

## Article

---

« Coelina ou l'Anti-Justine »

Rodrigue Villeneuve

*Études littéraires*, vol. 11, n° 3, 1978, p. 403-439.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500470ar>

DOI: 10.7202/500470ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)

# COELINA OU L'ANTI-JUSTINE

---

*rodrigue villeneuve*

---

## Note

Cette analyse d'un mélodrame de Pixierécourt, déjà ancienne (1971), faisait partie d'un travail plus vaste où étaient étudiés deux autres textes de celui qu'on a appelé le « père du mélodrame ». Le succès de Pixierécourt fut prodigieux. Ses très nombreux mélodrames furent, entre 1800 et 1835, représentés plus de trente mille fois. Que se passait-il sur la scène allumée de l'Ambigu-Comique ou de la Porte Saint-Martin pour qu'une société mêlée y vienne chaque soir, pendant des années ?

C'est donc le retentissement émotionnel du spectacle mélodramatique qui nous intéressait. Comment essayer de le déterminer si ce n'était à partir du seul élément qui subsistât de la représentation, le texte ? Il nous fallait mettre à jour ce qu'André Green appelle, dans *Un œil en trop*, une « matrice affective » (p. 29). Pour cela, le recours au savoir psychanalytique paraissait s'imposer.

L'entreprise ne fut jamais mauronnienne, même si la référence au travail de Mauron fut fréquente. Nous voulions nous servir des catégories analytiques comme de concepts opératoires dont notre objectif et une évidente parenté de statut entre le texte et le rêve semblaient justifier l'usage. N'étions-nous pas en face d'une production signifiante distordue, où le sens, jamais donné immédiatement ni fixé, doit naître d'un travail « d'interprétation » ? On ne devra donc pas être dupe de l'usage de certaines métaphores comme celle de « mensonge » ou de « contenu manifeste » pour désigner le texte. Elles ne signifient pas que la « vérité » du mélodrame est dans un ailleurs du texte, mais qu'au contraire elle se trouve — multiple — dans *tout* le texte, considéré à tous ses niveaux et dans un « court-circuitage » de ceux-ci.

Nous avons apporté quelques corrections à cette lecture

de *Coelina*. Nous ne feindrons pas, comme c'est l'usage, qu'elles ne sont que de style. Il était nécessaire d'effectuer certains redressements plus sérieux. Mais dans son ensemble, elle a peu changé.

Si nous pensons qu'elle mérite encore aujourd'hui d'être publiée, c'est d'une part parce qu'elle peut poser certaines questions sur l'usage de la psychanalyse en littérature et alimenter ainsi, même modestement, un passionnant débat. Il est d'autre part un peu irritant de voir dans les plus récents travaux consacrés au mélodrame et même dans les plus intéressants (par exemple l'article d'Anne Ubersfeld, « Les bons et le méchant », dans le n° 162 de la *Revue des sciences humaines* consacré au mélodrame) persister cette croyance en la rigidité morale et la pauvreté affective du mélodrame. Il n'est pas vrai que le « tissu textuel » y soit sans faille, qu'on n'y trouve pas « le moindre trou par lequel s'infiltrerait le doute » (p. 201). *Coelina* nous semble apporter en surabondance la preuve du contraire.

C'est Brecht qui établit, mine de rien, comme une évidence, la corrélation entre complexité et plaisir fort. Il est agréable d'imaginer qu'il aurait peut-être bien aimé les ruses de *Coelina* qu'on s'acharne encore, on sait un peu pourquoi, à ramener aux pièges grossiers dressés pour le peuple par l'avidie bourgeoisie d'Empire.

« [...] mais n'importe-t-il pas de savoir pourquoi les mélodrames font plaisir à tant de gens! »

Mme de STAËL, *De l'Allemagne*

« Vous, mon père! »

*Coelina*, acte II, sc. VI

*Coelina*<sup>1</sup>, orpheline de père et de mère, vit chez son oncle, Dufour, un petit bourgeois de Sallenche. Dufour a un fils, Stéphane, qui est amoureux de sa cousine et que sa cousine aime aussi. Mais *Coelina* est riche et promise à un autre de ses cousins, Marcan, fils de Truguelin, un frère de sa mère. De plus, Dufour, qui n'a pas de fortune, hésite par délicatesse à marier son fils à une héritière. La pièce commence au moment où on annonce l'arrivée de Truguelin et de son

fil. Stéphany devine tout de suite que cette visite a pour but le mariage de Coëlina. De fait, dès son arrivée Truguelin demande à Dufour de conclure l'affaire. L'oncle refuse en prétextant qu'il veut d'abord connaître les sentiments de Coëlina.

Truguelin, cependant, n'est pas le seul hôte de Dufour. Francisque, un pauvre homme à qui des brigands ont coupé la langue, il y a huit ans, près de Sallenche, a depuis quelques jours trouvé refuge chez lui. Il y est entouré de la protection de Coëlina, de Stéphany et de la vieille gouvernante Tiennette. Fait étrange, Truguelin a été « frappé de terreur » en le rencontrant et Francisque, lui, s'est enfui. Laissés seuls, Truguelin et son valet projettent d'attaquer Francisque. Mais Coëlina veille. Elle avertit le mendiant et les agresseurs, bientôt confondus, sont chassés par Dufour qui, sur-le-champ, décide de célébrer le lendemain les fiançailles de ses enfants.

Le deuxième acte s'ouvre sur un coup de théâtre : par un extrait de baptême que Truguelin fait parvenir à Dufour, on apprend que Coëlina est la fille de Francisque. Le mystérieux vagabond aurait ainsi trompé le frère de Dufour, le baron des Echelettes, avec sa femme, Isoline, la sœur de Truguelin. À cette nouvelle, Coëlina se jette dans les bras de son père, mais Dufour aussitôt ordonne au couple de quitter sa maison. Ni les larmes de Stéphany, ni les violents reproches de Tiennette ne parviennent à entamer sa décision. Il faudra le témoignage du médecin, qui a reconnu en Truguelin et son valet les bandits qui ont attaqué Francisque il y a huit ans, pour qu'il consente à revoir le « monstre » et le « fruit de son coupable amour ».

Au troisième acte l'action se précipite. Truguelin, traqué, est finalement arrêté ; Francisque donne la clé du mystère : Isoline et lui étaient depuis deux mois mariés en secret quand Truguelin, faisant fi des révélations de sa sœur, obligea celle-ci à épouser le riche baron des Echelettes. Un peu plus tard, Coëlina vint au monde et son père dut l'enlever pour la faire baptiser sous son nom. Coëlina est donc bien fille légitime et plus rien ne s'oppose à son mariage avec Stéphany.

Cette histoire, relativement simple, est en résumé celle d'une jeune orpheline qui veut épouser son cousin et que les manœuvres d'un vieil oncle intéressé ne parviennent pas à

détourner de son but. Ce pourrait être le sujet d'une comédie : un oncle, qui a des droits sur sa jeune nièce (Cœlina est promise à Marcan), s'oppose, mais en vain, à son mariage avec le jeune homme qu'elle aime. C'est le thème traditionnel du barbon trompé par le blondin. Cependant on pleurerait au mélodrame et Mauron n'a peut-être pas tort d'affirmer qu'un genre ne peut être vraiment spécifié que par les réactions psychologiques qu'il provoque<sup>2</sup>. Ce schéma a donc été traité différemment par Pixierécourt pour que ce qui, traditionnellement, faisait rire excite ici les larmes.

Il n'est pas pour autant sans intérêt que le mélodrame ressemble à la comédie. Il faudra par exemple considérer ce fait important que la pièce se termine par un mariage. Tragédie naïve, le mélodrame devrait, comme son modèle adulte, la tragédie classique, déboucher sur la mort. Or, bien au contraire, la vie y triomphe toujours. Cette « contradiction » constitue peut-être pour le lecteur la première lacune d'un texte qui en comportera de si nombreuses qu'il ne pourra s'empêcher d'y voir le trait dominant de l'œuvre et la « voie royale » du sens.

En effet, l'œuvre d'art « réussie » a gommé ses contradictions, fait disparaître ses outrances et ses invraisemblances, au cours d'un minutieux travail d'élaboration secondaire qui vise à dissimuler toutes les failles qui pourraient laisser deviner trop facilement ce dont elle a pour but de faire l'économie (le désir). Mais le mélodrame, plus fruste, va droit au plaisir, sans ménager les détails. Aussi foisonne-t-il de ces erreurs qui sont pour nous autant « d'actes manqués », c'est-à-dire d'occasions où le désir inconscient du texte s'accomplit de façon souvent manifeste<sup>3</sup>. Nous y serons donc très attentifs, comme à des éléments particulièrement éloquents.

C'est pour cela que notre analyse doit commencer par un inventaire du matériel conscient de l'œuvre et particulièrement de ce qui nous y semble curieux, inexplicable ou malhabile.



Le lecteur de *Cœlina* est tout de suite frappé par l'extrême pauvreté des caractères. Si pour lui la littérature est d'abord

le lieu « d'analyses psychologiques fouillées », il condamnera impitoyablement l'œuvre : « De tels personnages n'existent pas ».

D'un côté il y a les bons, de l'autre les méchants. Le partage se fait dès le départ et de façon très explicite. Il faut que le spectateur sache tout de suite à quoi s'en tenir au sujet de chaque personnage. Aussi apprenons-nous dès les premières répliques que Truguelin et son fils sont « envieux, faux et méchants », mais que ce « bon M. Dufour » est « honnête et délicat » et son fils, Stéphany, le « meilleur enfant » qu'on connaisse (p. 14). Déjà les camps sont fixés avec une invraisemblable netteté et tous les personnages, répartis en deux groupes distincts que le spectateur identifie comme étant ceux des innocents et des coupables. Entre les deux, point de nuances. Notre lecteur a raison. Le monde de *Cœlina* est faux, anti-naturel, d'une manière tellement évidente qu'on comprend mal qu'il ait déjà fait illusion.

Mais le lecteur n'a pas vraiment raison lorsqu'il s'en prend à la pauvreté des caractères. Bien entendu les personnages n'ont rien de ceux qu'on admire d'ordinaire, complexes et partagés, admirablement conscients, exprimant avec justesse les sentiments qu'ils éprouvent. Ce sont bien ceux-là, les caractères riches, selon les manuels. Riches en nuances, certes, mais pas forcément en intensité. On peut se demander si le problème qui nous occupe n'en est pas un d'esthétique plutôt que de psychologie. Peut-être l'écrivain de talent sait-il mieux utiliser le fond qui est à sa disposition et dans son cas il est possible que l'on confonde richesse d'expression et richesse de caractère, comme dans le cas de Pixérécourt simplicité et pauvreté. Quoi qu'il en soit, une chose est certaine : pour être plus frustes, les personnages de *Cœlina* ne sont pas pour autant vides, bien au contraire ; on trouverait difficilement des personnages affectivement plus chargés. Il serait sans doute dangereux de les réduire aussi à l'épithète qu'on leur accole généralement : « l'aimable » nièce qu'est Cœlina et ce « bon » Dufour sont peut-être plus près du « méchant » Truguelin qu'on l'imagine. Il nous appartient de le vérifier. Notons pour l'instant le caractère manichéen du drame, si marqué qu'il en devient suspect, et que nous n'hésitons pas à y voir un premier déguisement malhabile.

Le groupe des « bons » comprend les personnages suivants : Dufour, Stéphany, Cœlina, Francisque, Tiennette et Faribole. Michaud, le meunier, et Andrevon, le médecin, en font aussi partie, mais ce sont des personnages secondaires dont nous ne nous occuperons qu'accidentellement.

Dufour est la première figure à s'imposer. Dans la liste des personnages, Pixérécourt le désigne comme un « vieillard goutteux et infirme » (p. 12). La notation a de l'importance, car elle détermine finalement la « couleur » du personnage. On pourrait en effet d'abord voir en lui une figure de père noble, à la fois bon, juste et fort. Il a recueilli Cœlina et l'a élevée comme sa fille; il hésite à la marier à son fils, parce qu'elle est riche et lui sans fortune; il sait tenir tête à Truguelin; on l'aime, le respecte, l'entoure. Cependant nous nous rendons vite compte qu'il est surtout faible. Sa première apparition donne de lui une juste image : un vieillard irascible, dépendant, qui réclame à grands cris Tiennette pour lui apprendre qu'il a décidé de renvoyer Francisque. Aux prières de Cœlina, de Stéphany et de la gouvernante, il ne sait qu'opposer des arguments mesquins : si cet homme est malheureux, c'est par sa faute; il a abusé de sa sensibilité pour s'introduire chez lui; il est le maître enfin et ne souffrira pas qu'on s'oppose à ses volontés. Humeur et caprice. L'habile Tiennette fait alors le récit de l'attaque dont Francisque a été la victime, il y a huit ans, et Dufour, maintenant ému de pitié, consent à le garder. Irritabilité, brusques changements d'humeur et molle bonté marqueront par la suite son comportement. Par exemple, lors de la demande en mariage de Truguelin, il ne sait pas franchement refuser. Pourtant tous savent, et lui aussi sans aucun doute, que Truguelin et son fils sont ambitieux et avarés. Il faut qu'il surprenne le père en train d'assassiner Francisque pour que, maintenant convaincu de la noirceur du prétendant, il se décide à unir son fils à Cœlina. Il est à ce propos une réplique de Stéphany à Cœlina qui est révélatrice : « [...] mon père qui régite pour toi ce riche héritage peut seul disposer de ta fortune, de ta main; ils viennent ici demander l'un et l'autre, et mon père qui les aime sera assez faible pour te sacrifier à leur cupidité » (p. 17). Ce jugement, dans la bouche d'un fils par ailleurs attaché et soumis, a de l'importance.

Il est donc assez facile de caractériser la conduite de

Dufour. Devant un fait donné, il réagit avec impulsivité, sans réfléchir, puis s'entête dans la décision qu'il a prise jusqu'à ce qu'on lui fournisse des preuves manifestes de son erreur et qu'alors il se rétracte. Signalons encore sa réaction, si excessive, à la découverte du père véritable de Coëlina. Encore là, seul un témoignage de l'extérieur, celui du médecin, le persuade de revoir les « coupables », et il faut la confession de Francisque pour qu'avec une magnanimité qui lui sied mal il consente enfin au bonheur des jeunes gens.

Ce qu'il y a de plus remarquable chez Dufour, c'est qu'il est le seul de tous les personnages de la pièce à ne pas savoir d'emblée auquel des deux camps ceux qui l'entourent appartiennent. Il fait confiance à Truguelin que tout le monde, y compris le spectateur, sait être une crapule, et il se méfie de Francisque dont la bonté est manifeste. Cet aveuglement, si marqué, étonne. À la réflexion, il convient bien à la faiblesse du personnage. Dufour occupe ainsi une place à part dans le groupe des « bons », place qui ne correspond pas à sa fonction. Père, il devrait, plus que les autres, être exempt de défauts et inspirer une entière sympathie. Or on le voit sans cesse se tromper, hésiter, être confondu. L'intérêt de ce personnage vient donc de ce qu'il incarne une figure paternelle et que cette figure, loin d'être inattaquable, comme on s'y attendrait, se révèle à l'examen sérieusement compromise.

À ce père bon mais faible correspond un autre père, puissant et mauvais. La méchanceté de Truguelin n'a pas à être démontrée. Elle est un fait acquis dès le lever du rideau et sa tentative de meurtre, l'attaque du rocher d'Arpennaz, l'envoi à Dufour de l'extrait de baptême de Coëlina sont des coups prévisibles qui ne font qu'affermir des traits déjà fixés. Sa force est tout aussi évidente. Alors que Dufour hésite sans cesse, Truguelin est essentiellement un homme qui agit. Avec Dufour, il va droit au but : il est venu chercher Coëlina, qu'on la lui remette donc puisqu'elle est promise à son fils. La mort de Francisque est décidée sur-le-champ, sans même qu'entre lui et son valet le mot soit prononcé. Pris sur le fait, il quitte la maison en proférant de terribles menaces, pas du tout accablé, se révélant même plus puissant que jamais. Et conformément à ce qu'il avait dit, il frappe le lendemain avec une remarquable précision.



Il fallait bien entendu qu'il soit arrêté. Mais il n'était pas nécessaire de consacrer, comme c'est le cas ici, presque tout un acte à sa poursuite. On le voit garder son sang-froid et se défendre jusqu'à la fin avec l'énergie du désespoir. Même ses remords sont du criminel de grande envergure: c'est sous l'orage, au milieu du tonnerre, alors que toute la nature semble l'accuser, qu'il entend la voix de sa conscience lui crier: «Point de repos pour l'assassin!»

Après de cet homme toujours prêt à brandir son pistolet ou qui en appelle au Ciel à travers les éclairs, Dufour fait piètre figure. Occupant la même position que Truguelin, mais à l'opposé du tableau, il ne fait pas le poids. Des deux pères qui cherchent à obtenir Cœlina pour leurs fils, Truguelin est sans conteste le plus fort. On peut supposer que si Dufour était le seul autre candidat, le père de Marcan l'emporterait facilement. Mais il y a Francisque.

Celui-ci est le troisième père du drame, un père caché et muet qui cependant joue un rôle extrêmement important. Première chose à noter à propos de Francisque, sa mutité, qui, loin de le desservir, lui vaut par exemple cette étrange scène du premier acte où, justement parce qu'il ne parle pas, toute l'attention est attirée sur lui (scène V). Dufour l'interroge et ses réponses, forcément lapidaires, écrites ou mimées, sont ensuite lues ou interprétées. À chaque fois répétées, elles sont dotées d'un relief qu'un dialogue ordinaire ne donne pas. Aucune autre scène de la pièce ne met autant en valeur un personnage et ce qu'il dit.

La mutité a d'autres qualités dramatiques. Le personnage qui en est atteint est entouré d'un mystère qui suscite toujours, en même temps que de l'intérêt, une vague inquiétude: l'aphasie pourrait bien être un châtement et avoir suivi la découverte d'un important secret dont le muet serait encore le porteur. Incapable de rapports simples avec ceux qui l'entourent, il est perçu comme l'homme du passé, celui qui a vu autrefois et qui sait, menace pour les coupables et providence des innocents persécutés. Truguelin est ainsi «frappé de terreur» à la vue de Francisque (p. 25). Cela n'étonne pas. Truguelin est coupable, et le secret que détient le mendiant est certainement en rapport avec le crime dont on le soupçonne. Les âmes pures, comme Cœlina ou Stéphanie, se sentent au contraire attirées par Francisque, sauf

Dufour, et cela mérite d'être souligné. Pourquoi, sans raison apparente, s'entête-t-il à vouloir le chasser au premier acte ? Dufour n'a rien à craindre de Francisque. Tout au plus participe-t-il, de par son âge, au passé dont le muet est le constant rappel. Voilà qui met à nouveau en doute l'innocence de Dufour.

Sans être le personnage principal, Francisque est certainement l'élément central du drame. C'est en fonction de l'attraction ou de la répulsion qu'on éprouve pour lui qu'on se déclare innocent ou coupable. Ce pouvoir d'attraction ne peut lui venir que du passé mystérieux dont on le sait chargé et que dès le début de la pièce on cherche à connaître. On n'y parviendra vraiment qu'à la dernière scène ; mais avant même que Francisque paraisse, on apprend, par un récit de Tiennette, qu'il a été attaqué par deux hommes, près de Sal-lenche, il y a huit ans, et qu'on l'a retrouvé « privé de l'organe de la parole » (p. 20). Cet événement semble avoir une grande importance, car il est raconté trois fois et toujours avec beaucoup d'émotion. Dans la bouche des témoins, il prend les dimensions d'un massacre. À chaque fois il est fait mention d'individus couverts de sang, d'un « malheureux criblé de coups et horriblement mutilé », baignant dans son sang (p. 20, 24, 54). On confirme au deuxième acte ce que tout le monde soupçonnait : Truguelin est l'auteur de cet attentat. Cependant cette agression n'est qu'une part du secret de Francisque. La plus importante, c'est sa paternité. À ce sujet, la vérité éclate comme un coup de tonnerre et quand elle est complètement connue, à la fin de la pièce, elle fournit la clé de tout ce qui jusqu'alors était demeuré inexplicable : l'attirance de Coëlina, la persécution de Truguelin, l'irritation de Dufour, la sympathie de Stéphanie, et elle rend possible la conclusion du drame, le mariage.

Force nous est de constater, à ce stade-ci de notre analyse, que sans être faux, le résumé que nous avons déjà fait de la pièce (p. 405-406) est très partiel. Fondamentalement, il s'agit toujours d'une jeune fille qui veut, contre certains obstacles, épouser un jeune homme. Mais la pièce, en fait, tourne uniquement autour de Francisque et de son secret, c'est-à-dire autour d'un personnage dont il n'est tenu aucun compte dans notre résumé. Et c'est seulement lorsque le secret est éventé que le but de l'héroïne peut être atteint. On

comprend mieux comment nous pouvions dire tout à l'heure que Francisque était l'élément central du drame. Il est l'inconnue qui, lorsqu'elle est remplacée par sa valeur, permet la résolution de l'équation. En d'autres mots, Coëlina veut épouser Stéphane, mais Francisque est là, autour de qui on s'acharne pendant trois actes. Lorsqu'enfin on a découvert qui il est, plus rien ne s'oppose à ce que le drame soit dénoué et que le mariage ait lieu.

De ce que nous venons de dire de Francisque, il faut donc retenir deux choses. Sous son apparente faiblesse, pauvre et surtout muet, il est le personnage le plus puissant de la pièce et il tient cette puissance d'un acte du passé, l'engendrement de Coëlina. Le mystère Francisque, qui est au cœur du drame, c'est le mystère d'une paternité. Deuxièmement, il existe un lien nécessaire entre la découverte du père et le mariage de Coëlina. L'un n'est possible qu'après que l'autre aura été faite.

Il est significatif que nous n'ayons pas songé à parler d'abord des deux jeunes gens qui sont pourtant, d'après notre schéma initial, les protagonistes de la pièce. La prééminence des trois rôles de père est par là de nouveau confirmée. Coëlina reste cependant sur le plan actantiel le personnage principal, celui qui veut quelque chose et dont la volonté est le moteur de l'action. Mais il se trouve qu'elle n'est ici que très partiellement responsable de ce qui lui arrive; son sort se décide, ou plutôt son désir se réalise d'une manière qu'elle n'avait su prévoir et qui l'étonne la première. C'est pourquoi son personnage ne s'impose pas d'emblée, encore qu'il faille sans doute se méfier d'une héroïne en apparence si peu mêlée à l'action, si innocente.

Dans le cas de Stéphane, la supériorité des pères est plus menaçante. Déjà le fait d'être l'objet désiré plutôt que le sujet désirant le déconsidère. Il est de plus un « bon fils », c'est-à-dire un fils soumis. Il ne fera jamais que ce que son père voudra bien qu'il fasse. Il aura beau se révolter un moment et menacer d'épouser Coëlina sans le consentement paternel, il abandonnera vite la lutte. Sa plainte d'après l'altération : « O ciel! est-on plus malheureux! » (p. 50) est un aveu d'impuissance. Déjà diminué par sa position dramatique, il est donc en plus dominé par son père.

Il ne faudrait pas croire cependant que son personnage n'a pas d'existence. Son père est maître de son sort, mais il reste critique à son égard comme le prouve le jugement qu'il porte sur lui lors de l'annonce de l'arrivée de Truguelin et que nous avons déjà cité. De même les sentiments qu'il éprouve pour Coelina sont sincères et personnels. On ne peut en dire autant de Cœlina, qui est d'une étonnante froideur si l'on considère la passion dont elle est l'objet. Aux aveux de Stéphanie, à sa constante bienveillance, à son optimisme amoureux, elle oppose sans cesse ou sa crainte de Truguelin (par exemple lors de leur première rencontre, acte I, sc. II, et à leurs fiançailles, acte I, sc. III), ou une attitude d'amoureuse de convention. Jamais, de sa part, un mouvement spontané qui ferait croire à son amour. Seulement des « oui, mais... » ou de plats compliments comme ces observations contraintes lorsqu'elle découvre le jardin décoré pour elle<sup>4</sup>.

L'amour de Cœlina ressemble en fait à un amour sororal. Elle et Stéphanie étaient bien, vivaient en paix sous la protection d'un bon vieillard. Mais Truguelin, par son arrivée, les oblige à sortir de cette enfance en les acculant à un choix : ou ils se marient et de cette manière Cœlina échappe à Truguelin, ou ils demeurent sous la coupe paternelle avec le risque de ne jamais voir leur rêve se réaliser. À tous les deux la secousse est pénible : « Que je hais ce Marcan ! que je lui en veux de venir troubler la paix dont nous jouissions » (Stéphanie, p. 17). Mais Stéphanie, sûr de son amour, est prêt à lutter et croit à une issue favorable. Cœlina, au contraire, hésite, se plaint, en un mot résiste. Elle est si bien en sœur ; pourquoi lui faut-il devenir une épouse ? Cette répugnance au mariage, facilement décelable dans son comportement à l'égard de Stéphanie, est pourtant vaincue à la fin. Que s'est-il produit entre-temps ? La réponse est simple puisque la pièce comporte un seul événement majeur : la découverte de la paternité de Francisque.

Cette dernière observation nous conduit à cette autre, également importante : Stéphanie pourrait bien être défini comme l'amant de Cœlina, mais Cœlina ne saurait, d'après son comportement, être considérée comme la maîtresse de Stéphanie<sup>5</sup>. Francisque est le seul homme pour lequel elle témoigne dans les faits d'un réel penchant. La situation au

départ serait donc en réalité la suivante : Stéphanie aime Cœlina qui dit l'aimer mais qui réserve attention et tendresse à Francisque, son père.

Gardons-nous de tout de suite interpréter. Nous n'en sommes toujours qu'à l'inventaire du matériel conscient de l'œuvre. En effet, n'importe quel « lecteur naïf » se rend compte que Cœlina et Francisque se sentent attirés l'un par l'autre et qu'entre la jeune fille et le muet se sont établies des relations qui ressemblent à un commerce amoureux. Ce sont de la part de Francisque longues attentes, fleurs, tremblements, regards expressifs, baiser, larmes de joie (cf. p. 22-23), que Cœlina reçoit avec plus d'émotion et de plaisir que les marques d'attention et les protestations d'amour de Stéphanie. En retour elle veille sur celui qu'elle croit être un malheureux innocent avec une si grande sollicitude que rien ne la justifie, si ce n'est une mystérieuse attirance. Elle prend d'abord son parti contre Dufour qui veut le chasser (p. 22-23); puis, avec une autorité surprenante, elle insiste pour que son tuteur, contre l'avis de Truguelin, lise le billet que Francisque l'a chargée de transmettre (p. 30); enfin, ce qui est plus important, elle lui sauve la vie et démasque son assaillant (p. 36-38). En regard de cela, les soins qu'elle accorde à Stéphanie sont insignifiants.

Cependant, bien plus étonnante encore est sa réaction lorsqu'elle apprend le secret de sa naissance. La fiancée d'il y a une minute se jette dans les bras de son père, pourtant « monstre adultère », et sans l'ombre d'une hésitation part à sa suite en jetant à Dufour, dont elle était jusque-là l'enfant soumise, cette réplique de reine de tragédie : « Gardez, Monsieur, des bienfaits que nous ne méritons plus » (p. 48). Un bref « Adieu, Stéphanie... » et la voilà transformée en Antigone, sans plus de déchirements : « C'est donc ici le terme de notre voyage ? [...] Ne vous affligez pas, mon père ; Cœlina, près de vous, trouvera son bonheur à vous exprimer chaque jour sa tendresse et à vous prodiguer les soins les plus pressés » (p. 64). Elle dit bien regretter « ce cher Stéphanie », « l'ami de [son] cœur », mais c'est la plainte d'une enfant, non d'une amoureuse affligée.

Elle aura encore une fois l'occasion de sauver la vie de Francisque (p. 69) et la scène finale va nous la montrer, non

pas rayonnante au bras de Stéphaney, maïs embrassant son père. Seule, en effet, l'annonce de la réhabilitation de Francisque provoquera chez elle une manifestation de joie. Qu'elle puisse maintenant épouser Stéphaney semble la laisser indifférente.

Nous n'avons d'abord vu en Cœlina et Stéphaney, comme sans doute le spectateur de l'époque, rien de plus qu'un couple d'amoureux de mélodrame. Même si le premier acte était presque entièrement consacré à l'expression de l'attirance qu'éprouvaient l'un pour l'autre Cœlina et Francisque et qu'on les voyait, au deuxième acte, s'enfuir ensemble après s'être reconnus, il ne s'agissait là que de piété filiale. Le spectateur ne devait pas prendre conscience de l'éclatante opposition qu'il y avait entre le seul cri d'amour de Cœlina : « Vous, mon père ! » (p. 48) et celui de Stéphaney : « Mon père ! mon père ! rendez-moi Cœlina » (p. 49). Pour lui, Cœlina aimait et son père et son cousin. Pour nous, encore lecteur au sens premier mais plus attentif, les choses, à ce stade-ci, sont déjà plus claires : Stéphaney aime Cœlina, mais celle-ci ne manifeste d'affection (passionnée) que pour son père.

Nous pouvons donc, sans imprudence, reformuler ainsi notre premier résumé de l'action : une jeune fille dit aimer un jeune homme qui l'aime, mais dans les faits elle lui préfère son père et n'épouse le jeune homme que lorsque le père, reconnu par tous, lui est totalement rendu ; et déjà conclure que l'axe principal du drame est la relation Cœlina-Francisque. Cette importante constatation est le résultat, notons-le, d'un simple examen de surface.

Cœlina présente une autre qualité, elle est riche. Nous ne soulignerions pas cet aspect s'il n'était sans cesse rappelé. La richesse fait partie de la définition de Cœlina et fonde son pouvoir d'attraction. C'est évidemment parce qu'elle est riche que Truguelin s'intéresse à elle. Mais qui oserait dire que l'argent n'entre pas en ligne de compte dans les rapports qu'entretiennent la nièce et son tuteur ? Pour Dufour, avant d'être une jeune fille amoureuse, Cœlina est l'héritière d'une très grosse fortune, et c'est en fonction de cet héritage qu'il faut lui trouver un mari. Un jeune homme riche, quel qu'il soit, ne pourra que convenir à Cœlina, jeune fille riche.

Dufour l'avoue, il allait la céder à Truguelin au moment où ce dernier s'est révélé être un scélérat<sup>6</sup>. Ainsi, à son fils dont il connaît les sentiments et qu'il sait aimé de Cœlina, il aurait préféré un lointain cousin, Marcan, détesté de tout le monde mais riche. Comme une « union assortie » n'est pas possible, il la cède à Stéphany, mais l'affaire reste une affaire d'argent. Il n'est pas question d'autre chose à la cérémonie des fiançailles, que Dufour ne peut s'empêcher de ressentir comme une chose irrégulière, un peu malhonnête, presque honteuse, dont il a besoin de se justifier (p. 42-44). Cœlina est riche et la marier à quelqu'un qui est pauvre, c'est comme porter atteinte à son intégrité. Aussi cette cérémonie sera-t-elle interrompue.

L'idée de richesse est tellement liée à Cœlina que, plutôt que de priver sa fille de ses biens, Francisque préfère se taire et la priver d'un père. Pourquoi, en effet, ne se découvre-t-il pas de lui-même? Dufour le reconnaîtrait puisque sa paternité, légitime, est démontrable, et rien n'empêcherait les deux enfants de s'épouser. La seule raison de son silence semble être que des aveux de sa part réduiraient à néant la fortune de sa fille. Et sans argent, Cœlina cesse d'être Cœlina. Effectivement, déshéritée, elle disparaît, elle meurt aux yeux de Dufour (la découverte de l'illégitimité signifie d'abord pour ce petit bourgeois la perte de l'argent attaché à la naissance). Bien mieux, Stéphany s'empresse de remettre à Cœlina l'argent qu'il vient de recevoir de son père et qui est l'héritage dont elle jouissait aussi longtemps qu'on l'a crue la fille du baron des Échelettes. Rien apparemment ne justifie un tel geste. Il faut que Stéphany, comme Francisque, Dufour et Tiennette, croient que l'existence de Cœlina est liée à l'argent et que le lui remettre, c'est lui restituer son identité. Alors la question se pose : de quoi l'argent est-il ici le signe et pourquoi Cœlina ne peut-elle être que riche?



Il reste à parler de deux personnages secondaires, Tiennette et Faribole, qui, chacun pour des raisons différentes, ont quelque importance. Une chose distingue Tiennette : la liberté de parole, qu'elle est la seule de tous les personnages à posséder. Pour qui et contre qui l'exerce-t-elle? Toujours

pour la défense des deux enfants contre Dufour. Cette observation a de l'importance. Elle confirme ce que nous avons déjà dit de Dufour, qui pourrait bien être, avant Truguelin, le premier obstacle à la formation du couple Coëlina-Stéphany. Ce qui modifierait encore notre vision du drame. Toutes les énergies du clan des « bons » ne seraient pas dirigées dans le même sens (le clan des « méchants »), mais s'opposeraient parfois entre elles. Cela signifie-t-il que les intentions de Coëlina sont moins pures qu'elles ne le semblent, la bonté de Dufour moins désintéressée ? On ne peut plus croire en tout cas à la tranquille innocence de la pièce. *Coëlina*, dont toute la France admira les exemples de vertu, disait-elle autre chose, de moins édifiant mais de plus vrai peut-être, qu'inconsciemment on comprenait, qu'on ne s'avouait pas et qui pouvait bien être la première raison du plaisir qu'on y prenait ?

Quant à Faribole, si nous l'avons retenu, c'est qu'il correspond au Niais, l'un des quatre personnages-types du mélodrame. C'est un esprit un peu épais, que de brèves apparitions montrent dévoué aux intérêts de ses maîtres et surtout grand organisateur des célébrations d'union (cf. p. 40-42, les fiançailles et, p. 72, l'annonce du mariage).



Certaines absences sont plus significatives. La plus remarquable est celle de la mère. Stéphany, Coëlina et Marcan, les trois enfants de la pièce, trois cousins, sont orphelins de mère. On ne peut plus, à ce niveau, parler de coïncidence, surtout quand on sait l'importance qu'ont ici les pères. Le monde de *Coëlina* est un monde d'hommes ou, plus justement, un monde dominé par la toute-puissance paternelle. Il est vrai que le souvenir d'Isoline, la mère de Coëlina, est évoqué à quelques reprises. Par Truguelin d'abord, pour qui elle est « cette pauvre Isoline » (p. 27) et, plus loin, « cette femme criminelle », « l'épouse coupable » (p. 47). Pour Francisque, elle est la « belle Isoline » qui n'a pu résister aux pressions de son frère et qui a dû contracter le second mariage qui l'évinçait. Coëlina, elle, rapporte de ses paroles, une sorte de message d'outre-tombe qui lui dit d'aimer Dufour et de se méfier de Truguelin (p. 18). Ce rappel est important, car il



constitue la seule intervention de la mère. Pour le reste, ce qu'on dit d'Isoline n'en fait pas un personnage très affirmé. Il fallait, par exemple, qu'elle soit bien faible pour accepter sans mot dire qu'on lui imposât un second mari en remplacement de celui qu'elle aimait au point de l'avoir épousé en secret, contre sa famille. Une si pâle image ne fait pas une présence et *Cœlina* reste une pièce où rien ne compromet sérieusement l'omnipotence paternelle.

Une autre absence curieuse est celle du fils de Truguelin, Marcan. Elle s'ajoute à ce que nous disions de la relative faiblesse de Stéphany. Les fils, dans *Cœlina*, souffrent de l'écrasante supériorité des pères. Sans que sa volonté soit complètement aliénée, Stéphany dépend pour l'essentiel du bon vouloir de Dufour. Dans le cas de Marcan, la sujétion est totale. Le fils n'a pas d'existence propre ; étant compris dans le père qui parle et agit en son nom, il n'a pas à être là. D'ailleurs on parle du père et du fils comme s'ils se confondaient : « oui, je les connais », dit Stéphany, « ils sont ambitieux, avarés. Ils savent [...], ils viennent ici [...]. » (p. 16-17). En revanche, Germain est là. En effet, on annonce le père et le fils et se présentent le père et le valet. Entre fils et valet, la différence, dans *Cœlina*, n'est pas grande. Il n'est donc pas trop hasardeux de voir déjà en Germain un substitut du fils docile, particulièrement précieux parce que socialement déclassé et par conséquent plus apte à l'accomplissement des tâches auxquelles le désigne Truguelin. Il se pourrait donc bien que Germain soit un Marcan débarrassé des contraintes de son rang, et par là instrument parfait des volontés paternelles.



On obtient ainsi l'image assez inquiétante d'un univers où les pères sont maîtres et rivaux ; les fils, des valets ; les mères, absentes ou fantomatiques ; univers gravitant autour d'une riche orpheline au comportement ambigu. Ce résultat de l'inventaire de ce que nous appelions les « actes manqués » de l'auteur est suffisamment probant, il trouble assez la tranquille apparence du mélodrame, pour que nous songions à l'interprétation du matériel accumulé. Nous sommes déjà en possession de certains éléments. « L'acte manqué », en

effet, a cet avantage sur d'autres symptômes d'exprimer d'une façon très souvent manifeste la réalisation du désir inconscient. Étant une erreur qu'on n'a pas le temps de rattraper ou qu'on rattrape mal, il correspond bien aux outrances et invraisemblances du mélodrame, que la maladresse de l'auteur ou son trop grand souci d'efficacité laissent passer et qui constituent autant de traits saillants, inharmonieux mais immédiatement lisibles. On sait maintenant que sur un arrière-fond où la mère ne figure nulle part, *Cœlina* est davantage l'histoire d'une fille qui découvre son père que celle d'une fiancée enfin réunie à celui qu'elle aime.

Cette affirmation se fonde sur notre brève analyse du rôle de Francisque et sur la constatation très simple du caractère particulier, amoureux, disons-le, des relations entre *Cœlina* et son père. Nous avons cependant négligé une invraisemblance, la principale, qui est avec tellement d'évidence une tentative de déguisement qu'elle ne peut que désigner à notre attention le point le plus important du contenu latent de l'œuvre. Nous voulons parler de l'explication ultime, fournie par Francisque, du mystère de la naissance de *Cœlina*. Elle est importante car elle autorise le mariage, c'est-à-dire la conclusion du drame. Or, elle est absolument extravagante.

D'après Francisque, Isoline, qu'il avait épousée en secret, aurait, sous la pression de Truguelin, son frère, épousé, peu de temps après son premier mariage, le riche baron des Echelettes ; si bien qu'évincé, il se serait vu dans l'obligation d'enlever *Cœlina*, sa fille, née quelques mois plus tard, pour la faire baptiser sous son nom. Ainsi il n'y aurait plus de coupables. Isoline et Francisque ayant été en réalité légitimement mariés, *Cœlina* peut réintégrer la communauté des « bons » d'où l'avait bannie sa bâtardise.

Comment d'abord ajouter foi à l'histoire du double mariage d'Isoline ? Il est impensable, quels qu'aient été le pouvoir de Truguelin et la faiblesse d'Isoline, que cette dernière ait accepté de commettre ce qui devait passer à ses yeux pour un crime horrible. Sans compter qu'elle était alors enceinte de Francisque et que ce crime se doublait d'une trahison. De même il est invraisemblable que Francisque, revenant auprès de la femme qu'il vient à peine d'épouser et la trouvant

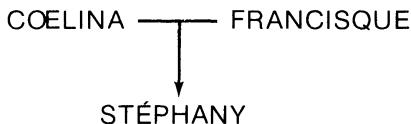
remariée, se retire sans mot dire. Quant à l'enlèvement de Cœlina, il est tout aussi incroyable, même si ce point reste obscur. Francisque dit seulement qu'il a enlevé Cœlina et l'a fait baptiser sous son nom. Cela peut signifier qu'il a volé l'enfant et l'a gardée. Cependant de très nombreux passages témoignent que Cœlina a vécu chez ceux qu'elle croyait être ses parents (Isoline et Des Echelettes) jusqu'à leur mort, et qu'ensuite elle a été recueillie par Dufour. L'enlèvement ne peut donc avoir un tel sens. Francisque veut sans doute dire qu'il a simplement fait baptiser l'enfant et qu'ensuite il l'a ramenée à ceux qui en avaient le soin. Admettons la chose, toute romanesque qu'elle est. On ne comprend plus alors que Dufour ait été si atterré par l'extrait de baptême que lui a fait parvenir Truguelin. Lui-même aurait certainement pu en produire un autre qui aurait attesté que Cœlina était bien la fille de son frère, le baron des Echelettes, car il est sûr que ce dernier a aussi fait baptiser celle qu'il croyait son enfant.

Qu'il s'agisse du double mariage ou de l'enlèvement de Cœlina, l'explication de Francisque ne tient pas. Nous nous trouvons de toute évidence devant un expédient. Il faut alors se demander à quoi il sert. La réponse est simple. Cet abracadabrant récit des origines légitime Cœlina et permet son union à Stéphany. En d'autres mots, il corrige deux « erreurs » (la bâtardise de Cœlina et sa fuite avec son père) commises lors de la fameuse scène de reconnaissance du deuxième acte, scène qui pourrait bien constituer l'essentiel d'une première et de la seule « authentique » version du drame. Si l'on en juge par l'importance et la gaucherie du redressement, ces « erreurs » ou ces vérités qui auraient échappé à Pixérécourt sont capitales ; si totalement inacceptables que l'auteur n'hésite pas à recourir aux plus grossières invraisemblances pour les dissimuler. La scène finale, évidemment palinodique, nous ramène donc avec force à cette scène, qui s'impose maintenant comme scène principale, où a lieu la découverte et l'union du père et de la fille. Scène principale, c'est-à-dire espace où est réalisé le Désir.



Nous soupçonnions déjà que le couple qu'ici comme dans tout drame le personnage principal devait tenter de former<sup>7</sup>

était celui du père et de la fille plutôt que celui du neveu et de la nièce<sup>8</sup>. Schématiquement, la situation dramatique pourrait s'exprimer ainsi :



La flèche indique l'orientation de l'agressivité ou, si l'on préfère, la force qui va triompher à la fin.

□ □ □

Il peut sembler que nous ayons très rapidement atteint la « vérité » de *Coelina*. À ce propos, précisons deux choses. Remonter à l'œdipe pour y trouver le sens premier d'une œuvre n'est pas pour le psychocritique une opération compromettante. Freud ayant désigné le complexe d'œdipe comme constitutif du sujet, on peut toujours, sans grand risque d'erreur, voir dans l'œuvre une réalisation œdipienne sur un mode imaginaire. Et s'il s'agit, comme ici, d'un texte dramatique, il va de soi que la fable elle-même se ramènera à la fameuse formation triangulaire. L'intérêt vient seulement de ce qu'il existe, comme dit Mauron, « autant d'Œdipes que d'amours, de craintes et d'enfances combinés »<sup>9</sup>. Notre effort doit donc maintenant porter sur l'étude des diverses composantes qui font du fantasme œdipien dont il est ici question une représentation particulière.

Cependant, dans le cas de *Coelina*, même sans développement, en raison de la nature particulière de l'œuvre, l'affirmation a déjà un poids considérable. Nous l'avons déjà souligné, le mélodrame est un mauvais mensonge. D'abord parce qu'il cherche à atteindre le plus rapidement possible le plaisir pour l'obtention duquel il est mis en branle. Ensuite parce qu'il se croit protégé par sa grande moralité. Ne racontant que des histoires édifiantes, le mélodramaturge ne se croit pas obligé d'être vigilant. Si bien qu'aucune œuvre peut-être n'est plus ouverte qu'un mélodrame.

Pour montrer, par exemple, l'attirance mutuelle de la pupille et du mendiant que le spectateur ne sait pas encore

être la fille et le père, Pixierécourt multiplie les regards attendris de Francisque, les interventions providentielles ou les ardents plaidoyers de Coëlina. Et dès le début du deuxième acte, le plus conventionnel des procédés dramatiques, l'arrivée d'une lettre, suffit pour que la lumière se fasse, que fille et père se reconnaissent et quittent ensemble la maison de Dufour. L'auteur souligne ainsi à double ou triple trait les éléments capitaux du drame et s'empresse d'en fournir la clé. Pourra-t-on reprocher au lecteur que nous sommes d'accorder de l'importance à ce que Pixierécourt désigne si fortement à notre attention et nous accusera-t-on d'abus si, étant donné ce qui a déjà été posé, nous croyons voir là, décrits avec une stupéfiante netteté, la progression et l'aboutissement d'un amour incestueux ? De l'inceste, Pixierécourt évidemment ne sait rien. Il s'appelle chez lui amour paternel et pitié filiale. Mais il ne s'agit là que de vertueuses apparences qui, comme des verres colorés, le protègent, lui et ses spectateurs, de l'éblouissante vérité de ce qu'il profère.

La tâche du psychocritique se trouve donc ici singulièrement allégée. Se serait-il attaqué à Racine, par exemple, qu'il en aurait été tout autrement, même s'il y a de fortes chances que n'importe quelle tragédie racinienne porte les traces d'un œdipe, résolu ou non. Mais le « message » dans ce cas est si bien codé qu'il faut une analyse beaucoup plus longue et beaucoup plus complexe pour obtenir les résultats qu'une simple lecture attentive nous a fournis. Il est par exemple assez facile de se rendre compte, et c'est le point central de notre analyse, que *Coëlina* est construite en deux mouvements. Nous savons déjà que le premier donne sans déguisement ou presque l'essentiel du « contenu latent » : le père et la fille se reconnaissent, se jettent dans les bras l'un de l'autre et s'en vont ensemble. Tout est déjà dit. Suit un second mouvement (le troisième acte), mouvement de reprise qui vise à corriger le premier jet et qui n'est qu'un grossier maquillage, dramatiquement efficace cependant. Quand nous disons que l'œuvre dissimule l'accomplissement d'un désir du père, nous n'avons donc aucun mérite, car non seulement cela est dit clairement, mais on fait ensuite de si visibles efforts pour atténuer ces propos que ceux-ci sont aussitôt mis en évidence.

Si la clarté du message diminue le mérite du lecteur, elle

augmente cependant le poids de ses remarques. Celles-ci n'étant pas l'aboutissement d'une longue et subtile analyse, elles conservent, dans leur brutalité, leur sens plein. Les mêmes remarques à propos d'*Iphigénie* exigeraient d'être précédées d'une très sérieuse démonstration qui, en les nuanciant, en diminuerait la force. Cette résistance au primitif et au global prouve à elle seule que l'œuvre de Racine se rattache à un stade plus avancé du développement affectif. La différence est grande entre ce qui est presque un cri suivi d'une rétractation malhabile et un poème où la « belle apparence » est développée avec une parfaite régularité.

Considérons seulement le déplacement, qui est un des procédés de déguisement du travail de création. Freud le définit<sup>10</sup> comme un renversement des valeurs : une idée et sa représentation, psychologiquement accentuées du côté du contenu latent, peuvent se retrouver inaccentuées du côté du contenu manifeste et vice versa. Puisque Racine et Pixierécourt l'ont certainement utilisé, permettons-nous de rapprocher *Iphigénie* et *Cœlina* et de comparer les personnages d'Achille et de Stéphanie. L'un et l'autre sont des amants de remplacement, d'utiles substituts du père, ou encore des valeurs accentuées du contenu manifeste destinées à masquer de leur faux éclat la vérité de l'événement psychique. Quel usage Racine et Pixierécourt en ont-ils fait ? Pixierécourt pose au départ (deux premières scènes) que l'enjeu du drame est le mariage de Cœlina et de Stéphanie ; mais très vite il devient clair qu'il s'agit plutôt de la réunion de la fille et du père. Il n'est question que de Francisque jusqu'à ce qu'enfin la reconnaissance ait lieu et que brusquement le père remplace le cousin aux fiançailles qu'on allait célébrer. Donc, malgré les intentions initiales de l'auteur, le premier mouvement de *Cœlina* montre, sans déplacement, la réalisation du désir. Ce n'est qu'à la scène finale qu'est fait, de façon très artificielle, le raccord avec les deux premières scènes et qu'à la place de Francisque Stéphanie épouse Cœlina. Mauvais déplacement qui fait que *Cœlina* est un mauvais « mensonge ».

À cette succession de deux mouvements s'oppose la régularité de procédé d'*Iphigénie*. Le mariage d'Achille et de la fille d'Agamemnon n'a pas les allures d'un prétexte qu'on

abandonne aussitôt emprunté pour laisser le désir se manifester plus franchement. Il demeure au premier plan comme un obstacle sérieux aux visées du père sur sa fille. S'il est probable qu'Achille est un double d'Agamemnon, il n'en est jamais une ombre. Il ne cesse de se comporter en rival, distinct de celui dont il est, en réalité, l'image; alors que Stéphanie non seulement abandonne son rôle d'amant, mais partage l'inclination de sa fiancée pour Francisque et va jusqu'à lui prêter sa voix (acte III, sc. XII). À la limite, les valeurs tendant à se confondre, on ne sait plus si le personnage garde assez de consistance pour jouer convenablement son rôle de leurre et de substitut. Tout masque qu'il est, Achille reste un personnage digne de foi, mais non pas Stéphanie, dont la transparence est voisine de l'effacement.

*Coelina* fait fi ou presque de mécanismes de censure habituellement si importants dans une œuvre littéraire qu'ils provoquent de complets glissements de sens. On demeurerait confondu par une telle audace (ou une telle inconscience) si l'objet du désir ne tenait un rôle qui permet qu'on le désire sans avoir pour autant le sentiment de commettre un acte répréhensible. Quoi de plus innocent, en effet, quoi de plus louable que l'amour filial? Peut-on aimer un père et que cela soit condamnable? Pour Pixierécourt la fonction paternelle est si investie moralement qu'il ne soupçonne pas qu'elle puisse l'être affectivement, et ce jusqu'au morbide. Cette assurance lui permet de donner libre cours à la pulsion, sans qu'il y ait « transmutation des valeurs psychiques »<sup>11</sup>. L'objet du désir refoulé (le père-amant) est en même temps le représentant de la fonction inhibitrice (qu'il est permis et même exigé d'aimer) et c'est cette coïncidence qui autorise l'expression de désir, celle-ci devenant même une vertu. Cela explique la faiblesse du personnage de Stéphanie. Les conditions particulières créées par le double rôle du père font que le désir, pour se réaliser, n'a pour ainsi dire pas besoin d'emprunter ce détour.

Cela explique aussi qu'en passant de la situation dramatique à la situation intrapsychique qui la sous-tend, comme nous sommes maintenant amené à le faire, nous découvrons qu'il n'existe pas de forces interdictrices. Les pères, que leur fonction désignerait au rôle de surmoi, sont en réalité diverses incarnations de l'objet du désir du moi. Et comme

nous devons maintenant définir le conflit psychique de *Coelina*, nous montrerons que ces pères correspondent à des valeurs d'un stade antérieur du développement affectif, valeurs qui devraient être dépassées pour le moi et remplacées par celles, plus « positives », que représente Stéphane. Le conflit psychique de *Coelina* ne peut donc pas se traduire en termes d'instances mais de stades. Le moi ici est un moi en formation, « en mue », dirait Mauron<sup>12</sup>, un moi à la veille d'une naissance. Il lui faut s'arracher à un état de bien-être qui, trop infantile, menace de l'étouffer, pour accéder à l'indépendance et, finalement, à la génitalité. Voilà ce qui, psychiquement, est mis en jeu dans *Coelina*.

On connaît déjà la réponse. *Coelina* est l'histoire d'une naissance ratée. Un pas est fait, mais à rebours. À la résolution œdipienne que le personnage de Stéphane lui donnait l'occasion d'accomplir, le moi (*Coelina*) préfère la réalisation. Le choix du père marque évidemment une régression. Le sujet-héros refuse d'accéder au stade génital, c'est-à-dire à une organisation libidinale adulte, et se fixe à un stade infantile dont les traits sont à la fois sadiques-anaux et phalliques.

Voyons d'abord les forces en présence. Il y a d'un côté les pères et de l'autre Stéphane ; d'un côté le passé, de l'autre l'avenir ; d'un côté l'habitude, de l'autre le risque ; et, à la limite, d'un côté la mort, de l'autre la vie (nous verrons comment). La partie est bien entendu jouée d'avance. À côté du formidable pouvoir de détention que possède le groupe paternel, la puissance attractive de Stéphane est dérisoire. *Coelina*, en effet, est liée à la fois à Dufour, à Truguelin et à Francisque. Tous les trois ont des droits sur elle et à tous les trois elle est attachée, même si dans chaque cas la relation n'est pas la même.

Que Dufour soit considéré par *Coelina* comme un père, cela est évident ; comme il est évident que *Coelina* est pour Dufour bien plus une fille qu'une nièce. Elle est soumise, tendre, respectueuse ; il est attentif, affectueux, juste assez grognon. Leurs relations sont probablement typiques des relations père-fille de la bourgeoisie de l'époque, empreintes à la fois de déférence et de familiarité. Tous les deux offrent, avec Stéphane et Tiennette, une image du bonheur familial.



Autour d'un père dont on sait la faiblesse mais qui, de par sa fonction et à cause même de cette faiblesse, incarne à la fois la force et la sécurité, des enfants simples, bons, qui s'adorent, et une servante au grand cœur. On a déjà cité les mots de Stéphany se plaignant de l'arrivée de Truguelin et de son fils : « Que je hais ce Marcan ! que je lui en veux de venir troubler la paix dont nous jouissions ! » (P.17.)

Cette paternité de Dufour, toute réelle qu'elle est en un sens, pour Coelina, a cette particularité d'être transitoire. N'étant fondée sur aucun lien de nature, elle peut en effet être répudiée. Dufour n'est qu'un tuteur, un père par procuration, en vertu d'une disposition légale. Il représente bien un lien, renforcé par l'habitude, qu'il est tentant de ne jamais vouloir rompre, mais qui *peut* être rompu. Il est important de noter que Coelina dispose là d'une liberté que n'a pas Stéphany. Et il nous semble que la situation dans laquelle se trouve Coelina vis-à-vis de Dufour quand la pièce commence correspond à l'état de mutation psychique dans lequel se trouve le moi<sup>13</sup> au même moment. Dans un cas comme dans l'autre, la dépendance n'est pas si forte qu'elle ne puisse être mise en cause et brisée. La pièce commence au moment où est posé à Coelina le problème de la rupture avec un état qui ne lui convient plus. Elle et Stéphany gémissent de l'arrivée de Truguelin parce qu'elle les pousse en quelque sorte hors du « sein paternel ». C'est la fin des amours fraternelles sous l'œil protecteur du bon vieillard. Il leur faut choisir de se marier, c'est-à-dire ici de vivre chacun une véritable relation génitale, coupés du père, ou de retourner en arrière et de se fixer à un stade « dépassé » de leur vie affective<sup>14</sup>, celui dont le « cercle de famille » offre encore une représentation au début du mélodrame, où, sous la domination du principe de plaisir, niant la réalité du monde extérieur, ils pourraient, par les voies les plus courtes, donner entière satisfaction aux pulsions.

Nous le savons, Stéphany, même s'il se plaint de la blessure, choisit le mariage, c'est-à-dire une organisation libidinale adulte<sup>15</sup>. La sincérité de son sentiment n'empêche pas cependant que son indépendance soit toute relative et qu'encore dominé par son père et subjugué par Francisque, il constitue pour le moi un pôle d'attraction trop faible en

regard du rival qui se présente, un autre père, le « père terrible ». À l'annonce de l'arrivée de Truguelin, la situation de Cœlina est celle-ci : obligée de quitter un père devenu insatisfaisant, elle est mise en demeure de choisir entre une autre incarnation paternelle aux dimensions fascinantes tellement elle est opposée à Dufour, incarnation qui en plus a de véritables droits sur elle et qui la désire, et une pâle figure de mari.

La force de Truguelin vient de son absolue noirceur. Il se présente comme un véritable prétendant<sup>16</sup> et, pour le moi séduit, la tentation est extrême, car, de tous les personnages, Truguelin est celui dont la dimension sexuelle est la plus affirmée. Sans tout de suite interpréter son avarice et sa cupidité, qui sont les traits sous lesquels il se présente d'abord, remarquons que la première apparition de Francisque coïncide avec le récit de son agression par Truguelin. Avare et cupide, le père de Marcan est essentiellement un agresseur. Ce dernier trait peut le définir ; il est constant et son illustration constitue toujours dans la pièce un événement capital. La première agression surtout est une sorte de scène primitive dont le souvenir est demeuré extraordinairement vivace chez tous ses témoins indirects. Outre celle-ci, dont on fait seulement le récit, il nous en est montré deux autres et toujours contre Francisque. Truguelin est dans *Cœlina* celui qui brandit un pistolet.

Le dilemme de Cœlina n'en est donc pas un en réalité. Seule la noire figure paternelle l'attire ; la profonde répulsion que celle-ci provoque chez elle en témoigne. Le héros est donc menacé d'être renversé par le monde pulsionnel. Le texte alors, très habilement, propose ce procédé défensif qui rappelle la formation réactionnelle : au père phallique, il oppose un père castré ; au pistolet de Truguelin, la mutité de Francisque. Blanchie, mais cette fois dotée d'une paternité absolue (après le dépositaire légal, puis le détenteur d'une promesse de liaison, il s'agit cette fois du père réel), la figure du mendiant devient un choix acceptable pour le moi. Mais elle n'en reste pas moins capable de satisfaire la pulsion.

Il ne faudrait pas croire en effet que la castration de Francisque signifie sa déssexualisation ou son désinvestissement libidinal. On le sait, une absence ou un déplacement

peuvent être tout aussi éloquents qu'une présence ou une représentation simple. Faire de Francisque, qui est un personnage central, un muet, c'est rappeler sans cesse au spectateur sa castration, et finalement privilégier sa dimension sexuelle. D'ailleurs, loin d'être une faiblesse, cette infirmité fait la force du personnage. C'est par elle qu'il agit sur les autres, tout aussi efficacement que Truguelin avec son pistolet. Étrange absence, pourvue d'un réel pouvoir, la castration n'est évidemment qu'une ruse du texte, comme l'est la création du personnage de Truguelin. Celui-ci, en effet, n'est qu'un double de Francisque, c'est-à-dire la part de l'objet que Cœlina refuse de considérer. En l'isolant, on la nie et déculpabilise le héros, mais on ne la fait pas disparaître pour autant. Si manifestement privé de sa couche sombre, Francisque, par sa bonté même, appelle son noir complément.

La figure de père que choisit Cœlina est donc moins innocente et moins simple qu'on ne l'aurait d'abord cru. À la regarder de près, elle se révèle même convenir parfaitement à la pulsion ; ses déguisements ne sont que des détours ; ils vont, aussi sûrement que la ligne droite, conduire à la satisfaction, mais en permettant au moi de résister aux assauts pulsionnels. Songerait-on en effet à soupçonner de quelque intention séductrice ce pauvre castré, bon jusqu'à la niaiserie, si le texte, par sa maladresse, ne nous mettait sur la piste ? À ce que nous venons de dire de la qualité d'objet sexuel de Francisque, nous pouvons encore ajouter ceci, qui la confirme : il arrive à Cœlina exactement ce qui est arrivé à sa mère il y a quinze ou vingt ans. Détenue par Dufour, elle est enlevée par Francisque, comme Isoline, détenue par un frère de Dufour, avait été « enlevée » par ce même Francisque. Cœlina, vis-à-vis de son père, tient donc le rôle de sa mère, c'est-à-dire un rôle d'épouse. La reprise du même scénario, avec substitution de la fille à la mère, nous semble un fait en lui-même assez remarquable pour être appelé à appuyer ce que nous disions de la réunion de Cœlina et de Francisque en tant que réalisation incestueuse. Derrière la tendresse muette du père, il y a le phallus de l'époux, comme à la piété de l'enfant se superpose le désir de la femme.

Nous savions déjà que Cœlina offrait l'occasion d'une réalisation œdipienne, cela à la suite d'un simple examen du « contenu manifeste » de l'œuvre. Toute une partie, en effet, la dernière, constituait si manifestement une « annulation rétroactive », que nous étions amené à considérer comme l'événement central du drame la réunion du père et de la fille. Le texte tentait avec un tel empressement et une telle gaucherie d'en atténuer la signification, qu'il en dénonçait l'importance. Ce n'était bien entendu qu'un indice ; mais compte tenu de ce qu'on pourrait appeler le « statut analytique » très particulier du genre (la « grossièreté » — ce qui ne signifie pas la pauvreté ni la simplicité — de son « tissu ») et de la convergence de plusieurs traits (« lapsus ») que nous avons considérés aussi comme des indices et dont nous avons fait le relevé, nous avons été amené à conclure à la nature œdipienne du désir. Ce résultat, bien qu'important, n'était pas suffisant. Il permettait toutefois de tracer le schéma de la situation dramatique et, par cette voie, de passer derrière le masque, du côté du « contenu latent ». Nous avons pu alors déterminer l'organisation du conflit dont le moi (ou le héros, ou le texte) était le terrain. Nous voici de nouveau au cœur du problème, l'œdipe et sa réalisation, avec l'obligation cette fois de préciser, en même temps que le type de relation objectale, le stade auquel ce mouvement de régression conduit le moi.



Le complexe d'Œdipe est une structure triangulaire et il arrive qu'ici un des termes du triangle manque. L'absence de la mère peut évidemment s'interpréter comme un matricide. Si l'on s'en tient au schéma classique freudien, le complexe d'Œdipe débute pour la petite fille par la prise de conscience de sa castration. Ce mouvement provoque deux réactions : un détachement de la mère, dévalorisée par l'absence de pénis, et une attirance envers le père pourvu, lui, du pénis. Normalement la crise se résout par la transformation de l'envie du pénis en désir d'un enfant, évolution qui est soutenue par l'identification à la mère. Mais *Cœlina*, nous l'avons dit à plusieurs reprises, n'est pas l'histoire d'une résolution mais d'une réalisation œdipienne. La mère est

donc supprimée presque totalement. Elle n'intervient qu'une fois, indirectement, alors que Cœlina rapporte de ses paroles, et ses conseils sont ceux d'une rivale : méfie-toi de Truguelin, dit-elle à sa fille, et fais confiance à Dufour ; en d'autres mots, ne touche pas à ton père, dont Truguelin est l'incarnation de la part la plus fascinante, mais demeure attachée à Dufour que je sais être sans force. Manœuvre assez perfide à laquelle échappe le héros grâce à la scission de l'image paternelle. De toute manière, l'envie du pénis qui traverse le texte est telle que la conseillère jalouse ne peut être que morte ; on comprend que sans modèle maternel la résolution de la crise, qui passe nécessairement par l'identification à la mère, soit impossible.

L'inceste, dont Cœlina est « coupable », sur le plan fantasmatique toujours, a des apparences contradictoires. Détenu par un père très faible, Cœlina se voyait offrir l'occasion d'établir avec Stéphany une véritable relation génitale. Cependant, trop peu structuré, le moi ne peut pas canaliser l'énergie pulsionnelle vers un objet d'amour qui serait une personne totale. Le texte fournit à la pulsion l'objet partiel dont elle a besoin et on assiste ainsi au retour à un stade prégénital, le stade phallique, à l'acmé duquel se produit la crise œdipienne. Cet objet partiel est bien sûr le phallus auquel est identifié le père. En témoignent les trois récits, toujours sanglants, de la castration de Francisque, les vertus séductrices de la mutité, les deux attaques au pistolet de Truguelin. On peut déjà voir ce qu'a de régressif une telle démarche qui va d'un objet total, enfin accessible, à un objet partiel. L'apparente contradiction vient de ce que le père ici est châtré. Mais nous savons que Francisque n'est que la partie « purifiée » de l'image paternelle. Derrière lui, isolée, niée, mais présente, il y a toujours l'ombre phallique de Truguelin. La castration du père, nous l'avons dit, n'est qu'une ruse. L'obsession phallique n'est pas moins grande pour cela. D'ailleurs nous verrons un peu plus loin que cette constante opposition entre phallique et castré est caractéristique du stade phallique.

Ce serait cependant mésestimer le travail du fantasme que de croire que cette ruse ne vise qu'une défense somme toute assez grossière. En castrant le père, on rend possible le seul

type de relation qu'il est permis au héros, au stade où il est fixé, d'entretenir avec l'objet : l'identification. En simplifiant à l'extrême, on peut dire que d'ordinaire le complexe d'Œdipe est refoulé lorsque l'enfant renonce à l'investissement sur le parent de sexe opposé et renforce l'identification avec le parent de même sexe. La mère tuée, la réalisation œdipienne devient nécessaire. L'enfant (Cœlina) se retrouve seule en face du père qu'elle désire sexuellement *comme* ou plutôt à *la place* de la mère. Il n'est pas question d'établir avec le père, réduit à un objet (le phallus), une relation de type génital, laquelle suppose un objet total. L'attachement affectif du moi pour le père ne peut prendre qu'une forme très primitive, la plus primitive selon Freud<sup>17</sup>, celle de l'identification. Il suffit pour cela que le moi emprunte à l'objet un seul de ses traits. On se souvient du cas célèbre de Dora qui, pour s'identifier, imite la toux de son père<sup>18</sup>. Le texte se montre ici d'une plus grande franchise en même temps que d'une extrême habileté. Francisque est castré, ce qui permet l'identification du héros à la portion de l'image paternelle que celui-ci incarne (il n'a pas de pénis, Cœlina n'en a pas non plus), et en même temps le phallus, dans sa charge symbolique et son caractère d'objet détachable, est donné comme introjecté par le héros, ce qui le rapproche de Truguelin, l'autre portion de l'image paternelle (il a un pénis, Cœlina en a un aussi). Comme Dora a « volé » la toux de son père, Cœlina a « volé » le phallus de Francisque, et la parfaite identification qui en résulte est la forme que prend son penchant érotique. C'est à ce moi phallique et castré comme le père que se reconnaît la réalisation du désir incestueux.



On ne soulignera jamais trop le caractère régressif de ce contenu psychique. De nombreux traits sadiques-anaux et phalliques caractérisent, avons-nous dit, le comportement du moi. Cela n'a rien d'étonnant. D'une part l'obsession phallique, si évidente, détermine sans peine le stade jusqu'où le moi a régressé. Il faut cependant se garder du ridicule du diagnostic. Puisque des traits sadiques-anaux sont aussi décelables, plutôt que de stade phallique il serait plus prudent de parler de relation avec un objet phallique, ce qui

nous permettrait de considérer la persistance, chez Cœlina, d'une relation d'objet de type anal.

Freud montre que l'opposition activité-passivité qu'on retrouve partout dans la vie sexuelle apparaît clairement au stade anal<sup>19</sup>. L'enfant découvre alors que les fèces peuvent servir de cadeau qu'il refuse ou qu'il donne. Un avoir fait sa puissance, comme l'argent, d'une façon assez obscure, semble faire celle de Cœlina. On peut aisément, en glissant le long d'une chaîne associative, passer des fèces à l'argent. L'importance accordée à l'argent, dans le cas de Cœlina, serait donc un trait anal et ce trait semble encore profondément inscrit. Se marier, pour Cœlina, que ce soit avec Marcan, Stéphany ou Francisque, c'est essentiellement donner son argent. Elle prend soin de préciser, lors de la fuite avec son père, que la perte de ses richesses ne lui sera rien (p. 64). Et pourquoi Stéphany s'empresse-t-il de lui remettre ses biens à l'annonce qu'elle va devenir sa femme, si ce n'est que sans ceux-ci, elle perd son identité et cesse d'être désirable? Elle recouvre à ce moment sa virginité. Cœlina donc possède, et par là attire, mais ne craint pas non plus d'utiliser. Elle garde farouchement, recouvre avec plaisir ou donne sans compter, tout comme elle subit ou agit. Elle laisse par exemple au hasard le soin de faire connaître l'identité de Francisque, mais elle lutte sans cesse pour le protéger, s'offrant alors, en un admirable raccourci, aux coups du double phallique.

Ce comportement anal où domine l'opposition activité-passivité coïncide avec l'impossibilité pour le héros de percevoir l'opposition masculinité-féminité. Il a déjà été suffisamment souligné que Francisque n'est pas considéré par Cœlina comme une personne totale, mais seulement comme le détenteur d'un phallus. Elle-même ne se définit que par rapport à l'organe dont elle est privée. Elle n'est pas une femme, mais quelqu'un qui n'a pas de pénis. Cette indifférenciation des sexes, liée au caractère détachable du tout-puissant organe viril, prouve bien la primarité de l'organisation libidinale. À une incapacité du moi de maîtriser les stimulations pulsionnelles est corrélatif un refus de la réalité extérieure. Dépouillé de ses artifices, le monde de Cœlina se révèle être cet espace fantasmatique où il n'y a plus des

hommes et une femme, mais seulement des éléments d'une mise en scène du Désir.



Nous arrivons au terme de notre exercice de lecture. En un premier temps nous avons posé que la reconnaissance de Coëlina et de Francisque était le centre rayonnant du drame. Déjà la nature du désir était révélée. Il fallait ensuite déterminer son mode de réalisation. Nous avons alors montré que l'identification était la forme sous laquelle s'accomplissait l'inceste. En passant ainsi de l'endroit à l'envers, nous croyons avoir rendu compte de la plupart des outrances ou maladresses dont nous avons fait le relevé et en lesquelles nous voulions voir des voies possibles du sens. C'est ainsi que la faiblesse de Dufour, la puissance de Truguelin, la force cachée de Francisque, la relative indépendance de Stéphaney, l'attirance de Coëlina vers Francisque, l'importance de l'argent, l'absence de la mère, l'in vraisemblable explication finale, tous ces traits qui d'une manière ou d'une autre s'imposaient à l'attention du lecteur, ont été interprétés. Nous n'avons pas parlé de Tiennette, qui reste un personnage secondaire. Tout entière du côté du désir, elle est un double probable du héros, chargé d'exprimer les sentiments vrais que celui-ci éprouve à l'égard de Dufour, le père qu'il faut quitter.

Deux faits cependant restent inexplicés, deux faits importants dont l'examen devrait nous conduire à un élargissement de perspective. Il s'agit d'abord de la division des personnages en « bons » et « méchants ». Il est vrai que, dès la première analyse, elle s'est révélée moins nette que nous l'avions d'abord imaginée. Nous avons vu, par exemple, que l'innocence de Dufour, ou sa bonté, étaient sujettes à caution ou du moins appelaient des nuances. Mais ces réserves, malgré leur importance, ne remettent nullement en cause le manichéisme de *Coëlina*. Dufour ne peut pas être confondu avec Truguelin. Il est sans équivoque du côté des « bons » et, pour le spectateur (ou le lecteur) « naïf », il reste « ce bon M. Dufour » de la première scène, figure blanche comme Coëlina, Francisque ou Stéphaney, mise en contraste avec les figures noires de Truguelin et de son acolyte. Quel est le



sens de cette simplicité de l'expression si loin en apparence du contenu à libérer ?

Comme dans la comédie, on observe dans les mélodrames un renversement de la situation angoissante. Il pourrait bien arriver que le couple ne se forme pas et que le drame se termine sur l'autel du sacrifice, par le triomphe de la mort. Effectivement, Coelina doit échapper à Truguelin, et a-t-elle reconnu Francisque qu'il faut que leur « mariage » ait lieu, c'est-à-dire que le père qu'ils quittent les reconnaisse et que leur union soit proclamée ; ce qui se produit à la scène finale, qui semble une éclatante victoire de la vie. Au prix de la plus élémentaire vraisemblance, le faible l'emporte sur le fort, la vertu sur le vice, et de l'élémentaire mais très puissant sentiment de triomphe qui en résulte vient le plaisir qu'on éprouve au spectacle mélodramatique. Le manichéisme n'est donc qu'une autre ruse du texte, une autre distorsion du désir qu'il reproduit. Il se donne le plus innocent des visages, ennoblit le conflit et rend ainsi parfaitement juste et mérité le triomphe final. Le renversement de la situation angoissante se double nécessairement d'un renversement de la culpabilité. Et plus le désir, toujours œdipien, est fort, plus brutal est le renversement. Au fils qui triomphe du barbon en comédie on n'a pas à donner un visage d'ange ni à noircir outrageusement le personnage du père ; la femme qu'il vole a bien une valeur maternelle, mais elle a deux visages, et l'autre, celui de la jeune fille destinée à l'amant, compte autant que le premier. Ainsi se trouve minimisée la faute. Francisque, lui, n'a qu'un visage, celui du père. La faute, terrible, est alors si manifeste qu'elle rend nécessaire ce lourd travestissement moral.

*Coelina*, en permettant l'assouvissement (temporaire) d'un profond désir interdit, est une revanche sur la réalité extérieure généralement perçue comme contraignante et opposée au désir. Comme il ne peut être question d'exprimer ce triomphe en ses termes originaux, on a recours à une situation dramatique qui est elle aussi une revanche sur la vie : le faible, longtemps persécuté, triomphe finalement du plus fort, mais cette fois d'une façon moralement acceptable. Sujet désirant et objet désiré ont été purifiés, et c'est sous l'aspect d'une édifiante manifestation de piété filiale que se déroule le plus primitif et le plus violent des drames.

Comme dans la comédie, une fantaisie de triomphe est donc à la base du mélodrame : contre tous les obstacles, le couple est formé et le mariage a lieu. Cela dit, il faut cependant s'empresse de souligner les différences notables qui s'observent entre les deux genres. Nous venons tout juste de parler du renversement de la culpabilité, beaucoup plus prononcé dans un cas que dans l'autre. Il y a aussi et surtout le fait que, dans la comédie, le rire soutient la lutte pour le mariage, alors que dans le mélodrame les larmes précèdent l'heureux dénouement. Nous touchons là au deuxième fait demeuré sans commentaire. En effet, nous nous étonnions, au début de l'analyse de *Cœlina*, qu'un système dramatique visant à provoquer des pleurs offre en guise de conclusion, au lieu de la mort que nous serions en droit d'attendre, le mariage, c'est-à-dire la vie.

Ce que nous savons maintenant du contenu réel du drame peut en grande partie dissiper notre étonnement. Le couple formé ici est celui du père et de la fille. Si tragédie et comédie aboutissent aux autels du sacrifice et du mariage, *Cœlina* aboutit ailleurs, à l'autel de l'inceste, qui est à la fois celui du mariage et du sacrifice, de la vie et de la mort. En effet, la régression, provoquée par un désir de vie plus intense, est un processus de mort. Et psychanalytiquement, nous le savons, *Cœlina* a une organisation régressive. Il faudrait donc se méfier de l'apparent triomphe final. Il pourrait bien s'y dissimuler un sacrifice qui raccorderait la conclusion aux larmes qui la précèdent. *Cœlina*, menacée jusqu'à la dernière scène, mourrait finalement, son mariage avec son père correspondant, sur un plan affectif, à un étouffement. Les larmes seraient donc « logiques » et le drame doté, malgré les apparences, d'une unité psychologique perceptible pour l'inconscient du spectateur. Il y aurait triomphe et joie du triomphe imaginaire (plaisir provoqué par le renversement de la situation angoissante) et en même temps conscience du but ultime de l'aventure fantasmatique (d'où le recours au mode tragique et les larmes de Margot), ce qui correspondrait bien au double caractère de la régression.



de Sade n'est suggéré que parce qu'il fournit une occasion de bien mettre en lumière le sens que nous prêtons au mélodrame de Pixérécourt<sup>20</sup>. *Cœlina* pourrait passer pour une réponse à *Justine ou les Malheurs de la vertu*. Cœlina ne voit-elle pas sa vertu récompensée, alors que Justine, à chaque affirmation de sa pureté, doit subir une nouvelle infamie ? Nous disons bien : « pourrait passer », car il n'en est rien. Il faut renoncer au beau débat (concevable chronologiquement) qu'il fait plaisir d'imaginer entre Sade et Pixérécourt<sup>21</sup>. Nous savons maintenant que Cœlina est bien plus la sœur de Juliette que de Justine et que, dans une œuvre comme dans l'autre, c'est le crime qui est récompensé. Il ne faut pas croire Truguelin lorsqu'il laisse échapper, accablé de remords : « Ah ! si l'on savait ce qu'il en coûte pour cesser d'être vertueux, on verrait bien peu de méchants sur la terre » (p. 58). La vertu, dans *Cœlina*, est hypocrite. Outrancière, elle recouvre toujours (et plutôt mal) le désir, si bien que la seule parole vraie du drame reste le « Vous, mon père ! », le cri de Cœlina. Cœlina, une anti-Justine ? oui, mais pas au sens où, lecteur naïf, nous l'aurions d'abord cru. La vertu ne paie pas ici plus qu'ailleurs. C'est parce qu'elle se situe du côté de Juliette et qu'elle voit son crime récompensé que la « blanche » Cœlina peut être considérée comme une figure antithétique de la pure (et pauvre) Justine<sup>22</sup>.



Cette lecture fournit-elle une réponse à la question de Mme de Staël, reprise indirectement cent ans plus tard par Artaud<sup>23</sup>, et qui est la seule en vérité à nous intéresser ?

Fort de ce que l'on dit généralement de l'uniformité structurale du genre, nous pouvons peut-être, du seul exemple de *Cœlina*, tirer quelques conclusions plus générales.

Nous avons appris que le mélodrame est une réponse retorse, mais au contenu extrêmement simple, à de très profonds désirs, liés à l'œdipe et fortement régressifs.

La structure (inconsciente) de la réponse (un scénario imaginaire qui a peu de chances de changer malgré ses très nombreuses incarnations) serait celle-ci : le héros de la fable, obligatoirement vertueux, est persécuté ; mais, obligatoirement

ment faible aussi, il ne triomphe qu'avec l'aide d'un libérateur. Autrement dit, le moi du fantasme, pour parvenir à son but, qui est la satisfaction du désir, déguise la pulsion en vertu et charge de tout ce qu'elle a de moralement condamnable un persécuteur que le Bon Génie renverse ensuite facilement.

Ce qu'il faut surtout noter, c'est la simplicité d'une organisation où, à travers des personnages dont le contenu est invariable, au cours d'une démarche à chaque étape prévisible, le renversement est total et la satisfaction absolue. L'efficacité de la « matrice affective » qu'est le mélodrame tient en grande partie à cette simplicité, mais pas uniquement. Il faut y joindre la primarité du désir et surtout le peu d'importance de la « seconde élaboration secondaire ». Chaque soir, boulevard du Temple, un modèle était offert au public où le faible, protégé par son masque vertueux, réalisait impunément l'Interdit, ayant eu l'audace de faire coïncider la conscience morale et le Mal. L'impunité du héros est si grande que l'objet lui est accordé dans sa presque nudité.

Un homme aurait su ainsi proposer à une époque, sans doute parce qu'elle lui était d'abord nécessaire, une « machine à régresser », à satisfaire tout de suite et complètement, dont la qualité de réponse provisoirement adéquate au Vide ou à la Mort fait, en un sens, un chef-d'œuvre. Cela méritait qu'on s'y arrêtât. Mais peut-être la poursuite, en ses nombreux détours, possède-t-elle beaucoup plus d'intérêt, et procure-t-elle aussi beaucoup plus de plaisir, que le but, forcément plat lorsqu'il est atteint. Les oripeaux du mélodrame laissent au Désir assez de sa splendeur, et de ses raffinements même, pour qu'il vaille de les « lire » encore.

*Université du Québec à Chicoutimi.*

#### Notes

<sup>1</sup> G. de Pixérécourt, *Coelina ou l'Enfant du mystère*, dans le *Théâtre choisi*, t. I, Paris, Tresse, Libraire-éditeur, successeur de Barba, 1841. Toutes les citations renvoient à cette édition et les références seront données par la suite entre parenthèses.

<sup>2</sup> Voir Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique*, Paris, Librairie José Corti, 1970, p. 8-10.

- <sup>3</sup> Voir Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 6.
- <sup>4</sup> « Oh ! que cela est joli, mon oncle ! » « En vérité, Stéphany, on n'est pas plus galant » (p. 42).
- <sup>5</sup> Amant et maîtresse doivent s'entendre ici au sens de « personne qui aime d'amour » (*Petit Robert*).
- <sup>6</sup> « [...] si M. Truguelin s'était présenté ici d'une manière convenable, j'aurais peut-être accueilli sa demande ; et, en effet, cette union eût été plus avantageuse pour Cœlina [...] », p. 38-39.
- <sup>7</sup> Voir Charles Mauron, *Phèdre*, Paris, Librairie José Corti, 1968, p. 11.
- <sup>8</sup> Le premier couple (celui, manifeste, du neveu et de la nièce) était déjà, d'une certaine manière, incestueux. *Cœlina* est une histoire où les liens de parenté s'entrecroisent d'une façon presque inextricable. On ne sort pas de l'étouffant cercle de famille. D'autre part, et ce en rapport avec ce que Mauron dit dans *Phèdre* (p. 11), il faudra s'arrêter au sort ou, si l'on préfère, à l'autel (sacrifice ou mariage ?) qui est réservé à ce couple. La question promet d'être intéressante et la réponse pourrait peut-être constituer un jalon important dans l'établissement, à notre niveau, d'une définition du mélodrame.
- <sup>9</sup> Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Librairie José Corti, 1962, p. 219.
- <sup>10</sup> S. Freud, *Le Rêve et son interprétation*, Paris, Gallimard, 1969, Coll. Idées, p. 53.
- <sup>11</sup> *Ibid.*
- <sup>12</sup> Charles Mauron, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, nouvelle éd., Paris, Librairie José Corti, 1969, p. 35.
- <sup>13</sup> Cœlina, en tant que personnage central, s'impose comme représentant du moi.
- <sup>14</sup> Dépassé puisqu'au lever du rideau ils sont dans une sorte de « no man's land » psychique, d'état frontière où un choix est possible et doit être fait. Espace très mince mais sans lequel il n'y aurait pas de drame et qui ne peut être confondu avec l'état d'avant que la scène s'éclaire, état forcément abandonné.
- <sup>15</sup> « [...] elle est ma femme. Je vais la suivre, et lui donner ma main aux pieds des autels » (p. 49). Mais dès la scène II, à Cœlina qui gémissait de l'arrivée de Truguelin, il s'offrait comme époux et demandait d'espérer « tout de l'avenir » (p. 17-18).
- <sup>16</sup> Nous ne pouvons nous empêcher de souligner la ressemblance qu'il y a entre la situation de Cœlina et celle, classique, que l'on trouve dans plusieurs récits folkloriques et mythologiques, du choix entre trois prétendants. Comme Bassanio, par exemple, dans *le Marchand de Venise* (si nous prenons cet exemple, c'est évidemment parce que Freud s'y est intéressé dans « le thème des trois coffrets », *Essais de psychanalyse appliquée*), Cœlina doit choisir entre trois figures de l'« autre » : Stéphany, Truguelin et Francisque ; et, si nous osons poursuivre le rapprochement, comme Bassanio elle choisit le plomb, c'est-à-dire le muet. Nous reviendrons sur la signification de ce trait qui appartient à l'interprétation finale.
- <sup>17</sup> Voir « Psychologie collective et analyse du moi », dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1968, p. 128.

- <sup>18</sup> S. Freud, « Fragment d'une analyse d'hystérie », dans *Cinq psychanalyses*, Paris, P.U.F., 1954.
- <sup>19</sup> S. Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1962, p. 96.
- <sup>20</sup> Notre *Anti-Justine* n'a rien à voir avec celle de Restif de la Bretonne, parue en 1798, et qui, elle, s'attaque à l'œuvre même de Sade dans le but de montrer qu'il est possible de dissocier cruauté et volupté sans rien sacrifier, bien au contraire, de celle-ci. Justine et Coelina, dans notre titre, désignent les personnages et non les œuvres, par l'effet d'une ambiguïté volontairement maintenue.
- <sup>21</sup> Curieux débat où les adversaires, tour à tour, se retrouveraient du même côté. Ne voit-on pas Juliette se cacher derrière Coelina ? et certain drame de Sade (*Oxtiern ou les Malheurs du libertinage*) ressemble comme un frère à *Coelina*. L'héroïne malheureuse, aussi poursuivie par un traître débauché (ce que Pixérécourt n'a jamais osé dire de Truguelin), est délivrée à la scène finale par l'amant légitime et jusque-là impuissant, qui vient reprendre au père le rôle de sauveur que celui-ci avait jusque-là assuré !
- <sup>22</sup> La pureté de Justine elle-même est sujette à caution. Il n'est pas sûr que le seul désir pleinement satisfait du texte de Sade ne soit pas celui qui le traverse de part en part à travers Justine : l'appétit de récit.
- <sup>23</sup> « Il sera vain dans tout cela d'accuser le mauvais goût du public qui se gargarise d'insanités, tant qu'on n'aura pas montré au public un spectacle valable ; et je défie qu'on me montre *ici* [en France, vers 1933] un spectacle valable dans le sens suprême du théâtre, depuis les derniers grands mélodrames romantiques, c'est-à-dire depuis cent ans ». Artaud, « En finir avec les chefs-d'œuvre », dans *le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 91.