

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Du Fils naturel à Est-il bon ? Est-il méchant ? :
la transformation de l'esthétique théâtrale de Diderot

par
Justyna Mitka

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en littératures de langue française

Août 2008

© Justyna Mitka, 2008



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Du *Fils naturel* à *Est-il bon ? Est-il méchant ?* :
la transformation de l'esthétique théâtrale de Diderot

présenté par
Justyna Mitka

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Ugo Dionne
président rapporteur

Benoît Melançon
directeur de recherche

Gilbert David
membre du jury

mémoire accepté le

Sommaire

Notre travail est une étude du théâtre de Diderot et notamment de *Est-il bon? Est-il méchant?*. Il se construit en deux parties : la première concerne le pathétique, les questions de morale et le réalisme; la deuxième porte sur le fonctionnement du jeu dramatique (la pantomime, le tableau, le théâtre dans le théâtre). Nous avons repéré les différences de cette œuvre tardive du dramaturge avec ses pièces à thèse, *Le Fils naturel* et *Le Père de famille*, pour montrer l'évolution de l'esthétique théâtrale de l'auteur. Pour ce faire, nous nous sommes fortement basée sur ses écrits théoriques, soit les *Entretiens sur Le Fils naturel* et *De la poésie dramatique*. Une des différences entre *Est-il bon? Est-il méchant?* et les deux autres œuvres réside dans sa construction : elle gravite autour d'un personnage principal. De plus, les personnages de ce texte ne sont pas aussi moraux que ceux des deux autres, ce qui leur confère un caractère plus réaliste. Les questions morales sont de plus abordées avec moins d'insistance que dans les deux pièces précédentes et le ton passe du pathétique au comique. La pantomime subit aussi un changement : elle est combinée avec de la musique. Dans cette œuvre, l'auteur se limite aussi dans son utilisation du tableau. Bref, les techniques utilisées par Diderot dans sa dernière pièce sont plus théâtrales que dans ses deux premiers textes. Il semblerait qu'avec *Est-il bon? Est-il méchant?* le dramaturge ne vise plus à toucher ses spectateurs, mais qu'il veut leur offrir un spectacle amusant.

Mots clés : Diderot, théâtre, drame, XVIIIe siècle, esthétique

Abstract

Our work is a study of Diderot's dramatic work, especially of his last play, *Est-il bon? Est-il méchant?*. It is built in two parts: the first is a "textual" reading of the play and its components (the pathetic, the moral questions and realism); in the other, we analyze elements connected to the dramatic functioning of the plays (the art of mime, the "tableau" and the play within a play). Our purpose is to show the esthetical evolution of the author. In order to do so, we compare this play with his two other plays: *Le Fils naturel* and *Le Père de famille*. We also use Diderot's theoretical texts : *Entretiens sur le Fils naturel* and *De la poésie dramatique*. One of the differences between *Est-il bon? Est-il méchant?* and the two other plays is in its construction: it is built around one principal character. Furthermore, the moral questions are given less importance here than in the two other texts, and the tone is no more pathetic but comical, due in a large part to the play within a play. In his last text Diderot also changes his use of the art of the mimic: he combines it with music. He also limits his use of the "tableau", which kept still the action in his two other texts. In conclusion, in *Est-il bon? Est-il méchant?*, Diderot uses some more theatrical techniques than in his "drames bourgeois", which leads us to think that his goal was no longer to touch the audience but to provide it with a lively spectacle.

Keywords: Diderot, theatre, drama, Eighteenth-Century, aesthetics

Liste des abréviations

DPD : De la poésie dramatique

EBEM : Est-il bon? Est-il méchant?

ESFN : Entretiens sur Le Fils naturel

FN : Le Fils naturel

IC : L'Illusion comique

IV : L'Impromptu de Versailles

PF : Le Père de famille

Table des matières

Introduction.....	1
Première partie	
I. Le pathétique.....	5
II. La morale.....	25
III. Le réalisme.....	39
Deuxième partie	
IV. La pantomime.....	55
V. Le tableau.....	73
VI. Le théâtre dans le théâtre.....	86
Conclusion.....	102
Bibliographie.....	107

Remerciements

Je remercie M. Benoît Melançon pour sa patience, son efficacité et son sens de l'humour, mes parents pour leur confiance en moi, Maciek pour les photocopies et Jean-Alexandre pour son soutien et son aide.

Introduction

On ne saurait douter de l'intérêt de Diderot pour la poésie dramatique, bien qu'elle apparaisse parfois, aux yeux des non-spécialistes, comme un élément secondaire dans l'ensemble de son œuvre. D'un point de vue philosophique, et plus particulièrement éthique, la question qu'il se pose le plus souvent à son égard est celle de son utilité : « Qui est-ce qui nous peindra fortement les devoirs des hommes? » demande en effet le philosophe, quand il décrit les qualités du poète dramatique (*DPD*, p. 167). Du même coup, il relie intrinsèquement le drame à la morale, en ce que l'un est l'illustration de l'autre : le drame a pour fonction de représenter les devoirs des hommes. Diderot semblerait ainsi indiquer une voie de l'analyse de sa production dramatique, d'autant plus qu'un important dispositif théorique appuie cette lecture morale, dans les *Entretiens sur le fils naturel*, *De la poésie dramatique* et le *Paradoxe sur le comédien*.

Une œuvre, cependant, fait exception à cette logique : *Est-il bon ? Est-il méchant ?*, ne serait-ce que par la forme interrogative de son titre. Elle se soustrait à la fonction didactique des pièces à thèse que sont *Le Fils naturel* (1757) et *Le Père de famille* (1758), et elle présente un certain nombre de différences avec elles, différences dont nous rendrons compte dans les pages qui suivent.

Bien que de nombreuses études aient été publiées sur l'ensemble de l'œuvre du dramaturge, ses pièces de théâtre tardives, dont *Les Pères malheureux* (1770), sont restées peu étudiées. Il en est ainsi avec la dernière d'entre elles, *Est-il bon? Est-il méchant?*, tel que le souligne Patricia Murphy: « If the number of public performances were any criterion for judging the merits of a play, *Est-il bon? Est-il*

méchant? would never be a candidate for critical attention. Diderot's best play has suffered considerable neglect¹. » Or le fait que cette comédie n'ait jamais été représentée en public du vivant de son auteur ne constitue pas selon nous un critère pour juger de son intérêt. En outre, bien que certains pourraient attribuer un caractère « frivole » à cette pièce tardive du dramaturge, nous ne sommes pas de cet avis, car *Est-il bon? Est-il méchant?* est, comme le dit Gabriel J. Brogyanyi, « the final product of a series of revisions/expansions. It went through three successive stages; a sketch, the *Plan* (1775), the *Pièce et Prologue* (1777), and the final *Est-il bon? Est-il méchant?* (1781)² ». Bref, puisque ce texte témoigne des réflexions du dramaturge sur le théâtre, il nous semble qu'elle mérite d'être étudiée.

Dans ce travail, nous nous sommes proposée d'examiner la place que cette œuvre occupe dans l'œuvre dramatique de Diderot et dans la tradition dramaturgique française à la fin du XVIIIe siècle en nous penchant sur son esthétique. Nous tenterons d'expliquer pourquoi cette dernière pièce de l'auteur peut encore être digne d'intérêt et pourquoi elle réussit dramatiquement là où ses pièces à thèse, soit *Le Fils naturel* et *Le Père de famille*, ont échoué. Au contraire de ces deux œuvres, tel que le souligne Raymonde Temkine, « la Comédie-Française inscrit *Est-il bon? Est-il méchant?* à son répertoire en 1955³ ». La pièce fut aussi jouée en 1983, à l'occasion du deux-centième anniversaire de la mort du dramaturge (1984). Il s'agira de mettre en lumière le caractère novateur de cette œuvre de Diderot dans ses choix

¹ Patricia Murphy. « *Est-il bon? Est-il méchant?* – Theory vs. Practice », *French Review*, vol. 45, no 2, 1971, p. 401.

² Gabriel J. Brogyanyi. « Diderot's *Est-il bon? Est-il méchant?* Drama as Embodied Semiosis », *Romanic Review*, vol. 75, no 4, 1984, p. 434.

³ Raymonde Temkine. « *Est-il bon? Est-il méchant?* ou Un petit mal pour un grand bien », *Europe : revue littéraire mensuelle*, vol. 661, 1984, p. 164.

esthétiques, notamment en ce qui concerne la notion de naturel. Cela explique peut-être pourquoi *Est-il bon? Est-il méchant?* a été redécouverte au XXe siècle.

Les questions qui nous intéressent sont de deux ordres : d'une part, les éléments liés à l'aspect « textuel » de la pièce tels que le pathétique, les questions morales et le réalisme, d'autre part, ceux que l'on peut associer au fonctionnement du jeu dramatique, soit la pantomime, le tableau et le théâtre dans le théâtre. Notre travail se construit ainsi en deux parties.

Dans la première partie, il s'agira de proposer une comparaison entre *Est-il bon? Est-il méchant?* et les deux pièces à thèse *Le Fils naturel* (1757) et *Le Père de famille* (1758), dans lesquelles le dramaturge applique sa théorie du drame bourgeois. Dans cette partie, nous nous interrogerons sur l'évolution de l'art dramatique du dramaturge en ce qui concerne le réalisme, la morale et le pathétique. Pour ce faire, nous nous référerons à ses textes théoriques sur le théâtre, soit les *Entretiens sur le Fils naturel* (1757) et *De la poésie dramatique* (1758), et nous les interpréterons en essayant de comprendre les choix dramaturgiques de l'auteur.

Dans la deuxième partie, nous comparerons en premier lieu *Est-il bon? Est-il méchant?* avec *Le Fils naturel* et *Le Père de famille* en ce qui concerne les notions de pantomime et de tableau. Nous montrerons, par le biais d'exemples précis, comment Diderot adopte ces éléments dans ses textes, dans le but de signaler certains changements chez lui. Nous nous proposons aussi de souligner l'intérêt du philosophe pour la peinture, tout particulièrement pour celle de Greuze, afin de montrer l'influence de cette dernière sur le théâtre de l'auteur. Enfin, il s'agira de comparer la pièce à l'étude avec *L'Illusion comique* (1635) de Corneille et avec

L'Impromptu de Versailles (1663) de Molière, en insistant dans les trois cas sur le thème du théâtre dans le théâtre. Nous comparerons ainsi la mise en œuvre de cette technique dramatique, tant sur le plan de la forme que sur le plan du thème, chez chacun des trois auteurs afin de dégager les raisons de leur utilisation.

En somme, par cette étude, nous aimerions contribuer à mieux saisir l'apport de Diderot à la transformation de l'esthétique théâtrale à la fin de l'Ancien Régime.

I. Le pathétique

Dans ce chapitre, il s'agira de montrer comment le pathétique, l'un des éléments clés du théâtre de Diderot, se manifeste dans *Le Fils naturel*, *Le Père de famille* et *Est-il bon? Est-il méchant?*. Puisque, comme le note Michel Lioure, « le spectateur du XVIIIe siècle, noble ou bourgeois, attend d'être ému et convaincu [et que l'] attendrissement et la persuasion sont les buts suprêmes du drame⁴ », il convient de voir de quelle façon le dramaturge s'y prend dans ses pièces pour émouvoir ce public.

Mais qu'est-ce qu'on entend exactement par pathétique? Voici la définition que propose l'*Encyclopédie*:

Le pathétique est cet enthousiasme, cette véhémence naturelle, cette peinture forte qui émeut, qui touche, qui agite le cœur de l'homme. Tout ce qui transporte l'auditeur hors de lui-même, tout ce qui captive son entendement, & subjugue sa volonté, voilà le *pathétique*⁵.

Pour étudier cette question, nous avons divisé les différentes composantes liées au pathétique mises en œuvre par Diderot en trois catégories : la forme, le contenu et le caractère des personnages. Par forme, nous entendons les éléments du langage dramatique dont l'auteur se sert, tels que la ponctuation, les silences, les monologues, les didascalies et les longueurs des répliques. Afin de faire ce genre d'analyse, nous nous sommes surtout servi de l'ouvrage de Pierre Larthomas *Le Langage dramatique*⁶. Notre objectif n'est pas de faire une étude linguistique des trois pièces du philosophe, mais d'en observer l'évolution stylistique et surtout de

⁴ Michel Lioure. *Le Drame de Diderot à Ionesco*. Paris, Armand Colin, 1973, p. 35.

⁵ Denis Diderot. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, article « Pathétique », Paris, 1751-1772, vol. 12, p. 169.

⁶ Pierre Larthomas. *Le Langage dramatique*. Paris, Presses universitaires de France, 1980.

mettre en évidence les changements apparus avec *Est-il bon? Est-il méchant?*. Le contenu, quant à lui, regroupe les différents sujets et les différentes situations dont l'auteur se sert pour émouvoir ses spectateurs. Dans le cas de *Est-il bon? Est-il méchant?*, contrairement aux autres pièces, il sera plutôt question du comique, étant donné qu'il est omniprésent dans cette œuvre et qu'il la distingue grandement des deux autres. Ce comique est soit lié à des moments, soit au comportement de certains personnages, tels que les laquais. Pour ce qui est des personnages, nous allons étudier leur nature et relever les ressemblances et les différences les plus pertinentes entre eux.

Si nous observons la ponctuation du *Fils naturel*, nous remarquons que Diderot a truffé cette œuvre d'éléments « mélodramatiques » et jeté par là les bases d'un nouveau genre dramatique qui apparaîtra quelque temps plus tard, le mélodrame. Ces éléments sont, en fait, les différents traits qui montrent l'exacerbation des sentiments. Leur présence donne au texte un style coupé ou « haletant⁷ » produit, par exemple, par une importante fréquence de points d'exclamation, d'interrogation et de suspension. Ce genre de ponctuation apparaît à de nombreux endroits dans la pièce, qu'il s'agisse de dialogues ou de monologues (*FN*, acte I, scène 3, p. 48; acte II, scène 2, p. 60; acte III, scène 5, p. 71; acte III, scène 8, p. 78). Ces passages, chargés d'émotions, contribuent à donner un ton pathétique à la pièce, comme nous pouvons le remarquer dans le monologue de Dorval qui suit:

Quel jour d'amertume et de trouble! Quelle variété de tourments! Il semble que d'épaisses ténèbres se forment autour de moi, et couvrent ce cœur accablé sous mille sentiments douloureux!... Ô ciel! ne m'accorderas-tu pas un

⁷ Pierre Larthomas. *Le Théâtre en France au XVIIIe siècle. op. cit.*, p. 115.

penser de moi?... Que déciderai-je de son amant?... Quel parti prendre avec Constance?... Dorval, cesseras-tu, continueras-tu d'être homme de bien? (FN, acte III, scène 8, p. 78).

Dans cet extrait, Dorval se plaint de la situation dans laquelle il se trouve : il voudrait se marier avec Rosalie, aimée par son ami Clairville. À cause de son amour pour la jeune fille, il trahit malgré lui son ami et souffre de cette situation.

L'emploi des silences est un autre élément avec lequel Diderot joue pour produire des effets sur les spectateurs, car ils lui permettent de créer une tension dramatique⁸. Si les silences ont un effet pathétique, c'est parce que, comme le note Pierre Larthomas, « l'absence de paroles, dans une belle œuvre dramatique, *signifie*, beaucoup plus que dans la vie. Elle sert à marquer que deux êtres ne peuvent se comprendre, exprime l'émotion d'un personnage ou son impuissance⁹. » S'il est possible de dire que les silences sont importants dans l'esthétique dramaturgique de Diderot, c'est parce l'auteur prend la peine de les noter à plusieurs reprises dans ses œuvres. Dans *Le Fils naturel*, ils apparaissent entre autres dans les exemples suivants : « *Point de réponse de Rosalie; mais des soupirs, du silence et des larmes* » (FN, acte II, scène 1, p. 56) ; « *Clairville, en achevant ces mots, se jette dans le sein de son ami. Il y reste un moment en silence* » (FN, acte II, scène 4, p. 60). Dans le premier cas, Justine, la domestique de Rosalie, la questionne pour savoir ce qui l'attriste tant. Cette dernière est si peinée qu'elle évite de répondre. Lorsque, dans son ouvrage *Le Théâtre en France au XVIIIe siècle*, Larthomas analyse des personnages qui éprouvent des sentiments si forts qu'il leur est impossible de s'exprimer, il parle d'« impuissance verbale qui se traduit par des cris, des silences exagérés, des

⁸ Pierre Larthomas. *Le Langage dramatique. op. cit.*, p. 91.

⁹ *Ibid.*, p. 162.

d'« impuissance verbale qui se traduit par des cris, des silences exagérés, des répétitions maladroitesses¹⁰ ». Il est clair que pour Diderot cet élément est fondamental dans son intention de toucher les spectateurs. Dans le deuxième cas, le silence apparaît lors d'une conversation entre Clairville et Dorval à propos de Rosalie. Le laconisme de Dorval sur son entretien avec Rosalie, dans lequel il devait s'enquérir de ses sentiments à l'égard de Clairville, fait plonger ce dernier dans le silence parce qu'il s'imagine qu'elle ne l'aime plus.

Comme autre élément lié au pathétique, il est intéressant de noter la grande présence de monologues dans cette œuvre. Ce choix de Diderot est très astucieux parce que le monologue lui permet de faire connaître les états d'âme de ses personnages, de montrer leurs pensées, leurs sentiments, leurs intentions, sans oublier leur caractère moral. Leurs propos vertueux, de même que leurs actions, deviennent ainsi d'autres moyens pour l'auteur de toucher les spectateurs. Les monologues sont de plus placés à des endroits stratégiques de la pièce, c'est-à-dire dans des moments critiques, empreints d'émotion. Diderot espère de cette façon émouvoir le public qui est lui-même touché par ce que vivent les personnages. Prenons par exemple un monologue de Dorval, débordant de souffrance, lorsqu'il parle de Rosalie, la jeune fille dont il est épris :

Dorval, *seul*.— Dans sa douleur, qu'elle m'a paru belle! Que ses charmes étaient touchants! J'aurais donné ma vie pour recueillir une des larmes qui coulaient de ses yeux... « Dorval, vous le savez »... Ces mots retentissent encore dans le fond de mon cœur... Ils ne sortiront pas sitôt de ma mémoire... (*FN*, acte II, scène 3, p. 59).

Si ce passage est pathétique, c'est parce que le jeune homme se remémore l'entretien qu'il a eu avec Rosalie, dans lequel elle lui avoue l'aimer alors qu'elle doit se marier

¹⁰ *Ibid.*, p. 115.

avec Clairville.

Quant au contenu de la pièce, deux récits contribuent à lui donner un ton pathétique. Il s'agit en premier lieu du récit que fait Clairville des malheurs de Rosalie (*FN*, acte I, scène 6, p. 53); le deuxième est celui d'André, le domestique de Lysimond, père de Dorval et de Rosalie (*FN*, acte III, scène 7, p. 73-76). Cette deuxième narration est si touchante pour André et les autres personnages qu'elle doit être interrompue et poursuivie après quelques instants de pause. Enfin, si cette œuvre est pathétique, c'est parce qu'elle raconte les souffrances amoureuses de quatre personnages.

Dans *Le Père de famille*, le style de la pièce n'est pas différent. La ponctuation et les propos rendent ici aussi l'œuvre pathétique.

Pour ce qui est de la ponctuation, les scènes du premier acte dans lesquelles le père de famille s'inquiète pour son fils qui n'est pas rentré à la maison alors qu'il se fait tard sont de bons exemples (*PF*, acte I, scène 5, p. 122; acte I, scène 6, p. 125; acte I, scène 7, p. 125). Les points d'exclamation, d'interrogation et de suspension abondent. L'inquiétude de ce père se traduit ainsi non seulement à travers ses paroles, mais aussi, et surtout, par la manière dont il les exprime. Une de ses répliques dans une conversation qu'il a avec son fils est tout aussi évocatrice de ce style coupé:

Triomphez de vous et de lui; domptez une passion qui vous dégrade; montrez-vous digne de moi... Saint-Albin, rendez-moi mon fils. [...] Dieu! Est-ce ainsi qu'on accueille un père! Il s'éloigne de moi... Enfant ingrat, enfant dénaturé! Eh! Où irez-vous que je ne vous suive?... Partout je vous suivrai; partout je vous redemanderai mon fils... [...] Rends-moi mon fils... rends-moi mon fils. [...] Il ne me répond rien; ma voix n'arrive plus jusqu'à son cœur : une passion insensée l'a fermé. Elle a tout détruit; il est devenu stupide et féroce. [...] Ô père malheureux! le ciel m'a frappé. Il me punit dans cet objet de ma faiblesse... j'en mourrai... Cruels enfants! c'est mon souhait... c'est le vôtre... (*PF*, acte IV, scène 4, p. 180).

La ponctuation joue une fois de plus un rôle de première importance dans le discours de ce personnage parce qu'elle permet de voir les différents sentiments qu'il éprouve. Nous voyons tout d'abord un père qui implore son fils de redevenir obéissant, puis il se met en colère et, enfin, il se désespère. Les adieux entre Saint-Albin et Sophie, deux autres personnages de la pièce, sont aussi très touchants et truffés des mêmes éléments mélodramatiques que dans les exemples précédents (*PF*, acte II, scène 9, p. 156-159). Tout comme dans *Le Fils naturel*, ce genre de ponctuation apparaît aussi dans les nombreux monologues (*PF*, acte I, scène 8, p. 132; acte II, scène 2, p. 141; acte II, scène 5, p. 145). Dans l'exemple qui suit, voici ce que le père de famille dit à propos de son fils:

Je ne saurais... Quels pressentiments s'élèvent au fond de mon âme, s'y succèdent et l'agitent!... Ô cœur trop sensible d'un père, ne peux-tu te calmer un moment!... À l'heure qu'il est, peut-être il perd sa santé... sa fortune... ses mœurs... Que sais-je? sa vie... son honneur... le mien... [...] (*PF*, acte I, scène 6, p. 125).

Les silences, fort utiles pour traduire des sentiments, comme nous l'avons mentionné, sont eux aussi utilisés dans cette œuvre. Il en est ainsi, par exemple, dans la conversation entre le père de famille et son domestique La Brie :

Le père de famille. – La Brie!
 La Brie. – Monsieur!
 Le père de famille, *après une petite pause, pendant laquelle il a continué de rêver et de se promener.* – Où est mon fils?
 La Brie. – Il est sorti...
 Le père de famille (*Encore une pause.*) – Et vous ne savez pas où il est allé?
 (*PF*, acte I, scène 2, p. 119).

Dans cette scène, le père de famille est inquiet, car il est tard et son fils n'est pas rentré à la maison. Le fait que son domestique soit aussi laconique ne peut qu'accroître l'angoisse du père de famille.

Le côté mélodramatique du texte vient aussi des didascalies. Il en est par exemple ainsi lors des adieux de Saint-Albin à Sophie. Lorsque la jeune fille part, voici l'état dans lequel Saint-Albin se trouve :

Il marche. Il se plaint; il se désespère. Il nomme Sophie par intervalles. Ensuite il s'appuie sur le dos d'un fauteuil, les yeux couverts de ses mains (PF, acte II, scène 9, p. 159).

Le même effet de pathétique est produit par les didascalies dans la scène où Germeuil et Cécile amènent Sophie dans la maison du père de famille pour la soustraire à la méchanceté du commandeur qui veut l'envoyer en prison. La jeune fille, ne sachant pas où elle se trouve, trébuche et regarde autour d'elle sans comprendre ce qui lui arrive (PF, acte III, scène 2, p. 164).

Pour ce qui est du contenu, ce qui donne un côté pathétique à cette pièce est le fait que tous les personnages sont malheureux. Que ce soit le père de famille à cause du comportement de son fils, que ce soit Saint-Albin parce qu'il ne peut épouser la femme qu'il aime, que ce soit Germeuil parce qu'il se retrouve entre son ami et le père de ce dernier, ils souffrent tous. Il ne faut pas non plus oublier Cécile qui, en admettant Sophie chez elle à la demande de Germeuil, désobéit à son père et se sent coupable d'avoir commis une telle action. Il y a aussi Sophie, qui aime Saint-Albin, mais qui se voit obligée de sacrifier son amour à la demande du père de famille. Bref, tous ces personnages se proclament au moins une fois malheureux. Il en est ainsi avec Germeuil qui lance un « Que je suis malheureux! » (PF, acte III, scène 3, p. 166) lorsque Cécile lui fait des reproches. Saint-Albin aussi se plaint de son sort : « Que je suis malheureux! » lorsqu'il ne trouve plus Rosalie (PF, acte III, scène 5, p. 170). Enfin, à la fin de la pièce, Diderot fait aussi dire au père de famille : « que je

jeune homme qu'il considère comme son propre fils, a introduit la maîtresse de son fils chez lui, action qu'il juge peu digne de lui. La présence de ces éléments dans le texte est loin d'être gratuite, car, comme le note Larthomas, « la peinture des situations douloureuses¹¹ » est très efficace sur les spectateurs de l'époque.

Deux récits contribuent en outre à donner un ton pathétique à la pièce, celui des malheurs de Sophie que Saint-Albin fait à son père (*PF*, acte I, scène 7, p. 128-130) et celui que Sophie fait elle-même au père de famille (*PF*, acte II, scène 4, p. 142-143).

Enfin, le sujet de la pièce, les malheurs d'un père, est en soi pathétique. Non seulement ce dernier s'inquiète des amours de son fils, mais il est préoccupé par le désir de sa fille de devenir religieuse alors qu'il est tout à fait opposé à ce projet. Enfin, il se désole aussi du fait de devoir vivre avec son beau-frère, le commandeur, qui tyrannise ses enfants.

Dans *Est-il bon? Est-il méchant?*, ce genre d'éléments mélodramatiques est complètement absent. À la lecture de la pièce, nous constatons que son style est beaucoup plus neutre, voire épuré. Nous n'y retrouvons plus tous ces points d'exclamation, d'interrogation et de suspension qui abondaient dans les deux autres œuvres. Le seul passage pathétique se résumerait au récit que fait M. de Crancey de son voyage, déguisé en postillon, avec Mme de Vertillac et sa fille qu'il aime, pour ne pas se séparer d'elle :

M. de Crancey.– [...] Ah! mon ami, avec quelle attention je leur évitais les mauvais pas! Comme j'allongeais le chemin, en dépit des impatiences de la mère! Combien de baisers nous nous sommes envoyés, renvoyés, elle du fond de la voiture, moi de dessus mon cheval, tandis que sa mère dormait! Combien de fois nos yeux et nos bras se sont élevés vers le ciel! C'était autant

¹¹ Pierre Larthomas. *Le Théâtre en France au XVIIIe siècle. op. cit.*, p. 114.

de la voiture, moi de dessus mon cheval, tandis que sa mère dormait! Combien de fois nos yeux et nos bras se sont élevés vers le ciel! C'était autant de serments! Quel plaisir à lui donner la main, en descendant de voiture, en y remontant! Combien nous nous sommes affligés! Que de larmes nous avons versées! (*EBEM*, acte II, scène 5, p. 240).

L'effet créé par l'abondance des points d'exclamation, qui indiquent l'ampleur des sentiments du jeune homme à l'égard de Mlle de Vertillac, est toutefois atténué par la réplique de M. Hardouin qui suit, car elle enlève toute trace de pathétique et donne au contraire envie de rire : « Et cet énorme chapeau, rabattu, vous dérobaux regards de la mère? » (*EBEM*, acte II, scène 5, p. 240). M. Hardouin raille le jeune homme, ce qui fait disparaître l'effet mélodramatique de la réplique. Si le style ampoulé de M. de Crancey est comique, c'est aussi parce qu'il ne correspond pas à celui des autres personnages de la pièce.

Il est aussi à noter que les pauses et les silences sont absents de cette œuvre, l'auteur ne cherchant de toute évidence plus à émouvoir ses spectateurs. Les monologues sont quant à eux beaucoup moins nombreux, ce qui montre que Diderot ne s'intéresse plus autant à la psychologie de ses personnages.

Est-il bon? Est-il méchant? se différencie aussi des deux autres pièces à cause de la longueur des répliques. Que ce soit dans *Le Fils naturel* ou dans *Le Père de famille*, ces dernières sont la plupart du temps très longues¹². Ce genre de répliques correspond bien au style des deux premiers textes, qui sont basés sur les épanchements des personnages. Comme dans *Est-il bon? Est-il méchant?* il n'est plus question de sentiments et de sujets moraux, les répliques sont plus courtes.

Le contenu aussi est différent dans cette œuvre, puisque nous sommes loin de

¹² *FN*, acte I, scène 4, p. 50-52; acte IV, scène 3, p. 85-89; acte V, scène 3, p. 95-99 ; *PF*, acte I, scène 5, p. 122-124; acte I, scène 7, p. 126-132; acte II, scène 2, p. 137-139.

sujets ou de situations pathétiques, le texte étant bien au contraire rempli d'éléments comiques. Les moyens mis en place par Diderot pour rendre sa pièce drôle sont nombreux et ils apparaissent dès l'exposition, dans une conversation entre Mme de Chépy et ses deux laquais :

Mme de Chépy.– Picard, écoutez-moi. Je vous défends d'ici à huit jours d'aller chez votre femme.

Picard.– Huit jours! C'est bien long.

Mme de Chépy.– En effet, c'est fort pressé de faire un gueux de plus, comme si l'on en manquait.

Picard, *à part*.– Si l'on nous ôte la douceur de caresser nos femmes, qu'est-ce qui nous consolera de la dureté de nos maîtres?

Mme de Chépy.– Et vous, Flamand, retenez bien ce que je vais vous dire... Mademoiselle, la Saint-Jean n'est-elle pas dans trois jours?

Mlle Beaulieu.– Non, madame; c'est après-demain.

Mme de Chépy.– Miséricorde! Je n'ai pas un moment à perdre... Si d'ici à deux jours (le terme est court), je découvre que vous ayez mis le pied au cabaret, je vous chasse. Il faut que je vous aie tous sous ma main, et que je ne vous trouve pas hors d'état de faire un pas et de prononcer un mot. Songez qu'il n'en serait pas cette fois comme de vendredi dernier. L'opéra fini, nous quittons la loge avant le ballet; nous descendons Mme de Malves et moi. Nous voilà sous le vestibule. On appelle, on crie, personne ne vient; l'un est je ne sais où; l'autre est mort ivre; point de voitures; et sans le marquis de Tourville qui se trouva là par hasard et qui nous prit en pitié, je ne sais ce que nous serions devenues (*EBEM*, acte I, scène 1, p. 214-215).

Si cette scène est divertissante, c'est tout d'abord à cause des propos que tient Mme de Chépy à son laquais Picard. En abordant le thème de la sexualité de façon ludique, le texte doit faire rire les spectateurs. Le comportement du laquais en question, qui, pendant que sa patronne lui parle, répond à part, est un autre moyen utilisé par Diderot pour rendre cette scène amusante. L'avertissement que Mme de Chépy donne au deuxième laquais, Flamand, contribue à son tour à donner un ton gai à cette scène. Finalement, c'est aussi parce qu'elle raconte un épisode drôle antérieur à celui-ci, concernant les deux laquais, qu'est produit l'effet comique. Si le ton de l'œuvre est léger, c'est encore à cause d'un comique de situation qui apparaîtra quelque temps

scène qui suit, ce dernier est en train de clopiner parce qu'il s'est fait mal au pied :

Mme de Chépy, Mlle Beaulieu, Picard, *en clopinant*.

Mme de Chépy.— Et vous revenez, sans m'amener personne?

Picard, *se tenant la jambe*.— Ahi! ahi!

Mme de Chépy, *en clopinant aussi*.— Ahi! ahi! Il s'agit bien de cela. Mes ouvriers?

Picard.— Je ne les ai pas vus. Il y a quatre marches à la porte de ce maudit tapissier. J'ai voulu les enjamber toutes quatre à la fois; et je me suis donné une bonne entorse. Ahi! ahi!

Mme de Chépy.— Peste soit du sot, et de son entorse! Qu'on fasse venir Valdejou, et qu'il voie à cela (*EBEM*, acte I, scène 6, p. 220).

Le côté comique de cet extrait n'est pas seulement causé par le laquais qui clopîne et qui se plaint, mais surtout parce que Mme de Chépy, personnage distingué, l'imité et abaisse ainsi son rang.

La présence du laquais Flamand donne également une touche d'humour à cette œuvre parce que Diderot le présente ivre dans une conversation avec sa patronne, Mme de Chépy (*EBEM*, acte I, scène 8, p. 221). Le récit décousu qu'il lui narre et le fait que cette dernière perde patience rendent la situation comique.

Outre les laquais de Mme de Chépy, un troisième laquais apparaît dans cette œuvre, celui de M. Hardouin. Les observations qu'il fait sur les personnes qui viennent chez son maître contribuent à donner une touche d'humour à la pièce :

Le laquais.— Monsieur, c'est un homme qui a le dos voûté, les deux bras et les deux jambes en forme de croissants; cela ressemble à un tailleur, comme deux gouttes d'eau.

M. Hardouin.— Au diable.

Le laquais.— C'en est un autre qui a de l'humeur et qui grommelle entre ses dents; il m'a tout l'air d'un créancier qui n'est pas encore fait à revenir.

M. Hardouin.— Au diable.

Le laquais.— C'en est un troisième, maigre et sec, qui tourne ses yeux autour de l'appartement, comme s'il le démeublait.

M. Hardouin.— Au diable, au diable.

Le laquais.— C'est...

M. Hardouin.— C'est le diable qui t'emporte... Que fais-tu là planté comme

Le laquais.- C'est...

M. Hardouin.- C'est le diable qui t'emporte... Que fais-tu là planté comme un piquet? Et toi aussi, as-tu comploté avec les autres de me faire devenir fou? (*EBEM*, acte II, scène 2, p. 230-231).

Enfin, le portrait que Mme de Vertillac dresse de la famille du soupirant de sa fille, M. de Crancey, est un bon exemple du style de l'œuvre, car ses propos sont très légers :

Mme de Chépy.- Je connais peu les Crancey; mais ils passent pour les meilleures gens du monde.

Mme de Vertillac.- Qui le leur dispute? Je commence à vieillir, et je me flattais de passer le reste de mes jours avec des gens aimables; et me voilà condamnée à entendre un vieux grand-père radoter des sièges et des batailles; une belle-mère m'excéder de la litanie des grandes passions qu'elle a inspirées, sans en avoir jamais partagé aucune, cela va sans dire; et du matin au soir deux fanatiques bigotes de sœurs se haïr, s'injurier, s'arracher les yeux sur des questions de religion auxquelles elles ne comprennent pas plus que leurs chiens. Et puis un grand benêt de magistrat, plein de morgue, idolâtre de sa figure, qui vous raconte, en tirant son jabot et ses manchettes, et en grasseyant, des histoires de la ville ou du palais qui m'intéresseront encore moins que lui; et que vous me croyez femme à supporter le ton familier et goguenard de son frère le militaire? Point d'assemblées, point de bal; je gage qu'on n'use pas là deux sixains de cartes dans toute une année. Tenez mon amie, la seule pensée de cette vie et de ces personnages me fait soulever le cœur (*EBEM*, acte I, scène 4, p. 216).

Dans cet extrait, Mme de Vertillac passe les membres de la famille de M. de Crancey au peigne fin en ne leur épargnant aucun défaut. Le moins que l'on puisse dire est qu'elle fait de la famille de M. de Crancey un portrait assez coloré.

Avec sa manière de raconter et ses propos drôles, le personnage de Mme de Vertillac donne une touche d'humour à cette pièce. Sa description d'un marquis illustre aussi cela, car elle le présente comme un être ridicule (*EBEM*, acte I, scène 4, p. 218).

Le comportement de M. de Crancey peut aussi être cité quant au style de ce

l'égard de Mme de Vertillac qui ne veut pas lui accorder sa fille en mariage. Toutefois, étant déguisé en postillon, son attitude est plus comique que sérieuse (*EBEM*, acte II, scène 7, p. 242). De Crancey contribue aussi à ce qu'on se moque de lui à cause de la dernière phrase de sa réplique : « Ce que vous entendez, mon ami, je vous supplie de le rendre fidèlement à Mme de Vertillac » (*EBEM*, acte II, scène 7, p. 242), car, en demandant à M. Hardouin de parler à sa place à Mme Vertillac, il apparaît comme un homme pusillanime, il s'énerve, mais il n'a pas le courage d'agir lui-même. Il est encore une fois ridicule un peu plus loin dans la pièce lors d'une conversation, lorsque M. Hardouin exige qu'il feigne pour quelque temps de ne plus être épris de la fille de Mme Vertillac afin de faire disparaître tout genre de soupçon à son égard (*EBEM*, acte II, scène 7, p. 243-244).

M. Hardouin, le personnage principal, est en outre un élément fondamental quant à la couleur de *Est-il bon? Est-il méchant?*. Lorsqu'il apparaît dans la pièce, c'est en tant qu'être paresseux et risible. En effet, lorsque Mme de Vertillac lui demande de lui écrire une pièce de théâtre, il répond qu'il doit refuser parce qu'il est trop fatigué et parce qu'il n'a plus d'idées (*EBEM*, acte I, scène 10, p. 224). Le ton familier, ainsi que la tournure que prend la conversation entre ces deux personnages, y est aussi pour quelque chose dans le ton humoristique de la pièce (*EBEM*, acte I, scène 10, p. 226). Nous retrouvons ce ton familier chez d'autres personnages de l'œuvre, comme par exemple dans une conversation entre M. Hardouin et son laquais (*EBEM*, acte II, scène 2, p. 230-231).

Enfin, le procès que l'on fait à M. Hardouin à la fin de la pièce ne peut que faire sourire le public, puisqu'il est, tel que le souligne Patricia Murphy,

complètement artificiel¹³. Il s'agit en fait de griefs exposés par tous les personnages que M. Hardouin aurait dupés d'une manière ou d'une autre.

Après ce que nous avons exposé, il est indéniable que *Le Fils naturel* et *Le Père de famille* d'un côté, et *Est-il bon? Est-il méchant?* de l'autre, sont deux types de pièces tout à fait différents. Les deux premières sont pathétiques, alors que la troisième est plutôt comique, que ce soit à cause des personnages ou bien encore à cause de certaines situations amusantes qui les concernent. Ces situations sont aussi drôles parce que plusieurs personnages sont dupés par d'autres, comme c'est par exemple le cas de Mme de Vertillac avec M. de Crancey, amant de Mlle de Vertillac. Pour ne pas être loin de cette dernière, M. de Crancey se déguise en postillon, trompant ainsi sa future belle-mère. De plus, un peu plus loin dans la pièce, M. Hardouin se fait passer pour le père du fils de Mme Bertrand dans le but de l'aider à obtenir une pension pour son enfant et il dupe ainsi M. Poultier. Montrer des personnages dupés par d'autres est un autre moyen que Diderot emploie pour créer un effet comique chez les spectateurs.

Bref, aux silences et aux pleurs du *Fils naturel* et du *Père de famille*, Diderot oppose l'humour et des roueries dans *Est-il bon? Est-il méchant?*. L'auteur ne s'adresse indubitablement tout simplement plus de la même façon au public.

En plus de la différence, que ce soit au niveau de la forme ou du contenu, que nous avons observée entre *Le Fils naturel*, *Le Père de famille* et *Est-il bon? Est-il méchant?*, il est aussi à noter qu'une autre divergence majeure apparaît dans ces pièces : le caractère des personnages.

¹³ Voir Patricia Murphy. « *Est-il bon? Est-il méchant? – Theory vs. Practice* », *French Review*, vol. 45, no. 2, 1971, p. 404.

Dans *Le Fils naturel* et dans *Le Père de famille*, l'auteur présente des personnages pour lesquels la vertu est une valeur primordiale. Il ne s'agit bien entendu pas d'un hasard, puisqu'il pense que « c'est toujours la vertu et les gens vertueux qu'il faut avoir en vue quand on écrit » (*DPD*, II, p. 169). En outre, d'après lui, cette vertu devrait aussi concerner l'auteur, comme il l'indique dans son texte *De la poésie dramatique* :

La vérité et la vertu sont les amies des beaux-arts. Voulez-vous être auteur? voulez-vous être critique? commencez par être homme de bien. Qu'attendre de celui qui ne peut s'affecter profondément? et de quoi m'affecterais-je profondément, sinon de la vérité et de la vertu, les deux choses les plus puissantes de la nature? (*DPD*, XXII, p. 262).

Comme il souhaite émouvoir ses spectateurs¹⁴, tout en leur donnant une leçon de morale, le fait de représenter dans ses pièces, du moins dans les deux premières, des êtres vertueux est donc un élément primordial de l'esthétique dramaturgique de Diderot. Dans ces deux pièces, ce sont surtout des pères avec leurs enfants, ainsi que des amants, que le philosophe met en situation. Il s'agit de fait de personnages qu'il affectionne particulièrement (*DPD*, XVIII, p. 239).

Pour ce qui est du *Fils naturel*, c'est en grande partie avec le personnage de Dorval que l'auteur montre ce que devrait être un personnage vertueux : « Dorval était programmé par son auteur pour être le héros exemplaire d'une fable inscrite dans le droit fil de la morale des Lumières¹⁵. » Le monologue qui suit en est un exemple :

¹⁴ « Je le répète donc : l'honnête, l'honnête. Il nous touche d'une manière plus intime et plus douce que ce qui excite notre mépris et nos ris. Poète, êtes-vous sensible et délicat? Pincez cette corde; et vous l'entendrez résonner, ou frémir dans toutes les âmes » (*DPD*, II, p. 171).

¹⁵ Nathalie Rizzoni, « Du *Fils naturel* au fils dramaturge », dans Nicholas Cronk (Sous la direction de). *Études sur Le Fils naturel et les Entretiens sur le Fils naturel de Diderot*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, p. 10.

Dorval, *seul*.— Quel jour d'amertume et de trouble! Quelle variété de tourments! Il semble que d'épaisses ténèbres se forment autour de moi, et couvrent ce cœur accablé sous mille sentiments douloureux!... Ô ciel! ne m'accorderas-tu pas un moment de repos?... Le mensonge, la dissimulation me sont en horreur; et dans un instant j'en impose à mon ami, à sa sœur, à Rosalie... Que doit-elle penser de moi?... Que déciderai-je de son amant?... Quel parti prendre avec Constance?... Dorval, cesseras-tu, continueras-tu d'être homme de bien?... Un événement imprévu a ruiné Rosalie; elle est indigente. Je suis riche. Je l'aime. J'en suis aimé. Clairville ne peut l'obtenir... Sortez de mon esprit, éloignez-vous de mon cœur, illusions honteuses! Je peux être le plus malheureux des hommes; mais je ne me rendrai pas le plus vil... Vertu, douce et cruelle idée! Chers et barbares devoirs! Amitié qui m'enchaîne et qui me déchire, aucun sacrifice? Amitié, tu n'es qu'un vain nom, si tu n'imposes aucune loi... Clairville épousera donc Rosalie! (*Il tombe presque sans sentiment dans un fauteuil; il se relève ensuite, et il dit* :)... Non, je n'enlèverai point à mon ami sa maîtresse. Je ne me dégraderai point jusque-là. Mon cœur m'en répond. Malheur à celui qui n'écoute point la voix de son cœur! (*FN*, acte III, scène 9, p. 78-79).

Dorval fait face ici à un dilemme déchirant. Il s'est épris de Rosalie, et elle de lui, alors qu'elle devait sous peu devenir l'épouse de son meilleur ami, Clairville. Dans cette scène, il s'interroge sur ce qu'il doit faire : se sacrifier pour le bien de son ami ou céder à sa passion. Son caractère vertueux transparait encore à travers ses propos dans les divers dialogues de la pièce (*FN*, acte II, scène 4, p. 61; acte III, scène 1, p. 67). Nous le voyons par exemple donner une leçon de morale à Rosalie concernant la vertu :

Être méchant, c'est se condamner à vivre, à se plaire avec les méchants; c'est vouloir demeurer confondu dans une foule d'êtres sans principes, sans mœurs et sans caractère; vivre dans un mensonge continu d'une vie incertaine et troublée; louer en rougissant la vertu qu'on a abandonnée (*FN*, acte V, scène 3, p. 97).

Les autres personnages de cette œuvre sont eux aussi très vertueux, ou du moins c'est toujours ce caractère que l'auteur leur donne. Par exemple, lorsque Constance parle de ses sentiments à l'égard de Dorval, le mot « vertu » apparaît à trois reprises :

de ses sentiments à l'égard de Dorval, le mot « vertu » apparaît à trois reprises :

Dorval, je connus tout l'empire que la *vertu* avait sur vous, et il me parut que je l'en aimais encore davantage. Je me proposai d'entrer dans votre âme avec elle, et je crus n'avoir jamais formé de dessein qui fût si bien selon mon cœur. Qu'une femme est heureuse, me disais-je, lorsque le seul moyen qu'elle ait d'attacher celui qu'elle a distingué, c'est d'ajouter de plus en plus à l'estime qu'elle se doit, c'est de s'élever sans cesse à ses propres yeux!

Je n'en ai point employé d'autre. Si je n'en ai pas attendu le succès, si je parle, c'est le temps, et non la confiance, qui m'a manqué. Je ne doutai jamais que la *vertu* ne fit naître l'amour, quand le moment en serait venu. [...]

Telle est Constance. Si vous la fuyez, du moins elle n'aura point à rougir d'elle. Éloignée de vous, elle se retrouvera dans le sein de la *vertu*. Et tandis que tant de femmes détesteront l'instant où l'objet d'une criminelle tendresse arracha de leur cœur un premier soupir, Constance ne se rappellera Dorval que pour s'applaudir de l'avoir connu. Ou s'il se mêle quelque amertume à son souvenir, il lui restera toujours une consolation douce et solide dans les sentiments mêmes que vous lui aurez inspirés (*FN*, acte I, scène 4, p. 51; c'est nous qui soulignons).

Dans cet extrait, où elle se loue en se proclamant une femme vertueuse, la récurrence du mot « vertu » ne peut que laisser entendre l'importance qu'elle lui accorde. Le prénom de ce personnage (Constance) est en outre lui aussi très significatif, puisqu'elle démontre tout au long de la pièce de la constance. Elle nourrit par exemple des sentiments amoureux à l'égard de Dorval, même lorsque ce dernier ne semble pas s'intéresser à elle, et elle attend patiemment qu'il la choisisse finalement pour femme. Elle est, de plus, toujours maîtresse d'elle-même dans les différentes situations de la pièce.

Grâce à ces exemples, il apparaît évident que Diderot s'est plu, conformément à ses théories sur la comédie sérieuse, à faire des personnages de cette œuvre des êtres exemplaires. Cette caractérisation des personnages concerne aussi les personnages secondaires tels les domestiques. Par exemple, Charles, le valet de Dorval, et Justine, la suivante de Rosalie, font à quelques reprises la morale à leurs maîtres (*FN*, acte I, scène 2, p. 47; acte II, scène 2, p. 56; acte II, scène 7, p. 63).

Dans *Le Père de famille*, les personnages n'ont pas une conduite moins vertueuse que ceux du *Fils naturel*. Cécile est une fille aimante et affectueuse. Elle défend constamment son père, le père de famille, des attaques du commandeur. Elle passe aussi toute la nuit à attendre son frère en tenant compagnie à son père. Lorsque ce dernier la plaint de rester éveillée toute la nuit, elle lui répond : « Mon père, j'ai fait ce que j'ai dû » (*PF*, acte I, scène 4, p. 121). Et que dire du père de famille? Il est lui aussi un exemple de bonté. Il promet à son fils de rencontrer Sophie, la jeune fille dont il est amoureux, malgré ses réticences à son sujet; il accueille chez lui Germeuil et le traite comme son propre fils; il est bon et juste avec ses domestiques. Quant au personnage de Sophie, elle est aussi on ne peut plus vertueuse. Il suffit par exemple de voir de quelle manière elle parle de ses parents dans une conversation avec le père de famille (*PF*, acte II, scène 4, p. 142) dans laquelle elle ne manque pas de souligner leur bonté et leur caractère vertueux. Pour ce qui est de Germeuil, il est indigné lorsque Saint-Albin lui propose de quitter secrètement la maison familiale à cause d'un conflit qu'il a eu avec son père:

Qu'ai-je entendu?... il ne me manquait plus que cette confiance... Qu'osez-vous entreprendre, et que me conseillez-vous? C'est ainsi que je reconnaîtrais les bienfaits dont votre père m'a comblé depuis que je respire? Pour prix de sa tendresse, je remplirais son âme de douleur, et je l'enverrais au tombeau, en maudissant le jour qu'il me reçut chez lui! (*PF*, acte II, scène 11, p. 160-161).

Alors que dans *Le Fils naturel* et dans *Le Père de famille* les personnages sont tous des héros « que la malchance ou l'imprudence ont placés dans une situation délicate ou douloureuse, mais dont les mérites et la probité triompheront de tous les obstacles¹⁶ », dans *Est-il bon? Est-il méchant?* nous sommes loin de ces personnages méritoires. Le personnage le plus vertueux semble être Mme Bertrand. Lors de sa

¹⁶ Michel Lioure. *Le Drame de Diderot à Ionesco. op. cit.*, p. 40.

rencontre avec M. Hardouin, elle ne peut s'empêcher de se plaindre de ne rencontrer que des êtres fort peu honnêtes qui veulent chacun à leur tour profiter d'elle (*EBEM*, acte III, scène 6, p. 258). Lorsqu'elle apprend que M. Hardouin s'est fait passer pour le père de son fils à son insu, elle s'empresse de proclamer son innocence aux autres personnages de la pièce, comme dans cette réplique à M. Poultier :

Monsieur, je suis une femme honnête. Sans ma triste aventure, jamais je n'aurais approché de votre perfide ami. Je ne le connais que d'aujourd'hui. Ne croyez rien de ce qu'il vous a dit (*EBEM*, acte IV, scène 18, p. 296).

Puis, en parlant à Mme de Vertillac, elle ajoute : « Me voilà réhabilitée dans votre esprit; mais le ministre? mais sa femme? » (*EBEM*, acte IV, scène 18, p. 297). Les autres personnages et surtout le personnage principal, M. Hardouin, sont loin d'être comme elle. Ce dernier ne semble pas, par exemple, avoir de remords concernant la pièce de théâtre qu'il avait promis d'écrire pour son amie Mme de Chépy et qu'il n'a pas encore commencée :

mais la pièce que j'ai promise... Allons, il faut suivre sa destinée, et la mienne est de promettre ce que je ne ferai point, et de temps en temps de faire ce que je n'aurai pas promis (*EBEM*, acte II, scène 4, p. 237).

Toutefois, malgré le mauvais tour qu'il a joué à Mme Bertrand en se faisant passer pour le père de son fils auprès du premier commis de la marine, M. Poultier, et malgré le fait qu'il ne respecte pas ses engagements auprès de Mme de Chépy puisqu'il n'écrit pas la pièce de théâtre qu'elle lui avait demandée, nous ne pouvons pas dire que M. Hardouin soit seulement méchant. Malgré tous les engagements qu'il a, malgré le fait qu'il ne veuille voir personne, il démontre de la bonté lorsqu'il apprend qu'un jeune poète l'attend dans son antichambre. S'il le fait entrer, c'est parce qu'il se rappelle, l'ayant vécu lui-même, combien cela peut aider de recevoir

ce propos à son valet :

Si c'était quelque jeune auteur qui eût besoin d'un conseil et qui vînt le chercher ici de la porte Saint-Jacques ou de Picpus; un homme de génie qui manquât de pain, car cela peut arriver. Hardouin, rappelle-toi le temps où tu habitais le faubourg Saint-Médard, et où tu regrettais une pièce de vingt-quatre sous et une matinée perdue... Qu'il entre (*EBEM*, acte II, scène 8, p. 245).

Bref, le personnage principal de cette pièce a un caractère « humain », alors que dans les pièces précédentes les personnages sont tous vertueux, généreux, voire parfaits. Comment expliquer cette différence de ton entre les trois pièces? Pourquoi le caractère pathétique disparaît-il dans *Est-il bon? Est-il méchant?* Diderot se serait-il repenti d'avoir truffé *Le Fils naturel* et *Le Père de famille* de passages pathétiques? Ou aurait-il tout simplement joué avec la nature du genre sérieux, soit un genre placé entre la tragédie et la comédie? Quoi qu'il en soit, l'évolution esthétique de Diderot dans *Est-il bon? Est-il méchant?* se décèle, à la lumière de ce que nous avons dit, par le fait que nous n'y retrouvons plus la propension à vouloir attendrir les spectateurs et les faire pleurer. D'ailleurs, comme le note Alain Ménil, « ce dernier texte manifeste un abandon évident des positions constitutives du pathétique bourgeois, et on peut y lire une certaine réhabilitation de la comédie; de même, le pouvoir de la satire s'y trouve loué s'il élève à un certain universel¹⁷. » Ce changement de style est peut-être dû au fait que vers 1770 le drame bourgeois connaît un véritable déclin parce qu'il est considéré comme un genre ennuyeux. Diderot aurait peut-être compris qu'il était impossible de réformer le théâtre comme il voulait le faire.

¹⁷ Alain Ménil. *Diderot et le drame. Théâtre et politique*. Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 108.

II. La morale

Dans la réforme théâtrale qu'il propose, Diderot accorde aussi une place d'envergure à la morale parce qu'il se soucie de la formation éthique des individus. Pour le philosophe, le théâtre n'est pas un simple divertissement, mais bien un moyen de présenter à son public des mœurs dignes d'hommes éclairés par la vertu. Dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*, on peut lire en effet que l'objectif du drame est « d'inspirer aux hommes l'amour de la vertu, l'horreur du vice » (ESFN, III, p. 134). Diderot croyait fermement à l'effet cathartique du théâtre et, comme l'a judicieusement noté Michel Lioure, dans le *Paradoxe sur le comédien*, le philosophe écrit : « Le citoyen qui se présente à l'entrée de la Comédie y laisse tous les vices pour ne les reprendre qu'en sortant¹⁸. »

Diderot, comme une grande partie des intellectuels du siècle des Lumières, croyait que le progrès moral résulterait de la propagation de la raison morale¹⁹. Pour ce faire, il se sert de ses œuvres pour exposer ses idées, tant philosophiques que morales. Le texte n'est donc pas seulement une œuvre d'art servant au divertissement, mais il acquiert une utilité, celle de diffuser des règles de conduite morale aux spectateurs. C'est pourquoi, dans les pièces de théâtre du philosophe, et surtout dans *Le Fils naturel* et dans *Le Père de famille*, le lien entre l'esthétique et la morale est on ne peut plus évident. Si Diderot décide d'aborder ce genre de questions dans ses pièces, c'est aussi parce qu'il croit, comme le note Jean Goldzink, que « nul spectateur, y compris l'homme méchant, ne saurait résister à l'attrait fascinant des grandes questions morales adéquatement traitées sur scène – c'est-à-dire dans

¹⁸ Cité par Michel Lioure. *Le Drame de Diderot à Ionesco. op. cit.*, p. 39.

¹⁹ Voir F. William Edmiston. *Diderot and the Family : A Conflict of Nature and Law*, Stanford, ANMA Libri, 1985, p. 123.

l'optique *sérieuse*²⁰ ». Cette dernière a comme objectif d'émouvoir les spectateurs en leur présentant une imitation de la vérité, c'est-à-dire en leur montrant des situations qu'ils pourraient vivre. « La vérité (des textes, du jeu) produit l'émotion qui seule produit le *retour moral sur soi* – l'application irrésistible, car sentie, de ce qu'on voit à ce qu'on est²¹. »

Si Diderot traite ces questions dans ses œuvres, c'est parce qu'il n'est pas satisfait des genres théâtraux de son époque : « Mais qui est-ce qui, écrit-il, nous peindra fortement les devoirs des hommes? » (*DPD*, II, p. 167). C'est pour cette raison que, dans *De la poésie dramatique*, il s'adresse directement à ses collègues dramaturges :

Ô quel bien il en reviendrait aux hommes, si tous les arts d'imitation se proposaient un objet commun, et concouraient un jour avec les lois pour nous faire aimer la vertu et haïr le vice! C'est au philosophe à les y inviter; c'est à lui à s'adresser au poète, au peintre, au musicien, et à leur crier avec force : Hommes de génie, pourquoi le ciel vous a-t-il doués? S'il en est entendu, bientôt les images de la débauche ne couvriront plus les murs de nos palais; nos voix ne seront plus des organes du crime; et le goût et les mœurs y gagneront (*DPD*, II, p. 172).

Cet extrait, un véritable appel à l'ordre, montre le désir de Diderot d'élaborer un art nouveau, un art édifiant, rempli d'exemples de valeurs morales et de bonnes mœurs. En lisant ce traité théorique de l'auteur sur la dramaturgie, il est facile de constater la place prépondérante qu'il accorde aux questions morales au théâtre, puisqu'il aborde ce sujet à plusieurs reprises. Dans le passage qui suit, il fait encore une fois appel aux autres dramaturges afin de les inciter à changer leur esthétique théâtrale :

Quelquefois j'ai pensé qu'on discuterait au théâtre les points de morale les

²⁰ Jean Goldzink. (Présentation, notes, annexes, chronologie et bibliographie par). *Entretiens sur le Fils naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*. Paris, Garnier-Flammarion, 2005, p. 34.

²¹ *Ibid.*, p. 33

plus importants, et cela sans nuire à la marche violente et rapide de l'action dramatique. [...] Ce ne sont pas des mots que je veux remporter du théâtre, mais des impressions. Celui qui prononcera d'un drame dont on citera beaucoup de pensées détachées, que c'est un ouvrage médiocre, se trompera rarement. Le poète excellent est celui dont l'effet demeure longtemps en moi. Ô poètes dramatiques! L'applaudissement vrai que vous devez vous proposer d'obtenir, ce n'est pas ce battement de mains qui se fait entendre subitement après un vers éclatant, mais ce soupir profond qui part de l'âme après la contrainte d'un long silence, et qui la soulage. Il est une impression plus violente encore, et que vous concevrez, si vous êtes nés pour votre art, et si vous en pressez toute la magie : c'est de mettre un peuple comme à la gêne. Alors les esprits seront troublés, incertains, flottants, éperdus; et vos spectateurs, tels que ceux qui, dans les tremblements d'une partie du globe, voient les murs de leurs maisons vaciller, et sentent la terre se dérober sous leurs pieds (*DPD*, III, p. 173-174).

S'il leur propose d'aborder ces questions, c'est parce qu'il ne croit pas qu'elles puissent nuire à l'action dramatique. « La morale n'est pas du tout pour Diderot un boulet que l'esthétique s'attache au pied pour mieux trébucher sur le plateau, écrit Jean Goldzink. Sans l'installation de la morale au cœur de l'action (autrement dit sans la fusion du dramatique et du philosophique), la théorie diderotienne s'affaisse, perd tout sens et tout intérêt aux yeux de son promoteur²². » Il apparaît donc clairement que, pour Diderot, l'objectif du drame est d'instruire le public en lui présentant des scènes domestiques empreintes de leçons de morale. En outre, s'il accorde une telle importance à la moralité dans son théâtre, c'est parce qu'il considère qu'il s'agit d'un moyen sûr d'émouvoir les spectateurs et ce sont justement des « impression[s] », des « soupir[s] profond[s] qui part[ent] de l'âme » qu'il entend leur procurer.

Dans ce chapitre, nous allons voir les questions que le dramaturge soulève dans chacun de ses textes, telles que l'amitié, le statut des enfants naturels, le

²² Jean Goldzink. (Présentation, notes, annexes, chronologie et bibliographie par). *Entretiens sur le Fils naturel, De la Poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien. op. cit.*, p. 35.

mariage, les vocations forcées, les relations des parents avec leurs enfants.

Avant d'étudier les pièces, il nous est apparu important d'observer un élément fondamental: le titre. Qu'il s'agisse du *Fils naturel*, dont le titre complet est en fait *Le Fils naturel ou Les Épreuves de la Vertu*, du *Père de famille* ou de *Est-il bon? Est-il méchant?*, dont le titre complet est *Est-il bon? Est-il méchant? ou L'Officieux persifleur, ou celui qui les sert tous et qui n'en contente aucun*, les trois œuvres ont un titre à connotation morale et l'action de ces trois drames répond à ce caractère moral à travers les différents thèmes ou sujets abordés par l'auteur.

En lisant le titre de la première œuvre, *Le Fils naturel ou Les Épreuves de la vertu*, nous nous attendons d'emblée à avoir affaire à un texte qui traite de vertus et de relations familiales. En effet, tout au long de la pièce, il est question de vertu, mais plutôt dans le cadre d'une relation amicale. Dorval, le personnage principal, réalise qu'il aime Rosalie, alors que son ami Clairville doit sous peu se marier avec elle. Comme Dorval ne veut en aucun cas nuire au bonheur de son ami, il décide de quitter la maison de ce dernier pour aller vivre ailleurs. Toutefois, avant de prendre cette décision, il se remet souvent en question, comme dans l'extrait qui suit :

Dorval, *seul*. *Il continue de se promener et de rêver.*

Partir sans dire adieu! il a raison; cela serait d'une bizarrerie, d'une inconséquence... Et qu'est-ce que ces mots signifient? Est-il question de ce qu'on croira, ou de ce qu'il est honnête de faire?... Mais, après tout, pourquoi ne verrais-je pas Clairville et sa sœur? Ne puis-je les quitter et leur en taire le motif?... Et Rosalie? je ne la verrai point?... Non... l'amour et l'amitié n'imposent point ici les mêmes devoirs; surtout un amour insensé qu'on ignore et qu'il faut étouffer... mais que dira-t-elle? que pensera-t-elle?... Amour, sophiste dangereux, je t'entends (*FN*, acte I, scène 3, p. 48).

Le fait que Dorval dise que « l'amour et l'amitié n'imposent pas les mêmes devoirs » révèle qu'il privilégie l'amitié, puisqu'il s'impose de partir au lieu de penser à lui-

même. Il va en outre se sacrifier encore plus en satisfaisant la demande de Clairville : parler à Rosalie en essayant, malgré lui, de la raisonner et de la convaincre que Clairville est un bon parti pour elle, car elle semble ne plus en être certaine (*FN*, acte II, scène 3, p. 57-58). De plus, le sentiment de culpabilité de Dorval n'est pas seulement lié à sa passion pour Rosalie. Il se mortifie aussi d'avoir inspiré de l'amour chez la sœur de Clairville, Constance, alors que ce sentiment n'est pas réciproque (*FN*, acte II, scène 3, p. 62). La dimension morale de Dorval est plus qu'évidente tout au long de la pièce: il n'hésite pas à faire des examens de conscience et à réfléchir sur sa conduite. Bref, que ce soit à cause de Rosalie ou de Constance, nous voyons Dorval tout au long de l'œuvre combattre sa passion et se morfondre à cause de sa culpabilité, comme c'est le cas dans cet exemple:

Ô ciel! je succombe!... (*En se levant.*) Arrachons-nous d'ici... Je veux... je ne puis... ma raison se trouble... Dans quelles ténèbres suis-je tombé?... Ô Rosalie! ô vertu! ô tourment! (*FN*, acte II, scène 7, p. 64).

Outre le thème de l'amitié et de la loyauté, dans ce texte, Diderot aborde la question du statut des enfants naturels, représentés ici par le personnage de Dorval. Ces derniers ne jouissaient pas, de façon générale, d'une considération favorable à cette époque²³. Puisque le philosophe insiste tant sur les vertus du fils naturel dans cette œuvre, il nous semble qu'il veut en faire un manifeste en faveur de ces enfants, pour contrecarrer les conventions morales artificielles de l'opinion publique de l'époque. Le fait d'avoir choisi un enfant naturel comme personnage principal de sa pièce est sans aucun doute significatif. De plus, comme le personnage de Dorval est

²³ "Born of adulterous or incestuous unions, illegitimate children were stigmatized by the social and moral conventions attached to marriage. Their legal position in eighteenth-century France was not exceptionally unfortunate, yet, there were many prejudices against them." (F. William Edmiston. *Diderot and the Family : A Conflict of Nature and Law, op. cit.*, p. 99.)

doté de valeurs telles que l'amitié et la loyauté, on ne peut que penser qu'il s'agit là d'une apologie des enfants naturels. Le dénouement de la pièce est un élément essentiel qui milite en faveur de son personnage principal : l'arrivée de Lysimond, père de Dorval et de Rosalie, empêche la formation de ce couple incestueux. Dorval est ainsi sauvé, il ne commettra aucun crime.

Pour ce qui est du *Père de famille*, la volonté d'édification apparaît d'emblée, dès l'épître que Diderot adresse à la princesse de Nassau-Saarbruck, la destinataire de l'œuvre. Dans cette lettre, il parle de la vertu en ces termes : « L'habitude de la vertu est la seule que vous puissiez contracter sans crainte pour l'avenir. Tôt ou tard les autres sont importunes. Lorsque la passion tombe, la honte, l'ennui, la douleur commencent. Alors on craint de se regarder. La vertu se voit elle-même toujours avec complaisance » (PF, p. 114). Le désir du philosophe de faire de ses œuvres des textes moraux apparaît donc encore une fois.

L'auteur traite plusieurs thèmes dans cette pièce à caractère familial, tel celui des couvents, que l'on retrouve dans une conversation entre le père de famille et sa fille Cécile. Le père de famille ne voulant pas que sa fille devienne religieuse, voici le portrait de la vie monacale qu'il lui dresse :

Tu n'as pas entendu les gémissements des infortunées dont tu irais augmenter le nombre. Ils percent la nuit et le silence de leurs prisons. C'est alors, mon enfant, que les larmes coulent amères et sans témoin, et que les couches solitaires en sont arrosées... Mademoiselle, ne me parlez jamais de couvent... Je n'aurai point donné la vie à un enfant; je ne l'aurai point élevé; je n'aurai point travaillé sans relâche à assurer son bonheur, pour le laisser descendre tout vif dans un tombeau; et avec lui, mes espérances et celles de la société trompées... Et qui la repeuplera de citoyens vertueux, si les femmes les plus dignes d'être des mères de famille s'y refusent? (PF, acte II, scène 2, p. 137).

Avec ce tableau fort loin d'être plaisant, le père de famille espère convaincre sa fille

de ne pas prendre ses vœux. Il n'est pas étonnant de trouver un tel passage dans une œuvre de Diderot, puisqu'il n'a jamais caché son mépris pour la vie cléricale. L'auteur croit qu'elle empêche la formation naturelle des familles et est par conséquent néfaste pour la société²⁴. Il illustrera ses idées en 1760, soit deux ans après *Le Père de famille*, avec la première version de son roman à thèse, *La Religieuse*.

La question de la vie religieuse est directement liée à un autre sujet, celui du mariage. Bien que Diderot n'ait pas été heureux dans son propre ménage, il croyait fermement à l'utilité de ce contrat, pour la simple et bonne raison qu'il était un moyen d'accroître la population et de légitimer la naissance des enfants. Dans l'*Encyclopédie*, son article sur le « Célibat²⁵ » montre que l'auteur conçoit effectivement le mariage comme un devoir social et c'est sous cet angle qu'il abordera la question dans *Le Père de famille*. Diderot affirmait, tel que le mentionne Edmiston²⁶, que le but naturel du mariage était la reproduction. Il n'est donc pas surprenant de voir qu'à la suite de la condamnation de la vie religieuse l'auteur fasse, dans sa pièce, un éloge du mariage :

c'est un état que la nature impose. C'est la vocation de tout ce qui respire... [...] Si le mariage expose à des peines cruelles, c'est aussi la source des plaisirs les plus doux. Où sont les exemples de l'intérêt pur et sincère, de la tendresse réelle, de la confiance intime, des secours continus, des satisfactions réciproques, des chagrins partagés, des soupirs entendus, des larmes confondues, si ce n'est dans le mariage? Qu'est-ce que l'homme de bien préfère à sa femme? Qu'y a-t-il au monde qu'un père aime plus que son enfant?... Ô lien sacré des époux, si je pense à vous mon âme s'échauffe et

²⁴ Voir F. William Edmiston. *Diderot and the Family : A Conflict of Nature and Law. op. cit.*, p. 160.

²⁵ « La conservation de l'espèce n'est-elle pas un des devoirs essentiels de l'individu? et tout individu qui raisonne et qui est bien conformé, ne se rend-il pas coupable en manquant à ce devoir, à moins qu'il en ait été dispensé par quelque autorité supérieure à celle de la nature? », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, article « Célibat », Paris, 1751-1772, vol. 2, p. 801-806.

²⁶ Voir F. William Edmiston. *Diderot and the Family : A Conflict of Nature and Law. op. cit.*, p. 93.

s'élève! (*PF*, acte II, scène 2, p. 138).

Aux « gémissements des infortunées [qui] percent la nuit et le silence » des couvents, Diderot oppose « la tendresse réelle, [les] satisfactions réciproques » des époux dans le mariage. Puisque « les préceptes moraux, politiques et religieux du drame procèdent des dogmes essentiels des philosophes : bonté de la Nature, excellence de la raison, liberté de l'individu [et] transcendance de la société²⁷ », Diderot ne peut que condamner la réclusion cléricale.

Dans cette pièce, Diderot expose également ses idées concernant les relations entre les parents et leurs enfants, un sujet récurrent dans ses œuvres. Dans l'entretien entre le père de famille et Sophie, la jeune fille dont son fils s'est épris, Diderot fait dire à plusieurs reprises au père que les enfants ont le devoir d'obéir à la volonté des parents (*PF*, acte II, scène 4, p. 145; acte II, scène 5, p. 145; acte II, scène 6, p. 147-148). L'objectif de l'auteur est bien évidemment de promouvoir l'obéissance parentale, qui doit régner dans les familles. Son intention d'éduquer les spectateurs est on ne peut plus claire. En outre, dans cette pièce, Diderot aborde le thème de la paternité. Avec les personnages du père de famille et du commandeur, il propose deux exemples de pères : le premier bon et généreux, et le deuxième sévère et cruel. Il veut, en les opposant, montrer celui qu'il considère être le meilleur modèle à suivre.

Si le père de famille offre un portrait exemplaire, c'est parce qu'il aime ses enfants. Il montre à plus d'une reprise de la compréhension à leur égard, il les excuse lorsqu'ils commettent des erreurs, il est patient et juste, de sorte que les personnages de la pièce ne parlent que de sa bonté : « Germeuil : “ Votre père est un homme bon

²⁷ Michel Lioure. *Le Drame de Diderot à Ionesco. op. cit.*, p. 43.

et juste; et je n'en crains rien ” » (*PF*, acte IV, scène 8, p. 183); « Cécile : “ Mon père est bon ” » (*PF*, acte IV, scène 8, p. 184). De plus, lorsque son frère le commandeur essaye de le tromper quant à la vraie nature de ses enfants, le père de famille n'en croit rien parce qu'il a une entière confiance en eux (*PF*, acte V, scène 9, p. 200).

Quant au commandeur, non seulement il est présenté comme le contraire d'un bon père, mais il apparaît comme un opposant au bonheur des couples Sophie/Saint-Albin et Cécile/Germeuil. Il éprouve par exemple beaucoup de satisfaction en nuisant à ses neveux, en créant des obstacles qui empêchent leurs mariages respectifs :

Je romps à la fois deux mariages... Ma nièce, ma prude nièce s'en ressouviendra, je l'espère... Et le bonhomme, j'aurai mon tour avec lui... Je me venge du père, du fils, de la fille, de son ami. Ô Commandeur! quelle journée pour toi! (*PF*, acte IV, scène 13, p. 191).

Le fait que ses neveux et le père de famille lui-même contestent sans cesse ce que le commandeur dit, et le fait qu'il soit à la fin de la pièce dupé par Germeuil sont une façon pour Diderot de dénigrer ce type de père. Même la domestique Mlle Clairét trace de lui un portrait plutôt ridicule (*PF*, acte V, scène 1, p. 192). De plus, les répliques suivantes du père de famille achèvent de brosser du commandeur un portrait négatif : « Il ne me reste qu'un frère cruel, qui se plaît à aggraver sur moi la douleur... Homme cruel, éloignez-vous. Faites-moi venir mes enfants; je veux voir mes enfants » (*PF*, acte V, scène 9, p. 199); « Homme cruel! Épargnez-moi. À chaque mot qui sort de votre bouche, je sens une secousse qui tire mon âme et qui la déchire... [...] » (*PF*, acte V, scène 9, p. 199).

La question de l'autorité paternelle est souvent présente dans les œuvres de Diderot, car il s'agit d'un sujet qui l'intéressait énormément, que ce soit pour des raisons personnelles ou sociales. Ayant lui-même eu des confrontations assez dures

avec son propre père, et étant devenu père lui-même, l'auteur n'a jamais cessé de s'intéresser à ce genre de relations; nous pouvons le voir à travers ses œuvres.

Après avoir fait le portrait exemplaire d'un père de famille, Diderot veut aussi, par le biais d'un contre-exemple, présenter à ses spectateurs comment un fils ne devrait pas agir à l'égard de son père. La description que le père de famille fait de son fils le montre bien :

Que malgré sa fierté naturelle, il se soit abaissé jusqu'à corrompre des valets; qu'il se soit rendu maître des portes de ma maison; qu'il attende que je repose; qu'il s'en informe secrètement; qu'il s'échappe seul, à pied, toutes les nuits, par toute sorte de temps, à toute heure; c'est peut-être plus qu'aucun père ne puisse souffrir, et qu'aucun enfant de son âge n'eût osé... Mais avec une pareille conduite, affecter l'attention aux moindres devoirs, l'austérité dans les principes, la réserve dans les discours, le goût de la retraite, le mépris des distractions... [...] (*PF*, acte I, scène 6, p. 124)

Bref, si nous pouvons dire que *Le Père de famille* est une pièce à caractère moral, c'est parce que, comme l'affirme Diderot, « la fortune, la naissance, l'éducation, les devoirs des pères envers leurs enfants, et des enfants envers leurs parents, le mariage, le célibat, tout ce qui tient à l'état d'un père de famille, vient amené par le dialogue » dans cette pièce (*DPD*, II, p. 168).

Dans *Est-il bon? Est-il méchant?*, Diderot aborde aussi des questions d'ordre moral, mais, cette fois, le cadre de la pièce change. Il ne s'agit plus d'une pièce à caractère domestique ou familial comme le sont les œuvres précédentes. Le noyau amical ou familial a laissé la place à de nombreux personnages qui se connaissent de près ou de loin et qui s'entretiennent entre eux. Comme le souligne Monique Moser-Verrey, cette œuvre « ne favorise aucun grand moment de la vie, par contre elle met

en scène toutes les banalités du quotidien²⁸ ». À la lecture de la pièce, il nous apparaît clairement que le côté édifiant et moral n'y occupe plus la même place qu'auparavant. Toutefois, nous y trouvons tout de même à quelques reprises des questions morales, comme celle du rapport des parents avec leurs enfants. Il ne s'agit cependant pas ici d'un père mais d'une mère. L'auteur critique les mères trop sévères à travers le personnage de Mme de Vertillac, qui ne veut à aucun prix marier sa fille avec l'homme qu'elle aime parce qu'elle n'estime pas sa famille. Voici un extrait d'une conversation à ce propos entre Mme de Vertillac et son amie Mme de Chépy :

Mme de Chépy.– Mais il s'agit du bonheur de votre fille.

Mme de Vertillac.– Et du mien aussi, ne vous déplaie.

Mme de Chépy.– Et vous avez pensé que votre fille perdrait ici sa passion?

Mme de Vertillac.– Je m'attends bien qu'ils s'écriront; qu'ils se jureront une constance éternelle, et que ces belles protestations iront et reviendront par la poste un mois, deux mois, mettons un an; mais l'amour ne tient pas contre l'absence. Un peu plus tôt, un peu plus tard, il se présentera un homme aimable qu'on rebutera d'abord; qui me conviendra, et qui finira par lui convenir.

Mme de Chépy.– Et par faire son malheur.

Mme de Vertillac.– Malheureuse par l'un ou par l'autre, qu'importe?

Mme de Chépy.– Il importe beaucoup que ce soit de sa faute, et non de la vôtre (*EBEM*, acte I, scène 4, p. 217).

Nous voyons bien que les deux femmes ont des points de vue divergents en ce qui concerne le mariage : Mme de Chépy croit qu'il faut un mariage d'amour, alors que Mme de Vertillac est aveuglée par les intérêts de sa famille et ne pense qu'à son propre bonheur au lieu de penser à celui de sa fille. Un peu plus loin dans la pièce, le philosophe critique cet exemple de mère dure qui use de son pouvoir parental en menaçant d'envoyer sa fille dans un couvent si elle ne lui obéit pas. Mme de Vertillac, mécontente du comportement de De Crancey, l'amant de sa fille qui

²⁸ Monique Moser-Verrey. « De la prédication au persiflage : image et action dans le théâtre et la dramaturgie de Diderot », *Stanford French Review*, vol. 8, nos 2-3, 1984, p. 318.

Vertillac, mécontente du comportement de De Crancey, l'amant de sa fille qui persiste à la poursuivre, le prévient qu'elle n'hésitera pas à exercer son droit de mère en enfermant sa fille dans un couvent si la nécessité se présente :

Vous aimez ma fille : si, sous quelque forme que ce soit, vous approchez de notre domicile; si vous nous obsédez au spectacle, à la promenade, en visite; si vous me causez le moindre souci; je l'enferme dans un couvent pour n'en sortir que quand il ne sera plus en mon pouvoir de l'y retenir. Adieu... Adieu, mon ami (*EBEM*, acte II, scène 6, p. 242).

Cette question des vocations forcées est particulièrement chère à l'auteur, car, tout comme il abhorrait les mariages forcés, il critiquait les réclusions imposées, puisqu'il les considérait comme une violation des lois de la nature.

Bien qu'il s'agisse ici d'une question morale, il nous semble que Diderot est loin de vouloir moraliser comme dans ses pièces précédentes. Par exemple, à la suite de la conversation entre Mme de Vertillac et Mme de Chépy concernant le mariage, il fait dire à Mme de Vertillac : « Mais laissons cela; nous aurons le temps de traiter cette affaire plus à fond. Je vous supplie seulement de ne pas achever d'entêter ma fille; je vous connais; vous en seriez bien capable. Et mon petit Hardouin, dites-moi, le voyez-vous? » (*EBEM*, acte I, scène 4, p. 217). Les questions éthiques ne semblent plus être la priorité de l'auteur.

Pour ce qui est du mariage, il est aussi intéressant de noter qu'il en est question dans les trois pièces, et plus précisément de son empêchement. Les trois œuvres ont toutefois une fin heureuse, le mariage étant à chaque fois « sauvé ». Après les observations que nous avons faites sur les idées de l'auteur à ce propos, nous ne croyons pas qu'il s'agisse d'un hasard s'il a ainsi abordé ce sujet, son but étant de promouvoir les valeurs familiales et la famille de façon générale.

morales dans *Est-il bon? Est-il méchant?*, mais il nous apparaît que ses intentions sont différentes dans cette pièce par rapport aux précédentes. De fait, ce qu'il vise, ce n'est pas tellement de donner une leçon de morale, mais de faire réfléchir les spectateurs sur la nature humaine. Contrairement à ce qui se passe dans *Le Fils naturel* et *Le Père de famille*, ce ne sont pas des personnages exemplaires qu'il présente, mais des êtres tout à fait ordinaires, ni trop bons, ni trop mauvais, dont M. Hardouin est le représentant principal. Il nous semble qu'à travers les réflexions de ce personnage Diderot a voulu exposer ses pensées sur la nature de l'homme. Nous avons un exemple dans l'extrait qui suit :

Moi, un bon homme, comme on le dit! Je ne le suis point. Je suis né foncièrement dur, méchant, pervers. Je suis touché presque jusques aux larmes de la tendresse de cette mère pour son enfant, de sa sensibilité, de sa reconnaissance; j'aurais même du goût pour elle; et malgré moi, je persiste dans le projet peut-être de la désoler... Hardouin, tu t'amuses de tout; il n'y a rien de sacré pour toi; tu es un fieffé monstre... Cela est très mal, très mal... Il faut absolument que tu te défasses de ce mauvais tour d'esprit... Et que je renonce à la malice que j'ai projetée?... Oh non... Mais après celle-là, plus, plus. Ce sera la dernière de ma vie (*EBEM*, acte III, scène 9, p. 261).

L'auteur ne nous montre plus un modèle à suivre, comme il l'avait fait avec Dorval dans *Le Fils naturel* ou avec le père de famille dans la pièce éponyme; il nous présente les hommes tel qu'ils sont. Avec le personnage de M. Hardouin, le philosophe a voulu peindre un homme « normal » :

Mme de Chépy.– Est-il bon? Est-il méchant?

Mlle Beaulieu.– L'un après l'autre.

Mme de Vertillac.– Comme vous, comme moi, comme tout le monde (*EBEM*, acte IV, scène 18, p. 297).

Il est à noter que la réplique de Mme de Chépy est, d'une part, la reprise du titre de l'œuvre de Diderot et que, d'autre part, elle implique un jugement et qu'elle est

l'œuvre de Diderot et que, d'autre part, elle implique un jugement et qu'elle est d'ordre moral, puisqu'elle est faite lors du procès de M. Hardouin.

Si *Est-il bon? Est-il méchant?* se différencie des deux autres pièces, c'est aussi pour une autre raison, tel que le souligne Gabriel J. Brogyanyi : « In the *Fils naturel* and the *Père de famille* the "virtue" of the character is a given, a pre-interpreted product. By contrast, the virtue of Hardouin emerges through the dramatic action itself²⁹. »

De plus, les questions morales ne sont pas dans *Est-il bon? Est-il méchant?* le sujet principal, comme c'est le cas dans les deux œuvres précédentes. Si, comme le dit Jean Ménéil, un lecteur d'aujourd'hui ne pourrait s'empêcher de trouver ces pièces ennuyantes, les deux premières au moins, c'est peut-être parce que « le drame et la perspective d'un théâtre édifiant ont cessé de nous parler³⁰ ». Que s'est-il passé entre la rédaction du *Fils naturel* et du *Père de famille*, et celle de *Est-il bon? Est-il méchant?* Diderot aurait-il compris que truffier ses pièces de leçons de morale ne les rendait pas nécessairement intéressantes pour les spectateurs?

Bref, *Le Fils naturel* et *Le Père de famille*, beaucoup plus que *Est-il bon? Est-il méchant?*, sont des exemples tangibles des préoccupations morales de l'auteur, à savoir les conflits familiaux liés aux valeurs sociales qu'il se faisait le devoir de promouvoir dans ses œuvres. Elles sont aussi des exemples de sa vision dichotomique de la famille : d'un côté, elle est un noyau empreint d'affection, de l'autre, une structure répressive à plusieurs égards.

²⁹ Gabriel J. Brogyanyi. « Diderot's *Est-il bon? Est-il méchant?* Drama as Embodied Semiosis », *Romanic Review*, vol. 75, no 4, 1984, p. 440.

³⁰ Alain Ménéil. *Diderot et le drame. Théâtre et politique. op. cit.*, p. 97.

III. Le réalisme

Mis à part le pathétique et la morale, un autre élément de grande importance se manifeste dans les pièces de Diderot, le réalisme. Un des grands objectifs du drame est de restaurer la vérité sur scène, en montrant au public la vie de tous les jours³¹. Il s'agit de « la vérité concrète, particulière, quotidienne, la rugueuse, banale et imparfaite vérité de l'existence³² ». Chez Diderot, ce besoin de réalisme se traduit par la peinture des conditions ainsi que par « une nouvelle orientation dans le choix des sujets et des personnages. Plus de héros ni de demi-dieux, de royaumes éloignés ni de princesses de légende, de conquêtes ou d'exploits fabuleux³³. » De plus, si les textes du philosophe sont réalistes, c'est à cause de l'utilisation particulière qu'il fait des didascalies. Son engouement pour un certain genre de peinture, soit celle de Jean-Baptiste Greuze, influence aussi l'esthétique théâtrale du dramaturge et c'est entre autres ce que nous allons exposer dans ce chapitre.

La peinture des conditions, une des innovations théâtrales de Diderot, doit, d'après l'auteur, remplacer la peinture des caractères, comme nous pouvons le voir dans l'extrait qui suit:

Ce ne sont plus, à proprement parler, les caractères qu'il faut mettre sur la scène, mais les conditions. Jusqu'à présent, dans la comédie, le caractère a été l'objet principal, et la condition n'a été que l'accessoire; il faut que la condition devienne aujourd'hui l'objet principal, et que le caractère ne soit que l'accessoire. [...] C'est la condition, ses devoirs, ses avantages, ses embarras, qui doivent servir de base à l'ouvrage. Il me semble que cette source est plus féconde, plus étendue et plus utile que celle des caractères. Pour peu que le caractère fût chargé, un spectateur pouvait se dire à lui-même, ce n'est pas moi. Mais il ne peut se cacher que l'état qu'on joue devant lui ne soit le sien; il ne peut méconnaître ses devoirs. Il faut absolument qu'il s'applique ce qu'il entend (*ESFN*, III, p. 135).

³¹ Voir Michel Lioure. *Le Drame de Diderot à Ionesco*. Paris, Armand Colin, 1973, p. 24.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 27.

Mais qu'entend-on par « condition » dans ce contexte à cette époque? Voici la définition que propose le Dictionnaire de l'Académie française : « La nature, l'état & la qualité d'une chose ou d'une personne [...]. Il signifie encore la profession, l'état dont on est³⁴. » Les conditions sont de deux types : familiale et sociale ou économique. Dans le premier cas, il peut s'agir de la condition de père, de mère ou encore d'ami, alors que, dans le deuxième, il est plutôt question d'un métier, comme celui d'avocat, de boulanger ou de peintre.

Diderot choisit la peinture des conditions au détriment de celle des caractères parce qu'il croit qu'il s'agit d'un moyen efficace pour permettre au spectateur de se reconnaître et ainsi de s'émouvoir plus facilement. Si le spectateur est ému, comme le note Alain Ménil, ce n'est pas seulement à cause des situations pathétiques qui lui sont représentées³⁵, mais aussi et tout d'abord parce qu'il s'identifie aux personnages. Nous avons affaire dans ce cas à un théâtre de proximité³⁶. Bref, si « le théâtre s'attachera à peindre les humbles péripéties de l'existence moyenne³⁷ », c'est pour favoriser l'identification préconisée par Diderot dans ses textes théoriques. Cet extrait des *Entretiens sur le Fils naturel* en est un exemple :

C'est le tableau des malheurs qui nous environnent. Quoi! vous ne concevez pas l'effet que produiraient sur vous une scène réelle, des habits vrais, des discours proportionnés aux actions, des actions simples, des dangers dont il est impossible que vous n'ayez tremblé pour vos parents, vos amis, pour vous-même? Un renversement de fortune, la crainte de l'ignominie, les suites de la misère, une passion qui conduit l'homme à sa ruine, de sa ruine au désespoir, du désespoir à une mort violente, ne sont pas des événements rares; et vous croyez qu'ils ne vous affecteraient pas autant que la mort fabuleuse

³⁴ Dictionnaire de l'Académie française, 4^e édition, 1762, p. 360.

³⁵ Voir Alain Ménil. *Diderot et le drame. Théâtre et politique. op. cit.*, p. 61.

³⁶ *Ibid.*, p. 64.

³⁷ Voir Michel Lioure. *Le Drame de Diderot à Ionesco. op. cit.*, p. 28.

d'un tyran, ou le sacrifice d'un enfant aux autels des dieux d'Athènes ou de Rome? (*ESFN*, III, p. 131).

Pour le philosophe, cette idée est si importante qu'il la reprend à un autre endroit dans ce texte (*ESFN*, III, p. 136).

La peinture des conditions est un autre élément permettant à Diderot de donner un caractère édifiant à son théâtre. En pouvant se reconnaître dans les différentes situations des personnages théâtraux, le spectateur serait beaucoup plus enclin à subir un effet cathartique, dans la mesure où il a une vision concrète de lui-même : « la peinture des conditions, en raison d'une prétention à l'universalité, est contraignante. Elle accule le spectateur à se reconnaître³⁸. » Bref, « la substitution de la condition au caractère suppose [...] une nouvelle relation du spectateur au personnage. Elle est en ce sens intrinsèquement liée à un théâtre de la proximité et à une dramaturgie de l'identification³⁹. »

Dans *Le Fils naturel*, Diderot peint la situation de quatre jeunes personnes. Dorval, le meilleur ami de Clairville, séjourne chez ce dernier et s'éprend, malgré lui, de Rosalie, qui s'apprête à épouser Clairville, mais qui elle aussi tombe amoureuse de Dorval. Plusieurs conflits s'ensuivent : Dorval veut quitter la demeure de son ami afin de ne pas le trahir davantage, mais cette idée déplaît à Clairville qui ne comprend pas ce qui se passe. Puis une tension naît entre Clairville et Rosalie, car cette dernière remet en question les sentiments qu'elle éprouve envers lui et se fait plus distante. Enfin, Constance, la sœur de Clairville, reproche à Dorval d'être inconstant dans les sentiments qu'il éprouve envers elle. Toutefois, nonobstant la « vérité » que Diderot

³⁸ Alain Ménil. *Diderot et le drame. Théâtre et politique. op. cit.*, p. 55.

³⁹ *Ibid.*, p. 60.

entend donner à son œuvre par la peinture des relations amoureuses, le coup de théâtre produit par l'arrivée à la fin de la pièce du père de Rosalie et de Dorval, Lysimond, est loin d'être réaliste. En apprenant être le fils de Lysimond, ce personnage devient ainsi le demi-frère de Rosalie et les conflits du début de l'œuvre n'ont plus lieu d'être, puisque Dorval et Rosalie ne peuvent plus se marier. La pièce se clôt avec la formation des couples Clairville/Rosalie et Dorval/Constance.

Pour ce qui est du *Père de famille*, ce texte est la peinture de la condition d'un père ou plutôt *du* père. La pièce gravite autour du personnage de M. d'Orbesson, le père de famille, qui fait face à différents conflits avec ses enfants, Saint-Albin et Cécile. Il s'inquiète, par exemple, pour son fils qui est tombé amoureux d'une jeune fille dans l'indigence, Sophie, ce qui lui fait complètement perdre tout sens des responsabilités. Cécile, quant à elle, caresse le projet de prendre ses vœux, une idée insupportable au père de famille. De plus, M. d'Orbesson doit subir le mauvais caractère de son frère, le Commandeur, qui habite avec eux et qui veut diriger toute la famille. Celui-ci justifie son comportement autoritaire en avançant qu'il a fait des enfants du père de famille ses seuls héritiers et qu'il s'attend donc à une entière obéissance de leur part. Bref, le spectateur est placé devant un tableau à caractère familial dans lequel il devrait facilement pouvoir se reconnaître. Les questions d'argent présentes dans cette pièce contribuent aussi au réalisme du texte et elles ne sont pas seulement liées à l'héritage du Commandeur. Les difficultés financières d'un des fermiers de M. d'Orbesson (*PF*, acte II, scène 1, p. 134) et le fait que Cécile se prive d'acheter de la dentelle à Mme Papillon parce qu'elle entend son père se

plaindre de leur manque d'argent (*PF*, acte II, scène, 1, p. 135) en sont aussi des exemples.

La différence majeure que l'on observe entre *Est-il bon? Est-il méchant?* et les deux autres pièces est que le philosophe y peint un nombre plus grand de conditions à travers les différents tableaux de la vie quotidienne. Il veut peut-être ce faisant viser encore plus de spectateurs qu'avec *Le Fils naturel* et *Le Père de famille*, qui se déroulent toutes deux dans un cadre beaucoup plus restreint. L'auteur décrit par exemple les déboires d'un auteur, M. Hardouin, aux prises avec les problèmes des différents personnages de l'œuvre, qui le harcèlent continuellement afin d'obtenir son aide, alors qu'il doit écrire une pièce de théâtre à la demande de Mme de Chépy. Dans l'extrait qui suit, nous le voyons effectivement se désoler de son manque de temps :

Non, je crois que le ciel, la terre et les enfers ont comploté contre cette pièce... Les obstacles se succèdent sans relâche... Un procès à terminer; une pension à solliciter; une mère à mettre à la raison. Et puis arranger des scènes, au milieu de tout cela... Cela ne se peut... Ma tête n'y est plus... (*Il se jette dans un fauteuil. Au laquais.*) Hé bien! qu'est-ce? encore quelqu'un? (*EBEM*, acte II, scène 8, p. 245).

Mis à part les tourments d'un homme de lettres, dans cette pièce, Diderot évoque le sort de nombreux autres personnages, par exemple celui de Mme de Vertillac. Cette dernière est insatisfaite du comportement de sa fille, Mlle de Vertillac, qui s'entête à voir M. de Crancey en cachette, alors que ce jeune prétendant ne correspond pas aux goûts de sa mère. Dans ce cas, Diderot peint une fois de plus une condition familiale, celle d'une mère. Il en est de même lorsqu'il présente la situation d'une jeune veuve d'un capitaine de bateau, Mme Bertrand, qui est à la recherche d'une personne

pouvant l'aider à obtenir une pension pour son jeune fils. De plus, Diderot croit bon truffer sa pièce de conflits entre des domestiques et leurs maîtres, comme c'est le cas avec Mme de Chépy et ses laquais, Picard et Flamand, ainsi qu'avec sa femme de chambre, Mlle Beaulieu.

Outre la peinture des conditions, ce qui confère aux pièces de Diderot un caractère réaliste, c'est le choix des personnages : « le choix des personnages et des sujets manifeste la complaisance du drame à l'égard de cette grande ou moyenne bourgeoisie dont la puissance économique et sociale influe sur l'évolution du goût⁴⁰ », écrit Michel Lioure.

En ce qui concerne les personnages du *Fils naturel*, il n'y a rien à ajouter à ce qui a été dit. L'auteur présente quatre jeunes gens, soit Dorval, Rosalie, Clairville et Constance. Des personnages secondaires tels que Lysimond, le père de Dorval et de Rosalie, ainsi que les domestiques Justine, André, Charles et Sylvestre apparaissent aussi dans la pièce.

Dans *Le Père de famille*, nous constatons que le nombre de personnages principaux et secondaires a augmenté. Pour ce qui est des premiers, il s'agit de deux enfants, Cécile et Saint-Albin, de leur père, M. d'Orbesson, du frère de ce dernier, le Commandeur d'Auvilé, de Germeuil, le jeune homme que M. d'Orbesson a pris sous son aile, et de la jeune fille dont Saint-Albin est tombé amoureux, Sophie. Les personnages secondaires sont, quant à eux, M. Le Bon, l'intendant de la maison du père de famille, ainsi que les domestiques des personnages principaux. Il y a aussi une « marchande à la toilette », Mme Papillon, avec son ouvrière, un « pauvre honteux » et un paysan. Introduire ce genre de personnages dans son œuvre, alors

⁴⁰ Michel Lioure. *Le Drame de Diderot à Ionesco. op. cit.*, p. 12.

qu'ils ne sont absolument pas indispensables à son intrigue, est un signe évident que l'auteur a voulu leur accorder plus de place dans son théâtre parce qu'il considère qu'ils méritent eux aussi d'être représentés au théâtre.

Pour ce qui est de *Est-il bon? Est-il méchant?*, nous observons, parallèlement à la variété des conditions, une gamme tout aussi riche de personnages. Il s'agit en premier lieu de M. Hardouin, auteur, le personnage principal de la pièce. Il y a en outre des bourgeois, Mme de Chépy, Mme de Vertillac, Mlle de Vertillac et Mme de Malves. L'auteur présente de plus Mme Bertrand, la veuve d'un capitaine de vaisseau, M. des Renardeaux, un avocat, M. Poultier, un premier commis de la marine, M. de Surmont, un poète, le marquis de Tourville ainsi que des domestiques.

Il est à noter que, dans cette pièce, l'importance accordée aux personnages secondaires tels que les laquais de Mme de Chépy ainsi que la femme de chambre de Mme de Chépy, Mlle Beaulieu, est plus grande que dans *Le Fils naturel* et *Le Père de famille*. Non seulement ces derniers apparaissent plus souvent que les domestiques des deux autres pièces, mais l'auteur leur donne aussi beaucoup plus la parole. Cette observation n'est pas sans intérêt en ce qui concerne l'esthétique théâtrale de Diderot, puisqu'en 1757, soit avant la rédaction de *Est-il bon? Est-il méchant*, il dénigrait ce genre de personnages, comme il apparaît dans les *Entretiens sur Le Fils naturel* :

Dorval. – Nos valets de comédie sont toujours plaisants, preuve certaine qu'ils sont froids. Si le poète les laisse dans l'antichambre, où ils doivent être, l'action se passant entre les principaux personnages en sera plus intéressante et plus forte. Molière, qui savait si bien en tirer parti, les a exclus du *Tartuffe* et du *Misanthrope*. Ces intrigues de valets et de soubrettes, dont on coupe l'action principale, sont un moyen sûr d'anéantir l'intérêt (*ESFN*, I, p. 75).

L'idée qu'il faille mettre les personnages secondaires de côté est présente aussi dans le troisième entretien, lorsque Dorval parle du genre sérieux : « Je n'y veux point de

L'idée qu'il faille mettre les personnages secondaires de côté est présente aussi dans le troisième entretien, lorsque Dorval parle du genre sérieux : « Je n'y veux point de valets : les honnêtes gens ne les admettent point à la connaissance de leurs affaires; et si les scènes se passent toutes entre les maîtres, elles n'en seront que plus intéressantes » (*ESFN*, III, p. 122). Une transformation dans la pensée esthétique de Diderot a bel et bien lieu entre la rédaction des *Entretiens sur le Fils naturel* et celle de *Est-il bon? Est-il méchant?*, car, alors que le « genre sérieux entreprend de réduire, voire d'éliminer le poids dramaturgique des domestiques, machinateurs d'intrigues et de gaieté en comédie, confidents dans les deux genres traditionnels⁴¹ », dans *Est-il bon? Est-il méchant?*, c'est le contraire qui se produit. Il semblerait que l'auteur ait changé le type de représentation des valets : ils sont tout aussi réalistes que les autres personnages. Les domestiques de cette œuvre apparaissent tout au long de la pièce et ils sont même, dans certaines scènes, des personnages fondamentaux pour le déroulement de l'intrigue. Il en est par exemple ainsi avec Mlle Beaulieu, à qui Mme de Chépy demande de convaincre M. Hardouin d'écrire une pièce de théâtre alors qu'il avait refusé de le faire. Il finira par céder et cette fameuse pièce deviendra un des sujets de *Est-il bon? Est-il méchant?*. La conversation entre Mlle Beaulieu et M. Hardouin est intéressante en ce qui nous concerne, dans la mesure où les répliques de Mlle Beaulieu sont plus longues que celles de M. Hardouin, qui est le personnage principal de l'œuvre (*EBEM*, acte I, scène 11, p. 227-228). Une telle situation est inexistante dans les deux autres pièces. Diderot confère aussi une place importante à Mlle Beaulieu à la fin de *Est-il bon? Est-il méchant?*. Lorsque M. des

⁴¹ Jean Goldzink. *Le Fils naturel, Le Père de famille, Est-il bon? Est-il méchant?*, Paris, Garnier-Flammarion, 2005, p. 20.

personnages pour qu'ils prennent place dans le tribunal (*EBEM*, acte IV, scène 14, p. 291-297). Le rôle de cette femme de chambre est une fois de plus mis en relief par l'auteur. Ainsi, l'évolution esthétique de Diderot ne résulte pas seulement du fait qu'il décrive des conditions au lieu des caractères, mais aussi de sa réévaluation d'un certain type de personnages.

Mis à part la peinture des conditions et la nature des personnages, les didascalies contribuent aussi à donner un caractère réaliste aux pièces de Diderot, et leur foisonnement à certains endroits des textes montre toute l'importance de cet élément dramaturgique aux yeux du philosophe. Avant de procéder à l'analyse de ce procédé dans les pièces, il convient de mentionner qu'au début du XVIIIe siècle l'utilisation aussi abondante des didascalies est tout à fait inhabituelle, comme nous pouvons le voir avec Pierre Frantz:

Il est clair, lorsqu'on lit un texte de théâtre de la seconde moitié du XVIIIe siècle, qu'on a affaire à une autre conception de l'écriture dramatique qu'à l'époque classique. On est frappé en effet de la prolifération du texte des didascalies qui occupe souvent plusieurs pages à la fin du siècle ou chez les auteurs de mélos du Consulat et de l'Empire. Les auteurs décrivent abondamment les décors, les costumes, les inflexions de voix et les jeux de scène qu'ils souhaitent d'obtenir des acteurs. En l'absence de metteur en scène, l'auteur tente de prendre cette place dans la représentation⁴².

Il en est tout à fait ainsi avec Diderot qui truffe ses textes de toutes sortes d'indications.

Dans *Le Fils naturel*, les didascalies apparaissent dès le début de l'œuvre, lorsque l'auteur décrit le décor :

La scène est dans le salon. On y voit un clavecin, des chaises, des tables de jeu; sur une de ces tables un trictrac; sur une autre quelques brochures; d'un

⁴² Pierre Frantz. *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*. Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 145.

La scène est dans le salon. On y voit un clavecin, des chaises, des tables de jeu; sur une de ces tables un trictrac; sur une autre quelques brochures; d'un côté un métier à tapisserie, etc.; dans le fond un canapé, etc. (FN, acte I, scène 1, p. 46).

La présence d'éléments tels que le clavecin, le métier à tapisserie et les tables de jeu, sont, comme le dit Frantz, « de ces détails [que Diderot] considère comme indispensables pour l'effet de vérité, de l'illusion et qui renforcent la dénégation du théâtre. [Ainsi], montrer un espace privé revient [...] d'abord à montrer qu'il ne s'agit pas d'une scène⁴³ », ce qui est précisément ce que Diderot pense, d'où sa théorie sur le quatrième mur⁴⁴. Pour le philosophe, il était fondamental que le spectateur ait une telle illusion durant la représentation théâtrale, qu'il en oublie se trouver dans une salle de spectacle.

Si l'auteur accorde une telle importance aux didascalies, c'est notamment parce qu'il est, de façon générale, insatisfait du décor du théâtre à son époque, ce qu'il mentionne dans *De la poésie dramatique* :

Mais ce qui montre surtout combien nous sommes encore loin du bon goût et de la vérité, c'est la pauvreté et la fausseté des décorations, et le luxe des habits. [...]

Voulez-vous rapprocher vos poètes du vrai, et dans la conduite de leurs pièces, et dans leur dialogue; vos acteurs, du jeu naturel et de la déclamation réelle? Élevez la voix, demandez seulement qu'on vous montre le lieu de la scène tel qu'il doit être.

Si la nature et la vérité s'introduisent une fois sur vos théâtres dans la circonstance la plus légère, bientôt vous sentirez le ridicule et le dégoût se répandre sur tout ce qui fera contraste avec elles.

Le système dramatique le plus mal entendu serait celui qu'on pourrait accuser d'être moitié vrai et moitié faux (DPD, XIX, p. 244).

⁴³ *Ibid.*, p. 209.

⁴⁴ Voir DPD, XI, p. 210.

Dans cet extrait, le philosophe s'adresse aux auteurs pour les inviter à lutter tout comme lui contre cette fausseté des décorations qu'il méprise tant. Il insiste sur la nécessité d'un décor théâtral dépouillé un peu plus loin dans ce même texte: « Avez-vous un salon à représenter? Que ce soit celui d'un homme de goût. Point de magots; peu de dorure; des meubles simples : à moins que le sujet n'exige expressément le contraire » (*DPD*, XI, p. 246). Puis, dans le chapitre intitulé « Des vêtements », l'auteur réitère l'importance de la simplicité, mais, cette fois, il s'adresse directement aux acteurs pour essayer de les convaincre de ne pas s'entêter à se vêtir de manière trop luxueuse: « Le faste gâte tout. Le spectacle de la richesse n'est pas beau. La richesse a trop de caprices; elle peut éblouir l'œil, mais non toucher l'âme. Sous un vêtement surchargé de dorure, je ne vois jamais qu'un homme riche, et c'est un homme que je cherche. Celui qui est frappé des diamants qui déparent une belle femme, n'est pas digne de voir une belle femme » (*DPD*, XX, p. 246). Bref, pour Diderot, la simplicité du décor et des costumes est un élément important de son esthétique théâtrale, car elle permet de donner à ses pièces un caractère plus réaliste, et les nombreuses indications sur le décor et les costumes, données sous forme de didascalies, lui permettent de s'assurer de leur caractère sobre.

Outre le décor, Diderot utilise aussi les didascalies pour décrire ses personnages. Voici par exemple de quelle façon il peint Dorval au début de la pièce:

Dorval, seul. Il est en habit de campagne, en cheveux négligés, assis dans un fauteuil, à côté d'une table sur laquelle il y a des brochures. Il paraît agité. Après quelques mouvements violents, il s'appuie sur un bras de son fauteuil, comme pour dormir. Il quitte bientôt cette situation. Il tire sa montre, et dit : À peine est-il six heures. (Il se jette sur l'autre bras de son fauteuil; mais il n'y est pas plus tôt, qu'il se relève, et dit :) Je ne saurais dormir. (Il prend un livre qu'il ouvre au hasard, et qu'il referme presque sur-le-champ, et dit :) Je lis sans rien entendre. (Il se lève, se promène, et dit :) Je ne peux m'éviter... il

faut sortir d'ici... Sortir d'ici! Et j'y suis enchaîné! J'aime... (*Comme effrayé.*) Et qui aimé-je!... (FN, acte I, scène 1, p. 46)

L'abondance des informations dans cette première scène contribue au réalisme du portrait du personnage, dans la mesure où ses « cheveux négligés » et ses « mouvements violents » donnent beaucoup plus de vraisemblance au fait qu'il soit tourmenté que si l'auteur l'avait représenté dans une posture nonchalante et indifférente. L'apparence physique et l'agitation de ce personnage vont de pair avec son malaise intérieur, et Diderot n'aurait pas pu représenter l'état d'âme de Dorval de façon aussi crédible sans la notation des didascalies.

Cette œuvre contient aussi de nombreuses indications concernant le ton et le caractère des répliques, comme dans les extraits suivants :

Charles. – Que dira Clairville votre ami? Constance sa sœur, qui n'a rien négligé pour vous faire aimer ce séjour? (*D'un ton plus bas.*) Et Rosalie?... Vous ne les verrez point? (*Dorval soupire profondément, laisse tomber sa tête sur ses mains; et Charles continue*) (FN, acte I, scène 2, p. 47).

et :

Constance, *émue, ou plutôt d'un sang-froid un peu contraint* (FN, acte I, scène 4, p. 49).

Ces deux exemples, bien qu'il y en ait d'autres, témoignent de l'intérêt de Diderot pour le jeu des acteurs. Le fait de spécifier de façon systématique leur ton et leurs gestes montre encore une fois son souci du « vrai » concernant l'unité de discours, ce qu'il expose d'ailleurs dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*:

Il y a, dans la composition d'une pièce dramatique, une unité de discours qui correspond à une unité d'accent dans la déclamation. Ce sont deux systèmes qui varient, je ne dis pas de la comédie à la tragédie, mais d'une comédie ou d'une tragédie à une autre. S'il en était autrement, il y aurait un vice, ou dans le poème, ou dans la représentation. Les personnages n'auraient pas entre eux la liaison, la convenance à laquelle ils doivent être assujettis, même dans les contrastes. On sentirait dans la déclamation des dissonances qui blesseraient.

On reconnaîtrait dans le poème un être qui ne serait pas fait pour la société dans laquelle on l'aurait introduit (*ESFN*, II, p. 91).

Pour le philosophe, l'acteur est pleinement responsable de son interprétation et il considère qu'il doit s'acquitter de sa tâche de façon équilibrée, sans se laisser emporter par l'envie de plaire au public, car il risque de compromettre l'unité de la déclamation de la pièce (*ESFN*, II, p. 91-92). L'auteur abordera de nouveau cette question de l'importance de l'unité de ton, des vêtements et des gestes un peu plus loin dans cet entretien, par le biais de l'exemple d'un charlatan parlant aux gens sur une place publique :

il est bigarré de toutes sortes de couleurs; ses doigts sont chargés de bagues; de longues plumes rouges flottent autour de son chapeau. Il mène avec lui un singe ou un ours; il s'élève sur ses étriers; il crie à pleine tête; il gesticule de la manière la plus outrée : et toutes ces choses conviennent au lieu, à l'orateur et à son auditoire (*ESFN*, II, p. 108).

Il apparaît clairement que pour Diderot l'importance de l'apparence et du comportement de ce personnage est fondamentale afin que son portrait soit le portrait idéal d'un vrai charlatan.

Dans *Le Père de famille*, nous notons le même souci dans la précision du décor, tel qu'en témoignent les didascalies au début de la pièce:

La scène est à Paris, dans la maison du Père de famille. Le théâtre représente une salle de compagnie, décorée de tapisseries, glaces, tableaux, pendule, etc. C'est celle du Père de famille. La nuit est fort avancée. Il est entre cinq et six heures du matin (PF, acte I, scène 1, p. 116).

Des indications concernant les costumes sont aussi livrées dans cette œuvre : « Le Père de famille, le Commandeur *en robe de chambre et en bonnet de nuit* » (*PF*, acte I, scène IX, p. 132); « La Brie, Philippe, *domestique qui vient se présenter, un homme vêtu de noir qui a l'air d'un pauvre honteux, et qui l'est* » (*PF*, acte II, scène 1, p.

133). Pour ce qui est du premier exemple, la robe de chambre et le bonnet de nuit du Commandeur augmentent l'effet de réalisme, car l'action se passe la nuit. Dans la deuxième citation, la pauvreté de l'homme dont Diderot parle sera plus évidente si ses vêtements ont l'air vieux. En outre, ce qu'il est intéressant de noter, c'est que l'intérêt de l'auteur pour les costumes de cette pièce n'apparaît pas seulement par le biais de la prolifération des didascalies, mais aussi dans l'extrait suivant du texte *De la poésie dramatique*, qui accompagne le texte de la pièce :

S'il venait jamais en fantaisie d'essayer *Le Père de famille* au théâtre, je crois que ce personnage ne pourrait être vêtu trop simplement. Il ne faudrait à Cécile que le déshabillé d'une fille opulente. J'accorderais, si l'on veut, au Commandeur, un galon d'or uni, avec la canne à bec de corbin. S'il changeait d'habit entre le premier acte et le second, je n'en serais pas fort étonné de la part d'un homme aussi capricieux. Mais tout est gâté si Sophie n'est pas en siamoise, et Mme Hébert comme une femme du peuple aux jours de dimanche. Saint-Albin est le seul à qui son âge et son état me feront passer, au second acte, de l'élégance et du luxe. Il ne lui faut, au premier, qu'une redingote de peluche sur une veste d'étoffe grossière (DPD, XX, p. 248).

La minutie avec laquelle l'auteur pense les costumes du *Père de famille* est un indice indéniable du fait qu'il a voulu rendre ses pièces réalistes.

Outre ce genre d'indications dramaturgiques, celles qui apparaissent le plus souvent dans ce texte concernent l'élocution et les gestes des personnages : « Le Commandeur, *ironiquement et brusquement* » (PF, acte I, scène 2, p. 119); « Le Père de famille. [...] (*En appuyant tendrement ses mains sur les bras de sa fille*) » (PF, acte I, scène 4, p. 121); « Le Père de famille, *seul. Il s'avance vers l'endroit où il a entendu marcher. Il écoute, et dit tristement* » (PF, acte I, scène 6, p. 125). Cela révèle une fois de plus à quel point Diderot était intéressé par le jeu des acteurs.

Pour ce qui est de *Est-il bon? Est-il méchant?*, les didascalies concernant le décor sont beaucoup plus courtes que celles des deux pièces précédentes. Diderot n'a,

de fait, jugé nécessaire d'écrire que ceci au début de la pièce : « *La scène est dans la maison de Mme de Malves* » (*EBEM*, acte I, scène 1, p. 212). Cela ne veut toutefois pas dire que le dramaturge néglige le souci de réalisme dans cette œuvre; le fait qu'il décrive à quelques reprises les costumes des différents personnages signifie tout le contraire (*EBEM*, acte I, scène 4, p. 215; acte II, scène 5, p. 239; acte III, scène 8, p. 260). Cependant, bien qu'il utilise de façon constante les didascalies dans ce texte, elles sont beaucoup moins nombreuses et beaucoup moins précises que dans *Le Fils naturel* et *Le Père de famille*.

Si le réalisme apparaît comme un élément important pour Diderot, ce n'est pas seulement parce qu'il en parle souvent dans ses textes critiques, mais encore parce qu'il aborde ce sujet dans ses *Salons*, l'esthétique théâtrale étant pour lui intrinsèquement liée à l'esthétique picturale. Il suffit de voir par exemple ses commentaires concernant le tableau de Greuze intitulé « La jeune fille qui pleure son oiseau mort » :

Ô la belle main! la belle main! Le beau bras! Voyez la vérité des détails de ces doigts, et ces fossettes, et cette mollesse, et cette teinte de rougeur dont la pression de la tête a coloré le bout de ces doigts délicats, et le charme de tout cela. On s'approcherait de cette main pour la baiser, si on ne respectait cette enfant et sa douleur⁴⁵.

L'enthousiasme de l'auteur pour « la vérité des détails » dans ce tableau ne laisse nul doute sur son engouement pour le réalisme. Nous pouvons voir une réaction semblable dans le *Salon de 1763*, à propos du « Bocal d'olives » de Chardin, lorsque le philosophe loue le peintre pour sa capacité de rendre les objets du tableau si « vrais » :

⁴⁵ Denis Diderot. *Salon de 1765*. Paris, Éditions Hermann, 1984, p. 165.

C'est que ce vase de porcelaine est de la porcelaine; c'est que ces olives sont réellement séparées de l'œil par l'eau dans laquelle elles nagent; c'est qu'il n'y a qu'à prendre ces biscuits et les manger, cette bigarade, l'ouvrir et la presser, ce verre de vin et le boire, ces fruits et les peler, ce pâté et y mettre le couteau⁴⁶.

Les louanges qu'il fait à Vernet dans le *Salon de 1765* vont dans le même sens, comme nous pouvons le voir avec cet extrait :

C'est comme le Créateur, pour la célérité; c'est comme la nature, pour la vérité [...]. Ses fabriques, ses édifices, les vêtements, les actions, les hommes, les animaux, tout est vrai [...]. On dirait de celui-ci qu'il commence par créer le pays, et qu'il a des hommes, des femmes, des enfants en réserve dont il peuple sa toile, comme on peuple une colonie; puis il leur fait le temps, le ciel, la saison, le bonheur, le malheur qu'il lui plaît [...]⁴⁷.

La raison pour laquelle Diderot apprécie tant le réalisme dans la peinture est la même que celle concernant le théâtre : il voudrait que le spectateur d'une pièce théâtrale, tout comme celui d'un tableau, vive la magie de l'illusion.

En conclusion, que ce soit dans *Le Fils naturel*, dans *Le Père de famille* ou dans *Est-il bon? Est-il méchant?*, le réalisme est omniprésent dans les textes de Diderot et il se manifeste de différentes façons, par la peinture des conditions, par l'utilisation des didascalies ou encore par le choix des personnages. La différence majeure que nous pouvons observer entre les deux premières pièces et *Est-il bon? Est-il méchant?* est que, dans cette dernière, le dramaturge accorde moins d'importance aux didascalies et plus à la variété des conditions, des personnages et des événements. Cela rejoint les principes de son esthétique picturale.

⁴⁶ Denis Diderot. *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*. Paris, Éditions Hermann, 1984, p. 220.

⁴⁷ Denis Diderot. *Salon de 1765. op. cit.*, p. 133.

IV. La pantomime

Alors que dans la première partie de notre travail nous avons relevé et analysé des éléments tels que le réalisme, la morale et le pathétique, liés plutôt à l'aspect « textuel » du théâtre de Diderot, dans cette deuxième partie, nous allons traiter de l'évolution esthétique du philosophe sous un autre angle, celui du fonctionnement du spectacle. Il s'agira entre autres d'étudier des procédés associés au geste et donc au jeu des comédiens. La pantomime occupe une place de premier plan dans ce contexte. Elle est pour l'auteur l'ensemble des postures des personnages, leur façon de parler, les expressions de leurs visages, ainsi que leur disposition sur la scène. Diderot voit la pantomime comme « le tableau qui existait dans l'imagination du poète, lorsqu'il écrivait; et qu'il voudrait que la scène montrât à chaque instant lorsqu'on le joue. C'est la manière la plus simple d'apprendre au public ce qu'il est en droit d'exiger de ses comédiens » (*DPD*, XXI, p. 258). De plus, dans ce chapitre, nous exposerons les liens entre la pantomime et la peinture des conditions, les silences, la musique, le naturel et le jeu du comédien. Nous soulignerons aussi les similarités entre ce procédé théâtral et l'art pictural en nous référant à des réflexions de Diderot sur la peinture et en donnant des exemples de tableaux de Greuze.

Une des raisons pour lesquelles la pantomime est un élément important de l'esthétique dramaturgique de l'auteur est qu'elle est directement liée à la peinture des conditions : « Dans la société, chaque ordre de citoyens a son caractère et son expression; l'artisan, le noble, le roturier, l'homme de lettres, l'ecclésiastique, le magistrat, le militaire. Parmi les artisans, il y a des habitudes de corps, des

physionomies de boutiques et d'ateliers⁴⁸. » « Il y aura donc, tel que le dit Pierre Frantz, autant de pantomimes que de conditions et la pantomime est essentielle à la nouvelle dramaturgie des "conditions", c'est-à-dire de la représentation de l'homme social⁴⁹ », comme nous l'avons exposé dans la première partie de notre travail. Pour mieux expliquer son idée, Frantz cite un passage du *Neveu de Rameau* :

Mais tandis que je parlais, il [Jean-François Rameau] contrefaisait à mourir de rire, les positions des personnages que je nommais; par exemple pour le petit abbé, il tenait son chapeau sous le bras, et son bréviaire de la main gauche; de la droite, il relevait la queue de son manteau; il s'avancait la tête un peu penchée sur l'épaule, les yeux baissés, imitant si parfaitement l'hypocrite que je crus voir l'auteur des Réfutations devant l'évêque d'Orléans. Aux flatteurs, aux ambitieux, il était ventre à terre. C'était Bouret au contrôle général⁵⁰.

Mais, outre ce que nous venons d'énoncer, si l'engouement du dramaturge à l'égard de la pantomime est si grand, c'est surtout parce qu'il croit que cet élément théâtral influence grandement la perception des spectateurs en permettant de mieux traduire les sentiments des personnages que ne le fait leur discours. C'est pourquoi il déplore qu'il soit négligé, comme il apparaît dans *De la poésie dramatique (DPD, XXI, p. 250)*. Puisque « la pantomime est une portion du drame » (*DPD, XXI, p. 250*), Diderot croit que les auteurs devraient y accorder une plus grande importance s'ils veulent donner plus de vérité à leurs œuvres. Dans l'extrait des *Entretiens sur Le Fils naturel* qui suit, l'auteur évoque et loue le modèle des acteurs de l'antiquité romaine qui utilisaient abondamment les gestes pour exprimer les sentiments :

Nous parlons trop dans nos drames; et, conséquemment, nos acteurs n'y jouent pas assez. Nous avons perdu un art, dont les anciens connaissaient bien les ressources. Le pantomime jouait autrefois toutes les conditions, les rois,

⁴⁸ Denis Diderot. *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*. Paris, Éditions Hermann, 1984, p. 42.

⁴⁹ Pierre Frantz. *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*. Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 126.

⁵⁰ Cité *ibid.*, p. 127.

les héros, les tyrans, les riches, les pauvres, les habitants des villes, ceux de la campagne, choisissant dans chaque état ce qui lui est propre; dans chaque action, ce qu'elle a de frappant (*ESFN*, II, p. 89).

S'il apprécie autant la pantomime, c'est aussi parce qu'elle est liée à une nouvelle conception du jeu des comédiens et à la peinture, dans la mesure où l'art théâtral de cette fin du XVIIIe siècle, est devenu un art de « parler aux yeux⁵¹ ». Dans les *Essais sur la peinture*, Diderot avance que « l'expression est en général l'image du sentiment⁵² » et c'est pour cette raison qu'il croit en la primauté du corps et non à celle du discours:

Qu'est-ce qui nous affecte dans le spectacle de l'homme animé de quelque grande passion? Sont-ce ses discours? Quelquefois. Mais ce qui émeut toujours, ce sont des cris, des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui s'échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents. La violence du sentiment coupant la respiration et portant le trouble dans l'esprit, les syllabes des mots se séparent, l'homme passe d'une idée à une autre; il commence une multitude de discours; il n'en finit aucun. [...] La voix, le ton, le geste, l'action, voilà ce qui appartient à l'acteur; et c'est ce qui nous frappe, surtout dans le spectacle des grandes passions (*ESFN*, II, p. 90).

D'après l'auteur, ce ne sont donc pas tant les discours des personnages qui touchent le public, mais « [les] cris, [les] mots inarticulés, [et les] voix rompues », soit la manière de les dire. Il poursuit son argumentation en donnant comme exemple un entretien amoureux entre deux amants. Si le « je vous aime » qu'ils se diront provoquera un certain effet sur l'autre, ce n'est pas à cause de la signification de cette expression, mais à cause du tremblement de voix avec lequel il sera prononcé, des larmes et des regards qui l'accompagneront (*ESFN*, II, p. 91). Il en est de même lorsque l'auteur imagine la réaction que pourraient avoir des parents à la nouvelle de

⁵¹ Pierre Frantz. *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle. op. cit.*, p. 116.

⁵² Denis Diderot. *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763. op. cit.*, p. 39.

la mort de leur fils, en précisant la manière selon laquelle une telle scène devrait être écrite:

Il y a peu de discours dans cette action; mais un homme de génie, qui aura à remplir les intervalles vides, n'y répandra que quelques monosyllabes; il jettera ici une exclamation; là, un commencement de phrase : il se permettra rarement un discours suivi, quelque court qu'il soit (*ESFN*, II, p. 103).

Bref, pour Diderot, il existe deux types de pantomime : celle des gestes qui accompagnent le discours et celle qui le remplace complètement ou partiellement.

Le dramaturge met souvent en pratique ce genre de procédé dans ses pièces. Il en est par exemple ainsi dans *Le Fils naturel*, lors d'une conversation entre Clairville et Dorval, après que Rosalie a dit à Clairville qu'elle le hait alors qu'il l'aime :

Clairville quitte Rosalie. Il est comme un fou. Il va, il vient, il s'arrête. Il soupire de douleur, de fureur. Il s'appuie les coudes sur le dos d'un fauteuil, la tête sur ses mains, et les poings dans les yeux. Le silence dure un moment. Enfin il dit :

Clairville.— En est-ce assez?... Voilà donc le prix de mes inquiétudes! Voilà le fruit de toute ma tendresse! *Laissez-moi. Je vous hais. Ah! (Il pousse l'accent inarticulé du désespoir; il se promène avec agitation, et il répète sous différentes sortes de déclamations violentes :) Laissez-moi, je vous hais. (Il se jette dans un fauteuil. Il y demeure un moment en silence. Puis il dit d'un ton sourd et bas :) Elle me hait!... et qu'ai-je fait pour qu'elle me haïsse? Je l'ai trop aimée. (Il se tait encore un moment. Il se lève, il se promène. Il paraît s'être un peu tranquilisé. Il dit :) Oui, je lui suis odieux. Je le vois. Je le sens. Dorval, vous êtes mon ami. Faut-il se détacher d'elle... et mourir? Parlez. Décidez de mon sort (FN, acte III, scène 5, p. 71).*

Cette scène est un très bon exemple de l'emploi de la pantomime par Diderot parce que la réplique de Clairville, truffée de différents signes gestuels tels que son va-et-vient, ses soupirs et ses silences, permet d'exprimer l'agitation de ce personnage. Ce genre d'utilisation du corps est aussi présent ailleurs dans le texte. Il s'agit entre autres du récit d'André, le domestique du père de Dorval et de Rosalie, qui est coupé

par les didascalies suivantes: « *Ici tous les domestiques poussent un cri de douleur. Clairville ne peut plus contenir la sienne. Dorval fait signe à André de s'arrêter un moment. André s'arrête. Puis il continue en sanglotant* » (FN, acte III, scène 7, p. 75). Dans ce passage, la pantomime permet non seulement de mieux traduire les sentiments, mais elle augmente aussi l'effet pathétique de la situation.

Les silences peuvent aussi être liés à la pantomime. Nombreux sont en effet les passages du texte dans lesquels les personnages se taisent en partie ou complètement dans une scène pour montrer leur malaise. Il en est entre autres ainsi dans un entretien entre Rosalie et sa suivante Justine :

Justine.— Est-ce là la joie avec laquelle vous attendez monsieur votre père? Sont-ce là les transports que vous lui préparez? Depuis un temps, je n'entends rien à votre âme. Il faut que ce qui s'y passe soit mal; car vous me le cachez, et vous faites très bien. (*Point de réponse de la part de Rosalie; mais des soupirs, du silence et des larmes.*) Perdez-vous l'esprit, mademoiselle? au moment de l'arrivée d'un père! à la veille d'un mariage! (FN, acte II, scène 1, p. 56).

Alors que Justine questionne Rosalie sur son changement d'humeur, en essayant de comprendre la raison pour laquelle la jeune fille est triste, cette dernière n'arrive même pas à répondre. Son absence de paroles en dit toutefois long en ce qui concerne son état d'âme. Il est possible d'observer d'autres exemples de ce genre d'emploi des silences dans la pièce (FN, acte II, scène 4, p. 60; acte II, scène VII, p. 63-64; acte III, scène 5, p. 71; acte III, scène 8, p. 77).

Diderot fait aussi une utilisation constante de la pantomime dans *Le Père de famille*, par exemple dans la scène où le père de famille attend le retour de son fils tard le soir, en se promenant tristement (PF, acte I, scène 4, p. 121). L'agitation de ce personnage est encore plus apparente du fait que nous la voyons non seulement à

travers son discours, mais surtout à travers ses gestes. Les didascalies et la réplique du père de famille ont le même effet deux scènes plus tard :

Le Père de famille, *seul*. *Il s'avance vers l'endroit où il a entendu marcher. Il écoute, et dit tristement* : – Je n'entends plus rien. (*Il se promène un peu, puis il dit* :) Asseyons-nous. (*Il cherche du repos; il n'en trouve point, et il dit* :) Je ne saurais... Quels pressentiments s'élèvent au fond de mon âme, s'y succèdent et l'agitent!... Ô cœur trop sensible d'un père, ne peux-tu te calmer un moment!... À l'heure qu'il est, peut-être il perd sa santé... sa fortune... ses mœurs... Que sais-je? sa vie... son honneur... le mien (*Il se lève brusquement, et dit* :) Quelles idées me poursuivent! (PF, acte I, scène 6, p. 125).

Le comportement agité de ce père, symbolisé par son errance scénique, ajoute indubitablement une touche pathétique à ses propos. Le philosophe utilise aussi la pantomime dans la conversation entre le père et son fils, Saint-Albin. Ce dernier s'excuse auprès de son père de lui avoir désobéi, se jette à genoux à ses pieds, se relève, marche, lui saisit la main en espérant ainsi le toucher encore plus qu'avec ses seuls mots (PF, acte I, scène 7, p. 126-127). La présence de la gestuelle est aussi importante dans la scène de la séparation entre Saint-Albin et Sophie. Pendant que le jeune homme se lamente du fait qu'il doive la quitter, cette dernière se plaint à sa bonne « *d'un ton doux et plaintif* », « *en soupirant* » et « *en sanglotant* » (PF, acte II, scène 9, p. 156). Que l'auteur précise la manière dont ces répliques doivent être prononcées, montre une fois de plus qu'il s'intéresse à l'impact que ces mots produiront sur les spectateurs.

Ce genre d'indications, bien que beaucoup moins nombreuses, apparaît aussi dans *Est-il bon? Est-il méchant?*, par exemple quand Diderot veut révéler le désarroi d'une mère. Voici la réaction de Mme de Vertillac lorsqu'elle apprend que sa fille maintient une correspondance secrète avec M. de Crancey :

J'ai perdu le droit de me plaindre. Ah! ma pauvre mère, combien elle a dû souffrir, c'est à présent que je l'éprouve. (*Mme de Vertillac lit les lettres. Elles lui tombent des mains. Elle se renverse dans un fauteuil; elle pleure; elle se désole. Elle dit :*) Qui l'aurait imaginé d'une enfant aussi timide, aussi innocente? (*EBEM*, acte III, scène 12, p. 266).

Il en est de même avec la réplique de M. Hardouin qui se désole de son manque de tranquillité :

Non, je crois que le ciel, la terre et les enfers ont comploté contre cette pièce... Les obstacles se succèdent sans relâche... Un procès à terminer; une pension à solliciter; une mère à mettre à la raison. Et puis arranger des scènes, au milieu de tout cela... Cela ne se peut... Ma tête n'y est plus... (*Il se jette dans un fauteuil. Au laquais.*) Hé bien! qu'est-ce? encore quelqu'un? (*EBEM*, acte II, scène 7, p. 245).

Le désespoir de ce personnage de ne pas pouvoir travailler sur sa pièce à son aise apparaît non seulement à travers ce qu'il dit, mais à travers la manière dont il se plaint. Le fait qu'« *il se jette dans un fauteuil* » souligne l'ampleur de son sentiment. Le geste se mêle donc une fois de plus au discours. Le fait que Diderot le fasse tomber dans un fauteuil, pleurer et se désoler signale l'importance qu'il accorde à la gestuelle de son personnage dans un moment semblable.

Le ton de la pièce étant toutefois de façon générale comique, la pantomime est surtout utilisée dans le but de faire rire le public, comme dans cet extrait où le laquais de Mme de Chépy rentre ivre après la course qu'il devait faire pour elle :

Madame, je viens... c'est, je crois, de chez M. Hardouin... oui, Hardouin... là, au coin de la rue... au coin de la rue qu'elle m'a dite... Il demeure diablement haut; et son escalier était diablement difficile à grimper... un petit escalier étroit. (*En se dandinant comme un homme ivre.*) À chaque marche on touche à la muraille ou la rampe... J'ai cru que je n'arriverais jamais... J'arrive pourtant... (*EBEM*, acte I, scène 8, p. 221).

Dans ce passage, l'auteur décide d'orne le récit décousu de ce personnage en lui conférant une attitude drôle pour rendre cette situation encore plus divertissante.

Une différence de taille avec les deux autres œuvres est aussi à noter quant à l'utilisation de la pantomime par Diderot dans *Est-il bon? Est-il méchant?*: la présence de la musique. Alors que dans *Le Fils naturel* et *Le Père de famille*, la pantomime est une série d'indications concernant les gestes ou l'intonation de la voix des acteurs, dans *Est-il bon? Est-il méchant?*, elle est complétée à deux reprises par la présence d'un orchestre:

Hardouin reste sur la scène dans l'entracte, il se promène, il s'assied, il exécute, et l'orchestre joue la pantomime d'un poète qui compose, tantôt satisfait, tantôt mécontent, etc. (EBEM, acte I, scène 13, p. 229).

et :

Le laquais reste sur la scène, et continue de copier la lettre, en se souriant à lui-même de sa belle écriture, puis se dépitant, effaçant, grattant, déchirant et recommençant. Et cependant l'orchestre joue cette pantomime (EBEM, acte II, scène 12, p. 249).

Il est difficile de savoir pour quelle raison l'auteur ajoute la musique dans cette pièce. Est-ce une influence du théâtre de l'Antiquité, « où la musique, la déclamation et la pantomime étaient tantôt réunies et tantôt séparées » (*ESFN*, II, p. 101)?

Bref, que ce soit avec l'intonation de la voix des personnages, avec les mouvements de leur corps ou avec les silences, la pantomime permet l'expression des sentiments en créant un effet plus fort sur le spectateur qu'avec la seule utilisation du langage.

Ce procédé est aussi important aux yeux de Diderot dans la mesure où il influence la conception du jeu dramatique de l'acteur en lui conférant un caractère plus naturel : pour Pierre Frantz, « le discours paraît toujours “destiné” à un auditeur alors que le jeu muet indique le plus souvent une absorption du personnage dans la

fiction, un “naturel” que le spectateur surprendrait alors qu’il ne lui est pas destiné⁵³ ». Il n’est donc pas du tout étonnant que le philosophe désapprouve le caractère « pédant » de certaines œuvres de son époque et la manière dont on les joue. Dans cet extrait, le dramaturge déplore le fait que la pantomime est souvent négligée au théâtre alors qu’elle est un élément fondamental de cet art :

Cette pédanterie, qui est partout ailleurs si contraire au caractère facile de la nation, arrêtera longtemps encore les progrès de la pantomime, partie si importante de l’art dramatique.

J’ai dit que la pantomime est une portion du drame; que l’auteur s’en doit occuper sérieusement; que si elle ne lui est pas familière et présente, il ne saura ni commencer, ni conduire, ni terminer sa scène avec quelque vérité; et que le geste doit s’écrire souvent à la place du discours.

J’ajoute qu’il y a des scènes entières où il est infiniment plus naturel aux personnages de se mouvoir que de parler; et je vais le prouver.

Il n’y a rien de ce qui se passe dans le monde, qui ne puisse avoir lieu sur la scène. Je suppose donc que deux hommes, incertains s’ils ont à être mécontents ou satisfaits l’un de l’autre, en attendent un troisième qui les instruisse : que diront-ils jusqu’à ce que ce troisième soit arrivé? Rien. Ils iront, ils viendront, ils montreront de l’impatience; mais ils se tairont. Ils n’auront garde de se tenir des propos dont ils pourraient avoir à se repentir. Voilà le cas d’une scène toute ou presque toute pantomime : et combien n’y en a-t-il pas d’autres? (*DPD*, XXI, p. 250).

Bref, si la pantomime est si importante aux yeux de Diderot, c’est parce qu’elle donne plus de naturel, plus de vérité au jeu du comédien que ne le fait le discours. Elle permet de reproduire ce qui se passe dans la réalité : elle rappelle que les hommes communiquent souvent entre eux par le biais de leur corps sans avoir le besoin de se parler.

Comme le montrent ses nombreux textes théoriques, Diderot s’est beaucoup intéressé à la question du jeu des comédiens et il n’hésite pas à s’adresser aux autres auteurs pour leur faire part de ses idées: « Qu’un poète ait ou n’ait pas écrit la pantomime, je le reconnaîtrai, du premier coup, s’il a composé ou non d’après elle.

⁵³ Pierre Frantz. *L’Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle. op. cit.*, p. 120.

La conduite de sa pièce ne sera pas la même; les scènes auront un tout autre tour; son dialogue s'en ressentira » (*DPD*, XXI, p. 259). C'est en vertu de ce naturel que le dramaturge truffe ses pièces de nombreuses indications de pantomime. Tous les auteurs ne partagent toutefois pas l'engouement de Diderot pour la prolifération de ce genre de didascalies. Par exemple, tel que le dit Pierre Frantz, Schlegel croit qu'elles font entrave à l'imagination des spectateurs :

Diderot a fait encore un grand tort à l'éloquence dramatique, par la coutume qu'il a introduite de noter tout au long le jeu muet. C'est comme si le poète tirait une lettre de change sur l'acteur, au lieu de payer de sa propre bourse. Sans doute tous les bons auteurs dramatiques pensent au jeu muet en écrivant; mais si l'acteur a besoin qu'on lui donne des instructions à cet égard, il est à craindre qu'il n'ait pas même le talent de les suivre avec sagacité⁵⁴.

Les nombreuses réflexions que Diderot fait sur la pantomime dans ses textes théoriques révèlent son intérêt pour ce précédé théâtral. Dans le deuxième des *Entretiens sur Le Fils naturel*, l'auteur suggère par exemple qu'il serait avantageux d'écrire la pantomime (*ESFN*, II, p. 92). Un peu plus loin, nous pouvons lire : « Nous ne savons point encore jusqu'où la pantomime peut influer sur la composition d'un ouvrage dramatique et sur la représentation » (*ESFN*, II, p. 98). Le texte *De la poésie dramatique* contient aussi des propos intéressants à ce sujet :

Une des principales différences du roman domestique et du drame, c'est que le roman suit le geste et la pantomime dans tous leurs détails; que l'auteur s'attache principalement à peindre et les mouvements et les impressions : au lieu que le poète dramatique n'en jette qu'un mot en passant.

« Mais ce mot coupe le dialogue, le ralentit, et le trouble. »

J'avoue cependant que si la pantomime était portée sur la scène à un haut point de perfection, on pourrait souvent se dispenser de l'écrire; et c'est la raison peut-être pour laquelle les Anciens ne l'ont pas fait. Mais parmi nous, comment le lecteur, je parle même de celui qui a quelque habitude du théâtre,

⁵⁴ Cité *ibid.*, p. 148.

la suppléera-t-il en lisant, puisqu'il ne la voit jamais dans le jeu? Serait-il plus acteur qu'un comédien par état? (*DPD*, XXI, p. 258).

Dans cet extrait, Diderot note, d'une part, le fait que les notations de la pantomime sont plus parcimonieuses dans les drames que dans les romans. De l'autre, il considère que l'on pourrait « souvent se dispenser de l'écrire » (*DPD*, XXI, p. 258) si les acteurs n'avaient pas besoin de ce genre d'indications. L'hésitation du philosophe à ce propos apparaît de façon très claire dans l'évolution de ses pièces.

Le Fils naturel contient un véritable foisonnement d'indications de pantomime. Il serait inutile ici de toutes les énumérer, et nous n'en citerons que quelques-unes à titre d'exemples, telle que la première scène de l'œuvre (*FN*, acte I, scène 1, p. 46). Dans ce passage, nous voyons le personnage de Dorval, agité, s'assoyant et se relevant de son fauteuil, ne pouvant pas dormir et se parlant à lui-même. La pantomime est ici décrite de façon extrêmement précise, de sorte que les mouvements de l'acteur sont entièrement dictés par l'auteur. Il en est ainsi ailleurs dans le texte, comme dans la scène suivante concernant ce même personnage: « *Il est assis dans le fauteuil; et, tout en parlant, il ramasse des livres, des papiers, des brochures, comme pour en faire des paquets* » (*FN*, acte I, scène 2, p. 47), puis il parle, « *se tournant vers Charles, d'un air triste et accablé* » (*FN*, acte I, scène 2, p. 47). Cette pièce contient aussi une présence importante de répliques précédées par de brèves notations de pantomime telles que « *affligé* » (*FN*, acte I, scène 6, p. 52-53), « *d'un ton un peu ému* » (*FN*, acte II, scène 1, p. 57) ou encore « *d'un ton triste et avec un air abattu* » (*FN*, acte III, scène 2, p. 68).

Les indications de la pantomime abondent de la même manière dans *Le Père de famille* (PF, acte I, scène 2, p. 119; acte I, scène 6, p. 125; acte I, scène 7, p. 125-126; acte II, scène 4, p. 141; acte II, scène 6, p. 151). De plus, dans cette œuvre, l'auteur se sert du discours d'un personnage pour parler de la gestuelle d'un autre, comme dans cet entretien entre le père de famille et sa fille Cécile. Lorsque cette dernière dit à son père qu'elle désire prendre les vœux, voici ce qu'il lui répond :

Cécile, vous baissez les yeux; vous tremblez, vous craignez de parler... Mon enfant, laisse-moi lire dans ton âme. Tu ne peux avoir de secret pour ton père; et si j'avais perdu ta confiance, c'est en moi que j'en chercherais la raison... Tu pleures... (PF, acte II, scène 2, p. 139).

Dans cet exemple, les larmes de la jeune fille ainsi que l'expression de son visage ne nous sont pas directement décrites par des didascalies, mais par le discours du personnage du père de famille.

Avec *Est-il bon? Est-il méchant?*, il apparaît clairement que l'auteur n'accorde pas la même importance à la pantomime, car il ne la note pas aussi souvent que dans les deux pièces précédentes. Alors que dans *Le Fils naturel* et *Le Père de famille* ce genre d'informations apparaît de façon constante, dans *Est-il bon? Est-il méchant?*, il arrive fréquemment qu'il n'y ait aucune indication de pantomime. Pour quelle raison ce changement a-t-il lieu dans cette œuvre tardive du dramaturge? Il croit peut-être que les acteurs maîtrisent si bien leur art qu'ils n'ont plus besoin de son intervention.

Bref, la pantomime est liée à une nouvelle conception et à une nouvelle pratique de l'art de l'acteur. Avec l'utilisation de ce procédé, ce que Diderot propose, est « un type de jeu nouveau, un autre système, une révolution et non un ensemble de

réformes de détails⁵⁵ ». La pantomime contribue fortement à cette révolution. « Ce terme désigne [...] le jeu muet [...] mais aussi le jeu dramatique en général (par différence avec la déclamation) dans la mesure où celui-ci “échappe” au dialogue et relève d’une “invention” de l’acteur mais aussi – et cela ne va pas sans contradiction avec la proposition précédente – dans la mesure où le jeu des comédiens se fonde dans l’unité du tout que constitue le spectacle⁵⁶. » En outre, l’importance que Diderot accorde à la pantomime n’est, comme le note Frantz, pas gratuite : « le privilège accordé au jeu muet correspond exactement à la nécessité [...] d’établir la séparation du quatrième mur. Jamais en effet l’indifférence affectée de l’acteur à ses spectateurs n’est plus manifeste que dans le cas du jeu muet⁵⁷. » Le fait d’inclure la pantomime dans ses pièces permet non seulement à Diderot de donner plus de naturel au jeu des comédiens, mais aussi de créer un effet d’illusion plus fort sur les spectateurs.

Si la pantomime occupe une place d’envergure dans l’esthétique théâtrale de Diderot, ce n’est pas seulement parce qu’elle permet une meilleure expression des sentiments que la parole et parce qu’elle influence grandement le jeu des acteurs, mais aussi parce qu’elle est liée à l’esthétique picturale, un élément fondamental du théâtre de l’auteur. Effectivement, « la primauté des actions, considérée par Diderot comme principal moyen de l’évocation des passions sublimes dans le théâtre, s’explique en grande partie par la longue familiarité du philosophe avec les tableaux des grands peintres », écrit Hisashi Ida⁵⁸. La corrélation entre la conception de la pantomime dans les pièces du philosophe et celle que l’on retrouve dans les tableaux

⁵⁵ *Ibid.*, p. 117.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 118.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 120.

⁵⁸ Hisashi Ida. « La “pantomime” selon Diderot. Le geste et la démonstration morale ». *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie*, 27, octobre 1999, p. 28.

qu'il décrit est indéniable. Il suffit par exemple de voir sa réflexion sur les derniers instants de la vie de Socrate :

Voilà les circonstances qu'il faut employer. Disposez-en comme il vous en plaira; mais conservez-les. Tout ce que vous mettriez à la place, sera faux et de nul effet. Peu de discours et beaucoup de mouvement.

Si le spectateur est au théâtre comme devant une toile où des tableaux divers se succéderaient par enchantement, pourquoi le philosophe qui s'assied sur les pieds du lit de Socrate, et qui craint de le voir mourir, ne serait-il pas aussi pathétique sur la scène que la femme et la fille d'Eudamidas dans le tableau du Poussin?

Appliquez les lois de la composition pittoresque à la pantomime, et vous verrez que ce sont les mêmes (*DPD*, XXI, p. 257).

Si cet extrait est intéressant, c'est parce que le philosophe y clame une fois de plus l'importance du geste dans une pièce de théâtre et aussi parce qu'il y énonce le lien entre la littérature et la peinture, une constante de son esthétique.

Dans son article intitulé « La "pantomime" selon Diderot. Le geste et la démonstration morale », Hisashi Ida souligne « la comparaison des gestes des personnages de la peinture au jeu des acteurs faite par Diderot », en s'appuyant sur un passage des *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* de Jean-Baptiste Du Bos, dans lequel Diderot parle d'une expérience qu'il faisait lorsqu'il allait au théâtre:

Je fréquentais jadis beaucoup les spectacles, et je savais par cœur la plupart de nos bonnes pièces. Les jours que je me proposais un examen des mouvements et du geste, j'allais aux troisièmes loges; car plus j'étais éloigné des acteurs, mieux j'étais placé. Aussitôt que la toile était levée, et le moment venu où tous les autres spectateurs se disposaient à écouter, moi, je mettais mes doigts dans mes oreilles, non sans quelque étonnement de la part de ceux qui m'environnaient, et qui, ne me comprenant pas, me regardaient presque comme un insensé qui ne venait à la comédie que pour ne la pas entendre. Je m'embarrassais fort peu des jugements, et je me tenais opiniâtrement les oreilles bouchées, tant que l'action et le jeu de l'acteur me paraissaient d'accord avec le discours que je me rappelais. Je n'écoutais que quand j'étais dérouteré par les gestes, ou que je croyais l'être. Ah! Monsieur, qu'il y a peu de

comédiens en état de soutenir une pareille épreuve, et que les détails dans lesquels je pourrais entrer seraient humiliants pour la plupart d'entre eux⁵⁹!

Ce passage révèle que le dramaturge considère les acteurs comme des personnages de tableaux qui se meuvent, d'où, encore une fois, le lien entre le théâtre et la peinture et l'idée que, pour Diderot, le caractère visuel du théâtre est fondamental.

Plusieurs similarités sont à observer entre la conception qu'a l'auteur de l'art dramatique et celle de l'art pictural. Comme l'a si justement noté Hisashi Ida, Diderot « compare les relations des personnages dans un tableau à une conversation de muets et le spectateur de ce tableau à un sourd qui regarderait cette conversation par gestes ». Il cite alors ce que Diderot dit dans son *Discours sur la poésie dramatique*:

Cette sagacité vous surprendra moins peut-être, si vous considérez que celui qui se promène dans une galerie de peintures fait, sans y penser, le rôle d'un sourd qui s'amuserait à examiner des muets qui s'entretiennent sur des sujets qui lui sont connus. Ce point de vue est un de ceux sous lesquels j'ai toujours regardé les tableaux qui m'ont été présentés; et j'ai trouvé que c'était un moyen sûr d'en connaître les actions amphibologiques et les mouvements équivoques; d'être promptement affecté de la froideur ou du tumulte d'un fait mal ordonné ou d'une conversation mal instituée; et de saisir dans une scène mise en couleurs tous les vices d'un jeu languissant ou forcé⁶⁰.

La pantomime est aussi associée à un autre élément de la peinture : la disposition des personnages. Les descriptions de tableaux que l'auteur fait dans ses *Salons* témoignent de son intérêt pour cet élément pictural. Nous pouvons entre autres le voir avec ce passage concernant « L'accordée de village » de Greuze :

Il y a douze figures; chacune est à sa place, et fait ce qu'elle doit. Comme elles s'enchaînent toutes! Comme elles vont en ondoyant et en pyramidant! [...]

À droite de celui qui voit le morceau est un tabellion assis devant une petite table, le dos tourné au spectateur. Sur la table, le contrat de mariage, et d'autres papiers. Entre les jambes du tabellion, le plus jeunes des enfants de la

⁵⁹ Cité *ibid.*, p. 29.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 28.

maison. Puis en continuant de suivre la composition de droite à gauche, une fille aînée debout, appuyée sur le dos du fauteuil de son père. Le père est assis dans le fauteuil de la maison. Devant lui son gendre debout, et tenant de la main gauche le sac qui contient la dot. L'accordée debout aussi, un bras passé mollement sous celui de son fiancé; l'autre bras saisi par la mère qui est assise au-dessous [...] ⁶¹.

Dans le même ordre d'idées, *Le Fils naturel* offre plusieurs exemples de l'intérêt de Diderot pour l'organisation des espaces. Il suffit de lire les didascalies suivantes, dans lesquelles l'auteur décrit l'emplacement des personnages sur scène :

[...] *Dorval prend le thé. Constance, un coude appuyé sur la table, et la tête penchée sur une de ses mains, demeure dans cette situation pensive (FN, acte I, scène 4, p. 49).*

et :

Justine approche un métier à tapisserie. Rosalie est tristement appuyée sur ce métier. Justine est assise d'un autre côté. Elles travaillent. Rosalie n'interrompt son ouvrage que pour essuyer des larmes qui tombent de ses yeux. Elle le reprend ensuite. Le silence dure un moment, pendant lequel Justine laisse l'ouvrage et considère sa maîtresse (FN, acte II, scène 1, p. 55-56).

La minutie de ces deux passages rappelle celle de l'œuvre de Greuze et l'impression que nous en tirons est celle de véritables tableaux. Nous aborderons plus en détail cette question dans le chapitre qui suit.

D'autres exemples sont aussi présents dans *Le Père de famille*, et ces descriptions sont encore plus précises que celles de la pièce précédente, tel qu'en témoigne l'exemple suivant :

Le Père de famille, Cécile, Mlle Clairét, M. Le Bon, un paysan, Mme Papillon, marchande à la toilette, avec une de ses ouvrières, La Brie, Philippe, domestique qui vient se présenter, un homme vêtu de noir qui a l'air d'un pauvre honteux, et qui l'est.

Toutes ces personnes arrivent les unes après les autres. Le paysan se tient debout, le corps penché sur son bâton. Mme Papillon, assise dans un fauteuil,

⁶¹ Denis Diderot. *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763. op. cit.*, p. 165-166.

s'essuie le visage avec son mouchoir; sa fille de boutique est debout à côté d'elle, avec un petit carton sous le bras. M. Le Bon est étalé négligemment sur un canapé. L'homme vêtu de noir est retiré à l'écart, debout dans un coin, auprès d'une fenêtre. La Brie est en veste et en papillotes. Philippe est habillé. La Brie tourne autour de lui et le regarde un peu de travers, tandis que M. Le Bon examine avec sa lorgnette la fille de boutique de Mme Papillon (PF, acte II, scène 1, p. 133).

Il en est de même à d'autres endroits de la pièce (PF, acte I, scène 1, p. 117; acte IV, scène 10, p. 186). Ces indications très détaillées nous porteraient à croire que, dans cette œuvre, Diderot accorde encore plus d'importance à cet élément dans son théâtre que dans sa pièce précédente.

Pour ce qui est de *Est-il bon? Est-il méchant?*, le philosophe s'attache beaucoup moins à la question de l'organisation de l'espace. Il suffit de voir par exemple les passages où il en est question: « Mme de Chépy, M. Hardouin, Mlle Beaulieu, *assise sur le fond et travaillant* » (EBEM, acte I, scène 10, p. 223) et « M. Poultier, Mme Bertrand, Binbin *son enfant*, M. Hardouin, *caché entre les battants de la porte, moitié en dehors, moitié en dedans, et se prêtant à tous les mouvements de cette plaisante scène* » (EBEM, acte IV, scène 5, p. 278). Si ce genre d'indications est si bref, est-ce parce que l'auteur s'intéresse moins à cette question ou, parce que comme « cette pièce est l'ouvrage de quelques journées » (EBEM, p. 211) seulement, il n'a pas eu assez de temps pour les écrire? Une chose est sûre : cela distingue clairement cette pièce des deux autres.

Mis à part ces réflexions sur le lien entre la pantomime et la peinture, il est aussi intéressant de noter que Diderot croit que le peintre, tout comme le dramaturge, se doit d'émouvoir les « spectateurs » de ses œuvres : « Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi, fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord; tu récréeras mes

yeux après, si tu peux⁶². » Même si dans *Est-il bon? Est-il méchant?* cela est moins évident, la gestuelle joue un rôle d'envergure dans l'esthétique théâtrale du philosophe, et les nombreux exemples où il adopte ce procédé dans *Le Fils naturel* et *Le Père de famille* ne font que le confirmer. Que ce soit parce que l'auteur croit qu'elle est liée à la peinture des conditions, parce qu'elle traduit mieux les sentiments des personnages que ne le font leurs discours ou bien encore parce qu'elle influence le jeu dramatique des acteurs, la pantomime est indissociable du théâtre de Diderot.

⁶² *Ibid.*, p. 57.

V. Le tableau

Outre la pantomime, dans son théâtre, Diderot utilise aussi un autre élément lié à la peinture, le tableau. Pour analyser ce dernier, nous nous sommes surtout référée à l'ouvrage de Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*. Dans ce chapitre, nous exposerons en premier lieu ce que l'auteur entend par *tableau* et nous en décrirons les différents types (tableau-stase, tableau-comble). Il s'agira ensuite de montrer de quelle manière Diderot adopte ce procédé dans *Le Fils naturel*, *Le Père de famille* et *Est-il bon? Est-il méchant?* en tentant d'expliquer ses choix. Nous soulignerons de plus les rapports du tableau avec d'autres éléments théâtraux, tels que le temps et l'espace. Enfin, nous parlerons de l'engouement du philosophe pour la peinture, et particulièrement pour celle de Greuze, en insistant sur l'influence de cet art sur la dramaturgie de l'auteur.

Pierre Frantz présente les choses ainsi :

L'usage du mot « tableau » est l'indice d'une mutation esthétique, à la fois du point de vue théorique et du point de vue pratique. Diderot, qui en est le véritable théoricien use de ce terme tantôt dans un sens général, tantôt dans une acception précise, pour désigner certains moments, certaines séquences, distinctes de la « scène » comme de l'« acte », dans *Le Fils Naturel* et dans *Le Père de famille*⁶³.

Parler d'une dramaturgie du tableau semble à première vue paradoxal, puisque les acteurs bougent sur scène alors qu'un tableau est statique. Dans les pièces de Diderot, « le tableau est fait de gestes, mais de gestes immobilisés; il montre un comble d'agitation mais il le fixe⁶⁴ ».

⁶³ Pierre Frantz. *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*. op. cit., p. 153.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 168.

Toujours selon Pierre Frantz, « la dramaturgie du tableau, progressivement mise en place en même temps qu'elle faisait l'objet d'une véritable élaboration théorique, témoigne de la profonde mutation sociale de l'art du théâtre, en France comme en Angleterre, en Allemagne et en Italie⁶⁵ » et, si elle peut avoir lieu, c'est aussi grâce à une réforme du lieu scénique prônée par Voltaire et par Diderot⁶⁶. Si le tableau est un procédé théâtral fondamental de l'esthétique dramaturgique de cet auteur, c'est parce qu'il est lié à un autre élément important, l'illusion. De fait, tel que le mentionne Frantz, il « révèle et organise une conception nouvelle de [l'illusion], fondée sur un paradoxe : il exclut le spectateur du spectacle, aussi fortement qu'il est possible; mais c'est pour toucher au cœur, l'émouvoir violemment, aimer son imagination si puissamment qu'elle envahisse le spectacle⁶⁷ ».

Les tableaux que nous retrouvons chez Diderot ne sont pas tous pareils. Dans son livre, Pierre Frantz en propose deux types : le « tableau-stase » et le « tableau-comble ». La différence qu'il y a entre eux « relève de leur insertion syntagmatique, de la qualité, de la quantité d'énergie que leur confère leur place dans la pièce. Le tableau est un ensemble synchronique qui se manifeste dans la diachronie nécessaire de la représentation. Sa nature essentiellement paradigmatique apparente le tableau au plan du cinéma ou à la séquence⁶⁸. »

Avec le « tableau-stase », Diderot saisit un moment et le livre au spectateur. Le « tableau-stase », comme le dit Frantz, est « placé en général au début d'un

⁶⁵ *Ibid.*, p. 257.

⁶⁶ Voir *ibid.*, p. 48-54.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 5.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 157.

drame, ou au début d'un acte [et il] permet la mise en place d'une atmosphère générale, d'un cadre pour l'action. Souvent totalement pantomime, il propose la découverte des personnages dans un état d'avant la parole et d'avant l'action⁶⁹. »

C'est ce que nous trouvons au début du *Fils naturel* (FN, acte I, scène 1, p.

46). Il en est de même au début du deuxième acte, tel qu'en témoigne cet extrait :

Rosalie.– Justine, approchez mon ouvrage.

Justine approche un métier à tapisserie. Rosalie est tristement appuyée sur ce métier. Justine est assise d'un autre côté. Elles travaillent. Rosalie n'interrompt son ouvrage que pour essuyer des larmes qui tombent de ses yeux. Elle le reprend ensuite. Le silence dure un moment, pendant lequel Justine laisse l'ouvrage et considère sa maîtresse [...].

Justine s'arrête un moment. Rosalie continue de travailler et de pleurer. Justine reprend, d'un ton hypocrite et radouci, et dit tout en travaillant, et sans lever les yeux de dessus son ouvrage [...].

Dorval entre, Justine se retire; Rosalie quitte son métier, se hâte de s'essuyer les yeux, et de se composer un visage tranquille. Elle a dit auparavant :

Rosalie.– Ô ciel! c'est Dorval (FN, acte II, scène 1, p. 55).

Grâce à ce « tableau-stase », le spectateur a une première impression des personnages avant même qu'ils ne parlent.

L'incipit du *Père de famille* contient un tableau du même type. Nous avons affaire à une scène de nature familiale dans laquelle un personnage inquiet se promène pendant que les autres membres de sa famille sont absorbés par leurs activités :

*Sur le devant de la salle, on voit le Père de famille qui se promène à pas lents. Il a la tête baissée, les bras croisés, et l'air tout à fait pensif.
– Un peu sur le fond, vers la cheminée qui est à l'un des côtés de la salle, le Commandeur et sa nièce font une partie de trictrac. – Derrière le*

⁶⁹ *Ibid.*

Commandeur, un peu plus près du feu, Germeuil est assis négligemment dans un fauteuil, un livre à la main. Il en interrompt de temps en temps la lecture, pour regarder tendrement Cécile, dans les moments où elle est occupée de son jeu, et où il ne peut en être aperçu. – Le Commandeur se doute de ce qui se passe derrière lui. Ce soupçon le tient dans une inquiétude qu'on remarque à ses mouvements (PF, acte I, scène 1, p. 117).

Commencer ses pièces en montrant les différents personnages s'adonner à une activité quelconque, voilà un moyen pour Diderot de rendre l'exposition de ces dernières plus naturelle, puisque les spectateurs sont d'emblée plongés dans leur univers. Dans *Le Fils naturel*, Rosalie fait par exemple de la tapisserie alors que, dans la deuxième pièce, le père de famille attend le retour de son fils pendant que les autres membres de sa famille s'adonnent à une partie de trictrac. Ces « activités sages et ordinaires, extérieures et antérieures à l'action dramatique qui vient les perturber, ou qui vient au moins faire contraste avec elle [,] inscrivent cette action par avance dans la représentation d'une "réalité" sociale⁷⁰ ».

Pour ce qui est de *Est-il bon? Est-il méchant?*, ce schéma n'est plus respecté, car nous avons d'entrée de jeu affaire à un dialogue (*EBEM*, acte I, scène 1, p. 213).

Le « tableau-comble », quant à lui, « organise la plupart du temps l'ensemble des personnages autour d'une pantomime centrale, souvent silencieuse, qui manifeste un comble du pathétique ou un comble du sublime⁷¹ ».

Dans *Le Fils naturel*, la quatrième scène du deuxième acte en est un exemple : Clairville se plaint à Dorval du fait que son amour pour Rosalie n'est pas partagé. Son désespoir est tel qu'il se jette dans les bras de Dorval, qui ne peut s'empêcher de pleurer le sort de son ami (*FN*, acte II, scène 4, p. 60). Un autre

⁷⁰ *Ibid.*, p. 158.

⁷¹ *Ibid.*, p. 168.

exemple apparaît un peu plus loin dans la pièce. Il s'agit de l'extrait dans lequel Clairville déclare son amour à Rosalie en présence de Dorval (*FN*, acte III, scène 4, p. 70). La jeune fille tombe dans un fauteuil en lançant un « Je me meurs », car c'est Dorval qu'elle aime, mais elle ne peut l'avouer. À la réaction de Rosalie, Clairville se jette à ses genoux et appelle les domestiques. Comme nous pouvons le remarquer, le pathétique est ici à son extrême.

La fin du *Père de famille* est aussi un parfait exemple de ce genre de tableaux (*PF*, acte V, scène 12, p. 202-208). Alors que le Commandeur veut faire arrêter Sophie, les autres personnages apprennent qu'il s'agit de sa nièce. Cécile se jette aux pieds de son père, le père de famille, pour défendre la jeune fille, et ce dernier se montre clément. Il accepte aussi que Sophie devienne la femme de son fils, Saint-Albin, qui se jette à son tour à ses pieds pour lui demander une ultime faveur, celle d'accepter l'union de sa sœur Cécile avec Germeuil. La pièce se termine avec la bénédiction du père de famille et des larmes de joie et de bonheur. L'emploi du pathétique est donc ici aussi très présent.

Alors qu'aucun « tableau-stase » n'apparaît dans *Est-il bon? Est-il méchant?*, il n'en est pas de même avec le « tableau-comble ». Il suffit par exemple d'observer la scène dans laquelle Mlle de Vertillac et son amant, M. de Crancey, implorent Mme de Vertillac, à genoux devant Mme de Chépy, et M. Hardouin, d'accepter leur union (*EBEM*, acte III, scène XIV, p. 268-269). Si le dramaturge choisit d'intégrer ce genre de tableau à cet endroit de sa pièce, c'est selon toute vraisemblance parce qu'il considère qu'il s'agit d'un passage pathétique. Le niveau d'émotion d'une telle scène peut ainsi augmenter grâce au « tableau-comble ».

Bref, l'esthétique du tableau permet à Diderot de créer un effet mélodramatique poignant, puisqu'il se joint au discours et le complète.

Le tableau joue aussi un rôle fondamental dans la dramaturgie du philosophe en ce qu'il est lié au temps : il modifie l'action théâtrale. Ce temps dramatique « est, comme le dit Frantz, fait des rapports de la durée objective de la représentation théâtrale, de l'organisation concrète, du rythme de cette durée (actes, entractes, intermèdes musicaux, etc.) avec la durée fictive et son organisation, avec le référent temporel de cette durée, formulé ou non comme temps contemporain, historique ou fabuleux⁷² ».

Diderot s'est de façon générale beaucoup interrogé sur le temps et il n'hésite pas à jongler avec ce dernier dans ses pièces. Par exemple, il « réclame la liberté de durée pour un acte et, du fait de sa poétique du tableau, cherche à s'affranchir de la liaison des scènes, mais simultanément introduit des éléments de liaison de type pantomime entre les actes⁷³ ». Voici ce qu'il dit à propos de la longueur des actes dans son texte *De la poésie dramatique* :

On exige que les actes soient à peu près de la même longueur : il serait bien plus sensé de demander que la durée en fût proportionnée à l'étendue de l'action qu'ils embrassent.

Un acte sera toujours trop long, s'il est vide d'action et chargé de discours; et il sera toujours assez court, si les discours et les incidents dérobent au spectateur sa durée. Ne dirait-on pas qu'on écoute un drame la montre à la main? Il s'agit de sentir; et toi, tu comptes les pages et les lignes (*DPD*, XIV, p. 222).

Cette fluctuation de la longueur des actes apparaît d'emblée dans ses pièces. Pour ce qui est du *Fils naturel*, chaque acte compte entre cinq et dix scènes. Dans *Le Père de*

⁷² *Ibid.*, p. 199.

⁷³ *Ibid.*, p. 220.

famille, un acte peut avoir entre sept et treize scènes. Enfin, dans *Est-il bon? Est-il méchant?*, l'acte le plus court contient douze scènes alors que le plus long en compte dix-neuf. Il est facile d'observer qu'entre la composition du *Fils naturel* et celle de *Est-il bon? Est-il méchant?* l'auteur accorde de moins en moins d'importance à l'unité de la durée des actes dans ses œuvres : l'écart entre la longueur de chaque acte et le nombre de scènes de chacun croissent d'une pièce à l'autre.

Pour ce qui est de lier les scènes par le biais d'une pantomime, ce phénomène est totalement absent dans *Le Fils naturel*. Il est étrange qu'il n'apparaisse pas non plus dans *Le Père de famille*, puisque les idées de Diderot exposées dans le texte *De la poésie dramatique* datent de la même année que cette pièce.

Est-il bon? Est-il méchant? offre par contre deux exemples de ce procédé. L'auteur lie la fin du premier acte au deuxième par une pantomime, comme en témoignent les didascalies suivantes:

Hardouin reste sur la scène dans l'entracte, il se promène, il s'assied, il exécute, et l'orchestre joue la pantomime d'un poète qui compose, tantôt satisfait, tantôt mécontent, etc. (EBEM, acte II, scène 13, p. 229)

Il en est de même à la fin du deuxième acte (*EBEM*, acte II, scène 12, p. 249).

L'intérêt du dramaturge pour le temps se manifeste aussi à travers les didascalies, lorsqu'il décrit le rythme de ses pièces. Par exemple, dans *Le Fils naturel*, nous pouvons lire au début de l'œuvre : « *Cette scène marche vite* » (*FN*, acte I, scène 2, p. 47). Une indication semblable est présente dans *Le Père de famille* : « *La marche de cette scène est lente* » (*PF*, acte I, scène 5, p. 122). Ce genre d'information ne se trouve pas dans *Est-il bon? Est-il méchant?*.

Dans le même ordre d'idées, le tableau permet à l'auteur de ralentir l'action de ses pièces. Il apparaît d'emblée, quand on lit *Le Fils Naturel*, *Le Père de famille* et *Est-il bon? Est-il méchant?*, que la vitesse de l'action dramatique n'est pas la même dans les trois œuvres. Alors que dans les deux premiers textes les tableaux sont nombreux, dans le troisième, ils sont plutôt rares. La suspension de l'action causée par l'immobilisation des tableaux dans cette pièce est donc moins fréquente. Bref, dans *Le Fils naturel* et *Le Père de famille*, contrairement à *Est-il bon? Est-il méchant?*, « le temps semble toujours vouloir s'arrêter; émus, les larmes aux yeux, les personnages contemplent les autres, se contemplent eux-mêmes et s'offrent à la contemplation de leur environnement auquel appartient également le spectateur⁷⁴ ». Le tableau crée donc une pause dans l'action théâtrale.

Il convient ici d'ajouter que ce phénomène peut aussi être causé par la présence de monologues, comme le dit Diderot dans *De la poésie dramatique* :

Il y a peu de règles générales dans l'art poétique. En voici cependant une à laquelle je ne sais point d'exception. C'est que le monologue est un moment de repos pour l'action, et de trouble pour le personnage. Cela est vrai, même d'un monologue qui commence une pièce. Donc tranquille, il est contre la vérité selon laquelle l'homme ne se parle à lui-même que dans des instants de perplexité. Long, il pêche contre la nature de l'action dramatique qu'il suspend trop (*DPD*, XVII, p. 237-238).

Si nous observons *Le Fils naturel* et *Le Père de famille*, nous constatons en effet que les monologues dans ces deux œuvres sont nombreux et que leur présence ralentit l'action. La lecture de *Est-il bon? Est-il méchant?* ne donne pas la même impression parce que les monologues y sont rares. De plus, les nombreux incidents qui ont lieu augmentent aussi le rythme de la pièce.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 171.

L'effet de ralentissement de l'action théâtrale dans les deux premières œuvres de Diderot est aussi accru par les nombreuses pauses qui y apparaissent. Cette didascalie d'une réplique de Constance dans *Le Fils naturel* en est un exemple: « Ce moment est donc le seul qui me reste. Il faut parler. (*Une pause.*) Dorval écoutez-moi » (*FN*, acte I, scène 4, p. 50). Ce phénomène se retrouve à plusieurs autres endroits du texte (*FN*, acte II, scène 1, p. 56; acte IV, scène 3, p. 84; acte V, scène 2, p. 95). Il en est de même dans *Le Père de famille* (*PF*, acte II, scène 7, p. 132; acte II, scène 6, p. 150; acte II, scène 9, p. 156). Pour ce qui est de *Est-il bon? Est-il méchant?*, la pièce ne contient aucune pause.

Lorsqu'on parle du temps, il faut aussi parler de l'espace, car, comme le dit Pierre Frantz, « surtout dans une dramaturgie du tableau l'espace sert à noter le temps⁷⁵ ». La façon dont Diderot traite l'espace fait partie de ses innovations dramaturgiques; il s'agit d'un espace domestique, privé. « Ce type de traitement de l'espace scénique est entièrement nouveau : son lien avec les espaces romanesques de la fin du siècle doit ici être souligné. On le rencontre dans les comédies, les drames, le mélodrame et l'opéra-comique où il donne prétexte à des développements musicaux⁷⁶. » Franz souligne aussi que « l'espace intime est, dans la comédie ou le drame, avant tout celui de la famille, espace "domestique"⁷⁷ ». Ce genre d'espace intime apparaît dans les trois pièces de Diderot, puisque, dans *Le Fils naturel*, l'action a lieu dans un salon, que, dans *Le Père de famille*, nous sommes dans un univers familial, la maison de M. d'Orbesson, et que, enfin, dans *Est-il bon? Est-il méchant?*, la pièce a pour cadre la maison de Mme de Malves.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 218.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 211.

Enfin, on ne peut parler de l'esthétique du tableau sans parler de peinture. Le lien entre cette dernière et les pièces de Diderot est très évident, tel que nous l'avons souligné dans le chapitre précédent. Les observations que l'auteur fait sur la peinture apparaissent souvent dans ses textes théoriques, comme dans l'extrait suivant, dans lequel il énonce l'importance du corps des personnages dans les tableaux:

Tout peintre, tout poète sera physionomiste.

Ces images, formées d'après les caractères, influenceront aussi sur les discours et sur les mouvements de la scène; surtout si le poète les évoque, les voit, les arrête devant lui, et en remarque les changements.

Pour moi, je ne conçois pas comment le poète peut commencer une scène, s'il n'imagine pas l'action et le mouvement du personnage qu'il introduit; si sa démarche et son masque ne lui sont pas présents. C'est ce simulacre qui inspire le premier mot, et le premier mot donne le reste (*DPD*, XVI, p. 228).

De même, la description que Diderot fait des personnages du tableau intitulé « L'accordée de village » de Greuze dans le *Salon de 1761* montre une fois de plus l'intérêt qu'il nourrit pour la physionomie des personnages :

Le père est un vieillard de soixante ans, en cheveux gris, un mouchoir tortillé autour de son col. Il a un air de bonhomie qui plaît. Les bras étendus vers son gendre, il lui parle avec effusion de cœur qui enchante. Il semble lui dire : Jeanette est douce et sage; elle fera ton bonheur; songe à faire le sien... ou quelque autre chose sur l'importance des devoirs du mariage... Ce qu'il dit est sûrement touchant et honnête. Une de ses mains qu'on voit en dehors est hâlée et brune, l'autre qu'on voit en dedans, est blanche : cela est dans la nature.

Le fiancé est d'une figure tout à fait agréable. Il est hâlé de visage; mais on voit qu'il est blanc de peau. Il est un peu penché vers son beau-père; il prête attention à son discours; il en a l'air pénétré; il est fait au tour et vêtu à merveille, sans sortir de son état. J'en dis autant de tous les autres personnages⁷⁸.

Ce passage révèle que le philosophe ne fait pas seulement voir la peinture, mais qu'il la dramatise en faisant parler ses personnages. Le lien entre le drame et la peinture ne

⁷⁸ Denis Diderot. *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763. op. cit.*, p. 166-167.

pourrait être plus clair : Diderot ne fait guère de distinction entre les personnages de ses pièces et ceux des tableaux.

Un peintre en particulier influença l'esthétique du tableau de Diderot, Jean-Baptiste Greuze. Son engouement pour lui doit être rapporté à la valorisation de l'intimité familiale chez Greuze. De plus, ses « tableaux de mœurs », empreints de morale, prônent les valeurs que le philosophe expose dans son drame bourgeois. Les œuvres de Greuze visent en outre un public précis, celui de la bourgeoisie émergente, et elles doivent inspirer, tout comme les pièces de l'auteur, une attitude morale à toute la collectivité.

Si le style de Greuze plaît à ce point au dramaturge, c'est aussi à cause de la charge émotive qu'il dégage. Diderot partage le même objectif que le peintre avec ses tableaux, soit émouvoir, toucher le spectateur et, comme il l'écrit dans le *Salon de 1769*, il croit que la peinture « est l'art d'arriver à l'âme par l'entremise des yeux. Si l'effet s'arrête aux yeux, le peintre n'a fait que la moindre partie du chemin⁷⁹. » C'est aussi ce qu'il entend faire avec son théâtre.

Plusieurs ressemblances existent entre les tableaux de Greuze et les pièces de Diderot. « Le fils ingrat » (1765) et « Le mauvais fils puni » (1765) font par exemple écho au thème des relations parents/enfants abordé dans *Le Père de famille*. Ils sont tous les deux empreints de moralité et chargés d'émotion. Le premier tableau représente un père implorant son fils de ne pas abandonner sa famille. Nous avons ici comme thème l'insubordination d'un fils envers son père, tout comme dans la pièce de Diderot, lorsque Saint-Albin veut épouser Sophie contre le gré de son père. La deuxième œuvre représente le retour du fils, alors que son père vient de mourir. La

⁷⁹ Denis Diderot. *Héros et martyrs. Salon de 1769*. Paris, Éditions Hermann, 1995, p. 50.

tristesse de la scène ainsi que la douleur dépeinte sur le visage du fils donnent un ton pathétique à ce tableau, ce même pathétique que Diderot adoptait dans ses drames.

Si les œuvres de Greuze touchent, ce n'est pas seulement à cause de leurs sujets, mais aussi à cause de la capacité du peintre à exploiter l'expression des personnages. Cette utilisation du corps était aussi particulièrement chère à Diderot, qui ne manque pas de truffier ses pièces de pantomimes.

« La piété filiale » (1763), « Le paralytique » (1765) et « La lecture de la Bible » (1755) sont aussi des tableaux à caractère familial, que l'auteur aimait particulièrement. Les commentaires qu'il fait sur la première œuvre, dans le *Salon de 1763*, montrent les aspects qui l'intéressent et qu'il met lui-même en pratique dans son théâtre, à savoir l'expression des personnages, l'utilisation du corps, sans oublier la noblesse des caractères et des actions⁸⁰. Dans ces trois tableaux, les personnages sont aussi bons moralement que ceux du *Fils naturel* et du *Père de famille*. Il est aussi à noter que le personnage du père occupe une place centrale dans ces œuvres, tout comme celui des deux pièces de Diderot.

Bref, si l'engouement du dramaturge pour les scènes familiales de Greuze est aussi fort, c'est parce que cette peinture répond parfaitement à l'esthétique et à l'éthique des pièces domestiques de Diderot. Le philosophe croit qu'en regardant les toiles de Greuze, tout comme en assistant au *Fils naturel* et au *Père de famille*, le spectateur ému devra en tirer une leçon de morale.

En guise de conclusion, il faut souligner qu'il est indéniable que la peinture est fortement liée à la dramaturgie de Diderot. Que ce soit par le biais du « tableau-stase » ou par le biais du « tableau-comble », l'auteur s'inspire de l'esthétique

⁸⁰ Voir Denis Diderot. *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763. op. cit.*, p. 234-235.

picturale pour créer plus d'émotion dans ses pièces, et les moments de stase qu'il expose dans *Le Fils naturel* et dans *Le Père de famille* sont un écho des moments d'absorption que l'on retrouve dans les tableaux. Le temps dans ces deux pièces de Diderot, tout comme celui des tableaux, semble à tout moment s'arrêter afin de permettre aux spectateurs de regarder et non seulement d'écouter. C'est pourquoi nous ne pouvons qu'être d'accord avec Frantz quand il affirme que le théâtre de Diderot est essentiellement un « théâtre de l'image⁸¹ ». Il en va autrement dans *Est-il bon? Est-il méchant?* où l'empreinte de la peinture est moins forte que dans les deux pièces précédentes. Dans ce texte, le dramaturge privilégie l'action aux tableaux et rend par là sa pièce plus vivante.

⁸¹ Pierre Frantz. *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle. op. cit.*, p. 258.

VI. Le théâtre dans le théâtre

Pour clore ce deuxième volet de notre travail, nous allons aborder un autre élément lié au fonctionnement du spectacle, soit le théâtre dans le théâtre. Il faut dire d'emblée que ce dernier n'apparaît que d'une manière marginale dans *Le Fils naturel*, et pas du tout dans *Le Père de famille*, alors que dans *Est-il bon? Est-il méchant?* il en va tout autrement. Comme ce procédé est surtout en vogue au XVIII^e siècle, nous allons tenter de comprendre les raisons pour lesquelles Diderot l'utilise dans sa dernière pièce. Pour ce faire, nous comparerons *Est-il bon? Est-il méchant?* avec *L'Illusion comique* de Corneille et avec *L'Impromptu de Versailles* de Molière, pièces dans lesquelles le théâtre dans le théâtre occupe une place d'envergure. Avant de décrire de quelle manière les trois auteurs s'en servent dans leurs pièces, il convient d'abord de préciser ce que nous entendons par *théâtre dans le théâtre*. Notre intention est de montrer qu'avec *Est-il bon? Est-il méchant?* Diderot revoit sa conception du jeu théâtral : au lieu de continuer à rédiger des pièces à thèse, il « récupère » un procédé ancien, le théâtre dans le théâtre, pour susciter l'intérêt des spectateurs.

Le théâtre dans le théâtre est une technique dramatique qui a été mise en pratique par de nombreux auteurs, que ce soit dans des tragicomédies, des tragédies, des comédies ou encore des comédies-ballets. Il consiste à « présenter à des spectateurs une pièce dans laquelle des spectateurs regardent une pièce; c'est une sorte de profondeur de champ abstraite⁸² ». Ce procédé se manifeste de deux façons dans les textes que nous allons étudier, soit structurellement soit thématiquement. Par « structurellement », nous entendons toutes les fois où une pièce interne se joue dans

⁸² Georges Forestier. *Le Théâtre dans le théâtre*. Genève, Librairie Droz, 1981, p. 21.

la pièce cadre; par « thématiquement », nous voulons dire toutes les fois où il est question de théâtre dans le texte. Pour en faire l'analyse sur le plan de la structure, nous nous sommes appuyée sur les travaux de Georges Forestier.

Dans ce chapitre, nous observerons la mise en œuvre de cette technique sur le plan de la structure, puis sur le plan du thème dans chacune des pièces. Quand ce sera possible, nous exposerons les raisons qu'avaient Corneille, Molière et Diderot d'utiliser cette technique dramatique; le cas échéant, nous nous limiterons à formuler des hypothèses.

Dans *L'illusion comique*, Corneille adopte cette technique surtout structurellement; ce n'est qu'à la fin du cinquième acte qu'elle apparaît sur le plan du thème. Si nous pouvons parler de théâtre dans le théâtre sur le plan de la structure dans cette œuvre, c'est parce que nous y observons principalement deux niveaux, celui de la pièce cadre et celui de la pièce intérieure. La première est la rencontre du magicien Alcandre et de Pridamant, qui est depuis des années à la recherche de son fils Clindor et qui demande au magicien de l'aider à le retrouver. La deuxième est l'illusion que Alcandre fait voir à Pridamant : Clindor portant la livrée d'un suivant d'un capitaine gascon. Alcandre et Pridamant sont donc des comédiens de la pièce cadre et des spectateurs de la pièce intérieure; celle-ci correspond à ce que Forestier appelle un « enchâssement décomposé⁸³ », puisqu'elle est à plusieurs reprises interrompue par leurs commentaires.

Il convient d'ajouter que, puisque Alcandre est un magicien, *L'illusion comique* est une pièce « dont le spectacle intérieur est constitué non par une véritable pièce de théâtre, mais par une “évocation magique”. Les acteurs étant des “fantômes”

⁸³ *Ibid.*, p. 93.

censés représenter des personnages réels, il n'est pas question de juger leur jeu : ils ne *jouent* pas, ils *revivent*⁸⁴. » Ce n'est qu'à la toute fin de l'œuvre que le public de la pièce cadre ainsi que celui de la salle comprennent ce dédoublement. Ils ne saisissent que « rétrospectivement⁸⁵ » que tout ce qui leur a été présenté n'est pas « réel », mais qu'il s'agit de théâtre. Autrement dit, sur le plan de la structure, c'est l'existence de « spectateurs intérieurs⁸⁶ » qui détermine s'il y a du théâtre dans le théâtre. Comme le mentionne Forestier, « il y a théâtre dans le théâtre à partir du moment où un au moins des acteurs de la pièce-cadre se transforme en spectateur⁸⁷ ».

Outre ces deux niveaux d'illusion, soit celui de la pièce cadre et celui de la pièce intérieure, il en existe un troisième dans le cinquième acte. En effet, Isabelle et Lyse, personnages de la pièce intérieure, cachées, assistent à un entretien entre deux autres personnages de la même pièce, Clindor et Rosine, et deviennent ainsi à leur tour spectatrices (*IC*, acte V, scène 4, p. 161). Nous pouvons donc parler de théâtre dans le théâtre *dans* du théâtre dans le théâtre. Le mélange de ces différents niveaux d'illusion se manifeste de façon très claire lorsque Pridamant, personnage de la pièce cadre, intervient lui aussi dans cette scène, pour commenter, en présence d'Alcandre, ce qui se passe dans l'illusion qu'il lui fait voir:

Isabelle : Ô Dieux! qu'ai-je entendu?
 Lyse : Madame, sauvons-nous!
 Pridamant : Hélas! il est perdu!
 Clindor : Madame, je suis mort, et votre amour fatale
 Par un indigne coup aux Enfers me dévale.
 Rosine : Je meurs, mais je me trouve heureuse en mon trépas
 Que du moins en mourant je vais suivre tes pas (*IC*, acte V, scène 4, p. 161).

⁸⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 165.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 11.

Pour ce qui est de *L'Impromptu de Versailles*, il fait partie des comédies des comédiens, « dont la particularité est de mettre en scène d'emblée des comédiens en guise de personnages, et de situer l'action sur la scène ou dans les coulisses du théâtre, la pièce intérieure apparaissant ainsi comme le prolongement logique de la première partie⁸⁸ ». Dans cette œuvre de Molière, la pièce cadre est constituée par tous les moments où l'on voit Molière, en tant que lui-même, appeler ses comédiens ou leur donner des conseils sur leur jeu. Il en est ainsi entre autres au début de la pièce alors qu'il se met à appeler ses comédiens pour qu'ils viennent répéter (*IV*, scène 1, p. 551). Il se passe la même chose un peu plus loin dans la pièce :

Ah! que le monde est plein d'impertinents! Or sus, commençons. Figurez-vous donc premièrement que la scène est dans l'antichambre de Roi [...]. La comédie s'ouvre par deux marquis qui se rencontrent. (*À La Grange.*) Souvenez-vous bien, vous, de venir, comme je vous ai dit, là, avec cet air qu'on nomme le bel air, peignant votre perruque et grondant une petite chanson entre vos dents. La, la, la, la, la, la (*IV*, scène 3, p. 561).

Quant à l'élément enchâssé, soit la pièce intérieure, il s'agit d'une répétition que font ces personnages. Nous le voyons lorsque La Grange, un des comédiens de la troupe de Molière, et Molière lui-même se mettent à répéter leurs rôles de marquis :

La Grange.— Bonjour, Marquis.
 Molière.— Ah! Marquis, ton serviteur.
 La Grange.— Que fais-tu là?
 Molière.— Parbleu! tu vois; j'attends que tous ces Messieurs aient débouché la porte pour présenter là mon visage.
 La Grange.— Têtebleu! quelle foule! Je n'ai garde de m'y aller frotter, et j'aime bien mieux entrer des derniers.
 Molière.— Il y a là vingt gens qui sont fort assurés de n'entrer point, et qui ne laissent pas de se presser et d'occuper toutes les avenues de la porte (*IV*, scène 3, p. 562).

⁸⁸ *Ibid.*, p. 77.

Tout comme c'était le cas avec la pièce intérieure de Corneille, ici aussi nous pouvons dire que la pièce intérieure est un « enchâssement décomposé » parce qu'elle est plusieurs fois interrompue par Molière « metteur en scène » ou bien par un autre personnage.

Avant de voir comment le théâtre dans le théâtre se présente dans *Est-il bon? Est-il méchant?*, il convient de dire quelques mots du *Fils naturel*. Dans cette pièce, le personnage de Dorval, assis dans un salon, regarde des personnes de sa connaissance jouer une pièce de théâtre. Certains pourraient y voir du théâtre dans le théâtre au plan de la structure, mais il nous semble que, dans ce cas, nous ne pouvons parler de théâtre dans le théâtre au sens strict, car il ne s'agit pas d'une représentation scénique. Nous pourrions plutôt parler d'une structure textuelle dédoublée.

Quant à *Est-il bon? Est-il méchant?*, force est de constater que le procédé du théâtre dans le théâtre sur le plan de la structure y est beaucoup moins présent que dans *L'Illusion comique* et que dans *L'Impromptu de Versailles*. Il se manifeste par exemple lors de la rencontre de Mlle Beaulieu avec Mme de Chépy. À la demande de cette dernière, Mlle Beaulieu se met à réciter un morceau de l'apologie des femmes de la pièce *Le Philosophe marié* de Mme de Graffigny (*EBEM*, acte I, scène 5, p. 219). Si nous pouvons parler ici de théâtre dans le théâtre, c'est parce que Mme de Chépy se retrouve dans une position de spectatrice pendant que Mlle Beaulieu interprète un autre personnage qu'elle-même.

Bien que ce procédé apparaisse structurellement à quelques autres endroits dans la pièce, c'est surtout dans le quatrième acte que nous le voyons de façon beaucoup plus explicite. Dans la scène quatorze, un vrai tribunal, présidé par M. Des

Renardeaux, est mis en place pour, tel que le souligne Pierre Gobin, rappeler tous les griefs qu'ont les personnages de la pièce contre M. Hardouin⁸⁹. Les acteurs obtiennent un deuxième rôle à jouer, comme nous l'apprennent ces didascalies:

M. Des Renardeaux, *s'affuble d'une énorme perruque, d'un bonnet carré et d'une robe de palais, s'assied gravement dans le fauteuil à bras et dit à Mlle Beaulieu.*— Je vous constitue huissière audiencière. Appelez les parties (*EBEM*, acte IV, scène 14, p. 291).

Mlle Beaulieu n'est plus seulement elle-même; elle devient, au deuxième niveau d'illusion, « huissière audiencière ». Le dédoublement de rôles est aussi visible un peu plus loin dans la même scène lorsque Mlle Beaulieu et M. des Renardeaux ouvrent la séance du tribunal:

Mlle Beaulieu. — Il y a plainte d'une demoiselle Beaulieu contre les sieurs de Surmont et Hardouin, conjointement.

M. des Renardeaux. — Qu'elle paraisse. Quels sont vos griefs? De quoi vous plaignez-vous?

Mlle Beaulieu. — D'un vilain rôle, d'un rôle malhonnête; à chaque ligne, à chaque mot, ma pudeur alarmée... (*EBEM*, acte IV, scène 14, p. 294).

Cette citation est particulièrement intéressante, parce qu'on peut y voir le théâtre dans le théâtre non seulement sur le plan de la structure, mais aussi sous forme de thème. Mlle Beaulieu, personnage de la pièce cadre, se plaint du rôle qu'on lui a attribué pour la pièce qu'elle devra interpréter. Nous aborderons cet aspect un peu loin dans le chapitre.

Enfin, nous avons un autre bon exemple de théâtre dans le théâtre sur le plan de la structure à la toute fin de la pièce. Les didascalies suivantes indiquent un ballet auquel participent tous les personnages de *Est-il bon? Est-il méchant?*: « *On commence à danser un ballet et à chanter des couplets à la louange de Mme de*

⁸⁹ Voir Pierre Gobin. « *Est-il bon? est-il méchant?* Divertissement et métathéâtre : les paradoxes de la comédie ou le laboratoire de Diderot », dans David Trott (éd.), *L'Âge du théâtre dramatique en France*, Edmonton, Academic Print. & Pub., 1988, p. 34.

Malves » (*EBEM*, acte IV, scène 17, p. 296) et « *On reprend les couplets et le ballet, et le quatrième acte finit* » (*EBEM*, acte IV, scène 18, p. 297). Quoi de mieux que ce ballet pour illustrer le théâtre dans le théâtre sur le plan de la structure, puisqu'il s'agit d'un spectacle dans un autre spectacle? On pourrait voir là un emprunt au théâtre du XVII^e siècle et notamment à celui de Molière.

Mis à part ces exemples évidents de théâtre dans le théâtre sur le plan de la structure, *Est-il bon? Est-il méchant?* en contient aussi d'autres un peu plus subtils. Il en est ainsi en ce qui concerne le personnage de M. Hardouin qui, dans le but d'aider une jeune et jolie veuve, se fait passer pour le père de son fils. Il joue donc un autre que lui-même. Dans le même ordre d'idées, le déguisement de M. de Crancey en postillon (*EBEM*, acte II, scène 5, p. 239) peut aussi être considéré structurellement comme du théâtre dans le théâtre, car ce personnage se met à jouer un deuxième personnage, alors qu'il est lui-même déjà un personnage d'une pièce de théâtre. Mme de Vertillac est bernée, car elle ne reconnaît pas l'amant de sa fille. Quant à Mlle de Vertillac, elle est au courant du manège de son amoureux, et elle est à la fois actrice et spectatrice de son jeu.

Bref, comme nous l'avons vu dans *L'Illusion comique*, *L'Impromptu de Versailles* et dans *Est-il bon? Est-il méchant?*, le théâtre dans le théâtre, sur le plan de la structure, se manifeste par le « [d]édoublément de l'action, [le] dédoublement de l'acteur, [le] dédoublement du spectateur, [ou le] dédoublement du personnage⁹⁰ ». Après en avoir observé la mise en œuvre dans ces trois œuvres, il nous semble évident que leurs auteurs ne lui ont pas accordé la même importance. Alors que chez Corneille et chez Molière la quasi-totalité de la pièce repose sur le théâtre dans le

⁹⁰ Georges Forestier. *Le Théâtre dans le théâtre*, op. cit., p. 16.

théâtre sur le plan de la structure, chez Diderot, il n'apparaît qu'à quelques endroits. Avant d'avancer des explications, il s'agit maintenant d'observer cette technique dramatique sur le plan du thème. Par « thème », nous entendons toutes les fois où il est question de théâtre dans les pièces étudiées.

Alors que le théâtre dans le théâtre est structurellement omniprésent dans *L'Illusion comique*, thématiquement il l'est beaucoup moins. Il n'apparaît en fait qu'à la fin du dernier acte, dans l'entretien entre Alcandre et Pridamant, entretien truffé de termes évoquant le théâtre :

Alcandre :

Ainsi, tous les *Acteurs* d'une *troupe* Comique,
 Leur *poème* récité, partagent leur pratique.
 L'un tue et l'autre meurt, l'autre vous fait pitié,
 Mais la *Scène* préside à leur inimitié,
 Leurs *vers* font leur combat, leur mort suit leurs *paroles*,
 Et sans prendre intérêt en pas un de leurs *rôles*,
 Le traître et le trahi, le mort et le vivant
 Se trouvent à la fin amis comme devant. [...]
 Mais tombant dans les mains de la nécessité,
 Ils ont pris le *Théâtre* en cette extrémité. »

Pridamant :

« Mon fils *Comédien!* » (*IC*, acte V, scène 6, p. 165. Nous soulignons.).

Ces propos, dans lesquels nous pouvons relever une forte présence de métalangage, avec les mots « Acteurs », « troupe », « poème », « Scène » et bien d'autres, pourraient être vus comme un éloge de l'art des comédiens, puisqu'ils font croire aux spectateurs ce qu'ils veulent. De plus, le théâtre dans le théâtre se manifeste thématiquement dans l'éloge que fait Alcandre du théâtre. Voici ce qu'il dit :

Cessez de vous en plaindre, à présent *le Théâtre*

*Est en un point si haut qu'un chacun l'idolâtre,
 Et ce que votre temps voyait avec mépris
 Est aujourd'hui l'amour de tous les bons esprits,
 L'entretien de Paris, le souhait des Provinces,
 Le divertissement le plus doux de nos Princes,
 Les délices du peuple, et le plaisir des grands;
 Parmi leurs passe-temps il tient les premiers rangs,
 Et ceux dont nous voyons la sagesse profonde
 Par ses illustres soins conserver tout le monde
 Trouvent dans les douceurs d'un spectacle si beau
 De quoi se délasser d'un si pesant fardeau.
 Même notre grand Roi, ce foudre de la guerre
 Dont le nom se fait craindre aux deux bords de la terre,
 Le front ceint de lauriers daigne bien quelquefois
 Prêter l'œil et l'oreille au Théâtre François.
 C'est là que le Parnasse étale ses merveilles;
 Les plus rares esprits lui consacrent leurs veilles,
 Et tous ceux qu'Apollon voit d'un meilleur regard
 De leurs doctes travaux lui donnent quelque part.
 S'il faut par la richesse estimer les personnes,
 Le Théâtre est un fief dont les rentes sont bonnes,
 Et votre fils rencontre en un métier si doux
 Plus de biens et d'honneur qu'il n'eût trouvé chez vous.
 Défaites-vous enfin de cette erreur commune,
 Et ne vous plaignez plus de sa bonne fortune (IC, acte V, scène 6, p. 166-167.
 Nous soulignons.).*

Cette tirade est de grande importance parce qu'elle décrit tout ce que le théâtre a de positif, comme le fait qu'il est un art de qualité et qu'il permet aux comédiens de bien gagner leur vie. Alcandre espère ainsi effacer tous les préjugés de Primadant.

Pour ce qui est de *L'Impromptu de Versailles*, la présence thématique du théâtre dans le théâtre y est un peu plus importante que dans la pièce de Corneille, sans toutefois l'être autant que le théâtre dans le théâtre sur le plan de la structure.

Cette technique dramatique se manifeste dans ce texte la plupart du temps lorsque Molière, jouant lui-même, corrige ses comédiens ou bien quand il se défend de la critique. Dans l'exemple qui suit, nous le voyons reprendre les personnages de La Grange et de Bélcourt en ce qui concerne leur ton de voix :

Molière.— Mon Dieu, ce n'est point là le ton d'un marquis : il faut le prendre un peu plus haut; et la plupart de ces Messieurs affectent une manière de parler particulière, pour se distinguer du commun : « Bonjour, Marquis. » Recommencez donc (*IV*, scène 3, p. 562).

Parler du ton de la voix de ses acteurs, c'est parler du théâtre.

Dans cette œuvre, le théâtre dans le théâtre se traduit aussi par des réflexions sur le théâtre. Le dialogue entre Molière et une de ses actrices, Mlle Béjart, dans laquelle il lui parle du jeu du comédien, le montre bien :

Car vouloir contrefaire un comédien dans un rôle comique, ce n'est pas le peindre lui-même, c'est peindre d'après lui les personnages qu'il représente, et se servir des mêmes traits et des mêmes couleurs qu'il est obligé d'employer aux différents tableaux des caractères ridicules qu'il imite d'après nature. Mais contrefaire un comédien dans des rôles sérieux, c'est le peindre par des défauts qui sont entièrement de lui, puisque ces sortes de personnages ne veulent ni les gestes, ni les tons de voix ridicules dans lesquels on le reconnaît (*IV*, scène 1, p. 555).

Ces réflexions se poursuivent un peu plus loin dans la même scène, alors que Molière imite le jeu des acteurs de l'Hôtel de Bourgogne, tout en se moquant d'eux à cause de leur jeu trop peu naturel (*IV*, scène 1, p. 556), ou encore, quand il distribue les rôles à ses acteurs en leur spécifiant la manière dont ils devront les jouer :

(*À du Croisy*.) Vous faites le poète, vous, et vous devez vous remplir de ce personnage, marquer cet air pédant qui se conserve parmi le commerce du beau monde, ce ton de voix sentencieux, et cette exactitude de prononciation qui appuie sur toutes les syllabes, et ne laisse échapper aucune lettre de la plus sévère orthographe (*IV*, scène 1, p. 558).

Bref, le fait que le personnage principal de la pièce cadre soit un « metteur en scène » qui assiste et participe à une répétition d'une pièce de théâtre permet à Molière de parler du théâtre.

Bien que nous retrouvions ce procédé chez Corneille et chez Molière, c'est surtout chez Diderot que le théâtre dans le théâtre est thématiquement le plus présent.

Nombreux sont en effet les passages dans lesquels nous pouvons trouver du métalangage. Dans l'extrait qui suit, nous avons par exemple les expressions « joué la comédie » et « déclameriez » :

Mme de Chépy.– Beaulieu, par hasard, sauriez-vous lire?

Mlle Beaulieu.– Oui, madame.

Mme de Chépy.– Avez-vous jamais joué la comédie?

Mlle Beaulieu.– Plusieurs fois.

Mme de Chépy.– Vous *déclameriez* donc un peu?

Mlle Beaulieu.– Un peu (*EBEM*, acte I, scène 2, p. 214. Nous soulignons.).

Cette conversation entre Mlle Beaulieu et Mme de Chépy évoque aussi des réalités reliées au théâtre comme « pièce », « titre » et « auteur » :

Mlle Beaulieu.– Est-ce que madame se proposerait de faire jouer une *pièce*?

Mme de Chépy.– Tout juste.

Mlle Beaulieu.– Oserais-je lui en demander le *titre*?

Mme de Chépy.– Le *titre*? Je ne le sais pas. Elle n'est pas faite.

Mlle Beaulieu.– On la fait apparemment?

Mme de Chépy.– Non. Je cherche un *auteur* (*EBEM*, acte I, scène 5, p. 219. Nous soulignons.).

La présence de mots se référant au théâtre est aussi visible un peu plus loin dans la pièce, dans un entretien entre Mme Bertrand, M. Hardouin et Mme de Chépy (*EBEM*, acte III, scène 9, p. 286). Dans ce bref passage, non seulement nous retrouvons le mot « acteurs », mais le mot « pièce » est employé à deux reprises.

Toutefois, Diderot ne se limite pas à utiliser du métalangage dans sa pièce; il y énonce aussi, tout comme Molière, des réflexions sur le théâtre. Il fait par exemple dire à Mlle Beaulieu : « l'auteur s'en prend souvent à l'acteur, quand il ne devrait s'en prendre qu'à lui-même » (*EBEM*, acte II, scène 11, p. 228). Un peu plus loin, nous voyons aussi M. Hardouin dire ceci :

Quant à la réputation, c'est un murmure qui peut flatter un moment, mais qui ne vaut guère la peine qu'on s'en soucie, surtout quand on quitte *Tartuffe* et

Le Misanthrope pour courir à *Jérôme Pointu*. Le bon goût est perdu (EBEM, acte III, scène 12, p. 264).

Enfin, il est aussi possible de relever un bon exemple thématique de théâtre dans le théâtre à la fin de la pièce, alors que le jeune poète M. de Surmont, auquel M. Hardouin a demandé d'écrire la pièce qu'il devait écrire lui-même, arrive devant tous les personnages sur scène et commence à leur distribuer leurs rôles. Nous devons comprendre qu'ils sont des personnages de la pièce de Diderot, mais qu'ils sont aussi des personnages « en devenir », puisqu'on leur attribue un rôle à interpréter. Ce passage est de grande importance, car nous sommes en présence d'un poète, M. de Surmont, d'un auteur, M. Hardouin, d'une pièce de théâtre écrite et de futurs comédiens à qui on distribue des rôles. Que d'éléments liés au théâtre!

Même si le procédé du théâtre dans le théâtre n'est pas toujours utilisé de la même manière dans les trois pièces étudiées, il n'en demeure pas moins qu'il figure dans ces œuvres dans un objectif précis et qu'il ne remplit pas qu'une « *fonction décorative*⁹¹ » dans le simple but de « renforcer le spectacle⁹² ». Après avoir montré comment cette technique théâtrale, soit structurellement soit thématiquement, se manifeste dans *L'illusion comique*, *L'Impromptu de Versailles* et *Est-il bon? Est-il méchant?*, il s'agit maintenant de s'interroger sur les raisons pour lesquelles Corneille, Molière et Diderot ont utilisé ce procédé.

Si Corneille y a recours, c'est entre autres parce qu'il « correspondait aux tendances artistiques de [son] époque, à la volonté d'innovation des dramaturges et aux demandes d'un public avide de nouveautés; mais surtout, ce phénomène

⁹¹ Georges Forestier. *Le théâtre dans le théâtre*, op. cit., p. 325.

⁹² *Ibid.*

d'inclusion d'une œuvre théâtrale dans une autre est dû au développement prodigieux qu'a connu le théâtre à cette époque : tout art ou toute technique qui devient le mode d'expression d'une époque finit par se prendre pour objet⁹³ ».

Le fait que Corneille adopte une des innovations dramaturgiques des auteurs de tragicomédie de son époque montre qu'il se conforme au goût de cette dernière. Le théâtre dans le théâtre dans sa dimension structurelle serait donc lié à une question esthétique propre à l'âge baroque. Puisque le théâtre connaît à cette époque un énorme succès, il se met en scène dans de nombreuses pièces. Tel que le souligne Jean Rousset, « il s'agit, d'une prise de conscience; le théâtre après 1630 atteint une sorte d'âge adulte; il est naturel qu'il se regarde, se discute, se disculpe, se demande ce qu'il est; c'est pourquoi le sujet de la comédie c'est la comédie même⁹⁴ ». Ayant été écrite en 1635, *L'Illusion comique* appartient entièrement à cette esthétique.

Le goût de l'époque n'est toutefois pas la seule raison pour laquelle Corneille aurait choisi d'utiliser ce procédé. Le théâtre dans le théâtre dans sa comédie des comédiens lui permet aussi de faire l'apologie du théâtre, car, au début du XVII^e siècle, la légitimité du théâtre et du métier du comédien était encore faible dans la société française⁹⁵. Puisqu'à cette époque le théâtre parlait de plus en plus de lui-même, quel meilleur moyen d'en faire l'éloge que de le représenter sur scène?

En outre, ainsi que le note Forestier, « pour Corneille, comme l'indique clairement le titre de la pièce, il n'est pas de théâtre sans illusion; et l'utilisation de la structure du théâtre dans le théâtre, qui permet de reculer les limites de celle-ci et de rendre les rapports entre la réalité et la "feinte" totalement déréalisants pour

⁹³ *Ibid.*, p. 37.

⁹⁴ Jean Rousset. *La Littérature de l'âge baroque en France*, Paris, Corti, 1954, p. 70.

⁹⁵ Voir Georges Forestier. *Le Théâtre dans le théâtre*, op. cit., p. 177.

l'assistance, constitue à ce titre la meilleure "profession de foi" du théâtre "baroque"⁹⁶ ». L'un des objectifs du dramaturge serait d'offrir au public un spectacle digne d'intérêt. C'est ce qu'il parvient à faire en insérant une pièce à l'intérieur dans sa pièce cadre.

Enfin, si Corneille utilise le théâtre dans le théâtre dans sa pièce, c'est aussi à cause de la valeur cathartique de cet art : « C'est en plongeant son public dans l'illusion et en lui faisant prendre conscience ensuite de son illusion que Corneille espère le guérir – comme Alcandre a guéri Pridamant – de ses préjugés envers le théâtre⁹⁷. »

Pour ce qui est de Molière, nous sommes d'accord avec Forestier quant à la fonction du théâtre dans le théâtre dans *L'Impromptu de Versailles* : « Molière ne désirait pas tant présenter le monde du théâtre que, d'une part, parodier les Grands Comédiens, et d'autre part se mettre en scène lui-même afin de se laver des calomnies dont il était l'objet en permettant à son public de se faire une opinion sur sa véritable personnalité⁹⁸. »

L'Impromptu de Versailles est en fait une réponse à une comédie intitulée *Le Portrait du peintre, ou la Contre-critique de l'école des Femmes* du comédien de l'Hôtel de Bourgogne Edme Boursault, comédie qui critique une autre pièce de Molière, *L'École des femmes*. Si dans son *Impromptu* Molière décide de se jouer lui-même, c'est pour parler directement à ceux qu'il caricaturait. Il faut aussi ajouter qu'en offrant au public un sujet que tous connaissent, soit la rivalité entre les acteurs de l'Hôtel de Bourgogne et ceux du Palais-Royal, le dramaturge assure le succès de sa

⁹⁶ *Ibid.*, p. 245.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 309.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 77-78.

pièce : les spectateurs allaient entre autres assister à sa comédie pour voir ce qu'il répondait aux accusations qu'on lui faisait.

Toutefois, bien que cette comédie des comédiens soit une œuvre de combat, nous croyons qu'un autre des objectifs de Molière était celui de faire, tout comme Corneille, l'éloge du théâtre. Le théâtre dans le théâtre lui permet de défendre sa propre conception du jeu, soit le jeu naturel⁹⁹, tout en se moquant du jeu emphatique des acteurs de l'Hôtel de Bourgogne.

Il faut aussi ajouter que dans le cas de ces deux auteurs, tel que le souligne Forestier, « le théâtre est constitutif de la vision du monde de l'âge baroque [selon laquelle] le monde lui-même est perçu comme un théâtre; un théâtre dont les hommes seraient les acteurs et les observateurs tout à la fois et Dieu le spectateur suprême¹⁰⁰ ». Ainsi, il est tout à fait normal que le théâtre soit le sujet des textes des dramaturges de l'époque.

Qu'en est-il de Diderot?

Dans la mesure où, tel que l'écrit Forestier, « ce jeu qui consiste à mettre du théâtre dans du théâtre doit sa naissance et son succès à la mentalité d'une époque [l'époque baroque], c'est-à-dire à la fois à une vision du monde qui s'exprime en termes de théâtre et à un goût exacerbé pour le dédoublement¹⁰¹ », il serait légitime de se demander pour quelle raison le philosophe en fait usage dans *Est-il bon? Est-il méchant?*, alors qu'il ne se sert presque jamais de cette technique dramatique dans *Le Fils naturel* et *Le Père de famille*. Il serait bien naïf de penser que Diderot a eu

⁹⁹ « Molière.— Bon. Voilà l'autre qui prend le ton de marquis! Vous ai-je pas dit que vous faites un rôle où l'on doit parler naturellement? » (*IV*, scène 4, p. 563).

¹⁰⁰ Georges Forestier. *Le Théâtre dans le théâtre*, op. cit., p. 341.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 15.

recours à ce procédé sans un objectif précis. Nous pensons qu'il s'agit de sa part d'une réflexion sur le théâtre qu'il met directement en pratique dans sa pièce. Alors que chez Corneille et chez Molière le théâtre dans le théâtre sert pour représenter le monde du théâtre, chez Diderot, la forte présence du métalangage dans sa pièce montre qu'il s'interroge sur les techniques dramatiques de son époque, celles de ses prédécesseurs et les siennes. Ces dernières, anciennes, telles que la pantomime et le tableau, et nouvelles, comme le théâtre dans le théâtre et la musique, sont, dans *Est-il bon? Est-il méchant?*, plus théâtrales que dans *Le Fils naturel* et dans *Le Père de famille*. Dans ce texte, le dramaturge reprend par exemple la pantomime et il la transforme : il la combine avec de la musique pour susciter de l'intérêt chez les spectateurs. Des pièces à thèse, dominées par le pathétique et des questions de morale, il passe au comique en se servant entre autres du théâtre dans le théâtre.

Conclusion

Tout au long de notre parcours, nous avons pu mesurer l'évolution de l'esthétique théâtrale de Diderot entre *Le Fils naturel* et *Le Père de famille*, et *Est-il bon? Est-il méchant?*. Pour ce faire, nous avons divisé notre travail en deux parties. Dans la première, nous avons analysé les aspects textuels de ces trois œuvres, en nous concentrant principalement sur le pathétique, la morale et le réalisme. Dans la seconde, nous nous sommes intéressée aux éléments liés au fonctionnement du spectacle, tels que la pantomime, le tableau et le théâtre dans le théâtre.

Il est tout d'abord à noter qu'une des différences les plus notables entre les deux premières œuvres et la troisième réside dans sa construction. Alors que dans les pièces à thèse du dramaturge l'action se situe autour d'un nombre limité de personnages, dans *Est-il bon? Est-il méchant?*, elle gravite autour d'un personnage principal, M. Hardouin. Dans ce texte, les incidents sont aussi plus variés et plus nombreux que dans les pièces précédentes, ce qui apporte plus de réalisme et une plus grande tension dramatique à la pièce.

Des différences sont aussi à signaler en ce qui concerne les questions morales. Alors que *Le Fils naturel* et *Le Père de famille* sont deux pièces où la morale et la vertu sont omniprésentes, il en va autrement avec *Est-il bon? Est-il méchant?*. D'une part, alors que les deux premières pièces mettent en scène des personnages moraux caractérisés par leur discours vertueux, la dernière présente au contraire des personnages plus nuancés sur le plan moral, ce qui en amoindrit l'exemplarité, mais en accroît le réalisme. Ils n'hésitent pas à se duper les uns les autres et à mentir, même si c'est dans le but de faire du bien. D'autre part, les questions morales dans

cette œuvre sont abordées d'une autre façon que dans les drames bourgeois : elles ne constituent pas la base de la pièce, mais elles sont décentrées et parsemées çà et là. Bref, nous ne voyons plus dans ce dernier texte du dramaturge une intention d'utilité éthique ou sociale. *Est-il bon? Est-il méchant?* ne semble avoir d'autre but qu'elle-même, soit être un simple divertissement.

Mis à part la différence que l'on observe entre le caractère des personnages et l'utilisation des questions morales, *Est-il bon? Est-il méchant?* se distingue aussi des deux autres pièces par son côté comique. Il n'est effectivement plus question dans ce texte d'épisodes pathétiques et de longs monologues qui ont comme objectif d'attendrir les spectateurs, mais de scènes amusantes et de duperies.

En somme, il est évident que, dans sa dernière œuvre, les objectifs de Diderot ont changé. Il ne s'agit plus de créer une forte charge émotive pour toucher les spectateurs, mais bien de les faire rire, d'où la nature générique particulière de la pièce. Avec *Est-il bon? Est-il méchant?*, nous sommes loin du drame bourgeois et plutôt près d'une comédie. Dans cette pièce où le rire remplace le pathos, le dramaturge ne défend plus le drame et il n'expose aucune théorie, mais propose plutôt un questionnement esthétique.

L'évolution de l'esthétique théâtrale de Diderot se manifeste aussi, comme nous l'avons vu, par l'adoption variable de plusieurs nouveaux éléments en matière de fonctionnement du spectacle, tels que la pantomime, le tableau et le théâtre dans le théâtre.

Pour ce qui est de la pantomime, sa présence dans *Le Fils naturel*, *Le Père de famille* et *Est-il bon? Est-il méchant?* témoigne de l'intérêt de l'auteur à l'égard de

cet élément théâtral, parce qu'elle permet de mieux traduire les émotions que ne le fait le discours des personnages. Il est toutefois à noter qu'elle apparaît moins dans la troisième pièce. Dans cette dernière, elle est aussi à deux reprises liée à la présence de la musique. Nous ne pouvons qu'y voir un changement dans l'esthétique théâtrale du dramaturge. D'une part, la pantomime ne vise plus au pathétique, mais à un effet comique; d'autre part, elle est liée à l'accélération de l'action. Là où, dans les deux premières pièces, l'action était beaucoup plus figée et la pantomime servait à illustrer le pathos du tableau en cours, dans *Est-il bon? Est-il méchant?*, elle se joint à la musique comme la danse et elle est en quelque sorte de l'action pour elle-même, ce qui dynamise considérablement le déroulement de la pièce.

Des transformations sont aussi à observer entre *Le Fils naturel* et *Le Père de famille*, et *Est-il bon? Est-il méchant?* en ce qui concerne la façon d'utiliser le tableau. Alors que cet élément est présent à de nombreuses reprises dans les deux premières pièces, il est presque absent dans la dernière. Ce changement pourrait être dû au fait que Diderot aurait réalisé que de truffier ses drames bourgeois de tableaux pouvait être en partie responsable de l'échec de ses pièces. L'omniprésence des tableaux figeait l'action du drame, et l'attention des spectateurs se trouvait ainsi trop souvent mise à l'épreuve à cause de nombreuses longueurs. Dans *Est-il bon? Est-il méchant?*, l'auteur n'utilise plus autant ce procédé statique qui bloque l'action de la pièce et il privilégie les échanges rapides, que ce soit au niveau des répliques, des scènes ou des événements. Le fait que le dramaturge accorde plus d'importance au dialogue au lieu de peindre des états d'âme montre un changement dans son esthétique. Il est indubitable qu'il a raffiné sa pensée en ce qui concerne cette

technique dramatique, parce que nous retrouvons dans sa dernière pièce de la mobilité, du dynamisme. Bref, que ce soit à cause de l'utilisation de la pantomime ou du tableau, on ne peut nier que le philosophe accorde une grande importance à l'esthétique du visible. Cette dernière est indubitablement influencée par l'esthétique picturale. L'engouement de Diderot pour la peinture, et particulièrement pour celle de Greuze, est incontestable et ses *Salons* le révèlent bien. En outre, l'auteur énonce à plusieurs reprises l'importance des gestes au détriment du discours dans ses textes théoriques, car ils permettent plus que les mots de toucher les spectateurs.

En outre, la différence majeure qui apparaît entre *Le Fils naturel* et *Le Père de famille*, et *Est-il bon? Est-il méchant* est liée à la présence, dans cette dernière pièce, de la technique dramatique du théâtre dans le théâtre. Alors que chez Corneille et chez Molière ce procédé se manifeste surtout structurellement, Diderot se distingue des deux autres dramaturges en ce qu'il l'adopte surtout sur le plan du thème, ainsi que le montre la forte présence de métalangage théâtral. Il semblerait qu'avec *Est-il bon? Est-il méchant?* le dramaturge ait voulu montrer une nouvelle conception de la représentation, résultant peut-être d'une évolution de la pratique scénique.

Bref, il apparaît que la fin de la carrière dramatique de Diderot est marquée par une distanciation par rapport à l'appareil théorique qui encadrerait *Le Fils naturel* et *Le Père de famille*. Le spectacle est représenté pour lui-même, pour le plaisir pris à la représentation, et non en vue d'un objectif moral qui le dépasse.

Bien qu'avec ses drames bourgeois Diderot n'ait pas obtenu un aussi grand succès public qu'il l'eut espéré, ses idées et ses théories liées au théâtre ont laissé une

trace plus forte dans le milieu scénique. Il suffit de penser à son émule, Beaumarchais, pour s'en rendre compte.

En lisant *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro*, il est facile de constater que l'influence de Diderot sur Beaumarchais est à plusieurs égards indiscutable. Il suffit de penser à l'engouement de ce dernier pour le réalisme et à l'emploi qu'il fait des didascalies et des tableaux. Il en est de même avec la minutie avec laquelle il décrit les costumes de ces deux pièces.

Si les pièces de Beaumarchais ont eu du succès, c'est, il nous semble, parce qu'il a su repérer les limites du drame bourgeois et mieux comprendre comment utiliser les différents éléments dont il s'est inspiré chez Diderot.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

DIDEROT, Denis. *Le Fils naturel, Le Père de famille, Est-il bon? Est-il méchant?*. Présentation, notes, annexes, chronologie et bibliographie par Jean Goldzink, Paris, Garnier-Flammarion, 2005.

DIDEROT, Denis. *Entretiens sur Le Fils naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*. Présentation, notes, annexes, chronologie et bibliographie par Jean Goldzink, Paris, Garnier-Flammarion, 2005.

Corpus secondaire

BEAUMARCHAIS. *Le Barbier de Séville*, Paris, Librairie Gallimard, 1949, dans *Théâtre complet, Lettres relatives à son théâtre*, Bibliothèque de la Pléiade, Texte établi et annoté par Maurice Allem.

BEAUMARCHAIS. *Le Mariage de Figaro*, Paris, Librairie Gallimard, 1949, dans *Théâtre complet, Lettres relatives à son théâtre*, Bibliothèque de la Pléiade, Texte établi et annoté par Maurice Allem.

CORNEILLE. *L'Illusion comique*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, dans *Théâtre complet*, t. 1, Chronologie et préface par Jacques Maurens.

Dictionnaire de l'Académie française, Paris, Ve de Bernard Brunet, 4^e édition, 1762.

DIDEROT, Denis. *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*. Paris, Éditions Hermann, 1984.

DIDEROT, Denis. *Salon de 1765*. Paris, Éditions Hermann, 1984.

DIDEROT, Denis. *Héros et martyrs. Salon de 1769*. Paris, Éditions Hermann, 1995.

DIDEROT, Denis. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1751-1772.

MOLIÈRE. *L'Impromptu de Versailles*, Paris, Librairie Gallimard, 1956 dans *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Texte établi et annoté par Maurice Rat.

Bibliographie critique

BROGYANYI, Gabriel J. « Diderot's *Est-il bon? Est-il méchant?* Drama as Embodied Semiosis », *Romanic Review*, vol. 75, no. 4, 1984, p. 432-442.

CRONK, Nicholas (Sous la direction de). *Études sur Le Fils naturel et les Entretiens sur le Fils naturel de Diderot*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000.

EDMISTON, William F. *Diderot and the Family: A Conflict of Nature and Law*, Stanford, ANMA Libri, 1985.

FORESTIER, Georges. *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène de la littérature française du XVIIe siècle*. Genève, Librairie Droz, 1981.

FRANTZ, Pierre. *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*. Paris, Presses universitaires de France, 1998.

GOBIN, Pierre. « *Est-il bon? Est-il méchant? Divertissement et métathéâtre : les paradoxes de la comédie ou le laboratoire dramatique de Diderot* », dans David Trott (éd.), *L'Âge du théâtre en France*, Edmonton, Academic Print. & Pub., 1988, p. 25-40.

IDA, Hisashi. « La "pantomime" selon Diderot. Le geste et la démonstration morale ». *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 27, octobre 1999, p. 25-42.

LARTHOMAS, Pierre. *Le Langage dramatique*. Paris, Presses universitaires de France, 1980.

LARTHOMAS, Pierre. *Le Théâtre en France au XVIIIe siècle*. Paris, Presses universitaires de France, 1980.

LIOURE, Michel. *Le Drame de Diderot à Ionesco*. Paris, Armand Colin, 1973.

MÉNIL, Alain. *Diderot et le drame. Théâtre et politique*. Paris, Presses universitaires de France, 1995.

MOSER-VERREY, Monique. « De la prédication au persiflage : image et action dans le théâtre et la dramaturgie de Diderot », *Stanford French Review*, vol. 8, nos 2-3, 1984, p. 309-320.

MURPHY, Patricia. « *Est-il bon? Est-il méchant? – Theory vs. Practice* », *French Review*, vol. 45, no 2, 1971, p. 401-408.

RIZZONI, Nathalie. « Du *Fils naturel* au fils dramaturge », dans Nicholas Cronk (Sous la direction de). *Études sur Le Fils naturel et les Entretiens sur le Fils naturel de Diderot*, Oxford, Voltaire Foudation, 2000, p. 1-20.

ROUSSET, Jean. *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, Corti, 1954.

TEMKINE, Raymonde. « *Est-il bon? Est-il méchant? ou Un petit mal pour un grand bien* », *Europe : revue littéraire mensuelle*, vol. 661, 1984, p. 163-166.