

GABRIELE VICKERMANN-RIBÉMONT

Université d'Orléans

ENTRE ANCRAGE JURIDIQUE ET TRADITION LITTÉRAIRE :  
*LA PUPILLE DE FAGAN ET LES TUTEURS DE MOLIÈRE*

Abstract. Gabriele Vickermann-Ribémont, *Entre ancrage juridique et tradition littéraire : « La Pupille » de Fagan et les tuteurs de Molière* [Between legal roots and literary tradition: *La Pupille* of Fagan and the tutors in Molière's plays], *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XXXVIII/1: 2011, pp. 51-65. ISBN 978-83-232-2279-8. ISSN 0137-2475. DOI 10.2478/v10123-011-0005-y.

The best-known comedy written by Eighteenth-century minor dramatic author Fagan, *The Pupille* (1734), is to be understood against the background of the matrimonial law of the French Ancien Regime. The royal law article called « rapt de séduction », which inspired much of the contemporary literary production, gives full authority to parents or guardians, as opposed to the Catholic doctrine privileging free consent of parties. *La Pupille* plays a particular role in this context because the comedy does not ridicule parents or guardians, and works out a marriage against their will; on the contrary, Fagan's guardian is most comprehensive and will therefore prepare the final surprise.

Le 5 juillet 1734<sup>1</sup>, les Comédiens Français représentent pour la première fois une comédie en prose et en un acte, *La Pupille* de Barthélemy-Christophe Fagan, auteur qui avait déjà donné deux pièces à la troupe du Roi (*Le Rendez-vous* et *La Grondeuse*<sup>2</sup>) après avoir travaillé pour l'Opéra Comique. *La Pupille* est sans doute la pièce de l'auteur qui connut le succès le plus important<sup>3</sup>. Elle ne fut jamais retiré de l'affiche

---

<sup>1</sup> La date est donnée par Lancaster (H.C. Lancaster, *The Comédie Française, 1701-1774. Plays, actors, spectators, finances*, dans: *Transactions of the American Philosophical Society*, new series 41, 4 (1951), p. 714) et contredit celle qu'on trouve dans l'édition du *Théâtre de M. Fagan, et autres œuvres du même auteur* [éd. par Ch. Pesselier] 4 tomes, Paris, chez N.B. Duchesne, 1760. L'édition originale porte bien cette date de création du 5 juillet (Paris, Chaubert, 1734), mais Albert Clerc, dans la seule monographie dédiée à l'auteur Fagan, reprend la date donnée par Pesselier et va jusqu'à corriger celle donnée dans l'édition originale qu'il cite dans la bibliographie (A. Clerc, *Barthélemy-Christophe Fagan, auteur comique, 1702-1755. Contribution à l'histoire de la comédie en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, E. de Boccard, 1933, p. 18 n., 218).

<sup>2</sup> *Le Rendez-vous*, comédie en un acte et en vers, créée le 27 mai 1733, et *La Grondeuse*, comédie en un acte et en prose, représentée pour la première fois le 11 février 1734.

<sup>3</sup> En août 1734, le *Mercure de France* annonce : « Les Comédiens François continuent toujours les Représentations de la *Pupille*, que le Public ne se lasse point de voir et d'applaudir » (*Mercure de France*, août 1734, p. 1846). Le mois suivant, le même journal donne une présentation étendue de la pièce qu'il justifie également par son succès : « Cette Pièce, dont M. Fagan est l'Auteur, a été

jusqu'à la fin de l'Empire<sup>4</sup> et franchit le seuil de la canonisation jusqu'à l'édition du *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle* dans la collection de la Pléiade<sup>5</sup>.

Le titre pointe une constellation particulière des personnages dont une jeune fille orpheline est au centre de l'intérêt. Dans le cadre des intrigues matrimoniales qui donnent la trame de la plupart des comédies de l'époque<sup>6</sup>, la relation entre le tuteur et la pupille concerne essentiellement la question, très contestée entre le Roi de France et l'Église, du consentement parental au mariage des mineurs (dont une pupille fait automatiquement partie). Dans la pièce de Fagan, le même arrière-fond juridique du consentement nécessaire du tuteur donne son relief à l'intrigue – et est explicité par un certain nombre de répliques du tuteur même. Mais l'ancrage dans la tradition théâtrale, et notamment la référence à certaines pièces de Molière qui faisaient encore un beau succès à la Comédie à la même époque<sup>7</sup>, fait encore plus ressortir le contexte juridique : la surprise finale que réserve la petite pièce de Fagan se construit devant l'horizon d'attente du public, essentiellement forgé par l'image du tuteur dessinée par les deux textes de Molière qui traitent le même sujet de la pupille à marier : *L'École des maris* (1661) et *L'École des femmes* (1662).

Avec ces deux types d'influence qu'intègre la pièce de Fagan, elle illustre de manière emblématique comment les textes littéraires prennent en charge leur situation au carrefour des discours juridique et littéraire, l'un influant nécessairement le sujet traité, l'autre jouant essentiellement sur la manière de le représenter.

---

requê si favorablement du Public, que nous ne pouvons assez nous empresser de lui en donner la plus juste idée qu'il nous sera possible. » (*Mercur de France*, septembre 1734, p. 2036). Fagan ne tira pourtant pas beaucoup de profit de ce succès. Comme il le rappelle dans une lettre adressée à la Comédie française, il céda la pièce aux comédiens après la quinzième représentation, dans l'espoir d'ultérieurs succès lequel ne se réalisa pas (cf. la lettre manuscrite conservée dans le dossier auteur aux archives de la Comédie française et retranscrite en annexe par A. Clerc, *Barthélemy-Christophe Fagan, auteur comique*, p. 208).

<sup>4</sup> Cf. J. Truchet dans sa « Notice » au texte dans l'édition du *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, vol. I, textes choisis, établis, présentés et annotés par J. Truchet. Paris, Gallimard, 1972, p. 1453.

<sup>5</sup> B.-Ch. Fagan, *La Pupille*, dans : *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle, op.cit.*, pp. 989-1014 et pour la « Notice » et les « Notes et Variantes », pp. 1453-1456. Par la suite, les citations de *La Pupille* renvoient à cette édition. Dans sa « Notice », Truchet soutient même que Fagan « est l'un des plus agréables parmi les auteurs comiques mineurs du siècle » et que « l'on peut s'étonner que son œuvre soit tellement méconnue » (*ibid.*, p. 1453).

<sup>6</sup> Voir à ce sujet le très riche article de G. Spielmann, « Le mariage classique, des apories du droit au questionnement comique », *Littératures classiques* 40 (2000), 223-257.

<sup>7</sup> Pour le détail de la longévité du succès de ces deux comédies, cf. H.C. Lancaster, *The Comédie Française, 1701-1774, op.cit.* Notamment dans les années qui précèdent la création de *La Pupille* (du 5 juillet 1734), on trouve et *L'École des maris* et *L'École des femmes* régulièrement à l'affiche. Depuis 1730, pour la première des deux comédies : 17 mars, 16 et 24 juillet, 27 août et 26 nov. 1730 ; 21 et 24 août, 11 sept. et 27 déc. 1732 ; 17, 24 et 28 janv., 25 fév., 21 mars et 14 juin 1733 ; 30 mars et 4 juin 1734. Pour la seconde pièce : 16 janv., 10 et 13 fév., 15 juin, 21 août, 18 sept., 9 nov., 12 déc. 1730 ; 9 et 20 fév., 10 et 17 mai, 20 août, 11 oct. 1731 ; 11 janv., 4 fév., 19 déc. 1732 ; 30 janv., 20 fév. 1733 ; 9 fév., 27 mai et 8 juin 1734 (pp. 699-714).

## CONSENTEMENT PARENTAL ET CONSENTEMENT DES ÉPOUX

Depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, la question du consentement parental aux mariages des mineurs séparait le Roi français et l'Église catholique<sup>8</sup>. Tandis que l'Église affirmait depuis le XII<sup>e</sup> siècle la nécessité du consentement mutuel des époux pour la dignité du mariage, en faisant même l'essence du sacrement, Henri II avait essayé le premier, dans un édit *ad hoc* donné en 1556 à l'occasion du mariage de François de Montmorency, d'introduire le consentement des père et mère comme *conditio sine qua non* du mariage valide. L'Église répond à cette initiative et aux instances du clergé français lors de la XXIV<sup>e</sup> session du concile de Trente en 1563, en menaçant d'anathème tous ceux qui maintiendrait faussement qu'un mariage contracté sans le consentement parental soit non valable et souligne, tout en précisant la forme à respecter pour le mariage catholique, l'importance du consentement des époux.

Devant l'impasse, les juristes gallicans développent la doctrine du rapt de séduction<sup>9</sup> qui, s'ancrant dans le droit canonique et son empêchement dirimant du mariage contracté après un rapt (cas particulier précisément d'un vice de consentement), criminalise les mariages contractés par les enfants de famille (filles mineures de 25 et garçons mineurs de 30 ans) sans le consentement ou à l'insu de leurs pères, mères, tuteurs ou curateurs en les considérant comme raptés. Cette législation (qui connaît différentes étapes, de l'ordonnance de Blois de 1579, en passant par la déclaration de Saint-Germain-en-Laye de 1639, jusqu'à la *Déclaration du Roy concernant le rapt de séduction* de 1730) et la jurisprudence qui en découle poussent à l'extrême le conflit entre le consentement parental et le consentement mutuel des époux, allant jusqu'à nier la liberté du consentement des époux mineurs dès le moment qu'il est exprimé sans ou même contre le consentement des personnes dont ils dépendent<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Pour l'histoire de la conception catholique du mariage, cf. J. Gaudemet, *Le mariage en Occident. Les mœurs et le droit*. Paris, Cerf, 1987.

<sup>9</sup> Pour une introduction à l'histoire du rapt de séduction, cf. toujours L. Duguit, *Étude historique sur le Rapt de séduction*, Paris, Larose et Forcel, 1886, et dernièrement B. Garnot, *On n'est point pendu pour être amoureux... La Liberté amoureuse au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Belin, 2008, surtout le chapitre sur « L'Amour rebelle », pp. 53-78. Pour la reprise littéraire du rapt de séduction, voir le chapitre sur la « question du mariage », notamment la partie sur *Les Illustres françaises* de l'étude fondamentale de Ch. Biet, *Droit et littérature sous l'Ancien Régime. Le jeu de la valeur et de la loi*, Paris, Honoré Champion, 2002, pp. 175-224. Danielle Haase-Dubosc se penche plutôt sur les récits autobiographiques, pour le rapt de séduction : « L'enlèvement représenté par les femmes : Madame de la Guette ou l'enlèvement consenti ». Dans D. Haase-Dubosc, *Ravie et enlevée. De l'enlèvement des femmes comme stratégie matrimoniale au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1999, pp. 107-133.

<sup>10</sup> Ce raisonnement est parfaitement illustré par un plaidoyer de D'Aguesseau, prononcé en sa qualité d'avocat général, bien avant qu'il soit chancelier et, entre autres, à l'initiative de la *Déclaration du Roy concernant le rapt de séduction* de 1730 : « Il n'est même pas vrai de dire que dans le Rapt de séduction l'on trouve au moins la volonté & le consentement de la personne ravie. Cette volonté n'est point la sienne ; c'est celle du Ravisseur, que la force de la passion lui fait suivre. C'est la passion qui veut, ce n'est point la raison ; & bien loin que le Ravisseur, soit excusable parce que la personne ravie veut bien consentir à son déshonneur, c'est au-contraindre ce qui le rend

Devant la contradiction entre la position de l'Église, en principe seule compétente en matière de mariage, et celle du Roi, marquée par une législation extrêmement dure, la littérature se saisit de la question, essentiellement pour faire valoir les raisons du cœur et la subjectivité amoureuse qui peut s'afficher comme une question générationnelle, mais aussi, comme il semble être le cas au XVIII<sup>e</sup> siècle, être traitée comme emblème d'une affirmation plus générale de la liberté et de l'autonomie du sujet<sup>11</sup>.

Quant à *La Pupille* de Fagan, elle ne revient pas, comme d'autres textes de l'époque<sup>12</sup>, sur la mise en discours ou l'application de l'article de droit qu'est le rapt de séduction, mais elle met en avant la question du consentement avec ses deux facettes : le consentement du tuteur d'une part, et le consentement mutuel des époux, lequel n'est pas ici mis en question par l'autorité parentale, mais bien plutôt par l'une des parties, plus précisément par le prétendant de Julie, le marquis Valère.

Car le tuteur, Ariste, est assez 'complaisant'<sup>13</sup> pour suivre le sentiment de Julie dans le choix de son époux. Cette position est le principe de fonctionnement même de la pièce, tant les différents malentendus dépendent en dernier lieu du parti pris d'Ariste de suivre la volonté de sa pupille, laquelle ne se déclare pourtant pas clairement.

Le consentement d'Ariste semble donc être gagné d'avance, étant donné son caractère et le respect qu'il porte au sentiment de Julie. Même avant que ces deux personnages paraissent sur scène, cette opinion est avancé par Orgon, l'ami d'Ariste : « Ariste est trop judicieux et trop mon ami pour s'opposer à ce mariage, si sa pupille y consent... » (scène I, p. 990). Ariste va lui confirmer cette attitude (« je l'ai vingt fois assurée que je ne gênerais jamais son inclination », IV, p. 992) et ne se vexe

---

plus coupable. Son véritable crime est de le lui avoir fait vouloir & de l'avoir liée, engagée dans la malheureuse société de son crime. [...] / La mesure de la volonté, du consentement, de la passion de la personne ravie, est la mesure du crime du Ravisseur » (D'Aguesseau, « LVI. Plaidoyer du 5 août 1699 », *Œuvres*, tome quatrième, contenant les plaidoyers prononcés au Parlement en qualité d'Avocat Général, depuis le mois d'avril 1696, & dans les années 1697, 1698, & 1699. Paris, Libraires associés, 1764, p. 695).

<sup>11</sup> Et d'ailleurs, dans *L'École des maris* de Molière qui constitue un modèle important de Fagan (v. *infra*), Sganarelle pointe cette problématique générale, évidemment dans une perspective particulière qui exagère la perception de ce qui est vu comme décadence : « Au lieu de voir régner cette sévérité / Qui composait si bien l'ancienne honnêteté, / La jeunesse en ces lieux, libertine, absolue, / Ne prend... » (I, 3 ; vv. 269-272).

<sup>12</sup> C'est notamment le cas du *Philosophe marié* de Philippe Néricault Destouches (dont j'ai récemment donné une édition critique : Genève, Droz, 2010) et surtout des *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* de l'abbé Prévost qui va jusqu'à sonder les présupposés du discours juridique, ancré profondément dans l'imaginaire chrétien de la séduction et la doctrine augustinienne de la concupiscence. (Cf. à ce sujet mon article « Ordre du discours et littérature au premier XVIII<sup>e</sup> siècle – l'exemple du rapt de séduction », dans : *Études culturelles, anthropologie culturelle et comparatisme, Actes du XXXVI<sup>e</sup> Congrès de la SFLGC*, Dijon, 3-5 septembre 2008, éd. par A. Dominguez Leiva, S. Hubier, Ph. Chardin et D. Souiller. Dijon, EUD, 2010, vol. II, pp. 163-173).

<sup>13</sup> C'est Lisette, la suivante de Julie, qui l'exprime ainsi : « Vous avez un tuteur qui porte la complaisance au-delà de l'imagination, et qui ne vous contraindra pas » (scène VI, p. 993).

que du secret que Julie garde malgré sa générosité<sup>14</sup>. Le consentement semble donc assuré, mais reste néanmoins le pivot du jeu de cache-cache que se livrent Julie et l'homme de son cœur. Car le silence de la pupille paraît d'autant moins explicable que le consentement est à la fois promis et indispensable, comme le rappelle son tuteur : « [...] après les assurances que je vous donne, quelle raison auriez-vous encore de me taire son nom ? N'est-ce pas une chose qu'il faut que je sache tôt ou tard, puisque mon consentement vous est nécessaire ? » (VII, p. 995).

La magnanimité d'Ariste en matière de consentement au mariage de sa pupille – qu'il manifeste indépendamment du choix concret de l'époux – contribue également à le caractériser, comme homme judicieux et respectueux de la liberté des autres. Cette attitude se marie avec un autre trait de caractère, mis en avant par Orgon par rapport à un éventuel mariage d'Ariste qu'il déclare être « un peu philosophe, et par conséquent peu curieux d'engagement » (II, p. 990). La réplique d'Ariste va éclaircir à la fois sa vision du philosophe et l'idéal qu'il essaie d'incarner :

Il y a eu, dans ce qu'on appelle philosophes, des gens qui ne se sont point mariés, et peut-être ont-ils bien fait. Mais, selon moi, le célibat n'est point essentiel à la philosophie, et je pense qu'un sage est un homme qui se résout à vivre comme les autres, avec cette seule différence qu'il n'est esclave ni des événements, ni des passions (II, p. 991).

Ariste affiche donc une certaine distance aux faits qui impressionnent la plupart des hommes. Ceci peut expliquer la liberté qu'il concède aux autres – liberté qui peut s'étendre d'autant plus que lui-même prend de la distance. Dans la même réplique, le passage sur les philosophes amène par défaut une réflexion sur sa décision de ne pas se marier – décision qu'il a pris non pas par philosophie, mais tout simplement à cause de son âge qu'il juge trop avancé pour contracter mariage. (On voit ici encore que le mariage est pour Ariste nécessairement basé sur l'inclination, l'impossibilité du mariage tenant au fait qu'il pense ne plus pouvoir plaire.) Néanmoins, l'attitude de prudence par rapport aux passions, attribuée aux philosophes, va sans doute influencer sur son comportement dans la suite de la comédie, tant il se méfie de ses propres sentiments et même des réflexions de sa raison dont il pense qu'elle pourrait être troublée par ses sentiments<sup>15</sup>. En tout cas, très brièvement et presque plutôt par allusion, Ariste

---

<sup>14</sup> « Une si grande réserve de sa part me pique, je vous l'avoue, et me surprend en même temps » (IV, p. 992) et, plus loin, à Julie : « J'aurais lieu de m'offenser du peu de confiance que vous auriez en moi. Rassurez-vous, Julie ; votre penchant n'est point un crime, et je ne vous reproche rien que le secret que vous m'en avez fait » (V, p. 992).

<sup>15</sup> Ainsi remarque-t-il, toujours en aparté : « L'ai-je entendu, ou si c'est une illusion ? », « Quels coups redoublés attaquent ma raison ! », « Toute ma prudence échoue. » (XIV, p. 1006), puis, dans le monologue de la scène XVII : « Quoi ! Julie, il serait possible qu'Ariste eût obtenu quelque empire sur vous ! Ha ! Julie, Julie, si ma raison ne m'eût pas soutenu contre l'effet de vos charmes, pensez-vous que je n'eusse pas été le premier à me déclarer pour vous ? Avez-vous cru que je vous visse impunément ? Non, non... Mais plus votre mérite m'a paru accompli, et plus j'ai trouvé de motifs d'étouffer dans mon cœur la passion que vous y faisiez naître... Ciel ! quelle est ma faiblesse ! Osé-je croire qu'elle pense à moi ? Allons, rendons-nous justice une bonne

est présenté en philosophe et c'est comme tel qu'il se montre aussi généreux que judicieux dans l'affaire du mariage de Julie. L'allusion évoque un modèle bien connu sur la scène de la troupe du Roi, le philosophe marié que Philippe Néricault Destouches avait mis sur scène dans la comédie qui prend son nom. Ce héros, qui porte également le nom d'Ariste, a du mal à avouer publiquement son mariage, tellement il avait, en tant que philosophe, raillé auparavant le lien matrimonial. Et dans la petite querelle littéraire qui suivit le succès de cette comédie, certains des pamphlétaires reprurent encore l'argument topique de la comédie classique selon lequel un vrai philosophe, exempt de toute passion, ne saurait être marié<sup>16</sup>. Tout comme l'Ariste de Destouches<sup>17</sup>, le protagoniste de Fagan va finalement accepter son sentiment, même si chez lui, c'était une abdication intériorisée qui l'amenait à nier la possibilité même (et non pas l'aveu public uniquement) d'un mariage fondé sur l'amour.

Cette attitude, que Fagan illustre par rapport au consentement, lequel relève finalement de l'autorité parentale, quoique déléguée, fait sans doute exception dans la réalité et le paysage comique de l'époque. Même si certains auteurs, comme Marivaux avant tout, s'efforcent d'inventer des personnages parentaux nouveaux (non seulement, mais aussi dans les nombreuses *écoles* des pères, mères etc.)<sup>18</sup>, la situation habituelle de la comédie est le manque du consentement parental qui doit donc être arraché, forcé<sup>19</sup>, amené par maintes ruses. De Molière à Rochon de la Valette<sup>20</sup>, en passant par Dancourt, Regnard et tant d'autres, le tuteur est plutôt le barbon amoureux fou de sa pupille, qui peut accessoirement avoir des intérêts financiers en cette opération matrimoniale.

En contraste avec la générosité d'Ariste se déploie l'attitude du jeune marquis Valère qui prétend à la main de Julie ; et qui usurpe pour ainsi dire le consentement de celle-ci qu'il prend pour de l'argent compté. La présomption du consentement de Julie est finalement l'exemple extrême du comportement peu discret et orgueilleux qu'affiche le marquis de manière générale. Il est peut-être de bonne foi – mais il interprète tout en sa faveur<sup>21</sup> et privilégie ses conjectures à l'expression directe de

---

fois, et convenons que, pour quelques apparences, il y a cent raisons qui détruisent une idée aussi ridicule » (p. 1007).

<sup>16</sup> Pour une introduction au *Philosophe marié ou le mari honteux de l'être* de Philippe Néricault Destouches et sa réception contemporaine, cf. mon « Introduction » à l'édition du texte, éd. cit.

<sup>17</sup> D'ailleurs, à la création de *La Pupille*, le rôle d'Ariste était joué par Montmesnil (le fils de Lesage) (*Mercure de France*, septembre 1734, p. 2036) qui jouait également, après Quinault, Ariste dans *Le Philosophe marié*. (P.-D. Lemazurier, *Galerie historique des acteurs du théâtre français depuis 1600 jusqu'à nos jours*, Paris, J. Chaumerot, 1810, vol. 1, pp. 434-436). Jouait-il aussi l'Ariste de *L'École des maris* ?

<sup>18</sup> Voir notamment *Le Père prudent et équitable* et *La Mère confidente* de Marivaux.

<sup>19</sup> Cf. le titre d'une comédie de Guyot de Merville, représentée pour la première fois par les comédiens français le 13 août 1738.

<sup>20</sup> Rochon de la Valette, *L'École des tuteurs*, Paris, Duchesne, 1754.

<sup>21</sup> Ainsi répond-il à la question de son oncle s'il est bien sûr d'être aimé : « Si j'en suis sûr ? Premièrement, quand je viens ici, à peine ose-t-elle me regarder : preuve d'amour ; et quand je lui



la volonté de celle qu'il prétend aimer. Il entreprend ainsi toutes les démarches pour obtenir le consentement d'Ariste à leur mariage sans en avoir jamais parlé à Julie, et lorsqu'elle lui en fait des reproches, il les met sur le compte de la réserve que doivent garder les jeunes femmes :

Je sais que c'est à l'amant à faire des démarches. Une fille aimerait passionnément qu'une bienséance mal entendue lui prescrit de se taire ; aussi, quand on est instruit du bel usage, on lui épargne la peine de se déclarer. Vos yeux, vos yeux ont trop su me parler pour que je demeure dans l'inaction, et si vous voulez m'ouvrir votre cœur, vous conviendrez que vous m'en savez quelque gré (IX, p. 998).

Même quand Julie refuse catégoriquement cette interprétation, il prend encore sa réaction pour une « retenue hors de saison » (*ibid.*). Au contraire, tout semble réglé à ses yeux dès le moment que le consentement du tuteur est acquis : « Que diable, quand on se convient, et que les tuteurs, les oncles et tous ces animaux-là consentent, à quoi bon se contraindre ? » (*ibid.*). Des deux possibilités une : ou bien Valère à une petite idée de la manière dont deux époux doivent 'se convenir', ou bien il ramène seulement à sa propre opinion le sentiment des deux époux, oubliant tout simplement celui que pourrait avoir celle dont il espère faire son épouse.

La suite paraît plutôt trancher en faveur de la deuxième lecture, car, encore une fois, le consentement de Julie s'efface dans la perception du marquis devant celui du tuteur qui semble être le seul dont il faut s'assurer.

*Julie* : Si l'on consent de votre côté, je puis vous assurer qu'il n'en est pas de même du mien.

*Le Marquis* : Quoi, votre tuteur ne vient pas dans le moment de me témoigner le plaisir que lui fait notre union ? (IX, p. 998)

La situation reflète bien, en fin de compte, la situation juridique en matière de mariage, telle que la définit le droit royal : le consentement parental était requis pour tout mariage d'un enfant de famille ; du consentement des deux époux, si cher à l'Église, les ordonnances ne disent mot, et la jurisprudence en fait également abstraction, allant, comme nous avons vu, jusqu'à invalider le consentement donné par un époux mineur au cas où manquerait celui de la personne dont il dépend<sup>22</sup>. Si Julie a de la chance d'avoir un tuteur qui privilégie l'avis qu'elle exprimerait, elle est paradoxalement dans l'exacte situation que décrit le marquis. En effet, si son cœur ne bat pas pour le jeune Valère, elle ne franchit pas le pas d'une déclaration univoque pour la raison

---

parle, elle ne me répond pas le mot : preuve d'amour ; et quand je parais vouloir me retirer, elle affecte un air plus gai, comme pour me dire : „Pourquoi me fuyez-vous, marquis ? Craignez-vous de me sacrifier quelques moments ? Restez, petit volage, restez ; je vais vaincre le trouble où me jette votre présence, et vous fixer par mon enjouement. Mon esprit va briller aux dépens de mon cœur. J'aime mieux que vous me croyez moins tendre, et vous paraître plus aimable. Demeurez, mon cher marquis ! demeurez...”. Je pourrais vous en dire davantage, mais vous me permettez de me taire là-dessus » (I, p. 989 s.). La réplique de son oncle prévient le spectateur tout de suite : « Ces preuves-là me paraissent assez équivoques » (I, p. 990).

<sup>22</sup> Voir note 9.

même qu’avançait son prétendant malheureux. Sa difficulté, une des sources majeures du malentendu qui sous-tend la comédie entière, est précisément celle de se déclarer. Elle n’ose même pas laisser parler ses yeux, de peur de se voir rejetée. Car celui qu’elle aime pense si peu à la possibilité d’être aimé par Julie – elle-même avoue qu’elle pourrait « passer dans le monde pour extraordinaire, pour bizarre, car [s]on choix est singulier... » (VI, p. 994) – qu’il ne risque pas de deviner des sentiments si bien dissimulés.

### LE « CHOIX SINGULIER » OU L’HÉRITAGE PARADOXAL<sup>23</sup> DE MOLIÈRE

Julie le révèle, d’une certaine manière, dans la scène VI : le ressort de la comédie de Fagan est de s’inscrire en faux dans la tradition du répertoire. En effet, le « choix [...] singulier » de Julie qui lui impose de se taire prend tout son relief devant les attentes du « monde », des spectateurs aussi, attentes essentiellement modulées par le répertoire du théâtre même.

L’auteur qui a préformé de la manière la plus forte et la plus durable les schémas de l’intrigue matrimoniale dans la comédie post-classique française est sans aucun doute Molière. Pour le personnage du tuteur, il a également façonné un modèle fort : celui du barbon qui se ridiculise par l’abus du pouvoir qu’il a sur une pupille, en voulant l’épouser lui-même. Évidemment, on peut voir dans la constellation particulière de la pupille et du tuteur-prétendant qui doit affronter un rival une simple variation du schéma général de l’intrigue matrimoniale qui tourne, dans la comédie d’Ancien Régime, autour de la nécessité du consentement parental – une variation qui va concentrer en un personnage deux fonctions qui peuvent également être actualisées par les parents d’une part et un prétendant favorisé par ceux-ci de l’autre. Mais cette constellation peut changer l’appréhension du consentement même : ce qui semble normal dans la société patriarcale d’Ancien Régime – la décision du chef de famille sur un mariage en fonction non pas du sentiment des personnes concernées, mais de l’intérêt de la famille – ressemble fort à un abus de pouvoir dès le moment que cet intérêt, confié à un tuteur, coïncide avec le mariage du tuteur même, d’autant plus que le mariage semble être mal assorti, notamment entre une jeune pupille désirable et un vieillard. Molière avait déjà su profiter de cette architecture dans *L’École des femmes* pour désavouer entièrement les intentions d’Arnolphe et faire sentir, au delà du ridicule d’une éducation démodée, l’injustice qui peut accompagner la nécessité du consentement du tuteur au mariage de sa pupille. Provoquée par cette constellation particulière qui relève de l’abus, la perception de l’injustice peut rejaillir sur le consentement parental

---

<sup>23</sup> C’est Jacques Truchet qui a appelé cet « amour d’une très jeune fille pour son tuteur, homme de quarante-cinq ans, qu’elle préfère au jeune marquis qui demandait sa main » un « paradoxe » (« Notice » au texte, p. 1454). Le paradoxe est constitué par la relation particulière que le texte établit avec la tradition dans laquelle il s’inscrit par la négative.



en général – même si Molière se garde bien de critiquer cette institution, arrivant par un magistral coup de théâtre à faire coïncider les projets des pères avec le choix du cœur des jeunes amoureux<sup>24</sup>.

Comme *L'École des femmes*, la plupart des comédies postérieures développent le motif de la pupille à marier en variant les « folies amoureuses » du tuteur-barbon tout comme les astuces inventées par les jeunes amoureux pour en venir à bout : des fausses folies attribuées au tuteur de Dancourt (*Le Tuteur*, 1695) aux folies feintes d'un Regnard (*Les Folies amoureuses*, 1701), les auteurs post-classiques insistent sur le ridicule désir du tuteur en poussant le traitement dramatique jusqu'à la folie théâtrale, multipliant les déguisements et les quiproquos mis en œuvre en faveur du mariage par amour.

Dans cette tradition du tuteur désavoué et ridiculisé, prolongée loin dans le XVIII<sup>e</sup> siècle, comme en témoigne encore, par exemple, *L'École des tuteurs*<sup>25</sup> de Rochon de la Valette, va être quelque peu oubliée l'image positive du tuteur compréhensif que Molière avait pourtant également esquissée, dans *L'École des maris* de 1661. Ce n'est pas tant parce que la pièce aurait été oubliée<sup>26</sup>, mais surtout à cause de la conception de la pièce même dont le rôle important, créé par Molière même, est celui de Sganarelle en tuteur-tyran. Mais Molière avait décliné, dans cette histoire de deux frères, les deux trames prototypiques qui s'ouvrent à tout tuteur désireux de prendre sa pupille pour femme : d'un côté, le tuteur qui s'impose comme mari à sa Galatée, est dépassé par le désir de sa pupille dès que l'occasion se présente ; de l'autre côté, le tuteur complaisant qui laisse de la liberté à la pupille, y compris celle de choisir son mari, va finalement connaître un retour de sentiment. Il faut dire que le projet d'épouser sa propre pupille n'est pas présenté dans *L'École des maris* comme le produit de la folie, mais correspond à la volonté du défunt père lui-même, comme Sganarelle le rappelle à son frère en une réplique à caractère d'exposition :

Elles sont sans parents, et notre ami leur père,  
 Nous commit leur conduite à son heure dernière ;  
 Et nous chargeant tous deux, ou de les épouser,  
 Ou sur notre refus un jour d'en disposer,  
 Sur elles, par contrat, nous sut, dès leur enfance,  
 Et de père et d'époux donner pleine puissance [...]<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> C'est ainsi que Horace conclut en faveur de l'autorité paternelle : « Ah mon père / Vous saurez pleinement ce surprenant mystère. / Le hasard en ces lieux avait exécuté / Ce que votre sagesse avait prémédité » (*L'École des femmes*, texte présenté par G. Forestier et C. Bourqui, et annoté par C. Bourqui et L. Michel. Dans *Œuvres complètes*, éd. dir. par G. Forestier, avec C. Bourqui, vol. I, Paris, Gallimard, 2010, V, 9, vv. 1764-1767).

<sup>25</sup> Cette pièce de l'Opéra comique, représentée pour la première fois le 4 février 1754 et publiée chez Duchesne la même année, s'inspire essentiellement, surtout pour le dénouement, du *Tuteur* de Dancourt.

<sup>26</sup> Pour la réception qui précède directement *La Pupille*, voir note 6.

<sup>27</sup> Molière, *L'École des maris*, texte présenté par G. Forestier et C. Bourqui, et annoté par C. Bourqui et L. Michel. Dans *Œuvres complètes*, éd. dir. par G. Forestier, avec C. Bourqui, vol. I,

Si la situation initiale est donc la même pour les deux tuteurs, lesquels se retrouvent comme en miroir, leurs chemins prennent des directions opposées, déterminées en fonction du caractère de chacun des prétendants. Sganarelle incarne le vieux fou reproché par le beau monde qui vit dans l'austérité et exige le même style de vie de sa future, alors que son frère Ariste (encore Ariste), suivant des maximes qu'il retient pour sages, s'adapte aux usages en ce qui concerne le train de vie général et prône une école de la douceur pour la jeunesse (I, 1). Il faut dire que le rôle d'Ariste, suivant en cela son nom programmatique qui le pose en idéal<sup>28</sup>, sert essentiellement de contraste au caractère ridicule de Sganarelle qui se trouve ainsi renforcé. Mais il a au passage l'occasion d'exposer non seulement l'idéal du mari, mais aussi l'attitude souhaitable du tuteur. En ce qui concerne la relation avec sa pupille, Ariste – qui n'a pas non plus l'intention de renoncer d'emblée au mariage – préconise de gagner son sentiment plutôt que de la contraindre :

C'est une étrange chose à vous parler sans feinte,  
 Qu'une femme qui n'est sage que par contrainte ;  
 En vain sur tous ses pas nous prétendons régner,  
 Je trouve que le cœur est ce qu'il faut gagner,  
 Et je ne tiendrais moi, quelque soin qu'on se donne,  
 Mon honneur guère sûr aux mains d'une personne  
 À qui, dans les désirs qui pourraient l'assaillir,  
 Il ne manquerait rien qu'un moyen de faillir (I, 2 ; vv. 171-178).

Et s'il ne devait pas réussir à gagner le cœur de Léonor, Ariste compte privilégier la liberté de celle-ci plutôt que le pouvoir que la dernière volonté du père lui avait donné, préférant ainsi le principe de liberté au respect des conventions.

Un ordre paternel l'oblige à m'épouser ;  
 Mais mon dessein n'est pas de la tyranniser,  
 Je sais bien que nos ans ne se rapportent guère,  
 Et je laisse à son choix liberté tout entière.  
 Si quatre mille écus de rente bien venants,  
 Une grande tendresse, et des soins complaisants,  
 Peuvent à son avis pour un tel mariage,  
 Réparer entre nous l'inégalité d'âge ;  
 Elle peut m'épouser, sinon, choisir ailleurs,  
 Je consens que sans moi ses destins soient meilleurs,  
 Et j'aime mieux la voir sous un autre hyménée,  
 Que si contre son gré sa main m'était donnée (I, 2 ; vv. 197-208).

Paris, Gallimard, 2010, p. 91 (I, 2 ; vv. 99-104). Par la suite, les renvois dans le texte se réfèrent à cette édition. Le terme de puissance s'entend évidemment dans le sens juridique et signifie « une autorité, une souveraineté, un pouvoir absolu » (*Dictionnaire de droit et de pratique, contenant l'explication des termes de droit, d'Ordonnances, de Coutumes & de Pratique*, par C.-J. Ferrière, Paris, Vve Brunet 1779, vol. 2, p. 411). Ferrière donne les exemples des puissances ecclésiastique, royale, de fief, paternelle et maritale.

<sup>28</sup> Cf. la note de l'édition qui fait dériver le nom d'Ariste du grec *aristos*, « excellent » (p. 1258).

La prévision paternelle en moins – qui impose *a priori* le choix et du tuteur et de la pupille (ce qui fait encore ressortir la générosité du tuteur de Molière) –, nous avons ici un plaidoyer pour la liberté des mariages tel que le tuteur de Fagan aurait pu le prononcer. Et l’Ariste de Fagan va effectivement reprendre presque textuellement l’attitude programmatique de son *alter ego* inventé par Molière. Comme celui-ci se plaint auprès de Léonor de ne pas l’avoir traité en confident malgré la liberté qu’il lui avait assurée<sup>29</sup>, le tuteur de Fagan va avant tout reprocher à Julie le secret qu’elle lui a fait de son choix<sup>30</sup>.

Si le modèle du personnage de Fagan est ainsi clairement identifié, mais le consentement parental y donne lieu à une représentation théâtrale foncièrement différente qui est bien mise en relief par l’intertextualité des deux pièces. *L’École des maris* était déjà calquée sur une comédie antérieure, la pièce espagnole *El marido hace mujer* de Antonio Hurtado de Mendoza qui présentait déjà la même constellation des personnages, à la différence près qu’il s’agit ici de femmes déjà mariées<sup>31</sup>. L’innovation de Molière ne consiste pas uniquement à concentrer en un personnage, Sganarelle, le tuteur, le prétendant et l’entremetteur malgré lui (dans la pièce espagnole, le père de l’amant servira de messenger), mais encore à déplacer l’intrigue dans la biographie des personnages impliqués. Car il ne s’agit sans doute pas simplement d’adapter la pièce espagnole aux bienséances en vigueur sur la scène française qui n’aurait pas toléré la représentation de l’adultère<sup>32</sup>, mais encore de prendre en charge une question de droit virulente en France, mais sans réalité en territoire espagnole : c’est, répétons-le, la nécessité du consentement parental imposé par le droit royal français qui fournit l’arrière-fond de tant de comédies à intrigue matrimoniale de l’époque. Si la société espagnole se concentre sur l’honneur de la femme mariée ‘bien gardée’, la littérature française a une autre sujet de prédilection que sont les mariages mal assortis, forcés,

<sup>29</sup> « Léonor, sans courroux, j’ai sujet de me plaindre, / Vous savez si jamais j’ai voulu vous contraindre, / Et si plus de cent fois je n’ai pas protesté / De laisser à vos vœux leur pleine liberté ; / Cependant votre cœur méprisant mon suffrage, / De foi comme d’amour à mon insu s’engage ; / Je ne me repens pas de mon doux traitement, / Mais votre procédé me touche assurément, / Et c’est une action que n’a pas méritée / Cette tendre amitié que je vous ai portée. » (III, 8, vv. 1055-1064).

<sup>30</sup> Chez Fagan, Ariste se plaint de manière beaucoup plus succincte, mais sur le même ton : « Ne dissimulez pas davantage. J’aurais lieu de m’offenser du peu de confiance que vous auriez en moi. Rassurez-vous, Julie ; votre penchant n’est point un crime, et je ne vous reproche rien, que le secret que vous m’en avez fait » (V, p. 992).

<sup>31</sup> Cf. J.-M. Losada-Goya, *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII<sup>e</sup> siècle. Présence et influence*, Genève, Droz, 1999, pp. 302-304. Cf. aussi la « Notice » à l’édition par G. Forestier et Claude Bourqui, notamment la partie « De la ‘comedia’ espagnole à la comédie française », pp. 1254-1257.

<sup>32</sup> C’est l’hypothèse avancée par Loyada-Goya (« Suivant la bienséance à la française, il a mis cette scène avant le mariage », *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII<sup>e</sup> siècle, op.cit.*, p. 303) et également par Georges Forestier et Claude Bourqui (« Ces éléments, il convenait d’abord de les adapter aux bienséances en vigueur dans le théâtre français : pas plus dans la comédie que dans la tragédie française du XVII<sup>e</sup> siècle un héros n’entreprend de conquérir une femme mariée. » ; « Notice » à l’édition, p. 1255).

contrariés ou finalement concédés. Corneille avait bien pointé ce sujet de la comédie contemporaine comme actualisation du schéma tracé par Aristote :

Pour la comédie, Aristote ne lui impose point d'autre devoir pour la conclusion, *que de rendre amis ceux qui étaient ennemis* ; ce qu'il faut entendre un peu plus généralement que les termes ne semblent porter, et l'étendre à la réconciliation de toute sorte de mauvaise intelligence ; comme quand un fils rentre aux bonnes grâces d'un père, qu'on a vu en colère contre lui pour ses débauches, ce qui est une fin assez ordinaire aux anciennes comédies ; ou que deux amants séparés par quelque fourbe qu'on leur a faite, ou par quelque pouvoir dominant, se réunissent par l'éclaircissement de cette fourbe, ou par le consentement de ceux qui y mettaient obstacle ; ce qui arrive presque toujours dans les nôtres, qui n'ont que très-rarement une autre fin que des mariages<sup>33</sup>.

Corneille introduit ici une différence temporelle et constate que l'intrigue matrimoniale qui prévaut en France dans la comédie classique et post-classique est historiquement marquée. C'est que le mariage du vœux des époux est un véritable enjeu de la société française qui découle de la vision contradictoire du droit canonique et du droit royal. La variation majeure introduite dans la pièce par Molière se ressent de cette spécificité française en concrétisant le dénouement heureux nécessaire au genre par un mariage – voire deux, car si le mariage d'Isabelle et Valère correspond à cette fin idéale qui pratique le revirement d'une situation malheureuse, Ariste et Léonor se lieront également en mariage et tout porte à croire qu'ils ne seront pas malheureux non plus. Néanmoins, ce mariage reste évidemment à l'ombre de celui auquel Isabelle et Valère arrivent par maintes ruses, lesquelles dominent l'action des deuxième et troisième actes. C'est un mariage sans surprise, sans le revirement dramatique de la comédie, préparé de longue date et prudemment ménagé par le sage Ariste qui accepte le rôle attribué par le père de sa future sans avoir de rôle décidément actif dans l'intrigue. Il ne s'agit donc pas d'un rôle dramatique qui aurait marqué ou connu une réception aussi large que celui du tuteur dupé Sganarelle.

Dans *La Pupille* de Fagan, Sganarelle sera esquivé au profit de son frère. Et pourtant, de manière paradoxale, ce sont encore Sganarelle et sa descendance qui déterminent l'intrigue, dans la manière de concevoir le comportement d'Ariste et de Julie et de mener l'attente du public. D'une part, il est vrai qu'Ariste suit son modèle homonyme lorsqu'il abdique au mariage. Celui-ci non plus n'aurait pensé au mariage avec Léonor si un « ordre paternel » n'avait pas disposé ainsi. Le personnage de Fagan, interrogé par son ami Orgon, déclare de manière semblable qu'il a passé l'âge de plaire et renonce au mariage pour cette raison. Mais en même temps, ce parti pris ne saurait expliquer la persistance avec laquelle Ariste se refuse de voir les sentiments de Julie et jusqu'aux siens propres. Cette obstination ne se comprend que devant le modèle négatif du tuteur barbon solidement établi par la tradition théâtrale. Aussi bien Ariste que Julie semblent réagir en personnages conscients de l'attente de leur

<sup>33</sup> P. Corneille, « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique ». Dans P. Corneille, *Œuvres complètes*, vol. III, textes établis, présentés et annotés par G. Couton, Paris, Gallimard, 1987, p. 126.

entourage. En homme sage, Ariste se doit de ne pas être esclave de ses passions, et son âge l'empêche d'imaginer raisonnablement que celles-ci puissent être réciproques. Sa grande crainte semble être de passer pour un fou par amour, tel que Molière, Dancourt ou Regnard l'avaient monté sur scène. Et Julie diffère et camoufle son aveu à souhait, tellement elle craint que son « choix singulier » la fasse « passer dans le monde pour extraordinaire, pour bizarre » (VI, p. 994). Elle aussi ressemble, jusqu'à un certain point, à son modèle chez Molière – à cette Léonor qui rentre du bal lasse de « ces jeunes fous » qui lui « paraissent fâcheux » (III, 8, v. 1041) – lorsqu'elle trouve le marquis « insupportable » (IX, p. 999) et qu'elle estime, de façon générale, « que l'on ne trouvait qu'inconsidération dans la plupart des jeunes gens » (XIX, p. 1008). De manière ironique, Fagan donne d'ailleurs au marquis le prénom que portait l'heureux prétendant d'Isabelle dans *L'École des maris* qu'il déprécie ainsi un peu *a posteriori*. Mais Julie semble craindre plus que Léonor le jugement des autres dont celle-ci, qui a plus d'expérience du monde, se moque :

Ils croient que tout cède à leur perruque blonde,  
Et pensent avoir dit le meilleur mot du monde,  
Lorsqu'il viennent d'un ton de mauvais goguenard,  
Vous railler sottement sur l'amour d'un vieillard ;  
Et moi d'un tel vieillard je prise plus le zèle,  
Que tous les beaux transports d'une jeune cervelle [...] (III, 8, vv. 1047-1052).

Contrairement à l'intrigue de Molière qui pointe le ridicule du tuteur despote et renforce le comique par des situations cocasses et le contraste avec Ariste et Léonor, la pièce de Fagan se concentre ainsi sur le conflit intériorisé des deux protagonistes. Leurs sentiments ne sont plus les moteurs de l'action dans laquelle les protagonistes cherchent la solution, l'« action » consiste plutôt en ce long processus de leur révélation et en tous les malentendus provoqués par le soin que les protagonistes mettent à les dissimuler. Il n'est donc peut-être pas étonnant que les critiques reflètent un parti pris poétologique par rapport à cette nouvelle manière : Laharpe la juge insupportable pour son peu de vraisemblance<sup>34</sup>, Voltaire la range parmi les meilleures petites pièces de son temps, « au-dessus [de celles de Molière] pour la finesse des caractères, pour l'esprit dont la plupart sont assaisonnées, et même pour la bonne plaisanterie »<sup>35</sup>.

C'est que la mode est à la sensibilité, à un souci de sens moral qui n'est peut-être pas toujours vraisemblable – mais il est fondé sur l'intériorité des personnages et non pas sur les normes de la société, qu'elles soient morales, religieuses ou juridiques. C'est précisément pour cela que la sensibilité peut être un paradigme capable

<sup>34</sup> Albert Clerc cite le jugement de Laharpe *in extenso* (Barthélemy-Christophe Fagan, *auteur comique*, p. 70 s.).

<sup>35</sup> Voltaire nomme *La Pupille* parmi *Le Grondeur*, *Le Galant Jardinier*, *Le Double Veuvage*, *L'Esprit de contradiction*, *La Coquette de village* et *Le Florentin* (Voltaire, *Conseils à un journaliste*, « Sur la comédie », [http://www.voltaire-integral.com/Html/22/15\\_Conseils.html](http://www.voltaire-integral.com/Html/22/15_Conseils.html)).

d'affronter les normes figées de la société d'Ancien Régime<sup>36</sup>, représentées par la volonté des pères, comme Prévost le démontre dans ses *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* où il oppose le rapt de séduction à une attitude sensible. Mais cette découverte du sentiment qui apparente Fagan plutôt à Marivaux, peut aussi se jouer de la tradition théâtrale, en misant précisément sur l'attente du public pour souligner le caractère sensible des personnages. Fagan ne le fait pas de manière naïve, mais en jouant en même temps la carte du théâtre pour initiés. Les liens avec les grandes comédies du répertoire ne relèvent pas simplement de l'inspiration, mais fonctionnent comme clins d'œil, car ces pièces étaient à l'affiche en même temps et se jouaient même éventuellement le même soir<sup>37</sup>. La condition juridique du consentement parental n'est plus, dans ce contexte, rejetée d'emblée en étant déjouée et ridiculisée, mais sert surtout à de nouvelles fins théâtrales : elle constitue un matériau de choix pour le développement de la psychologie des caractères et, peut-être avant tout, elle fait partie intégrante du jeu entre les textes et les personnages qui contribue tant au plaisir du spectateur initié.

#### BIBLIOGRAPHIE

- Fagan, B.-C. (1760). *Théâtre de M. Fagan, et autres œuvres du mesme auteur*, t. 4, C. Pesselier (éd.), Paris : N.B. Duchesne.
- Fagan, B.-C. (1972). La Pupille. Dans *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, t. 1 (pp. 989-1014). Paris : Gallimard.
- Fagan, B.-C. (2010). *Le Philosophe marié, ou Le Mari honteux de l'être*, G. Vickermann-Ribémont (éd.), Genève : Droz.
- Molière (2010). *Œuvres complètes*, t. 1, G.B. Forestier (éd.), Paris : Gallimard.
- Christian, B. (2002). *Droit et littérature sous l'Ancien régime. Le jeu de la valeur et de la loi*. Paris : Honoré Champion.
- Clerc, A. (1933). *Barthélemy-Christophe Fagan, auteur comique 1702-1755. Contribution à l'histoire de la comédie en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris : E. de Boccard.
- Couvelaire, J.-F. (1985). *Les Thèmes du mariage forcé et du mariage contrarié dans le théâtre de Molière*. J. Truchet (éd.), *Thématique de Molière. Six études d'un inventaire des thèmes de son théâtre* (p. 117-151). Paris : Sedes.
- Duguit, L. (1886). *Étude historique sur le Rapt de séduction*. Paris : Larose & Forcel.
- Garnot, B. (2008). *On n'est point pendu pour être amoureux... La liberté amoureuse au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Belin.
- Gaudemet, J. (1987). *Le mariage en Occident. Les mœurs et le droit*. Paris : Cerf.

<sup>36</sup> Voir aussi mon article « Das Publikum als Richter – sensibilité als Kategorie antiautoritärer Verhaltensumdeutung im Umfeld Marivaux ». Dans *Epochale Psycheme und Menschenwissen. Von Montaigne bis Houellebecq*, s. l. dir. de H. Thoma & K. van der Meer (pp. 57-73). Würzburg, Königshausen & Neumann 2007.

<sup>37</sup> C'est le cas, dans les trois saisons à partir de la création de *La Pupille*, pour *Le Philosophe marié* (11 juillet 1734, 22 août 1734, 31 juillet 1735, 29 octobre 1735, 7 février 1736), mais par rapport à *L'École des femmes*, par exemple, *La Pupille* la suit avec un jour de décalage le 22 août 1734, avec deux jours le 25 août 1735 (où elle est suivi de *L'École des maris* le 27 du même mois), *L'École des maris* trois jours plus tard le 29 septembre 1735.



- Haase-Dubosc, D. (1999). *Ravie et enlevée. De l'enlèvement des femmes comme stratégie matrimoniale au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Albin Michel.
- Lagrave, H. (1972). *Le Théâtre et le Public à Paris de 1715 à 1750*. Paris : Klincksieck.
- Lancaster, H.C. (1951). The Comédie Française 1701-1774. Plays, actors, spectators, finances. *Transactions of the American Philosophical Society*, new series 41, 593-849.
- Spielmann, G. (2000). Le mariage classique, des apories du droit au questionnement comique. *Littératures classiques*, 40, 223-257.
- Vickermann-Ribémont, G. (2007). Das Publikum als Richter – *sensibilité* als Kategorie antiautoritärer Verhaltensumdeutung im Umfeld Marivaux. Dans H. Thoma & K. van der Meer (éds.), *Epochale Psyche und Menschenwissen. Von Montaigne bis Houellebecq* (pp. 57-73). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Vickermann-Ribémont, G. (2010). Ordre du discours et littérarité au premier XVIII<sup>e</sup> siècle – l'exemple du rapt de séduction. Dans A. Dominguez, S. Hubier, P. Chardin, & D. Souiller (éd.), *Études culturelles, anthropologie culturelle et comparatisme, Actes du XXXV<sup>e</sup> Congrès de la SFLGC, Dijon, 3 – 5 septembre 2008. II* (pp. 163-173). Dijon: EUD.