoyen ne pourra entrer au Théâtre du Peuple s'il n'a une marque particulière qui ne sera donnée qu'aux patriotes. » (Ayoubé et Grenon, 1998, 7) La restriction de la vie théâtrale se poursuit et même s'accroît. Sous l'Empire, un décret du 29 juillet 1807 fixe le nombre des salles de spectacle à Paris à huit :

Le maximum du nombre des théâtres de notre bonne ville de Paris est fixé à huit ; en conséquence, sont seuls autorisés à ouvrir, afficher et représenter, indépendamment des quatre grands théâtres [Comédie-Française, Odéon, Opéra, Opéra-Comique], les entrepreneurs ou administrateurs des quatre théâtres suivants : 1. Le théâtre de la Gaîté, établi en 1760 ; celui de l'Ambigu Comique, établi en 1772, boulevard du Temple [...]. 2. Le théâtre des Variétés, boulevard Montmartre [1807], établi en 1777 [boulevard du Temple], et le théâtre du Vaudeville, établi en 1792 [...]. Tous les théâtres non autorisés par l'article précédent seront fermés avant le 16 août. (Duvergier, 1834, t. 16 : 143)

Sapho de Constance Pipelet fut donc jouée et publiée sous la surveillance étroite de la censure et dut satisfaire à ces exigences diverses. Cette contrainte est bien perceptible à travers les différences que l'on constate entre la *Sapho* jouée (et publiée pour la première fois) en 1795 et les textes des rééditions ultérieures.

Quant aux sujets traités et représentés, le théâtre de cette période reste fortement marqué par les grands événements parisiens et provinciaux. En fait, les scènes font surtout l'éloge des valeurs politiques et morales promues par la Révolution. Comme l'écrit Marie-Laurence Netter, l'exaltation de ces valeurs passe par la dénonciation des abus de l'Ancien Régime :

Dans le cadre du théâtre pendant la Révolution, la mise en place de nouvelles valeurs passe d'abord par la mise en

scène de tous les travers sociaux qui ont tant contribué à l'explosion révolutionnaire. (Netter, 1989, 27)

Ainsi, les pièces dénoncent les injustices et les iniquités sociales. Et il semble que si elles s'adaptent aux valeurs révolutionnaires, ce n'est pas exclusivement sous la pression de la politique interventionniste des gouvernements, les convictions intimes et l'engagement des écrivains aussi y jouent leur rôle tout comme la prise en compte de l'attente des spectateurs. À cet égard, *Sapho* oscille entre l'affirmation de nouvelles valeurs et la dénonciation des anciennes. Si par son aspect anticlérical, l'écrivaine vise la tyrannie religieuse, les débats autour de la gloire, du suicide, de la religion naturelle ainsi que les interrogations liées à la place des femmes artistes dans la société situent la pièce dans la tradition des Lumières adoptée par la Révolution. Est-ce pour autant une pièce influencée par la Révolution ?

Deux sortes de spectacles dominant sur les scènes de théâtre de la France post-révolutionnaire : d'une part, un théâtre de divertissement et d'autre part, un théâtre qui reprend des événements historiques pour les représenter sur la scène. Ce dernier affiche un lien étroit avec les événements récents, ces spectacles sont aussi bien encouragés par le gouvernement qu'accueillis par le public :

Le théâtre fait maintenant cause commune avec la Révolution par la transposition sur la scène, non plus sporadique mais presque systématique, d'un fait tiré de l'actualité. Chose nouvelle et unique dans l'histoire du théâtre français : le théâtre tend à devenir un écho de l'actualité, une sorte de journal, mais animé, vivant. D'où le nom donné à de nombreuses pièces de « trait civique », « pièce épisodique » et « fait historique ». C'est au théâtre que le public parisien, ou illettré ou inhabitué à s'informer dans les journaux quotidiens, vient prendre connaissance, par le truchement des discours des personnages, des décisions les plus importantes de l'Assemblée, et par les sujets qu'on lui propose, des événements civils et militaires, et même des faits divers. (Tissier, 1992, 32)

Peut-on classer *Sapho* parmi les pièces portant sur des « faits historiques » ? Si les pièces de ce genre évoquent directement une actualité politique comme il existait des pièces sur la mort de Mirabeau, la fuite du roi et le transfert des cendres de Voltaire au Panthéon (Tissier, 1992, 35), *Sapho* n'en fait pas partie. Jérôme Dorival, en donne pourtant une interprétation politique fondée sur des images et des allusions :

Cependant la tragédie s'articule aussi sans doute sur l'actualité politique, et singulièrement sur la chute de Robespierre. L'image du rocher de Leucate d'où Sapho se précipite peut être rapprochée de « la Montagne », mise en déroute au 9 Thermidor, symbolisée par le rocher artificiel érigé place de la Concorde lors de la fête de l'Être Suprême. Les prêtres et le Grand-Prêtre sont des figures qui devaient certainement évoquer pour les contemporains des personnages de la Terreur, de la Convention et du Comité du salut public [...]. (Dorival, 2010, 147)

L'intrigue anticléricale de la pièce est incontestable et à elle seule, fait de *Sapho* une pièce politique et même révolutionnaire. Toutefois, il n'est pas sûr que l'écrivaine ait délibérément voulu que sa tragédie fasse écho à l'actualité politique de la France. Faute d'indication concernant les réactions des spectateurs, il semble difficile de dire si le public y percevait des références à la chute de Robespierre.

Faut-il alors classer *Sapho* parmi les pièces de divertissement ? Certains de ses aspects pourraient légitimer ce classement : son décor néoclassique, l'intervention du chœur, les morceaux chantés, ses effets dramatiques comme l'effondrement du rocher ou la pluie du feu pouvaient captiver et impressionner le public. En fait, *Sapho* ne s'inscrit ni dans l'un ni dans l'autre groupe mais présente des caractéristiques de chacun des deux. Cette pièce n'est pas la seule dans ce cas à l'époque ; comme le dit Philippe Bourdin « La frontière est fragile entre théâtre politique et divertissement, ce d'autant plus que l'un et l'autre sont souvent liés dans toute une programmation. » (Bourdin et Loubinoux, 2004, 29) Adhérant aux valeurs exaltées tout au long du XVIII^e siècle et soutenues par les partisans de la

Révolution, satisfaisant aux exigences politiques du pouvoir en place, même si *Sapho* n'est pas une pièce proprement révolutionnaire, elle répond aux attentes d'un public au lendemain de la Révolution. Quoique la pièce ne traite pas d'une réalité politique nue et rude, on peut y voir la volonté de représenter la chose politique. On essaiera de préciser cette hypothèse à travers l'analyse du texte.

3. *Sapho* : une pièce influencée par la Révolution

Puisque *Sapho* évoque les thématiques développées par toute la tradition intellectuelle du XVIII^e siècle (la superstition religieuse, la gloire, le suicide, etc.) et alors qu'elle reprend les débats récents (les droits des femmes, le culte de l'Être Suprême, etc.), on peut et on doit l'étudier sous l'angle politique. Divers éléments inscrivent cette pièce dans le contexte politique de la France post-révolutionnaire et lui confèrent une certaine dimension politique. Si dans le personnage de Stésichore s'incarnent une figure de père, éclairé, protecteur et non autoritaire, le personnage de Sapho elle-même, aux moments où elle contredit les vœux de Stésichore ou les rites religieux, semble annoncer les prises de positions de l'écrivaine contre toute forme de domination masculine. Mais ce sont les prêtres du temple d'Apollon qui donnent à l'intrigue du drame un tour spécifiquement politique.

Tout d'abord, nous allons examiner la figure du père-protecteur incarné par Stésichore, pour voir comment Constance Pipelet, dans ses débuts littéraires, envisage la condition féminine face aux pouvoirs paternel et marital. Ensuite, nous verrons qu'elle se sert des éléments transgressifs contenus dans le récit de la vie de la poétesse grecque, pour inventer sa propre Sapho qui est un personnage aussi faible en face de son échec amoureux que rebelle contre les symboles de la société patriarcale. Puis, nous examinerons dans quelle mesure, en écrivant sa pièce et en la modifiant ensuite, l'écrivaine se conformait à la politique religieuse des gouvernements en place.

3.1. « Je sens à votre voix ma raison s'affermir » : Stésichore, le père-patriarche

Un idéal du bon père se construit après la Révolution française et d'après les idéaux des Lumières : d'une part, limitant le pouvoir sans borne des pères, cet idéal tend à détruire les cadres traditionnels de

l'autorité aussi bien politique et religieuse que paternelle¹¹ et donne naissance à une famille unie par les liens affectifs. D'autre part, l'enfant, sa vie et son éducation prennent plus d'importance dans la société française et par conséquent, le rôle des parents évolue lui aussi. Comme dit Lynn Hunt :

Le mouvement général de la pensée au XVIII^e siècle en Europe occidentale, qui tend à considérer les enfants comme des individus indépendants dignes d'affection et qui méritent que l'on s'intéresse à leur éducation, contribua également à donner naissance à l'idéal du bon père. (Hunt, 1995, 36)

Le père n'est plus le patriarche qui exerce son autorité sans tenir compte des vœux de l'enfant, mais il veille sur lui, le protège et essaie de le conduire dans la voie du bonheur. Le personnage de Stésichore, aussi bien par les idées qu'il défend que par la figure paternelle qu'il incarne, fournit une des raisons de voir en *Sapho* une pièce marquée par les idées des Lumières et l'idéologie républicaine. C'est Stésichore qui essaie de soutenir un idéal de la femme artiste indépendante, pour qui l'amour d'un homme n'a qu'une importance secondaire, et tous les débats autour du suicide et de la religion sont aussi suscités par lui.

En différentes occasions, Stésichore est explicitement désigné comme père, ce qui permet de voir en lui une image paternelle. Il s'adresse à Sapho en ces mots :

Vous m'avez quelquefois donné le nom de père,
Ma fille, dans mon sein venez vous épancher. (I, 2¹²)

Il se révèle comme le seul protecteur de l'enfant que semble parfois être restée Sapho, qui n'hésite pas à l'appeler « mon père » :

ô mon digne soutien, ô mon ami, mon père !
Je sens à votre voix ma raison s'affermir ;
Que n'ai-je eu votre appui salutaire ?

Je vous dois le jour qui m'éclaire ! ... (I, 2)

Dans la scène cinq de l'acte II aussi, Sapho demande à Phaon de chérir Stésichore comme « un père. » Sans le personnage de Stésichore, la tragédie de Constance Pipelet pourrait être vue comme un plaidoyer contre les hommes. Le contraste entre Stésichore et d'autres personnages masculins de la pièce (Phaon et Alcée) est

d'autant plus frappant lorsqu'on voit la médiocrité de ces derniers, ce qui n'est pas en soi une faiblesse dramatique, mais un choix délibéré de l'écrivaine.

Par ailleurs, l'examen des variantes suggère que plus l'écrivaine s'éloigne de son enfance, plus le souvenir du père se colore d'une sorte de nostalgie et la fonction de protection de Stésichore se renforce. La fin de la troisième scène de l'acte I est révélatrice. Cléis retourne chez Sapho et lui annonce sa rupture avec Phaon, ressuscitant ainsi l'espoir de Sapho de regagner le cœur de son amant. L'écrivaine modifie trois fois la réaction de Stésichore face à la nouvelle du retour de Phaon. Dans les deux premières éditions (1794 et 1810) il se rallie à la joie de Sapho et se réjouit de ce retour ; dans les trois éditions ultérieures (1811, 1814 et 1817) il garde le silence et ne se prononce pas sur le sujet ; dans les deux dernières éditions (1835 et 1842) il semble prévoir un danger et une nouvelle déception et dit « Cependant si j'osais ... »

Malgré cette présence protectrice et bien qu'il puisse paraître défendre l'émancipation et l'autonomie féminine, dans la scène cinq de l'acte II, lorsqu'il demande à Phaon de protéger Sapho, Stésichore suggère que la femme a toujours besoin d'une protection masculine :

Si vraiment le remords vous ramène à ses pieds,
N'en doutez point, Phaon, vos torts sont oubliés.
Mais songez-y, craignez de devenir coupable ;
Pour elle, sur vos feux je veillerai toujours,
Et devant l'univers je vous rends responsable
De son bonheur et de ses jours. (II, 5)

Dans le souci de protéger son enfant il souhaite que « son bonheur et ses jours » soient sous la responsabilité de son mari. C'est un serment irrévocable qu'exige Stésichore en disant « Qu'un serment à son sort pour jamais vous enchaîne ; / Jurez entre mes mains... » Il évoque ainsi le transfert du pouvoir paternel au pouvoir marital et place le sort de la femme sous les auspices d'un pouvoir masculin. Le patriarcat, au sens de la subordination des femmes aux hommes, n'est pas aboli après la Révolution. Et on peut aussi se demander s'il ne faut pas voir dans la figure du « bon père » évoqué par Lynn Hunt, plutôt un paternalisme envahissant sous l'habillage de la tendresse et de la protection de l'enfant.

Ainsi, nous constatons une contradiction dans les positions de Stésichore : d'une part il encourage l'autosuffisance du sujet créateur et soutient la gloire contre l'amour¹³. D'autre part, il exige de Phaon de veiller sur le sort de Sapho, ce qui met la femme créatrice sous la dépendance d'un homme. Cette contradiction est pourtant celle de l'idéologie républicaine qui exclut les femmes de la charte de la modernité et ne leur reconnaît qu'une citoyenneté réduite.

3.2. « Non, non, osons braver un si barbare usage » : Sapho, une rebelle ?

Si les contradictions de Stésichore peuvent s'expliquer par celles qui hantent la société française post-révolutionnaire plus que par des conceptions propres à Constance Pipelet, en revanche le personnage de Sapho manifeste des contradictions qui semblent lui être attribuées plus consciemment par l'auteur. D'un côté, l'écrivaine reprend la tradition ovidienne de l'amoureuse abandonnée et pousse à l'extrême sa faiblesse et sa fureur. De l'autre, elle lui attribue une force et une originalité propres dans ses tentatives de rébellion contre certaines normes de la société. Ces moments où Sapho se dresse contre les représentants de l'ordre permettent de la considérer comme une femme s'opposant aux différents représentants du pouvoir. En fait, la tragédie de Constance Pipelet, tout en proposant une nouvelle version de la Sapho hétérosexuelle, amoureuse et trahie, comporte des scènes dans lesquelles le comportement de la poétesse face à Phaon, son amant, et à Stésichore, la figure paternelle, semble manifester une certaine résistance aux lois de l'idéologie patriarcale. Sa désobéissance aux usages religieux peut aussi être considérée comme une forme de révolte contre l'ordre injustement établi dans la société. Ainsi, bien que Sapho soit décrite comme si elle n'avait aucune conscience de ses propres transgressions, sa conduite contient en germe une rébellion contre les normes de la société patriarcale ; trois passages le montrent.

C'est vrai d'abord dans son comportement en face de Phaon. L'autonomie dans les choix amoureux et la revendication du statut de sujet qui réduit l'homme au statut d'objet de l'amour n'est pas tolérable pour l'ordre patriarcal. Quoique Sapho amoureuse,

reconnaissant ses torts, essaie de se montrer soumise et s'avilisse jusqu'à se contenter d'une moindre attention de sa part, Phaon apparaît encore plus faible et indécis face à elle. Ainsi dans la scène cinq de l'acte II, au moment où Sapho et les habitants de Leucade réussissent enfin à trouver Phaon, l'inaction de ce dernier vis-à-vis de Sapho, qui ne cesse de l'accabler à la fois de sa tendresse et de ses reproches, est remarquable. D'après la tradition, Sapho a fait le long et périlleux voyage de Lesbos à Mytilène pour trouver Phaon. Constance Pipelet adhère à la tradition mais face à une Sapho qui a osé entreprendre ce voyage, elle met Phaon qui n'a pas même le courage de lui révéler les vrais penchants de son cœur. Ayant enlevé son aimée, il a préféré s'enfuir de Lesbos et maintenant se montre incapable de résister résolument aux demandes de Sapho. Dès qu'il l'aperçoit, il implore les dieux et se demande « Que lui répondre ? » Il essaie de prendre la parole ; à peine dit-il deux mots, « Mes torts... », que Sapho le coupe : « N'achève pas » ! (II, 5) Sans doute se reproche-t-elle ses comportements de naguère, mais sa hardiesse, sa façon d'interrompre Phaon et les hésitations de celui-ci n'en suggèrent pas moins un affaiblissement du statut de l'homme dans *Sapho*.

La détermination est donc chez Constance Pipelet la clef du personnage de Sapho en face de Phaon. L'indécision de Phaon devant Sapho apparaît plus encore dans la scène six de l'acte II, ajoutée à partir de l'édition de 1814 et constituée d'un monologue de Phaon :

Eh bien ! en est-ce assez, et suis-je assez à plaindre ?

Dois-je rester ou fuir, dois-je espérer ou craindre ?

Faut-il flatter Sapho d'un inutile espoir ?

Faut-il cacher mes feux ou dévoiler mon âme ? (II, 6)

Phaon paraît encore plus indécis lorsqu'à l'arrivée de Damophile, il recourt à elle pour se tirer d'affaire. Ainsi, Constance Pipelet met délibérément sur scène un personnage masculin médiocre face à des femmes fortes. Une telle vision peut apparaître comme une menace pour la domination masculine comme l'avait peut-être senti le critique du *Journal des théâtres* lorsqu'il écrit : « Nous reprocherons aussi trop de faiblesse dans le caractère de *Phaon* ; il laisse longtemps *Sapho* au second acte, dans l'erreur sur ses sentiments ; elle croit être aimée, et il ne la désabuse pas : il est vil alors, et cela n'est pas tolérable ; un

personnage sur la scène peut être criminel, mais jamais on ne doit le montrer méprisable. » (Journal des théâtres et des fêtes nationales, 1794, n^o8 : 123)

Le deuxième exemple dans *Sapho* d'un comportement de résistance à l'ordre masculin de la société patriarcale et de la société française post-révolutionnaire, se trouve dans sa résistance à Stésichore au moment où il essaie de la dissuader du suicide :

Non, non, votre amitié si tendre,
Malgré moi trop souvent m'a contrainte à me rendre,
Je prétends la braver, le jour m'est odieux... (I, 2)

Elle se dresse de toute sa force contre la volonté du père. Elle constate que c'est par amitié qu'il lui demande de vivre mais, justement elle rejette cette amitié paternelle qui lui a souvent imposé des choix qui n'étaient pas les siens. Ce « non » émis contre l'intention paternelle se répète une autre fois, au moment où Stésichore, doutant de la véracité des sentiments de Phaon, lui demande un serment en gage de sa fidélité à Sapho, mais elle interrompt aussitôt Stésichore : « Non ; non, point de serment ! » Sans doute cette résistance de Sapho peut-elle s'expliquer par son amour pour Phaon, mais en osant la manifester elle refuse aussi, à un niveau symbolique, l'ordre paternel.

La troisième raison, la plus explicite qui peut faire voir dans *Sapho* une pièce de la Révolution et dans Sapho, une femme qui ne cède pas aisément aux normes établies, est son attitude envers certaines normes religieuses. Le premier exemple est situé dans la scène dix de l'acte II, lorsque l'oracle commande le mariage entre Phaon et Sapho, mais que celle-ci refuse de s'y soumettre :

Prête à jouir d'un bien que j'ai tant souhaité,
Je crains qu'il ne soit dû qu'à la faveur suprême ;
Je crains que votre autorité
Ne me rende celui que j'aime ; (II, 6)

Sapho souhaite en effet que Phaon décide de s'unir à elle par amour et par sa libre volonté et non pas par l'ordre d'une autorité supérieure. Elle dit :

Ah ! laissez-lui la liberté
De se donner lui-même ;

La didascalie précise que Sapho « leur donne la liberté et elles s'envolent », ensuite c'est le chœur qui se met à chanter :

Qu'ils reprennent leur liberté
C'est le plus grand bienfait de la divinité
Liberté, liberté !

À partir de l'édition de 1810, et l'évocation de l'esclavage et l'exaltation de la liberté sont supprimées. Constance de Salm se contente de rappeler l'intrigue amoureuse :

Non, ce n'est pas assez de vous rendre le jour ;
Qu'un bien plus doux encor soit à votre tendresse
Le gage précieux de la félicité :
Reprenez votre liberté,
Et portez jusqu'aux cieux votre amoureuse ivresse. (III, 5)

Sans ignorer le sens souvent métaphorique de « l'esclavage », cette modification atteste que Constance Pipelet ne pouvait pas ou ne voulait pas rester à l'écart des événements récents et que *Sapho* garde les marques des transformations rapides de la société. L'édition de 1794 paraît dans le contexte d'un vif débat antiesclavagiste et abolitionniste¹⁴, celle de 1810 est contemporaine du rétablissement de l'esclavage¹⁵.

3.3. « Ne sommes-nous donc pas les ministres des dieux ? » : Le clergé, usurpateur du peuple

C'est surtout par le traitement de la question religieuse que parmi les Saphos des Lumières, celle de Constance Pipelet fait preuve d'originalité. *Sapho* manifeste des préoccupations modernes soit par conviction en contestant le fanatisme religieux, soit pour s'adapter aux exigences idéologiques de la France post-révolutionnaire. L'occasion qu'offre le récit de la vie de Sapho de dénoncer la superstition religieuse acquiert ainsi presque autant d'importance que l'intrigue amoureuse.

Au moment où Sapho exprime sa décision de se donner la mort, c'est Stésichore qui juge ce rituel suicidaire comme une erreur et une superstition. En effet, un des premiers arguments des adversaires du suicide est de considérer la vie comme un don qu'il faut préserver, et de voir dans le suicide une révolte contre la volonté divine qui a assuré l'existence aux êtres humains. Comme le dit Robert Favre :

On peut résumer en quelques points l'argumentation des adversaires du suicide. En premier lieu, et c'est là, le postulat fondamental, la vie est un don, ou plutôt un « dépôt » du Créateur ; l'homme peut la modifier selon sa volonté, mais il ne peut la détruire car il n'a pas sur elle une souveraineté absolue, l'existence doit être considérée en soi comme un bien, le plus grand des biens, même s'il est constitué d'une succession des maux, [...]. (Favre, 1978, 470)

En vue d'éloigner Sapho du saut, alors qu'il n'espère plus la dissuader en faisant appel aux liens de l'amitié, Stésichore prend pour argument la volonté des dieux qui disposent de la vie et de la mort des vivants :

Eh bien, ingrate, allez, bravez aussi les dieux ;
Ils ont en vous formant signalé leur puissance.
Dégagez-vous du poids de la reconnaissance.
Bravez-les, bravez tout en dédaignant des jours
Dont leur main bienfaisante a ménagé le cours, (I, 2)

Persuadé que les dieux ne souhaitent pas « des sacrifices humains », il cherche à détourner Sapho de cette tradition cruelle. Il insiste donc sur la responsabilité individuelle des êtres humains et dit :

Les dieux n'ordonnent pas un pareil sacrifice,
Et des maux qu'il se fait, l'homme seul est complice.
Est-ce donc là le sort que vous devez subir ? (I, 2)

Cette insistance sur la responsabilité individuelle, face à la prétendue volonté divine exprimée par les prêtres, rejoint encore une fois les idées des Lumières promues par les révolutionnaires et rappellent les propos de Voltaire qui disait : « Nos prêtres ne sont pas ce qu'un vain peuple pense : / Notre crédulité fait toute leur science. » (Voltaire, 2001, 224) Au contraire de Stésichore, Sapho justifie sa décision de sauter du rocher de Leucade en se référant à la volonté divine exprimée par les prêtres :

Je crois leur obéir, et non les insulter ;
Leur sainte volonté se fait assez connaître ;
Ils ordonnent ici, par la voix du grand prêtre,
Aux amants malheureux de se précipiter. (I, 2)

À ce moment le clergé est directement impliqué dans le débat sur le suicide et devient responsable du saut et de la mort des amoureux. Ainsi Constance Pipelet rattache, par la bouche de Sapho, le saut

suicidaire au pouvoir nuisible des prêtres. L'épreuve du saut est un abus commis au nom des dieux. L'anticléricalisme de la pièce réside donc dans cette responsabilité assignée aux prêtres qui soutiennent et manipulent le rituel et s'attribuent le rôle d'intermédiaire entre les hommes et les dieux.

Alors que se précipiter du haut du rocher n'était pas traditionnellement lié à l'avis d'une seconde personne et relevait d'une décision personnelle, c'est en vue d'affirmer ses convictions que Constance Pipelet charge sa pièce de la présence des prêtres et les rend responsables du saut : ce sont en effet eux qui, feignant de transmettre l'oracle, décident si Sapho peut sauter ou non. L'écrivaine n'hésite pas à transformer la tradition pour dénoncer le pouvoir clérical. Elle évoque leur présence dès le début (I, 2) et avertit les spectateurs, ainsi que les lecteurs, du rôle qu'elle pense leur faire jouer.

L'héritage de Rousseau et de Voltaire est ici à noter. Le rôle d'intermédiaire que les prêtres revendiquent et sur lequel Constance Pipelet insiste, rappelle ainsi l'article « Superstition » dans le *Dictionnaire philosophique* :

Quelle infâme idée d'imaginer qu'un prêtre d'Isis et de Cybèle, en jouant des cymbales et des castagnettes, vous réconciliera avec la Divinité ! Et qu'est-il donc ce prêtre de Cybèle, cet eunuque errant qui vit de vos faiblesses, pour s'établir médiateur entre le ciel et vous ? Quelle patente a-t-il reçu de Dieu ? (Voltaire, 2008, 370)

Constance Pipelet n'oublie pas non plus la lecture de *La Profession de foi du vicaire savoyard*, quand le vicaire dit :

Nul homme n'étant d'une autre espèce que moi, tout ce qu'un homme peut connaître naturellement, je puis aussi le connaître, et un autre homme peut se tromper aussi bien que moi. (Rousseau, 2009, 429)

Les prêtres, eux-mêmes reconnaissent le caractère infâme de leur rôle sur lequel ils insistent à différentes reprises : dans la première scène de l'acte II où ils se demandent « Ne sommes-nous donc plus les ministres des dieux ? » et dans la scène finale où ils se présentent nettement comme l'organe des dieux (III, 7).

Dans la première scène de l'acte II, l'invitation du peuple par les prêtres à prier un dieu-tyran, la déclaration de leur joie quand ils comprennent qu'une personne aussi célèbre que Sapho veut exécuter le rituel, leur aveu de la fausseté de l'oracle et leur intention de nuire à la vie de la poétesse dans leur propre intérêt sont les différents traits agencés par l'écrivaine pour peindre une image du clergé usurpateur. La scène s'ouvre au pied du temple, les prêtres invitent le peuple à prier les dieux :

Allez, des dieux toujours implorez la clémence,
Mais respectez leur volonté :
Ce n'est que par l'obéissance
Qu'on a des droits à leur bonté. (II, 1)

À l'horreur d'un Dieu de crainte, asservissant les hommes, Constance Pipelet ajoute l'infamie du prêtre, qui règne par ce Dieu-tyran. Elle enchaîne tout de suite sur la réunion des prêtres pour montrer qu'ils n'espèrent que sauver et consolider leur pouvoir maléfique :

Déjà depuis longtemps, dédaignant nos oracles,
Les amants malheureux ne viennent plus chercher
La mort ou le repos sur ce fatal rocher :
On s'accoutume à craindre ces spectacles,
Et nous oublions trop qu'étonner les esprits
Est de notre pouvoir une base constante,
Et qu'à l'erreur bientôt succède le mépris,
Quand elle a cessé d'être une erreur imposante ;
Ne sommes-nous donc plus les ministres des dieux ? (II, 1)

Leur conscience du caractère fallacieux de la tradition liée au saut de Leucade rend le saut plus cruel et leur responsabilité plus lourde. Plus qu'aux amoureux désespérés, ils nuisent au peuple entier. La foule des habitants de Leucade qui accompagne et protège Sapho est souvent opposée aux prêtres qui souhaitent la mort de la poétesse. Cette position discrédite davantage le clergé.

La scène se poursuit par l'intervention d'un des prêtres qui annonce le projet du suicide de Sapho :

Rassurez-vous ; le destin nous prépare
Un sacrifice ensemble et touchant et fameux
Une femme célèbre et que l'amour égare,

Vient chercher sur ces bords un trépas glorieux ; (II, 1,)

Il ne dissimule pas que si le sacrifice d'une simple personne pourrait être favorable à leur objectif, le suicide d'une Sapho, célèbre et aimée du peuple sera plus profondément et plus longuement efficace. La réunion des prêtres s'achève avec les propos du grand prêtre qui expose encore plus nettement le caractère hypocrite de l'oracle.

Pourtant, à chaque nouvelle édition, cette scène subit des changements. En fait, *Sapho* fut jouée et publiée en 1794, dans un contexte politique révolutionnaire et marqué par l'anticléricisme des Lumières dont le texte emblématique est la Constitution Civile du Clergé (1790)¹⁶. Sa deuxième édition (1810) a dû tenir compte de la politique napoléonienne qui en matière religieuse s'était orientée vers une réconciliation incarnée par le Concordat (1801)¹⁷. Il faut voir si les modifications contribuent à l'atténuation de l'intrigue anticléricale de la pièce ou s'il s'agit seulement d'euphémisme¹⁸.

La première modification concerne le début de la scène. Alors que la foule vient de terminer sa prière pour Sapho et de quitter le temple d'Apollon, les prêtres se trouvent seuls et l'un d'entre eux annonce la décision de Sapho. Lorsque le grand-prêtre demande avec stupéfaction si c'est bien Sapho, « l'ornement de la Grèce », dans l'édition de 1794, les prêtres se contentent de répondre par un seul mot : « elle-même. » En revanche, dès l'édition de 1810, l'écrivaine développe cette réponse faite au grand prêtre :

Elle-même : à son sort le peuple s'intéresse ;
Son nom connu, vanté de tous,
Entraîne sur ses pas la foule qui s'empresse,
Et c'est pour elle enfin que ce peuple à genoux
Vient à l'instant des dieux apaiser le courroux. (II, 1)

Comme la question de l'affaiblissement du pouvoir cléricale et de l'éloignement du peuple précède cette discussion, en insistant sur la réputation poétique de Sapho et en précisant l'importance de son sort pour la foule, ces vers soulignent l'opposition entre la volonté publique et les vœux cléricaux. Loin d'atténuer le ton, l'écrivaine semble, par cet ajout tardif, souligner l'opposition du peuple au clergé.

La deuxième variante qui concerne la fin de la même scène montre que la modification peut déguiser le propos principal de l'écrivaine

sans pour autant le transformer. En 1794, le clergé se réjouit de l'occasion, il est prêt à se servir de tout pour que soit réalisée la décision de Sapho qui garantira le statut et l'autorité cléricale et l'annonce directement. Constance Pipelet le présentait alors nettement infâme et d'une franche rouerie :

C'est là qu'il faut user d'adresse,
Amis, c'est là qu'il faut s'entendre tous.
Pour mieux nous assurer un si brillant exemple,
Par des discours trompeurs, des oracles adroits,
Entraînons les esprits, sanctifions nos droits...
Mais on vient, rentrons dans le temple,

Si cette façon de dire peut paraître directe et un peu simpliste, les modifications approfondiront ensuite la dissimulation et les falsifications du clergé destinées à asservir le peuple. L'écrivaine devient plus prudente :

Amis, nous sommes seuls, parlons sans nous contraindre ;
Il est plus d'un écueil qu'ici nous devons craindre ;
Ministre d'Apollon, c'est à nous de juger
S'il veut ou ne veut pas punir ou protéger,
Et si nous permettons qu'un si brillant exemple
Du peuple qui s'alarme excite la douleur,
Bientôt notre antique splendeur....
Mais on vient, rentrons dans le temple. (II, 1)

Alors que dans le texte de 1794, les prêtres ne semblent pas douter de la puissance de l'oracle et du saut pour impressionner le peuple et l'asservir, à partir de la deuxième édition en 1810, tout en affirmant leur rôle d'intermédiaire, ils ont peur que la mort de Sapho indigne le peuple au lieu de le conduire à se prosterner devant un dieu tyran. Constance de Salm semble suggérer que l'esprit éclairé du peuple n'acceptera plus jamais aveuglement la religion professée par le clergé.

Conclusion

Par l'analyse du personnage de Stésichore comme le symbole d'un patriarcat moderne et du celui de Sapho étant une femme qui ne se plie ni au pouvoir masculin ni aux autorités religieuses et par l'étude de la place donnée au clergé qui concède à la tragédie de Constance

Pipelet une forte charge anticléricale, nous avons tenté d'élucider les trois aspects qui assurent la qualité politique de cette pièce et qui la situent dans le répertoire dramatique de la décennie révolutionnaire en France.

En guise de conclusion et en vue d'affirmer le constat que les figures mythiques ou légendaires s'adaptent aux diverses nécessités de chaque époque et de confirmer l'hypothèse que *Sapho* répond aux exigences idéologiques et politiques de la fin du XVIII^e siècle français, nous proposons d'examiner brièvement la fin de Sapho et de *Sapho* de Constance Pipelet et de la comparer avec celle des fictions écrites par deux autres écrivaines contemporaines. En fait, si les fictions élaborées d'après le récit de la vie de Sapho, au cours du XVIII^e siècle français, ont choisi le suicide comme le dénouement de sa vie et de son amour malheureux, un tel choix ne s'était pas imposé dans toutes les périodes. Certains attribuent le saut de Leucade à une Sapho courtisane (Strabon) et d'autres destinent la poétesse à une vie épanouie par l'amour et par la création poétique (Madeleine de Scudéry). Ceux et celles qui évoquent le suicide de Sapho, en changent les conditions pour adapter la tradition à leur propre goût.

Prenons d'abord l'exemple de la Sapho d'Anne-Marie de Beaufort¹⁹, dans son héroïde intitulée *Sapho à Phaon*. Malgré le respect de la tradition, cette Sapho se livre à une autocritique qui mène à transformer la mort volontaire en une punition choisie par la victime elle-même. Ce n'est plus l'amour malheureux et la douleur d'être trahie qui poussent la poétesse à la mort, mais c'est l'humiliation ressentie d'avoir choisi un homme infidèle qui détermine Sapho à se donner la mort :

De son indigne choix, Sapho va se punir ;

Je rougis de t'aimer, c'est plus que te haïr. (Beaufort, 1821, 14)

Le suicide n'est ni asile, ni sacrifice, ni rituel religieux, mais un châtement. Par ailleurs, en présentant le choix de Phaon comme « indigne », il se peut que madame de Beaufort tende à critiquer la tradition qui a voué Sapho à un homme infidèle.

En revanche, dans le drame de Mme de Staël²⁰, le suicide se révèle d'abord comme un sacrifice et il coïncide ensuite avec la liberté. Chez elle, Sapho renonce à son amour et oblige son élève à s'unir à son amant pour assurer le bonheur de celui-ci. Sublimant son amour par le

sacrifice total de ses sentiments au profit de l'amant qui l'a trahie, cette Sapho ne se donne pas la mort dans l'égarement de sa raison et de ses sentiments, comme celle de Constance Pipelet. Profondément triste et amère, elle est ferme dans son sacrifice et résolue au suicide. Face à l'inquiétude de Cléone (l'élève de Sapho), Diotime (l'amie de Sapho et la mère de Cléone) constate : « Elle me semble plus calme ; la gloire d'un tel sacrifice la soutient. » (Staël, 2010, 139) Et en réponse à Alcée, Sapho elle-même dit : « Quand la résolution est prise, c'est dans l'excès même des sacrifices qu'on trouve de la force. » (Staël, 2010, 139) Elle saute ensuite du rocher alors qu'elle improvisait ses derniers chants. Tandis qu'elle se donne la mort, en pleine sérénité et inspiration poétique, son suicide apparaît comme l'exercice des droits de l'individu moderne, au nom de la liberté²¹.

Mais le dénouement de la tragédie de Constance Pipelet est complètement différent. Au contraire des autres récits, cette pièce ne s'achève pas avec la seule mort de Sapho. Phaon, Cléis, Damophile et tous ses complices et plus particulièrement le prêtre qui les accompagne (en bateau) vont succomber avec elle. Dans la nouvelle ère qui a commencé avec la Révolution, il n'y a de place ni pour la faiblesse, ni pour la trahison, ni pour la religion des prêtres. Le saut de Sapho et le naufrage du bateau s'accompagnent de l'effondrement du temple d'Apollon, symbole de l'institution religieuse et de ses abus. La dernière didascalie présente ainsi la fin de la pièce :

La foudre éclate sur le temple, la barque qui porte Phaon, Cléis et Damophile, repaît ballottée par les flots et s'abîme ; le temple s'embrase et s'écroule, il tombe une pluie de feu. (III, 8)

Ce dénouement insiste plus sur le message anticlérical de la pièce que sur le suicide de la poétesse, et tend à faire voir dans l'histoire d'amour entre Sapho et Phaon une toile de fond pour les idées anticléricales de Constance Pipelet.

Ainsi, quoique ces trois œuvres écrites d'après le récit de la vie de Sapho, par trois femmes écrivains, qui viennent de la tradition des Lumières et du XVIII^e siècle, respectent le modèle ovidien de la poétesse amoureuse et trahie, leurs fins se distinguent par le motif que chacune avance pour le suicide de Sapho. *Sapho* de Constance Pipelet, quant à elle, est particulièrement ancrée dans le contexte de la France post-révolutionnaire. Si nous avons ici proposé une lecture politique

de la tragédie-lyrique de *Sapho*, la réflexion sur les conditions des femmes auteurs constitue l'autre aspect de cette pièce qui mérite d'être étudié en confrontant cette œuvre avec toutes les autres de l'écrivaine et celles de ses contemporains et aussi en la situant dans le contexte culturel des productions dramatiques des femmes après la Révolution française.

Notes

1. *Sapho*, tragédie mêlée de chants en trois actes et en vers, Paris, 1794. Le texte de la pièce connaît une seconde édition en 1810. Puis il est inséré dans les recueils des poésies de l'écrivaine publiés en 1811, 1814, 1817 et 1835. Il est enfin situé au début du deuxième tome de ses *Œuvres Complètes* parues en 1842. Les différentes éditions numérisées de la pièce sont consultables sur le site de www.Gallica.bnf.fr.

2. Constance Pipelet, future princesse de Salm (1767, Nantes- 1845, Paris), femme auteur surnommée « la Muse de la Raison » par Marie-Josèphe Chénier, sa tragédie-lyrique *Sapho* (1794) et son *Épître aux femmes* (1797) lui valurent le succès et la renommée aussi bien parmi ses contemporains qu'aujourd'hui dans les milieux universitaires et depuis la réédition de son seul roman *Vingt-quatre heures d'une femme sensible* (1824) en 2007, auprès d'un plus large public.

3. En effet, l'interrogation sur les nouvelles formes du patriarcat ainsi que sur la libération des femmes de la domination masculine, mais aussi la présentation du pouvoir maléfique du clergé, sont toutes, des questions d'ordre sociales, culturelles et religieuses dont le caractère politique au sens des rapports de pouvoir entre les individus et l'individu et l'État est incontestable.

4. Dans *Mes soixante ans*, l'autobiographie en vers de Constance de Salm, ci-devant Pipelet, publiée en 1833, elle écrit : « De Sapho, dès l'enfance admirant la splendeur/ Je voudrais porter sur la scène/ son nom, son amoureuse chaîne/ Et peindre en jeunes vers, son antique malheur. » (Constance de Salm, 1842, IV : 276)

5. Nom d'une île de Grèce où se trouve le promontoire de Leucade. Selon la légende, les amants malheureux se jetaient du haut de ce rocher pour se guérir du mal d'amour, s'ils ne mourraient pas.

6. Jusqu'à l'édition de 1817, c'est un prêtre qui annonce la fuite de Phaon ; par la suite, c'est un Leucadien.

7. Décret relatif à la représentation des pièces de théâtre du 2 août 1793, « Art 1. À compter du 4 de ce mois, et jusqu'au 1^{er} septembre prochain, seront représentées trois fois la semaine, sur les théâtres de Paris qui seront désignés par la municipalité, les tragédies de *Brutus*, *Guillaume Tell*, *Caius Gracchus*, et

autres pièces dramatiques qui retracent les glorieux événements de la révolution et les vertus des défenseurs de la liberté. Une de ces représentations sera donnée chaque semaine aux frais de la République » (Duvergier, 1834, 71).

⁸ Jean-Paul Marat (1743-1793), médecin, journaliste et une personnalité de la Révolution française et de la Terreur, son assassinat au 13 juillet 1793 par Charlotte Corday permit d'en faire un martyr de la Révolution.

⁹ Un adolescent de 14 ans qui fut tué par les contre-révolutionnaires en 1793 dans la guerre de Vendée.

¹⁰ La chute de Robespierre et la fin du régime de Terreur.

¹¹ La suppression des lettres de cachet et celle de l'opération successorale de l'exhérédation en sont les manifestations juridiques.

¹² Conformément à l'usage universitaire, le texte de référence est la dernière édition publiée du vivant de l'écrivaine : celle des *Œuvres Complètes* parues en 1842 chez Firmin Didot Frère. Cette édition est consultable sur le site de Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2046850>.

Nous donnerons successivement le numéro de l'acte en chiffre romain et celui de la scène, en chiffre arabe.

¹³ Le débat entre la gloire littéraire et le bonheur en amour est un autre aspect de *Sapho* qui mérite d'être étudié séparément. Dans ce débat le rôle de Stésichore est prépondérant dans la mesure où il encourage la poétesse à se consacrer à la poésie et à son travail créateur au lieu de s'anéantir dans l'amour.

¹⁴ La première abolition de l'esclavage date du Décret du 16 pluviôse an II (4 février 1794) : « La Convention nationale déclare aboli l'esclavage dans toutes les colonies ; en conséquence, elle décrète que tous les hommes, sans distinction de couleur, domiciliés dans les colonies, sont citoyens français, et jouiront de tous les droits assurés par la Constitution. » Bernard Grunberg, « De la contestation aux révoltes et à la révolution aux Antilles Françaises » (Dorigny, 2005, 138)

¹⁵ Rétablissement de l'esclavage dans les colonies françaises. Décret du 20 mai 1802: « Article 1. Dans les colonies restituées à la France, en exécution du traité d'Amiens du 6 germinal an X, l'esclavage sera maintenu, conformément aux lois et règlements antérieurs à 1789. [...] Art. 3. La traite des Noirs et leur importation dans lesdites colonies auront lieu conformément aux lois et aux règlements existant avant ladite époque de 1789. » (Dorigny, 2005, 138)

¹⁶ Le 12 juillet 1790, l'assemblée constituante vote un décret qui met le clergé au service de l'État. Les religieux sont désormais considérés comme responsables face à la Nation et non plus le Pape.

¹⁷ Concordat est le nom de tout accord établi entre l'Église et l'État. En 1801, Napoléon entame des négociations avec les autorités religieuses de Rome, en

vue de rétablir la paix religieuse en France. Le traité final est le concordat le plus célèbre dans l'histoire moderne de la France.

¹⁸ Figure de style qui consiste à exprimer des idées choquantes, tristes et désagréable en les adoucissant.

¹⁹ Anne-Marie de Mongeroult, comtesse de Beaufort d'Hautpoul (1763-1837), femme auteur français, parmi ses œuvres, on peut citer le roman pastoral *Zilia*, (Toulouse, 1789) et ses *Poésies diverses* (Paris, 1821).

²⁰ Germaine de Staël (1766- 1817), femme auteur français. *Sapho*, drame en 5 actes et en prose, est composé en 1811 mais n'est publié que dans le recueil de ses *Œuvres Posthumes* en 1871.

²¹ On peut aussi observer dans *Sapho* de Constance Pipelet une dimension sacrificielle, mais qui relève davantage de la logique religieuse du personnage que de l'exercice d'une liberté individuelle, c'est plus une immolation qu'un acte de don.

Bibliographie

BAYLE Pierre, *Dictionnaire historique et critique*, préface de Pierre Maizeaux, Slatkine, Genève, 1995 [Reproduction en fac-sim de la 5^e édition, Amsterdam, 1740].

BEAUFORT d'HAUTPOUL Anne-Marie de, *Poésies diverses* dédié au roi, chez François Louis, Paris, 1821.

BOULAD-AYOUB Josiane et Michel GRENON (publié et annoté par), *Procès-verbaux du Comité d'Instruction Publique de la Convention nationale*, L'Harmattan, Paris, 1998.

BOURDIN Philippe et Gérard LOUBINOUX (dir.), *Les Arts de la scène et la Révolution française*, Clermont-Ferrand, Musée de la Révolution française, Presses Universitaires de Blaise-Pascal, 2004.

DORIGNY Marcel, *Révoltes et Révolutions en Amérique et en Europe (1773-1803) : actes du colloque de l'AHMUF, Tours, Université François Rabelais, 15-16 oct. 2004*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 2005.

DORIVAL Jérôme, « Constance de Salm et la musique », dans Cahier Roucher-André Chénier, n° 29, 2010, pp. 135-159.

DUVERGIER J. B. (par), *Collection complète des Lois, Décrets, Ordonnances, Régalements, Avis de conseil d'état, de 1788 à 1830*, chez A. Guyotet Scribe, Libraire-éditeur, Paris, 1834, 2^e édition.

- FAVRE Robert, *La mort au siècle des Lumières*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 1978.
- J.BÉRARD Suzanne, *Le théâtre de la Révolution de 1789 à 1794*, Presses universitaires de Paris Ouest, Paris, 2009.
- HUNT Lynn, *Roman familial de la Révolution française*, Alban Miche, Paris, 1995.
- KRIEF Huguette, *Sapho des Lumières*, Saint-Etienne, Presses Universitaires de Saint-Etienne, 2006.
- La Décade philosophique, littéraire et politique*, n° 30, t. III, (18 février 1795).
- NADEAU Martine, « La politique culturelle de l'an II : les informations de la propagande révolutionnaire au théâtre », *Annal historique de la Révolution*, n° 327, Janvier-Mars, 2002.
- NETTER Marie-Laurence, « L'intégration de nouvelles valeurs par le théâtre », *Théâtre et Révolution*, Les Belles Lettres, Paris, 1989.
- OVID, *Héroïdes*, texte établi par Henri Bornecque et traduit par Marcel Prévost, les Belles Lettres, Paris, 1991.
- POIRSON Martial, *Le théâtre sous la Révolution, Politique du répertoire (1789-1799)*, Desjonquères, Paris, 2008.
- SALM Constance de, *Œuvres Complètes*, tome IV, Firmin Didot Frères, Paris, 1842.
- STAËL Germain de, *Sapho* drame en 5 actes, dans *Sapho des Lumières*, Saint-Etienne, Presses Universitaires de Saint-Etienne, 2006.
- TISSIER André, *Les spectacles à Paris pendant la Révolution, répertoire analytique, chronologique et bibliographique, (1) De la réunion des États généraux à la chute de la royauté : 1789-1792*, Droz, Genève, 1992.
- USANDIVARAS-MILI Muriel « Voltaire revu et corrigé par la Révolution Française : Le cas de *La mort de César* », *Man and Nature : Proceedings of the Canadian Society for Eighteenth-Century Studies*. Edmonton, Academic Printing & Pub., V.10, 1991.
- VIALA Alain, *Histoire de théâtre*, Coll. Que sais-je ?, PUF, Paris, 2005.
- VOLTAIRE, *Dictionnaire Philosophique*, Paris, Classique Garnier/ Poche, 2008, [1764].

VOLTAIRE, *Œdipe*, *Œuvres Complètes* de Voltaire, 1A, Œuvres de 1711-1722 (I), dir. de l'édition Haydn Mason, Nicholas Cronk, critical ed. John Renwick, David Jory, Voltaire foundation, Oxford, 2001.

WITTIG Monique et Sande ZEIG, *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, Grasset, Paris, 2011.