

DIDEROT DRAMATURGE  
ET  
THEORICIEN DU DRAME

Thesis submitted in accordance  
with the requirements of the  
University of Liverpool  
for the degree of  
Doctor in Philosophy  
by  
Derek Frederick Connon

September 1984



## **IMAGING SERVICES NORTH**

Boston Spa, Wetherby  
West Yorkshire, LS23 7BQ  
[www.bl.uk](http://www.bl.uk)

**PAGE MISSING IN  
ORIGINAL**

Je tiens à remercier mon directeur de thèse Dr Richard Waller de son aide académique, mes parents de leur aide pratique et tous les trois de leur encouragement pendant la préparation de cette thèse.

## Préface

Je persifle quelquefois, et même avec assez de vérité, pour en imposer aux hommes du monde les plus déliés. Lorsque je me déssole de la mort simulée de ma sœur dans la scène avec l'avocat bas-normand; lorsque, dans la scène avec le premier commis de la marine, je m'accuse d'avoir fait un enfant à la femme d'un capitaine de vaisseau, j'ai tout à fait l'air d'éprouver de la douleur et de la honte; mais suis-je affligé? suis-je honteux? Pas plus dans ma petite comédie que dans la société, où j'avais fait ces deux rôles avant de les introduire dans un ouvrage de théâtre. (AT, VIII, p. 382)<sup>1</sup>

écrit Diderot dans le Paradoxe sur le comédien, et dans cette même œuvre nous lisons aussi,

Moi-même, jeune, je balançais entre la Sorbonne et la Comédie. J'allais, en hiver, par la saison la plus rigoureuse, réciter à haute voix des rôles de Molière et de Corneille dans les allées solitaires du Luxembourg. Quel était mon projet? d'être applaudi? Peut-être. De vivre familièrement avec les femmes de théâtre que je trouvais infiniment aimables et que je savais très-faciles? Assurément. (AT, VIII, p. 398)

La pièce dont Diderot parle dans notre première citation est La Pièce et le Prologue, pièce dont la version finale, Est-il bon? Est-il méchant?, préoccupait Diderot jusqu'à ses dernières années. Ces deux citations, où Diderot écrit des aspirations de sa jeunesse et de son rôle dans une œuvre de sa vieillesse, nous montrent assez que l'intérêt que Diderot avait pour le théâtre continuait pendant toute sa vie. Cet intérêt se montre dans ses écrits dès son premier roman, Les Bijoux indiscrets, mais c'était entre 1757 et 1760 que ses activités dramatiques étaient les plus intenses. Le Fils naturel et les Entretiens sur 'Le Fils naturel' sont de 1757, Le Père de famille et le Discours de la poésie dramatique sont de 1758, le Plan du 'Shérif', entre tous les plans dramatiques de Diderot celui qui l'a préoccupé le plus, est de 1759, Le Joueur, traduction du Gamester d'Edward Moore, est de 1760.

---

1. Les abréviations et les détails de publication de tous les ouvrages cités se trouvent dans la bibliographie.



Après 1760 la composition dramatique n'a pas continué avec la même intensité, mais la série de plans et d'articles pour la Correspondance littéraire que Diderot a continuée de rédiger avant la renaissance signalée par le Paradoxe sur le comédien et les trois versions d'Est-il bon? Est-il méchant? (le Plan d'un divertissement domestique, La Pièce et le Prologue et la version définitive de la pièce) nous montrent qu'il n'a jamais perdu son enthousiasme pour l'art dramatique.

Cet intérêt ne doit pas surprendre: la popularité du théâtre au dix-huitième siècle était immense, et c'était surtout en écrivant des pièces de théâtre qu'un auteur pouvait gagner la célébrité; après tout c'était surtout à ses succès théâtraux que Voltaire devait sa réputation entre la plupart de ses contemporains, plutôt qu'à ses contes ou ses œuvres philosophiques.

Mais Diderot n'a pas cherché la célébrité facile en suivant les chemins battus. Il voyait dans le théâtre le genre didactique par excellence, et il voulait reculer les bornes de la tradition pour produire un renouvellement du genre, être l'auteur d'une révolution théâtrale. Et si cette révolution a fait moins de bruit que la querelle du Cid ou la bataille d'Hernani, ce n'est pas dire qu'elle était moins osée.

Mais c'est surtout la valeur que Diderot attachait lui-même à ses œuvres théâtrales qui nous a convaincu qu'elles méritaient une étude approfondie. Et cette étude tiendra compte non seulement de l'importance historique de ces œuvres, mais aussi, et surtout, de leur côté artistique. Les pièces de Diderot ont été jugées par la postérité des échecs, mais une œuvre dramatique peut être une mauvaise pièce de théâtre sans être pour cela complètement dépourvue de valeur artistique. Et d'ailleurs, nous sommes loin d'accepter ce jugement pour toutes ses pièces.

Dans notre thèse nous allons considérer non seulement les pièces de théâtre elles-mêmes, mais aussi les idées théoriques de Diderot · telles que nous les trouvons dans ses lettres, dans les articles qu'il a écrits pour la Correspondance littéraire et surtout dans les deux grandes œuvres de théorie dramatique, les Entretiens sur 'Le Fils naturel' et le Discours de la poésie dramatique.

Le Paradoxe sur le comédien est peut-être le mieux connu de tous les écrits théâtraux de Diderot, mais c'est aussi en quelque sorte exceptionnel. Tandis que la plupart de ses ouvrages théoriques traitent les problèmes du dramaturge et de la pièce de théâtre, le Paradoxe sur le comédien traite un problème tout spécifique: la psychologie de l'acteur. La plupart du temps quand Diderot parle de l'acteur et du jeu théâtral, il pense aux effets que ce jeu va produire dans le théâtre, mais dans le Paradoxe il est question des moyens psychologiques de produire ces effets, question qui a de l'importance non seulement pour l'acteur, mais pour tout créateur dans le domaine artistique, mais qui a bien moins d'importance dans un examen de la dramaturgie diderotienne. Nous n'allons pas négliger la valeur anecdotique du Paradoxe, mais sa thèse principale est en marge de notre sujet et est trop bien connue pour avoir besoin ici d'un traitement qui ne pourrait être que superficiel.

Nous allons commencer par un examen des théories dramatiques de Diderot en comparaison avec les pratiques que nous trouvons dans ses pièces de théâtre. Notre deuxième chapitre est une étude plus spécifique du côté linguistique des pièces, qui diffèrent de tout le reste de l'œuvre de Diderot par l'individualité stylistique de leur dialogue. L'examen du Joueur qui le suit nous permet de chercher la confirmation des conclusions des deux chapitres qui le précèdent, en nous permettant de considérer les modifications que Diderot a faites

à l'œuvre de Moore et de les comparer à celles que nous trouverons dans trois autres œuvres françaises de la même époque qui se basent sur la même pièce anglaise: la traduction de l'abbé Bruté de Loirelle, l'adaptation par Saurin et l'adaptation par d'Alembert d'une des tirades du héros. La traduction de Diderot montre clairement son admiration pour la pièce de Moore, mais ce n'est évidemment pas la seule pièce de théâtre qu'il admirait et dont l'influence est apparente dans ses propres œuvres, notre quatrième chapitre sera donc consacré à un examen des sources de la dramaturgie diderotienne, et dans notre dernier chapitre il sera question des sources plus spécifiques des pièces individuelles, c'est-à-dire Le Fils naturel, Le Père de famille, Les Pères malheureux et les trois versions d'Est-il bon? Est-il méchant? Cet examen relèvera aussi quelques problèmes d'interprétation.

Voilà donc dans ses grandes lignes le plan de notre thèse. Ce n'est pas notre intention d'essayer ici de réhabiliter toutes les pièces de Diderot - nous ne comptons pas voir Le Fils naturel rentrer dans le répertoire de la Comédie-Française à cause de ce que nous allons écrire - mais nous espérons prouver que ces œuvres ne sont pas dépourvues de valeur littéraire; et peut-être trouverons-nous au moins un chef-d'œuvre méconnu.

Nous devons signaler l'importance dans la préparation de cette thèse des récentes éditions de la plupart des œuvres dramatiques de Diderot préparées par Jacques et Anne-Marie Chouillet (Le Fils naturel et les Entretiens, Le Père de famille et le Discours de la poésie dramatique, Le Joueur, Le Shérif et un bon nombre des autres plans et canevas) et Jack Undank (le Plan d'un divertissement domestique, La Pièce et le Prologue et Est-il bon? Est-il méchant?).<sup>2</sup>

---

2. Voir DPV vols X, XI et XXIII.

Diderot théoricien du théâtre et praticien du théâtre

On a souvent loué la théorie dramatique de Diderot tout en dénigrant ses pièces de théâtre. Nous lisons par exemple dans Diderot: l'homme et l'œuvre de D. Mornet, 'Malheureusement, de [sa] doctrine si féconde Diderot n'a su tirer que des pièces d'une extrême médiocrité.'<sup>1</sup> Cette opinion est partagée par F.C. Green qui écrit dans son introduction à Diderot's Writings on the Theatre, 'In the Entretiens, published along with Le Fils naturel, the poverty of the drama is splendidly redeemed by the originality and penetration of the author's dramaturgy.'<sup>2</sup> Mais devons-nous nous fier à cette attitude traditionnelle? Nous savons que Le Père de famille a très bien réussi sur la scène au dix-huitième siècle<sup>3</sup> et que la comédie Est-il bon? Est-il méchant? a gagné l'admiration d'un critique aussi perspicace que Baudelaire. Si Le Père de famille a disparu du répertoire théâtral c'est surtout à cause d'un changement du goût public. L'absence de nos scènes d'Est-il bon? Est-il méchant? est plus difficile à expliquer, mais on n'a besoin que de le lire pour se convaincre que ce n'est pas une pièce pauvre ou médiocre, au contraire, c'est surtout son originalité qui nous frappe. Mais il n'en est pas moins vrai que Le Fils naturel n'a jamais réussi au théâtre, et la ténacité de l'attitude critique exprimée par Mornet et Green nous invite donc à examiner les rapports entre les préceptes des œuvres théoriques et les pratiques des œuvres dramatiques pour voir s'il existe vraiment quelque décalage entre la valeur de la théorie dramatique et celle des pièces de théâtre;

---

1. Page 171.

2. Page 9.

3. Voir par exemple CORR, IX, pp. 118-19 et pp. 124-5, ou Roland Mortier, Diderot en Allemagne.

dans quelle mesure les pièces sont une mise en pratique des idées des œuvres théoriques; si les théories des thèses dramatiques sont vraiment aussi efficaces et originales que l'on a souvent prétendu. Voilà les problèmes que nous allons examiner en confrontant les attitudes exprimées dans les œuvres théoriques avec les pratiques des pièces de théâtre.

Attiré surtout par les possibilités didactiques du théâtre, Diderot croyait que le plus un spectacle pouvait tromper de sa réalité, le plus efficace il serait du point de vue polémique. Les aspects de la dramaturgie que nous allons examiner seront donc surtout liés à cette théorie. D'abord il sera question de ce problème de la vraisemblance, des innovations qu'il prétendait faire pour rehausser le réalisme du théâtre et des aspects du théâtre classique qu'il acceptait de conserver: ses attitudes envers les unités, le côté visuel du théâtre et les problèmes créés par quelques techniques plus précises du théâtre traditionnel, c'est-à-dire les coups de théâtre, le contraste des personnages, les rôles de valet, les monologues. Cette étude amènera un examen du didactisme en général et d'un autre aspect du théâtre classique qui, selon Diderot, limitait le pouvoir de ce didactisme, les bienséances. Notre chapitre se terminera sur un aspect plus purement technique, les idées de Diderot sur l'architecture des pièces et l'importance du plan pour tout dramaturge voulant écrire une pièce bien construite. Il reste un seul aspect important des innovations de Diderot qui est trop étendu pour être traité ici et qui fournira le sujet de notre deuxième chapitre; il s'agit du côté linguistique de son théâtre.

Diderot était toujours très préoccupé par le problème de l'artificialité du théâtre de son temps, et un des principaux apports de sa théorie dramatique réside dans la tentative de créer un théâtre

vraisemblable. Dès Les Bijoux indiscrets, écrits en 1747, à peu près dix ans avant Le Fils naturel, nous lisons, 'La perfection d'un spectacle consiste dans l'imitation si exacte d'une action, que le spectateur, trompé sans interruption, s' imagine assister à l'action même' (DPV, III, p. 163). Cette affirmation, en ne faisant aucune différence entre le vrai et le vraisemblable, est à la fois banale et simpliste mais nous donne quand même une indication des idées qui se formaient déjà dans l'esprit de Diderot. Il est impossible de savoir si Diderot se rendait compte de la banalité de cette idée car une discussion esthétique détaillée aurait été déplacée dans un roman et dans la bouche de Mirzoza, personnage assez naïf. Ce qui est certain, c'est que quand il écrit sa première pièce il se rendait bien compte qu'il y a une opposition entre le vrai et le vraisemblable. Par exemple tout au début des Entretiens sur 'Le Fils naturel' nous lisons,

Dans la société, les affaires ne durent que par de petits incidents qui donneraient de la vérité à un roman, mais qui ôteraient tout l'intérêt à un ouvrage dramatique. Notre attention s'y partage sur une infinité d'objets différents; mais au théâtre où l'on ne représente que des instants particuliers de la vie réelle, il faut que nous soyons tout entiers à la même chose. (DPV, X, p. 86)

C'est vers la fin du Discours de la poésie dramatique que Diderot présente la théorie du modèle idéal, théorie qui lui permet d'accorder l'idée de l'imitation de la nature avec la modification du vrai qui est nécessaire dans la rédaction d'une pièce de théâtre.

Que l'homme de lettres se fasse un modèle idéal de l'homme de lettres le plus accompli, et que ce soit par la bouche de cet homme qu'il juge les productions des autres et les siennes. Que le philosophe suive le même plan ... Tout ce qui semblera bon et beau à ce modèle, le sera. Tout ce qui lui semblera faux, mauvais et difforme, le sera ... [...]

Mais ce modèle idéal qui est propre à mon état de philosophe, puisqu'on veut m'appeler ainsi; quel usage ferai-je, quand je l'aurai? Le même que les peintres et les sculpteurs ont fait de celui qu'ils avaient. Je le modifierai selon les circonstances. [...]

C'est l'étude des passions, des mœurs, des caractères, des usages, qui apprendra au peintre de l'homme à altérer son modèle, et à le réduire de l'état d'homme à celui d'homme bon ou méchant, tranquille ou colère.

C'est ainsi que d'un seul simulacre, il émanera une variété infinie de représentations différentes qui couvriront la scène et la toile. (DPV, X, pp. 426-7)

Il ne s'agit donc plus d'une imitation exacte d'une action ou d'un événement, mais d'une imitation modifiée selon les besoins artistiques et pratiques de l'écrivain.<sup>4</sup>

### Les Unités

Nous avons vu que Diderot croyait que les exigences de la scène et celles du roman étaient différentes, qu'une pièce de théâtre devrait fournir une expérience plus concentrée qu'un roman, que la diversité d'un Jacques le fataliste serait impossible sur la scène. C'est pour ces raisons qu'il prescrit l'observation des unités.

Il est évident que l'emploi de l'unité de lieu, qui peut causer des invraisemblances, ne lui plaît pas toujours:

Que doit penser un homme raisonnable, lorsqu'il entend des courtisans qui savent si bien que les murs ont des oreilles, conspirer contre leur souverain dans l'endroit même où il vient de les consulter sur l'affaire la plus importante, sur l'abdication de l'empire? (DPV, X, p. 87)

En vérité il rêve d'un théâtre où le décor peut se changer facilement:

Ah, si nous avions des théâtres où la décoration changeât toutes les fois que le lieu de la scène doit changer! [...] Le spectateur suivrait sans peine tout le mouvement d'une pièce. La représentation en deviendrait plus variée, plus intéressante et plus claire. (DPV, X, pp. 86-7)

Mais les problèmes techniques posés par les changements de lieu seraient encore plus graves dans le théâtre de Diderot que dans le théâtre de la tradition classique française, à cause des décors plus élaborés qu'il réclame. Il accepte l'unité de lieu uniquement pour des raisons pratiques; dans son théâtre idéal les changements de lieu seraient possibles, mais, étant donné les limitations des salles existantes, il n'admet pas de compromis:

---

4. Voir aussi le Salon de 1767, AT, XI, pp. 8-17, et le Paradoxe sur le comédien, AT, VIII, p. 366.

Je pense qu'on ne peut être trop sévère sur l'unité de lieu. Sans cette unité, la conduite d'une pièce est presque toujours embarrassée, louche. (DPV, X, p. 86)

Diderot l'observe donc dans toutes ses œuvres de théâtre, y compris les plans; la seule exception apparente, Le Joueur, n'en est cependant pas une, car les changements de lieu sont de Moore et sont typiques du théâtre anglais. La version de Diderot, ne l'oublions pas, est une traduction de la pièce de Moore et non pas une adaptation; l'élimination des changements de lieu aurait exigé une adaptation radicale à la Saurin.<sup>5</sup>

Diderot n'évite pas toujours les anomalies comme celles qu'il critique dans l'extrait cité ci-dessus, critique qui vise le Cinna de Corneille en particulier mais aussi une grande partie du théâtre français des dix-septième et dix-huitième siècles en général, mais ces contradictions sont peut-être moins graves, moins frappantes, quand il s'agit d'événements de la vie quotidienne et un salon bourgeois. Néanmoins, nous trouvons un exemple saillant d'une incongruité causée par l'emploi maladroit de l'unité de lieu à la dixième scène du quatrième acte du Père de famille.<sup>6</sup> Sophie est cachée dans la chambre de Cécile, le commandeur la cherche avec une lettre de cachet, si le père de famille la trouve il sera scandalisé par les actions de ses enfants. Saint-Albin est chez lui. Il peut aller où il veut sans inspirer aucun soupçon. Mais Saint-Albin ne monte pas chez Cécile, Sophie descend au salon. Il semble que Diderot a préféré risquer l'in vraisemblance que de perdre cette scène pathétique; il sait bien qu'un récit de cette rencontre aurait été moins attendrissant que l'émotion réelle des deux amants. Mais si ici il préfère exploiter le pathétique, le pathos même, de la scène et risquer l'incrédulité de son public,

---

5. Voir notre troisième chapitre.

6. DPV, X, pp. 280-3.



ailleurs il se rend bien compte de l'impossibilité de mettre sur la scène des événements qu'il avait imaginés mais qui ne pourraient jamais se passer vraisemblablement dans le salon de M. d'Orbesson, et il se contente de regretter leur absence dans sa lettre à Mme Riccoboni:

Croyez-vous que sans la règle de l'unité de lieu, j'aurais manqué à vous montrer Sophie et Madame Hébert dans leur grenier? Sophie racontant ses peines à Madame Hébert, travaillant, s'interrompant dans son travail; Madame Hébert écoutant, filant au rouet, pleurant; et le frère de Sophie est-ce qu'il ne serait pas arrivé là, au retour de chez le commandeur? Est-ce qu'il n'aurait pas fait ses adieux à sa sœur? Est-ce que vous n'auriez pas fondu en larmes lorsque ces enfants se seraient embrassés, quittés, et que le frère aurait donné à sa sœur pour l'aider à vivre le prix de ses hardes et de sa liberté? (DPV, X, pp. 446-7)

Nous voyons que sans l'unité de lieu Le Père de famille aurait été assez différent, et peut-être moins réussi, car la discipline de la règle force Diderot à supprimer quelques-unes des scènes pleurnichardes que lui et ses contemporains aimaient tant.

La règle de l'unité de temps ne pose pas pour Diderot les mêmes problèmes psychologiques que l'unité de lieu, car s'il accepte celle-ci surtout pour des raisons pratiques, l'unité de temps lui semble sensée: la durée de l'action ne doit pas excéder la limite de vingt-quatre heures, limite qui est d'ailleurs tout à fait traditionnelle. A propos du Fils naturel le Moi des Entretiens dit, 'Il est incroyable que tant d'événements [...] n'aient occupé qu'un intervalle de vingt-quatre heures' (DPV, X, p. 85). La critique est justifiée non pas précisément à cause des événements de la pièce, car l'action est assez dépouillée, mais à cause du développement psychologique des personnages dont la rapidité n'est pas vraisemblable: c'est un problème qui nous frappe dans beaucoup de pièces qui adhèrent à cette règle. Mais Diderot ne comprend pas que la réponse qu'il fait à cette objection

par la bouche de Dorval manque complètement de logique: 'Vous avez raison. Mais si le fait a duré quinze jours, croyez-vous qu'il fallût accorder la même durée à la représentation?' (DPV, X, p. 85). C'est-à-dire qu'il est conscient de l'invraisemblance de sa pièce mais la préfère à l'infraction à la règle, règle qui vient de la tradition française du dix-septième siècle. La règle d'Aristote était acceptée sans question par des critiques comme Boileau et d'Aubignac,<sup>7</sup> et ni Diderot, ni Boileau, ni Aristote lui-même n'essayent de justifier cette limite de vingt-quatre heures. Corneille explique la règle en écrivant que,

Le poème dramatique est une imitation, ou pour en mieux parler, un portrait des actions des hommes: et il est hors de doute que les portraits sont d'autant plus excellents qu'ils ressemblent mieux à l'original. La représentation dure deux heures, et ressemblerait parfaitement, si l'action qu'elle représente n'en demandait pas davantage pour sa réalité. Ainsi ne nous arrêtons point ni aux douze, ni aux vingt-quatre heures; mais resserrons l'action du poème dans la moindre durée qu'il nous sera possible, afin que sa représentation ressemble mieux et soit plus parfaite.

Le sophisme de cet argument est évident, car si la compression des événements d'une pièce rend l'action invraisemblable la ressemblance à 'l'original' sera plus mauvaise et non pas mieux qu'avant; c'est bien l'opinion de La Motte:

Eh quel reproche feroit-on au goût d'une nation, qui aimeroit mieux une étendue de tems vraisemblable & proportionnée à la nature des sujets, que cette précipitation d'évenemens qui n'a aucun air de vérité?<sup>9</sup>

Et en fin de compte la seule raison que Corneille peut nous donner pour ne pas dépasser les vingt-quatre heures de la règle est la 'peur de tomber dans le dérèglement'.<sup>10</sup> Le bel argument!

- 
7. Boileau, Œuvres complètes, p. 170; d'Aubignac, La Pratique du théâtre, pp. 113-27.
  8. Discours des trois unités, dans Théâtre, I, p. 129.
  9. Œuvres, IV, p. 40.
  10. Discours des trois unités, p. 129.

Bien sûr, comme dit Corneille, plus le temps de l'action ressemble au temps de la représentation, plus la pièce ressemblera à la réalité; mais si la durée de l'action ne s'accorde pas exactement avec la durée de la représentation, toute autre limite imposée sur celle-là est arbitraire et doit se baser non pas sur une règle abstraite, mais sur les exigences de cette même action. Pourquoi Diderot croit-il qu'une action qui dure quinze jours demande une représentation qui dure quinze jours, mais qu'une action de vingt-quatre heures peut être représentée en deux ou trois heures au lieu de vingt-quatre? Il nous semble qu'ici son bon sens est aveuglé par l'habitude, que cet aspect de la tradition classique lui est si familier qu'il l'accepte sans trop savoir pourquoi. La durée de l'action des Pères malheureux s'accorde à peu près avec la durée de la représentation et une partie de l'effet dramatique du Père de famille et surtout d'Est-il bon? Est-il méchant? vient de ce qu'ils donnent l'impression d'une journée bourrée d'événements; ils s'accordent donc d'eux-mêmes avec la limite arbitraire de la règle, mais Le Fils naturel demande plus de temps pour le développement psychologique des personnages et la pièce souffre donc à cause de l'observation de l'unité de temps. De ce point de vue Diderot est moins révolutionnaire que son prédécesseur La Motte.

L'unité d'action s'accorde très bien avec toute une esthétique de la simplicité d'action théâtrale que Diderot avance dans les œuvres de théorie dramatique et qu'il partage avec Racine; nous pensons surtout à la préface de Bérénice:

Il y avait longtemps que je voulais essayer si je pourrais faire une tragédie avec cette simplicité d'action qui a été si fort du goût des anciens: car c'est un des premiers préceptes qu'ils nous ont laissés: 'Que ce que vous ferez, dit Horace, soit toujours simple et ne soit qu'un'. [...]

Et il ne faut point croire que cette règle ne soit fondée que sur la fantaisie de ceux qui l'ont faite: il

n'y a que le vraisemblable qui touche dans la tragédie. Et quelle vraisemblance y a-t-il qu'il arrive en un jour une multitude de choses qui pourraient à peine arriver en plusieurs semaines?<sup>11</sup>

Racine comme Diderot est préoccupé par les exigences du vraisemblable.

Pour souligner les avantages de la simplicité au théâtre Diderot écrit des difficultés de mener deux intrigues dans une seule pièce:

Il est presque impossible de conduire deux intrigues à la fois, sans que l'une n'intéresse aux dépens de l'autre. [...]

Celui qui s'engage à mener deux intrigues à la fois, s'impose la nécessité de les dénouer dans un même instant. Si la principale s'achève la première, celle qui reste ne le supporte plus; si c'est au contraire l'intrigue épisodique qui abandonne la principale, autre inconvénient; des personnages ou disparaissent tout à coup, ou se remontre sans raison, et l'ouvrage se mutile ou se refroidit. (DPV, X, pp. 342-3)

et il parle des désavantages de la double intrigue de l'Andrienne de Térence: 'Au commencement du second acte, ne croirait-on pas entrer dans une autre pièce? et le cinquième finit-il d'une manière bien intéressante?' (DPV, X, p. 342). Mais pour résoudre ce problème ne suffit-il pas que les personnages de l'intrigue secondaire participent aussi à l'intrigue principale? Leur présence au dénouement de l'intrigue principale serait ainsi justifiée, comme par exemple dans Le Père de famille. Selon Diderot l'amour de Germeuil et Cécile ne constitue pas une intrigue secondaire, mais est-ce vraiment le cas?

Si J'osais me flatter de quelque adresse dans le Père de famille, ce serait d'avoir donné à Germeuil et à Cécile une passion qu'ils ne peuvent s'avouer dans les premiers actes, et de l'avoir tellement subordonné dans toute la pièce à celle de Saint-Albin pour Sophie, que même après une déclaration, Germeuil et Cécile ne peuvent s'entretenir de leur passion, quoiqu'ils se retrouvent ensemble à tout moment. (DPV, X, p. 343)

N'est-il pas possible que cet amour silencieux, apparemment impossible, entre deux personnes qui se trouvent ensemble à tout moment, cet amour qui est évident au public dès le début de la pièce risque de devenir

---

11. Théâtre complet, pp. 299-300.

plus intéressant que l'amour plus conventionnel de l'intrigue centrale? Il semble que Diderot a dépassé les bornes de la règle de l'unité d'action sans s'en rendre compte. Mais heureusement, loin de détruire l'intérêt de la pièce, cette intrigue secondaire apparemment accidentelle y ajoute énormément.

A ces références à l'unité d'action s'ajoutent des louanges plus claires de la simplicité d'action, nous lisons par exemple dans les Entretiens sur 'Le Fils naturel', 'Plus la marche d'une pièce est simple, plus elle est belle' (DPV, X, p. 95), et dans le Discours de la poésie dramatique,

Pour moi, je fais plus de cas d'une passion, d'un caractère qui se développe peu à peu et qui finit par se montrer dans toute son énergie, que de ces combinaisons d'incidents dont on forme le tissu d'une pièce où les personnages et les spectateurs sont également ballottés. Il me semble que le bon goût les dédaigne, et que les grands effets ne s'en accommodent pas. Voilà cependant ce que nous appelons du mouvement. Les Anciens en avaient une autre idée. Une conduite simple, une action prise le plus près de sa fin pour que tout fût dans l'extrême, une catastrophe sans cesse imminente et toujours éloignée par une circonstance simple et vraie, des discours énergiques, des passions fortes, des tableaux, un ou deux caractères fermement dessinés: voilà tout leur appareil. (DPV, X, p. 341)

Voilà à peu près Le Fils naturel, cette pièce dépouillée d'action d'où les événements traditionnels, le duel, la confusion sur la lettre de Dorval, la scène de reconnaissance finale, se détachent comme des taches d'encre noire sur une feuille blanche, l'infraction du banal conventionnel dans la pureté simple du reste de l'œuvre. Si la pièce ennue ce n'est pas à cause de sa simplicité mais parce que le dialogue, loin d'être toujours énergique, tombe trop souvent dans le didactisme philosophique et sentencieux.<sup>12</sup> Diderot se donne moins de temps pour prêcher dans Le Père de famille et Les Pères malheureux,

---

12. Voir notre deuxième chapitre où le côté linguistique des pièces, trop vaste pour être discuté ici, est traité en détail.

qui ont tous les deux des intrigues plus compliquées que celle de sa première pièce, mais elles n'atteignent jamais la complexité d'autres comédies du même siècle, comme par exemple Le Mariage de Figaro ou Les Fausses Confidences pour n'en citer que deux des plus célèbres. Mais par contre le plan du Train du monde qui date de la même époque que les deux premières pièces est si compliqué que cela ne nous surprend pas du tout que Diderot ait écrit à Grimm dans une lettre du 18 juillet 1759,

O mon ami, qui est-ce qui mettra cela en scènes? qui est-ce qui divisera ce roman en actes? qui est-ce qui remplira les scènes et les caractères? qui est-ce qui fera marcher tout cela?

Ce n'est pas moi. (CORR, II, p. 172)

Et ce plan que Diderot n'a jamais transformé en pièce n'est pas sa seule œuvre théâtrale qui pêche contre son esthétique de la simplicité. On aurait de la peine à dire que l'action d'Est-il bon? Est-il méchant? soit simple. L'existence du plan ne nous permet pas de croire à un simple changement d'avis entre les années cinquante et l'époque de la composition de la dernière pièce, et d'ailleurs nous lisons dans une lettre de 1777 à François Tronchin, 'Plus les incidents se multiplient, plus il est difficile de les ordonner avec vraisemblance; et sans vraisemblance, point d'illusion' (CORR, XV, p. 80), et si la suite semble donner la justification de la complexité d'Est-il bon? Est-il méchant?: 'L'imbroglia, qui est souvent un mérite de la comédie, est presque toujours un défaut de la tragédie' (CORR, XV, p. 80), cette attitude plus tolérante à l'égard de la comédie d'intrigue est contredite dans les Mémoires pour Catherine II où nous lisons, 'Point d'imbroglia; il est détestable dans le genre sérieux, il est maussade dans le genre plaisant' (MC, p. 73).

Son attitude est donc ambiguë, mais nous suggère qu'il continuait d'adhérer officiellement à la théorie exprimée dans les deux thèses

dramatiques tout en s'amusant secrètement à écrire des comédies d'intrigue très compliquées. Il a écrit que le plan du Train du monde a été produit par 'une débauche de tête' (CORR, II, p. 174), phrase qui nous suggère qu'il a pris plaisir à le composer sans vraiment l'approuver. Il nous semble qu'il y a des pièces sortables et des pièces non sortables, celles qu'il a écrites pour l'édification morale du public (Le Fils naturel et Le Père de famille) et celles qu'il a écrites pour son propre amusement et pour l'amusement de ses amis (La Pièce et le Prologue et Est-il bon? Est-il méchant?).

Ni La pièce et le Prologue ni Est-il bon? Est-il méchant? ne se conforment à l'unité d'action: on compte trois intrigues dans la première pièce et la seconde en comporte cinq. Et ni l'une ni l'autre ne sont simples, tout au contraire, l'enchevêtrement des intrigues les rend très compliquées, mais néanmoins on sent l'unité des deux pièces dans leur diversité même. Les intrigues sont liées d'abord par les personnages: Hardouin est au centre de toutes les intrigues; des Renardeaux contribue non seulement à sa propre histoire de l'héritage mais aussi, dans la version plus étendue de la pièce, à l'histoire du mariage de Mlle de Vertillac avec de Crancey, et en plus il tient le rôle du juge à la fin des deux pièces; Mme de Vertillac s'intéresse non seulement au mariage de sa fille mais aussi à l'affaire du bénéficiaire du marquis de Tourville. Les intrigues sont toutes des illustrations de la question philosophique qui est posée à la fin des deux pièces, question qui devient d'ailleurs le titre de la version finale de la pièce: 'Est-il bon? Est-il méchant?' (DPV, XXIII, p. 479). Avec cette multiplicité d'événements Diderot atteint le but philosophique beaucoup mieux qu'il n'aurait pu le faire avec une seule intrigue. Mais voilà la différence, car les dernières pièces et Le Train du monde sont des pièces à thèse philosophiques qui cherchent une réaction

intellectuelle en nous présentant 'les mœurs honnêtes comme elles le sont' (pour employer l'expression du sous-titre du plan), réaction qui est encouragée par l'impression d'une scène peuplée de marionnettes avec le personnage central (Hardouin ou le petit chevalier) comme marionnettiste. Mais les drames sont des pièces attendrissantes qui cherchent une réaction émotionnelle, 'c'est de mettre un peuple comme à la gêne' (DPV, X, p. 339), et la simplicité, qui permet l'identification du spectateur avec un ou deux personnages clefs, est donc de rigueur. La hiérarchie des personnages devient tout à fait différente: 'Le mouvement nuit presque toujours à la dignité. Ainsi, que votre principal personnage soit rarement le machiniste de votre pièce' (DPV, X, p. 133).

Diderot demande aussi l'unité qui vient de l'enchaînement logique des événements:

Mais au lieu que la liaison des événements nous échappe souvent dans la nature, et que faute de connaître l'ensemble des choses nous ne voyons qu'une concomitance fatale dans les faits; le poète veut lui qu'il règne dans toute la texture de son ouvrage une liaison apparente et sensible; en sorte qu'il est moins vrai et plus vraisemblable que l'historien. (DPV, X, p. 355)

Nous remarquons que l'enchaînement des événements est beaucoup plus évident dans les pièces philosophiques où le dénouement est amené par les soins du personnage central, que dans les drames où le hasard et la coïncidence jouent un assez grand rôle; les scènes de reconnaissance qui terminent Le Fils naturel, Le Père de famille et Les Pères malheureux sont toutes plus ou moins fortuites comme aussi l'erreur de Constance au sujet de la lettre de Dorval à Rosalie, événement clef dans l'intrigue du Fils naturel.<sup>13</sup>

Mais Diderot essaie souvent de préparer ces événements apparemment fortuits. Nous verrons que dans la traduction du Gamester il a ajouté

---

13. Le Fils naturel, acte II, scène 9, et acte III, scène 2, DPV, X, p. 39 et pp. 42-3.



au texte de Moore des phrases qui prévoient la catastrophe et donnent par conséquent une impression de fatalité ou d'enchaînement des événements.<sup>14</sup> Nous trouvons des phrases semblables dans les pièces originales, comme par exemple dans la deuxième scène des Pères malheureux, 'J'ai découvert que nous avons un grand-papa' (AT, VIII, p. 23), qui anticipe l'arrivée opportune de ce même grand-père vers la fin de la pièce. Le dénouement est préparé dans Est-il bon? Est-il méchant? par les suggestions fréquentes que les autres personnages ne seraient pas contents s'ils étaient au courant des moyens employés par Hardouin pour les aider, comme par exemple:

Mais madame Bertrand approuvera-t-elle le moyen dont je me suis servi. Si par hasard elle était un peu scrupuleuse? ... Je l'oblige, il est vrai; mais à ma manière qui pourrait bien n'être pas la sienne ... (DPV, XXIII, p. 433)

Dans Le Fils naturel nous trouvons des suggestions que le père de Rosalie pourrait bien être aussi le père de Dorval:

Cet André a jeté le trouble dans mon âme. Si vous saviez les idées qui me sont venues pendant son récit ... Ce vieillard ... Ses discours ... Son caractère ... Ce changement de nom ... (DPV, X, p. 53)

et dans Le Père de famille nous savons toujours que Sophie cherche un oncle dur et que le commandeur a des parents pauvres qu'il maltraite. Mais de telles phrases ne réussissent pas à donner de la vraisemblance à des événements qui ne sont pas plausibles en eux-mêmes; les scènes de reconnaissance restent invraisemblables et tout à fait traditionnelles.

La critique des fils à faux est évidemment liée à cette idée d'enchaînement. Diderot donne l'exemple de l'épisode de Frosine dans L'Avare, et il a bien raison de la critiquer:

Elle s'engage à détourner l'Avare du dessein d'épouser Marianne par le moyen d'une vicomtesse de Basse-Bretagne dont elle se promet des merveilles et le spectateur avec elle. Cependant la pièce finit, sans qu'on revoie ni Frosine, ni sa Basse-Bretonne qu'on attend toujours. ... (DPV, X, p. 353)

---

14. Voir notre troisième chapitre.

Mais s'il comprend si bien les inconvénients d'un tel épisode sans suite, pourquoi donner au Simon des Pères malheureux une identité fausse? 'Il soulage notre misère sous le nom de Simon, qui n'est pas le sien' (AT, VIII, p. 51). Nous attendons avec impatience la révélation de sa vraie identité, mais cette révélation n'arrive jamais.

Mais si l'on ne parle généralement que de trois unités il y en avait dans le théâtre classique français une quatrième dont l'importance était axiomatique; il s'agit de l'unité de ton. Il n'y avait pas dans le théâtre du dix-septième siècle plus grand péché que le mélange des genres. Diderot réaffirme l'importance de cette unité dans une lettre de 1759 à Sophie Volland où il écrit au sujet du jeu de Sophie Arnould dans Le Devin du village de Rousseau, 'Dans les choses les plus légères ainsi que dans les plus importantes, il n'y a rien de bien que ce qui est un' (CORR, II, p. 288), et dans le Discours de la poésie dramatique où nous lisons, 'Rien n'est beau, s'il n'est un' (DPV, X, p. 375). C'est le ton qui détermine le genre d'une pièce, 'C'est moins le sujet qui rend une pièce comique, sérieuse ou tragique, que le ton, les passions, les caractères et l'intérêt' (DPV, X, p. 134). Mais si nous examinons l'unité de ton dans les pièces de Diderot, c'est encore une fois Est-il bon? Est-il méchant? qui réussit le mieux. Tout le texte est imprégné du comique légèrement cynique qui s'incarne dans la personne d'Hardouin. Même par exemple la description de la mort du mari de Mme Bertrand, qui dans les drames aurait été d'un pathétique déchirant, devient comique à cause de son laconisme et de sa rapidité:

- Vous aurez sans doute entendu parler du capitaine Bertrand?
- Qui commandait le Dragon, qui mit tout son équipage dans la chaloupe, et qui se laissa couler à fond avec son vaisseau.
- C'était mon époux. (DPV, XXIII, p. 406)

Or, dans les drames nous trouvons assez souvent un mélange du comique et du sérieux. Quelquefois dans Le Père de famille ce mélange semble être voulu et nous ne le considérons pas comme un défaut, bien qu'il soit une infraction à la règle de la théorie dramatique de Diderot. Prenons comme exemple la réplique de Mlle Clairret au moment où Germeuil, injustement soupçonné, quitte la maison. Cette réplique, 'Mon tour va venir. Allons préparer nos paquets' (DPV, X, p. 303), fournit un point de repos dans le pathétique soutenu de la scène, technique tout à fait shakespearienne qui rehausse l'effet attendrissant des événements. Mais ailleurs le comique est créé par une tension entre un dialogue passionné et émotionnel et une situation traditionnellement comique. Le ton du dialogue ne réussit pas à nous cacher la comédie inhérente des événements, comme par exemple dans la quinzième scène des Pères malheureux où le cavalier et Simon ont tous les deux peur l'un de l'autre,<sup>15</sup> la scène a un effet comique qui s'accorde mal avec la sentimentalité pleurnichante des mêmes personnages dans le reste de la pièce. Dans les huitième et neuvième scènes du Fils naturel. Constance, cherchant à parler à Dorval à l'instant même qu'il quitte la salle, interprète ses actions de travers et pour un instant perd sa dignité habituelle.<sup>16</sup> Le ton moyen du genre sérieux n'est pas assez éloigné de celui de la comédie pour cacher totalement les aspects comiques de l'intrigue. Evidemment le ton est très important dans la classification d'une pièce de théâtre - de n'importe quelle œuvre d'art - mais le danger de se fier au ton plutôt qu'aux événements nous est montré par le canevas tragique pour Le Fils naturel qui se trouve dans le troisième des Entretiens.<sup>17</sup> 'Ou je n'y entends rien, ou voilà

---

15. AT, VIII, p. 50.

16. DPV, X, p. 39.

17. DPV, X, pp. 136-9.

de la tragédie!' écrit Diderot (DPV, X, p. 139), mais en fait les qualités intellectuelles et universelles de la vraie tragédie manquent presque entièrement à cette histoire sentimentale et mélodramatique.

Peut-être Diderot se fie-t-il au jeu de l'acteur pour cacher quelques-unes de ces tensions entre le comique et le sérieux, car il écrit que l'acteur doit être conscient de l'unité de ton de la pièce qu'il interprète et l'imiter dans son jeu:

Il y a dans la composition d'une pièce dramatique une unité de discours qui correspond à une unité d'accents dans la déclamation. [...]

C'est à l'acteur à sentir cette unité d'accents. Voilà le travail de toute sa vie. Si ce tacte lui manque, son jeu sera tantôt faible, tantôt outré, rarement juste, bon par endroits, mauvais dans l'ensemble. (DPV, X, p. 103)

L'auteur doit éviter les tirades, qui rompent cette unité de discours, 'rien n'est plus applaudi, et de plus mauvais goût'(DPV, X, p. 103). Cette opinion reparait vingt ans plus tard dans une lettre à François Tronchin: 'Gardez-vous des longs couplets; ils ôtent à la scène sa rapidité, et sont très souvent contraires à la nature de la conversation' (CORR, XV, p. 80). Mais Diderot ne pêche-t-il pas lui-même contre ce précepte quand il écrit les longues répliques philosophiques comme celles du père de famille à Cécile où il parle des couvents et du mariage,<sup>18</sup> ou celle de Constance à Dorval sur les mœurs de leur temps?<sup>19</sup> Il ne peut pas résister à son tic de moraliser; il semble même qu'il le fait sans s'en rendre compte.<sup>20</sup>

En fin de compte Diderot emploie les unités pour s'aider à créer l'illusion théâtrale qu'il cherche, illusion qu'il veut beaucoup plus convaincante que généralement dans le théâtre de son époque. Dans les Entretiens sur 'Le Fils naturel' il essaie même de nous

---

18. Le Père de famille, acte II, scène 2, DPV, X, pp. 216-18.

19. Le Fils naturel, acte IV, scène 3, DPV, X, p. 65.

20. Voir notre deuxième chapitre.

convaincre que les événements de la pièce sont réels. Mais il y a une tension assez surprenante dans les Entretiens: Dorval parle d'une révolution théâtrale, mais souvent quand il justifie les techniques qu'il emploie dans Le Fils naturel il souligne l'opposition entre le salon, où, selon la fiction des Entretiens, la pièce a été jouée, et le théâtre; comme par exemple:

- Mais ce ton est bien extraordinaire au théâtre! ...
- Et laissez là les tréteaux. Rentrez dans le salon, et convenez que le discours de Constance ne vous offense pas quand vous l'entendîtes là. (DPV, X, pp. 89-90)

Est-ce qu'il y a une explication pour cet argument, qui semble à première vue être une contradiction des théories dramatiques exprimées dans le reste de l'œuvre?

#### Le Côté visuel

Dans sa lettre à Diderot sur Le Père de famille Mme Riccoboni donne une série de critiques pratiques des techniques dramatiques de cette pièce:

Les Français ayant du monde sur leur théâtre, ne peuvent décorer que le fond, cela posé, si vous voulez une chambre dans le goût de celles qu'on habite, la cheminée sera dans le milieu, ainsi dans un éloignement considérable. Les acteurs que vous placerez à cette distance, n'auront point de mouvements qui puissent être aperçus. (DPV, X, p. 435)

ou bien:

La position des acteurs toujours debout, toujours tournés vers le parterre vous paraît gauche, mais ce gauche est nécessaire pour deux raisons. La première c'est que l'acteur qui tourne assez la tête pour voir dans la seconde coulisse, n'est entendu que du quart des spectateurs. La seconde c'est que dans une scène intéressante, le visage ajoute à l'expression [...] et qu'à trois pieds des lampes un acteur n'a plus de visage. (DPV, X, p. 435)

Ancienne actrice, Mme Riccoboni connaissait les limites des théâtres de l'époque et ses critiques sont dans une certaine mesure sensées, mais la réponse de Diderot est simple et radicale:

Je vous dirai [...] qu'il me semble d'abord que vous excusez le vice de notre action théâtrale par celui de nos salles, mais ne vaudrait-il pas mieux reconnaître que nos salles sont ridicules. (DPV, X, p. 437)

Ayez des salles mieux construites, [...] parlez, parlez haut, et vous serez entendus. (DPV, X, p. 441)

Or les critiques de Mme Riccoboni sont basées sur les limitations imposées par les traditions théâtrales, et surtout par la construction des salles de spectacle. Diderot, qui avait évidemment anticipé de telles critiques dès l'époque des Entretiens, veut escamoter cette sorte d'objections et persuader le public de lire sa pièce non pas du point de vue des conventions théâtrales, mais pour elle-même; il rejette donc le théâtre tel qu'il était pour le remplacer par le salon. De cette façon le lecteur comprendra les qualités dramatiques inhérentes à la pièce sans se soucier des problèmes qu'il y aurait à la monter dans un théâtre traditionnel. En écartant ainsi les objections pratiques, il invite le lecteur à décider que la pièce est bonne. La conclusion que les théories des Entretiens l'invite à former d'après ce jugement est que les théâtres sont mauvais et qu'ils devraient donc ressembler de plus près au salon où la première fictive du Fils naturel a été jouée. L'invocation du salon représente donc un moyen de gagner l'approbation du lecteur pour une pièce de théâtre dont les techniques diffèrent énormément de celles du théâtre contemporain traditionnel, non pas une indication qu'une représentation théâtrale du Fils naturel serait impossible.

Quelles sont donc les innovations qu'il propose pour effectuer cette transformation du théâtre? D'abord il faut que le lieu de l'action paraisse aussi vraisemblable que possible. C'était par conséquent de la première importance de débarrasser la scène de spectateurs, événement qui a eu enfin lieu en 1759 grâce à une bourse de 12.000 livres donnée aux comédiens par le comte de Lauraguais.

La scène une fois vide de spectateurs on pourrait commencer à la décorer d'une manière plus vraisemblable, car avant, comme Mme Riccoboni nous l'indique, on ne pouvait en décorer que le fond.<sup>21</sup> Remarquons que le décor pour le salon du père de famille tel que Diderot le décrit aurait été en 1758 impossible à rendre dans un théâtre public car la présence de spectateurs sur la scène rendait la décoration des deux côtés impossible:<sup>22</sup> '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' (DPV, X, p. 191). Les descriptions de lieu que nous trouvons au début des deux premières pièces nous donnent une idée assez précise de la décoration imaginée par l'auteur, c'est-à-dire une imitation détaillée d'un vrai salon de l'époque.

Citons comme exemple celle du Fils naturel:

La scène est dans un 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. (DPV, X, p. 19)

La décoration théâtrale serait un art à lui-même:

La peinture théâtrale doit être plus rigoureuse et plus vraie que tout autre genre de peinture.

[...] Point de distraction. Point de supposition qui fasse dans mon âme un commencement d'impression autre que celle que le poète a intérêt d'y exciter. (DPV, X, p. 405)

Et de même des costumes; point de paniers, point de cothurne, point de luxe; l'acteur doit porter l'habit qui convient à son rôle. Il loue la Clairon qui avait joué sans paniers pour la première fois dans L'Orphelin de la Chine de Voltaire, mais il critique quand même le faste des costumes de cette mise en scène:

Dans quelles dépenses nos comédiens ne se sont-ils pas jetés pour la représentation de l'Orphelin de la Chine? Combien ne leur en a-t-il pas coûté pour ôter à cet ouvrage une partie de son effet? (DPV, X, p. 406)

---

21. Voir ci-dessus et DPV, X, p. 435.

22. Voir Pierre Peyronnet, La Mise en scène au XVIII<sup>e</sup> siècle, pp. 59-61.

Et il veut aussi des modifications dans le jeu des acteurs.

Comme le demande Mirzoza dans Les Bijoux indiscrets,

A-t-on jamais parlé, comme nous déclamons? Les princes et les rois marchent-ils autrement qu'un homme qui marche bien? Ont-ils jamais gesticulé comme des possédés ou des furieux? Les princesses poussent-elles en parlant des sifflements aigus? (DPV, III, p. 165)

Il veut que les acteurs de débarrassent de leur style de déclamation chantant pour employer une façon de parler plus naturelle, et lui il essaie d'écrire un dialogue plus vraisemblable.<sup>23</sup>

Il se rend compte aussi des possibilités du geste naturel, car le répertoire gestuel du théâtre de son temps en France était borné et artificiel. Diderot trouvait ridicules les règles qui gouvernaient le geste au théâtre:

O le maudit, le maussade jeu que celui qui défend d'élever les mains au delà d'une certaine hauteur, qui fixe la distance à laquelle un bras peut s'écarter du corps, et qui détermine comme au quart de cercle, de combien il est convenable de s'incliner! (DPV, X, p. 442)

Il est bien conscient aussi des possibilités d'employer le geste tout seul; il écrit dans la Lettre sur les sourds et muets à propos du lavement de mains de Lady Macbeth, 'Il y a des gestes sublimes que toute l'éloquence oratoire ne rendra jamais' (DPV, IV, p. 142), et il raconte des pantomimes de Garrick, comme par exemple dans le Paradoxe sur le comédien:

Garrick passe sa tête entre les deux battants d'une porte, et, dans l'intervalle de quatre à cinq secondes, son visage passe successivement de la joie folle à la joie modérée, de cette joie à la tranquillité, de la tranquillité à la surprise, de la surprise à l'étonnement, de l'étonnement à la tristesse, de la tristesse à l'abattement, de l'abattement à l'effroi, de l'effroi à l'horreur, de l'horreur au désespoir, et remonte de ce dernier degré<sup>24</sup> à celui d'où il était descendu. (AT, VIII, pp. 381-2)

---

23. Voir notre deuxième chapitre.

24. Voir aussi la Lettre à Madame Riccoboni, DPV, X, p. 443 pour la pantomime de l'enfant/coussin.



Mais nous aurions tort de tirer les mêmes conclusions qu'Aimé Guedj, qui écrit, 'Une difficulté surgit, dont le philosophe ne semble pas avoir conscience. La pantomime ne devient un art que lorsque le geste, loin de s'ajouter au discours, au contraire se substitue à lui. [...] De plus la pantomime n'est pas plus "naturelle" que la tirade.'<sup>25</sup> Si Diderot nous donne des exemples du geste employé tout seul, ou parle de la pantomime grecque, ce n'est que pour nous indiquer les potentialités du jeu physique. Quand Guedj écrit de 'la confusion que fait Diderot entre le jeu réaliste de l'acteur et l'art de la pantomime'<sup>26</sup> il ne se rend pas compte que la pantomime telle que Diderot la conçoit n'est pas le jeu silencieux et stylisé qui évite délibérément la parole pour créer ses effets, mais un jeu physique naturel comme celui que nous avons l'habitude de voir dans nos théâtres du vingtième siècle, un jeu physique qui se joindra à la parole et ne sera silencieux que quand la parole deviendra superflue. Si Diderot emploie le mot pantomime c'est qu'il n'y a pas d'autre mot qui se conforme à son idée; le mot geste n'aurait suggéré aux contemporains que les gestes artificielles que l'on employait déjà au théâtre. N'oublions pas que la pantomime stylisée, la vraie pantomime pour ainsi dire, demande une technique assez spécialisée et que Garrick n'était pas mime, il était acteur. Diderot voulait réintroduire le geste naturel dans un théâtre où la parole était devenue prééminente; 'Nous parlons trop dans nos drames, et conséquemment nos acteurs n'y jouent pas assez' (DPV, X, p. 101). C'est la combinaison de la parole et du geste qui est importante: 'Pourquoi avons-nous séparé ce que la nature a joint? A tout moment, le geste ne répond-il pas au discours?' (DPV, X, p. 101)... Pour souligner cette idée peut-être

---

25. 'Les Drames de Diderot', p. 24.

26. Page 26.

vaut-il la peine de citer la célèbre anecdote racontée dans la Lettre sur les sourds et muets:

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 opiniâtement 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 dérouté 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 eux.  
(DPV, IV, p. 148)

Nous voyons bien qu'il ne s'agit pas ici de se boucher les oreilles parce que le jeu gestuel est plus important que la parole, mais pour étudier la conformité entre le geste et la parole, étude dont les découvertes décourageantes ont peut-être inspiré les arguments des Entretiens et de la Discours écrits quelques années plus tard. Diderot souligne la nécessité de la vérité dans les mouvements dans une lettre à Mlle Jodin écrite en 1766; on apprend un jeu naturel non pas par la lecture des règles mais par l'observation des gens:

Soyez spectatrice attentive dans toutes les actions populaires ou domestiques. C'est là que vous verrez les visages, les mouvements, les actions réelles de l'amour, de la jalousie, de la colère, du désespoir.  
(CORR, VI, p. 168)

L'acteur qui est doué pour ces techniques serait même capable de l'improvisation, et Diderot lui donne l'occasion d'exercer ce talent dans certaines scènes, comme surtout la cinquième du troisième acte du Fils naturel où le désespoir de Clairville est traité ainsi:

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.  
(DPV, X, p. 46)

Mais une lettre écrite à Voltaire à l'occasion de la première parisienne du Père de famille à la Comédie-Française nous apprend qu'en réalité le nouveau système de jeu causait des problèmes pour les acteurs:

Ce genre d'ouvrage leur étoit si étranger, que la plupart m'ont avoué qu'ils trembloient en entrant sur la scène comme s'ils avoient été à la première fois. (CORR, III, p. 291)

Du point de vue du jeu les pièces sont donc aussi révolutionnaires que les œuvres théoriques.

Toutes ces innovations, la pantomime, le décor, les costumes, doivent enrichir le côté visuel du spectacle et Diderot les emploie largement, surtout dans ses deux premières pièces qui, de ce point de vue, sont de véritables tours de force. Nous pensons au début du Fils naturel où les gestes de Dorval nous semblent beaucoup plus importants que ses paroles,<sup>27</sup> à la première scène du deuxième acte du Père de famille où deux actions se passent en même temps, l'une silencieuse l'autre parlée,<sup>28</sup> technique qui effrayait tellement les acteurs de la Comédie-Française qu'ils supprimèrent totalement l'action secondaire. Nous pensons à Mme Hébert qui travaille silencieusement au fond du salon pendant la conversation du père de famille avec Sophie,<sup>29</sup> aux tableaux comme celui du début du second acte du Fils naturel où Rosalie pleure en travaillant à sa tapisserie tandis que Justine essaie de la consoler,<sup>30</sup> au tableau mouvant du début du Père de famille où le père inquiet attend le retour de son fils tandis que les autres s'amuse au fond.<sup>31</sup>

Ces tableaux nous indiquent qu'il y a un lien entre cet intérêt de Diderot pour le côté visuel du théâtre et son goût pour la peinture,

---

27. DPV, X, p. 19

28. DPV, X, pp. 211-14.

29. DPV, X, pp. 222-5.

30. DPV, X, p. 29.

31. DPV, X, pp. 191-2.

qui trouve sa meilleure expression dans les Salons, et ce lien est souligné par un avis donné à Mme Riccoboni: 'La peinture, la bonne peinture, les grands tableaux, voilà vos modèles' (DPV, X, p. 442).

Selon lui un tableau dramatique touchant produirait un effet émotionnel qui pourrait suppléer au coup de théâtre si important dans la comédie et, selon Diderot, souvent désagréable:

J'aimerais bien mieux des tableaux sur la scène, où il y en a si peu, et où ils produiraient un effet si agréable et si sûr, que ces coups de théâtre qu'on amène d'une manière si forcée, et qui sont fondés sur tant de suppositions singulières, que pour une de ces combinaisons d'événements qui soit heureuse et naturelle, il y en a mille qui doivent déplaire à un homme de goût. (DPV, X, p. 91)

Au lieu de cacher certains faits pour préparer le coup de théâtre, le dramaturge pourrait en exploiter toute la valeur émotionnelle en créant un effet de suspense, comme dans des tragédies de Racine et de Voltaire qu'il cite comme exemples.

Je ne plaindrai qu'un instant celui qui sera frappé et accablé dans un instant. Mais que deviens-je, si le coup se fait attendre, si je vois l'orage se former sur ma tête ou sur celle d'un autre, et y demeurer longtemps suspendu? (DPV, X, p. 369)

### Les Techniques traditionnelles

Mais le coup de théâtre ne laisse pas de jouer un grand rôle dans les pièces de Diderot. Il nous semble que la technique est si traditionnelle, lui est si familière, qu'il n'arrive pas à s'en débarrasser. La seule de ses pièces qui ne se termine pas par un coup de théâtre est Est-il bon? Est-il méchant? où les personnages n'apprennent à la fin que ce que le spectateur a toujours su. Dans Le Père de famille et Les Pères malheureux Diderot se trouve incapable de dénouer l'intrigue sans avoir recours à une scène de reconnaissance, et bien que les problèmes émotionnels du Fils naturel soient résolus dès la fin de la troisième scène du dernier acte, c'est-à-dire la

scène où Dorval convainc finalement Rosalie qu'elle doit épouser Clairville,<sup>32</sup> Diderot ne croit pas que la pièce soit terminée sans l'arrivée de Lysimond, qui amène encore une scène de reconnaissance et la révélation de l'identité de Dorval. Et où sont ces 'longues inquiétudes' qu'il nous promet quand il écrit, 'le poète me ménage par le secret un instant de surprise; il m'eût exposé par la confidence à une longue inquiétude' (DPV, X, p. 368)? Il est vrai qu'il emploie des effets de suspense tout au début de ses pièces pour attirer notre intérêt, mais dans ces cas c'est précisément notre ignorance qui crée l'effet.<sup>33</sup> Nous trouvons un bon exemple d'un effet de suspense créé par notre connaissance des faits dans Est-il bon? Est-il méchant? où nous attendons toujours la découverte des stratagèmes d'Hardouin par les autres personnages, mais dans les trois drames nous ne trouvons qu'un seul véritable exemple d'une attente angoissée qui se trouve vers la fin du Père de famille où nous craignons toujours l'intervention du commandeur dans les intrigues de Germeuil. Et Diderot nous explique lui-même qu'il aurait pu rendre ces scènes beaucoup plus piquantes en publiant l'identité de Sophie, sans d'ailleurs nous expliquer trop pourquoi il ne l'a pas fait:

Le poète n'est-il pas le maître de me révéler de son sujet ce qu'il juge à propos? Pour moi, je me serais beaucoup applaudi, si dans le Père de famille (qui n'eût plus été le Père de famille, mais une pièce d'un autre nom), j'avais pu ramasser toute la persécution du commandeur sur Sophie. L'intérêt ne serait-il pas accru, par la connaissance que cette jeune fille dont il parlait si mal, qu'il poursuivait si vivement, qu'il voulait faire enfermer, était sa propre nièce? (DPV, X, p. 370)

Or, la persécution du commandeur est déjà centrée surtout sur Sophie, quel grand changement serait causé par notre connaissance de sa véritable identité? Le changement de titre dont parle Diderot nous

---

32. DPV, X, p. 77.

33. Voir notre deuxième chapitre.

suggère qu'il croyait que cette information aurait trop attiré notre intérêt qui doit être centré sur le père, mais ce personnage est déjà trop passif pour être vraiment intéressant. La solution à ce problème ne serait-elle pas de rendre le père plus intéressant plutôt que de rendre le reste de l'intrigue moins intéressant?

C'est avec surprise que nous lisons dans une lettre à Sophie Volland au sujet d'un jeune dramaturge, 'J'ai eu bien de la peine à [lui] faire entendre que le tems des reconnoissances et des conjurations étoit passé' (CORR, V, p. 224). La lettre a été écrite en 1765, c'est-à-dire sept ans après la composition du Père de famille mais quelques années avant la rédaction des Pères malheureux. D'où viennent ces contradictions? Il n'y a pas malheureusement de réponse évidente à cette question. Il nous semble que ces techniques traditionnelles lui sont si familières qu'elles font parti de son héritage littéraire, qu'il les a dans le sang, pour ainsi dire. Intellectuellement il les rejette, mais il les emploie instinctivement quand il écrit; la seule explication qu'il peut en donner est qu'elles étaient inévitables: 'Si vous y voyez un coup de théâtre; à la bonne heure. Il s'est placé là de lui-même' (DPV, X, p. 91).

Mais remarquons que Diderot n'est pas toujours inconséquent. La scène où Germeuil rend la lettre de cachet au commandeur et révèle qu'il n'est pas responsable de l'emprisonnement de Sophie<sup>34</sup> aurait fourni un très bon coup de théâtre, mais il a préféré le sacrifier pour exploiter dans les scènes précédentes toutes les possibilités touchantes de la situation de Germeuil, homme innocent qui, pour résoudre un problème, doit paraître coupable aux yeux de l'ami même qu'il veut sauver.

---

34. Le Père de famille, acte III, scène 6, DPV, X, pp. 262-4.

Le coup de théâtre n'est pas la seule technique que Diderot condamne dans ses écrits théoriques tout en s'en servant dans ses pièces. Par exemple il critique le contraste de personnages qui pour lui rend une pièce artificielle, ambiguë, et monotone;<sup>35</sup> mais il s'en sert sans s'en rendre compte tout en se félicitant de ne pas l'avoir employé:

Je ne sais quel jugement on portera du Père de famille; mais s'il n'est que mauvais, je l'aurais rendu détestable, en mettant le commandeur en contraste avec le père de famille, Germeuil avec Cécile, Saint-Albin avec Sophie, et la femme de chambre avec un des valets. (DPV, X, p. 377)

Diderot essaie de parer les critiques par son sens de l'humour et nous n'allons évidemment pas parler du valet et de la femme de chambre, ni même de Cécile et de Germeuil, mais il serait difficile de nier qu'il y ait des éléments de contraste entre Sophie, sage et timide, et Saint-Albin, vif et passionné, elle pensant aux choses pratiques et à l'avenir, lui ne pensant qu'à son amour. Et Diderot se trompe vraiment s'il ne voit pas que le père et le commandeur sont en contraste. Ils ont tous les deux un certain droit paternel sur la famille, et si celui du vrai père est le plus fort, cette différence est cachée car il l'exerce moins que le commandeur; le commandeur agit tandis que le père se contente le plus souvent de réagir. Le père est passif, émotionnel, affectueux, vertueux, il laisse ses enfants résoudre leurs propres problèmes. Le commandeur est actif, froid, cynique, sans scrupules, il veut imposer sa propre volonté à autrui. C'est le type du bon père en contraste avec le type du mauvais père tels que Diderot les conçoit. Cette identification des deux personnages est soulignée quand le commandeur parle au père en employant la tournure qui substitue nous à vous: 'Mais il faudrait de la fermeté, et nous n'en avons point' (DPV, X, p. 266). La seule action du père est de défendre le mariage.

---

35. Voir le Discours de la poésie dramatique, DPV, X, pp. 376-83.

de son fils, action qui est tout à fait traditionnelle dans la comédie, pensons par exemple à quelques pères de Molière: M. Jourdain, Harpagon, Argan, mais tandis qu'ils le font, eux, par pur égoïsme, M. d'Orbesson croit agir en père sage et vertueux; le contraste avec le commandeur aide à souligner cette différence.

Diderot proscrit les rôles de valets dans le drame:

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. Si un valet parle sur la scène comme dans la société, il est maussade; s'il parle autrement, il est faux. (DPV, X, p. 132)

Mais il y a des valets dans toutes les pièces de Diderot sauf Les Pères malheureux. Pouvons-nous trouver une explication de cette inconsistance apparente? Il nous semble que cette critique des valets sur la scène se rapporte surtout à un certain rôle qui fait parti d'une longue tradition théâtrale. Ailleurs Diderot écrit, 'Pour les Daves, ils me déplaisent' (DPV, X, p. 399). Dave vient de Davos, nom d'un personnage de L'Andrienne et du Phormion de Térence, mais dont le type reparait sous d'autres noms dans toutes les comédies de cet auteur. Davos est le valet/confident par excellence, l'homme d'esprit et le meneur du jeu que nous retrouvons dans un grand nombre de comédies françaises, ne citons comme exemples que Covielle du Bourgeois Gentilhomme, Hector du Joueur de Regnard, Crispin du Chevalier à la mode de Dancourt, ou Dubois des Fausse Confidences de Marivaux. Des valets comme ceux-ci sont complètement absents des pièces de Diderot. Le meneur du jeu dans Est-il bon? Est-il méchant?, c'est Hardouin lui-même, dans Le Père de famille c'est Germeuil, qui est du même rang social que les autres personnages principaux et qui n'a pas le sens de l'humour de Davos. Dans Le Fils naturel et Les Pères malheureux il n'y a pas de meneur du jeu. Les valets du Père de famille tiennent un rôle purement fonctionnel - ils sont messagers. Et quand La Brie essaie de jouer le rôle de Davos il est renvoyé:



Vous n'êtes plus à mon service. Vous connaissiez le dérèglement de mon fils. Vous m'avez menti. On ne ment pas chez moi. (DPV, X, p. 215)

C'est presque une illustration symbolique sur la scène de la thèse des œuvres théoriques.

Les valets d'Est-il bon? Est-il méchant? se rapportent à une tradition différente, celle du valet idiot qui fournit de la comédie bouffonne sans être vraiment important pour l'intrigue de la pièce; il est stupide, et il est souvent ivrogne et lascif; c'est Alain de L'Ecole des femmes, c'est l'Arlequin des Fausses Confidences. Pour assurer que nous ne prenons pas trop d'intérêt au personnage du valet dans cette pièce Diderot emploie une sorte de morcellement du rôle et nous en présente trois. La présence de ces valets comiques pourrait indiquer un changement d'avis de la part de Diderot pendant les années qui séparent le Discours de la poésie dramatique et La Pièce et le Prologue ou pourrait également être une indication que les préceptes des Entretiens et du Discours, où il est question surtout du drame, ne sont pas toujours bons pour la comédie.

Les valets du Fils naturel sont plus problématiques. André se rapporte à une troisième tradition, celle du messenger de la tragédie grecque; c'est le messenger de l'Ajax de Sophocle, c'est Théramène au cinquième acte de Phèdre, c'est Rodrigue au quatrième acte du Cid; mais tandis que Théramène et Rodrigue combinent leur rôle de messenger avec quelque autre fonction dans la pièce, pour André, comme pour ses prédécesseurs classiques, son récit est sa seule raison d'être. Le récit d'André est problématique pour plusieurs raisons et nous en reparlerons plus bas,<sup>36</sup> il suffit ici de remarquer qu'il parle beaucoup trop bien pour un valet. Pourquoi Diderot n'en a-t-il pas fait par exemple un ami du vieux Lysimond? Dans les Entretiens Diderot croit résoudre ce problème quand il écrit,

---

36. Voir notre deuxième chapitre.

Rien ne rend éloquent comme le malheur. André est un garçon qui a eu de l'éducation, mais qui a été, je crois, un peu libertin dans sa jeunesse. On le fit passer aux Isles, où [le] père [de Dorval], qui se connaissait en hommes, se l'attacha, le mit à la tête de ses affaires, et s'en trouva bien. (DPV, X, p. 109)

Tout cela est bel et bien, mais il fallait nous le dire dans la pièce et non pas dans les Entretiens. Pour le spectateur ces aspects du caractère d'André ne sont pas du tout évidents et la scène est donc invraisemblable; il y a des limites même à ce que le malheur peut accomplir.

Diderot se rendait compte lui-même que la scène entre Dorval et Charles, la deuxième scène du Fils naturel,<sup>37</sup> n'est 'ni vraisemblable ni vraie]' (DPV, X, p. 88), mais il met dans la bouche de Dorval la justification que, 'Je me dis à moi-même à peu près ce que j'ai mis dans la bouche de Charles' (DPV, X, p. 88). Charles est donc lié à la tradition des confidents du théâtre classique français, comme Léonore, confidente de l'Infante dans Le Cid, ou Albine, confidente d'Agrippine dans Britannicus. La scène avec Charles est donc un monologue déguisé placé entre les deux vrais monologues que nous trouvons dans les première et troisième scènes. Diderot suit l'exemple de Goldoni au début du Vero amico pour éviter la froideur d'un très long monologue tout au début de la pièce.<sup>38</sup> Mais ces raisons pour la présence de cette scène n'en sont pas des justifications, car, selon les thèses mêmes de Diderot, la scène reste invraisemblable à cause de la présence d'un valet qui se dispute avec son maître. Encore une fois Diderot n'arrive pas à se débarrasser d'une tradition qu'il n'approuve pas.

Quant aux monologues, Diderot les emploie souvent, surtout dans les trois drames; il y en a moins dans Est-il bon? Est-il méchant?, mais il y en a quand même. Le monologue pose de grands problèmes de

---

37. DPV, X, pp. 20-1.

38. Voir notre cinquième chapitre.

vraisemblance, Diderot le savait bien; les pensées intérieures du personnage ne sont extériorisées que pour les transmettre au public. Corneille donne à ses monologues un caractère symbolique en soulignant leur manque de naturel par la multiplication des techniques poétiques qu'il emploie; pensons par exemple aux répétitions symétriques du monologue de Sabine au début du troisième acte d'Horace, ou les formes compliquées des stances de Rodrigue, de l'Infante ou de Polyeucte. Mais les monologues de Diderot n'ont rien de symbolique, car pour lui il était tout à fait naturel de se parler à voix haute:

Vous savez que je suis habitué de longue main à l'art du soliloque. Si je quitte la société et que je rentre chez moi triste et chagrin, je me retire dans mon cabinet, et là je me questionne et je me demande: Qu'avez-vous? de l'humeur?.... Oui.... Est-ce que vous vous portez mal?... Non.... Je me presse, j'arrache de moi la vérité. (DPV, X, p. 346)

Et les personnages partagent ce tic de leur auteur, comme nous le montre le commentaire que Mlle Clairret fait du monologue du commandeur,<sup>39</sup> 'Je l'ai vu. Il gesticulait. Il se parlait à lui-même' (DPV, X, p. 287).

Dans le Discours de la poésie dramatique Diderot écrit:

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. (DPV, X, p. 398).

Quant à la longueur, il est hors de doute que dans toutes les pièces il y a beaucoup plus de monologues longs que de monologues courts, mais autrement ils se conforment la plupart du temps à cette définition; le personnage s'interroge sur la confusion de ses sentiments, il fait des plans pour ses actions futures, il analyse les actions passées. Mais de temps en temps nous devenons conscients que le monologue est un moyen trop facile d'exposer les événements directement au spectateur.

---

39. Le Père de famille, acte IV, scène 13, DPV, X, p. 286.

pour que Diderot puisse s'empêcher de l'employer ainsi. Regardons par exemple le premier monologue du père dans Les Pères malheureux:

Nous avons été dans la détresse, mais jamais comme depuis quelques jours; point d'argent, plus de travail, plus de provisions ... Je succombe de fatigue; j'ai couru la montagne, j'ai battu la forêt inutilement, et pas un morceau de pain dans la cabane ... Il est allé à la ville, le bon homme, mais la misère est si grande, et ces habitants de la ville sont si durs, que je doute qu'il en rapporte quelques secours ... (AT, VIII, p. 26)

Et ainsi de suite. Bien sûr il y a du trouble ici, car le personnage parle d'événements qui le touchent et le peinent, mais c'est en vain que nous y cherchons la confusion, l'élément de débat avec soi-même qui rend un monologue intéressant et vraisemblable, et que nous trouvons dans la plupart des grands monologues de Corneille ou de Shakespeare.

C'est surtout par les monologues que Diderot contrôle notre perception des événements du Fils naturel, car cette pièce comporte plus de soliloques que les autres, et sur dix monologues il y en a neuf pour Dorval; la seule exception est celui de Constance à la fin du deuxième acte quand elle trouve la lettre de Dorval.<sup>40</sup> C'est ce grand nombre de soliloques pour Dorval qui le caractérise comme personnage central de la pièce et surtout nous donne l'impression de voir tous les événements de la pièce par ses yeux. Ce n'est pas seulement à cause de la fiction des Entretiens que nous voyons Dorval comme auteur de la pièce, car ces neuf monologues (n'oublions pas que même Hamlet n'en a que huit) donnent à la pièce un caractère de subjectivité presque aussi prononcé que dans un roman écrit à la première personne.

### Le Didactisme

Cette identification du spectateur avec le personnage central est très utile pour le côté didactique de la pièce, car nous avons tendance à accepter assez facilement la morale par laquelle il juge

---

40. DPV, X, p. 39.

ses propres actions; nous sommes plus sceptiques quand un personnage donne une leçon de morale à un autre car le didactisme devient plus direct, la voix de l'auteur plus évidente, la scène prend un caractère de sermon, ce qui n'arrive pas dans un monologue où le personnage parle à la première personne. Diderot était très conscient de la nécessité de se cacher derrière ses personnages; il écrit en 1758 au sujet du Père de famille,

Je ne suis pas plus le père de famille que le commandeur; et si l'on se souvient de moi quand on me lira, il faut que l'ouvrage soit bien mauvais. Malheur au poëte qu'on aperçoit dans son drame. (CORR, II, p. 69)

Mais il n'atteint pas toujours cette absence totale de ses pièces et nous pouvons de temps en temps entendre sa voix derrière celle du personnage dans les longues tirades moralisatrices, comme par exemple celle du père de famille à Cécile au sujet du mariage et des couvents<sup>41</sup> et surtout celle de Constance à Dorval sur les mœurs de leur temps, qui comporte un plaidoyer pour le théâtre moral.<sup>42</sup> Cette technique de mettre dans une pièce sa propre apologie et l'apologie de tout le théâtre de l'auteur rappelle une scène célèbre de Molière, la troisième scène du troisième acte du Malade imaginaire où Argan et Béralde parlent des comédies de Molière. Ces scènes ont toutes les deux le même effet: en attirant notre attention sur le caractère artificiel de l'action elles détruisent l'illusion théâtrale. Dans ces deux scènes l'auteur s'adresse directement au public. Diderot ne parle pas dans ses œuvres de cette scène du Malade imaginaire, mais il fait la critique d'une autre scène de Molière qui comporte, elle aussi, une adresse au public; il s'agit de la septième scène du quatrième acte de L'Avare:

---

41. Le Père de famille, acte II, scène 2, DPV, X, pp. 216-18.

42. Le Fils naturel, acte IV, scène 3, DPV, X, p. 65.

- Mais l'Avare qui a perdu sa cassette dit cependant au spectateur: Messieurs, mon voleur n'est-il point parmi vous?
- Eh laissez là cet auteur. L'écart d'un homme de génie ne prouve rien contre le sens commun. Dites-moi seulement s'il est possible que vous vous adressiez un instant au spectateur sans arrêter l'action.  
(DPV, X, p. 373)

Diderot ne se rend pas compte que bien qu'il existe une différence importante entre la scène de L'Avare et celle du Fils naturel, c'est-à-dire que dans celle-là c'est le personnage qui s'adresse directement au public tandis que dans celle-ci c'est l'auteur qui parle par la bouche du personnage, l'effet des deux scènes est le même: le spectateur se souvient qu'il est dans un théâtre, qu'il regarde une pièce, et toute illusion de réalité est détruite. Dans les deux pièces de Molière cette rupture a un effet comique frappant; dans la scène de Diderot il n'y a aucune intention comique et Diderot aurait donc mieux fait de mettre cette tirade justificative dans les Entretiens.

Il n'est pas surprenant que de temps en temps le didactisme des pièces devient trop évident, car c'était pour Diderot l'élément le plus important de son théâtre, il en parle longuement dans les œuvres théoriques. Selon lui tous les arts pourraient suivre un but moral:

O 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! (DPV, X, p. 338)

Mais c'est au théâtre qu'il donne la tâche la plus importante; dans sa société idéale le théâtre serait la nouvelle église, les acteurs ses prêtres:

Ah, mes amis, si nous allons jamais à la Lampedouse fonder loin de la terre, au milieu des flots de la mer, un petit peuple d'heureux! ce seront là nos prédicateurs, et nous les choisirons sans doute selon l'importance de leur ministère. Tous les peuples ont leurs sabbats, et nous aurons aussi les nôtres. Dans ces jours solennels, on représentera une belle tragédie, qui apprenne aux hommes à redouter les passions; une bonne comédie qui les instruisse de leurs devoirs, et qui leur en inspire le goût. (DPV, X, pp. 105-6)

Il croit qu'en touchant les émotions on peut enseigner la vertu:

Le parterre de la Comédie est le seul endroit où les larmes de l'homme vertueux et du méchant soient confondues. Là, le méchant s'irrite contre des injustices qu'il aurait commises, compatit à des maux qu'il aurait occasionnés, et s'indigne contre un homme de son propre caractère. Mais l'impression est reçue, elle demeure en nous, malgré nous; et le méchant sort de sa loge moins disposé à faire le mal que s'il eût été gourmandé par un orateur sévère et dur. (DPV, X, p. 338)

La plupart des personnages sont donc foncièrement vertueux, et ils se trouvent dans des situations fortes et pathétiques où leurs émotions sont en conflit avec leur vertu, le dénouement nous montrant qu'ils avaient raison de suivre la voie de la vertu. Le commandeur, qui est le seul personnage vicieux de tous les trois drames, ne doit jamais inspirer notre sympathie; il ressemble donc à un traître de mélodrame ou au Narcisse de Racine, c'est un homme froid et cynique. Pour faciliter l'identification du public avec les personnages Diderot en fait des gens ordinaires de la société contemporaine (mais remarquons qu'ils ne sont pas de simples bourgeois, ils sont presque tous de la petite noblesse ou tout au moins de la haute bourgeoisie; même le père des Pères malheureux, le type du paysan pauvre, est fils de 'cavalier'). Il est vrai qu'il y a certains éléments des intrigues qui minent l'effet édifiant des drames: les dénouements en sont tous plus ou moins fortuits; si Saint-Albin reste vertueux, c'est bien malgré lui; Dorval ne confesse pas à Constance qu'il n'a pas d'amour pour elle. Mais néanmoins, même si Diderot croit le contraire, les personnages sont en général trop vertueux pour être vraisemblables, et la tendance à descendre du pathétique en pathos empêche aussi notre identification complète avec les personnages idéalisés.

Est-il bon? Est-il méchant? est philosophique plutôt que didactique, il pose une question tandis que les drames donnent une leçon, et cette question étant précisément la difficulté de définir la vertu, les

personnages sont beaucoup plus ambigus, beaucoup plus vraisemblables que ceux des drames. Dans les Entretiens sur 'Le Fils naturel', Diderot écrit, 'Il me semble qu'il y a bien de l'avantage à rendre les hommes tels qu'ils sont. Ce qu'ils devraient être est une chose trop systématique et trop vague pour servir de base à un art d'imitation' (DPV, X, p. 150),<sup>43</sup> mais ce n'est que dans sa dernière pièce qu'il réussit vraiment à mettre cette théorie en pratique.

### Les Bienséances

Le côté émotionnel des pièces est très important pour les intentions didactiques de l'auteur, et en conséquence il critique souvent les bienséances. Selon lui, 'La poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage' (DPV, X, p. 402); les bienséances limitaient l'imagination du poète et ne lui permettaient pas ce qui avait été permis aux Grecs, ce qui était permis aux Anglais.<sup>44</sup> Les réactions du public en face d'une infraction aux bienséances pourraient être extrêmes. Diderot nous raconte dans le Paradoxe sur le comédien ce qui arriva à la cinquième scène du cinquième acte de la tragédie Inès de Castro de La Motte quand deux enfants entrèrent en scène:

A la première représentation d'Inès de Castro, à l'endroit où les enfants paraissent, le parterre se mit à rire; la Duclos, qui faisait Inès, indignée, dit au parterre: "Ris donc, sot parterre, au plus bel endroit de la pièce." Le parterre l'entendit, se contint; l'actrice reprit son rôle, et ses larmes et celles du spectateur coulèrent. (AT, VIII, p. 387)

Malheureusement pour bien des auteurs, le plus souvent le public ne changeait pas d'avis aussi facilement.

- 
43. Diderot pense évidemment à la célèbre phrase de La Bruyère sur Corneille et Racine: 'Celui-là peint les hommes comme ils devraient être, celui-ci les peint tels qu'ils sont', Caractères, I, 54, p. 96.
44. Voir DPV, X, p. 93.



Si dans ses drames Diderot dépasse les bornes des bienséances traditionnelles, c'est presque uniquement dans les scènes d'émotion forte, mais dans ces scènes nous voyons souvent l'émotion nue des personnages, comme par exemple dans la cinquième scène du troisième acte du Fils naturel où Clairville 'est comme un fou. Il va, il vient, il s'arrête. Il soupire de douleur, de fureur. [...] Il pousse l'accent inarticulé du désespoir' (DPV, X, p. 46), dans la cinquième scène du quatrième acte du Père de famille où le père doit empêcher Saint-Albin de se battre avec Germeuil 'en [le] saisissant par le milieu du corps, et l'entraînant hors de la salle' (DPV, X, p. 274), ou dans la quatorzième scène des Pères malheureux où le désespoir de Simon se manifeste en actions qui ressemblent presque à une crise d'épilepsie: 'Simon se roule à terre, se désespère, s'arrache les cheveux, crie' (AT, VIII, p. 46), et nous verrons qu'il n'adoucit aucunement les grandes scènes émotionnelles dans sa traduction du Gamester de Moore comme le fait Saurin dans son adaptation de la même pièce, Béverlei.<sup>45</sup> Quand Diderot est accusé d'une infraction aux bienséances du point de vue religieux il défend vigoureusement la nécessité artistique de sa scène; il s'agit de l'endroit de la sixième scène du second acte du Père de famille où le père raconte la prière qu'il a faite à la naissance de son fils:

Je vous reçus entre mes bras, du sein de votre mère; et vous élevant vers le Ciel; et mêlant ma voix à vos cris, je dis à Dieu: ô Dieu qui m'avez accordé cet enfant, si je manque aux soins que vous m'imposez en ce jour, ou s'il ne doit pas y répondre, ne regardez point à la joie de sa mère; reprenez-le. (DPV, X, p. 228)

La défense de cette scène se trouve dans une lettre de 1758 à Malesherbes:

Je ne suis point entêté et je n'ai que tout juste la vanité d'un auteur; mais, plus je lis cette prière du père de famille sur son fils naissant, plus elle me paroît nécessaire.

---

45. Voir notre troisième chapitre.

[...] Le père de famille irrité finit par donner sa malédiction à son fils. Voyez; que signifie la malédiction d'un père, et quelle importance y peut-il mettre, si ce n'est pas un homme pieux? Or comment pouvois-je annoncer plus naturellement sa piété, qualité d'ailleurs si convenable à son état et à son caractère? Cette prière est vraie. Elle est simple. Elle est pathétique. Elle est placée. (CORR, II, p. 68)

Mais bien qu'il n'en parle ni dans le Discours de la poésie dramatique ni dans les Entretiens sur 'Le Fils naturel', en contradiction même avec l'impression qu'il donne dans ces œuvres, il y a des limites à ce que même Diderot croit permmissible sur la scène, car nous lisons dans une lettre écrite à Voltaire en 1760 au sujet de son Tanocrède:

On dit que Mademoiselle Clairon demande un échafaud dans la décoration; ne le souffrez pas, mordieu! C'est peut-être une belle chose en soi; mais si le génie élève jamais une potence sur la scène, bientôt les imitateurs y accrocheront le pendu en personne. (CORR, III, p. 274)

Et dans Est-il bon? Est-il méchant?, bien qu'il s'y permette quelques propos un peu libertins, nous ne trouvons rien de l'énergie sexuelle qui se manifeste dans Le Neveu de Rameau ou Jacques le fataliste.

### Les Conditions

Un autre moyen d'enseigner la moralité au spectateur serait selon Diderot de traiter les conditions plutôt que les caractères. Ce n'est pas dire que les personnages n'auraient pas de caractère, ce qui serait évidemment impossible, mais que l'intérêt principal de la pièce au lieu d'être centré sur un trait de caractère comme dans L'Avare, Le Chevalier à la mode de Dancourt, Le Glorieux de Destouches ou Le Méchant de Gresset, serait les devoirs sociaux du personnage.

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 du caractère qu'on tirait toute l'intrigue. On chercherait en général les circonstances qui le faisaient sortir, et

l'on enchaînait ces circonstances. 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. (DPV, X, p. 144)

Mais dans quelle mesure les pièces de Diderot traitent-elles des conditions? Par exemple la condition de fils naturel ne nous semble pas être une condition sociale qui a ses propres devoirs et avec laquelle chaque spectateur peut s'identifier. Et en plus la pièce ne traite vraiment pas de cette condition. La personnalité de Dorval est en quelque sorte déterminée par sa bâtardise, mais, sauf pour le dénouement, cette qualité n'a aucune importance pour l'intrigue de la pièce. Il nous semble plutôt que la pièce traite des devoirs de l'amitié, mais il est tout à fait possible que le spectateur ne s'en rendrait pas compte et manquerait ainsi une bonne leçon de morale. Pourquoi mettre une condition dans le titre et puis traiter une autre?

Le Père de famille ne nous donne pas une impression trop édifiante de la condition de père. D'Orbesson est un père affectueux certainement, il sait renvoyer ses valets, il est généreux, mais en ce qui concerne ses enfants il est nul. Son unique action dans toute la pièce, la défense du mariage de Saint-Albin avec Sophie, est la cause d'une suite d'événements qui, sans une scène de reconnaissance tout à fait fortuite, amènerait une fin catastrophique. Les actions du commandeur, quoique moins humaines, sont beaucoup plus efficaces. Et quant aux enfants, qui doivent sans doute nous enseigner les devoirs du fils ou de la fille, toutes leurs actions sont caractérisées par le défi du père.

Dans Les Pères malheureux les conditions des personnages sont presque sans importance; c'est la situation pathétique d'une famille

en train de mourir de faim, c'est la scène de reconnaissance entre le père et le fils (qui pourraient également être deux amis, deux frères, un homme et sa femme), c'est le plaidoyer contre le vol qui sont importants.

Et dans Est-il bon? Est-il méchant? nous voilà revenus à la comédie de caractère. Comme le premier sous-titre nous l'indique, Hardouin est 'l'officieux persifleur' tout comme M. Jourdain est 'le bourgeois gentilhomme' et Argan est 'le malade imaginaire'.

### L'Architecture

Entre toutes ses théories abstraites du drame et du théâtre Diderot donne aussi des avis plus pratiques pour l'auteur qui veut écrire une pièce de théâtre. Il souligne surtout l'importance du plan:

Surtout s'imposer la loi de ne pas jeter sur le papier une seule idée de détail, que le plan ne soit arrêté. [...] Soit [...] que vous composiez en vers, ou que vous écriviez en prose; faites d'abord le plan: après cela vous songerez aux scènes. (DPV, X, p. 347)

En août 1759, vers l'époque où il a composé les plans du Shérif, du Train du Monde, de Madame de Linan, et de L'Infortunée, Diderot a écrit à Grimm, 'Il est sûr que le plan ne me coûte rien et que le dialogue me tue' (CORR, II, p. 200). Cette affirmation nous explique pourquoi un si grand nombre des pièces dont il rêvait n'ont jamais dépassé l'état fragmentaire. Il est tout à fait possible qu'un bon nombre de ces œuvres restaient inachevées parce que Diderot n'avait pas assez d'enthousiasme pour se dévouer au long travail de composer cinq actes de dialogue, mais ce n'était certainement pas toujours le cas; l'idée du Shérif le hantait pendant presque toute sa vie. Avant d'écrire le plan il en avait parlé dans le Discours de la poésie dramatique,<sup>46</sup>

46. DPV, X, p. 336.

et il a repris l'idée plus tard dans le Paradoxe sur le comédien<sup>47</sup> et dans le quatorzième article des Mémoires pour Catherine II,<sup>48</sup> mais il n'a jamais rédigé la pièce dont il avait rêvé pendant si longtemps. L'explication de cette omission se trouve dans une lettre à Grimm écrite en juillet 1759 où il parle de l'œuvre sous le titre du Juge de Kent: 'Pour le Juge de Kent, c'est maintenant un travail qui m'effraye. Imaginez quarante-six scènes à écrire, toutes d'enthousiasme et de chaleur' (CORR, II, p. 171). En plus des plans dont nous avons déjà fait mention nous trouvons dans le Discours de la poésie dramatique le plan d'une Mort de Socrate<sup>49</sup> et il existe aussi deux plans d'opérettes: Le Mari libertin puni et le Plan d'un opéra-comique, et quelques autres plans de pièces: Les Deux Amis, Térentia et, encore une fois dans le quatorzième article des Mémoires pour Catherine II, le plan d'un Méfiant.<sup>50</sup> En plus nous avons un plan du Père de famille qui se trouve dans le Discours de la poésie dramatique<sup>51</sup> mais qui est plutôt une suite informelle d'idées et d'observations qu'un plan structurel, le Plan d'un divertissement domestique qui fournit l'épisode de Mme Bertrand qui paraît dans La Pièce et le Prologue et plus tard dans Est-il bon? Est-il méchant?, et le canevas d'une version tragique du Fils naturel que nous trouvons dans les Entretiens.<sup>52</sup> Les quatre ou cinq pièces que Diderot a complétées ne représentent donc qu'une partie de ses activités dramatiques.

Mais Diderot suit-il ses propres préceptes? Dans quelle mesure ces plans sont-ils comme Diderot les veut dans le Discours de la poésie dramatique, c'est-à-dire sans dialogue et dépouillés de détails?

---

47. AT, VIII, pp. 395-6.

48. MC, pp. 74-5.

49. DPV, X, pp. 340-1.

50. MC, p. 75.

51. DPV, X, pp. 348-51.

52. DPV, X, pp. 136-9.

Le Plan d'une tragédie intitulée 'Térentia' qui est écrit presque entièrement en dialogue est en quelque sorte exceptionnel, car nous lisons dans l'esquisse du cinquième acte, 'Faites tous vos efforts pour que cette scène déchire l'âme. Il me faut ici un chef-d'œuvre, rien de moins' (AT, VIII, p. 330). Cet avis à la deuxième personne nous suggère qu'il s'agit ici d'une esquisse illustrative faite pour un ami plutôt qu'un plan que Diderot pensait employer lui-même. Mais les deux plans d'opérettes contiennent eux aussi beaucoup de dialogue, et il y en a aussi dans le Plan d'un divertissement domestique bien que ce soit moins développé que dans les deux autres: encore une fois Diderot ne suit pas toujours ses propres préceptes. La plupart des autres plans ne sont que des histoires, des idées sans aucune indication d'actes ou de scènes ou de lieu. Il n'y a que le Plan d'une tragédie intitulée 'Le Shérif', qui ne contient pas de dialogue, et le Plan d'un divertissement domestique, où il y en a trop peu pour causer des problèmes, qui soient assez développés et structurés pour mériter la description de plan, sans être à moitié dialogués, caractéristique qui, selon Diderot, devrait être évitée.

Mais pourquoi tant de projets sont-ils restés en chantier? Il est évident des lettres à Grimm citées plus haut que Diderot a été tout simplement effrayé par Le Shérif et Le Train du Monde, par celui-là à cause de la violence des émotions, par celui-ci à cause de sa complexité. Il est aussi évident que le public français contemporain aurait été scandalisé par la violence des événements de l'un et par la liberté des mœurs dans l'autre, peut-être Diderot s'en est-il rendu compte aussi. Il est facile de comprendre pourquoi il a perdu son enthousiasme pour les deux opéras-comiques, car ils ne sont que des divertissements tout à fait conventionnels et insignifiants; ils nous font penser au début d'une critique de Julie de Denon écrite par

Diderot en 1769: 'Il est écrit dans l'Évangile: Malheur aux tièdes, parce que le Seigneur les vomira' (AT, VIII, p. 477). Quant aux autres, qui sait? Peut-être s'est-il décidé que ces petits contes ne feraient pas de très bonnes pièces de théâtre, peut-être n'a-t-il pas eu le temps de les compléter, peut-être les a-t-il tout simplement oubliés.

Malheureusement il n'existe pas de plan structurel pour les trois drames. Diderot parle d'un plan du Père de famille dans une lettre écrite au dramaturge Antoine Bret en novembre 1757: 'Le plan de ma pièce est resté tel que vous sçavez' (CORR, II, p. 18), mais nous ne savons pas s'il s'agit d'un plan structurel, de celui qui est reproduit dans le Discours de la poésie dramatique ou bien même d'idées qu'il avait discutées avec Bret mais qui n'existaient pas en forme écrite. Bien sûr il est tout à fait naturel qu'un auteur détruise les plans des œuvres complétées et garde les autres pour un travail futur possible, mais dans le cas du Père de famille où Diderot présente ses idées décousues pour la pièce comme exemple d'un plan, n'aurait-il pas été plus naturel de donner aussi le plan structurel s'il y en avait un?

Mais que Diderot ait travaillé avec l'aide d'un plan ou non, il n'en est pas moins vrai que les drames sont assez bien structurés. Nous aurions peut-être de la peine à donner à chaque acte un titre comme le propose le Discours de la poésie dramatique: 'Si un poète a bien médité son sujet et bien divisé son action, il n'y aura aucun de ses actes auquel il ne puisse donner un titre' (DPV, X, p. 388), mais nous pouvons en relever quelques félicités structurelles. Dans Le Fils naturel chacun des quatre premiers actes se termine par un monologue qui prépare les événements de l'acte suivant, et, malgré tous ses défauts, le long récit d'André est très bien placé tout au milieu du troisième acte où il forme la clef de voûte de la structure de la pièce.

Dans Le Père de famille nous remarquons l'accélération des événements dans le cinquième acte, effet créé par un grand nombre de scènes courtes, et le dédoublement de certaines scènes clefs, comme les deux entrées effrayées de Sophie,<sup>53</sup> l'entretien de Saint-Albin avec le père qui est suivi directement de celui entre Saint-Albin et le commandeur,<sup>54</sup> les deux scènes où Germeuil est accusé injustement par Saint-Albin,<sup>55</sup> les deux interventions de Mlle Clairret qui provoque une fuite générale en annonçant l'entrée du commandeur,<sup>56</sup> ou les deux exculpations de Germeuil devant le père.<sup>57</sup>

Mais Le Fils naturel et Le Père de famille partagent à peu près le même défaut structurel, défaut que Diderot aurait critiqué lui-même dans l'œuvre d'un autre, ainsi qu'il fait en blâmant les auteurs des Amants sans le savoir pour avoir fait mentir un personnage autrement honnête:

Je vois ce que c'est; s'il eût dit la vérité, la pièce finissait; mais fallait-il faire mentir un jeune homme bien élevé pour la continuer? Il n'y avait qu'à ne la pas commencer. (AT, VIII, p. 496)

Pour préparer le dénouement du Fils naturel Diderot donne à Dorval dès le troisième acte quelques soupçons que Lysimond pourrait être son père. Dans la huitième scène de l'acte, celle qui suit le récit d'André, Dorval dit à Clairville,

Cet André a jeté le trouble dans mon âme. Si vous saviez les idées qui me sont venues pendant son récit .... Ce vieillard ... Ses discours ... Son caractère ... Ce changement de nom ... Mais laissez-moi dissiper un soupçon qui m'obsède, et penser à votre affaire. (DPV, X, p. 53)

- 
53. Acte III, scène 2 et acte IV, scène 10, DPV, X, pp. 250-3 et pp. 280-3, et voir la note de J. Chouillet, DPV, X, p. 281, n. 70.
54. Acte II, scènes 6 et 8, DPV, X, pp. 226-34 et pp. 235-9.
55. Acte III, scène 6 et acte IV, scène 5, DPV, X, pp. 262-4 et pp. 273-4, et voir la note de J. Chouillet, DPV, X, p. 274, n. 68.
56. Acte IV, scène 11 et acte V, scène 5, DPV, X, p. 284 et p. 290.
57. Acte III, scène 6 et acte V, scène 12, DPV, X, pp. 262-4 et pp. 299-306.



Il est inconcevable que Dorval ne parle pas de ce soupçon dans le monologue qui suit, mais c'est bien ce qui arrive, car évidemment trop de réflexion sur cette possibilité que le père de Rosalie soit aussi celui de Dorval amènerait le dénouement dès la fin du troisième acte. Pourquoi introduire cette idée qui crée plus de problèmes qu'elle n'en résout?

Dans la quatrième scène du deuxième acte du Père de famille Sophie dit au père,

Je suis venue ici avec un de mes frères implorer l'assistance d'un parent, qui a été bien dur envers nous. Il m'avait vue autrefois en province. Il paraissait avoir pris de l'affection pour moi, et ma mère avait espéré qu'il s'en ressouviendrait. Mais il a fermé sa porte à mon frère, et il m'a fait dire de n'en pas approcher. (DPV, X, p. 223)

Est-il vraisemblable qu'elle ne dise pas que ce parent s'appelle le commandeur d'Auvilé, ou que le père ne reconnaisse pas la fille qu'il cherchait à la première scène de ce même acte?

A propos, Monsieur Le Bon. Souvenez-vous de ces gens de province? Je viens d'apprendre qu'ils ont envoyé ici un de leurs enfants: tâcher de me le découvrir. (DPV, X, p. 215)

Mais nous ne sommes qu'au deuxième acte. Encore une fois en essayant de rehausser la vraisemblance du dénouement Diderot mine la crédibilité du reste de l'intrigue. En essayant d'ajouter à la logique structurelle de ses pièces Diderot risque d'en détruire la vraisemblance.

Les trois états successifs d'Est-il bon? Est-il méchant? nous révèlent une sorte de construction par blocs qui serait peut-être impossible avec une pièce plus conventionnelle, mais qui nous donne néanmoins une impression intéressante du développement de la seule pièce dont nous possédons un plan de Diderot, développement qui est comparable à celui du Paradoxe sur le comédien dont la première version existe sous la forme des Observations sur 'Garrick; ou, Les Acteurs anglais'. L'intrigue de Mme Bertrand est présente dans le Plan d'un

divertissement domestique mais dans un contexte tout à fait différent de celui de La Pièce et le Prologue. Les scènes de la pièce entre Hardouin, Mme Bertrand et M. Poulitier suivent donc de très près celles du plan entre le chevalier, Mme de \*\*\* et le premier commis; comparons par exemple une phrase du plan,

Surtout il faut se rendre la chose propre et personnelle ...  
(DPV, XXIII, p. 316)

avec cette phrase de la pièce,

Le point sans lequel point de succès: c'est de se rendre personnelle la grâce qu'on demande. (DPV, XXIII, p. 342)

ou, du plan:

Je ne suis pas riche; la mère n'a rien. Si elle vient à mourir, croyez-vous que je laisserai mon enfant dans la rue? (DPV, XXIII, p. 317)

et de la pièce:

Je ne suis pas riche; vous connaissez ma façon de penser et de sentir: dites-moi, si cette femme venait à mourir, croyez-vous que je pusse supporter les dépenses de l'éducation d'un enfant, ou me résoudre à l'oublier, à l'abandonner? (DPV, XXIII, p. 355)

Ces scènes du plan sont donc suivies de très près dans la pièce, mais elles sont encadrées et séparées par des scènes complètement nouvelles. Les dix-huit, dix-neuf et vingtième scènes du plan deviennent donc la treizième scène de la pièce, mais nous devons attendre la dix-neuvième scène de la pièce pour retrouver la vingt et unième du plan, et ainsi de suite.

De la même façon les scènes des nouvelles intrigues ajoutées dans Est-il bon? Est-il méchant? sont insérées entre celles de La Pièce et le Prologue que nous retrouvons presque sans changement dans la dernière version de la pièce: on trouve un mot changé par ici, une phrase ajoutée ou supprimée par là, le titre du Philosophe sans le savoir est ajouté à la liste des pièces jouées par Mlle Beaulieu, mais en général les scènes sont presque identiques dans les deux

versions de la pièce. Remarquons en passant que Jack Undank nous donne même de bonnes raisons de croire qu'un grand nombre des changements que nous trouvons dans la plupart des éditions d'Est-il bon? Est-il méchant? ne sont pas de Diderot, mais sont le travail du copiste Girbal.<sup>58</sup>

Il nous semble raisonnable de supposer que cette méthode de construire une pièce produirait une structure très informe, mais rien de moins vrai. Diderot mélange et amène ses intrigues avec l'habileté d'un vrai virtuose. C'est dans cette pièce très compliquée plutôt que dans les drames aux intrigues simples qu'il atteint son but de donner à chaque acte son propre sujet. Le premier acte introduit l'intrigue principale, celle qui concerne la pièce qui doit être écrite pour Mme de Malves, et aussi le personnage important Mme de Vertillac. Toutes les autres intrigues sont entamées dans le deuxième acte, et dans le troisième Hardouin les résout toutes. Le quatrième acte nous montre la révélation de ses succès et puis les suites de la découverte des moyens qu'il a employés pour atteindre ses buts. En plus les scènes sont si habilement arrangées que nous n'avons jamais assez de temps pour nous intéresser trop à une histoire au dépens des autres.

Dans les trois drames Diderot essaie donc de créer un genre qui est à la fois révolutionnaire et didactique. Et même si quelques aspects du théâtre traditionnel qui sont rejetés dans les œuvres théoriques s'infiltrèrent dans les pièces sans peut-être que Diderot s'en rende compte, elles restent révolutionnaires à cause de leur réalisme relatif par rapport aux autres pièces de l'époque, des innovations sur le plan visuel, et, comme nous verrons dans notre chapitre suivant, de la tentative d'écrire un dialogue plus naturel.

---

58. Voir son article 'Est-il bon? Est-il méchant?: Manuscrits et dates de composition'.

Mais si dans Le Fils naturel il ne réussit pas à trouver le vrai rythme théâtral à cause des tirades moralisantes et sentimentales qui trahissent l'effort conscient d'atteindre son but didactique, dans Le Père de famille et Les Pères malheureux ces défauts sont beaucoup moins évidents; et n'oublions pas que celui-là était très populaire à son époque. S'il ne l'est plus c'est que nous ne supportons plus le pathétique, le pathos même, la sentimentalité écœurante et l'extrême émotivité qui étaient à la mode au dix-huitième siècle. Il est révélateur qu'à la Comédie-Française c'étaient les scènes révolutionnaires comme la scène double du début du second acte qui furent supprimées plutôt que les scènes sentimentales.<sup>59</sup>

Mais il nous semble quand même que le génie habituel de Diderot manque à ces œuvres, qu'il se force un peu trop. Diderot le théoricien rejette des techniques traditionnelles que Diderot le dramaturge emploie sans y penser. La pièce qu'il veut écrire est plus traditionnelle que la pièce qu'il croit qu'il doit écrire et la pièce qu'il écrit vraiment trahit un peu ce conflit.

Et si les pièces sont en vérité bien plus révolutionnaires que les critiques ont souvent suggéré, les œuvres théoriques le sont moins. La plupart des idées que nous trouvons dans les thèses dramatiques, comme nous avons suggéré dans ce chapitre et comme nous verrons dans notre étude des sources de la dramaturgie diderotienne, remontent aux auteurs classiques français du dix-septième siècle ou à quelques auteurs du dix-huitième siècle comme La Motte, Landois ou Mme de Graffigny.<sup>60</sup> La plus grande des innovations de Diderot est d'avoir réuni toutes ces idées dans deux œuvres qui ne sont pas seulement des thèses dramatiques importantes, mais, grâce à leur

---

59. Voir sur ce sujet notre cinquième chapitre.

60. Diderot est bien plus révolutionnaire quand il s'inspire de la littérature classique ou étrangère.

style vivant et quelquefois poétique, sont aussi des chefs-d'œuvres littéraires en elles-mêmes. Ce n'est pas dire qu'il n'y a rien de révolutionnaire dans les théories de Diderot: par comparaison avec les attitudes générales de son époque son originalité est frappante, mais par comparaison avec son prédécesseur La Motte, par exemple, quelques-unes de ses idées sont assez conventionnelles.

Quand Diderot écrit Est-il bon? Est-il méchant? quelques années après l'époque des drames, des Entretiens et du Discours de la poésie dramatique, il choisit une forme plus traditionnelle, une comédie d'intrigue et de caractère; le didactisme ouvert et la sensiblerie tels que nous les trouvons dans les drames sont oubliés, mais l'expérience théâtrale, le côté révolutionnaire des œuvres théoriques ne le sont pas. Tradition et innovation se mélangent, Diderot peut donner libre cours à son imagination. Est-il bon? Est-il méchant? est le chef-d'œuvre de son théâtre, la pièce qu'il est né pour écrire.

## II

### Aspects stylistiques du dialogue des pièces de Diderot

Dans les grandes œuvres de théorie dramatique de Diderot nous chercherons en vain une étude approfondie du langage dramatique. Ses idées sur cet aspect de la dramaturgie se trouvent dans quelques remarques répandues çà et là non seulement dans les Entretiens sur 'Le Fils naturel', et le Discours de la poésie dramatique, mais aussi dans des lettres et des œuvres critiques. Il est quand même possible d'en relever quelques idées clefs, quelques tendances générales.

Diderot voulait surtout écrire un dialogue vraisemblable, ainsi donc le langage dramatique doit être aussi proche que possible du langage quotidien: 'Ecouter les hommes, et s'entretenir souvent avec soi; voilà les moyens de se former au dialogue' (DPV, X, p. 346), écrit-il dans le Discours de la poésie dramatique, et dans son article Sur 'Spartacus' de Saurin, 'Il me semble qu'en baissant d'un ton, on devient plus simple, plus vrai, plus touchant' (DPV, XIII, p. 145). La vie émotionnelle des personnages est de la première importance dans les drames et tandis que dans le théâtre classique un accès de passion se manifeste le plus souvent par une tirade poétique, selon Diderot un personnage qui se livre à une émotion forte devient moins et non pas plus éloquent:

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. (DPV, X, p. 102)

Le côté didactique des drames est aussi d'une grande importance, et Diderot est très conscient du problème principal du didactisme: que

l'auteur ne doit jamais donner l'impression qu'il prêche au public:

Qu'un auteur intelligent fasse entrer dans son ouvrage des traits que le spectateur s'applique, j'y consens [...] qu'il instruisse et qu'il plaise, mais que ce soit sans y penser. Si l'on remarque son but il le manque; il cesse de dialoguer, il prêche. (DPV, X, pp. 373-4)

Et pour Diderot le langage dramatique est non seulement verbal mais aussi gestuel. Nous avons vu dans le chapitre précédent son intérêt pour le côté visuel du spectacle, et il croyait aussi que le geste doit être considéré comme un moyen de communication aussi important que la parole: 'Il y a des gestes sublimes que toute l'éloquence oratoire ne rendra jamais' (DPV, IV, p. 142).

Du point de vue du langage dramatique les pièces de Diderot sont d'une originalité frappante, leur dialogue se distinguant non seulement des styles dramatiques de ses contemporains, mais aussi du style de la plupart des autres œuvres de Diderot lui-même. Cet aspect de sa dramaturgie mérite donc une étude détaillée.

### Le Langage gestuel

Considérons d'abord le côté non-verbal de son langage dramatique. La didascalie, très rare dans les pièces sérieuses du dix-septième siècle, commence, dès le début du dix-huitième siècle, à devenir plus répandue. La plupart de ces indications dépendent du dialogue annonçant un aparté ou indiquant le caractère émotionnel d'une réplique, mais il y en a qui indiquent des gestes, des actions, des jeux de scène: c'est-à-dire la pantomime telle que Diderot la concevait.<sup>1</sup> Mme de Graffigny, par exemple, s'en sert relativement peu, mais nous trouvons dans sa Cénie la didascalie, 'prenant avec transport la main de Cénie'.<sup>2</sup> Entre autres indications dans Le Philosophe marié de Destouches nous

---

1. Voir sur ce sujet notre premier chapitre.

2. Acte V, scène 5, Œuvres complètes, p. 298.

trouvons, 'se cachant de son éventail'<sup>3</sup> et, 'Mélite, pendant que le Marquis parle, regarde Ariste en levant les épaules, & il lui fait signe de se taire';<sup>4</sup> et dans Mélanide de Nivelles de la Chaussée, 'en se laissant aller dans les bras de Théodon'.<sup>5</sup> Mais dans tous ces exemples la pantomime est expliquée par les paroles qui l'accompagnent ou qui la suivent, c'est-à-dire qu'elle est dédoublée par le dialogue et n'ajoute rien à l'action de la pièce. Nous trouvons le même procédé au début du Fils naturel où les actions ne sont qu'une illustration des paroles qui les suivent, par exemple, 'Il prend un livre qu'il ouvre au hasard, et qu'il renferme presque sur-le-champ, et dit: Je lis sans rien entendre' (DPV, X, pp. 19-20). Ce début de scène est déjà révolutionnaire à cause de la grande proportion de pantomime par rapport aux paroles, mais le début du Père de famille l'est encore plus car dans ce cas la pantomime remplace complètement la parole; l'inquiétude du père de famille, la tendresse de Germeuil pour Cécile, la tension entre Germeuil et le commandeur, qui seront toutes importantes au cours de la pièce, sont présentées sans que l'on en parle. Nous trouvons un exemple plus court de ce même procédé dans Les Pères malheureux. Où un autre aurait peut-être écrit, 'Ah! plutôt me tuer!' nous trouvons dans le texte de Diderot, 'Ah! plutôt ... (Il s'avance vers son fusil, il l'arme.)' (AT, VIII, p. 29). Ici encore le geste remplace la parole au lieu seulement de la compléter, et la combinaison qui en résulte est beaucoup plus frappante qu'une simple exclamation verbale.

Il n'en est pas moins vrai que ce procédé peut amener quelques problèmes, non pas quand il s'agit d'un geste simple et énergique comme celui des Pères malheureux, mais la critique qu'a fait Mme Riccoboni

---

3. Acte III, scène 7, p. 61.

4. Acte III, scène 3, p. 52.

5. Acte II, scène 6, Œuvres de théâtre, II, p. 44.



de la pantomime compliquée du début du Père de famille n'est pas sans fondement:

Savez-vous le temps qu'il faut à Germeuil, pour marquer qu'il lit, regarde Cécile, relit et la regarde encore? Quelque marquée que soit son action, elle ne s'exprimera jamais assez pour les gens qui ignorent qu'il aime Cécile et craint les yeux du commandeur. Mais croyez-vous qu'on prendra garde à ceux qui sont occupés dans le fond? Non, c'est l'homme triste, qui se promène sur le devant qui intéresse la curiosité. Voilà l'objet du public, le frappant du tableau. Et s'il ne parle pas cet homme, et bien vite, le froid se répand, l'intérêt cesse et le spectateur s'impatiente. (DPV, X, pp. 435-6)

Mais si ces critiques de Mme Riccoboni sont justifiées pour le théâtre tel qu'il existait à son époque, Diderot écrit en quelque sorte pour un théâtre idéal. Le jeu physique qu'il propose était tout à fait nouveau, et nous devons donc supposer que les acteurs le feraient mal; le public n'avait pas l'habitude de chercher les émotions des personnages dans leurs gestes ou dans leur visage, ou de voir au théâtre des scènes où l'on ne parle pas, et si l'impatience du spectateur est causée par l'incompréhension, bien sûr il s'ennuiera. Mais notre expérience au théâtre du vingtième siècle, beaucoup plus près du théâtre idéal dont Diderot rêvait que le théâtre de son époque, nous montre que le jeu silencieux n'est pas forcément impénétrable ni ennuyeux, et que l'innovation de Diderot était donc justifiée. Et l'impatience dont Mme Riccoboni écrit doit être, du moins en partie, voulue, mais pour Diderot cette impatience serait causée non par l'incompréhension, mais par la curiosité et rehausserait donc l'intérêt du spectateur, car il y a un élément de suspense dans toutes les expositions de Diderot, caractéristique qui est renforcée par la structure linguistique des pièces.

#### L'Allusion incomplète

Ainsi le père ne parle qu'au début de la deuxième scène après une série de répliques entre les trois autres personnages dont la

banalité ne sert qu'à souligner l'inquiétude du personnage principal. Et quand il ouvre enfin la bouche ses premières paroles prennent la forme d'un précepte général qui augmente la curiosité du spectateur au lieu de la satisfaire: 'Est-ce pour leur bonheur, est-ce pour le nôtre qu'ils sont nés? ... Hélas, ni l'un ni l'autre!' (DPV, X, p. 193), et ce n'est qu'après avoir ainsi renforcé le suspense que Diderot nous donne l'explication de l'inquiétude du père.

De la même façon l'exposition des Pères malheureux contient beaucoup de phrases allusives qui suggèrent que les personnages subissent quelque grand malheur sans nous expliquer la nature précise de leur problème. Nous lisons donc au début de la première scène, 'Petits, écoutez. Nous n'avons jamais été ... (à part) Qu'allais-je leur dire! ... ' (AT, VIII, p. 21) et à la fin de cette même scène, 'S'ils savaient ... ' (AT, VIII, p. 21). La troisième scène amène d'autres suggestions d'un grand malheur, comme par exemple, 'Ce n'est pas un mal, c'est un malheur que de naître' (AT, VIII, p. 25) et, 'Ils me charment et me déchirent' (AT, VIII, p. 25), et nous y trouvons même une allusion à la nature de ce malheur: le père retourne de la chasse sans avoir rien tué; mais nous devons attendre le monologue de la quatrième scène de la pièce pour une explication nette: 'Nous avons été dans la détresse, mais jamais comme depuis quelques jours: point d'argent, plus de travail, plus de provisions ... ' (AT, VIII, p. 26). Ainsi donc, en réservant cette information pour la quatrième scène Diderot la rend plus frappante, d'abord parce que nous connaissons déjà quatre des cinq personnages qui sont les victimes de ce malheur, mais aussi à cause de la situation d'attente créée par les allusions semées dans le texte.

Est-il bon? Est-il méchant? commence dans une atmosphère d'urgence destinée encore une fois à créer un suspense, et ce n'est

que dans la dixième scène que nous trouvons l'explication de cette urgence. Cette atmosphère est créée dès la première scène par un grand nombre de techniques linguistiques sur lesquelles nous allons revenir plus tard, par exemple la question et l'exclamation, mais ce qui nous frappe le plus au début de cette première scène, c'est la présence de tant de parenthèses. C'est comme une réflexion en petit de la structure de la pièce entière, où, comme dans Jacques le fataliste, nous trouvons une histoire enchevêtrée dans une autre.

MAD<sup>E</sup> DE CHEPY - Et vous, Flamand, retenez bien ce que je vais vous dire ... Mad<sup>lle</sup>, la S<sup>t</sup> Jean n'est-elle pas dans huit jours.  
MAD<sup>LLE</sup> BEAULIEU - Non, Mad<sup>e</sup>; c'est dans quatre.  
MAD<sup>E</sup> DE CHEPY - Miséricorde! je n'ai pas un moment à perdre ... Si d'ici à quatre jours (le terme est court) je découvre que vous ayez mis le pied au cabaret, je vous chasse. (DPV, XXIII, pp. 385-6)

Nous trouvons donc dans cet extrait non seulement une multiplicité de parenthèses, mais aussi une question avec sa réponse et une exclamation. L'urgence qui est présente dans la question de Mme de Chepy est soulignée d'abord par la réponse négative de Mlle Beaulieu qui réduit les limites temporelles de l'action, et puis par l'exclamation, qui souligne l'importance émotionnelle de cette information. L'erreur de Mme de Chepy rend le dialogue plus naturel, le rapproche de la conversation quotidienne. Les parenthèses ajoutent à l'attente générale en soulignant l'urgence sans l'explicitier et créent aussi une urgence plus particulière en soulignant la confusion de Mme de Chepy.

Cette technique est le plus évidente dans Le Fils naturel. Dans son monologue qui commence la pièce Dorval se pose une question sans en donner la réponse: 'J'aime! ... (comme effrayé) et qui aimé-je? ... J'ose me l'avouer; malheureux, et je reste' (DPV, X, p. 20). Dorval nous indique qu'il est tourmenté par un amour coupable, mais il ne nous indique ni la raison de cette culpabilité, ni l'identité de l'objet

de son amour. Ainsi donc avec cette question de Dorval, 'Qui aimé-je?' Diderot indique au spectateur la question qu'il doit se poser à lui-même: 'Qui aime-t-il?'. Dans la scène qui suit la situation générale nous est expliquée par le valet de Dorval, mais bien que Dorval s'agite visiblement quand il est question du mariage de Rosalie avec Clairville, ce n'est que dans la troisième scène de ce premier acte, quand nous connaissons les rapports entre les quatre personnages principaux, qu'il s'explique clairement (ou du moins plus clairement qu'avant, car la déclaration reste implicite),

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..... (DPV, X, p. 22)

Cette technique n'est pas nouvelle, nous la trouvons, par exemple, dans le théâtre de Racine et Marivaux. Nous devons attendre la fin de la première scène de Phèdre pour l'explication du départ annoncé par Hippolyte dans les tout premiers vers de la pièce, et ce n'est que dans la troisième scène de la pièce que Racine nous donne l'éclaircissement de l'allusion vague à la maladie de Phèdre faite par Thémistocle vers le début de l'acte. De même au début des Fausse Confidences, la curiosité du spectateur est éveillée dès les premières répliques de la deuxième scène par l'atmosphère de mystère et une allusion vague à 'notre projet'<sup>6</sup> mais il est obligé d'attendre la dernière réplique de la scène pour apprendre les détails de ce projet. L'innovation de Diderot est d'ajouter à l'allusion indéfinie et la question sans réponse, les deux techniques employées le plus souvent par Racine et Marivaux, deux autres moyens d'éveiller la curiosité du spectateur: la proposition incomplète, qui est liée au style rompu de Diderot et est donc beaucoup plus fréquente chez lui que dans les œuvres

---

6. Marivaux, Théâtre complet, p. 1174

de ses prédécesseurs, et la scène muette. Mais ces techniques ne sont pas seulement des moyens d'éveiller l'intérêt du public. Comme tout dramaturge accompli Diderot les intègre dans l'intrigue de sa pièce et elles deviennent des expressions de l'émotion du personnage: le père de famille est trop pensif pour parler, la mère des Pères malheureux est si préoccupée par son malheur qu'elle oublie presque qu'elle ne veut pas le révéler aux enfants, la confusion des idées dans les répliques de Mme de Chepy est une réflexion de la confusion mentale créée par son empressement, et si Dorval ne prononce pas le nom de Rosalie c'est parce qu'il est tellement effrayé par son amour qu'il n'ose pas en nommer l'objet.

#### Le Langage dépouillé et concret

Une des grandes préoccupations dramatiques de Diderot était le désir de réfléchir l'émotion de ses personnages dans leur façon de parler, et les toutes premières scènes de sa première pièce, Le Fils naturel, forment une illustration de sa théorie de la nature inarticulée du langage de l'émotion forte. Nous remarquons d'abord le laconisme relatif de Dorval: le monologue de la première scène comporte plus de pantomime que de paroles, ses répliques dans la deuxième scène sont très brèves et même le monologue de la troisième scène, plus développé que le précédant, présente son argument sans digressions. C'est un style dépouillé: les adjectifs sont très rares, les abstractions se limitent généralement à des idées fondamentales comme l'amour, la joie, l'amitié. Il n'est pas sans importance que la première fois que Dorval emploie des noms abstraits il les remette en question: 'Cela serait d'une bizarrerie, d'une inconséquence ... Et qu'est-ce que ces mots signifient?' (DPV, X, p. 22). Les idées sont rendues par des faits concrets au lieu d'une description abstraite; ainsi donc Dorval ne dit

pas, 'Je suis agité,' mais, 'A peine est-il six heures. [...] Je ne saurais dormir. [...] Je lis sans rien entendre' (DPV, X, pp. 19-20). Ces scènes représentent, il est vrai, un exemple extrême du langage dépouillé, mais il n'en est pas moins vrai que ces mêmes tendances se retrouvent ailleurs. Examinons par exemple le récit d'André qui, selon l'aveu de Diderot lui-même, est trop long et verbeux, 'Il coupe la marche de la pièce et ralentit l'intérêt' (DPV, X, p. 107), mais néanmoins le style ressemble assez à celui du début de la pièce; par exemple la tristesse de Lysimond est décrite ainsi:

Des larmes coulaient de ses yeux. Il poussait de profonds  
soupirs. Il tournait ses regards, il étendait ses bras,  
son âme semblait s'élancer vers les rivages d'où nous  
nous éloignons. (DPV, X, p. 48)

Ici Diderot se permet une image, mais même cette image est exprimée en termes concrets, la réalité des rivages est soulignée, ce sont 'les rivages d'où nous nous éloignons', et remarquons que, dans un extrait qui contient sept substantifs, il n'y a qu'un adjectif, et que cet adjectif est tout à fait conventionnel. Si nous comparons un extrait d'un récit de Racine que Diderot admirait beaucoup, le récit d'Ulysse à la dernière scène d'Iphigénie, la simplicité du style de Diderot deviendra encore plus évidente, car nous trouvons dans ces vers de Racine une multiplicité d'adjectifs, d'abstractions et de symbols par moyen desquels le narrateur ajoute son propre commentaire aux événements qu'il décrit:

Jamais jour n'a paru si mortel à la Grèce.  
Déjà de tout le camp la discorde maîtresse  
Avait sur tous les yeux mis son bandeau fatal,  
Et donné du combat le funeste signal.  
De ce spectacle affreux, votre fille alarmée  
Voyait pour elle Achille, et contre elle l'armée;  
Mais, quoique seul pour elle, Achille furieux  
Epouvantait l'armée et partageait les dieux.

Dans la cinquième scène du premier acte du Père de famille les larmes du père deviennent un symbole concret de sa tristesse: 'Mon

ami, les larmes d'un père coulent souvent en secret ... (il soupire, il pleure) Tu vois les miennes ... Je te montre ma peine' (DPV, X, p. 197). Ce même trait de style, la préférence du concret sur l'abstrait, subsiste dans les deux autres pièces écrites longtemps après les deux drames bourgeois. L'horreur de Simon prend une forme physique et Diderot en décrit chaque symptôme, la description de son état mental est donc remplacée par une série d'événements:

Je fus saisi d'un tremblement universel, mes genoux se dérobèrent sous moi, un crêpe tomba sur mes yeux, mon front se couvrit d'une sueur froide, et je défaillis. (AT, VIII, p. 48)

Et comparons la première partie de la description du voyage de Mme de Vertillac dans Est-il bon? Est-il méchant?. Dans ce texte de la vieillesse de Diderot, car Mme de Vertillac paraît pour la première fois dans cette version finale de la pièce rédigée entre 1779 et 1784 ne figurant pas dans La Pièce et le Prologue, l'adjectif a beaucoup plus d'importance que dans les autres extraits, car c'est dans les adjectifs qu'est contenu tout le sens du récit, mais le dépouillement du langage est toujours présent car maintenant ce sont les verbes qui disparaissent, et la technique d'énumération reste la même.

Un temps horrible; des chemins abominables; des maîtres de postes insolents; les chevaux de l'Apocalypse; des postillons polis; oui polis; mais d'une lenteur à périr. (DPV, XXIII, p. 387)

Mais bien que ce dernier exemple soit admirable, dans le cas du récit de Simon une expression plus concise aurait été plus dramatique, car, bien que Diderot nous dépeigne très efficacement la défaillance de Simon en en décrivant tous les détails, cette défaillance elle-même n'est qu'un détail du récit entier. C'est pour la même raison que la narration d'André est trop longue: en voulant rendre chaque détail de l'histoire aussi pathétique que possible il crée un récit trop

prolix et l'effet général est manqué. C'est-à-dire que la verbosité n'est pas le résultat d'une prolixité linguistique mais d'un excès d'événements. 'Sachez que c'est à cette multitude de petites choses que tient l'illusion,' écrit Diderot dans l'Eloge de Richardson (DPV, XIII, p. 198), mais dans les Entretiens sur 'Le Fils naturel' il nous montre bien qu'il comprend que cette technique ne marche pas au théâtre: 'Dans la société, les affaires ne durent que par de petits incidents qui donneraient de la vérité à un roman, mais qui ôteraient tout l'intérêt à un ouvrage dramatique' (DPV, X, p. 86).<sup>8</sup> Mais dans ces deux récits il semble avoir oublié cette distinction, et par conséquent il a manqué son effet.

#### Les Techniques rhétoriques

Diderot emploie donc généralement un vocabulaire assez simple et un style dépouillé de mots superflus et d'images extravagantes, mais cette simplicité lexicale fait contraste avec l'organisation rigoureuse du dialogue. Nous y remarquons la présence de maintes techniques rhétoriques. Considérons d'abord la répétition.

Nous avons déjà remarqué l'importance du 'J'aime! [...] et qui aimé-je?' de Dorval (ci-dessus et DPV, X, p. 20), où la répétition du verbe 'aimer' souligne l'importance du thème d'amour dès le début de la pièce. De la même façon, quand Dorval donne pour réponse à une question de Constance, 'Je ne sais ... Ai-je jamais su ce que je deviendrais?' (DPV, X, p. 23) la répétition du verbe 'savoir' à la forme négative souligne l'idée qui est contenue dans la deuxième phrase de la réplique et qui va être approfondie plus tard, selon laquelle Dorval n'est qu'un jouet malheureux de la fortune: 'Abandonné presque en naissant entre le désert et la société; quand j'ouvris

---

8. Voir notre premier chapitre pour une version plus étendue de cette citation.



les yeux, afin de reconnaître les liens qui pouvaient m'attacher aux hommes, à peine en retrouvai-je des débris' (DPV, X, p. 61). Mais en plus le verbe est un lien entre les deux phrases. La première phrase est la réponse à la réplique précédente de Constance et amène la réplique suivante et a donc un rôle nécessaire dans le dialogue, mais la deuxième phrase, avec son idée plus générale, n'est inspirée que par le verbe 'savoir' de la première phrase; sa présence dans le dialogue est donc amenée par la répétition de ce verbe. La répétition ici permet l'introduction de l'idée générale contenue dans la deuxième phrase de la réplique et, en même temps, souligne cette idée.

Un exemple pris d'Est-il bon? Est-il méchant? nous montre que la technique de répétition en combinaison avec l'économie linguistique que nous avons déjà signalée peut être beaucoup plus frappante qu'une longue suite d'images ou d'adjectifs: 'Son amant est charmant; une figure intéressante, de la naissance, de la considération, de la fortune, des mœurs, mon amie! des mœurs!' (DPV, XXIII, p. 388).

Les répétitions que nous trouvons dans les pièces ne se limitent pas aux seuls mots, mais s'étendent aux phrases. Par exemple la répétition de la première réplique de Dorval dans la deuxième scène du Fils naturel, 'Des chevaux; ma chaise' (DPV, X, p. 20), vers la fin de cette même scène nous montre qu'il n'est pas du tout touché par les protestations de son valet qui séparent les deux répétitions de cette phrase. Et une répétition modifiée peut souligner encore plus qu'une répétition littérale, comme par exemple, 'Elle a souffert, elle a pu souffrir dix ans sans se plaindre' (AT, VIII, pp. 26-7), où la répétition est encore plus intense que l'expression originale. Nous trouvons aussi des répétitions d'une même structure, comme par exemple,

Un jour tu toucheras aussi à ton heure dernière, un jour tu craindras que le père commun qui est là-haut ne pèse tes fautes dans la balance rigoureuse où tu pesas la faute de ton enfant; un jour tu chercheras ton fils à côté de toi, tu l'appelleras, et il ne sera plus; un jour tu nous verras tous ... (AT, VIII, p. 27)

Ici la répétition ne se limite pas aux mots: bien sûr l'effet repose en grande partie sur les mots 'un jour' mais la longue suite de verbes tous à la deuxième personne et tous au futur est aussi très importante. De la même pièce, Les Pères malheureux, nous pouvons relever l'effet poétique du chiasme dans la répétition variée,

- Est-ce que tu n'aimerais plus maman?
- Est-ce que maman ne t'aimerait plus? (AT, VIII, p. 25)

Dans ces cas Diderot emploie la répétition pour intensifier un moment pathétique ou émotionnel, mais la technique peut également être très efficace dans un contexte comique, comme par exemple dans la troisième scène d'Est-il bon? Est-il méchant? où le dialogue implique un jeu de scène répété, 'Embrassons-nous d'abord ... embrassons-nous encore' (DPV, XXIII, p. 387), ou,

MAD<sup>LLE</sup> BEAULIEU - [...] il me semble ...  
MAD<sup>E</sup> DE CHEPY - Il vous semble! il vous semble! il me  
semble à moi qu'il faudrait se taire. (DPV, XXIII, p. 393)

qui nous donne une impression excellente du caractère de Mme de Chepy. Mais le plus souvent on ne voit aucune intention rhétorique dans les répétitions qui se trouvent dans cette pièce qui sont, le plus souvent, de simples imitations des répétitions du discours quotidien: 'Mais pas mal. Point du tout mal' (DPV, XXIII, p. 392), ou, 'Que t'a-t-il dit? que lui as-tu dit?' (DPV, XXIII, p. 394).

Ainsi que la répétition, Diderot emploie souvent l'exclamation comme moyen de relever un effet émotionnel, et l'exclamation elle aussi prend assez souvent la forme d'une répétition, soit des mots, soit de l'idée. Comme par exemple dans cette double exclamation du Père de famille:

LE COMMANDEUR - Et Germeuil s'est chargé du reste.  
LE PERE DE FAMILLE - Germeuil!  
ST ALBIN - Lui! (DPV, X, p. 260)

L'exemple vient de la cinquième scène du troisième acte de la pièce et les personnalités des trois interlocuteurs et de Germeuil sont donc très bien établies, Diderot n'a par conséquent pas besoin de perdre du temps à expliquer les sentiments inspirés par la révélation du commandeur, il suffit d'indiquer que le nom de Germeuil inspire une certaine émotion au père et à Saint-Albin; le public saura de lui-même celles dont il s'agit. Le père répète donc le nom de façon exclamatoire tandis que Saint-Albin se contente d'un pronom, et ce pronom, en reprenant l'idée sans le mot, évite le ridicule d'une double répétition, mais a aussi une valeur psychologique en indiquant un refus d'employer le nom de Germeuil, refus qui nous rappelle le ressentiment qu'il éprouve pour Germeuil depuis leur dernière entrevue.

Souvent l'exclamation n'est qu'un moyen d'exprimer quelque chose avec le moins de mots possible, comme par exemple,

Je l'ai retrouvé! Je le tiens! Je le serre entre mes bras! O jour heureux! ... Ma fille! mes petits! ... Dans quel état ils me sont rendus! ... Combien ils ont souffert! ... (AT, VIII, p. 58)

Mais elle peut avoir aussi une valeur structurelle comme dans le monologue d'André où Diderot l'emploie comme moyen de ponctuer cette trop longue tirade; les six pages du récit sont entrecoupées par dix courtes répliques de Dorval et de Clairville, dont sept se terminent en point d'exclamation. Il n'y en a que deux qui sont de simples répétitions d'un mot comme celle que nous avons examinée ci-dessus, mais elles sont toutes des moyens de souligner une idée du récit; soit en nous indiquant un paradoxe qui n'est qu'implicite dans le récit lui-même: 'Voilà donc ces peuples dont on nous vante la sagesse, qu'on

nous propose sans cesse pour modèles! C'est ainsi qu'ils traitent les hommes!' (DPV, X, p. 49) et, 'Quel mélange incroyable d'humanité, de bienfaisance, et de barbarie!' (DPV, X, p. 49); soit en nous présentant une moralité en forme de sentence: 'Rien n'humile donc autant que l'injustice!' (DPV, X, p. 51); soit finalement en ajoutant une idée qui n'est pas présente dans l'esprit du récitant, qui est même une contradiction de ce qu'il vient de dire, mais qui s'inspire directement du récit:

ANDRE - Mon maître [...] bénissait d'une voix expirante  
la bonté du Ciel ...

DORVAL (bas, à part, et avec amertume) - qui le faisait  
mourir dans le fond d'un cachot, sur les haillons de  
son valet! (DPV, X, p. 50)

Ce dernier exemple représente une sorte de jeu de mots, car les mots 'la bonté du Ciel' ont un double sens, le sens littéral et sincère qu'André leur donne, et le sens cynique que Dorval leur prête. Et ce n'est pas le seul exemple d'un jeu de mots sérieux que nous trouvons dans les drames de Diderot, nous en relèverons encore deux du même Fils naturel. Le premier se trouve dans la deuxième scène de la pièce où Dorval tourne un mot de reproche adressé à Charles sur lui-même:

DORVAL (en colère ... à Charles) - Malheureux! ... (à lui-même, en se mordant la lèvre et se frappant la poitrine) que je suis ..... (DPV, X, p. 21)

L'autre, qui vient de la déclaration d'amour de Constance, est plus subtile:

Votre présence qui devait m'éclairer et m'encourager n'eut point ces effets que j'en attendais. Peu à peu mes soins se détournèrent de Rosalie. Je ne lui enseignai plus à plaire.... et je n'en ignorai pas longtemps la raison. Dorval, je connus tout l'empire que la vertu avait sur vous, et il me parut que je l'en aimais encore davantage. (DPV, X, p. 24)

Après la phrase 'je n'en ignorai pas longtemps la raison' nous attendons un éclaircissement de la confusion de Constance et nous croyons

donc le trouver dans le nom 'Dorval': c'est Dorval qui a troublé son repos à cause de l'amour qu'il a inspiré en elle. C'est avec surprise que nous nous rendons compte quand Constance continue que le mot n'est qu'un vocatif qui introduit un changement de sujet apparent, une discussion sur la vertu. Le double sens du nom 'Dorval' rehausse ici la tension émotionnelle de la scène en suggérant un lien implicite entre la raison de la détresse de Constance et le personnage de Dorval, suggestion qui prépare la déclaration d'amour qui suivra.

Il n'y a pas de place dans les trois premières pièces pour le jeu de mots comique, même le ton plus léger du Père de famille ne permet pas une telle fantaisie verbale, ce qui n'est pas le cas pour Est-il bon? Est-il méchant?; mais en conformité avec la simplicité verbale dont nous avons parlé ci-dessus le jeu de mots comique, bien que présent dans cette pièce, n'est pas fréquent; n'en citons qu'un exemple:

- Je fuis devant un amant.
- Quand on fuit devant un amant, ce n'est pas de la lenteur des postillons qu'on se plaint.
- Si c'était devant un amant de moi, vous auriez raison; mais c'est devant un amant de ma fille. (DPV, XXIII, p. 388)

Nous pouvons supposer que Diderot ne goûtait pas les jeux de mots bouffons car en remaniant La Pièce et le Prologue il a supprimé un calembour assez banal qui paraît dans la première version de cette œuvre: 'Un monsieur qui fait des bouteilles ... Des vers, vous voulez dire? ... Des vers, des bouteilles, qu'importe ... ' (DPV, XXIII, p. 330, n. E).

Le jeu de mots, quand il n'est pas purement bouffon comme ce dernier exemple, forme un lien entre deux idées et devient, comme beaucoup des exclamations que nous avons examinées, un moyen d'avancer le dialogue. Mais le moyen le plus efficace d'avancer un dialogue est la question: rien de plus naturel; un des personnages demande quelque

chose qu'il veut savoir, qui est aussi quelque chose que l'auteur veut que nous, les spectateurs, sachions, et un autre personnage donne l'information ainsi sollicitée. Mais Diderot l'emploie plus souvent que la plupart des auteurs contemporains, et peut-être trop souvent, comme nous le révèle l'examen de la traduction du Gamester de Moore où il ajoute des questions qui ne sont pas présentes dans le texte original anglais et où une traduction littérale ne serait pas du tout faible. Par exemple une simple affirmation dans l'original,

Conscience is Weakness; Fear made it. (M, p. 186)

devient une question et une réponse,

Qu'est-ce que la conscience? La crainte la fit.  
(DPV, XI, p. 382)

et il ajoute des questions qui ne sont pas du tout nécessaires, par exemple une seule question,

What Answer did you make him? (M, p. 174)

est transformée en trois répliques: une exclamation interrogative, sa réponse et enfin la traduction de la question originale:

- Quoi, Leuson vous a dit à vous-même ...
- Oui.
- Et qu'avez-vous répondu à cela? (DPV, XI, pp. 360-1)

Et nous pouvons trouver des questions et des réponses qui sont également superflues dans les pièces originales, par exemple dans

Le Père de famille:

- Je ne puis plus supporter mon état ....
- Vous, Monsieur?
- Oui, Germeuil.
- Si vous n'êtes pas heureux, quel père l'a jamais été?  
(DPV, X, p. 197)

Le sens de la conversation perdrait très peu par l'omission des deuxième et troisième répliques et la plus grande concision qui en résulterait serait à préférer à l'impression de verbosité et de banalité qu'elles créent.

Dans la première scène du père de famille avec Saint-Albin, la septième scène du premier acte du Père de famille, nous comptons vingt-sept points d'interrogation dans les trente répliques du père, ce qui est beaucoup même dans une scène qui a le caractère d'un interrogatoire, car le père ne se contente pas de poser une question à la fois: 'Qui es-tu? D'où viens-tu? ... Aurais-je eu le malheur? ...' (DPV, X, p. 202), et dans une paire de répliques des Pères malheureux Diderot, non content d'avoir posé une série de trois questions, les répète dans la réponse:

- Tu l'as volé! Où? Comment? A qui?
- A qui? je l'ignore. Où? dans la montagne. Comment? comme un brigand que je suis. (AT, VIII, p. 46)

L'impression d'interrogation est ainsi soulignée, mais, soit dit en passant, la similitude entre cette réplique guindée et le premier paragraphe magnifique de Jacques le fataliste nous rappelle que ce qui fait de l'effet dans un roman ne le fait pas toujours sur la scène. Si la technique de question et de réponse que nous observons ici dans la réplique de Simon n'est qu'un prolongement du dialogue entre le père et lui, ailleurs Diderot va plus loin et fait du monologue une espèce de dialogue intérieur en y introduisant la question, comme par exemple dans le deuxième soliloque de Dorval:

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. (DPV, X, p. 22)

ou le premier monologue d'Hardouin,

Mais ne pourrais-je pas ... Non, cela ne va pas à la circonstance .... Et si je mettais en scène ce petit conte? .... Encore moins, cela est triste, et ne cadre pas aux personnes. (DPV, XXIII, p. 338)

Le manque de précision de ces questions suggère que les idées se présentent à l'esprit à moitié formées pour être tout de suite rejetées

beaucoup mieux que les longues questions du soliloque du Fils naturel, qui, avec leur caractère exclamatoire, représentent encore un moyen d'exprimer l'émotion. Mais même ce dernier reste plus près du discours quotidien que les grandes scènes d'auto-interrogation que nous trouvons dans le théâtre classique, comme par exemple les stances de Rodrigue ou de l'Infante dans Le Cid, où les questions très développées et les réponses extrêmement raisonnées ont tendance à souligner l'artificialité de ces tirades et leur donner un caractère symbolique.<sup>9</sup>

### Les Techniques Rythmiques

Mais de toutes les techniques que Diderot emploie pour suggérer l'émotion, celle qui nous frappe le plus est rythmique: le style rompu, caractérisé par les fréquents points de suspension qui se trouvent partout dans les textes des pièces. Ces points n'ont que rarement la fonction d'indiquer une phrase interrompue comme,

- Ce voisin qui a formé des prétentions sur votre terre, s'en désisterait peut-être, si ...
- Je ne me laisserai pas dépouiller. (DPV, X, p. 214)

ou une phrase qui ne s'achève pas comme, 'Petits, écoutez. Nous n'avons jamais été ... (A part) Qu'allais-je leur dire! ...' (AT, VIII, p. 23).

Beaucoup plus souvent ils indiquent une pause dramatique, soit entre une série de courtes phrases comme, 'Je veux lui parler .... Je tremble de l'entendre .... Que vais-je savoir! ... J'ai trop vécu' (DPV, X, p. 201), soit pour entrecouper une phrase plus longue, comme celle-ci de Constance:

Je connais les maux que le fanatisme a causés, et ceux qu'il en faut craindre .... Mais s'il paraissait aujourd'hui ... parmi nous ... un monstre, tel qu'il en a produit dans les temps de ténèbres, où sa fureur et ses illusions ...

---

9. Sur le monologue classique voir J. Scherer, La Dramaturgie classique en France, pp. 245-59.



arrosaient de sang cette terre .... qu'on vit ce monstre s'avancer au plus grand des crimes, en invoquant le secours du Ciel, ... et tenant la loi de son Dieu d'une main, et de l'autre un poignard, préparer aux peuples de longs regrets ..... croyez, Dorval, qu'on en aurait autant d'étonnement que d'horreur .... Il y a sans doute encore des barbares; et quand n'y en aura-t-il plus? (DPV, X, p. 65)

Les pauses ici ont deux fonctions, d'abord elles indiquent l'émotion, l'hésitation de Constance, mais aussi, en entrecoupant cette longue phrase didactique et trop imagée, elles lui donnent le caractère d'une improvisation qui se présente à l'esprit peu à peu. Remarquons aussi que Diderot indique la longueur relative des pauses:<sup>10</sup> quatre points est la longueur générale, mais il n'y en a que trois pour la petite parenthèse de 'parmi nous', et la pause avant l'important 'croyez, Dorval' en mérite cinq.

Dans son article 'La vitesse de la déclamation au théâtre (XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles)' Dene Barnett nous signale que les acteurs au dix-huitième siècle parlaient très vite: 'La première conclusion concernant la moyenne de la durée d'une ligne fait apparaître que la déclamation était rapide, presque aussi rapide que la conversation quotidienne'.<sup>11</sup> Les recherches de Barnett sont basées sur deux sources, le Catalogue de Pièces choisies du Répertoire de la Comédie-Française; Mis par ordre alphabétique, avec les Personnages de chaque Pièce, et le nombre des lignes ou vers de chaque Rôle, &c. publié anonymement en 1775 mais souvent attribué à Delaporte, secrétaire et souffleur de la Comédie-Française, et le Répertoire du théâtre français; ou, Détails essentiels sur trois cent soixante tragédies et comédies, ouvrage utile aux directeurs et entrepreneurs de spectacle, aux régisseurs, acteurs, à toutes les personnes chargées du service de la scène, et aux amateurs du théâtre de J.B. Colson publié en 1819.

10. Il n'y a pas de manuscrit pour Le Fils naturel, mais l'édition de Jacques et Anne-Marie Chouillet (DPV, X, pp. 13-81) se base sur la première édition de la pièce qui fut sans doute approuvée par Diderot.

11. Page 320.

Ces deux œuvres donnent pour toutes les pièces non seulement, comme nous l'indique le titre de la première, le nombre de lignes pour chaque rôle, mais aussi la durée d'une représentation. Cette information permet le calcul d'une vitesse de déclamation moyenne pour chaque ligne, mais parce qu'il est impossible de savoir quelle proportion de la durée de la pièce était formée par des pauses ou des jeux de scène muets cette vitesse doit être une vitesse minimum; c'est-à-dire que bien que la vitesse de déclamation indiquée par ce calcul soit rapide, la déclamation était en réalité plus rapide encore.

Cette conclusion confirme la critique de Diderot selon laquelle il y avait très peu de jeu muet dans le théâtre de l'époque, et suggère aussi que les acteurs ne faisaient presque pas de pauses expressives. Il nous semble donc très probable que le grand nombre de pauses indiquées par Diderot représente une tentative de ralentir la déclamation et d'encourager un style plus expressif où le silence joue un plus grand rôle.

Mais ce projet a-t-il réussi? Il n'y a qu'une seule pièce de Diderot qui est entrée dans le répertoire de la Comédie-Française et c'est donc la seule que nous trouverons dans les deux catalogues: il s'agit du Père de famille. Pour le public et les acteurs au dix-huitième siècle cette pièce était non pas un drame, mais une comédie; voici donc les découvertes de Barnett pour la catégorie de comédies en cinq actes:

Les comédies en cinq actes étaient assez rapide [...], mais pas autant que les comédies en 1 ou 3 actes. La durée moyenne d'un vers égale 3 s, celle pour une ligne de prose, 2 s 8.<sup>12</sup>

En nous rapportant aux mêmes documents que Barnett nous pouvons calculer la vitesse moyenne pour Le Père de famille. Malgré quelques

différences textuelles entre le Catalogue et le Répertoire, l'information que nous trouvons dans les deux est identique. Les détails qu'ils donnent de la pièce sont en conformité avec l'édition de 1775, celle qui est entrée dans le répertoire de la Comédie-Française.<sup>13</sup> Selon ces documents la pièce a une durée d'une heure 58 minutes et contient 2472 lignes, ce qui donne une vitesse de déclamation moyenne de 2,86 secondes pour chaque ligne, vitesse qui diffère à peine de celle pour le genre entier. C'est-à-dire que la tentative de Diderot n'a pas réussi. Mais il est peut-être possible que cette expérience a eu une influence plus générale; une autre découverte de Barnett n'est pas sans intérêt:

Les durées données dans le livre de Colson en 1819 montrent que les comédies écrites après 1775, spécialement les comédies en prose, prenaient plus de temps à leur représentation à la Comédie-Française que n'en prenaient les comédies écrites avant 1775.<sup>14</sup>

N'oublions pas que l'influence théâtrale du Père de famille date surtout de son premier succès à la Comédie-Française en 1769 et non pas de l'année de sa composition plus de dix ans auparavant, cette influence serait donc le plus fort pendant les années soixante-dix; pouvons-nous voir l'influence de Diderot dans ce ralentissement général de la déclamation théâtrale pendant le dernier quart du siècle?<sup>15</sup>

Mais ce n'est pas toujours le rythme saccadé du style rompu qui caractérise le dialogue des pièces, quelquefois le rythme de la prose devient presque musical. Considérons deux répliques de la troisième scène des Pères malheureux:

---

13. Voir l'introduction de J. et A.-M. Chouillet dans leur édition de la pièce (DPV, X, p. 176).

14. Page 325.

15. Sur autres aspects de la déclamation au XVIII<sup>e</sup> siècle voir P. Peyronnet, La Mise en scène au XVIII<sup>e</sup> siècle, pp. 75-80.

Elle est dans la cabane. Elle travaille. Elle t'attend.  
(AT, VIII, p. 24)

et:

Non, ce n'est pas un mal, c'est un malheur que de naître.  
(AT, VIII, p. 25)

La première comporte douze syllabes arrangées 6+3+3, la réplique a donc l'allure rythmique d'un alexandrin bien que la présence de deux E muets l'empêche de l'être véritablement. Cinq courtes répliques plus loin nous trouvons le deuxième exemple.

Non, ce n'est pas un mal, c'est un malheur de naître.  
est un alexandrin et l'insertion dans ce vers de la syllabe 'que' produit un effet inattendu, car l'oreille ayant déjà saisi le premier hémistiche compte entendre un deuxième hémistiche de six syllabes; la présence d'une syllabe additionnelle, surtout d'une syllabe qui n'est pas nécessaire au sens, ne détruit donc pas l'impression initiale, mais produit plutôt un vers boiteux. Remarquons que si Diderot avait voulu éviter cette impression de versification il y avait une solution évidente: la phrase

Ce n'est pas un mal, c'est un malheur que de naître.  
a douze syllabes, mais l'omission du 'non' déplace la césure et détruit donc toute impression de versification. Les règles du bon style exigent que l'auteur évite les alexandrins dans la prose, mais ici la versification n'est pas très éloignée et dans Le Père de famille nous sommes frappés par la présence d'un alexandrin véritable: il s'agit du début d'une réplique de Sophie,

Je ne sais où je suis ... Je ne sais où je vais ...  
(DPV, X, p. 250)

Et le caractère rythmique de ces deux phrases est souligné par leur ressemblance saillante avec un vers célèbre de la première scène du quatrième acte de Phèdre:

Je ne sais où je vais, je ne sais où je suis.<sup>16</sup>

Mais il n'est pas nécessaire que le rythme s'approche de la versification pour être important. On trouve assez souvent des paires de phrases interdépendantes qui partagent la même cadence, comme par exemple, 'Si vous la fuyez, du moins elle n'aura point à rougir d'elle. Eloignée de vous, elle se retrouvera dans le sein de la vertu' (DPV, X, p. 25); ici nous trouvons deux phrases binaires dont la première moitié est de cinq syllabes, la deuxième deux fois plus longue (dix syllabes dans la première phrase, treize dans la deuxième). Diderot reconnaît très bien la même technique quand il la trouve chez un autre. Dans The Gamester Moore écrit,

Nothing in the World, if it affected only Me. While we  
had a Fortune, I was the happiest of the Rich. (M, p. 163)

et Diderot en imite parfaitement le rythme dans sa traduction,

Rien du tout, si elle n'approchait que de moi. Dans  
l'opulence, j'étais la plus heureuse des riches.  
(DPV, XI, p. 341)<sup>17</sup>

Mais le rythme qui domine la prose des pièces est le rythme ternaire. Encore une fois nous en trouvons des exemples dans Le Joueur, mais tandis que Diderot imite Moore dans les cadences du dernier exemple, il ajoute des rythmes ternaires là où ils ne sont pas dans le texte original: quand Moore écrit,

Why, farewell Lewson then; and farewell to my Fears.  
(M, p. 205)

Diderot traduit,

Plus de Lewson. Plus d'ennemi. Plus de frayeurs. (DPV,  
XI, p. 417)<sup>18</sup>

---

16. Racine, Théâtre complet, p. 574.

17. Voir notre troisième chapitre pour une traduction bien moins réussie de ces mêmes phrases.

18. Voir aussi notre troisième chapitre pour d'autres exemples de cette même technique.

Ce rythme est un véritable tic du style des pièces, on trouve partout de simples groupements de trois adjectifs, de trois substantifs, de trois phrases qui partagent la même structure. Nous n'allons considérer que quelques exemples parmi les plus compliqués de cette technique. Dans Les Pères malheureux nous trouvons cette double structure ternaire, '[...] entendant des pas de chevaux, un cliquetis d'armes, des voix sourdes devant moi, derrière moi, à mes côtés' (AT, VIII, p. 48) où le groupe de trois noms est suivi d'un groupe de trois phrases adverbiales dont chaque élément est lié non seulement au dernier élément du premier groupe, mais implicitement à chaque élément de ce groupe. Dans Le Père de famille nous trouvons cette liste de six substantifs que Diderot, en y insérant une courte question rhétorique, divise en deux groupes de trois substantifs: 'Peut-être il perd sa santé ... sa fortune ... ses mœurs ... Que sais-je? sa vie ... son honneur ... le mien ... ' (DPV, X, p. 200), et dans la même pièce nous trouvons cette paire de répliques:

- Ordonnez, Monsieur, ordonnez.
- Ne sais-tu rien de mon fils? ... Tu es son ami, mais tu dois être aussi le mien ... Parle .... Rends-moi le repos ou achève de me l'ôter .... Ne sais-tu rien de mon fils? (DPV, X, p. 198)

La structure ternaire et symétrique (ABA) de la première réplique est bien évidente: trois mots dont le premier et le troisième sont identiques; mais dans la deuxième réplique nous trouvons la même structure en grand, car la même phrase est répétée au début et à la fin; ces deux répétitions sont séparées par trois phrases qui, du point de vue rythmique, forment, elles aussi, une structure similaire, car le seul mot 'parle' sépare deux phrases qui partagent à peu près la même cadence binaire (5+8 syllabes pour la première phrase, 5+7 pour la deuxième). Du point de vue du sens il y a donc une structure ternaire, mais du point de vue rythmique on y voit une structure de voûte dont le mot 'parle' est la clef.

Dans un exemple d'Est-il bon? Est-il méchant? la brièveté du troisième élément donne à la phrase un caractère plus emphatique: 'Je descends de ma chaise; je m'informe de votre demeure, et je viens' (DPV, XXIII, p. 387). Et finalement un exemple du Fils naturel:

Je courus à l'endroit d'où venait cette voix, et je rencontraï des bras nus qui cherchaient dans l'obscurité. Je les saisis. Je les baisai. Je les baignai de larmes. C'étaient ceux de mon maître. (DPV, X, p. 50)

Après la longue phrase au début de l'extrait les trois phrases qui commencent 'Je les ...' se détachent par leur brièveté et forment un groupe ternaire. Les trois phrases sont deux de quatre syllabes et une de six syllabes. Les deux syllabes additionnelles produisent un effet de ralentissement, un rallentando, qui souligne la révélation pathétique de la dernière phrase, elle aussi de six syllabes, 'C'étaient ceux de mon maître'.

Diderot emploie de tels effets de ralentissement et d'accélération du tempo des phrases pour souligner l'émotion d'un récit. Considérons cet exemple du récit de Saint-Albin:

Vous avouerais-je les espérances que je conçus alors, les offres que je fis, tous les projets que je formai? Que j'eus lieu d'en rougir, lorsque le Ciel m'eut inspiré de m'établir à côté d'elle!.. Ah, mon père, il faut que tout ce qui l'approche, devienne honnête ou s'en éloigne ... Vous ignorez ce que je dois à Sophie, vous l'ignorez ... Elle m'a changé. Je ne suis plus ce que j'étais ... Dès les premiers instants, je sentis les désirs honteux s'éteindre dans mon âme, le respect et l'admiration leur succéder. Sans qu'elle m'eût arrêté, contenu, peut-être même avant qu'elle eût levé les yeux sur moi, je devins timide; de jour en jour je le devins davantage, et bientôt il ne me fut pas plus libre d'attenter à sa vertu qu'à sa vie. (DPV, X, pp. 204-5)

Les trois premières phrases de l'extrait sont à peu près de la même longueur, mais la quatrième plus courte suivie d'une répétition partielle plus courte encore produit un accelerando jusqu'à l'idée clef, 'Elle m'a changé', qui se distingue non seulement par sa brièveté, mais aussi par le temps du verbe, qui est le premier au passé composé

dans un récit qui en comprend beaucoup au passé simple. Cette phrase est suivie par un rallentando créé par deux phrases qui développent cette idée, la deuxième encore plus longue que la première. Et puis la première moitié de la dernière phrase, hésitante à cause de sa structure parenthétique, forme une introduction au but moral du récit contenu dans la deuxième moitié de la phrase, dans un tempo très lent à cause de la prépondérance de monosyllabes et de sa longueur. La structure émotionnelle du récit est ainsi soulignée par la structure rythmique créée par les longueurs relatives des phrases individuelles.

### Les Temps

Nous avons remarqué le changement de temps qui fait sortir la phrase clef, 'Elle m'a changé', technique qui relève deux considérations importantes: l'emploi des temps verbaux en général et l'emploi du passé composé en particulier. Les temps des verbes ont assez souvent une valeur organisatrice dans les répliques les plus longues.

Considérons le monologue de Constance à la quatrième scène du Fils naturel:

- Dorval, écoutez-moi. Vous m'avez trouvée ici il y a six mois, tranquille et heureuse. J'avais éprouvé tous les malheurs des nœuds mal assortis. Libre de ces nœuds, je m'étais promis une indépendance éternelle, et j'avais fondé mon bonheur sur l'aversion de tout lien, et dans la sécurité d'une vie retirée.

Après les longs chagrins, la solitude a tant de charmes! On y respire en liberté. J'y jouissais de mes peines passées. Il me semblait qu'elles avaient épuré ma raison. Mes journées toujours innocentes, quelquefois délicieuses, se partageaient entre la lecture, la promenade, et la conversation de mon frère. Clairville me parlait sans cesse de son austère et sublime ami. Que j'avais de plaisir à l'entendre! Combien je désirais de connaître un homme que mon frère aimait, respectait à tant de titres, et qui avait développé dans son cœur les premiers germes de la sagesse!

Je vous dirai plus. Loin de vous, je marchais déjà sur vos traces; et cette jeune Rosalie que vous voyez ici était l'objet de tous mes soins, comme Clairville avait été l'objet des vôtres.



- (ému et attendri) Rosalie!
- Je m'aperçus du goût que Clairville prenait pour elle, et je m'occupai à former l'esprit, et surtout le caractère de cet enfant qui devait un jour faire la destinée de mon frère. Il est étourdi, je la rendais prudente. Il est violent, je cultivais sa douceur naturelle. Je me complaisais à penser que je préparais de concert avec vous l'union la plus heureuse qu'il y eût peut-être au monde, lorsque vous arrivâtes. Hélas! ....

(La voix de Constance prend ici l'accent de la tendresse, et s'affaiblit un peu.)

Votre présence qui devait m'éclairer et m'encourager n'eut point ces effets que j'en attendais. Peu à peu mes soins se détournèrent de Rosalie. Je ne lui enseignai plus à plaire .... et je n'en ignorai pas longtemps la raison.

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 fît naître l'amour, quand le moment en serait venu. (Une petite pause: ce qui suit doit coûter à dire à une femme, telle que Constance.)

Vous avouerai-je ce qui m'a coûté le plus? C'était de vous dérober ces mouvements si tendres et si peu libres, qui trahissent presque toujours une femme qui aime. La raison se fait entendre par intervalles. Le cœur importun parle sans cesse. Dorval, cent fois le mot fatal à mon projet s'est présenté sur mes lèvres. Il m'est échappé quelquefois; mais vous ne l'avez point entendu, et je m'en suis toujours félicitée.

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. (DPV, X, pp. 23-5)

Une série d'appels qui se situent en quelque sorte hors du schéma temporel de l'extrait, soit par le temps, soit par le mode du verbe,

introduisent les différentes sections du récit. L'appel qui commence le monologue, un impératif, est suivi par un paragraphe au plus-que-parfait. Deux phrases exclamatoires au présent amènent deux paragraphes à l'imparfait dont le deuxième, qui introduit de l'information d'une importance capitale, commence par un appel au futur et est suivi par une courte exclamation de Dorval, la seule interruption du récit. Cette interruption est suivie par une section dont le temps principal est le passé simple. Vers la fin de cette section Diderot introduit quelques verbes au passé composé produisant un mélange de ce temps et du passé simple, deux temps que nous trouvons assez rarement côte à côte. Une pause dramatique suivie d'un appel au futur, 'Vous avouerai-je ce qui m'a coûté le plus?' amène un mélange du passé composé et du présent. Finalement deux verbes au présent introduisent le dernier paragraphe écrit au futur et à la troisième personne, changement de personne qui souligne l'embarras de Constance; elle ne peut parler de ses émotions passées qu'avec difficulté; quand il s'agit de ses émotions présentes et futures elle doit se distancier en employant la troisième personne pour se donner l'impression que ce n'est pas d'elle-même qu'elle parle. Dans ce récit les changements de temps annoncent et unifient les différentes étapes de l'histoire, rendent plus claires pour le spectateur les divisions structurelles qui sont évidentes pour le lecteur à cause de la ponctuation, surtout les alinéas. Mais souvent un changement de temps inattendu est employé pour souligner une idée importante, comme dans l'extrait du Père de famille cité plus haut,<sup>19</sup> ou plus tard dans le même récit où un changement au présent historique rend la narration beaucoup plus vivante, 'Alors la bonne rentra. Je me lève. Je cours à elle. Je l'interroge' (DPV, X, p. 207).

---

19. DPV, X, pp. 204-5.

Selon Pierre Larthomas le mélange du passé simple et du passé composé dans le langage dramatique résulte de la position de compromis de celui-ci, à mi-chemin entre le langage parlé et le langage écrit.<sup>20</sup> Diderot les mélange d'une façon tout à fait conventionnelle, c'est-à-dire qu'en général le passé simple est le temps de la narration, tandis que le passé composé désigne un passé immédiat, un passé qui est plus intimement lié au présent. Dans le paragraphe du monologue de Constance qui mélange les deux temps, par exemple, le passé composé est lié à des verbes au présent, quand il n'y a pas un verbe au présent le passé simple est employé:

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.

De la même façon le 'elle m'a changé' de Saint-Albin est encadré par deux verbes au présent et l'idée est liée au présent; Saint-Albin veut dire, 'Elle m'a changé, et je reste toujours changé', un passé simple, en ne distinguant pas cet événement de tous les autres événements du récit, aurait peut-être permis l'interprétation, 'Elle me changea, mais je m'en remis'.

La présence de tant de techniques organisatrices et rhétoriques dans un dialogue qui se veut naturel peut surprendre, et pour cause, mais le style dramatique de Diderot représente une tentative d'allier l'incohérence et le naturalisme à tous les avantages émotifs et organisateurs du langage littéraire, et le style qui en résulte souffre souvent du décalage entre les deux intentions. Par exemple au début de la dernière scène du Père de famille les propos sont assez simples, mais en les mettant dans la bouche de deux ou même de quatre personnages à la fois Diderot produit un effet inattendu et tout à fait artificiel.

---

20. Voir Le Langage dramatique.

qui ressemble plus à un ensemble d'opéra qu'à une scène d'un drame naturaliste:

ST ALBIN (en criant) - Arrêtez.  
MME HEBERT ET M. LE BON (en criant au commandeur et en même temps que Saint-Albin) - Regardez-la.  
SOPHIE (en s'adressant au commandeur) - Monsieur.  
LE COMMANDEUR (se retourne, la regarde, et s'écrie stupéfait) - Ah!  
MME HEBERT ET M. LE BON - Oui, Monsieur, c'est votre nièce.  
ST ALBIN, CECILE, GERMEUIL, Mlle CLAIRET - Sophie, la nièce du commandeur! (DPV, X, p. 300)

C'est le seul endroit dans les pièces où nous trouvons de telles interjections quasi chorales, mais ce n'est pas du tout le seul endroit où la vraisemblance chancelle gravement. De temps en temps même le langage simple et dépouillé qui caractérise la plupart du dialogue des pièces disparaît presque entièrement, comme par exemple dans la longue tirade de Dorval à Rosalie à la troisième scène du dernier acte du Fils naturel<sup>21</sup> ou celle de Constance à la troisième scène du quatrième acte<sup>22</sup> qui ont toutes les deux le ton d'un discours philosophique, celle-ci comportant même une définition du théâtre tel que Diderot le conçoit:

Le siècle s'est éclairé. La raison s'est épurée. Ses préceptes remplissent les ouvrages de la nation. Ceux où l'on inspire aux hommes la bienveillance générale, sont presque les seuls qui soient lus. Voilà les leçons dont nos théâtres retentissent, et dont ils ne peuvent retentir trop souvent. [...] Non, Dorval, un peuple qui vient s'attendrir tous les jours sur la vertu malheureuse, ne peut être ni méchant, ni farouche. (DPV, X, p. 65)

Qu'est devenu cet avis aux dramaturges que nous trouvons dans le

Discours de la poésie dramatique:

Qu'un auteur intelligent fasse entrer dans son ouvrage des traits que le spectateur s'applique, j'y consens; [...] qu'il instruisse et qu'il plaise, mais que ce soit sans y penser. Si l'on remarque son but, il le manque; il cesse de dialoguer, il prêche. (Voir plus haut et DPV, X, pp. 373-4)?

---

21. DPV, X, pp. 73-6.

22. DPV, X, p. 65.

Ce n'est pas la théorie qui est fautive, et Diderot ne nous donne aucunement l'impression qu'il sait avoir déjà commis cette même erreur lui-même dans sa première pièce; il nous semble que pour lui le désir de prêcher au public soit trop fort, il le fait sans s'en rendre compte.

Dans Les Pères malheureux les personnages ne sont pas tous les adultes cultivés des autres drames; la simplicité dans le dialogue est donc encore plus importante pour la vraisemblance de cette pièce. Malheureusement cette simplicité manque assez souvent. Est-ce que deux petits garçons ont jamais parlé comme ceux-ci?

- Cela est singulier, ils n'ont de chagrin que quand ils ne sont pas ensemble.
- Et ce chagrin semble s'augmenter quand ils sont chacun séparément avec nous. (AT, VIII, p. 23)

Remarquons aussi la cacophonie de cet extrait produite par l'excès de consonnes sifflantes.

Et la simplicité, soit en tant que vocabulaire, soit en tant que structures grammaticales, manque également dans les propos de Simon, qui est, pour autant que nous sachions,<sup>23</sup> un simple paysan; prenons pour exemple cette vision d'une Sodome ou d'une Gomorrhe modernes, encore un sermon de l'auteur:

Je voyais ce repaire d'indignes mortels, plongés dans toutes les superfluités du luxe et de la mollesse, de ces monstres qui abandonnent à la chance d'une carte ou d'un dé, ou qui dissipent dans une nuit de débauche plus d'or qu'il n'en faudrait pour la fortune d'un homme de bien; qui versent dans le giron d'une courtisane plus d'argent qu'un laborieux fermier des champs n'en peut amasser pendant toute sa vie; qui font pis encore, en employant à corrompre une innocente créature ce qui suffirait et par delà à un bon citoyen pour élever sa nombreuse famille. (AT, VIII, p. 47)

Ce passage est beaucoup trop didactique pour enseigner sans prêcher, et c'est trop souvent le cas que Diderot, trop épris de son intention

---

23. N'oublions pas l'allusion à une identité cachée, AT, VIII, p. 51.

moralisatrice, dépasse les bornes de la vraisemblance. La tirade est trop rhétorique, trop bien organisée avec sa structure ternaire pour donner l'impression d'être spontanée, le vocabulaire en est beaucoup trop riche et sophistiqué pour un simple paysan. Il y a un décalage évident entre les deux buts que Diderot s'est proposé, c'est-à-dire d'écrire un dialogue naturel et d'inspirer des émotions fortes au spectateur pour produire un goût pour la vertu. La tentative de toucher la conscience morale du spectateur est trop consciente, trop intellectuelle. Par conséquent les techniques rhétoriques et oratoires deviennent trop évidentes. La situation est aggravée par la simplicité lexicale qui rend la rhétorique encore plus saillante et les tirades où même cette simplicité disparaît se détachent comme de grands discours philosophiques.

Ce décalage se limite aux pièces sérieuses, celles où il y a cette intention d'enseigner la vertu en touchant les émotions; par contre La Pièce et le Prologue et Est-il bon? Est-il méchant? où l'intention est comique et philosophique sont beaucoup mieux écrits précisément parce que la rhétorique est moins prononcée, mieux intégrée dans le style général de l'œuvre. Nous ne pouvons pas attribuer cette différence à l'expérience, car il n'y a qu'assez peu de temps entre la composition de La Pièce et le Prologue et celle des Pères malheureux, la pièce qui est la plus ouvertement sentimentale et aussi, du point de vue stylistique, la plus mal écrite, celle où ce décalage entre la rhétorique et la vraisemblance est le plus évident.<sup>24</sup> La différence stylistique provient donc d'une différence d'intention; ce n'est que quand il écrit avec l'intention d'enseigner en touchant les émotions que Diderot écrit cette prose maniérée qui manque ses effets précisément parce qu'il semble y penser trop.

---

24. Sur la difficulté de dater précisément La Pièce et le Prologue, voir l'article de J. Undank, 'Est-il bon? Est-il méchant?: Manuscrits et dates de composition'.

Dans le Discours de la poésie dramatique Diderot parle de la différence entre les exigences de la pièce de théâtre et du roman; il cite un passage du Télémaque de Fénelon où la nymphe Calypso interroge Mentor:

'Mentor immobile dans ses sages conseils se laissait presser; quelquefois même il lui laissait espérer qu'elle l'embarrasserait par ses questions; mais au moment où elle croyait satisfaire sa curiosité, ses espérances s'évanouissaient. Ce qu'elle imaginait tenir lui échappait tout à coup, et une réponse courte la replongeait dans les incertitudes ... ' Et voilà le romancier hors d'affaire. Mais quelque difficulté qu'il y eût eu à faire cet entretien, il eût fallu ou que le poète dramatique renversât son plan, ou qu'il la surmontât. Quelle différence de peindre un effet, ou de le produire! (DPV, X, pp. 357-8)<sup>25</sup>

Bien que Diderot emploie beaucoup le dialogue dans ses romans, il peut avoir recours au récit pour les moments les plus émotionnels de l'œuvre. Ainsi dans La Religieuse après une longue conversation dialoguée nous lisons,

Cette conversation avait duré; en me la rappelant je rougis des choses indiscrettes et ridicules que j'avais faites et dites, mais il était trop tard. La supérieure en était encore à ses exclamations, que dira le monde? que diront nos sœurs, lorsque la cloche qui nous appelait à l'office vint nous séparer. (DPV, XI, p. 157)

Bien sûr dans une pièce de théâtre Diderot ne nous aurait pas fait grâce de ces exclamations. De la même façon les moments les plus énergiques du Neveu de Rameau sont les pantomimes où il abandonne la forme dialogique pour les grands tableaux narratifs, et dans Jacques

---

25. Les Aventures de Télémaque, livre VI, p. 171. Texte précis de Fénelon:

Mentor, immobile dans ses sages desseins, se laissait presser par Calypso. Quelquefois même il lui laissait espérer qu'elle l'embarrasserait par ses questions et qu'elle tirerait la vérité du fond de son cœur. Mais au moment où elle croyait satisfaire sa curiosité, ses espérances s'évanouissaient: tout ce qu'elle s'imaginait tenir lui échappait tout à coup, et une réponse courte de Mentor la replongeait dans ses incertitudes.

le fataliste, la dispute entre Jacques et son maître quitte le dialogue qui caractérise la plus grande partie du roman;

Et le maître, après avoir fait faire au cordon de son fouet deux tours sur le poignet, de poursuivre Jacques, et Jacques de tourner autour du cheval en éclatant de rire; et son maître de jurer, de sacrer, d'écumer de rage et de tourner aussi autour du cheval en vomissant contre Jacques un torrent d'invectives. (DPV, XXIII, p. 285)

Cette narration réussit beaucoup mieux que les grandes scènes émotionnelles des pièces parce que l'auteur peut laisser les détails de la scène à l'imagination du lecteur, ce qui est évidemment impossible dans une pièce de théâtre, où par contre Diderot a tendance à aller trop loin dans le style exclamatoire. Par conséquent l'émotion sérieuse de Dorval ou de Saint-Albin ressemble beaucoup trop à l'émotion hystérique et comique de Mme de Vertillac:

Ma fille, regardez-moi fixement ... malheureuse enfant. Avoue. Avoue tout. Jette toi à mes pieds. Demande grâce. Hélas, je n'ai que trop bien appris à connaître la subtilité de ces serpents-là. L'excuse de ta faiblesse est au fond de mon cœur. (DPV, XXIII, p. 454)

Ici le style déclamatoire avec ses exclamations et ses répétitions réussit très bien dans un contexte comique, mais n'est-il pas vrai que le style ici ne diffère guère du style des tirades émotionnelles d'intention sérieuse des autres pièces?

Les caractéristiques que nous avons relevées dans les œuvres dramatiques de Diderot ne se limitent évidemment pas à ses pièces ou même aux seules œuvres de Diderot, mais ce n'est que dans ses premières pièces (et peut-être aussi dans les deux drames de Beaumarchais, Eugénie et Les Deux Amis, qui sont modelés de très près sur ceux de Diderot<sup>26</sup>) que nous trouvons cette combinaison d'un langage très dépouillé et d'une rhétorique très prononcée. Si cette combinaison ne réussit pas, c'est parce que nous sommes trop souvent conscients

---

26. Sur le langage des pièces de Beaumarchais en général voir J. Scherer, La Dramaturgie de Beaumarchais, pp. 108-29, mais pour les drames surtout pp. 111-13.



de la tension entre les deux extrêmes. Quand il quitte le rôle de moraliste qui s'occupe de la sensibilité, pour celui d'humoriste qui s'occupe de la philosophie, la prose devient moins maniérée et l'on ne remarque pas dans Est-il bon? Est-il méchant? les deux extrêmes stylistiques que nous trouvons dans les drames; Diderot semble être moins conscient de la nécessité de produire un effet au lieu de le peindre, moins conscient de ses deux buts de moraliser et de créer un spectacle vrai; ou plutôt ces buts sont moins prononcés et par conséquent ils ne créent plus cette tension stylistique, car le côté moralisateur d'Est-il bon? Est-il méchant? n'est pas très important, la pièce est plutôt philosophique sans être ouvertement didactique, et l'auteur semble moins intimidé par les exigences de la vraisemblance quand il s'agit d'une comédie et non pas d'un drame sentimental.

Mais si ce dialogue est devenu assez vite démodé, l'expérience linguistique n'était pas sans valeur. C'est la recherche d'un langage vraisemblable qui a facilité la libération du théâtre sérieux des restrictions de l'alexandrin, et il est tout à fait possible que le dialogue de certaines comédies, comme Est-il bon? Est-il méchant?, Le Barbier de Séville, Le Mariage de Figaro, aurait été beaucoup plus artificiel sans l'expérience du dialogue des drames. Car n'oublions pas que Beaumarchais, le dramaturge le plus célèbre de la deuxième moitié du siècle, était aussi un des disciples les plus fidèles de Diderot dans les deux drames qu'il a écrits avant Le Barbier de Séville. Le langage du Fils naturel, du Père de famille et des Pères malheureux est peut-être un échec, mais c'est un échec qui, du point de vue historique, est très important, et qui a aidé Diderot à trouver dans La Pièce et le Prologue et Est-il bon? Est-il méchant? sa vraie voix théâtrale.

### III

#### Cinq Visages du Joueur

La tragédie domestique d'Edward Moore, The Gamester, peut être considérée comme l'apogée d'un mouvement dans la littérature anglaise qui coïncida étroitement avec le goût dramatique de Diderot.<sup>1</sup> La pièce fut publiée et représentée pour la première fois en 1753, vingt-deux années après la première du London Merchant de George Lillo et la même année que la publication de Grandison, le dernier roman important de Samuel Richardson. Ces auteurs étaient tous les trois admirés par Diderot, et, bien que Richardson fût romancier et les deux autres dramaturges, leurs œuvres exploitaient à peu près les mêmes techniques littéraires. Ils écrivaient généralement d'une tragédie privée qui se passe dans un milieu bourgeois, et nous y reconnaissons la même tentative que nous trouvons dans les drames de Diderot, c'est-à-dire de rapprocher le monde fictif de celui du spectateur ou du lecteur pour inspirer des émotions plus fortes et pour avoir une plus grande valeur moralisatrice. Dans le théâtre anglais ce mouvement était d'assez courte durée; si The London Merchant en est la première œuvre importante, The Gamester en est la dernière.<sup>2</sup> Les ressemblances entre les deux pièces sont évidentes: elles ont toutes les deux une scène de prison, un héros qui se couche par terre dans l'excès de son désespoir, un méchant tartuffien (ou son équivalent féminin) qui est trahi par deux suivants. Mais néanmoins The Gamester est mieux écrit que la pièce de Lillo; l'intrigue en est plus habilement construite et le côté moralisateur est plus intégré. La pièce de

---

1. Pour une étude détaillée sur The Gamester voir J. Caskey, The Life and Works of Edward Moore, pp. 93-134.

2. Voir F. Boas, An Introduction to Eighteenth-Century Drama, 1700-1780, pp. 239-60 et L. Brown, English Dramatic Form, 1660-1760; An Essay in Generic History, pp. 145-67.

Lillo n'est pas non plus la seule qui a influencé Moore: on remarque aussi dans son œuvre l'influence importante d'une autre pièce qui était goûtée par Diderot, The Fatal Extravagance de Aaron Hill, qui a été publié en 1721 et qui traite lui aussi les maux du jeu. The Gamester était donc représentatif de tout un courant dans la littérature anglaise et était très populaire entre acteurs et public en Angleterre et en Amérique jusqu'au milieu du dix-neuvième siècle.<sup>3</sup>

Cette popularité explique, du moins en partie, l'existence de quatre œuvres françaises qui s'inspirent de la pièce; c'est-à-dire les traductions de Diderot et de l'abbé Bruté de Loirelle, l'adaptation de Saurin et une version d'un des monologues du héros par d'Alembert. Mais la pièce avait sans doute quelque autre intérêt pour attirer l'attention de Diderot et de d'Alembert.

La pièce de Moore traite d'un homme, Beverley, qui, sous l'influence d'un faux ami, Stukely, s'est ruiné au jeu. Stukely, qui, dans des monologues et des scènes avec ses deux suivants, exprime son intention de ruiner Beverley pour gagner sa femme, le persuade de risquer la fortune de sa sœur, les bijoux de sa femme, et enfin l'héritage qu'il compte recevoir de son vieil oncle. Tout de même sa femme, sa sœur Charlotte, Lewson, l'amant de sa sœur, et son ancien intendant, Jarvis, lui restent toujours fidèles. Le stratagème de Stukely touche à sa fin quand il incite un de ses suivants à tuer Lewson qui le soupçonne, arrange l'emprisonnement de Beverley pour des dettes, et puis essaie de l'accuser du meurtre. Les suivants, choqués par cet excès de méchanceté, feignent le meurtre de Lewson et trahissent leur maître. Mais les nouvelles de cette trahison arrivent trop tard; Beverley, emprisonné et au nadir de son désespoir, s'est empoisonné et sa femme inconsolable assiste à sa mort.

---

3. Voir l'introduction à l'édition du texte de 1756 du Gamester par C.H. Peake et P.R. Wikelund.

Cette intrigue offre de multiples occasions de moraliser ou de dépeindre des scènes pathétiques et Moore n'y manque pas. La pièce s'accorde donc très bien avec le type dramatique proposé par Diderot dans les Entretiens sur 'Le Fils naturel' et le Discours de la poésie dramatique, c'est-à-dire le drame bourgeois ou domestique. Il y avait parlé de trois formes dramatiques nouvelles: le drame, qui serait à mi-chemin entre la comédie et la tragédie traditionnelles (tel Le Fils naturel); la comédie bourgeoise, qui serait à mi-chemin entre la comédie traditionnelle et le drame (tel Le Père de famille); la tragédie bourgeoise, à mi-chemin entre la tragédie traditionnelle et le drame et dont l'exemple restait encore à écrire. Après les déceptions du refus du Fils naturel par la Comédie-Française et de la réception du Père de famille il est possible que Diderot n'eût pas le courage d'écrire lui-même l'ouvrage qui remplirait ce vide et qu'il ait traduit The Gamester pour tenir la place de cette tragédie bourgeoise qui manquait.

De toute façon Diderot admirait assez la pièce pour vouloir la traduire pour ses amis et puis plus tard pour essayer d'en obtenir une représentation. Il semble que la traduction avait été commencée uniquement pour l'amusement de ces amis, car nous lisons dans la Correspondance littéraire, 'M. Diderot a fait une traduction de cette pièce, il y a trois ans, pour des femmes qui n'entendent pas l'anglais, et il l'a ensuite oubliée dans son portefeuille' (CL, V, p. 175 (15 oct. 1762)), et plus tard, 'Il y a environ dix ans qu'elle [la pièce de Moore] tomba entre les mains de M. Diderot. Frappé de quelques traits, il se mit à en croquer une traduction pour la faire connaître à quelques femmes avec lesquelles il se trouvait à la campagne' (CL, VIII, p. 75 (15 mai 1768)).

Ces affirmations de Grimm semblent être confirmées par des phrases que nous trouvons dans deux lettres envoyées par Diderot à Mme d'Épinay en juillet 1760: 'Que j'aie bien ou mal fait, j'aurai du moins tenu parole' (CORR, III, p. 38), et: 'Enfin, Madame et bonne amie, la voilà achevée et cela deux ou trois jours plutôt que je n'avois promis' (CORR, III, p. 38).

Mais bientôt il commence à prendre sa traduction plus au sérieux et nous lisons dans des lettres à Sophie Volland, 'Je ne sçais si je n'irai pas la semaine prochaine passer quelques jours à la Chevrette. Ils veulent tous que je raccommode le Joueur et que je le donne aux François. Ce sera là mon occupation' (CORR, III, p. 57 [5 sept. 1760]), et puis, cinq jours plus tard, 'J'ai passé la journée du lundi à mettre un peu d'ordre dans mon coffret. [...] J'y trouverai Le Joueur, qu'ils m'exhortent tous à ajuster à nos mœurs. C'est une grande affaire' (CORR, III, p. 63), et finalement, dix jours après, 'Je ne crois pas que les changemens que notre goût présent exige fussent aussi considérables que vous l'imaginiez' (CORR, III, p. 79).

Nous voyons que Diderot ne prétend pas donner une traduction exacte de la pièce de Moore, et voilà la différence principale entre sa version et celle de l'abbé Bruté de Loirelle publiée en 1762. Pour Diderot et pour Grimm aussi la fidélité à l'original était moins importante que la valeur artistique de la traduction, et, bien entendu, ils trouvaient l'œuvre de Diderot supérieure à celle de Loirelle. Grimm écrit, par exemple, en parlant de la traduction de son ami, 'On imprima presque en même temps une autre traduction de cette pièce, peut-être plus fidèle, parce que M. Diderot ne se fait jamais faute d'ajouter ce qui peut se présenter de beau sous sa plume; mais cette seconde traduction étant d'ailleurs maussade, la pièce ne fit pas plus de sensation en France qu'en Angleterre' (CL, VII, p. 75 (15 mai 1768)).

Remarquons en passant que Diderot a fait sa traduction environ deux années avant la publication de celle de Loirelle et que l'affirmation que The Gamester n'avait aucun succès en Angleterre semble être erronée.

Diderot, dans une lettre à Sophie Volland, est plus caustique: 'Un sot s'est avisé de faire et de publier une mauvaise traduction du Joueur, qui, loin de me nuire, fait au contraire désirer la mienne qui paroftra avec Miss Sara Sampson, La Fatale Curiosité, Le Marchand de Londres et d'autres pièces que je rassemble et que je donnerai avec des discours qui vaudront la peine d'être lus'. (CORR, IV, p. 106). Ce projet de publication ne s'accomplirait jamais, mais il nous indique quand même combien Diderot prisait son œuvre. Ces 'discours' dont il est question dans cette citation où il répète à peu près les mêmes idées sur le genre sérieux que nous trouvons dans les Entretiens sur 'Le Fils naturel' et le Discours de la poésie dramatique, existent sous le titre Projet de préface envoyé à M. Tru...

Quelle est la nature de la traduction de Diderot? Quelle sont ces modifications qu'il a faites dans son texte et que Grimm trouvait si belles?

D'abord il ajoute des divisions scéniques à la manière classique, tandis que le texte anglais indique une scène différente uniquement là où il y a un changement de lieu. Nous ne pouvons pas accepter la théorie de Donald Schier qui suggère que les divisions scéniques dans le texte de Diderot indiquent que sa traduction est basée sur l'édition de 1756 de la pièce de Moore, qui comporte aussi de telles divisions, au lieu de celle de 1753, qui n'en comporte pas.<sup>4</sup> Les variantes que nous trouvons dans la deuxième édition nous indiquent clairement que Diderot suit le texte de la première édition. Comparons par exemple:

---

4. 'Diderot's translation of The Gamester', p. 237.

Edition de 1753:

Not of Treachery to my Husband? (M, p. 165)

Edition de 1756:

Not of treachery to your Brother? (M56, p. 424)

Traduction de Diderot:

Stukely aurait-il trahi mon mari? (DPV, XI, p. 345)

ou:

Edition de 1753:

Is Poverty so horrible? (M, p. 220)

Edition de 1756:

Is poverty so miserable? (M56, p. 495)

Traduction de Diderot:

La pauvreté est-elle donc si affreuse? (DPV, XI, p. 441)

ou ces lignes de l'édition de 1756 qui manquent totalement à la première édition et à la traduction: 'What river's this? I'll plunge, and cool me! (Flings himself upon the ground.) O! 'tis a sea of fire! ... Lift me! lift me! [They raise him to his chair]' (M56, p. 499).

Diderot aurait bien goûté l'excès émotionnel de ces lignes, leur absence de sa traduction ne peut donc pas être une simple coïncidence.

Il reste huit autres variantes où il est évident que Diderot suit la leçon de l'édition de 1753, et parmi toutes les autres, où la traduction de Diderot est trop libre pour indiquer clairement l'une ou l'autre édition, il n'y a que deux où il serait possible de voir l'influence du texte de 1756. Les divisions scéniques de la traduction ne sont d'ailleurs pas identiques à celles de la deuxième texte de Moore; si Diderot avait connu les divisions scéniques de l'édition de 1756, quelle raison aurait-il eue de les modifier? L'évidence que Diderot a ajouté les divisions scéniques pour donner à la pièce une apparence plus française, tout en traduisant le texte de la première édition du Gamester nous semble définitive.

Et ce n'est pas le seul moyen qu'il trouve de rendre sa traduction plus française. Il change aussi l'orthographe de quelques noms de personnage, par exemple, Lewson devient Leuson, Charlotte devient Charlote, Dawson devient Dauson. La pièce commence déjà à paraître plus française, et pour ajouter à cette impression certaines allusions culturelles disparaissent dans le texte de Diderot.

I have sworn to divide with you to the last Shilling.  
(M, p. 217)

devient,

Partage égale de tout. Je l'ai promis et cela sera.  
(DPV, XI, p. 435)

tandis que Loirelle traduit 'Shilling' par 'Chelin' et puis dans une note explique, 'Chelin, monnaie d'argent qui vaut 12 sols d'Angleterre'  
(L, p. 204)

At School we knew this Stukely. (M, p. 182)

devient,

Ce Stukely et moi, nous nous connaissons de longue main.  
(DPV, XI, p. 375)

et dans le texte de Loirelle nous trouvons,

J'ai connu ce Stukely au Collège. (L, p. 81)

Diderot nous donne l'impression qu'il veut faire du Gamester une pièce française, tandis que Loirelle, bien qu'il ajoute lui aussi des divisions scéniques, conserve beaucoup de l'atmosphère du milieu anglais.

Certains changements sont des erreurs évidentes, et l'on en trouve dans Loirelle aussi souvent que dans Diderot. Ni l'un ni l'autre par exemple ne comprend le mot 'thankless'. Loirelle l'évite et change le sens de la phrase; Diderot croit le comprendre et l'explique longuement, mais malheureusement il l'a mal compris.

Moore:

Advice I see is thankless. (M, p. 170)



Loirelle:

L'avis est bon. (L, p. 35)

Diderot:

Mais en attendant vous me permettrez de vous dire que je ne vois pas dans le conseil que vous avez la bonté de me donner de quoi vous remercier et vous être obligé.  
(DPV, XI, p. 353)

Et ce n'est pas seulement le vocabulaire qui pose des problèmes; nos deux traducteurs ne comprennent pas toujours les subtilités grammaticales de l'original. Par exemple quand Moore écrit,

That Lewson suspects me, 'tis too plain. (M, p. 172)

ils ne se rendent pas compte que 'that' est ici une conjonction et ils le traduisent par un adjectif démonstratif:

Diderot:

Ce Leuson me soupçonne; cela est évident. (DPV, XI, p. 358)

Loirelle:

Ce Lewson me soupçonne, je n'en puis douter. (L, p. 46)

Le sens ne change pas, mais il y a un changement de ton important, les versions françaises montrant une mesquinerie qui n'est pas présente dans l'original.

Il en reste de multiples exemples, mais nous nous contenterons d'en citer un dernier qui se trouve au milieu d'une description plus longue d'un accès de désespoir de Beverley. Moore écrit,

Then snatching his Sword, that hung against the Wainscot, he sat him down; and with a Look of fixt Attention, drew Figures on the Floor. (M, p. 202)

La traduction de Loirelle est exacte, mais nous lisons dans le texte de Diderot,

Puis tirant son épée, qui était accroché à une des boutonnières de sa veste, il se coucha par terre, et les regards distraits, égarés, il se mit à tracer des figures avec la pointe. (DPV, XI, p. 410)

La confusion du mot 'wainscot' avec 'waistcoat' est évidente, mais il nous semble difficile de dire avec Schier et R. Loyalty Cru<sup>5</sup> que le changement de 'he sat him down' en 'il se coucha par terre' soit une simple erreur, car il est également possible que Diderot ne trouvât pas que l'action originale s'accordait avec ses idées dramatiques; comparons, par exemple, la narration de l'arrestation de Beverley quand Mrs Beverley et Charlotte se livrent à leur tour au désespoir. Moore écrit,

They fell upon their Knees. (M, p. 212)

et Loirelle traduit fidèlement,

Tombant à genoux. (L, p. 189)

tandis que dans le texte de Diderot nous trouvons,

Elles se prosternaient. Elles se roulaient à terre.  
(DPV, XI, p. 428)

Nous pouvons citer aussi le désespoir de Simon dans Les Pères malheureux:

'Ici Simon se roule à terre, se désespère, s'arrache les cheveux, crie'  
(AT, VIII, p. 46). Pour Diderot un homme par terre, les yeux égarés, donne une meilleure impression d'une émotion forte que quelqu'un qui est assis, le regard fixe; et nous pouvons comparer cette première attitude avec celles d'une peinture telle que Le Maudit fils puni de Greuze, type de la peinture moralisante et dramatique tant admirée par Diderot et qu'il disait que l'acteur devrait imiter.

Le sujet de la peinture nous amène à une autre description, cette fois de Beverley emprisonné.

[...] and when I persisted, he rais'd his Hand at me, and knit his Brow so - I thought he wou'd have struck me.  
(M, p. 215)

Cette description devient dans le texte de Loirelle encore plus simple:

[...] & lorsque je continuois il levoit les mains sur moi, comme pour me frapper... (L, p. 199)

---

5. Schier, 'Diderot's translation of The Gamester', p. 232; Cru, Diderot as a Disciple of English Thought, p. 313, n. 23.

mais Diderot ajoute des détails pour la rendre aussi pathétique que possible, et, comme nous le signale Jacques Chouillet,<sup>6</sup> la narration que nous trouvons dans le texte de Moore devient dans la traduction de Diderot un tableau, technique dont il louait la valeur théâtrale dès les Entretiens sur 'Le Fils naturel'.

J'insistai. Mais levant ses bras en haut, tenant ses poings fermés, me regardant avec des yeux d'un désespéré, les cheveux hérissés, et le front et les sourcils froncés, il s'arrêta fixement vers moi; je craignis qu'il ne m'ôtât la vie. (DPV, XI, p. 433)

Mais ici il ne s'agit que d'un récit et c'était surtout sur la scène que Diderot voulait introduire des tableaux; c'est précisément ce qu'il fait dans l'exemple suivant en ajoutant un jeu de scène au texte de Moore. Là où Moore écrit simplement,

He sits down. (M, p. 221)

nous trouvons chez Diderot,

Il s'assied à terre et s'appuie contre la chaise.  
(DPV, XI, p. 444)

Dans le monologue de Beverley en prison nous trouvons deux modifications importantes dans les indications scéniques de la traduction de Diderot.

Moore:

He starts up, and comes forward. (M, p. 217)

Diderot:

Il se lève brusquement et marche. (DPV, XI, p. 436)

et,

Moore:

Drinks. (M, p. 217)

Diderot:

Il boit et se promène. (DPV, XI, p. 436)

---

6. DPV, XI, p. 433, n. 205.

La marche accompagne assez souvent la réflexion intérieure dans les pièces de Diderot; comparons par exemple le monologue de Clairville dans Le Fils naturel acte III, scène 5,<sup>7</sup> celui de Dorval à la troisième scène du premier acte,<sup>8</sup> ou la marche silencieuse de d'Orbesson au début du Père de famille.<sup>9</sup> Encore une fois Diderot impose ses propres techniques théâtrales sur la pièce de Moore.

Quelquefois Diderot ajoute une indication scénique pour signaler un jeu de scène qui ne s'explique que dans le dialogue dans la pièce anglaise. Par exemple, pour choisir une des rares occasions où Loirelle aussi modifie le texte anglais, vers la fin du deuxième acte, à la première réunion de Beverley et sa femme, Moore ne donne aucune indication sauf l'entrée en scène de Mrs Beverley avec Lewson; mais, influencés par une phrase de la troisième réplique de la scène: 'Doubts and Alarms I have had; but in this dear Embrace I bury and forget 'em' (M, p. 182), Diderot ajoute,

Courant à son mari les bras ouverts. (DPV, XI, p. 374)

et Loirelle,

Se jettant au col de Beverley. (L, p. 78)

Mais le plus souvent il n'y a que Diderot qui modifie, comme par exemple au début de la pièce où il ajoute une description de lieu qui n'a pas d'équivalent dans Moore ni dans Loirelle, mais qui est implicite dans la scène qui suit: 'Le théâtre représente un appartement démeublé' (DPV, XI, p. 341). Et nous trouvons aussi des indications qui existent dans Moore mais qui, encore une fois sous l'influence du dialogue, sont modifiées par Diderot.

---

7. DPV, X, p. 46. Cité aussi par Jacques Chouillet (DPV, XI, p. 436, n. 209).

8. DPV, X, p. 22.

9. DPV, X, p. 191.

Knocking at the Door. (M, p. 167)

devient,

On frappe rudement à la porte. (DPV, XI, p. 350)

parce que Mrs Beverley dit, 'That Knocking was too rude for Mr. Beverley'  
(M, p. 167).

Certaines indications sont supprimées pour être remplacées par  
une phrase de dialogue, comme par exemple,

My Friend here (pointing to Lewson) has been indeed a  
Friend. (M, p. 182)

qui devient,

Notre ami M<sup>r</sup> Leuson que voilà est un bon ami. (DPV, XI,  
p. 374)

ou,

(a Knocking) Hark! Sir. (M, p. 170)

qui devient,

Mais on frappe encore. (DPV, XI, p. 354)

Et, finalement, il y a des omissions totales qui laissent le sens du  
texte assez obscure:

My Chidings are all here. (pointing to his Heart)  
(M, p. 188)

devient,

Ami, le reproche terrible est là. C'est là qu'est le  
censeur que je crains. (DPV, XI, p. 387)

Il y a donc deux tendances qui peuvent sembler contradictoires,  
mais qui s'expliquent si nous n'oublions pas qu'en premier lieu  
Diderot a traduit la pièce 'pour des femmes qui n'entendent pas l'anglais'  
(CL, V, p. 175), c'est-à-dire pour être lue et non pas pour être  
représentée. Au théâtre on sait dès le lever du rideau que l'appartement  
de Beverley est démeublé, on voit Mrs Beverley qui se précipite dans  
les bras de son mari, quand on frappe on peut entendre que l'on frappe  
rudement; Diderot veut donner les mêmes avantages à son lecteur. Dans

ces cas l'indication est essentielle parce qu'elle précède les paroles qui en dépendent, mais quand l'action et les paroles sont simultanées l'indication peut devenir superflue, et pour un lecteur les indications superflues sont gênantes; alors Diderot les supprime, mais généralement il prend soin d'incorporer tous leurs détails dans le dialogue. Au théâtre où l'on peut entendre frapper on n'a pas besoin de l'explication 'mais on frappe encore', l'action est répétée dans les paroles et la formule de Moore qui n'a pas de répétition est meilleure, mais pour le lecteur cette répétition n'existe pas et la synthèse de geste et de paroles que l'on trouve dans le texte de Diderot semble plus réussie. Nous pouvons comparer cette technique avec celle de Musset dans son 'Spectacle dans un fauteuil' où l'auteur, qui écrit spécifiquement pour un lecteur, donne des descriptions qui seraient superflues sinon ridicules sur la scène, comme par exemple, 'Doucement bercé sur sa mule fringante, messer Blazius s'avance dans les bluets fleuris, vêtu de neuf, l'écritoire au côté'.<sup>10</sup>

Le procédé de Diderot n'est pas toujours constant et, comme nous l'avons déjà vu, il est capable d'omettre une indication qui est vraiment nécessaire, mais en général sa façon de traiter les indications scéniques semble viser un lecteur au lieu d'un spectateur.

Ce point de vue est confirmé par la traduction de la chanson de Lucy, car bien que Diderot traduise avec soin, ajoutant des idées et des répétitions, créant son propre poème, c'est un poème en prose qu'il crée; très beau pour un lecteur, mais, dans le contexte d'une représentation, complètement inutile. La traduction en vers de Loirelle n'est peut-être pas un chef-d'œuvre, mais la version anglaise ne l'est pas non plus. Il semble que Diderot, qui a écrit si peu de vers qu'il est évident qu'il ne se considérait pas comme un versificateur, n'a

---

10. On ne badine pas avec l'amour, acte I, scène 1, dans Théâtre complet, p. 327.

pas voulu courir le risque d'écrire un mauvais poème, mais c'est seulement parce qu'il ne pensait pas à une représentation à l'époque où il écrivait qu'il a pu l'éviter.

On pourrait peut-être employer ce même argument pour expliquer l'omission du prologue et de l'épilogue en vers et des vers rimés qui terminent certaines scènes de l'original, qui sont tous traduits par Loirelle, mais d'autres raisons nous semblent plus probables. Le prologue et l'épilogue ne sont pas de Moore (celui-là est de Garrick, celui-ci est écrit par 'a Friend') et ils soulignent tous les deux le caractère artificiel de la pièce qu'ils encadrent:

LIKE fam'd La Mancha's Knight, who Launce in Hand,  
Mounted his Steed to free th'enchanted Land,  
Our Quixote Bard sets forth a Monster-taming,  
Arm'd at all Points, to fight that Hydra - GAMING.  
(M, p. 159)

Pour Diderot une pièce de théâtre devait convaincre de sa réalité, c'est donc assez facile à comprendre pourquoi ces deux poèmes n'avaient pas de place dans sa traduction. Pour trouver l'explication de l'omission des vers rimés à la fin des scènes, ou plutôt leur transformation en prose, nous pouvons consulter le Discours de la poésie dramatique où nous lisons, 'Je me suis demandé quelquefois si la tragédie domestique se pouvait écrire en vers; et sans trop savoir pourquoi, je me suis répondu que non' (DPV, X, p. 358). En fait, ce mélange de vers et de prose que nous trouvons dans la pièce de Moore était très répandu dans le théâtre anglais, mais semblerait assez curieux à un Français. Diderot supprime ces vers pour rendre le style plus français, mais, encore une fois, Loirelle conserve le caractère anglais du style.

Dès le début des deux traductions nous sommes conscients de la supériorité du style de Diderot sur celui de Loirelle. Nous avons déjà examiné la traduction de ces deux phrases de Moore,

Nothing in the World, if it affected only Me. While we had a Fortune, I was the happiest of the Rich. (M, p. 163)

où Diderot conserve parfaitement la cadence et la fluidité de l'original:

Rien du tout, si elle n'approchait que de moi. Dans l'opulence, j'étais la plus heureuse des riches. (DPV, XI, p. 341)<sup>11</sup>

Mais la traduction de Loirelle perd complètement le caractère rythmique du texte de Moore:

Non sans doute, la pauvreté ne seroit rien pour moi, si j'en souffrois seule. Lorsque nous avons été dans l'abondance, j'étois la plus heureuse des femmes riches. (L, p. 12)

Mais si la traduction de Diderot est ici fidèle, assez souvent il atteint une belle cadence aux dépens du sens précis de la version de Moore. Nous avons, dans notre chapitre précédent, suggéré que beaucoup des techniques rhétoriques qui sont typiques du dialogue théâtral de Diderot sont aussi présentes dans sa traduction du Gamester sans s'inspirer directement de l'original de Moore. Nous pouvons faire ici un examen plus approfondi de cet aspect de la traduction de Diderot. Ainsi il a tendance à écrire des structures ternaires là où il n'y a pas trois propos dans le modèle anglais.

How vile, and how absurd is Man. (M, p. 207)

devient selon Loirelle:

Que l'homme est un être extravagant & méprisable. (L, p. 171)

mais selon Diderot:

Que l'homme est insensé, qu'il est petit, qu'il est absurde! (DPV, XI, p. 421)

Ici la structure binaire de la phrase anglaise est perdue dans les deux traductions, mais Diderot la remplace par sa propre structure ternaire plus typiquement française, tandis que le rythme de la phrase de Loirelle reste faible. Mais dans l'exemple suivant Diderot donne à sa traduction une structure caractéristique là où le texte original

---

11. Voir aussi au sujet de cette réplique notre deuxième chapitre.



n'a pas un caractère rythmique prononcé:

Entreat him Home, good Jarvis. (M, p. 201)

dans Loirelle devient:

Engagez-le, je vous prie, Jarvis, à revenir à la maison.  
(L, p. 149)

et dans Diderot:

Parlez-lui. Persuadez-le. Amenez-le ici. (DPV, XI, p. 409)

Et cette structure ternaire est encore plus efficace à cause du rallentando que Diderot a ajouté pour souligner l'émotion de Mrs Beverley, rallentando qui est créé non seulement en accroissant le nombre de syllabes de chaque phrase mais aussi en ajoutant dans la dernière phrase un adverbe au verbe et au pronom que nous trouvons dans les deux autres.

Dans la citation suivante, où encore une fois il ajoute une structure ternaire, Diderot a créé aussi une séquence de temps très dramatique et très frappante. Ici l'original de Moore n'est pas sans force, mais la traduction est bien plus efficace.

Moore:

Never, never will I forgive him for't. My Pride, as well as Love, is wounded by this Conquest. I must have Vengeance. (M, p. 173)

Diderot:

C'est un tort qu'il eut avec moi ... oui c'est un tort.  
J'ai été humilié. J'en suis offensé. Je serai vengé ...  
L'orgueil et la passion l'ordonnent ... (DPV, XI, p. 359)

Le credo de Stukely et Bates devient encore plus lyrique avec la répétition chiasmatisée ajoutée par Diderot.

Moore:

- The Dwarf that has it [cunning] shall trip the Giant's Heels up.  
- And bind him to the Ground. (M, p. 186)

Diderot:

- Le géant inconsidéré ne tiendra pas contre le pygmée qui saura ruser.
- Le pygmée qui saura ruser terrassera le géant inconsidéré et lui liera les pieds et les mains ... (DPV, XI, p. 381)

Une tirade de Mrs Beverley devient beaucoup plus dramatique et émotionnelle à cause des répétitions du mot 'moi':

Moore:

On Me! on Me! if Misery must be the Lot of either, multiply Misfortunes! I'll bear 'em patiently, so He is happy!  
(M, p. 219)

Diderot:

S'il faut que tu frappes, que ce soit moi. Frappe-moi. S'il faut que ta main s'appesantisse, que ce soit sur moi; sur moi. S'il faut que la misère soit son lot et le mien, écarte-la de lui et double-la pour moi. Réponds-moi de son bonheur et je te réponds de ma résignation et de ma patience. (DPV, XI, p. 440)

Mais comparons la version de Loirelle où même la répétition qui se trouve au début de notre citation du texte de Moore disparaît:

Si l'infortune & la misère doivent être le partage de l'un des deux, qu'elles ne soient que le mien, qu'elles n'accablent que moi seule! Je souffrirai tout sans me plaindre, si tu le rends heureux. (L, p. 214)

Si Diderot renforce trop la version anglaise, Loirelle l'affaiblit.

Sous l'influence peut-être de son goût pour le dialogue, Diderot ajoute souvent des questions pour accroître la tension dramatique.

Moore:

How has he lost this Heaven, to league with Devils!  
(M, p. 181)

Diderot:

Qu'a-t-il fait? il s'en est allé! où? chercher le séjour des damnés; quitter une demeure divine, pour se mettre en société avec des esprits infernaux. (DPV, XI, p. 373)

Et dans les moments de grande passion ou de confusion il emploie la technique fragmentaire, le style rompu dont il a parlé dans les

Entretiens sur 'Le Fils naturel'.<sup>12</sup>

---

12. DPV, X, p. 102.

Moore:

[...] and Memory tells me he has been meddling with my  
Fame. (M, p. 206)

Diderot:

C'est lui qui a dit ... oui, j'ai de la peine à me rappeler ...  
je ne sais plus ... cependant il y a quelque chose.  
(DPV, XI, p. 418)

Quelques-unes des images les plus piquantes employées par Moore,  
qui ne s'accorderaient pas avec le goût français, sont changées par  
nos deux traducteurs. Ainsi le 'dwarf' de Moore<sup>13</sup> devient un 'pygmée'  
dans les textes français,<sup>14</sup> et évidemment les deux Français n'aiment  
pas le mot 'singe'; Moore écrit,

Playing my Tricks like a tame Monkey, to entertain a Woman.  
(M, p. 201)

mais Diderot traduit,

J'ai perdu mon temps à faire le sot autour d'une femme.  
(DPV, XI, p. 410)

et Loirelle s'éloigne encore plus du texte original:

J'ai été la dupe de mes ruses, j'ai servi de jouet à une  
femme. (L, p. 150)

En général la traduction des images varie beaucoup; quelquefois la  
traduction est fidèle, quelquefois le traducteur remplace l'image  
originale par une autre de sa propre invention, quelquefois l'image  
disparaît entièrement dans la traduction, et quelquefois des images  
sont ajoutées là où il n'y en a pas dans le texte anglais. L'image  
du naufrage est très importante dans le texte de Moore à cause de sa  
répétition fréquente. Il y en a deux exemples qui ne sont séparés que  
par neuf répliques, ce qui nous suggère que le lien entre les deux  
devrait être très évident, mais la première image est changée dans les  
deux traductions et la deuxième, bien qu'elle soit conservée, devient  
plus faible dans la version de Loirelle.

---

13. M, p. 186.

14. DPV, XI, p. 381; L, p. 93.

One, who to save a drowning Wretch, reach'd out his Hand, and perish'd with him. (M, p. 178)

devient donc dans Diderot:

Je périssais, il m'a tendu la main, et je l'ai entraîné. (DPV, XI, p. 367)

et dans Loirelle:

Un ami qui pour sauver un malheureux qui périssoit, lui a tendu la main & est tombé dans le même précipice. (L, p. 65)

et,

We have been Companions in a rash Voyage, and the same Storm has wreck'd us both. (M, p. 178)

devient selon Diderot:

Nous nous sommes embarqués sur un même vaisseau; nous avons essuyé la même tempête, nous nous sommes brisés contre le même écueil. (DPV, XI, p. 368)

et selon Loirelle:

La fortune nous a associés dans nos disgraces, & la même tempête nous a battus. (L, p. 66)

Mais si les deux traducteurs ne se rendent pas compte ici de l'importance de la juxtaposition des deux images, Diderot, du moins, a été assez frappé par sa répétition pour la retrouver plus tard quand elle n'est pas présente dans le texte de Moore.

Those Jewels are your sole Support - I shou'd be more than Monster to request 'em. (M, p. 184)

est suivi fidèlement par Loirelle, mais dans la traduction de Diderot nous trouvons,

Ces diamants ... le seul débris qui reste d'une fortune ... au milieu de la tempête, je leur arracherais cette planche ... non, non, que je périsse, s'il le faut ... mais qu'ils soient sauvés. (DPV, XI, p. 379)

Le texte de Moore est souvent intentionnellement laconique et ambigu, d'où vient beaucoup de l'énergie de sa pièce, mais il semble que les deux traducteurs le trouvent parfois trop obscur, et ils ont tendance à ajouter des éclaircissements. Nous verrons dans l'exemple

qui suit que les éclaircissements de Diderot sont beaucoup plus extrêmes que ceux de Loirelle, qui, au lieu d'ajouter de l'information supplémentaire, rend l'idée plus précise en donnant à l'affirmation générale de Moore la signification spécifique qui n'est qu'implicite dans le modèle anglais. Nous lisons dans l'original,

To rid him of an Enemy - Perhaps of two - He fears  
Discovery, and frames a Tale of Falsehood, to ground  
Revenge and Murder on. (M, p. 207)

Loirelle est plus spécifique mais garde du moins la concision du texte de Moore,

Il veut se défaire d'un ennemi ... Peut-être de deux ...  
Il craint d'être démasqué, & cherche, par ces impostures,  
à assurer sa vengeance & à nous faire périr tous les  
deux. (L, p. 170)

tandis que Diderot y ajoute de multiples gloses,

De se défaire d'un ennemi, peut-être de deux, de moi par  
votre main, ou de vous par la mienne. J'ai suivi ses  
menées. J'en ai découvert assez pour le perdre. Il le  
sait; et il a pensé qu'une calomnie qui vous irriterait,  
occasionnerait un meurtre, le vengerait et ferait sa  
sûreté. (DPV, XI, p. 420)

Les exemples que nous avons examinés jusqu'ici dans ce chapitre nous montrent que la traduction de Loirelle reste presque toujours très près du sens de l'original, mais que sa prose est souvent plate et ne traduit que rarement les subtilités stylistiques de Moore, tandis que Diderot, beaucoup plus intéressant du point de vue stylistique, a tendance à développer le texte qu'il traduit et, de temps en temps, à le noyer presque sous des répétitions, des hésitations, des exclamations. Mais quand même ses modifications ont presque toujours une intention dramatique évidente. Le plus souvent il s'agit de souligner le pathétique ou d'insister sur le côté moralisateur de la pièce, mais il y a d'autres raisons aussi que nous devons relever.

D'abord Diderot donne à la pièce une certaine impression de fatalité tragique en ajoutant deux ou trois pressentiments du dénouement.

Par exemple, il ajoute dans une réplique de Mme Beverley, 'Je tremble des suites' (DPV, XI, p. 408), et un avis de Bates à Stukely,

Better stop here. (M, p. 186)

devient,

Ne vaudrait-il pas mieux enrayer? La suite de votre projet peut être fâcheuse. (DPV, XI, p. 382)

Nous avons vu dans notre premier chapitre que Diderot emploie cette même technique dans ses propres pièces de théâtre.

Le Stukely de Diderot est encore plus méchant que celui de Moore, et Diderot souligne son hypocrisie dès sa première entrée en scène. Là où le Stukely de Moore est direct,

Good Morning to you, Ladies. Mr. Jarvis, your Servant.  
Where's my Friend Madam? (M, p. 166)

celui de Diderot est onctueux,

Mesdames, j'ai l'honneur de vous souhaiter le bonjour.  
M<sup>r</sup> Jarvis, votre serviteur. Madame, oserais-je vous demander où est mon ami? (DPV, XI, p. 348)

Et si le Stukely de Moore prend plaisir au récit du meurtre de Lewson,

The Repetition pleases you, I see. I told you, he fell without a Groan. (M, p. 211)

celui de Diderot semble presque vampirique,

Ce récit vous plaît, je le vois à l'attention que vous donnez à chaque circonstance; et n'est-ce pas cette fois la troisième que je vous répète qu'il ne dit pas mot et qu'il ne poussa pas un soupir. (DPV, XI, p. 427)

Au début du troisième acte il y a une scène entre Beverley et Stukely où Beverley, bien décidé qu'il ne jouera plus, est persuadé par son faux ami d'essayer encore une fois. C'est une scène clef, celle où le héros refuse la voie du salut et décide de son sort, et Diderot semble avoir trouvé la motivation de Beverley ici trop faible, son changement d'avis trop facile, car en modifiant une phrase de l'original il souligne la confusion extrême du héros et suggère même le début de la folie qui va survenir dans l'acte suivant. Le texte

de Moore dit tout simplement,

How my poor Heart's distracted! (M, p. 188)

mais Diderot donne une version qui traduit beaucoup plus l'émotion physique du personnage, presque une illustration de l'original au lieu d'une traduction:

Je ne sais où j'en suis ... ma tête s'embarrasse ... le trouble s'est emparé de mon âme ... quel désordre! quel tumulte! quelle nuit! ... (DPV, XI, p. 386)

Il semble aussi que Diderot a trouvé trop dure l'attitude des personnages à l'égard de l'oncle de Beverley, car presque chaque fois qu'il en est question il ajoute quelque phrase adoucissante. Par exemple,

My uncle is infirm, and of an Age that threatens hourly -  
Or if he lives, you never have offended him. (M, p. 190)

devient,

Mon oncle est infirme, et d'un âge où l'on s'éteint en un moment. Mais quand le Ciel lui accorderait encore toutes les années que je lui souhaite, vous ne l'avez point offensé, vous. (DPV, XI, p. 389)

Et après sa mort Diderot ajoute des phrases comme, 'Mais il était fort âgé' (DPV, XI, p. 439), et, 'Il meurt comme il est né' (DPV, XI, p. 439), qui ont tendance à atténuer la froideur apparente des personnages en ce qui concerne la mort du vieillard, froideur qui est quand même tout à fait naturelle dans le contexte de la pièce.

Quelles conclusions pouvons-nous tirer de toutes ces comparaisons?

Les erreurs de traduction, que nous trouvons chez les deux traducteurs, mises à part, la version de Loirelle reste toujours près de l'original. Mais cette fidélité devient quelquefois servilité, car en traduisant les mots de l'anglais il manque souvent d'en traduire le style, et en conséquence sa traduction reste, sinon 'maussade', comme le dit Grimm,<sup>15</sup> du moins plate. Si la traduction de Diderot est moins fidèle à l'original, il ne faut quand même pas oublier que

---

15. Voir plus haut et CL, VII, p. 75 (15 mai 1768).

nos citations ont été choisies le plus souvent pour montrer des endroits où il modifie le texte de Moore, qui sont beaucoup moins nombreuses que les passages où il reste, lui aussi, très près de l'anglais. Cependant, Diderot se donne toujours assez de liberté pour traduire le style de l'anglais, ou pour le remplacer par un trait de style français équivalent. C'est ici que la traduction de Diderot, plus vivante et plus dramatique que celle de Loirelle, est à préférer. Mais souvent il modifie considérablement l'anglais pour le rapprocher de son propre style dramatique. Il ne perd jamais le texte original de vue, mais ses modifications, c'est-à-dire les hésitations, les exclamations, les répétitions, les énumérations, peuvent être si nombreuses que quatre ou cinq des tirades les plus émotionnelles deviennent presque trois fois plus longues dans les versions de Diderot que dans le texte anglais, et c'est à ces endroits que nous regrettons la concision de Moore. Cette traduction est empreinte de la personnalité dramatique du traducteur; ce n'est plus une simple traduction du Gamester de Moore comme celle de Loirelle, c'est The Gamester de Moore traduit par l'auteur du Fils naturel et du Père de famille.

On cite souvent le titre qui se trouve sur le manuscrit autographe de la traduction de Diderot: 'Traduction libre du Joueur, tragédie anglaise de Moore', mais, selon le témoignage de Herbert Dieckmann,<sup>16</sup> ce titre n'est pas de la main de Diderot, le titre qu'il a donné lui-même à cette œuvre est 'Le Joueur, Tragédie', et le titre que porte une copie de l'œuvre qui a été corrigée par Diderot est 'Le Joueur tragédie anglaise en prose ... '. Il n'y a donc rien qui prouve que Diderot lui-même considérerait sa traduction comme une 'traduction libre'. N'est-il pas possible que les modifications qu'il a faites, au lieu d'être des libertés voulues, soient ce qu'il a cru être 'les changemens que notre goût présent exige'?<sup>17</sup> En tout cas il se montre beaucoup plus

---

16. Inventaire du fonds Vandeuil et inédits de Diderot, p. 14 et p. 128.

17. Voir plus haut et CORR, III, p. 79 [20 sept. 1760].



fidèle à l'esprit de l'original que, par exemple, Voltaire dans sa traduction du Julius Caesar de Shakespeare, car en traduisant mot à mot les passages qui ne s'accordaient pas avec le goût français et puis les soulignant de notes satiriques, Voltaire nous révèle que sa vraie intention est d'indiquer la supériorité de sa propre version de l'histoire.<sup>18</sup> Diderot, au contraire, veut communiquer son enthousiasme pour l'original anglais, et avec cette traduction il réalise complètement ce dessein.

Les pièces de théâtre anglaises étaient surtout connues en France non pas par des traductions fidèles, comme celles de Diderot et de Loirelle, mais par des adaptations ou des imitations, ce qui veut dire pratiquement, pas du tout, car ces adaptations ne gardaient presque rien du caractère de leur modèle anglais.<sup>19</sup> Tandis que la traduction de Diderot n'a pas été acceptée par la Comédie-Française, l'adaptation de son ami Saurin, basée sur cette traduction et portant le titre Béverlei, a été jouée, et, qui plus est, a remporté un grand succès. Le 'goût présent' exigeait évidemment plus de changements que Diderot avait voulu faire. Cette adaptation nous intéresse principalement à cause du rôle que Diderot a joué dans sa création, mais elle nous permet aussi de comparer la traduction de Diderot avec une autre version de la pièce de Moore qui est ou ne peut plus différente de celle de Loirelle. Cette version de Saurin se conforme de très près avec la tradition classique française. Premièrement il l'a écrite en vers, en vers libres il est vrai et il est possible qu'il ait préféré cette forme à l'alexandrin pour imiter la souplesse de la prose de l'original, mais la versification n'en représente pas moins une renonciation au réalisme complet proposé par Diderot.

---

18. Jules César, dans Œuvres complètes, VII, pp. 431-86; La Mort de César, dans Œuvres complètes, III, pp. 295-366.

19. Voir par exemple J.J. Jusserand, Shakespeare in France under the 'ancien régime'. Bien que l'on pût trouver des traductions de pièces anglaises, c'étaient toujours des adaptations qui étaient jouées.

Beaucoup des changements effectués par Saurin résultent de sa tentative d'obéir à l'unité de lieu. Les changements de lieu fréquents de l'original sont réduits à trois. Le premier acte se passe dans la maison de Beverley (ou 'Béverlei' dans l'orthographe de Saurin) et le dernier dans la prison en conformité avec les première et dernière scènes de la pièce anglaise, mais les trois autres actes ont tous lieu sur 'une place près de la Maison de Béverlei' (S, p. 23). Cette modification exige beaucoup de changements dans l'ordre des événements, et un grand nombre de scènes, surtout celles entre Stukely et ses amis, disparaissent entièrement. Ces modifications apportent quelques désavantages. D'abord la nécessité de présenter tous les événements de la pièce de Moore dans trois endroits cause un va-et-vient continu qui a été remarqué et critiqué par Grimm:

Les trois premiers actes se consomment en allées et venues perpétuelles et inutiles. Les personnages arrivent sans projet et s'en retournent de même, et se tournent toujours le dos lorsqu'ils auraient le plus besoin les uns des autres. (CL, VII, p. 77 (15 mai 1768))

Le Stukéli de Saurin est un personnage assez faible par comparaison avec les Stukely de Moore et de Diderot, parce que les scènes où il explique ses projets et ses motivations sont réduites par Saurin à deux courts monologues. Encore une fois le renseignement de Grimm est intéressant, car il nous signale que Diderot a donné des conseils à Saurin au sujet de ce personnage pour 'rendre ce rôle, non seulement supportable, mais théâtral' (CL, VII, p. 81 (15 mai 1768)). Au lieu de faire de Stukely un homme méchant, il aurait fallu en faire un homme vertueux corrompu par son amour pour Mrs Beverley. Ses projets contre Beverley lui causeraient de grands remords, et, après sa déclaration d'amour à Mrs Beverley, l'intrigue serait changée ainsi:

Sa déclaration eût été reçue avec l'horreur qu'elle devait inspirer à une femme vertueuse. Alors Stukely,

voyant tout son édifice d'iniquités s'écrouler et tomber en ruine, aurait pu, dans son désespoir, jeter le portefeuille qui renferme toute la fortune perdue de Béverley au pieds de sa femme. La restitution ainsi faite, il aurait pu être tué en duel par Leuson, dans l'intervalle du quatrième au cinquième acte. (CL, VII, p. 82 (15 mai 1768))

Nous voyons dans ce portrait la contrepartie de Dorval: les deux personnages doivent choisir entre l'amour et la vertu; chez Dorval la vertu est la plus forte, chez ce Stukely adouci c'est l'amour qui triomphe.

Il est possible que la mort de Stukéli à la main de Jame (personnage qui ne paraît pas sur la scène et qui ne figure pas dans l'original) et la restitution de la fortune de Béverley qui suit cette mort ont été suggérées par cet avis, mais Saurin n'a pas changé la méchanceté fondamentale du personnage. Cet avis de Diderot nous suggère qu'il a eu lui-même quelques inquiétudes au sujet de ce rôle, mais sa fidélité à l'original n'a pas permis le remaniement extrême qu'il a conseillé à son ami, et les légères modifications qu'il a faites, comme nous l'avons vu, restent conformes à l'intention de Moore et rendent Stukely plus méchant au lieu d'adoucir son rôle.

Ce n'est peut-être pas le seul conseil que Diderot a donné à son ami. Nous avons vu que la décision de Beverley de jouer les bijoux de sa femme semble avoir causé des inquiétudes pour Diderot, et nous remarquons que dans la version de Saurin cette scène problématique est évitée, car Béverley et Stukéli quittent la scène avant que celui-là ait pris sa résolution. De la même façon Diderot semble avoir été choqué par l'attitude des personnages de Moore à l'égard de l'oncle de Beverley, et ce personnage, personnage qui d'ailleurs ne paraît jamais sur la scène dans la pièce de Moore, disparaît entièrement du texte de Saurin où la source de l'argent qui arrive vers la fin de la pièce est commerciale: 'Nous avons à Cadix un fond qui doit rentrer' (S, p. 7).

Que Saurin ait été conseillé par Diderot ou non, dans ces deux cas la traduction de Diderot nous suggère que dans une adaptation plus libre il aurait fait ces mêmes modifications lui aussi. Mais il y a d'autres changements qui n'ont pas d'équivalent dans la traduction de Diderot: le meurtre feint de Lewson, qui est une source importante de suspense vers la fin de la pièce de Moore, est omis complètement de la version de Saurin; l'arrestation de Béverlei se passe sur la scène; Saurin introduit le personnage de Tomi, le fils du joueur, qui figure non seulement dans deux courtes scènes sentimentales mais aussi dans la scène la plus mélodramatique et aussi la plus célèbre de la pièce, celle où Béverlei, qui s'est empoisonné, décide que la mort a moins de peines que la vie et lève un couteau pour tuer son fils endormi. Cette scène, une invention de Saurin, s'inspire du Fatal Extravagance d'Aaron Hill plutôt que du Gamester et, comme c'est de la traduction de Diderot que Saurin a connu The Gamester, il n'est peut-être pas trop injuste de suggérer que c'est aussi Diderot qui lui a fait connaître la pièce de Hill, car une lettre du 30 septembre 1760 à Sophie Volland<sup>20</sup> nous prouve que Diderot connaissait et admirait cette pièce de Hill.

Du point de vue linguistique le texte de Saurin reste souvent très près de celui de Diderot, mais en ce qui concerne les images, ce sont les plus lyriques, et peut-être les moins réussies, qu'il conserve de l'original et non pas les plus piquantes. Dans le premier monologue de Beverley nous trouvons trois images:

The Slave that digs for Gold, receives his daily Pittance,  
and sleeps contented; while those, for whom he labours,  
convert their Good to Mischief; making Abundance the  
Means of Want. (M, p. 175)

Shallow Streams maintain their Currents, while swelling  
Rivers beat down their Banks, and leave their Channels  
empty. (M, p. 175)

---

20. CORR, III, p. 97.

et,

Love scatter'd Roses on my Pillow, and Morning wak'd me  
to Delight. (M, p. 175)

L'admiration de Diderot pour ces images est évidente dans sa traduction:

L'esclave qui se fatigue au fond de la mine, pour en  
détacher l'or, reçoit à la fin de sa journée son modique  
salaire, soupe avec appétit et dort content. Son maître  
avide reçoit de ses mains le précieux et funeste métal et  
l'emploie à se rendre méchant et malheureux. (DPV, XI, p. 362)

Le ruisseau paisible coule sans cesse. Le torrent impétueux  
descend de la montagne, renverse sa digue, inonde ses  
rives, passe et laisse son lit à sec. (DPV, XI, p. 363)

et,

L'amour jonchait de roses mon chevet. Le matin, à peine  
mes yeux étaient ouverts, que le bonheur et le plaisir  
s'offraient à mes premiers regards. (DPV, XI, p. 363)

Saurin n'en conserve que la dernière,

L'amour semoit de fleurs ma couche nuptiale,  
Et l'aurore avec moi reveilloit les plaisirs!  
(S, p. 23)

Les deux autres sont remplacées par quelques vers assez plats:

Si, lorsqu'à tous nos vœux la fortune sourit,  
La sagesse est un don si rare,  
La médiocrité, mere du bon esprit,  
Vaut mieux que la richesse, hélas! qui nous egare.  
(S, pp. 23-4)

On nous pardonnera de n'être pas d'accord et de préférer la richesse  
des versions de Moore et Diderot à ces vers médiocres de Saurin.

Nous n'avons pas seulement le témoignage de Grimm, mais aussi  
celui du texte, pour nous prouver que Saurin employa la traduction de  
Diderot en préférence à l'original anglais. Comparons par exemple  
cette phrase de Diderot, qui n'a pas d'équivalent dans le texte de  
Moore:

Mes yeux se font à voir des murailles nues. (DPV, XI,  
p. 341)

avec ces vers de Saurin qui en dérivent:

Mes yeux à cet éclat s'étoient accoutumés,  
A voir ces murs tout nuds ils se sont faits de même.  
(S, p. 4)

Mais comparons aussi,

Moore:

Of one, who walking in a Dream, fell down a Precipice.  
(M, p. 176)

Diderot:

Comme d'un noctambule qui est tombé du faite de sa  
maison. (DPV, XI, p. 365)

et Saurin

[...] comme un homme  
Qui dans un précipice en rêvant s'est jetté.  
(S, p. 27)

Il est donc possible que Saurin ait travaillé avec le texte de Moore conjointement avec celui de Diderot, mais il y a si peu d'endroits où Saurin est plus près de Moore que de Diderot, qu'une autre explication nous semble plus probable. Deux lettres que Diderot a écrites à Mme d'Epinaay pendant la composition du Joueur nous montrent d'abord qu'il ne croyait pas que la première version de sa traduction fût une version définitive, et aussi que Saurin a vu ce premier état du texte:

Je vous propose à tous, à vous, ma bonne amie, à Saurin, et à Grim d'en faire tout ce qu'il vous plaira. Rien même, si cela ne vaut pas la peine d'en faire quelque chose. [...]

En attendant, vous devriez bien relire, simplifier, mettre du naturel, de la douceur, de l'élégance, de la vérité, en un mot rendre cela bien lisse, bien uni et bien doux. Car je sens bien que je suis inégal, diffus, obscur, barbare, raboteux. Prenez votre lime et passez la un peu là dessus. (CORR, III, pp. 37-8 [Vers le 20 juillet 1760])

Enfin, Madame et bonne amie, la voilà achevée et cela deux ou trois jours plutôt que je n'avois promis.  
[...] J'attens votre jugement et celui de Mr. Saurin et de Mr. le Ministre sur le tout. (CORR, III, pp. 38-9 [26, ou fin juillet 1760])

Ce n'est qu'en septembre de cette même année qu'il parle, dans deux

lettres à Sophie Volland, de remanier cette première version: 'Ils m'exhortent tous à ajuster [Le Joueur] à nos mœurs. C'est une grande affaire' (CORR, III, p. 63). Mais cette affirmation est en quelque sorte atténuée quand il écrit quelques jours plus tard, 'Je ne crois pas que les changemens que notre goût présent exige fussent aussi considérables que vous l'imaginiez' (CORR, III, p. 79).

Nous possédons quatre états du texte de Diderot: un manuscrit autographe, les corrections de Diderot sur ce manuscrit, une copie manuscrite fidèle à l'autographe (mais avec des erreurs du copiste), et des corrections sur cette copie de la main de Diderot.<sup>21</sup> Une des ces dernières corrections est très révélatrice: dans le texte de Moore nous lisons,

I have play'd the Boy, dropping my Counters in the Stream,  
and reaching to redeem 'em, have lost myself. (M, p. 176)

et dans la dernière version de Diderot,

Je suis cet enfant imbécile qui a laissé tomber ses jouets  
dans la rivière. Il s'est baissé pour les reprendre, et  
il s'est perdu ... (DPV, XI, p. 364)

mais dans les trois autres versions de sa traduction nous trouvons,

Je suis cet enfant imbécile qui a laissé tomber ses jetons  
dans la rivière. Il s'est baissé pour les reprendre, et  
il s'est perdu ... (DPV, XI, p. 364, et n. V)

Ainsi, même dans cette dernière version Diderot s'éloignait peu à peu du modèle anglais, et cette modification ressemble d'assez près à celle que nous trouvons dans l'exemple précédent où Diderot change une image qui n'était pas à son goût, ou qu'il jugeait trop anglaise. Il nous semble très probable que la première version de la traduction de Diderot, celle qui était lue par ses amis et, à juger par le témoignage du texte, celle sur laquelle Saurin a basé son adaptation, restait encore plus près du texte de Moore que les versions que nous

---

21. Voir la note de Jacques Chouillet dans son édition du Joueur. (DPV, XI, pp. 334-6).

possédons, et que, comme nous l'avons déjà suggéré, les modifications que nous trouvons dans ces versions sont en grande partie ces 'changemens que notre goût présent exige'.

Au sujet du dernier acte de sa traduction Diderot a écrit à Mme d'Epinaï, 'Je ne l'ai pas relu, mais je ne voudrais pas que vous le lussiez immédiatement après dîner. Cela seroit bien capable de troubler la digestion et de faire beaucoup de mal' (CORR, III, p. 39), mais Saurin a rendu la scène de suicide encore plus troublante en y ajoutant le meurtre manqué du fils du joueur qui s'inspire du Fatal Extravagance.<sup>22</sup> Une section du public prenait plaisir aux horreurs de cette scène mélodramatique, l'autre en était dégoûtée. C'est de cette scène que d'Alembert a dit,

On sait que dans le drame très-intéressant et très-moral de Béverley, ce joueur malheureux, après avoir tout perdu, après avoir réduit à la mendicité sa femme et ses enfans, est renfermé par ses créanciers dans une prison, où il s'empoisonne pour se délivrer de la vie. Le monologue qui dans la pièce anglaise annonce cette catastrophe, est plein des expressions les plus vives de l'horreur et du désespoir. L'effet qu'il produit au théâtre, et qui a paru trop violent à un grand nombre de spectateurs, leur a fait demander, s'il ne seroit pas possible<sup>23</sup> d'y substituer une scène moins terrible et plus touchante.

Saurin lui-même avait essayé de radoucir la scène en ôtant quelques-unes des 'expressions les plus vives de l'horreur et du désespoir' de sa version originale, mais l'action resta la même.

La version que d'Alembert nous propose représente dans une certaine mesure un retour à la version de Moore, car Tomi, le fils de Béverley, ajouté par Saurin, disparaît. Le joueur prend la décision de se tuer, il prie, il boit le poison, et puis il dit qu'il cherche la paix dans la mort. Mais les deux versions ne laissent pas d'être très différentes: le Beverley de Moore a déjà pris sa décision quand le

- 
22. L'opinion de Collé sur la pièce de Saurin citée par Gaiffe n'est pas sans intérêt: 'On n'y est pas attendri, mais oppressé; on n'y pleure pas, on étouffe; on en sort avec le cauchemar; j'en eus, le soir, mal à l'estomac et il y a apparence que je n'y retournerai de ma vie', Le Dramé en France au XVIII<sup>e</sup> siècle, p.168.
23. Le Joueur dans sa prison: Essai de monologue dramatique, dans Œuvres complètes, IV, pp. 475-8.



rideau se lève, celui de d'Alembert discute pendant deux pages avant de la prendre; nous trouvons dans la version de Moore deux réminiscences du Hamlet de Shakespeare qui n'existent pas dans la version de d'Alembert; d'abord le joueur de Moore, tout comme Claudius, essaie de prier mais n'y arrive pas, celui de d'Alembert fait une prière où il demande le pardon divin et explique sa décision; comme Hamlet, le Beverley de Moore s'inquiète que même dans la mort il sera troublé par des pensées de la vie, celui de d'Alembert ne compte trouver que le repos dans la mort. Si le monologue de Saurin est trop mélodramatique, il est du moins théâtral, celui de d'Alembert est verbeux, sentimental, et, sur la scène, serait inévitablement ennuyeux. La version idéale est, sans aucun doute, celle de Moore, et Diderot, qui a compris sa valeur, l'a suivie de très près dans sa traduction. Pourquoi d'Alembert n'en a-t-il pas fait autant?

Il y a dans le texte de d'Alembert cité ci-dessus une contradiction frappante. Le titre de la pièce dont d'Alembert parle est Béverley, mais plus bas il l'appelle 'la pièce anglaise', description qui pourrait faire penser qu'il s'est trompé de titre et qu'il parle de la pièce de Moore et non pas de celle de Saurin. Mais, bien que d'Alembert ne donne jamais le nom de l'auteur de la pièce dont il est question, deux détails nous indiquent assez clairement qu'il s'agit bien de celle de Saurin: d'abord il fait mention de l'effet qu[e le monologue] produit au théâtre'; or, ni la pièce de Moore, ni les traductions de Diderot ou de Loirelle ne furent jamais représentées en France; aussi, le monologue de cette pièce est, selon d'Alembert, 'plein des expressions les plus vives de l'horreur et du désespoir', ce qui est bien le cas pour le monologue de Saurin, mais non pas pour celui de Moore qui est plutôt caractérisé par son esprit de résignation. Etant donc donné que c'est bien de la pièce de Saurin que d'Alembert

parle, cette expression 'la pièce anglaise' devient assez surprenante, nous donnant à croire que d'Alembert ne savait pas que le monologue de la pièce de Saurin n'avait rien à faire avec la version de Moore, ni même que la pièce de Saurin est beaucoup trop éloignée du modèle anglais pour mériter cette description. Un ami de Diderot qui ne connaissait ni la pièce de Moore ni la traduction de son ami? La constatation est étonnante, mais il n'en est pas moins vrai que d'Alembert ne donne aucune indication qu'il sait que la version de Saurin n'est pas l'unique version de la pièce; au contraire, tout ce qu'il écrit souligne son ignorance de la version originale du monologue. Nous devons donc conclure que, si le monologue de Moore et celui de d'Alembert se ressemblent un peu, ce n'est que dans la mesure que tout monologue d'un homme qui s'empoisonne ressemble à tout autre; c'est à cause de l'introduction du fils du joueur que la version de Saurin est tellement différente des deux autres. Si donc d'Alembert trouvait nécessaire d'écrire sa propre version du monologue pour ceux qui n'aimaient pas celle de Saurin au lieu de les renvoyer à l'original, c'est qu'il ne le connaissait pas.

Nous voyons dans les œuvres de Saurin et de d'Alembert des exemples de ce que Diderot aurait pu faire s'il avait voulu écrire une adaptation ou une traduction très libre de la pièce de Moore. Sa traduction est peut-être trop libre pour le goût puriste de notre époque et moins fidèle que celle de Loirelle, mais elle reste quand même très fidèle à l'esprit de l'original. Si Diderot a tenté d'adoucir quelques aspects qui ne lui plaisaient pas ou qui ne s'accordaient pas au goût français, en ajoutant un mot ou une phrase, il n'a rien changé pour modifier l'intrigue ou les émotions de la pièce.

Néanmoins, la traduction porte l'empreinte stylistique de Diderot, avec les mêmes défauts et les mêmes avantages que son style dramatique

tel que nous le trouvons dans Le Fils naturel et Le Père de famille, et, même si nous n'approuvons pas sa prolixité dans les tirades émotionnelles et moralisatrices, c'est quand même un style qui est, le plus souvent, beaucoup plus vivant et beaucoup plus intéressant que celui de Loirelle. Bien que nous préférions la pièce originale de Moore à la traduction de Diderot, nous préférons cette traduction à celle de Loirelle ou à l'adaptation de Saurin, et, dans le cas du monologue de Beverley, d'Alembert nous semble inférieur à tous les autres, car il commet le plus grand de tous les crimes dramatiques, celui d'être ennuyeux.

Le Joueur remplit bien le vide qui existe dans l'œuvre dramatique de Diderot en complétant la série, drame, comédie bourgeoise, tragédie domestique, et il est tout à fait possible que Diderot ait fait sa traduction pour montrer à ses amis les possibilités d'un genre dans lequel il n'avait rien écrit et ne voulait rien écrire lui-même. Mais quand même, nous ne devons pas commettre la même erreur que Roger Lewinter<sup>24</sup> qui fait une étude psychanalytique de l'intrigue et des personnages du Joueur comme s'ils avaient été créés par le subconscient de Diderot. Bien sûr il admirait la pièce de Moore, mais ses conseils à Saurin en ce qui concerne le personnage de Stukely nous indiquent clairement qu'une adaptation où Diderot donnait libre cours à son imagination aurait été assez différente de sa traduction. Nous trouvons la personnalité de Diderot à la surface du Joueur, mais au fond c'est toujours la personnalité de Moore qui en est la force directrice.

---

24. Diderot; ou, Les Mots de l'absence, pp. 49-61.

## Les Sources de la dramaturgie diderotienne

Notre discussion du rapport entre la théorie et la pratique dramatiques de Diderot dans notre premier chapitre comportait une mise en question de l'attitude critique générale à l'égard de ses œuvres dramatiques, c'est-à-dire l'opinion que les thèses sont révolutionnaires tandis que les pièces sont plates et conventionnelles. Cette étude nous a amené à parler brièvement de quelques-unes des influences qui sont apparentes dans ces œuvres, et un examen plus détaillé des sources de la dramaturgie diderotienne sera peut-être utile pour déterminer l'originalité, ou bien le manque d'originalité, de sa pensée théâtrale. Il sera évidemment impossible de savoir d'une façon précise quels ouvrages Diderot avait déjà lus avant l'époque de ses premières compositions dramatiques et quels ouvrages il ne lirait jamais, mais nous pouvons quand même essayer de trouver lesquelles de ses idées étaient déjà dans l'air avant la composition du Fils naturel et des Entretiens.

La Comédie et l'idée d'un genre moyen

L'idée d'un genre moyen à mi-chemin entre la comédie et la tragédie remonte, selon Diderot, à Térence. Dans les Entretiens sur 'Le Fils naturel' il écrit de l'Hécyre de cet auteur,

Je demande dans quel genre est cette pièce? Dans le genre comique? Il n'y a pas le mot pour rire. Dans le genre tragique? La terreur, la commisération, et les autres grandes passions n'y sont point excitées. Cependant il y a de l'intérêt; et il y en aura, sans ridicule qui fasse rire, sans danger qui fasse frémir, dans toute composition dramatique où le poète prendra le ton que nous avons dans les affaires sérieuses, et où l'action s'avancera par la perplexité et par les embarras. Or il me semble que ces actions étant les plus communes de la vie, le genre qui les aura pour objet doit être le plus utile et le plus étendu. J'appellerai ce genre le genre sérieux. (DPV, X, p. 129)

Il est vrai que la bouffonnerie d'un Plaute et la satire d'un Aristophane sont absentes de la comédie de Térence; c'est une comédie qui provoque le sourire plutôt que le rire, mais c'est loin du drame de Diderot. C'est une comédie d'intrigue qui n'a rien du côté didactique proposé dans ses œuvres théoriques. En fait l'immoralité de l'époque par comparaison aux idées morales du dix-huitième siècle est bien évidente dans cette pièce, car la découverte que le héros a violé une jeune fille inconnue ne le déshonore aucunement. Le thème de la vertu persécutée, qui est de la première importance dans les pièces du genre moyen du dix-huitième siècle et qui aurait pu être capital dans une telle histoire de viol, n'intéresse vraiment pas Térence. Il est vrai que les émotions des personnages sont souvent présentées d'une façon qui n'est pas du tout bouffonne, et c'est peut-être cette présentation réaliste d'émotions fortes dans la comédie qui est pour Diderot un des aspects les plus importants des pièces de Térence, comme le confirme cet extrait de l'article Sur Térence:

Quel est l'homme de lettres qui n'ait pas lu cent fois son Terence et qui ne le sache presque par cœur? Qui est-ce qui n'a pas été frappé de la vérité de ses caractères et de l'élégance de sa diction? En quelque lieu du monde qu'on porte ses ouvrages, s'il y a des enfants libertins et des pères courroucés, les enfants reconnaîtront dans le poète leurs inepties, et les pères leurs réprimandes. (DPV, XIII, p. 457)

Selon la thèse de Diderot, en se voyant ainsi sur la scène on se corrigera. Evidemment il n'a rien vu de parodique dans la présentation de l'amour tel que nous le trouvons dans ces pièces, avis qui ne serait peut-être pas partagé par tout lecteur du vingtième siècle. Le seul aspect de ce théâtre que Diderot n'approuve pas, c'est la présence d'un meneur de jeu, d'un 'Dave', terme employé par Diderot qui vient du nom Davos que ce personnage d'esclave bouffon porte parfois. Il est néanmoins vrai que les esclaves jouent un rôle important dans les pièces de Térence et pour les intrigues et pour la comédie.

En voulant les supprimer Diderot admire un Térence idéalisé selon son propre goût, un peu comme ces adaptations françaises des pièces de Shakespeare qui nous présentent ses pièces dépouillées de leurs aspects les plus shakespeariens.<sup>1</sup>

L'opinion des anciens était, nous le savons, fort respectée, et il aurait donc été très utile à Diderot de prouver que son nouveau genre existait déjà dans le théâtre classique, mais des précurseurs plus évidents existaient dans le théâtre français des dix-septième et dix-huitième siècles. Don Sanche d'Aragon de Corneille est une 'comédie héroïque', c'est-à-dire une comédie où les personnages sont d'un rang élevé plus propre à être représentés dans des circonstances tragiques. Dans la lettre à Monsieur de Zuylichem qui tient lieu de préface à cette pièce Corneille écrit des genres moyens en général et plus spécifiquement d'une tragédie dont les personnages seraient des gens ordinaires:

La tragédie doit exciter de la pitié et de la crainte, et cela est de ses parties essentielles, puisqu'il entre dans sa définition. Or s'il est vrai que ce dernier sentiment ne s'excite en nous par sa représentation que quand nous voyons souffrir nos semblables, et que leurs infortunes nous en font appréhender de pareilles, n'est-il pas vrai aussi qu'il y pourrait être excité plus fortement par la vue des malheurs arrivés aux personnes de notre condition, à qui nous ressemblons tout à fait, que par l'image de ceux qui font trébucher de leurs trônes les plus grands monarques, avec qui nous n'avons aucun rapport qu'en tant que nous sommes susceptibles des passions qui les ont jetés dans ce précipice: ce qui ne se rencontre pas toujours?

- 
1. Voir E.J.H. Greene, Menander to Marivaux: The History of a Comic Structure, pp. 18-21 où il est question non seulement de Térence mais aussi de deux adaptations de ses pièces par Baron, L'Andrienne (1703) et L'Ecole des pères (1705), basé sur Les Adelpes, ces pièces sont plus larmoyantes que leurs modèles, mais, si L'Andrienne garda une place dans le répertoire pendant presque tout le siècle, L'Ecole des pères, la plus larmoyante des deux, tomba. Il fallait attendre Nivelles de la Chaussée pour donner de la popularité à la comédie larmoyante, mais ces deux ouvrages nous montrent que Diderot n'était pas le premier dramaturge français du siècle qui s'intéressait aux pièces de Térence.
  2. Théâtre complet, p. 316.

Nous trouvons le même argument dans les Entretiens sur 'Le Fils naturel'. En parlant de la version tragique du Fils naturel le 'Moi' des Entretiens demande, 'Mais cette tragédie nous intéressera-t-elle?' et Dorval de répondre,

Je vous le demande. Elle est plus voisine de nous. 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 d'un tyran, ou le sacrifice d'un enfant aux autels des dieux d'Athènes ou de Rome .... (DPV, X, pp. 140-1)

Le style de Diderot est plus exclamatif, plus ampoulé, mais l'argument reste au fond le même. Mais bien que les germes de l'idée d'un genre moyen existent dans cette préface de Corneille, il n'a rien écrit d'approchant à ce genre nouveau; la théorie nous semble ici plus révolutionnaire que la pièce. Le ton de cette 'comédie héroïque' qu'est Don Sanche d'Aragon n'a rien de la sentimentalité du Fils naturel, en fait c'est une vraie comédie dans le style noble. Bien que les deux pièces partagent le même thème du cri du sang, il serait difficile d'y voir une influence concrète. Nous y trouvons quand même une preuve que l'idée d'un genre intermédiaire ou du mélange des genres n'était pas nouvelle au dix-huitième siècle. Corneille écrit de deux genres dramatiques nouveaux, la comédie héroïque (qu'il écrit) et la tragédie qui a pour sujet les gens ordinaires (qu'il n'écrit pas), et il en est de même de Diderot quand il écrit dans les Entretiens sur 'Le Fils naturel', 'Faites des comédies dans le genre sérieux. Faites des tragédies domestiques' (DPV, X, p. 140). La grande différence entre les deux auteurs c'est que tandis que la comédie héroïque de Corneille

met des personnages plus propres à la tragédie dans des situations comiques, la comédie sérieuse de Diderot met des gens ordinaires dans des situations qui sont sérieuses sans être tragiques. Ailleurs Diderot ajoute un troisième genre à ces deux, le vrai genre moyen représenté par Le Fils naturel. Dans les Entretiens il écrit de trois versions possibles de cette pièce, la version définitive (dans le genre moyen), la version comique écrite par Clairville (une comédie sérieuse?), et le canevas tragique que nous trouvons reproduit dans le texte des Entretiens (une tragédie domestique). Et dans le Discours de la poésie dramatique nous lisons:

J'ai essayé de donner dans Le Fils naturel l'idée d'un drame qui fût entre la comédie et la tragédie.

Le Père de famille que je promis alors, et que des distractions continuelles ont retardé, est entre le genre sérieux du Fils naturel, et la comédie.

Et si jamais j'en ai le loisir et le courage, je ne désespère pas de composer un drame qui se place entre le genre sérieux et la tragédie. (DPV, X, pp. 332-3)

Diderot n'a jamais écrit cette tragédie, mais nous en trouvons des exemples dans le Plan du 'Shérif' et dans la traduction du Gamester de Moore, Le Joueur. Il est vrai que l'intrigue plus compliquée et le ton plus léger du Père de famille rendent celui-ci plus comique que Le Fils naturel, mais les ressemblances entre ces pièces semblent plus significatives que les différences, et il serait difficile, sinon impossible, d'essayer de chercher des sources différentes pour ces deux genres; nous pouvons les réunir sous la même classification de drame. La tragédie domestique cependant se différencie clairement des deux autres genres à cause du ton, et surtout du dénouement, et ne remontera donc pas toujours aux mêmes sources que les drames.

Les trois genres sont quand même liés par leur intention didactique, caractéristique de la comédie traditionnelle plutôt que de la tragédie. Nous lisons par exemple au début du Premier Placet présenté au roi sur la comédie du 'Tartuffe',



Le devoir de la comédie étant de corriger les hommes en les divertissant, j'ai cru que, dans l'emploi où je me trouve, je n'avais rien de mieux à faire que d'attaquer par des peintures ridicules les vices de mon siècle.

Ce texte de Molière est de 1664. Nous lisons dans les Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes de Rapin, publiées en 1674,

La comédie est une image de la vie commune: sa fin est de montrer sur le théâtre les défauts des particuliers, pour guérir les défauts du public, et de corriger le peuple par la crainte d'estre moqué.<sup>4</sup>

Et en 1732 Destouches écrit dans la préface au Glorieux,

On sait que j'ai toujours devant les yeux ce grand principe dicté par Horace:

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,

et que je crois que l'art dramatique n'est estimable qu'autant qu'il a pour but d'instruire en divertissant.<sup>5</sup>

Mais les comédies de Molière et de Destouches sont surtout des comédies de caractère, tandis que les titres des drames de Diderot, Le Fils naturel ou Le Père de famille, qui suggèrent la même concentration sur un personnage central qui personnifie un vice, sont en fait trompeurs. Le père de famille personnifie une condition que nous devons respecter, et il partage l'intérêt de la pièce avec plusieurs autres personnages. Dorval joue un rôle plus dominant, mais les émotions des autres personnages sont aussi d'une grande importance; et d'ailleurs ce n'est pas en tant que fils naturel que Dorval domine: cette qualité a très peu d'importance avant le dénouement de la pièce. Bien que les caractères des personnages principaux ne soient donc pas sans intérêt, c'est plutôt à la comédie d'intrigue que les drames se rapportent. Ce n'est que dans Est-il bon? Est-il méchant? que nous trouvons un personnage central aussi dominant et aussi individualisé

---

3. Molière, Théâtre complet, I, p. 632.

4. Page 114.

5. Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle, I, p. 565.

que ceux de Molière ou de Destouches, et dans cette comédie l'intrigue est encore plus compliquée que celles des drames.

Nous savons bien que Diderot a rejeté l'idée de baser ses pièces sur les caractères - comme Molière, Regnard et Destouches - pour faire des conditions l'intérêt principal:

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 du caractère qu'on tirait toute l'intrigue. On cherchait en général les circonstances qui le faisait sortir, et l'on enchaînait ces circonstances. 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. (DPV, X, p. 144)

Ce projet, bien que d'une réussite douteuse,<sup>6</sup> marque son indépendance de la comédie de caractère traditionnelle.

### La Tragédie grecque

L'influence de Molière et de Destouches se limite donc à l'idée du théâtre comme une école de mœurs. Cette idée trouve son apothéose dans la pensée dramatique de Diderot où le théâtre devient église et le dramaturge grand-prêtre d'une nouvelle religion.

Tous les peuples ont leurs sabbats, et nous aurons aussi les nôtres. Dans ces jours solennels, on représentera une belle tragédie, qui apprenne aux hommes à redouter les passions; une bonne comédie qui les instruisse de leurs devoirs, et qui leur en inspire le goût. (DPV, X, p. 106)

Ce désir de faire redouter les passions peut paraître bizarre dans un auteur qui avait écrit,

Il n'y a que les passions et les grandes passions qui puissent élever l'âme aux grandes choses. Sans elles, plus de sublime, soit dans les mœurs, soit dans les ouvrages; les beaux-arts retournent en enfance, et la vertu devient minutieuse. (DPV, II, p. 17)

---

6. Voir sur ce sujet notre premier chapitre.

mais n'oublions pas que dans la même pensée des Pensées philosophiques il a aussi écrit,

C'est dans [la] constitution [de l'homme], un élément dont on ne peut dire ni trop de bien ni trop de mal. (DPV, II, p. 17)

C'est-à-dire donc que sans les passions les grandes tragédies n'existeraient pas, mais que ces mêmes passions peuvent avoir aussi de mauvais effets dans la vie quotidienne, constatation qui a tendance à faire de l'artiste un homme privilégié dans la vie affective de même que le philosophe serait, selon la thèse de l'Entretien d'un père avec ses enfants, un homme privilégié en ce qui concerne la justice. Nous trouvons cette même attitude ambiguë envers les émotions et les situations fortes ailleurs dans les œuvres dramatiques de Diderot, comme par exemple dans l'évocation des mœurs poétiques que nous trouvons dans le Discours de la poésie dramatique:

En général plus un peuple est civilisé, poli, moins ses mœurs sont poétiques. Tout s'affaiblit en s'adoucissant. Quand est-ce que la nature prépare des modèles à l'art? C'est au temps où les enfants s'arrachent les cheveux autour du lit d'un père moribond [...] (DPV, X, p. 400)

Nous ne relèverons que deux des multiples exemples qui suivent:

[...] où un père prend entre ses bras son fils nouveau-né, l'élève vers le ciel et fait sur lui sa prière aux dieux; où le premier mouvement d'un enfant, s'il a quitté ses parents et qu'il les revoie après une longue absence, c'est d'embrasser leurs genoux, et d'en attendre prosterné la bénédiction [...] (DPV, X, p. 400)

et le passage se termine ainsi:

[...] où des bacchantes armées de thyrses s'égarer dans les forêts et inspirent l'effroi au profane qui se rencontre sur leur passage; où d'autres femmes se dépouillent sans pudeur, ouvrent leurs bras au premier qui se présente, et se prostituent, etc.

Je ne dis pas que ces mœurs sont bonnes, mais qu'elles sont poétiques. (DPV, X, p. 401)

Ces exemples nous rappellent l'influence sur Diderot de Sophocle et des anciens en général, influence qui est plus explicite dans les Entretiens sur 'Le Fils naturel':

Je ne me laisserai point de crier à nos Français: La Vérité! La Nature! Les Anciens! Sophocle! Philoctète! Le poète l'a montré sur la scène, couché à l'entrée de sa caverne et couvert de lambeaux déchirés. Il s'y roule. Il y éprouve une attaque de douleur. Il y crie. Il y fait entendre des voix inarticulées. La décoration était sauvage; la pièce marchait sans appareil. Des habits vrais, des discours vrais, une intrigue simple et naturelle. (DPV, X, pp. 116-17)

Diderot parle beaucoup de cette influence des anciens, mais quant aux événements violents, nous les chercherons en vain dans ses pièces. Si le premier des deux exemples que nous avons relevés du milieu du long extrait du Discours de la poésie dramatique nous rappelle la scène de la prière du père de famille:

Je vous reçus entre mes bras, du sein de votre mère; et vous élevant vers le Ciel; et mêlant ma voix à vos cris, je dis à Dieu: ô Dieu qui m'avez accordé cet enfant, si je manque aux soins que vous m'imposez en ce jour, ou s'il ne doit pas y répondre, ne regardez point à la joie de sa mère; reprenez-le. (DPV, X, p. 228)

et si le second exemple nous fait penser à la scène de reconnaissance à la fin du Fils naturel,<sup>7</sup> combien les scènes des pièces sont pâles et insipides à côté des évocations du théâtre antique que nous trouvons dans les œuvres théoriques. En fait Diderot s'approche plus de cette violence théâtrale dans le canevas de la version tragique du Fils naturel et le Plan du 'Shérif' que dans les pièces qu'il a achevées. Il est clair que Diderot avait un goût pour la violence: nous le trouvons dans les exemples qu'il donne de la tragédie classique ainsi que dans ce même Plan du 'Shérif' et les évocations proto-sadiques des malheurs de Suzanne dans La Religieuse. Mais trois problèmes se présentent quand il s'agit de mettre de telles actions violentes sur la scène. D'abord il y a le problème des bienséances, qui ne permettaient pas la représentation d'événements aussi violents. Diderot ne cesse pas de se récrier contre ces bienséances qui

---

7. Acte V, scène 5, DPV, X, pp. 77-81.

'rend[ent] les ouvrages décents et petits' (DPV, X, p. 114) et il est vrai qu'il ne les suit pas toujours; par exemple la déclaration d'amour de Constance à Dorval dans la quatrième scène du premier acte du Fils naturel est une infraction évidente à un précepte que nous trouvons chez d'Aubignac:

Il ne faut jamais qu'une femme fasse entendre de sa propre bouche à un homme qu'elle a de l'amour pour luy, et moins encore qu'elle ne se sent pas assez forte pour résister à sa passion; car c'est donner subject au plus discret amant de prendre avantage de cette disposition, et de tenter tout ce qu'elle doit craindre.

Mais les infractions aux bienséances que nous trouvons dans les pièces nous semblent fades et timides à côté des réformes dont il parle dans les œuvres théoriques. Il y a peut-être deux raisons pour cette différence. La première est la difficulté de la représentation. Diderot donne comme exemple de ce problème dans les Entretiens sur 'Le Fils naturel' le récit de la dernière scène d'Iphigénie où Racine décrit des événements que nous pouvons très bien imaginer, mais que l'on ne pourrait jamais mettre sur la scène:

L'air obscurci de traits. Une armée en tumulte. La terre arrosée de sang. Une jeune princesse le poignard enfoncé dans le sein. Les vents déchaînés. Le tonnerre retentissant au haut des airs.. Le ciel allumé d'éclairs. La mer qui écume et mugit. Le poète a peint toutes ces choses. L'imagination les voit. L'art ne les imite point. (DPV, X, p. 142)

Et 'l'art' comprend bien entendu l'art de l'acteur, car Diderot écrit plus haut, 'Où est l'acteur qui me montrera Calcas, tel qu'il est dans ces vers?' (DPV, X, p. 142).

Mais le plus grand problème est que ces passions, ces événements violents ne s'accordent pas avec le but didactique du théâtre de Diderot. S'il veut montrer les gens tels qu'ils sont, peindre la société contemporaine, montrer au public ses semblables, il n'est

peut-être pas limité par les bienséances scéniques, mais s'il veut donner l'illusion de la vérité, il ne doit pas dépasser de trop les bornes des bienséances sociales, et par conséquent, dans un salon bourgeois pas de cadavres, pas de femmes qui se découvrent la poitrine ou se prostituent. Et en plus, si le but de ses pièces est de faire aimer la vertu, ou bien de valoriser la vertu, on doit la voir triompher à la fin. Il est permis d'attendrir en persécutant une créature vertueuse jusqu'au désespoir dans un roman, comme par exemple dans La Religieuse ou dans Clarissa, mais il n'en est pas de même d'une pièce de théâtre, où la moralité doit être forte et évidente. Donc pas de catastrophe complète. Même dans les tragédies domestiques anglaises que Diderot admirait tant - The Gamester, The London Merchant, The Fatal Extravagance - après la mort du personnage central les personnages vertueux survivent pour mener une vie exemplaire. Même l'immoraliste Sade se trouvera obligé de donner dans son théâtre une moralité forte; nous le voyons bien dans la dernière réplique d'Oxtiern:

J'ai fait de mon argent le meilleur usage ... Punir le crime et récompenser la vertu ... que quelqu'un me dise s'il est possible de le placer à un plus haut intérêt! ...<sup>9</sup>

Enfin, les scènes que Diderot aurait voulu mettre dans son théâtre en sont bannies par la nature même de ce théâtre, nature d'ailleurs que l'auteur a déterminée lui-même. Si la plupart des scènes violentes qu'il cite des œuvres de Racine et des anciens proviennent des récits, il en est de même dans ses propres pièces: les événements les plus violents que nous trouvons dans Le Fils naturel sont dans le récit d'André. Il nous semble que le théâtre grec, et surtout le théâtre de Sophocle, était pour Diderot une sorte d'idéal d'émotion, de passion et de violence, un idéal qu'il aurait bien voulu imiter, mais qui ne s'accordait pas avec le genre qu'il voulait créer, c'est-à-dire le drame domestique et moralisateur.

---

9. Acte III, scène 6, Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle, II, p. 1108.

N'oublions pas en plus que la tragédie grecque est le genre religio-théâtral par excellence, condition que Diderot aurait bien voulu égaler lui-même; il termine une évocation enthousiaste du théâtre antique par cette comparaison avec le théâtre de sa propre époque:

Quelle différence entre amuser tel jour, depuis telle jusqu'à telle heure, dans un petit endroit obscur, quelques centaines de personnes, ou fixer l'attention d'une nation entière dans ses jours solennels, occuper ses édifices les plus somptueux, et voir ces édifices environnés et remplis d'une multitude innombrable, dont l'amusement ou l'ennui va dépendre de notre talent? (DPV, X, p. 118)

Nous y sentons sa déception devant l'impossibilité de jamais réaliser son rêve de Lampedouse.<sup>10</sup>

### Racine

L'admiration de Diderot pour les pièces de Racine est évidente, mais il peut nous sembler bizarre que la pièce de cet auteur qu'il cite le plus volontiers est Iphigénie. Le lecteur du vingtième siècle risque de ne pas comprendre pourquoi il a préféré cette tragédie à Phèdre, à Athalie ou à Bérénice. Les recherches de Daniel Dupêcher<sup>11</sup> nous montrent que cette préférence n'était peut-être pas exceptionnelle au dix-huitième siècle, indication que peut-être les goûts dramatiques de Diderot étaient partagés par une bonne partie du public théâtral contemporain.

Ce sont [...] cinq pièces qui ont constitué le noyau des représentations de Racine [à la Comédie-Française] de 1680 à 1774: Britannicus (317), Mithridate (322), Andromaque (360), Iphigénie en Aulide (380) et Phèdre (477).

Si l'on ne se fonde plus uniquement sur le chiffre des représentations, ni sur celui des spectateurs, mais sur la moyenne des spectateurs par représentation, Iphigénie et Andromaque passent avant Phèdre.<sup>12</sup>

---

10. Voir DPV, X, pp. 105-6.

11. Dans son article 'Racine à la Comédie-Française, 1680-1774'.

12. Page 195.

Nous ne pouvons donc pas nier la popularité de Phèdre, mais l'enthousiasme du public pour Andromaque et Iphigénie, ainsi que la présence de Mithridate plutôt que Bérénice dans cette liste des pièces données le plus souvent à la Comédie-Française, ont tendance à suggérer que les pièces aux intrigues compliquées étaient plus goûtées que celles qui étaient plus purement psychologiques. Cette préférence explique évidemment pourquoi c'est Le Père de famille et non pas Le Fils naturel qui a réussi au théâtre. Mais en ce qui concerne la préférence de Diderot lui-même l'analyse d'Iphigénie donnée par Roland Barthes dans son étude Sur Racine nous semble aussi très révélatrice. Pour Barthes 'Iphigénie est une "grande comédie dramatique", où le sang n'est plus un lien tribal, mais seulement familial, une simple continuité de bénéfices et d'affections',<sup>13</sup> et il continue plus bas,

La tragédie, battue en brèche de tous côtés par le puissant courant bourgeois qui emporte l'époque, la tragédie est ici tout entière réfugiée dans Eriphile. [...] La tragédie ainsi fixée dans le personnage d'Eriphile, le drame bourgeois peut déployer sa mauvaise foi.<sup>14</sup>

'Le drame bourgeois'; le tour est significatif, et nous pouvons pousser la comparaison plus loin, car la pièce est pleine des mêmes rôles qui seront typiques dans le drame. Iphigénie incarne la vertu persécutée, telle Sophie, telle Eugénie (héroïne éponyme de la pièce de Beaumarchais). Clytemnestre, plus mère que reine, et Achille, plus amant que guerrier, sont les personnages plus agissants qui essaient de protéger la victime et se désespèrent quand ils n'y réussissent pas; ce sont Mme Hébert et Saint-Albin, ou, changeant les rapports familiaux, Mme Beverley et Leuson. Ulysse est le traître, mais un traître qui fait ce qu'il croit juste et qui ne réussit pas:

---

13. Page 109.

14. Pages 109 et 110.



un commandeur d'Auvilé plutôt qu'un Stukely. Et Agamemnon, comme d'Orbesson, est le père qui croit faire son devoir en immolant la victime aux exigences de la société, mais qui se trouve heureux de la voir sauvée par un tour d'événements fortuit. Il y a même une scène de reconnaissance, mais au lieu d'être Iphigénie, la victime, qui est reconnue et ainsi sauvée, comme c'est le cas pour Sophie, c'est Eriphile, personnage qui ne fait pas partie du noyau familial, qui se reconnaît et se détruit; et voilà, comme nous l'indique Barthes, le seul événement qui fait de la pièce une tragédie. L'intrigue domestique finit de façon heureuse. Diderot aurait dû reconnaître dans cette tragédie les mêmes passions, les mêmes situations et les mêmes personnages types qu'il aurait voulu mettre dans ses propres pièces de théâtre.

Ni les anciens, ni les auteurs français du dix-septième siècle ne sont donc pour rien dans l'histoire du théâtre de Diderot, mais nous pouvons trouver des œuvres du dix-huitième siècle qui ressemblent de plus près à ses drames.

#### La Tragédie domestique anglaise

Les tragédies domestiques anglaises présentaient les mêmes grandes passions qu'il avait admirées chez les Grecs, mais transposées dans un milieu bourgeois. Comme dans Iphigénie les liens familiaux devenaient très importants, mais le milieu domestique ôtait de ces pièces toute universalité pour y substituer une sentimentalité moralisatrice. The Gamester et The Fatal Extravagance traitaient ainsi tous les deux les dangers du jeu, The London Merchant le danger du libertinage. Ce théâtre comprenait aussi des scènes de violence et d'excès émotionnels qui n'avaient pas d'équivalents dans le théâtre français de la même époque. Ces pièces étaient aussi écrites en prose

et dans un style ampoulé qui ressemble d'assez près au style de Diderot dans les grandes scènes sentimentales de ses propres pièces. Il est évident que Diderot goûtait ces excès, il les voulait même plus excessifs; en racontant l'intrigue du Fatal Extravagance dans une lettre à Sophie Volland Diderot a donné l'impression que le dénouement de cette pièce était beaucoup plus sanglant qu'il ne l'est en vérité. Dans la pièce de Hill le plan de Bellmour d'empoisonner sa femme et ses enfants et puis de se poignarder est frustré et Bellmour meurt seul. Dans la version de Diderot toute la famille meurt ensemble.<sup>15</sup>

Son admiration pour ces pièces est claire, la traduction soigneuse du Gamester le montrerait assez, mais il en parle aussi beaucoup dans ses lettres et dans ses œuvres théoriques, et nous en trouvons des souvenirs de temps en temps dans ses pièces: si Beverley se couche par terre dans l'excès de son désespoir, il en est de même de Simon, et Jacques Chouillet a relevé des ressemblances textuelles dans les notes de son édition du Fils naturel.<sup>16</sup>

Les intrigues de ces trois pièces, les pièces anglaises préférées de Diderot, se ressemblent d'assez près, car dans toutes les trois le personnage central est un homme vertueux qui devient obsédé par un seul vice, vice qui le détruit. La moralité est donc évidente: il ne faut pas jouer, il ne faut pas se fier à des femmes de mauvaises mœurs. Les pièces de Diderot ont tendance à représenter l'innocence persécutée, soit par un mauvais destin (comme dans Le Fils naturel), soit par quelqu'un qui croit faire bien (d'Orbesson, le cavalier des Pères malheureux), soit par un traître qui sait qu'il

---

15. Voir sur ce sujet Jacques Voisine, 'Traduttore, traditore: L'Extravagance fatale'.

16. DPV, X, p. 36, n. 22 et p. 56, n. 39.

fait du mal (le commandeur, le shérif, le faux ami de Madame de Linan, l'amant de L'Infortunée). Les pièces anglaises peignent 'les malheurs du libertinage'; dans les pièces de Diderot il s'agit des 'infortunes de la vertu'. Le personnage central étant innocent la moralité devient moins claire, et il est assez difficile de donner au Fils naturel une moralité plus précise que la nécessité d'être vertueux. Et pour Le Père de famille? Ce n'est sûrement pas la nécessité d'obéir à son père, car personne dans la pièce n'obéit au père; la conclusion que nous devons former d'après les événements de la pièce semble être que si l'on n'obéit pas à son père les choses s'arrangeront d'elles-mêmes, enseignement un peu embarrassant pour une pièce qui se veut didactique et morale! Les buts moraux des pièces de Diderot semblent par conséquent plus vagues que dans les pièces anglaises, où les tirades morales sont des variations sur le thème central. Les tirades de Diderot sont des improvisations sur des sujets qui ne sont pas toujours liés au thème central de la pièce; les couvents par exemple,<sup>17</sup> la dissolution des grandes villes,<sup>18</sup> les buts moraux du théâtre.<sup>19</sup>

Nous ne devons pas négliger l'influence de Richardson, qui mettait dans ses romans le même pathétique que Diderot aurait voulu imiter sur la scène, qui traitait le même thème de la vertu persécutée. Selon Diderot, Richardson enseignait la vertu d'une manière tout à fait spéciale, comme nous lisons dans l'Eloge de Richardson:

Richardson sème dans les cœurs des germes de vertus qui y restent d'abord oisifs et tranquilles: ils y sont secrètement jusqu'à ce qu'il se présente une occasion qui les remue et les fasse éclore. Alors ils se développent; on se sent porter au bien avec une impétuosité qu'on ne se connaissait pas. (DPV, XIII, p. 194)

---

17. Le Père de famille, acte II, scène 2, DPV, X, pp. 216-17.

18. Les Pères malheureux, scène 14, AT, VIII, p. 47.

19. Le Fils naturel, acte IV, scène 3, DPV, X, p. 65.

Voilà l'effet que Diderot espérait de son théâtre.

Shakespeare et/ou Dodsley

L'autre influence que nous devons examiner, ce sont les pièces de Shakespeare. Diderot a reconnu la grandeur de Shakespeare, mais c'est une grandeur qu'il trouvait, comme d'autres Français de son époque, bizarre et barbare. En 1776 il écrit à François Tronchin:

Ah, monsieur, ce Shakespear étoit un terrible mortel; ce n'est pas le gladiateur antique ni l'Apollon du Belvédère; mais c'est l'informe et grossier St Christophe de Notre-Dame; collosse gothique, mais entre les jambes duquel nous passerions tous, sans que le sommet de notre tête touchât à ses testicules. (CORR, XV, pp. 38-9)<sup>20</sup>

C'est-à-dire que Diderot reconnaissait la génie de Shakespeare, mais avait le goût trop 'français' pour ne pas le trouver 'grossier'. Il aurait voulu un style plus classique, plus poli. Nous lisons dans une lettre à Voltaire écrite en 1762,

Convendez que c'est un homme bien extraordinaire que Shakespeare. Il n'y a pas une de ses scènes dont avec un peu de talent on ne fit une grande chose. (CORR, IV, p. 178)

Mais ce n'est pas dire qu'il préférait la médiocrité d'un auteur français à la génie informe de Shakespeare, car il écrit à la fin d'un article sur une adaptation française de Hamlet, 'Je m'accommoderai encore mieux du monstre de Shakespeare, que de l'épouvantail de M. Ducis' (AT, VIII, p. 476). C'était surtout un manque de goût qu'il lui reprochait; en parlant du mélange du comique avec le sérieux il conclut, 'Le défaut de Shakespear n'est pas le plus grand dans lequel un poète puisse tomber. Il marque seulement peu de goût' (DPV, X, p. 404). Diderot avait une connaissance très imparfaite des pièces de l'auteur anglais et il pouvait très bien se tromper sur des détails quand il en parlait; il écrit par exemple de Garrick suivant 'dans l'air le chemin d'un poignard' dans 'la scène d'Hamlet'

---

20. Voir aussi le Paradoxe sur le comédien, AT, VIII, p. 384.

(AT, VIII, p. 382) - il s'agit évidemment de la célèbre tirade de Macbeth, 'Is this a dagger which I see before me'.<sup>21</sup> Mais il goûtait quand même les images fortes qu'il trouvait dans ses pièces, comme par exemple la scène de somnambulisme de Macbeth:

Il y a des gestes sublimes que toute l'éloquence oratoire ne rendra jamais. Tel est celui de Mackbett dans la tragédie de Shakespear. La somnambule Mackbett s'avance en silence et les yeux fermés sur la scène; imitant l'action d'une personne qui se lave les mains, comme si les siennes eussent encore été teintes du sang de son roi qu'elle avait égorgé il y a plus de vingt ans. Je ne sais rien de si pathétique en discours que le silence et le mouvement des mains de cette femme. Quelle image du remords?  
(DPV, IV, pp. 142-3)

L'admiration de Diderot est évidente, mais remarquons encore qu'il se trompe dans les détails.

C'est donc une attitude très ambiguë, et cela ne nous surprendra peut-être pas que l'influence de Shakespeare ne soit pas très évidente dans l'œuvre de Diderot; mais il y a une exception, une œuvre d'allure très shakespearienne: il s'agit du Plan du 'Shérif'. C'est la violence des événements qui nous fait penser à Shakespeare et surtout à King Lear: nous pouvons voir des caractéristiques de Lear dans le juge, ce vieillard qui est persécuté jusqu'à la mort, et la fille vertueuse qui essaie de protéger son père et a les yeux crevés sur les ordres du shérif est une Cordelia qui souffre la punition de Gloucester. La catastrophe dans laquelle les innocents souffrent avec le traître, ainsi que la présence du peuple sur la scène nous semblent aussi tout à fait shakespeariennes. Mais en faisant ces rapprochements nous ne voulons aucunement suggérer que Diderot ait imité une pièce précise de l'auteur anglais, seulement que nous trouvons dans le plan quelques caractéristiques shakespeariennes, car l'œuvre est aussi de bien des points de vue très française:

---

21. Shakespeare, Macbeth, acte II, scène 1, dans The Complete Works, p. 1116.

les trois unités sont observées, il n'y a pas de comédie mêlée avec la tragédie, la fille est mutilée dans les coulisses et non pas sous les yeux du public comme dans la scène équivalente de King Lear.

R.L. Cru et C. Dédéyan ont essayé de prouver que 'le sujet du Shérif est celui de Mesure pour Mesure de Shakespeare',<sup>22</sup> constatation surprenante car Measure for Measure, beaucoup plus goûté de nos jours qu'au dix-huitième siècle, est toujours loin d'être une de ses pièces les mieux connues, tandis que Diderot ne montre qu'une connaissance très imparfaite des scènes les plus frappantes des pièces les plus célèbres. Les rapprochements nécessaires pour prouver cette théorie sont d'ailleurs souvent plutôt ingénieux qu'évidents. Et la théorie devient encore moins convaincante quand nous la comparons avec celle de J. Proust<sup>23</sup> et de J. Chouillet.<sup>24</sup> Le début du plan semble indiquer une source historique, et Jacques Proust a trouvé plusieurs versions d'une histoire qui provient précisément de l'époque historique dont il est question dans le plan et qui ressemble d'assez près à son intrigue. Cette ressemblance est la plus frappante dans la version la plus ancienne de l'histoire qui se trouve dans l'Histoire d'Angleterre de Rapin de Thoyras. Mais Jacques Chouillet a identifié encore une version de cette histoire qui est certainement celle dont Diderot s'est servi. A la fin d'une lettre à Grimm du 13 juillet 1759 où Diderot écrit surtout du Shérif il demande, 'Qu'avez-vous fait de la Chronique des rois d'Angleterre?' (CORR, II, p. 171). Il s'agit de la Chronique des rois d'Angleterre, Ecrite en Anglois selon le stile des anciens Historiens Juifs, par Nathan Ben Saddi, Prêtre de la même Nation; et traduite en François dans le même Stile. Nathan Ben Saddi

---

22. Dédéyan, L'Angleterre dans la pensée de Diderot, p. 119; voir aussi Cru, Diderot as a Disciple of English Thought.

23. Dans son article, 'A propos du Shérif'.

24. Dans son édition du Shérif, DPV, XI, p. 300.

était un pseudonyme adopté par Robert Dodsley et son Chronicle of the Kings of England fut publié en 1741; l'excellente traduction française, qui est de Fougeret de Monbron, un ami de Diderot, fut publiée en 1743. La version de l'histoire que nous trouvons dans cet ouvrage de Dodsley est beaucoup plus développée que celle de Rapin de Thoyras mais dans les grandes lignes y ressemble de très près, et une note dans le texte de Dodsley indique qu'il connaissait cette version primitive de l'histoire. Le sujet du Shérif est pris de la section de la chronique sur le règne de James II, qui traite surtout du Judge Jeffries et du Major General Kirk. Le personnage du shérif est basé sur ces deux hommes et l'intrigue de la pièce sur l'histoire d'une atrocité commise par Kirk.

Une comparaison détaillée entre les textes de Diderot et de Dodsley, tous les deux assez courts, nous permettra de voir dans quelle mesure Dédéyan et Cru ont raison de voir l'influence de Shakespeare dans cet ouvrage qui, avec Le Joueur, est le plus anglais de l'œuvre dramatique de Diderot. Mais cette comparaison nous permettra aussi, et c'est bien l'aspect le plus intéressant d'un tel examen, d'observer les changements que Diderot trouva nécessaires non seulement pour rendre l'histoire originale plus dramatique, mais aussi pour en faire une tragédie domestique. Grâce à la compression du plan et aussi de l'histoire originale, nous pouvons voir plus clairement quelques-unes des caractéristiques de la dramaturgie diderotienne que nous allons retrouver dans les études plus développées de notre cinquième chapitre. Mais la source du Shérif a aussi un intérêt plus spécial, car c'est la seule fois que Diderot ait basé une œuvre théâtrale sur une source qui est littéraire sans être déjà une pièce de théâtre.

La ressemblance du plan de Diderot aux textes de Dodsley et de Fougeret de Monbron est évidente dès la première phrase des trois ouvrages:

Chronicle of the Kings of England:

Now James was a Worshiper of the Church of Rome.<sup>25</sup>

Chronique des rois d'Angleterre:

Or, Jacque étoit un grand Adorateur de l'Eglise de Rome.<sup>26</sup>

Le Shérif:

Jacques second fut très attaché au culte de l'église romaine.  
(DPV, XI, p. 305)

Un autre rapprochement textuel nous montre clairement que c'est la traduction de son ami que Diderot connaissait plutôt que l'original de Dodsley:

Chronicle of the Kings of England:

He opened his Lips, and it was Death unto them.<sup>27</sup>

Chronique des rois d'Angleterre:

Il ouv<sup>28</sup>roit la Bouche, & il en sortoit aussi-tôt un Arrêt de Mort.

Le Shérif:

Ils ouvraient la bouche et il en sortait des arrêts de mort.  
(DPV, XI, p. 305)

C'est donc la version de Fougeret de Monbron qui est la véritable source du Shérif.

Cette source explique une confusion dans l'emploi du terme juge qui n'est pas bien expliquée par la théorie shakespearienne. Un des personnages principaux du plan est le juge du village et Diderot l'appelle parfois 'le juge' mais aussi, parce que sa fille est l'héroïne de la pièce, il l'appelle souvent 'le père'. Le traître est appelé le plus souvent 'le shérif' mais trois fois c'est lui qui est désigné par le mot juge. Les trois exemples se trouvent tous dans le plan du troisième acte. D'abord dans la troisième

---

25. Chronicle, p. 33.

26. Chronique, p. 129.

27. Chronicle, p. 34.

28. Chronique, pp. 130-1, cité aussi par J. Chouillet qui relève plusieurs autres ressemblances textuelles entre Le Shérif et la traduction de Fougeret de Monbron; voir son édition du Shérif, DPV, XI, pp. 295-315.



scène, scène entre l'amant et le shérif, le père n'est pas présent: 'Il met le poignard sur la gorge du juge' (DPV, XI, p. 309). Puis dans la quatrième scène: 'Ironies du juge sur le père, la fille et l'amant' (DPV, XI, p. 309). Et finalement dans la neuvième scène, encore une fois le père est absent: 'Le shérif donne l'ordre de mort. La fille arrête le satellite, se prosterne aux pieds du juge, se roule à terre. Le prêtre insiste. La fille demande à voir son père' (DPV, XI, p. 310). Or, une erreur trois fois répétée qui mélange le traître avec le héros serait on ne peut plus surprenante, mais en regardant la Chronique nous voyons que cette appellation, bien qu'assez déconcertante pour le lecteur, n'est pas fautive, car, le personnage du shérif étant basé principalement sur deux personnalités historiques, le Major General Kirk et le Judge Jeffries, le mot juge se rapporte à ce dernier. Dans Measure for Measure il n'y a aucun personnage qui s'appelle génériquement juge, et bien que ce mot soit employé de temps en temps selon les circonstances, il n'y a pas de scènes dans la pièce qui correspondent aux apparences du terme dans le plan et qui pourraient donc expliquer la confusion. Les ressemblances entre l'intrigue du plan et l'histoire que nous trouvons dans la Chronique des rois d'Angleterre sont assez claires, cette source semble donc réfuter la théorie shakespearienne. Il y a donc très peu de Shakespeare dans cette plus shakespearienne des pièces de Diderot; il serait peut-être plus vraisemblable de parler de ressemblances plutôt que d'influences shakespeariennes.

Si nous pouvons être certain que la source principale du Shérif se trouve dans l'article sur James II (ou 'Jacque II' selon la version française) du Chronicle of the Kings of England de Dodsley dans la traduction française de Fougeret de Monbron, il n'en est pas moins vrai que Diderot a apporté un grand nombre de modifications à l'histoire

que nous y trouvons. Le texte de Dodsley commence par un bref résumé de la révolte du duc de Monmouth contre le roi, événement qui est raconté encore plus brièvement dans l'introduction du plan de Diderot. Et puis, après une description de la personnalité du Judge Jeffries (ou 'Jeffreys' selon l'orthographe de Monbron), Dodsley raconte l'anecdote qui nous intéresse principalement: Dans la ville de Taunton le Major General Kirk a condamné un homme âgé à être pendu. La fille du condamné vient à Kirk pour essayer de sauver la vie de son père. Kirk lui dit que si elle se donne à lui son père sera pardonné. Elle est horrifiée, mais elle accepte de faire ce qu'il veut. Après qu'elle s'est prostituée Kirk lui montre le cadavre de son père pendu, spectacle qui la rend folle.

Nous voyons que cette anecdote n'est pas assez développée pour fournir toute l'intrigue d'une pièce en cinq actes, et d'ailleurs nous n'y trouvons pas la logique interne que Diderot voulait dans toute intrigue théâtrale:

Mais au lieu que la liaison des événements nous échappe souvent dans la nature, et que faute de connaître l'ensemble des choses nous ne voyons qu'une concomitance fatale dans les faits; le poète veut lui qu'il règne dans toute la texture de son ouvrage une liaison apparente et sensible; en sorte qu'il est moins vrai et plus vraisemblable que l'historien. (DPV, X, p. 355)

Si l'histoire originale avait lieu dans la ville de Taunton, l'action du plan se passe 'dans un petit hameau de la province de Kent' (DPV, XI, p. 305), endroit beaucoup moins étendu donc plus intime, pour ne pas dire familial. (Mais quelle est la signification du changement géographique?) Diderot fait du vieillard condamné une sorte de patriarche qui préside sur tout le hameau, un juge de village comme son propre père:

Ce vieillard était un homme de bien. Le premier du hameau. Egalement chéri des catholiques et des non-conformistes, parce qu'il ne faisait aucune distinction de culte dans

l'exercice de sa charge de juge, donnant tort à celui qui avait tort, et raison à celui qui avait raison, à quelque Eglise qu'il fût attaché. (DPV, XI, p. 306)

(Nous remarquons tout de suite l'importance que Diderot donne au thème de la tolérance religieuse.) Si la méchanceté du Major General Kirk était gratuite, Diderot donne à son shérif une motivation précise pour ses mauvaises actions:

Il était né dans ce hameau; et il en avait été chassé autrefois pour ses mauvaises actions.

Il y revenait le cœur plein de fureur contre les habitants du hameau et revêtu de toute la puissance nécessaire pour faire le mal qu'il voudrait.

Celui qu'il menaçait entre tous dans sa pensée cruelle, c'était un vieillard qui lui avait refusé sa fille en mariage, lorsqu'il vivait dans le hameau, et qui avait été un de ses juges, lorsqu'il en avait été chassé. (DPV, XI, p. 305)

Et Diderot donne à la fille un amant, non seulement rival du Shérif mais aussi son ancien ami. Et voilà que ce fait divers historique est devenu une histoire d'amour rejeté, de vengeance, de jalousie sexuelle, des devoirs familiaux, des devoirs de l'amitié; c'est-à-dire de quoi faire une bonne tragédie domestique, car c'est le côté domestique de l'histoire que Diderot souligne et développe. Le cadre historique des événements n'a pas disparu, mais il est subordonné à l'intrigue domestique.

La logique théâtrale de la tragédie demande que le traître soit puni, mais ce n'est pas le seul intérêt du dénouement du plan, car Diderot donne deux versions de sa dernière scène. Dans la première version c'est l'amant qui tue le shérif:

On entend du bruit; c'est le shérif poursuivi par les habitants. L'amant l'assassine. Le peuple le charge d'imprécations. (DPV, XI, p. 313)

Mais dans la deuxième, ajoutée en marge dans le manuscrit du plan, c'est le peuple qui le tue:

On l'arrête. Il appelle à son secours. Le peuple vient et l'assassine. (DPV, XI, p. 313)

Cette deuxième version du dénouement est confirmée dans les

'Observations' que nous trouvons à la fin du plan:

Gens dispersés dans les hameaux.

Ce sont ceux qui poursuivent le shérif sur la scène.  
Il faut que ni la fille, ni l'amant, ni le père n'aient  
part à cet événement. (DPV, XI, p. 315)

Jacques Chouillet a raison de signaler que le premier dénouement souligne le côté domestique et sentimental de l'intrigue, tandis que dans le deuxième c'est la tragédie nationale qui est soulignée.<sup>29</sup> Diderot hésitait entre les aspects universels et les aspects personnels de sa pièce, entre la vraie tragédie et la tragédie domestique. Et cette hésitation continuait, car si la version du plan que nous trouvons dans le Paradoxe sur le comédien marque un retour au dénouement original: 'Qu'alors le shérif, poursuivi par le peuple arrive, et qu'il soit massacré par l'amant' (AT, VIII, p. 395), dans la version qui existe dans le quatorzième article des Mémoires pour Catherine II c'est le deuxième dénouement que nous trouvons: 'Les habitants se soulèvent et le shérif est massacré' (MC, p. 74).

Une autre modification frappante dans la version de Diderot est la punition de la fille: dans le récit de la Chronique, après la perte de sa chasteté elle est rendue folle par la révélation que son sacrifice a été inutile, dans le texte de Diderot elle a les yeux crevés par son ravisseur, événement sanglant qui est d'une violence inaccoutumée dans le théâtre français du dix-huitième siècle. Les raisons pour la suppression de l'accès de folie que nous trouvons dans la source du plan sont assez claires: le théâtre anglais acceptait que la folie n'était pas forcément comique mais pouvait avoir une valeur pathétique et tragique, comme nous voyons non seulement dans Hamlet et King Lear, mais aussi dans The Gamester. Mais ce n'était pas le cas pour le théâtre français, l'accès de folie d'Oreste dans

---

29. Dans son édition du texte, DPV, XI, p. 313, n. 19.

l'Andromaque de Racine est tellement limité par les bienséances qu'il ne soutient pas la comparaison avec les exemples anglais, et si Diderot était assez osé pour dépeindre la folie dans un contexte sérieux dans un roman, La Religieuse, sur la scène il ne voulait évidemment pas risquer de nuire à la dignité de son héroïne.

Mais la fille n'a-t-elle pas assez souffert en perdant sa chasteté? Pourquoi était-il nécessaire de remplacer la souffrance de la folie par une autre encore plus horrible? En abordant ce problème du thème 'du sacrifice volontaire et inutile de la vertu féminine' Jacques Chouillet demande,

L'origine en est-elle historique? Ou bien se confond-elle avec un inconscient collectif toujours prêt à donner trop de valeur à la vertu des femmes et à considérer sa perte comme le mal par excellence, justement châtié par l'inutilité du sacrifice et par la folie (ou la mort) de l'héroïne? Toujours est-il que le thème a connu une fortune durable, jusqu'à l'aube du vingtième siècle avec La Tosca de Puccini. Que Diderot y ait été sensible n'a pas de quoi surprendre. Une des pièces majeurs de son système dramatique est constituée par l'association de la vertu et du malheur, en quoi il ne diffère guère de Prévost et de Richardson, ses deux modèles préférés. Que cette préférence artistique l'ait entraîné sur des sentiers bien éloignés de ceux que lui traçait le facile évangile de l'eudémonisme moral, cela pose un problème pour les lecteurs d'aujourd'hui, mais non pour lui. Il aimait à se persuader que l'art qui représente le juste persécuté a plus de force sur l'âme que toutes les prédications vertueuses.  
(DPV, XI, pp. 300-1)

Et à cette explication nous pouvons en ajouter une deuxième: le sacrifice de la fille est à la fois moral et physique; le shérif lui fait violence du point de vue moral en la forçant de lui sacrifier sa chasteté; mais évidemment cet acte moral entraîne un acte physique, et, dans ce cas, parce que la fille ne se donne pas volontairement, il s'agit d'un viol; c'est-à-dire que le shérif lui fait violence du point de vue physique aussi, violence qui est encore plus douloureuse et sanglante parce que la fille perd aussi sa virginité. La fille a

donc subi un traitement à la fois douloureux, humiliant et déshonorant, mais quand elle entre en scène nous n'avons aucune indication visible de ses souffrances. Diderot s'est rendu compte que la scène serait beaucoup plus attendrissante, beaucoup plus épouvantable si elle avait aussi souffert quelque violence dont les effets physiques étaient bien évidents. Et il n'est pas impossible que ce détail s'inspire aussi de la Chronique des rois d'Angleterre: des références aux yeux de la fille abondent dans le texte de la Chronique:

Son Regard étoit celui de l'Innocence angoissée [...] elle leva vers lui ses Yeux encore tout noyés de Larmes [...] je vous jure par vos beaux Yeux [...] Je vais même dans ce moment le faire pendre en votre Présence, & vos Yeux verront son Agonie [...] Je ne puis<sup>30</sup> lui voir endurer un pareil Supplice: non, je ne le puis.

Toutes ces phrases, et surtout la dernière, semblent prélude à quelque catastrophe terrible dans laquelle cette dernière phrase trouvera une résolution ironique, la résolution que nous trouvons dans le plan de Diderot où la fille a les yeux crevés. Encore une fois la comparaison de King Lear est utile, car Shakespeare emploie à peu près la même technique dans la scène où les yeux de Gloucester sont crevés par Cornwall:

REGAN

Wherefore to Dover?

GLOUCESTER

Because I would not see thy cruel nails  
Pluck out his poor old eyes; nor thy fierce sister  
In his anointed flesh stick boarish fangs.  
The sea, with such a storm as his bare head  
In hell-black night endured, would have buoyed up  
And quenched the stellèd fires.  
Yet, poor old heart, he help the heavens to rain.  
If wolves had at thy gate howled that stern time,  
Thou shouldst have said, 'Good porter, turn the key.'  
All cruels else subscribe. But I shall see  
The wingèd vengeance overtake such children.

CORNWALL

See't shalt thou never. Fellows, hold the chair.  
Upon these eyes of thine I'll set my foot.<sup>31</sup>  
(C'est nous qui soulignons.)

---

30. Pages 132-6.

31. The Complete Works, p. 1089.

Il nous semble probable qu'en lisant la Chronique pour la première fois Diderot a cru y voir les préparations d'une telle conclusion, conclusion qui, à cause de ces préparations, aurait été bien plus 'logique' que celle que nous y trouvons en réalité, car la folie de la fille n'a pas été préparée par les événements qui la précède. Si le supplice de la fille semble assez gratuit dans le plan de Diderot, c'est que l'ouvrage n'est pas assez développé pour comprendre des indications des nuances linguistiques du texte de la pièce. Mais il nous semble presque certain que si Diderot avait jamais écrit sa pièce, il aurait semé dans le dialogue des phrases comme celles que nous trouvons dans la Chronique, pour donner à cet événement sanglant une place logique dans l'action.

#### La Tragédie française du XVIII<sup>e</sup> siècle

En soulignant les aspects pathétiques de son sujet historique Diderot suit le goût de son époque, car dès le début du dix-huitième siècle nous observons un penchant croissant pour le sentimental. Deux des tragédies les plus goûtées du siècle, Inès de Castro de La Motte et Zaïre de Voltaire, font preuve d'un sentimentalisme prononcé.

La tragédie de La Motte, écrite en 1723, bien avant les premières comédies sentimentales, se base sur des événements de l'histoire portugaise du quatorzième siècle.<sup>32</sup> Comme beaucoup des auteurs qui ont traité cette histoire La Motte ne suit pas toujours les faits historiques, et il y a une de ses modifications qui est très significative: c'est que dans la version de La Motte Inès s'est mariée secrètement avec le prince Dom Père, tandis que dans les autres versions elle n'est que sa maîtresse. Evidemment La Motte veut

---

32. Voir R. Shackleton, 'La Motte and the theme of Inès de Castro'.

l'absoudre de toute culpabilité. Elle devient la victime innocente de la pièce, car le sentimentalisme préfère les victimes innocentes, comme Iphigénie, aux personnages plus proprement tragiques qui, par quelque faute, contribuent à leur propre destin, comme Phèdre. Il est significatif que la scène la plus célèbre de la pièce est celle où Inès présente ses deux enfants au roi, car cette scène est un appel au sentiment et non pas à la raison :

Embrassez, mes Enfants, ces genoux Paternels.  
D'un œil compatissant regardez l'un & l'autre;  
N'y voyez point mon sang, n'y voyez que le vôtre.  
Pourriez-vous refuser à leurs pleurs, à leurs cris<sup>33</sup>  
La grâce d'un Héros, leur Père & votre Fils.

Et nous savons, grâce à l'anecdote racontée par Diderot dans le Paradoxe sur le comédien, que l'actrice qui tenait le rôle d'Inès à la première représentation a appelé cette scène le 'plus bel endroit de la pièce' (AT, VIII, p. 387), et que, même si elle a été interrompue par les rires d'un public déconcerté par l'apparition de ces enfants, quand elle a continué 'ses larmes et celles du spectateur coulèrent' (AT, VIII, p. 387). Mais cette réaction du public nous indique assez que cette scène n'est pas importante seulement du point de vue de la sentimentalité, mais que c'est aussi une scène innovatrice du point de vue du réalisme. Si la présence de deux enfants sur la scène dans une tragédie suffisait pour provoquer les rires du public, nous comprenons jusqu'à quelle mesure ce théâtre était éloigné de la réalité, et pourquoi Diderot s'est récrié contre une telle artificialité.

De même dans Zaïre, écrite en 1732, toujours avant les premières comédies sentimentales importantes, la sentimentalité est d'une grande importance. Au centre de la pièce nous trouvons une des premières de ces scènes de reconnaissance attendrissantes dont nous trouverons d'innombrables exemples dans les drames et dans les comédies.

---

33. Inès de Castro, acte V, scène 5, dans Œuvres, p. 374.



larmoyantes. Et n'oublions pas que le vers le plus célèbre de cette pièce est ce 'sublime' hémistiche, 'Zaïre, vous pleurez?'.<sup>34</sup> Les pièces sentimentales du dix-huitième siècle sont toujours baignées de larmes.

Encore une fois Zaïre est l'innocente vertueuse qui essaie de plaire à tout le monde et, en n'y réussissant pas, devient victime.

#### La Comédie larmoyante

Diderot admirait beaucoup ces pièces et il en parlait souvent, mais il n'en est pas de même des pièces du créateur du genre comique qui exploitait ce même goût pour la sentimentalité, c'est-à-dire Nivelle de la Chaussée et ses comédies larmoyantes. Il est tout à fait possible que Diderot ne cite pas la Chaussée dans les thèses dramatiques parce qu'il ne voyait pas dans ses pièces les devanciers de son propre théâtre, mais il nous semble également possible qu'il reconnaissait l'importance des comédies larmoyantes pour le développement du drame et ne voulait pas attirer l'attention sur l'existence de ce prédécesseur qui rendait ses propres innovations beaucoup moins frappantes. Du moins Diderot est plus conséquent que Voltaire, car, si les œuvres de la Chaussée sont passées presque sous silence dans les ouvrages de Diderot, Voltaire critique sévèrement la comédie larmoyante et puis, quand il écrit sa propre comédie sentimentale, Nanine, se trouve obligé de faire des distinctions ingénieuses entre la comédie larmoyante et la comédie attendrissante:

La comédie [...] peut [...] se passionner, s'emporter, attendrir, pourvu qu'ensuite elle fasse rire les honnêtes gens. Si elle manquait de comique, si elle n'était que larmoyante, c'est alors qu'elle serait un genre très-vicieux, et très-désagréable.<sup>35</sup>

---

34. Acte IV, scène 2, Voltaire, Œuvres complètes, II, p. 597.

35. Préface à Nanine, Œuvres complètes, V, p. 10.

En fait, selon cette distinction, Voltaire reste plus près de la Chaussée que de Diderot.

Ce qui est sûr, c'est que Diderot n'ignorait pas l'existence du théâtre de la Chaussée. Il fait mention du Préjugé à la mode dans le Paradoxe sur le comédien<sup>36</sup> et dans ce même ouvrage il écrit du jeu de la Gaussin 'dans une des plus touchantes [scènes] de La Chaussée, où cette comédienne sanglotait et nous faisait pleurer à chaudes larmes' (AT, VIII, p. 381). Et il écrit à Sophie Volland en 1769 à propos de la réception de son propre Père de famille, 'Qu'ils supportent après cela, s'ils le peuvent, Destouches et Lachaussée' (CORR, IX, p. 119). Nous ne devons peut-être pas surestimer l'importance de cette critique, car dans l'enthousiasme de cette même lettre Diderot se déclare supérieur aussi à Sedaine, dramaturge qu'il admirait beaucoup. Mais quand même, ces deux citations nous révèlent une attitude envers la Chaussée qui n'est ni tout à fait enthousiaste, ni tout à fait défavorable. Ce qui nous semble plus frappant, c'est que nous trouvons si peu de mentions dans les œuvres de Diderot d'un dramaturge qui était si populaire, et que vers l'époque de la composition des drames et des œuvres de théorie dramatique Diderot n'en parle pas du tout. Sauf pour une exception: il s'agit d'un éloge tout à fait involontaire.

Dans un article sur une Iphigénie en Tauride de Guymond de la Touche rédigée en 1757 Diderot écrit,

On bat des pieds, on se récrie sur des choses déclamatoires et communes, et l'on ne sent pas une infinité de choses sublimes, telles que celles-ci:

Embrassez votre ami que vous ne verrez plus  
Jusqu'au fond de son cœur faites couler mes larmes.  
(DPV, XIII, p. 28)

et ces deux vers l'ont tellement frappés qu'il les a répétés dans sa célèbre lettre à Mme Riccoboni.<sup>37</sup> Jean Garagnon, l'éditeur de

---

36. AT, VIII, p. 392.

37. DPV, X, p. 448. Sur L'Iphigénie en Tauride de Guymond de la Touche voir L. Fontaine, Le Théâtre et la philosophie au XVIII<sup>e</sup> siècle, pp. 83-4.

l'édition la plus récente de cet article, écrit à propos du deuxième de ces vers,

Nous n'avons pu retrouver ce vers. Sans doute a-t-il été supprimé par l'auteur: on sait en effet que Guimond a remanié son Iphigénie entre les représentations de juin 1757 et la reprise, en décembre de la même année. D. cite le texte primitif (de mémoire, au demeurant), alors que le seul qui soit imprimé est le texte remanié. (DPV, XIII, p. 28, n. 2)

Mais une autre explication nous semble plus probable, car le vers en question n'est pas de Guymond de la Touche mais de Nivelle de la Chaussée, c'est une citation exacte d'un vers de la première scène du quatrième acte de Mélanide, écrite seize ans avant en 1741. Si, à une représentation d'Iphigénie en Tauride, Diderot a été touché par ces vers de Guymond de la Touche,

Je peux encor pour vous nommer ici mon Pere;  
Votre rang, vos vertus, mes pleurs & vos bienfaits,  
Jusqu'au fond de son cœur ont porté vos regrets.<sup>38</sup>

en les citant de mémoire il s'est trompé, et, sans s'en rendre compte, il a cité à leur place le vers de la Chaussée qui ressemble au troisième vers de notre citation d'Iphigénie en Tauride, mais qu'il a trouvé encore plus sublime et, évidemment, bien plus mémorable. Cette faute de mémoire nous montre bien que l'art de la Chaussée ne lui était pas complètement antipathique.

Il est donc vraiment difficile de comprendre pourquoi Diderot n'a jamais donné une vraie critique des œuvres de Nivelle de la Chaussée. Ses comédies larmoyantes ne sont pas toutes comiques ou larmoyantes au même degré, et si nous trouvons de la comédie dans La Fausse Antipathie de 1733 et Le Préjugé à la mode de 1735, dans Mélanide, écrite en 1741, il n'y a pas, comme aurait dit Diderot, le mot pour rire. De ce point de vue Mélanide s'approche beaucoup plus du théâtre diderotien que la plupart des autres comédies sentimentales de la première moitié du siècle.

---

38. De la Touche, Iphigénie en Tauride, acte I, scène 2, p. 11.

Les deux comédies attendrissantes de Marivaux, La Mère Confidente (1735) et La Femme fidèle (1755), nous montre des situations touchantes où les personnages principaux sont des gens vertueux, mais dans la première il y a un paysan bouffon et une servante comique, et dans la deuxième encore un paysan du même genre, un valet comique et la femme de ce dernier. Il est de même de La Pupille de Fagan, petite comédie sentimentale en un acte écrite en 1734 et évidemment goûtée par Diderot car il l'a citée beaucoup plus tard dans Est-il bon? Est-il méchant? à côté de Cénie et du Philosophe sans le savoir.<sup>39</sup> Dans cette pièce l'action est commentée par une servante dépitée de ne pas pouvoir jouer son rôle traditionnel, car sa maîtresse n'en fait pas sa confidente:

Quelle honte que je ne sois pas mieux instruite! Suivante, et curieuse autant et plus qu'une autre, je ne saurai pas le secret de ma maîtresse? Ho! je le saurai, assurément. <sup>40</sup>est un affront que je ne puis plus endurer ...

Et encore une fois dans les premières pièces de la Chaussée c'est des domestiques que vient une bonne partie de la comédie. Nanine (1749) de Voltaire a au moins ceci d'original, qu'un des principaux personnages comiques est la baronne tandis que l'héroïne est une fille de paysan. En voyant toutes ces pièces attendrissantes où les seuls personnages vraiment comiques sont les domestiques, on commence à comprendre pourquoi Diderot voulait bannir les serviteurs de la scène.

Mais encore une fois Mélanide reste près de l'idéal diderotien, on n'y trouve pas de serviteurs, et on ne peut pas en dire autant des pièces de Diderot. En fait cette pièce de la Chaussée ressemble d'assez près à la Cénie de Mme de Graffigny, pièce qui, bien qu'ayant l'honneur d'être mentionnée dans Est-il bon? Est-il méchant?,<sup>41</sup> est

---

39. DPV, XXIII, p. 391.

40. Scène 16, Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle, p. 1006.

41. DPV, XXIII, p. 391.

elle aussi passée sous silence dans les deux thèses dramatiques. La seule grande différence entre ces deux œuvres, différence qui rapproche Cénie plus des pièces de Diderot, c'est que Mme de Graffigny a écrit en prose, tandis que la pièce de la Chaussée, comme toutes ses pièces d'ailleurs, est écrite en vers. Autrement les deux pièces partagent le même ton sérieux et passionné que nous trouvons dans les drames de Diderot, le même thème de la vertu malheureuse, les mêmes situations: mariages frustrés et puis conclus, scènes de reconnaissance; il y a même dans Cénie, suprême finesse, une scène de dé-reconnaissance, c'est-à-dire la troisième scène du troisième acte où Cénie apprend que ceux qu'elle a cru être ses parents ne le sont pas.<sup>42</sup> Ces pièces étaient, ne l'oublions pas, très populaires au dix-huitième siècle, et n'étaient pas non plus les seules comédies sérieuses de l'époque. Félix Gaiffe cite aussi Les Fils ingrats de Piron, Sidney de Gresset, L'Epouse Suivante de Chevrier et La Jeune Grecque de Voisenon.<sup>43</sup> Pourquoi Diderot n'en parle-t-il donc pas? Il n'y a évidemment pas de réponse définitive à cette question, mais encore une fois on serait tenté de croire qu'il les trouvait trop près du genre qu'il voulait créer lui-même. Après tout, du point de vue du théâtre Diderot se voulait innovateur, et l'invention d'un genre qui n'avait pas besoin d'être inventé ne constitue pas une innovation. Il se peut donc qu'il ne parle pas de ces ouvrages pour ne pas détruire l'impression d'originalité qu'il veut créer en ce qui concerne ses propres pièces.

#### L'Originalité de Diderot

Il ne serait quand même pas juste de suggérer que Diderot n'ait rien fait d'original. Nous ne trouvons pas les mêmes préoccupations

---

42. Mme de Graffigny, Œuvres complètes, p. 258.

43. Le Drame en France au XVIII<sup>e</sup> siècle, pp. 31-3.

didactiques dans les œuvres de la Chaussée et de Mme de Graffigny que dans les œuvres de Diderot. Car Diderot veut nous instruire, et nous trouverons donc dans ses pièces l'éloge du marchand, un examen du rôle du père et des devoirs de l'amitié, une tirade contre les couvents et une tirade pour le théâtre, et d'autres pages théoriques du même genre. Il est vrai que Diderot est moins osé que ses successeurs: les personnages de Diderot sont, nous le savons, d'un rang social qui ne diffère guère des personnages de Mélanide et de Cénie, tandis que dans La Brouette du vinaigrier Mercier a mis sur la scène le vinaigrier du titre, et dans Le Philosophe sans le savoir Vanderk poursuit librement son métier de commerçant, même dans la scène la plus émouvante de la pièce,<sup>44</sup> sans ôter aucunement à sa dignité; mais Diderot commence à discuter des idées sociales qui sont surtout négligées dans les pièces de ses prédécesseurs. Les personnages de Diderot souffrent, tout comme ceux des comédies larmoyantes, mais ils pensent aussi, ils sont même parfois des philosophes qui le savent un peu trop. Mais si ces intellectuels sensibles sont peu dramatiques, ayant tendance dans leurs sermons les plus longs à être ennuyeux, du moins ont-ils ouvert la voie pour un théâtre qui pourrait traiter des aspects du monde réel sans les ridiculiser. Beaucoup plus que les tragédies de Voltaire, qui voulait discuter une abstraction philosophique sous forme d'une histoire classique ou exotique, et beaucoup plus que les comédies de caractère, où c'était le plus souvent une caricature qui était en jeu, les drames étaient des pièces engagées qui voulaient traiter des choses actuelles. Si les auteurs des comédies larmoyantes ne voulaient que toucher, Diderot voulait instruire en touchant. Le didactisme proposé par Diderot est tout à fait différent du didactisme proposé par la comédie traditionnelle. La comédie traditionnelle

---

44. Acte V, scène 4, Sedaine, Théâtre, pp. 255-9.

veut corriger les gens en rendant le vice ridicule, Diderot veut inspirer l'imitation de la vertu. Nous trouvons cette même idée dans les Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture de Dubos publiées pour la première fois en 1719:

La peinture des actions vertueuses échauffe notre ame; elle l'élève en quelque façon au-dessus d'elle-même, & elle excite en nous des passions louables telles que font l'amour de la patrie & de la gloire. L'habitude de ces passions nous rend capables de bien des efforts de vertu & de courage que la raison seule ne pourroit pas nous faire tenter.

Un bon Poëte sçait disposer de maniere les peintures qu'il fait des vices & des passions, que ses Lecteurs en aiment davantage la sagesse & la vertu.<sup>45</sup>

La théorie existait donc avant Diderot, mais c'est lui qui l'a mise en pratique.

Le côté stylistique des pièces de Diderot est aussi très original. Les pièces de la Chaussée sont en vers, tandis que celles de Mme de Graffigny et de Diderot sont en prose. L'emploi de la prose est en lui-même moins original que Diderot le veut: quand il écrit dans les Entretiens sur 'Le Fils naturel', 'Le premier poète qui nous fit rire avec de la prose, introduisit la prose dans la comédie. Le premier poète qui nous fera pleurer avec de la prose, introduira la prose dans la tragédie' (DPV, X, p. 116), il semble ignorer que l'Edipe de La Motte est écrit en prose et que l'auteur de cette tragédie avait écrit,

Par le langage ordinaire, les Personnages & les sentimens n'en paroistroient-ils pas plus réels: & par cela même, l'action n'en deviendroit-elle pas plus vraie?<sup>46</sup>

Mais la prose de Diderot est peut-être aussi éloignée de la prose de ses prédécesseurs que la prose ordinaire l'est des vers. Nous ne trouvons presque rien dans leurs œuvres qui ressemble au

---

45. I, p. 48.

46. Œuvres, IV, p. 393.

style rompu de ses pièces, ce style plein de phrases rythmiques et de tournures rhétoriques. Cette tentative de trouver un langage naturel, de trouver la vraie voix de l'émotion, a été jugée un échec, mais c'était quand même une expérience nécessaire, car c'est cette rupture avec la tradition qui a rendu possible le style simple et naturel de Sedaine dans Le Philosophe sans le savoir.<sup>47</sup> Après tout, Beaumarchais a été un des plus fidèles des imitateurs du style de Diderot dans ses drames avant de trouver le style spontané des premières pièces espagnoles, et dans Est-il bon? Est-il méchant? le dialogue est d'une vraisemblance qui est rare dans les comédies du dix-huitième siècle.

Nous devons reconnaître aussi l'originalité de l'intérêt de Diderot pour le côté visuel du spectacle. Pour les critiques avant Diderot l'action était dans les paroles. Nous lisons par exemple dans la Pratique du théâtre de d'Aubignac,

Il n'y a point de plus grand défaut au Theatre que de le rendre muet: et quoy que l'on y fasse <sup>48</sup> il faut toujours qu'il y ait quelqu'un qui parle.

et dans les Réflexions sur la poétique de Rapin,

On ne comprend point assez, que ce ne sont pas les intrigues admirables, les événemens surprenans et merveilleux, les incidens extraordinaires qui font la beauté d'une tragédie, ce sont <sup>49</sup> les discours quand ils sont naturels et passionnez.

Diderot a compris que le côté visuel du théâtre était au moins également important, que c'était ce que le théâtre avait de différent aux autres formes littéraires, et que ce devait donc être exploité:

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.  
(DPV, X, p. 101)

---

47. Félix Gaiffe voit dans Le Philosophe sans le savoir le seul drame qui soit un chef-d'œuvre, voir Le Drame en France au XVIII<sup>e</sup> siècle, pp. 337-9.

48. Pages 258-9.

49. Page 107.



Il n'est pas surprenant que l'auteur des Salons ait compris que les techniques de la composition picturale pourraient servir dans une certaine mesure sur la scène, et il donnait beaucoup d'importance au tableau scénique. Quand d'Aubignac fait la comparaison de la peinture avec le théâtre c'est pour comparer deux arts qui sont tout à fait distincts; dans ses Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture Dubos traite ses deux sujets séparément, il ne voit pas de liens entre les deux. Mais pour Diderot ce sont deux arts visuels qui pourraient partager quelques-unes des mêmes techniques:

Il faut que l'action théâtrale soit bien imparfaite encore, puisqu'on ne voit sur la scène presque aucune situation dont on pût faire une composition supportable en peinture. Quoi donc! la vérité y est-elle moins essentielle que sur la toile? Serait-ce une règle qu'il faut s'éloigner de la chose, à mesure que l'art en est plus voisin, et mettre moins de vraisemblance dans une scène vivante où les hommes mêmes agissent, que dans une scène colorée où l'on ne voit, pour ainsi dire que leurs ombres? (DPV, X, p. 93)

Du point de vue visuel les drames de Diderot sont de véritables tours de force dont l'influence va loin, ne se limitant pas aux pièces du même genre: dans Le Mariage de Figaro nous trouvons non seulement des tableaux, mais même l'imitation d'une peinture spécifique:

La Comtesse, assise, tient le papier pour suivre. Suzanne est derrière son fauteuil, et prélude en regardant la musique par-dessus sa Maîtresse. Le petit Page est devant elle, les yeux baissés. Ce tableau est juste la belle estampe<sup>50</sup> après Vanloo, appelée la Conversation espagnole.

#### Landois

Il reste encore une pièce importante à considérer, celle que Diderot a donnée lui-même comme une de ses sources les plus importantes.

Il y a cependant une ressource. Il faut espérer que quelque jour un homme de génie sentira l'impossibilité d'atteindre ceux qui l'ont précédé dans une route battue, et se jettera de dépit dans une autre. C'est le seul événement qui puisse nous affranchir de plusieurs préjugés que la philosophie a vainement attaqués. Ce ne sont plus des raisons, c'est une production qu'il nous faut.

"Nous en avons une."

Quelle?

"Sylvie, tragédie en un acte, et en prose."

Je la connais. C'est le Jaloux, tragédie.

L'ouvrage est d'un homme qui pense et qui sent.

(DPV, X, p. 115)

Il s'agit d'une pièce en un acte, attribuée à Paul Landois, qui a été représentée trois fois en août 1741. L'intrigue en est extrêmement romanesque: une femme a été emprisonnée dans une petite pièce nue par son mari qui l'a trouvée en flagrant délit avec un de leurs amis. Elle proteste son innocence. Au dénouement il est révélé que l'ami l'avait droguée avant de la violer.

Nous trouvons dans cette œuvre les mêmes émotions fortes que dans Mélanide et Cénie, mais c'est une pièce beaucoup plus violente: le mari tue l'ami et menace sa femme du même sort. Nous reconnaissons encore une fois en Silvie (c'est l'orthographe de l'original) ce type tant aimé des auteurs des drames, la victime innocente des circonstances. Mais la pièce est vraiment trop courte pour que les situations et les personnages soient assez développés. Au début de la pièce nous trouvons le tableau scénique loué par Diderot:

Le Théâtre représente l'intérieur d'une chambre où l'on ne voit que les murs; une table sur laquelle est une lumière, un pot à l'eau & un<sup>51</sup> pain: un habit d'homme & une mauvaise robe de femme.

et plus loin il y a même une ou deux anticipations du style brisé diderotien:

Les circonstances dans lesquelles vous me le montrez, me font .... Quoi! vous imagineriez .... Ah Ciel! mais quoi, sur de simples soupçons, vous l'auriez tué... ! Ah! sauvez-vous.

---

51. Landois, Silvie, p. 15, et voir DPV, X, p. 115.

52. Silvie, p. 25.

mais autrement il serait difficile de voir dans cette petite pièce un devancier plus important que les œuvres de Nivelles de la Chaussée ou de Mme de Graffigny. En fait le titre nous semble plus révolutionnaire que la pièce elle-même: Silvie, Tragédie Bourgeoise, en un Acte, en Prose. Les noms des personnages principaux - Des Francs, Des Ronais - nous révèlent qu'ils sont aussi peu bourgeois que les personnages de Diderot. La pièce n'est pas non plus une tragédie; le seul personnage qui est tué ne paraît jamais sur la scène, et la pièce se termine de façon heureuse par un coup de théâtre. Le fait d'être écrite en un acte et en prose cesse d'être original dès que la pièce cesse d'être une tragédie (et n'oublions pas d'ailleurs que La Motte avait déjà écrit son Edipe en prose). Et en plus cette œuvre de Landois ne montre rien des préoccupations didactiques et sociales qui allaient être si importantes dans les drames. Ce qui doit nous intéresser peut-être plus, c'est que la pièce est précédée d'un prologue justificatif écrit à la manière de la Critique de 'L'Ecole des femmes', car c'est là que nous trouvons l'influence la plus évidente. Il s'agit d'une anecdote que Diderot mit dans la bouche de Mirzoza dans Les Bijoux indiscrets six ans plus tard, où il est question d'un homme qui vient dans un théâtre sous l'impression qu'il entre dans la cour d'un prince étranger. Remarquons que dans Landois c'est à cause des vers que l'homme est désabusé et dans Diderot c'est à cause du jeu, mais les réactions des deux hommes sont révélatrices. Nous lisons dans Landois:

Si ce n'est point une Mascarade, dans laquelle il  
[le prince] s'est engagé, il est fou; & sa Cour est  
folle.<sup>53</sup>

et dans Diderot:

Il doit m'éclater au nez dès la première scène, et me  
déclarer ou que je me joue de lui, ou que le prince et  
toute sa cour extravaguent... (DPV, III, p. 165)

La ressemblance entre les deux est claire, mais les autres arguments de ce prologue qui justifient un genre moyen et l'emploi de la prose sont moins intéressants, car nous n'y trouvons que les mêmes idées qui sont exposées dans la préface à Don Sanche d'Aragon de Corneille ou le Quatrième Discours sur la tragédie de La Motte.

Il est aussi possible que Diderot ait été influencé par la forme de ce prologue en écrivant son épilogue théorique au Fils naturel en forme dialoguée, mais il n'y a rien de moins certain, car nous savons que cette forme était tellement naturelle pour Diderot qu'il aurait bien pu la choisir lui-même sans avoir besoin d'une source; et d'ailleurs, le prologue de Landois ressemble beaucoup plus à la Critique de 'L'Ecole des femmes' qu'aux Entretiens sur 'Le Fils naturel'.

#### Est-il bon? Est-il méchant?

S'il a été surtout question dans ce chapitre des drames de Diderot plutôt que de sa dernière pièce, c'est parce que, pour deux raisons, Est-il bon? Est-il méchant? résiste à une telle analyse. Du point de vue formel, c'est une œuvre beaucoup plus individuelle que les drames, et il serait donc difficile, et peut-être aussi inutile, d'essayer d'en trouver des sources précises. Du point de vue du genre nous avons le problème contraire, car la pièce est bien plus liée aux traditions théâtrales de l'époque que les drames, et les sources en sont donc trop évidentes pour avoir besoin d'une analyse approfondie, quoique nous soyons encore une fois conscient de l'individualité de Diderot: la comédie de caractère moliéresque n'y est évidemment pas pour rien, ni la comédie d'intrigue marivaldienne, mais la complexité de cette pièce aux multiples intrigues les dépasse toutes les deux. L'enchevêtrement des intrigues dans cette comédie ressemble surtout à Jacques le fataliste, et les deux œuvres partagent le même thème

de la manipulation d'une personne par une autre. Tristram Shandy de Sterne est du point de vue formel un précurseur important de Jacques le fataliste, mais bien que ce roman à tiroirs comporte de nombreuses digressions, tout comme le roman de Diderot, nous n'y trouvons vraiment pas le même encadrement d'histoire en histoire qui caractérise Jacques le fataliste et qui reparaît dans Est-il bon? Est-il méchant?. En fait le devancier le plus frappant de ces œuvres est un autre ouvrage de Diderot, l''espèce de roman' (DPV, X, p. 364) que compose l'ensemble du Fils naturel, c'est-à-dire le tout formé par la pièce et les Entretiens. Dans cette œuvre nous trouvons non seulement un enchevêtrement de section en section, mais aussi un mélange de genres encore plus étonnant que dans Jacques le fataliste et qui n'a pas d'équivalent dans Est-il bon? Est-il méchant?. L'œuvre commence par un récit à la première personne qui est interrompu pour faire place à une pièce de théâtre en cinq actes, et au centre de cette pièce nous trouvons le récit d'André, qui a presque l'allure d'une nouvelle indépendante. La pièce terminée, nous retournons au récit du début, mais maintenant ce récit est mélangé avec des sections en forme dialogique. Et mélangé avec ces dialogues nous trouvons une critique du récit d'André faite par André lui-même, encore un sermon de Constance, le canevas d'une version tragique de la conclusion de la pièce, le scénario d'un ballet. A côté de ce mélange de sujets et de genres la complexité d'Est-il bon? Est-il méchant? commence à sembler presque timide; nous devons peut-être conclure que cette dernière comédie est une œuvre uniquement diderotienne. Mais cette pièce n'est pas une œuvre qui se veut révolutionnaire. Nous avons l'impression qu'en revenant au genre plus traditionnel de la comédie Diderot trouve, tout comme Beaumarchais, une voix personnelle, naturelle et théâtrale qui n'était pas évidente dans les drames. Néanmoins, dans les deux cas il nous semble que

l'expérimentation des drames était nécessaire pour les libérer des traditions de l'époque et pour faciliter la découverte de cette voix personnelle. Car, ne l'oublions pas, l'autre grand génie théâtral du siècle était Marivaux, qui trouvait son originalité en basant son théâtre non pas sur des modèles français, mais sur les traditions du théâtre italien. C'est comme si, pour réussir à long terme, les dramaturges du dix-huitième siècle étaient obligés avant toute autre chose de rejeter l'influence de leurs illustres prédécesseurs Molière et Racine; ce sont Marivaux et Beaumarchais qui ont retenu leur place dans le répertoire théâtral et non pas Voltaire, bien que ce soit lui qui, avec ses tragédies dans le goût classique, dominait la scène pendant la plus grande partie du siècle.

L'examen des sources de la dramaturgie diderotienne a tendance à dévaloriser l'originalité de son théâtre, et il est vrai que le stratagème de ne pas parler des comédies larmoyantes de Nivelles de la Chaussée et de Mme de Graffigny dans les œuvres théoriques a très bien réussi, car le lecteur du vingtième siècle, qui ne connaît pas ces pièces, a tendance à surestimer les innovations de Diderot. Mais n'oublions pas que dans le théâtre des dix-septième et dix-huitième siècles on pourrait faire scandale avec un mot ou un jeu de scène; il était donc bien plus facile d'être révolutionnaire qu'il ne l'est actuellement. Nous ne devons sûrement pas négliger l'importance de l'expérimentation linguistique, du côté visuel des pièces et des aspects sociaux et didactiques du drame, qui nous semblent être les apports les plus importants de l'œuvre théâtral diderotien.

## Les Sources des pièces individuelles de Diderot

Après avoir examiné les sources générales de la dramaturgie diderotienne, nous devons entreprendre l'analyse des sources plus spécifiques des pièces individuelles. Ces sources sont principalement de deux ordres, littéraires dans Le Fils naturel et Les Pères malheureux et autobiographiques dans Le Père de famille et Est-il bon? Est-il méchant?, mais le fait que les critiques ne se sont pas lassés de faire des études psychanalytiques du Fils naturel doit nous avertir que les divisions ne sont pas tout à fait nettes. Nous allons donc étudier les sources autobiographiques et littéraires de chacune des quatre pièces originales.

## 1

Le Fils naturel

Diderot n'a pas cherché à cacher la source du Fils naturel, il en parle longuement dans le Discours de la poésie dramatique:

Charles Goldoni a écrit en italien une comédie ou plutôt une farce en trois actes, qu'il a intitulée, l'Ami sincère. C'est un tissu des caractères de l'Ami vrai et de l'Avare de Molière. La cassette et le vol y sont; et la moitié des scènes se passent dans la maison d'un père avare.

Je laissai là toute cette portion de l'intrigue; car je n'ai dans le Fils naturel ni avare, ni père, ni vol, ni cassette.

Je crus que l'on pouvait faire quelque chose de supportable de l'autre portion, et je m'en emparai comme d'un bien qui m'eût appartenu. (DPV, X, pp. 363-4)

L'expression de Diderot est confuse et il faut donc préciser qu'en fait il s'agit d'une seule pièce de Carlo Goldoni, Il vero amico, où le thème de la force de l'amitié est mélangé avec une intrigue

secondaire qui s'inspire de l'Avare.<sup>1</sup> Quand Diderot parle de l'Ami vrai il désigne un thème traditionnel plutôt qu'une troisième pièce de théâtre, tandis que plus bas il va préférer ce titre à l'Ami sincère pour désigner la pièce entière de Goldoni. Diderot a pris du Vero amico l'intrigue amoureuse, tout en supprimant le personnage important du père avare. La mauvaise foi de Diderot dans cet extrait est évidente; pour diminuer l'éclat de son propre plagiat il traite Goldoni de plagiaire, il traite sa comédie de farce, ce qu'elle n'est certainement pas, et plus loin dans son analyse il exagère les différences qui existent entre sa propre pièce et la comédie de Goldoni. Et cette mauvaise foi devient encore plus éclatante dans la conclusion de cette comparaison:

Je puis donc avancer:

Que celui qui dit que le genre dans lequel j'ai écrit le Fils naturel est le même que le genre dans lequel Goldoni a écrit l'Ami vrai, dit un mensonge.

Que celui qui dit que mes caractères et ceux de Goldoni ont la moindre ressemblance, dit un mensonge.

Que celui qui dit qu'il y a dans les détails un mot important qu'on ait transporté de l'Ami vrai dans le Fils naturel, dit un mensonge.

Que celui qui dit que la conduite du Fils naturel ne diffère point de celle de l'Ami vrai, dit un mensonge.  
(DPV, X, p. 365)

Nous verrons dans quelle mesure ces affirmations sont vraies.

Goldoni a été si choqué par la dénigration de sa pièce qu'au lieu de traiter Diderot de plagiaire à son tour, accusation qui aurait été bien justifiée, il a préféré suggérer que Diderot n'aurait même pas pu connaître sa comédie:

È tanto differente il mio avaro episodica da quello di Moliere che è protagonista; sono sì diversamente situati e condotti, ch'io credo dover dire per prova che l'autore del Figlio naturale non ha niente preso dalla mia Commedia, ch'egli non la conosca, non l'abbia letta, o almeno non l'abbia intesa... (CG, V, pp. 304-5)<sup>2</sup>

1. Sur les rapports entre Il vero amico et l'Avare voir H.C. Chatfield-Taylor, Goldoni, surtout p. 549.
2. Voir aussi Goldoni, Mémoires, III, chap. 5, CG, XXXVII, pp. 25-9 et Chatfield-Taylor, Goldoni, p. 475.



Et par un esprit de charité extrême, il suggère que les ressemblances entre les deux pièces pourraient être causées par une simple coïncidence :

Rispetto al Figlio naturale, pare in leggendolo, specialmente nelle prime scene dell'atto primo, che sia seguitata la traccia del Verò Amico. Vi è fra le altre cose una lettera simile alla mia, che forma lo stesso equivoco interessante, ma queste sono cose che possono agevolmente pensarsi da due persone che scrivono, come due Maestri di musica possono incontrarsi colla medesima idea sulle parole di un'aria. (CG, V, p. 303)

Si cette constatation surprenante a tendance à vérifier le manque de ressemblance entre les deux pièces dont Diderot nous assure, il n'en est pas de même d'une comparaison textuelle. Dès la première scène toute possibilité d'une ressemblance fortuite s'évanouit. Si, au début du Fils naturel, nous trouvons Dorval décidé à quitter la maison de son ami Clairville parce qu'il est devenu amoureux de Rosalie, la fiancée de ce dernier, Florindo va dire ses adieux à son ami Lelio parce qu'il devient conscient de son amour pour la fiancée de cet ami, Rosaura. Et Rosaura, comme Rosalie, est amoureux de l'ami de son fiancé. Si Dorval se trouve involontairement l'objet de l'amour de Constance, sœur de Clairville, il est de même pour Florindo, avec la seule différence que son amante Beatrice est tante de son hôte Lelio. Et dans les deux cas l'amante trouve son amour confirmé par une lettre destinée en vérité à Rosalie/Rosaura. Si Rosalie perd sa dot à cause des malheurs de Lysimond, Rosaura n'en a pas à cause du vol de la cassette de son père Ottavio.. Mais à la fin le mariage de Clairville/Lelio avec Rosalie/Rosaura devient possible grâce au sacrifice de l'ami Dorval/Florindo.

La comparaison des deux premières scènes est révélatrice. Si Diderot commence par un monologue pour Dorval, chez Goldoni nous trouvons un monologue pour le personnage équivalent, Florindo. La longue pantomime qui ouvre Le Fils naturel est un développement libre de l'indication scénique brève du Verò amico. Voici la scène entière

dans la version italienne:

FLORINDO solo passeggia e pensa, poi dice:  
Sì, vi vuol corraggio: bisogna fare un'eroica risoluzione.  
L'amicizia ha da prevalere, e alla vera amicizia  
bisogna sacrificare le proprie passioni, le proprie  
soddisfazioni, e ancora la vita stessa, se è necessario.  
Ehi, Trivella. (CG, V, p. 309)

et la scène équivalent du Fils naturel:

DORVAL seul.

Il est en habit de campagne, en cheveux  
négligés; assis dans un fauteuil, à côté d'un  
table sur laquelle il y a des brochures. Il  
paraît agité. Après quelques mouvements violents,  
il s'appuie sur un des bras de son fauteuil, comme  
pour dormir. Il quitte bientôt cette situation.  
Il tire sa montre, et dit,

A peine est-il six heures.

Il se jette sur l'autre bras de son fauteuil; mais  
il n'y est pas plutôt 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. Il 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? ... J'ose me l'avouer; malheureux, et  
je reste. (Il appelle violemment) Charles. Charles.  
(DPV, X, pp. 19-20)

Nous voyons dans la comparaison de ces deux textes la confirmation de quelques tendances que nous avons déjà relevées dans nos études sur les aspects techniques et linguistiques des pièces.<sup>3</sup> Dorval est manifestement plus troublé que Florindo, et Diderot suggère cet état d'esprit par ces longs jeux de scène, qui soulignent, dès le début de la pièce, l'importance qu'il accorde au côté visuel du spectacle. Ces jeux de scène sont complétés par le style haletant et saccadé avec ses ruptures et ses répétitions. Le langage de Diderot est à la fois plus concret et moins précis que celui de Goldoni. Aux abstractions du texte de Goldoni - le besoin de courage, la nécessité de faire une résolution héroïque - Diderot oppose l'action

---

3. Voir nos premier et deuxième chapitres.

concrète de fuite: 'Il faut sortir d'ici'. Il suit dans Goldoni l'annonce du sujet de la pièce présenté sous forme d'une sentence: il faut tout sacrifier à l'amitié. Nous pouvons comparer la tournure tout à fait personnelle dans la version de Diderot: au sujet général de l'original, l'amicizia, est substitué le pronom personnel je quatre fois répété, et à l'abstraction de l'amitié est substitué un verbe actif: 'J'aime'. Ni Goldoni ni Diderot ne nous donne toute l'information nécessaire pour une compréhension totale de la situation, mais la version de Diderot est plus apte à éveiller la curiosité. Dans la version italienne Goldoni nous présente toute la thèse de sa pièce: nous savons dès le début de la comédie qu'il s'agit d'un conflit entre les devoirs de l'amitié et de l'amour, et si nous ne savons pas l'identité de l'objet de cet amour, nous savons du moins que c'est l'amitié qui va l'emporter sur l'amour. Dans la version française c'est l'amour qui est souligné, et bien que nous sachions que cet amour est en quelque manière coupable, nous ne savons pas du tout la raison précise de cette culpabilité. Nous ne savons pas non plus si c'est l'amour ou le devoir qui va l'emporter, car, si nous trouvons au centre du monologue de Florindo l'affirmation 'L'amicizia ha de prevalere', nous trouvons au centre du monologue de Dorval la contradiction 'Il faut sortir d'ici ... [...] Et j'y suis enchaîné!', et si c'est la décision de partir qui semble l'emporter, cette décision est signalée paradoxalement par l'emploi positif du verbe rester, 'J'ose me l'avouer; malheureux, et je reste', tournure qui a tendance à miner l'effet de cette décision, et de raison, car Dorval ne partira pas.

Nous remarquons donc dans la version de Diderot l'emploi de plusieurs techniques dont nous avons relevé l'importance dans nos autres chapitres, c'est-à-dire: le style rompu, les répétitions, la

pantomime, la préférence de l'expression concrète sur l'expression abstraite, l'allusion vague qui crée un suspense, les exclamations, les questions. Nous remarquons aussi que les deux auteurs donnent de l'importance à différents aspects du sujet. Si dans la version de Goldoni c'est la force de l'amitié qui est soulignée, c'est que le vrai sujet de cette pièce, ce sont les circonstances qui vont conspirer inutilement pour vaincre cette résolution, prise et certaine dès cette première scène. Si dans la version de Diderot c'est la confusion de Dorval qui est soulignée, c'est que dans Le Fils naturel le conflit intérieur entre l'amour et l'amitié, cette épreuve de la vertu, va être beaucoup plus important.

Nous voyons les mêmes tendances dans tous les monologues de Dorval/Florindo; dans le deuxième monologue, par exemple,<sup>4</sup> nous trouvons que par l'addition d'un seul mot Diderot peut changer un propos général et abstrait en un propos concret:

Queste due diverse passioni [l'amicizia e l'amore] bisogna trattarle diversamente. (CG, V, pp. 312-13)

devient,

L'amour et l'amitié n'imposent point ici les mêmes devoirs. (DPV, X, p. 22, c'est nous qui soulignons.)

La sentence de Goldoni s'est transformée en une observation sur une situation précise.

Nous trouverons parfois dans Le Fils naturel de telles phrases qui sont presque des traductions du Vero amico, mais en général la technique que nous observons dans la première scène est typique: Diderot s'inspire d'une scène de Goldoni, mais il ne la traduit pas; et si les événements des deux pièces ne sont pas toujours différentes, les préoccupations des deux dramaturges le sont presque invariablement. Les différences dans la deuxième scène de chacune des deux pièces,...

---

4. Acte I, scène 3 dans les deux pièces, DPV, X, p. 22 et CG, V, pp. 312-13.

des scènes entre Dorval/Florindo et son valet Charles/Trivella, sont plus extrêmes. Il est à remarquer que cette inclusion d'un valet par Diderot, qui voulait bannir les serviteurs de la scène, représente une infraction de sa propre règle, mais Diderot est du moins partiellement conséquent, car son Charles ne ressemble pas du tout au Trivella de Goldoni. Trivella est le type du valet bouffon, tandis que Charles n'a rien du comique. La scène de Diderot est aussi beaucoup plus courte que l'original, pour deux raisons; d'abord pour ne pas donner au rôle du valet trop d'importance, mais aussi parce que Goldoni emploie cette scène de façon expositoire, pour donner au public le plus d'information possible. Diderot révèle beaucoup moins car lui, nous l'avons vu, préfère laisser les bases de son intrigue plus vagues et les révéler peu à peu.

En général on peut constater que Diderot exploite le potentiel émotionnel des situations, tandis que Goldoni en exploite les possibilités comiques. La transformation de la quatrième scène du Vero amico par Diderot est de ce point de vue révélatrice. Si nous voyons dans le personnage d'Ottavio (personnage qui n'a pas d'équivalent dans la pièce de Diderot) une imitation de l'Harpagon de Molière, Beatrice (prototype de Constance) nous fait penser à la Bélise des Femmes savantes. Ce personnage comique, cette tante âgée de Lelio (prototype de Clairville), est on ne peut plus différente de la jeune veuve sage, sincère et dévouée qu'est Constance. Par conséquent, la première scène entre Florindo et Beatrice ne ressemble guère à celle entre Dorval et Constance. Dans celle-là Florindo, déjà averti de la passion de Beatrice, essaie d'éviter de répondre directement à ses déclarations d'amour:

BEATRICE - Ah! Signor Florindo, non è più tempo di  
dissimulare. Voi conoscete il mio cuore, voi sapete  
la mia passione.  
FLORINDO - Ella mi fa una finezza che io non merito.

BEATRICE - E siete in obbligo di corrispondere all'amor mio.

FLORINDO - Questo è quello che mi pare un poco difficile.

BEATRICE - Sì, siete in obbligo di corrispondermi.

Una donna che ha superato il rossore, ed ha svelato l'arcano dell'amor suo, non merita di essere villanamente trattata. (CG, V, pp. 313-14)

Combien est différente la scène de Diderot, moins théâtrale, il est vrai, à cause de la longue tirade de Constance, mais beaucoup plus touchante. Et comme Constance inspire notre respect! Les intentions dramatiques et didactiques de Diderot sont évidemment tout à fait contraires à celles de Goldoni. C'est à ce point qu'éclate toutes les différences entre les deux pièces; la sincérité, le lyrisme, l'émotivité, le calme de Diderot font contraste avec la vivacité comique et presque cynique de Goldoni. Mais si la pièce de Diderot est beaucoup plus originale que celle de Goldoni (sauf pour l'intrigue, bien entendu), ce n'est pas dire que la pièce française soit plus théâtrale.

D'abord l'action du Fils naturel est beaucoup plus lente que celle du Vero amico. En vérité cette lenteur ne doit pas nous surprendre, car Diderot a non seulement basé sa pièce en cinq actes sur une pièce en trois actes, mais il en a supprimé une bonne partie de l'intrigue. Il s'agit des scènes qui traitent d'Ottavio, personnage en qui l'influence de L'Avare est claire, il est vrai, mais, en accusant Goldoni de plagiat, Diderot a oublié de nous signaler que l'imitation de Molière par Goldoni est beaucoup moins fidèle que l'imitation de Goldoni par Diderot.

La suppression de ce personnage ne cause pas de grands problèmes pour l'imitateur, car Goldoni le traite d'une façon très épisodique. Il y a néanmoins deux occasions où l'intrigue principale est influencée par cette intrigue secondaire, et ici Diderot la remplace par deux scènes importantes qui ont été beaucoup critiquées. Dans

Il vero amico Ottavio est père de Rosaura (prototype de Rosalie) et l'un des événements les plus importants de la pièce est le vol de la cassette d'Ottavio qui contient toute sa fortune, y compris la dot de Rosaura. Diderot remplace cet incident par un autre où Lysimond, père de Rosalie, voyageant en bateau des Etats Unis en France pour le mariage de sa fille, est attaqué par des Anglais (à cette époque ennemis de la France) et sa fortune est ainsi perdue. Les événements qui suivent ces deux pertes ne sont pas sans intérêt. Si Lelio est trop pauvre pour se marier avec Rosaura sans dot, Florindo ne l'est pas, et, si ce dernier est vertueux, il est quand même d'un esprit pratique, et il accepte cette situation qui lui donne préférence sur Lelio sans blesser les devoirs de l'amitié. La situation financière est la même dans Le Fils naturel, mais Dorval, plus vertueux que pratique, se décide à donner sa propre fortune en secret pour doter Rosalie et permettre ainsi le mariage avec Clairville. Mais si cette différence est révélatrice, nous indiquant l'idéalisation des personnages dans la pièce de Diderot, ce qui doit nous intéresser encore plus, c'est la scène où nous apprenons le sort du vieillard Lysimond, car il s'agit du fameux récit d'André. Que Diderot ait imaginé quelque circonstance pour remplacer le vol de la cassette d'Ottavio ne doit pas nous surprendre, mais la narration d'André, presque une nouvelle en elle-même, constitue à la fois un des sommets émotionnels de la pièce, et un de ses plus grands échecs dramatiques. Barbara Mittman nous a montré que le récit contient des échos de Philoctète, du London Merchant et du Gamester,<sup>5</sup> mais nous ne voyons aucun devancier pour l'aspect le plus frappant de la scène, ce détaillement long et minutieux d'événements dans la vie d'un personnage qui n'est, après tout, qu'épisodique, paraissant sur la scène pour la première fois.

---

5. Dans son article 'Some sources of the André scene in Diderot's Fils naturel'.

dans la dernière scène de la pièce. Dans la Lettre sur les sourds et muets Diderot cite une critique du récit de Thérémène qu'il attribue aux jésuites, mais avec laquelle il semble être d'accord lui-même:

Si l'on nous faisait remarquer à Louis-le Grand toutes les beautés de cet endroit de la tragédie de Racine, on ne manquait pas de nous avertir en même temps qu'elles étaient déplacées dans la bouche de Thérémène, et que Thésée aurait eu raison de l'arrêter, et de lui dire: eh! laissez là le char et les chevaux de mon fils, et parlez-moi de lui. (DPV, IV, p. 180)

Mais Racine du moins nous fait revivre la mort d'un de ses personnages principaux, événement capital dans la catastrophe de sa pièce, et les chevaux dont parle Thérémène ont été liés avec le personnage pendant toute la pièce et seront un des instruments de sa mort.<sup>6</sup>

L'énumération minutieuse de tous les malheurs de Lysimond est beaucoup plus longue que le récit racinien et n'a aucune importance pour le reste de la pièce. Le seul détail qui a de l'intérêt pour l'intrigue, c'est que la fortune du père de Rosalie a disparu.

Mais il y a d'autres raisons pour la présence de cette tirade qui marquent très bien la différence entre les intentions des deux auteurs:

Puissent nos ennemis connaître [cette tirade], en faire cas, et ne la relire jamais sans peine. Que je serais heureux, si l'occasion de peindre un malheur domestique, avait encore été pour moi celle de repousser l'injure d'un peuple jaloux, d'une manière à laquelle ma nation pût se reconnaître, et qui ne laissât pas même à la nation ennemie la liberté de s'en offenser. (DPV, X, p. 107)

C'est-à-dire que, selon cet extrait des Entretiens sur 'Le Fils naturel', pour Diderot l'unité de l'intrigue est moins importante que les aspects didactiques, moralisateurs et attendrissants de sa pièce; et nous voyons dans ce récit un exemple suprême de la technique d'instruire en touchant... En fait, la longueur et l'indépendance

---

6. Sur le récit classique en général voir J. Scherer, La Dramaturgie classique en France, pp. 229-44, et surtout pp. 241-2 où il est question du récit de Thérémène.



de cette narration sont si extrêmes et si frappantes qu'elle a presque l'allure d'une des histoires intercalées de Jacques le fataliste. Les intentions de Goldoni sont tout à fait différentes; le thème des devoirs de l'amitié n'est certainement pas sans importance dans sa pièce, mais il n'y sacrifie jamais la vivacité de sa comédie, et il n'a pas l'habitude de moraliser sur des sujets qui ne sont pas liés directement à l'intrigue de sa pièce.

La gratuité de cet épisode est encore plus surprenante quand nous le comparons à l'épisode du duel, que Diderot prend soin d'intégrer dans l'intrigue encore plus que Goldoni. Dans la pièce originale il s'agit d'une dispute de jeu:

Stamane, giocando al faraone, fui soverchiato da un giuocator di vantaggio. Lo scopersi, ripose ardito, io gli diedi una mano nel viso, s'unì egli con un compagno, m'attesero sulla strada vicina, mi assalirono colle spade, mi difesi alla meglio; ma se in tempo non giungeva Florindo, avrei dovuto soccombere. (CG, V, p. 338)

Dans Le Fils naturel Clairville se bat contre deux hommes qui ont accusé Dorval d'aimer Rosalie. Après avoir raconté cette circonstance, Clairville continue,

Je vous crois incapable d'une trahison. (Dorval s'agite)  
Jamais un sentiment bas n'entra dans l'âme de Dorval,  
ni un soupçon injurieux dans l'esprit de Clairville.  
(DPV, X, p. 41)

C'est un épisode tout à fait fonctionnel: il est nécessaire pour l'intrigue que Beatrice/Constance trouve une lettre d'amour incomplète de Florindo/Dorval à Rosaura/Rosalie, dont elle peut se croire la destinataire. L'épisode du duel de Lelio/Clairville rend vraisemblable le départ précipité de Florindo/Dorval tout en étant lié au thème général des pièces, les devoirs de l'amitié. Mais Diderot va plus loin et crée aussi des liens avec l'intrigue amoureuse de la pièce. Il crée en même temps un de ces quiproquos touchants dont les drames

sont pleins. Mais la situation est ici encore plus piquante que d'habitude, car si en général un homme innocent se trouve obligé de paraître coupable pour secourir l'ami même qui l'accuse - c'est le cas pour l'accusation de Germeuil par Saint-Albin, ou dans la situation analogue dans Les Deux Amis de Beaumarchais - ici Dorval est malgré lui coupable du crime dont son ami le croit incapable, et sa gêne est donc encore plus cuisante. Encore une fois Diderot exploite toutes les possibilités attendrissantes de l'incident, mais dans ce cas précis il fait preuve aussi que le souci de l'unité ne lui est pas toujours étranger.

L'autre scène importante amenée par le changement dans l'identité du père de Rosalie est la grande scène de reconnaissance qui termine Le Fils naturel; encore une scène extrêmement attendrissante. Du point de vue de l'intrigue, la pièce est déjà terminée: Dorval a persuadé Rosalie qu'elle doit se marier avec Clairville et les tensions de la pièce sont donc résolues. Et puis Lysimond arrive; ses peines sont terminées; il est réuni avec sa fille; il reconnaît dans Dorval son fils naturel; il est présenté à Clairville et Constance; il annonce que l'argent qu'il a perdu n'est rien à côté de ce qui lui reste; le sacrifice financier de Dorval est révélé, et la pièce se termine sur un tableau attendrissant de bénédiction familiale. Dès le début de l'avant-dernière scène Dorval et Rosalie ont déjà décidé d'abandonner leur amour pour suivre le chemin de la vertu; il n'est donc pas vrai, comme on l'a pourtant souvent suggéré,<sup>7</sup> que Diderot avait besoin de cette fin conventionnelle pour trancher le nœud gordien d'une intrigue devenue impossible à dénouer. Quelles sont donc les fonctions de cette scène? .....

---

7. Pour les accusations de Fréron et de Palissot, voir Arthur M. Wilson, Diderot, pp. 271-2. Pour une répétition moderne de cette même idée, voir le résumé de la pièce donné par Blandine McLaughlin dans son article 'A New Look at Diderot's Fils naturel', p. 109.

D'abord le dénouement de la pièce, que nous trouvons dans la troisième scène du dernier acte, n'est pas tout à fait heureux. Bien sûr nous y trouvons l'exaltation de la vertu, mais cette scène de séparation est teinte de mélancolie; c'est après tout, à peu de choses près, la même conclusion que celle de la tragédie de Bérénice. Evidemment cette fin mélancolique ne servait pas les intentions didactiques de Diderot, et il le fait donc suivre d'un deuxième dénouement, d'un faux dénouement qui ne représente pas une résolution de l'intrigue sentimentale, mais qui noie la mélancolie sous un torrent de larmes de joie pour donner une conclusion heureuse factice. Car, bien que ce soit pour nous difficile à comprendre, ces scènes de reconnaissance étaient fort goûtées par le public du dix-huitième siècle.

Mais la séparation de Dorval et Rosalie n'est pas le seul aspect mélancolique de la pièce qui cherche quelque résolution, vraie ou factice, dans la scène dernière. La mélancolie de Dorval est un des aspects les plus importants de sa personnalité; Arthur M. Wilson y a même vu le prototype du Werther de Goethe.<sup>8</sup> Si la conclusion de la pièce va être complètement heureuse, ce trait de caractère doit trouver quelque guérison dans cette scène de reconnaissance. Une remarque de S.S.B. Taylor n'est pas ici sans intérêt:

Diderot's dramas [...] show [...] self-sacrifice as the birth of self-fulfilment, and virtue as integration with the order and values of society. His characters appear deeply disturbed and alienated until they will their redemption by merging with the group.

Cette tendance est claire dans Le Père de famille et Les Pères malheureux où le fils, qui a commis une faute, est réintégré dans le noyau familial, représenté par le père, quand cette faute est

---

8. Diderot, p. 268.

9. 'The Moral and Social Significance of Diderot's Dramas', p. 136.

pardonnée. Le cas de Dorval est un peu différent. Il n'a pas commis une faute pour se trouver rejeté du noyau familial, sauf peut-être la faute de naître (faute qui, comme nous le montre La Religieuse, peut être sévèrement punie), mais il est quand même isolé, et c'est de là que vient sa mélancolie:

Abandonné presque en naissant entre le désert et la société; quand j'ouvris les yeux, afin de reconnaître les liens qui pouvaient m'attacher aux hommes, à peine en retrouvai-je des débris.. Il y avait trente ans [...] que j'errais parmi eux, isolé, inconnu, négligé, sans avoir éprouvé la tendresse de personne, ni rencontré personne qui recherchât la mienne, lorsque [Clairville] vint à moi. (DPV, X, p. 61)

Evidemment Diderot ne peut pas permettre à cette solitude mélancolique de subsister après la fin de la pièce, car, selon sa phrase la plus célèbre, 'Il n'y a que le méchant qui soit seul' (DPV, X, p. 62). Or Dorval n'est pas méchant, il fait preuve de sa vertu, et il doit donc dans la dernière scène être intégré (il ne s'agit pas ici de réintégration) dans le noyau familial représenté par le père. Mais si dans les autres pièces la réintégration est une fin logique qui suit le pardon de cette même faute qui avait causé la rupture, il n'en est rien dans Le Fils naturel. La scène de reconnaissance suit la résolution du problème (qui n'est pas la cause de la rupture) de façon accidentelle, et l'intégration, comme la fin heureuse, est donc factice. Nous reconnaissons la mauvaise foi de Diderot quand il écrit dans le Discours de la poésie dramatique que 'la naissance illégitime de Dorval est la base du Fils naturel' (DPV, X, p. 364), car, bien que la personnalité de Dorval soit influencée par sa bâtardise, son état n'a aucune importance pour l'intrigue sauf pour permettre cette scène gratuite d'intégration. L'intrigue pourrait très bien être conduite sans aucun recours à la bâtardise de Dorval, comme le prouve Il vero amico.

Devons-nous donc conclure que l'état de Dorval, état qui fournit le titre même de la pièce, n'a été choisi que pour permettre cette scène de reconnaissance et la suggestion d'inceste averti qui l'accompagne? Ce serait certainement aller trop loin. D'abord cette personnalité mélancolique et sévère qui caractérise Dorval n'est peut-être pas trop importante pour l'intrigue de la pièce, mais elle en influence beaucoup le ton. Elle fournit donc un des principaux moyens de faire du Fils naturel une pièce très différente du Verò amico. Nous remarquons la même tendance chez les autres personnages, et si les transformations de Rosaura en Rosalie ou de Lelio en Clairville ne sont pas extrêmes, la Beatrice de Goldoni n'est presque plus reconnaissable dans la Constance de Diderot. Cette transformation est encore plus significative que celle de Florindo en Dorval, car Diderot a changé le personnage le plus comique de la pièce de Goldoni (sauf, bien entendu, pour Ottavio, qui est supprimé) en son personnage le plus sévère, le plus tranquille, le plus sage.

Mais la personnalité de Dorval a aussi d'autres fonctions qui sont plutôt extérieures à la pièce elle-même, car nous trouvons ce même Dorval, toujours mélancolique en dépit de l'apothéose de la scène finale, dans les Entretiens sur 'Le Fils naturel', où il figure l'auteur de la pièce. Il est évidemment très apte que ce jeune homme passionné, proto-romantique et sans racines dans le monde serait l'innovateur théâtral qui va couper les racines de la tradition dans lesquelles les autres dramaturges se trouvent empêtrés. Le caractère de Dorval s'accorde avec le caractère du genre que Diderot voulait inaugurer.

Nous trouvons dans les Entretiens à peu près la même fragmentation de la personnalité de l'auteur que nous observons dans

Le Neveu de Rameau. Le Dorval des Entretiens s'identifie à Diderot à cause d'être l'auteur fictif de la pièce dont Diderot est l'auteur réel, à cause d'être le porte-parole de Diderot en ce qui concerne les idées dramatiques avancées dans le texte, à cause de partager ce caractère passionné et émotionnel dont Diderot était si fier. Mais le Moi des Entretiens est Diderot aussi, comme nous le montre non seulement le pronom personnel, mais aussi le début du prologue de la pièce: 'Le sixième volume de l'Encyclopédie venait de paraître, et j'étais allé chercher à la campagne du repos et de la santé' etc. (DPV, X, p. 14). Et, si Dorval est l'auteur fictif de la pièce, Moi est l'auteur fictif des Entretiens dont Diderot est l'auteur vrai. La valeur polémique de cette technique est évidente. L'emploi du je dans un texte est une technique qui suggère la vérité; l'identification du je avec l'auteur la suggère donc encore plus. La présence de Diderot dans son propre texte (ou plutôt la présence d'un Diderot, car, ne l'oublions pas, ce Diderot est aussi fictif que toute autre de ses créations), en créant une impression de vérité, rend les idées de ce texte plus immédiates, leur confère plus d'importance. Mais en se faisant interlocuteur parfois sceptique qui reproduit des idées qu'il a entendues dans la bouche d'un autre, il leur donne plus d'objectivité, nous invite à les accepter plus facilement.

L'identification de Dorval avec Diderot dans les Entretiens est surtout pratique, mais il est peut-être vrai aussi que Dorval figure l'artiste complètement sensible et vertueux que Diderot aurait voulu être. Jacques Chouillet nous a montré que Dorval et l'Ariste du Discours de la poésie dramatique sont les représentants des deux côtés de la pensée esthétique de Diderot: le côté enthousiasme et le côté détachement.<sup>10</sup>

---

10. Voir La Formation des idées esthétiques de Diderot.

Evidemment ce même portrait idéalisé de l'auteur subsiste dans le Dorval de la pièce, mais les autres souvenirs autobiographiques sont vagues et surtout fort incertains. La préoccupation avec le personnage du père dans les trois drames est bien connue, ainsi que l'admiration de Diderot pour son propre père; nous y retournerons dans notre discussion du Père de famille: il suffit ici de remarquer que le thème de l'absence paternelle et de la réunion aurait pu être inspiré par la rupture et la réconciliation entre Diderot et son père qui suivaient son mariage avec Anne-Toinette Champion. Il est possible aussi que Constance soit un portrait idéalisé de Sophie Volland, car il y a plus de ressemblances entre les deux qu'entre cette dernière et le personnage qui porte son nom, la Sophie du Père de famille, mais il n'y a rien de moins certain. Egalement la théorie de John Pappas qu'il y a des éléments de d'Alembert dans le personnage de Dorval est attrayante sans être certaine.<sup>11</sup>

L'identification la plus intéressante, qui influence notre interprétation de certaines sections de la pièce, est aussi la plus ancienne. Dès sa première lecture de la pièce Rousseau fut choqué par la phrase, 'Il n'y a que le méchant qui soit seul' (DPV, X, p. 62). Mais si Rousseau le paranoïaque était généralement trop sensible, peut-être cette fois ne l'était-il pas assez. Il écrit à propos de cette phrase dans les Confessions,

Cette sentence est équivoque, et présente deux sens, ce me semble: l'un très vrai, l'autre très faux; puisqu'il est même impossible qu'un homme qui est et veut être seul puisse et veuille nuire à personne, et par conséquent qu'il soit un méchant. La sentence en elle-même exigeait donc une interprétation; elle l'exigeait bien plus encore de la part d'un auteur qui, lorsqu'il imprimait cette sentence, avait un ami retiré dans une solitude. Il me paraissait choquant et malhonnête, ou d'avoir oublié, en la publiant, cet ami solitaire, ou, s'il s'en était souvenu, de n'avoir pas fait, du moins en maxime générale, l'honorable et juste exception qu'il devait non seulement à cet ami,

---

11. Voir son article 'D'Alembert et le Fils naturel'.

mais à tant de sages respectés, qui dans tous les temps ont cherché le calme et la paix dans la retraite, et dont, pour la première fois depuis que le monde existe, un écrivain s'avise, avec un seul trait<sup>12</sup> de plume, de faire indistinctement autant de scélérats.

C'est-à-dire que premièrement il n'était choqué que par cette seule phrase, et aussi il ne se croyait pas personnellement attaqué, mais était seulement fâché contre Diderot pour n'avoir pas pensé à lui en présentant une généralisation qu'il croyait fausse, sans signaler l'exception honorable de son ami.<sup>13</sup> Dans les deux cas il était trop gentil. Nous ne croyons pas que la célèbre phrase ait été écrite comme une accusation directe à Rousseau du genre, 'Vous êtes seul, donc vous êtes méchant', mais il nous semble quand même probable qu'elle lui était directement adressée dans l'espoir de le persuader qu'il ne devait pas renoncer à la société; c'est bien avec cette intention que Constance l'adresse à Dorval. Cette intention devient plus claire si nous lisons la phrase entière, car Rousseau n'en a cité que la moitié:

Vous, renoncer à la société! J'en appelle à votre cœur, interrogez-le, et il vous dira que l'homme de bien est dans la société, et il n'y a que le méchant qui soit seul. (DPV, X, p. 62)

Mais ce n'est pas tout. Si nous nous demandons pourquoi Diderot avait choisi comme modèle pour sa première pièce une comédie qui s'intitule Il vero amico, nous trouvons une explication attrayante: c'est que cette époque était justement une période très problématique dans son amitié avec Jean-Jacques. Blandine M<sup>C</sup>Laughlin a montré d'une façon très convaincante<sup>14</sup> que Diderot a mis dans sa pièce un appel assez développé à l'amitié de Rousseau; que certains aspects de la biographie et de la personnalité austère et mélancolique de Dorval

---

12. Pages 537-8.

13. Voir aussi la note de J. Chouillet dans son édition de la pièce, DPV, X, p. 62, n. 45.

14. Dans son article 'A new look at Diderot's Fils naturel'.



s'accordent assez bien avec celles de Rousseau; et qu'il y a aussi dans la pièce une critique peu flatteuse de l'attitude de Rousseau envers ses enfants quand Constance, en parlant des enfants futurs de Dorval, dit, 'Ils passeront sous vos yeux les premières années de leur vie, et c'en est assez pour vous répondre de celles qui suivront' (DPV, X, p. 63); Rousseau, faut-il le rappeler, ne gardait pas ses enfants.

Diderot, nous le savons bien, s'inspirait souvent de la réalité, et son œuvre est plein de portraits plus ou moins fidèles de ses amis et même de ses ennemis; mais nous aurions évidemment tort de voir dans le Dorval de la pièce un tel portrait, car la plupart de ses actions et beaucoup de ses idées sont des imitations directes de celles du Florindo de Goldoni. Il est quand même clair que Diderot prend l'occasion de faire des allusions à Rousseau et surtout à leur amitié, et il n'est pas du tout impossible qu'il y ait aussi dans Dorval des éléments de d'Alembert et de Diderot lui-même. Il n'est pas sans ironie que c'est cette œuvre qui traite des devoirs de l'amitié, et dans laquelle Diderot essaie de persuader Jean-Jacques de rentrer dans la société de ses amis, que c'est précisément cette œuvre-là qui a causé la rupture finale.

Reste à considérer le problème de l'inceste dans la pièce. Il est révélé dans la dernière scène que le père de Rosalie est aussi le père de Dorval, ils sont donc frère et sœur et leur amour devient rétrospectivement incestueux. Il est peut-être surprenant que cette révélation n'amène aucune tirade moralisatrice, aucune scène passionnée. Diderot la traite d'une façon très subtile mais très touchante, sans en tirer aucune moralité:

ROSALIE (en se jetant dans le sein de son frère et baissant la vue) - Mon frère....

DORVAL (en souriant) - J'étais un insensé. Vous étiez un enfant. (DPV, X, p. 80)

Cette révélation n'existe pas dans la pièce de Goldoni et est tout à fait accessoire dans la pièce de Diderot. Il ne donne aucune importance au thème du cri du sang et l'incident ne dénoue pas; nous ne pouvons pas le répéter trop, l'intrigue amoureuse entre Dorval et Rosalie est déjà résolue avant la scène de reconnaissance. Le thème de l'inceste souligne et confirme cette résolution, car la liaison qu'ils ont évitée par un acte de volonté devient impossible, mais c'est le triomphe de la vertu, qui est d'ailleurs le résultat logique des événements de la pièce, qui est beaucoup plus important que la reconnaissance gratuite.

Il nous semble que l'aspect le plus important de cette dernière scène est l'intégration de Dorval dans la société. Pour que cet événement soit tant soit peu intégré dans l'intrigue de la pièce, il faut que le père qu'il retrouve soit un personnage que nous avons déjà rencontré, ou du moins dont nous avons entendu parler. Il n'y a qu'un candidat possible, c'est-à-dire le père de Rosalie, et dans ce cas l'intégration devient encore plus complète, car Dorval trouve aussi sa sœur. Il nous semble que c'est cet aspect de la scène, plutôt que l'inceste rétrospectif qui en résulte, qui était pour Diderot important; et cette interprétation est confirmée par l'importance donnée aux deux éléments de la situation dans le texte de la pièce: les deux répliques citées ci-dessus constituent la seule référence au thème de l'inceste dans la scène entière.

Il n'est pas moins vrai que certains critiques ont vu dans cette suggestion d'inceste de quoi faire une interprétation psychanalytique de toute la pièce, dans laquelle l'inceste serait de la première importance. Il ne s'agit plus d'un inceste inconscient entre frère et sœur, mais d'une situation incestueuse familiale dans laquelle, selon Roger Lewinter, Clairville et Constance seraient père

et mère, Dorval et Rosalie leurs enfants,<sup>15</sup> ou, selon Lucette Pérol, les parents seraient Dorval et Constance et les enfants Clairville et Rosalie.<sup>16</sup> La théorie de Lewinter conserve au moins l'inceste fraternel entre Dorval et Rosalie, mais le manque d'accord entre les deux critiques a tendance à renforcer notre impression que ces interprétations, bien qu'ingénieuses, sont peu évidentes.

Pour conclure nous devons réexaminer, à la lumière de notre discussion, les affirmations de Diderot sur l'originalité de sa pièce.

Je puis donc avancer:  
Que celui qui dit que le genre dans lequel j'ai écrit le Fils naturel est le même que le genre dans lequel Goldoni a écrit l'Ami vrai, dit un mensonge.

Soit. Mais remarquons que la différence est moins grande que Diderot essaie de le suggérer en traitant la pièce de Goldoni de farce.

Que celui qui dit que mes caractères et ceux de Goldoni ont la moindre ressemblance, dit un mensonge.

Soit, en ce qui concerne Lysimond, trop différent d'Ottavio pour être même une transposition de ce personnage, et dans le cas aussi de Constance, transposition complète de Beatrice, à qui elle ne ressemble pas du tout. Mais en ce qui concerne les autres personnages nous ne pouvons pas être d'accord: Florindo et Dorval partagent un bon nombre de caractéristiques, et Lelio ne diffère de Clairville, ni Rosaura de Rosalie que dans la mesure qui est déterminée par la différence de ton.

Que celui qui dit qu'il y a dans les détails un mot important qu'on ait transporté de l'Ami vrai dans le Fils naturel, dit un mensonge.

Que celui qui dit que la conduite du Fils naturel ne diffère point de celle de l'Ami vrai, dit un mensonge.

Ici c'est Diderot qui ment. Nous savons bien maintenant que, sauf pour la suppression du rôle épisodique d'Ottavio et l'addition du court

---

15. Diderot; ou, Les Mots de l'absence, pp. 27-8.

16. 'Une autre lecture du Fils naturel et des Entrétiens', pp. 52-3.

rôle de Lysimond, Le Fils naturel suit la conduite du Vero amico de très près, et que, surtout dans le premier acte, l'adaptation a parfois l'allure d'une traduction libre. Evidemment si nous prenons la dernière affirmation de Diderot à la lettre il serait impossible de la nier, mais la mauvaise foi de la tournure est manifeste. Ici Diderot essaie de cacher l'importance de l'influence de la pièce de Goldoni pour se défendre contre les accusations de plagiat. En réaffirmant cette influence nous ne voulons pas nier les aspects originaux du Fils naturel; au contraire, il nous semble que son originalité devient encore plus frappante quand nous voyons combien ces deux pièces, qui se basent sur la même intrigue, sont différentes l'une de l'autre.

ii

Le Père de famille

Si les sources principales du Fils naturel sont littéraires, celles du Père de famille sont autobiographiques. La pièce se base sur les événements qui conduisaient au mariage de Diderot avec Anne-Toinette Champion. Nous citons l'histoire dans la version de Mme Vandeul:

Ma grand-mère perdit son amie, vint retirer ma mère du couvent, qui avait alors seize ans, s'établit avec elle dans un petit logement, et toutes deux faisaient le commerce de dentelle et de linge. Elles vécurent ainsi paisibles et heureuses pendant dix ou douze ans. Elles avaient des meubles décentes et environ deux mille écus d'économies. Ma mère était grande, belle, pieuse et sage. Quelques commerçants avaient voulu l'épouser, mais elle préférait son travail et sa liberté à un époux qu'elle n'aurait pu aimer.

Mon père vint habiter une petite chambre dans sa maison. Il la vit et voulut la revoir. L'hôtesse le prévint que ces deux femmes vivaient dans la plus grande solitude et qu'elles recevraient difficilement

un homme de sa figure et de son âge. Moins cela était facile, plus sa fantaisie devint vive. A titre de voisin, il leur fit une visite et demanda la permission de revenir quelquefois. Il a voulu peindre le commencement de leur liaison dans Le Père de famille. Violent comme Saint-Albin, il n'eut pas besoin d'autre modèle. Les obstacles que son père mit à son mariage; le caractère sec, dur et impérieux de son frère: voilà le canevas de cet ouvrage; son imagination y a ajouté ce qu'il a cru nécessaire pour lui donner plus d'intérêt.

Comme il ne pouvait sans motif rendre à ma mère des soins fort assidus, il dit à ces deux femmes qu'il était destiné à l'état ecclésiastique, que bientôt il entrerait au séminaire de Saint-Nicolas, qu'il avait besoin d'une certaine provision de linge et qu'il les priait de s'en charger. (DPV, I, pp. 16-17)

Voilà l'essentiel de l'histoire, sauf pour un détail que nous trouverons dans une lettre du père de Diderot à Mme Champion:

Si Mademoiselle votre fille est aussi bien née et l'aime autant qu'il croit, elle l'exhortera à renoncer à sa main; car ce n'est qu'à ce prix qu'il recouvrera la liberté, car à l'aide de mes amis qui ont été indignés de sa hardiesse, je l'ai fait mettre en lieu de sûreté, et nous aurons, je crois, plus de pouvoir qu'il n'en faut pour l'y conserver jusqu'à ce qu'il ait changé de sentiment. (CORR, I, p. 42)

Voilà donc les principaux éléments autobiographiques qui sont présentés dans la pièce. Mais si les sources principales de la pièce sont autobiographiques, ce n'est quand même pas une pièce autobiographique. C'est-à-dire que Diderot s'inspire de ces événements, mais qu'il les transforme tout à fait. Diderot n'est jamais l'esclave de ses sources, mais il traite ces situations autobiographiques d'une façon encore plus libre que les sources littéraires du Fils naturel. En fait, il a si bien déguisé le caractère personnel de l'intrigue, que certains critiques, à commencer par Fréron et Palissot, ont suggéré, et continuent de suggérer, que Le Père de famille a été imité d'une autre pièce de Goldoni, Il padre di famiglia.<sup>17</sup> La

---

17. Voir Jean Balcou, Fréron contre les philosophes, p. 131; Hilde H. Freud, 'Palissot and Les Philosophes', p. 98; pour la répétition de cette même idée par un critique moderne, voir Barbara G. Mittman, 'Some sources of the André scene in Diderot's Fils naturel', p. 211. Cette théorie est niée par Goldoni lui-même dans ses Mémoires, III, chap. 5, CG, XXXVII, pp. 25-9.

simple lecture de la pièce de Goldoni nous révèle qu'il n'y a rien de moins vrai; il est même peut-être surprenant que deux pièces qui partagent le même titre se ressemblent si peu. Il n'y a même pas besoin de supposer que le titre ait été imité de Goldoni; ce titre n'est pas assez ingénieux pour ne pas être employé par deux auteurs de façon tout à fait fortuite. Après tout il y a un Joueur de Regnard et un Giucatore de Goldoni qui n'ont rien à faire avec la pièce de Moore qui porte le même titre.

L'admiration de Diderot pour son père est bien connue, nous le voyons bien dans l'Entretien d'un père avec ses enfants, mais si c'est dans cette œuvre que le portrait du père est le plus ressemblant et le plus évident, les drames n'en représentent pas moins la partie de son œuvre qui est le plus dominée par l'image du père. Nous avons vu le père idéalisé qu'est Lysimond dans Le Fils naturel. Dans Les Pères malheureux il y a deux pères, et, bien que cette pièce soit imitée d'un modèle allemand, la situation est analogue à celle de Diderot lui-même, rejeté par son père lors de son mariage, mais réadmis dans le noyau familial plus tard. A propos du Shérif Diderot a écrit à Grimm, 'Ce n'est plus le juge de Kent, mais le coutelier de Langres que je vois' (CORR, II, p. 171); le portrait du juge de village se rapproche donc du portrait de Diderot père comme juge de village que nous trouvons dans ce même Entretien d'un père avec ses enfants. Mais c'est dans Le Père de famille que l'admiration pour le père est la plus évidente, car d'Orbesson est à la fois un portrait biographique et un portrait idéalisé du père de Diderot.

Il y a en fait deux pères dans Le Père de famille. Mme Vandeul a vu dans le personnage du commandeur un portrait du frère de Diderot, et il est certain que l'impression que nous avons de ce frère d'après sa correspondance avec Diderot et les descriptions que nous avons de

lui dans les œuvres de son frère, s'accorde exactement avec le caractère 'sec, dur et impérieux' de ce personnage. Mais dans la pièce son rôle est modifié; le commandeur est de la même génération que d'Orbesson et non pas que Saint-Albin; il est beau-frère du père de famille. Diderot l'emploie comme un bouc émissaire, qui prend sur soi les actions désagréables de Diderot père pour permettre la création du portrait idéalisé de d'Orbesson. D'Orbesson oppose le mariage de façon idéaliste, il souffre, il s'attendrit; mais c'est le commandeur qui agit, qui obtient la lettre de cachet, épisode évidemment analogue à la fois au kidnapping de Diderot par son père et à son emprisonnement dans Vincennes, victime lui-même d'une lettre de cachet. Il n'est même pas impossible que Diderot ait été deux fois la victime de lettres de cachet, car bien qu'il n'y ait rien dans la correspondance de Diderot ou de son père qui le prouve de façon irrécusable, il est quand même possible que Diderot père ait obtenu une lettre de cachet contre son fils avant de l'emprisonner lui-même. Mais en parlant d'une lettre de cachet, Diderot pensait certainement à son séjour à Vincennes. Les deux faits historiques sont donc liés dans ce même événement, la faute originale du père rendue peut-être encore plus grave par l'introduction d'une lettre de cachet dont l'existence dans l'épisode de la vie de Diderot n'est pas certaine; mais le dédoublement du personnage permet aussi la purification du père; c'est le commandeur, image du frère détesté de Diderot, qui devient persécuteur; le père, lavé de son péché, reste idéal. Mais l'adaptation va plus loin. D'abord dans la pièce l'abduction ne réussit pas, tandis qu'en vérité Diderot a été enfermé deux fois. Il nous semble probable que les raisons pour ce changement sont surtout pratiques: si la tentative du commandeur d'enlever Sophie avait réussi l'intrigue aurait devenu beaucoup trop compliquée et

Diderot aurait certainement rencontré des problèmes dans l'observation de l'unité de temps. Mais le changement le plus frappant, c'est qu'au lieu d'être dirigée contre Saint-Albin, dynamique et fort, tenant le rôle de Diderot dans l'intrigue autobiographique, la lettre de cachet est dirigée contre la victime innocente qui ne peut pas résister, contre celle qui tient le rôle d'Anne-Toinette Champion mais qui porte un prénom pour Diderot idéalisant: elle s'appelle Sophie. On ne peut pas savoir dans quelle mesure elle partage la personnalité de Sophie Volland, ce qui est sûr, c'est qu'elle n'a rien de la nouvelle Xantippe qu'était Anne-Toinette.

Si nous pouvons être plus ou moins certain des circonstances de l'enfermement de Diderot par son père vers l'époque de son mariage et de l'emprisonnement à Vincennes, grâce aux lettres et aux documents qui nous restent, il n'en pas de même des événements décrits dans le récit de Mme Vandeuil. Nous savons très peu de cette époque de la vie de Diderot et il est donc impossible de vérifier beaucoup de ce récit, qui aurait pu être lui-même influencé par l'intrigue du Père de famille. Cependant, les recherches de Léon Gorny<sup>18</sup> suggèrent que, sauf pour deux détails, cette section du récit de Mme Vandeuil pourrait être très vraisemblablement authentique. Les documents qu'il a consultés suggèrent qu'avant leur mariage, et même pendant quelques années après ce mariage, Diderot et Anne-Toinette n'ont pas habité sous le même toit. Si pour ce détail Mme Vandeuil avait pu être influencée par sa connaissance de la pièce autobiographique de son père, on ne sait pas d'où elle aurait pris les détails de la section encore plus romanesque (et également impossible) qui suit la partie de son récit que nous avons citée, où elle raconte que les deux amants ont changé de logement et se sont trouvés encore une fois, et tout à fait fortuitement, logés dans la même maison. Il semble qu'en vérité

---

18. Diderot: un grand Européen, pp. 93-105.



Diderot a rencontré sa future épouse tout simplement parce qu'il cherchait quelqu'un qui pouvait retoucher le linge que sa mère lui avait envoyé sans se rendre compte que ses mesures aurait pu changer depuis son départ de la maison paternelle, détail qui, selon Mme Vandeuil, a été inventé par Diderot pour permettre leur intimité.

En se basant sur des événements réels de sa propre vie, Diderot n'avait pas besoin de modifier ses sources pour éviter les accusations de plagiat qui accompagnaient la publication du Fils naturel (si Fréron l'accuse aussi pour Le Père de famille, il l'accuse à tort), mais en tenant compte de l'histoire de Mme Vandeuil et des révisions que nous devons en faire, nous pouvons voir que Diderot a transformé les événements réels beaucoup plus qu'il n'avait changé les événements fictifs de la pièce de Goldoni qui avait fourni l'intrigue de sa première pièce. Mais il nous semble peu probable que la transformation ait été effectuée pour cacher l'influence autobiographique.

Dans les Entretiens sur 'Le Fils naturel' Diderot décrit la transformation d'événements fictivement réels en une pièce de théâtre réellement fictive mais qui se veut une simple version théâtrale de la réalité. En fait, nous le savons, cette transformation s'effectue à l'envers, car ce sont les événements de la pièce qui ont précédé les événements soi-disant réels. Mais si Diderot crée cette fiction en partie pour excuser les invraisemblances de son intrigue, il l'emploie aussi pour illustrer une série de principes dramatiques, et ce sont ces principes qui sont souvent en jeu dans la transformation d'autobiographie en pièce de théâtre que nous observons dans la création du Père de famille.

Nous avons déjà vu que Diderot transforme la réalité pour créer une autobiographie idéalisée dans laquelle il épouse Sophie au lieu d'Anne-Toinette, et où son père n'est nullement blâmable.

Mais il est aussi vrai que ces changements rendent les événements plus théâtraux: une Anne-Toinette n'aurait pas inspiré notre sympathie comme le fait une Sophie, et bien que le théâtre psychologique eût préféré un portrait plus subtile du père où l'amour paternel et la machiavélisme étaient en conflit dans un même personnage, c'est-à-dire un personnage qui ressemble plus à Diderot père qu'à d'Orbesson, pour un théâtre d'idées, comme le drame, le contraste entre le bon et le mauvais père est évidemment plus efficace.

Comme le père, les deux amants de l'histoire réelle sont dédoublés dans la version théâtrale des événements. Le quatuor d'amants peut faire penser au quatuor du Fils naturel, et il est vrai qu'il y a certaines ressemblances entre Saint-Albin et Clairville, tous les deux des amants passionnés, et que Germeuil, l'homme sans parents, et Cécile, une jeune fille assez sage, sont comme des versions moins outrées de Dorval et de Constance, mais il serait plus difficile d'établir des ressemblances entre Sophie et Rosalie, sauf peut-être pour leur jeunesse, car elles donnent toutes les deux l'impression d'être le personnage le plus enfantin de la pièce. Mais bien que cette influence soit sans doute présente, cette deuxième quatuor d'amants nous semble moins une réinterprétation des amants du Fils naturel sur un plan moins idéaliste, qu'une version faite selon les principes du drame des intrigues d'amour doubles que nous trouvons dans des comédies traditionnelles comme Le Bourgeois Gentilhomme ou Le Jeu de l'amour et du hasard. Germeuil et Cécile remplissent les mêmes fonctions que le valet et la soubrette des comédies traditionnelles; ce sont eux qui s'occupent des aspects pratiques de l'intrigue, laissant Saint-Albin et Sophie libres pour aimer et pour souffrir. Le seul plan formulé par Saint-Albin, son projet de rapt, nous semble être plus une illustration de la violence

aveugle de son amour qu'une élaboration importante de l'intrigue, car le projet est tout à fait frustré par Germeuil et Cécile. Les quatre amants ne montrent pas le même contraste entre le bon et le mauvais qui est présent dans le cas du père et du commandeur, mais autrement la fonction du dédoublement est la même: le souci du pratique est épargné à Saint-Albin et à Sophie pour les laisser se dévouer à l'émotion. Il y a un personnage pour éprouver et un autre pour agir. Dans la vie réelle Diderot et Anne-Toinette étaient obligés de remplir les deux rôles à la fois, tandis que Germeuil et Cécile, bien qu'étant eux-mêmes amants, négligent presque complètement leur propre amour pour se dévouer à l'amour de leurs amis.

'Le mouvement nuit presque toujours à la dignité. Ainsi, que votre principal personnage soit rarement le machiniste de votre pièce' (DPV, X, p. 133), écrit Diderot dans les Entretiens sur 'Le Fils naturel'. Ce sont le commandeur, Germeuil et Cécile qui permettent à d'Orbesson, à Saint-Albin et à Sophie de conserver leur dignité.

Si Diderot n'habitait pas la même maison que les Champion, comme l'écrit Mme Vandeuil, du moins a-t-il dû vivre dans des conditions qui ressemblaient d'assez près aux leurs. Ses visites chez les dames Champion étaient donc assez naturelles, et, s'il faisait semblant d'avoir une vocation religieuse, c'était seulement pour permettre une plus grande intimité. Le cas de Saint-Albin est tout à fait différent; il habite sous le toit paternel et pour se rapprocher de Sophie il est donc obligé de feindre toute une mode de vie. Dans ce cas les événements de la pièce sont non seulement moins vrais mais aussi moins vraisemblables, plus romanesques que ceux de la vie réelle. Pourquoi donc Diderot a-t-il fait ces changements?

Nous lisons dans les Entretiens sur 'Le Fils naturel', 'Je pense qu'on ne peut être trop sévère sur l'unité de lieu. Sans cette unité, la conduite d'une pièce est presque toujours embarrassée, louche' (DPV, X, p. 86). Si Diderot veut nous montrer le conflit entre père et fils, et c'est bien un des sujets principaux de sa pièce, tout en conservant l'unité de lieu, une situation analogue à celle de la vie réelle, où le père demeure dans une ville éloignée et le fils et son amante habitent des maisons différentes, serait totalement impraticable. La réduction des lieux de l'action rend l'observation de cette unité non seulement possible mais vraisemblable, et les confrontations entre père et fils deviennent naturelles.

Mais ce changement présente aussi un deuxième avantage. La liaison entre Diderot et Anne-Toinette Champion commence d'une façon à la fois conventionnelle et fortuite: il visite les dames Champion pour des raisons professionnelles et pendant ses visites il s'éprend d'Anne-Toinette, et la feinte qu'il emploie pour la vaincre consiste en un simple mensonge au sujet d'une vocation religieuse, mensonge qui d'ailleurs, à cause du manque de respect pour la religion qu'il trahit, pourrait dégoûter le public théâtral du dix-huitième siècle. L'histoire d'amour de Saint-Albin est plus dramatique, dans les deux sens du mot, et en conformité avec son propre précepte, Diderot a donné au hasard très peu de part dans cette histoire: 'L'art d'intriguer consiste à lier les événements, de manière que le spectateur sensé y aperçoive toujours une raison qui le satisfasse. La raison doit être d'autant plus forte, que les événements sont plus singuliers' (DPV, X, p. 86). Après sa première vue de Sophie quand il tombe éperdument amoureux d'elle dans un coup de foudre, beaucoup plus frappant sur la scène qu'une lente cristallisation, Saint-Albin manœuvre tous les événements lui-même, et sa feinte est beaucoup

plus compliquée que celle de Diderot, car il imite, lui, toute une mode de vie (la mode de vie de Diderot lui-même) pour se rapprocher de sa bien-aimée. Les événements sont donc liés par la raison de Saint-Albin et non pas par le hasard, comme c'était le cas pour les événements réels de la vie de Diderot.

Mais le hasard intervient pleinement dans un autre événement qui constitue encore une différence importante entre la pièce et l'histoire réelle. Il s'agit de la révélation que Sophie est nièce du commandeur. Nous savons que, contre les ordres de son père, Diderot s'est marié en secret, et que ce n'est qu'assez longtemps après que ce mariage a été accepté par sa famille. Il y a trois raisons évidentes qui peuvent expliquer, au moins en partie, le changement qui introduit dans la pièce un événement qui, en plus d'être fortuit et sans aucun lien logique avec le reste de l'intrigue, est un de ces coups de théâtre que Diderot voulait éviter.

D'abord l'unité de temps aurait rendu impossible la représentation d'un mariage suivi d'une longue période d'attente avant que le père donnât son accord; il est donc nécessaire que la pièce se termine par quelque événement qui rend le mariage acceptable et inévitable.

Nous avons déjà remarqué que l'intrigue du Père de famille est caractérisée par le défi du père par ses enfants, et que les choses ont tendance à s'arranger en dépit de d'Orbesson, et c'est bien ce qui est arrivé aussi dans la dispute entre Diderot fils et le coutelier de Langres. Il est difficile de savoir si Diderot était vraiment conscient de la présence dans sa pièce de cette tendance, qui est tout à fait contraire aux buts didactiques et moraux de son théâtre, mais ce qui est certain, c'est qu'il avait voulu éviter un dénouement qui eût ces mêmes caractéristiques.

Finalement, Diderot aurait voulu donner à sa pièce une conclusion frappante, qui n'existait pas dans l'histoire biographique. Il lui fallait une résolution des problèmes posés dans l'intrigue, une simple acceptation de ces problèmes n'aurait pas suffi. La scène de reconnaissance remplit toute ces fonctions, et de telles scènes sont si fréquentes dans le théâtre du dix-huitième siècle que nous devons supposer que c'était pour Diderot la solution évidente, même si c'était aussi un coup de théâtre.

En fait, Diderot traite ses sources autobiographiques tout à fait comme il avait traité la source littéraire du Fils naturel; il s'en inspire, mais il n'en est jamais l'esclave. La fidélité aux exigences dramatiques de son nouveau genre est plus importante que la fidélité à ses sources, et s'il change les événements de sa propre vie plus qu'il ne change les événements de la pièce de Goldoni, c'est pour la raison évidente que l'intrigue du Vero amico est déjà construite d'une façon théâtrale, tandis que l'histoire réelle ne l'est pas. Il a réorganisé cette histoire autobiographique pour l'accorder avec les règles de sa dramaturgie, à peu près comme il dit l'avoir fait pour l'histoire fictivement réelle qui est dans les Entretiens la source fictive du Fils naturel.

Mais il n'est quand même pas impossible que Diderot ait éprouvé aussi un désir de récrire cette période un peu sordide de sa propre vie d'une façon idéalisée, de la représenter telle qu'il aurait voulu l'avoir vécue. C'est avec Sophie qu'il se marie; son père n'est plus coupable de la persécution et de l'emprisonnement de son fils, et ces actions, commises maintenant par une personne qui ressemble plus au frère qu'il n'aimait jamais qu'à son père, ne réussissent pas. Le mensonge cynique au sujet de son état religieux devient la construction de toute une identité et d'une vie secondaire, qui fait preuve d'une

grande passion. Sa fiancée est acceptée par la famille avant le mariage. Diderot a pris aussi l'occasion de s'identifier à son père, le coutelier de Langres qu'il admirait tant, car il a écrit dans une lettre du 1<sup>er</sup> septembre 1760 que s'il pouvait jouer dans la pièce, le rôle qu'il voudrait tenir, ce ne serait pas Saint-Albin mais d'Orbesson: 'Si je pouvois me promettre d'être applaudi dans le rôle du Père de famille, je ne balancerois pas à y débiter comme poète et comme acteur' (CORR, III, pp. 48-9).

Grâce au ton plus léger, à l'intrigue plus compliquée, Le Père de famille ressemble beaucoup plus aux comédies de Destouches et aux comédies larmoyantes de Nivelles de la Chaussée que Le Fils naturel. La pièce est donc plus conventionnelle que Le Fils naturel, mais aussi, du point de vue de l'intérêt théâtral, plus accomplie. C'est sans doute pour ces raisons que, des deux premières pièces de Diderot, les seules qui étaient connues du public du dix-huitième siècle, c'est Le Père de famille qui a réussi, et dont la grande popularité a duré pendant la première moitié du dix-neuvième siècle. Mais avant d'accorder trop de notre admiration au public du temps de Diderot pour avoir goûté ses innovations théâtrales, au moins dans sa deuxième pièce, nous devons peut-être jeter un coup d'œil sur les versions de la pièce qui étaient connues à l'époque.

Le problème des éditions du texte est considéré en détail dans la note de la nouvelle édition de la pièce par Jacques et Anne-Marie Chouillet.<sup>19</sup> Nous voulons relever les différences les plus significatives.

D'abord, sur l'insistance de Malesherbes, la 'lettre de cachet' que nous trouvons dans la version originale de la pièce a été supprimée pour être remplacée par un simple 'ordre', car les autorités

---

19. DPV, X, pp. 173-7. Voir aussi l'édition de Jacques Truchet, Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle, II, pp. 1374-5.

étaient sensibles au moindre critique politique, et il nous semble hors de doute que Diderot avait voulu attaquer cet abus de la liberté publique, dont il avait été lui-même une victime. La prière du père de famille<sup>20</sup> a été également jugée trop hardie par le censeur Gibert et Diderot a donc dû la modifier, car les allusions trop développées à la religion, même si elles étaient flatteuses comme c'est le cas ici, n'étaient pas permises sur la scène.<sup>21</sup>

Mais si ces modifications demandées par le censeur ne nous surprennent pas, il n'en est pas tout à fait de même de bien d'autres changements. Nous avons vu que la tentative de varier la vitesse de la déclamation par l'emploi des points de suspension n'a pas du tout réussi à la Comédie-Française,<sup>22</sup> et nous avons aussi remarqué que l'aspect révolutionnaire de la scène double qui commence le deuxième acte a été complètement détruit par la suppression des répliques de Cécile et de ses trois interlocuteurs.<sup>23</sup> Presque toutes les indications scéniques, si importantes dans le théâtre de Diderot, manquent à l'édition de 1761. Même la longue pantomime qui ouvre la pièce et qui nous donne des indications très importantes de l'intrigue d'amour entre Germeuil et Cécile est omise.

Pour les représentations de 1761 à la Comédie-Française les comédiens exigeaient le remaniement total des quatrième et cinquième actes. Grimm a écrit au sujet de ce remaniement,

Il y a plus de deux ans que cet ouvrage est imprimé [...].  
On a trouvé alors les quatrième et cinquième actes plus faibles que les autres. L'auteur les a retouchés à la

---

20. DPV, X, pp. 227-8.

21. Sur les rapports entre Diderot et Malesherbes, surtout à propos de l'Encyclopédie, voir P. Grosclaude, Malesherbes, témoin et interprète de son temps, pp. 101-38.

22. Voir notre deuxième chapitre.

23. Voir notre premier chapitre.



hâte pour satisfaire les comédiens. Il a cherché surtout à rendre le père plus agissant dans ces deux actes, afin qu'il soutînt avec dignité la beauté de son rôle jusqu'au bout. (CL, IV, p. 356)

La tentative de renforcer le rôle du père serait assez louable, si elle réussissait; nous avons remarqué que sa passivité est souvent quelque peu déconcertante. Mais notre impression de ce personnage n'est pas changée dans ces versions nouvelles des deux derniers actes, qui trahissent non seulement la hâte du retouchement, mais aussi un manque total d'enthousiasme, comme si Diderot, se rendant compte que les comédiens allaient rendre sa pièce plate et conventionnelle, a rempli sa tâche sans aucune conviction. Toutes les beautés, toutes les innovations du texte original ont disparu, comme par exemple la réplique comique de Mlle Clairét, 'Mon tour va venir. Allons préparer nos paquets' (DPV, X, p. 303), ou la scène quasi chorale créée par les répliques concertées de la scène de reconnaissance<sup>24</sup> (peu vraisemblable, mais très frappante). L'ordre des scènes est changé, beaucoup en sont supprimées, quelques-unes sont ajoutées et même celles qui sont conservées sont réécrites. Nous sommes frappés par la froideur du style. L'émotion est sacrifiée à l'action, la marche de la pièce est accélérée et les événements s'enchaînent avec une rapidité presque mécanique sans donner aux émotions le temps de se développer. Si c'est surtout la sincérité de l'auteur qui frappe dans la plus grande partie de ses œuvres théâtrales, ici, dans les actes remaniés, c'est sa négligence. Et si la mutilation des trois autres actes pour ces représentations était moins extrême, il y avait quand même un grand nombre de modifications; des répliques, même des scènes entières, sont supprimées çà et là.

Cette version de la pièce, telle qu'elle était jouée à la Comédie-Française, a été publiée en 1769. En 1772 on en a publié

---

24. DPV, X, p. 303.

une troisième version, qui s'approche plus des intentions de Diderot mais reste toujours assez loin d'être un retour au texte original; cette version se dit 'conforme à la représentation'.

L'attitude de Diderot envers ces changements est claire. En février 1761 il écrit à Voltaire, 'Voilà [les comédiens] qui se saisissent de ce triste Père de famille, et qui le coupent, le taillent, le châtrant, le rognent à leur fantaisie' (CORR, III, p. 291). Et dans une lettre aux sœurs Volland nous lisons à propos des représentations de 1769, 'Je vous jure que je trouve bien mauvais qu'on me traîne ainsi en public' (CORR, IX, p. 100). Mais c'était en 1769 que la pièce remportait enfin le succès que Diderot avait toujours espéré, et il est donc intéressant de remarquer que, dans son enthousiasme pour ce succès, il excusait beaucoup:

Mais une justice que je leur dois à tous, c'est d'y avoir mis tout leur savoir faire, et de jouer avec un concert si parfait que l'ensemble répare les défauts du détail. Et puis, je vous le dis sans partialité, l'ouvrage est si rapide, si violent, si fort, qu'il est impossible de le tuer. Enfin il a été senti, et il a obtenu les applaudissements. (CORR, IX, pp. 118-19)

La situation est claire: bien qu'il fût très possible de lire le texte original du Père de famille, la version qui était connue à la Comédie-Française, ainsi que des versions que l'on commençait à imprimer après 1769, étaient loin de donner une impression fidèle de l'original, car, non seulement contenaient-elles de nombreuses variantes, mais c'étaient souvent les aspects les plus caractéristiques ou originaux de la pièce qui étaient changés ou supprimés. C'était un Père de famille conventionnalisé comme nous le trouvons dans l'édition de 1769, qui était connu d'une grande partie du public du dix-huitième siècle et qui remportait un si grand succès théâtral.

Les Pères malheureux

Comme Le Fils naturel, Les Pères malheureux sont une adaptation libre d'une pièce d'un autre auteur, Erast de Salomon Gessner.<sup>25</sup> Cette fois l'adaptation est plus fidèle au texte original que dans le cas de la première pièce de Diderot, et suit cet original de bien plus près que la plupart des adaptations du dix-huitième siècle. Diderot fait quand même trop de changements pour que nous considérions l'œuvre comme une traduction, même une traduction libre. On a très peu parlé de cette petite œuvre, et même Diderot n'en parle que dans son prologue à la pièce:

Salomon Gessner, si connu par son poème d'Abel, et si justement célèbre par des idylles pleines de sensibilité et de délicatesse, a composé dans sa langue un petit drame en un acte et en prose, qu'il a intitulé Eraste. Il y a dans l'Eraste de Gessner un fils chassé par son père, une chaumière, une femme, deux enfants et un vieux serviteur, qui fait un vol pour tirer ses maîtres d'une misère urgente. C'est le père qui est volé. Le hasard conduit ce père dans la chaumière, où il reconnaît son voleur et retrouve son fils; il pardonne à l'un et se réconcilie avec l'autre. Marmontel a pris de l'Eraste de Gessner ce qu'il a voulu, et il a composé son Sylvain. J'ai laissé le sujet tel que Gessner l'a conçu; ce que j'ai changé à la conduite ne vaut pas la peine d'en parler, quoique le drame de Gessner n'ait que dix scènes et que le mien en ait vingt. Mais le ton de la poésie dramatique et celui de la poésie pastorale ou élégiaque étant fort différents, j'ai récrit et dialogué le tout à ma manière. C'est l'amusement de quelques matinées dont je ne prétends pas le moindre éloge. Si l'on jouait ce drame en famille, je ne doute point que l'intérêt des auditeurs pour les personnages qui seraient en scène ne fût très-vif. Peut-être n'en serait-il pas de même sur un théâtre public. (AT, VIII, p. 19)

Evidemment Diderot goûtait cette petite pièce de Gessner, et l'adaptation de Marmontel nous montre assez qu'il n'était pas le seul à son époque à l'aimer. Il est facile de comprendre pourquoi: la sentimentalité et les scènes de reconnaissance étaient fort

---

25. Voir J. Hibberd, Salomon Gessner, His Creative Achievement and Influence.

populaires au dix-huitième siècle, et le côté didactique de la pièce s'accordait très bien avec les idées dramatiques de Diderot. Plus sentimental que les drames de Diderot, Erast leur ressemble quand même assez. C'est pour cette raison, et en dépit de ce qu'il écrit dans son prologue, que dans son adaptation Diderot ne fait aucune modification au ton de l'original. Les différences entre les deux pièces résident dans les détails. La version de l'intrigue de la pièce de Gessner racontée par Diderot nous montre bien que, dans les grandes lignes, les intrigues des deux pièces sont identiques.

Mais pourquoi des changements? Nous remarquons que dans son prologue Diderot fait une distinction entre le genre de sa propre pièce, écrite dans le genre dramatique, et celui de la pièce de Gessner, écrite dans le genre pastoral ou élégiaque. Or si la page de titre de l'œuvre de Diderot porte la désignation 'petite tragédie en prose et en un acte', la page de titre de l'édition de 1762 de l'œuvre de Gessner ne porte aucune désignation de genre. Ce n'est donc pas l'auteur qui suggère qu'Erast n'est pas écrit dans le genre dramatique, c'est bien l'impression de Diderot lui-même. Un bon nombre des modifications qu'il a faites à la pièce originale ont tendance à confirmer notre impression que Diderot trouvait que l'œuvre manquait de tensions dramatiques et peut-être aussi d'émotions fortes. Remarquons que cette désignation de tragédie, aussi peu justifiée que dans le cas de la Silvie de Landois, a tendance à suggérer que Diderot trouvait cette pièce, dont les grands thèmes sont la pauvreté, la séparation et le vol, plus sérieuse que ses deux autres drames qui traitent surtout de l'amour et de l'amitié, et qui, dans leurs premières éditions, portaient la désignation 'comédie'.

La première modification importante que nous remarquons dans la version de Diderot est l'addition des trois premières scènes, qui

n'ont pas d'équivalents dans le texte original. Ces trois scènes exploitent certaines techniques dramatiques dont nous avons déjà relevé l'efficacité<sup>26</sup> et qui n'existent pas dans la version de Gessner. La version allemande commence donc par le monologue d'Erast (l'équivalent du père) qui annonce directement et sans ambiguïté le malheur qui a frappé la famille:

Da komm ich, unverrichteter Sache, wieder; weil wir kein  
Brod mehr hatten, gieng ich aus, einige unschuldige  
Thiere zu fællen; umsonst hab ich den ganzen Nachmittag  
in der Sonnen-Hize das heisse Gebyrg durchlofften; so  
wird der Hunger unserm Elend bald ein Ende machen.  
(SG, IV, p. 97)

Nous devons attendre la quatrième scène de la pièce de Diderot pour trouver cette précision dans le monologue équivalent, mais dans les scènes précédentes il a éveillé l'intérêt de son public, créé une atmosphère d'attente en semant dans son texte des allusions à quelque malheur dont la nature n'est pas précisée. L'annonce du malheur est plus efficace parce que Diderot l'a préparée, nous l'a fait attendre, et aussi parce que nous connaissons déjà les victimes de ce malheur, car ce sont la mère et les deux enfants qui paraissent dans les scènes ajoutées.

Nous avons remarqué dans nos chapitres précédents le soin avec lequel Diderot essaie de préparer ses dénouements fortuits; c'est le cas non seulement pour les scènes de reconnaissance du Fils naturel et du Père de famille, mais aussi pour la révélation à la fin d'Est-il bon? Est-il méchant? que les personnages ne sont pas contents des secours qu'Hardouin leur a portés, et même dans Le Joueur Diderot a ajouté une ou deux suggestions de la ruine de Stukely qui va venir. Des références au père absent qui va survenir à la fin de la pièce (c'est-à-dire le cavalier dans la pièce de Diderot, Cleon dans celle de Gessner) ne manquent pas dans Erast, mais Diderot ajoute, vers le

---

26. Voir nos premier et deuxième chapitres.

début de sa pièce, deux anticipations beaucoup plus développées de la reconnaissance finale, deux descriptions de réunions possibles avec ce père. Ni l'une ni l'autre ne reproduit les circonstances de la scène dernière, une telle scène de reconnaissance doit surprendre, mais la possibilité d'une réunion et du pardon du fils est soulignée par ces additions, et la scène finale sera donc un peu moins gratuite. (Il sera peut-être utile de souligner ici que dans la pièce de Diderot ce n'est pas le père absent, mais son fils, qui s'appelle 'le père', situation qui ne cause aucun problème de compréhension dans la pièce elle-même, mais qui n'aide pas du tout la discussion.) La première anticipation, qui est entièrement de l'invention de Diderot, se trouve dans la deuxième scène de la pièce qui est un dialogue entre les deux enfants:

L'AINE - J'ai découvert que nous avons un grand-papa.

LE PLUS JEUNE - Un grand-papa! Et où est-il?

L'AINE - Il est, je crois, bien loin, bien loin. Ils croyaient que je ne les entendais pas, mais j'entendais très-bien que mon papa devait un de ces jours l'aller voir, lui tout seul, ou que peut-être maman irait avec nous. (AT, VIII, p. 23)

L'autre est un long développement d'une seule phrase que nous trouvons dans le premier monologue d'Erast. Après avoir parlé de la dureté de son père et du courage de sa femme, Erast dit, 'Vielleicht dass mein Vater endlich zum Mitleiden bewegen - - ' (SG, IV, p. 100).

Dans la pièce de Diderot nous trouvons un long apostrophe par le père à son père absent, dans lequel il lui reproche ses actions passées, suggérant qu'un de ces jours il les regrettera, et puis il décrit une vision d'une réunion future:

J'irai ... oui, j'irai avec ma femme, avec ses enfants me prosterner à la porte de mon père, en baiser le seuil ... Qui sait? ... Les habitants de la ville se rassembleront autour de nous, leurs voix suppliantes réunies aux nôtres iront frapper son oreille, il sortira de sa maison ... Un père est toujours père ... Il nous verra, ses entrailles seront émues, des larmes couleront de ses yeux, il s'inclinera pour nous relever ... Je me berce, hélas! d'une vaine espérance ... (AT, VIII, p. 27)

La vision est donc rejetée, mais la possibilité d'une réunion a été semée dans l'esprit du public, et la scène finale semblera un peu moins difficile à accepter.

Une grande partie de la deuxième scène des Pères malheureux s'inspire d'une section de ce même monologue d'Erast. Ici Diderot présente la même information que Gessner, mais d'une façon plus dramatique en transformant le récit de l'original en un dialogue. Dans le texte d'Erast nous lisons,

Ich will hineingehen; doch nein, ich muss mich erst von meinem Unmuth erholen. Ich muss ihn vor Lucinden verbergen. [...] Und wenn sie yber unser gemeinschaftliches Elend einsam weint und sie høert, dass ich komme; dann troknet sie die Thränen von den Augen, und læchelt freudig mir zu, um mich nicht zu krænken. (SG, IV, p. 98)

et dans la version de Diderot,

LE PLUS JEUNE [DES ENFANTS] - Et maman, l'avez-vous remarquée? ... Quand papa vient, elle prend un visage gai; mais elle pleure quand il n'y est pas.  
L'AINE - C'est la même chose de papa. Hier, en rentrant dans la cabane, il essuyait ses yeux avec ses mains, et comme je m'en apercevais, il me dit: Petit garçon, il ne faut pas dire cela à votre mère, entendez-vous ...  
[...]  
LE PLUS JEUNE - Cela est singulier, ils n'ont de chagrin que quand ils ne sont pas ensemble.  
L'AINE - Et ce chagrin semble s'augmenter quand ils sont chacun séparément avec nous.  
LE PLUS JEUNE - Il est vrai. Quand je suis seul avec papa, il me regarde, puis il soupire.  
L'AINE - Maman en fait autant. Quand je suis seul avec elle, elle me regarde, puis elle pleure ...  
(AT, VIII, pp. 22-3)

Il est à remarquer que cette version est plus théâtrale que celle de Gessner grâce au dialogue, mais aussi, malheureusement, à cause des enfants, beaucoup plus sentimentale. La sentimentalité n'est quand même pas limitée aux Pères malheureux, c'est aussi une caractéristique de la pièce de Gessner; la scène où le plus jeune des enfants raconte que, bien qu'il eût lui-même faim, il a donné son dernier morceau de pain au petit chevrier qui avait plus faim

que lui, existe dans les deux pièces, bien que la version de Diderot soit une paraphrase et non pas une traduction du texte de Gessner. Diderot emploie ailleurs cette technique de changer un monologue ou une tirade en une scène dialoguée que nous observons dans la scène entre les deux enfants; par exemple, dans les dernières scènes, où les longues tirades de Cleon que nous trouvons dans Erast sont entrecoupées par les répliques du père dans la version de Diderot, ou dans le monologue de Simon, où il ajoute une série d'apartés pour les enfants.

La technique d'adaptation où Diderot s'inspire d'une scène de l'original sans la traduire est claire dans le cas de la première scène entre le père et la mère.<sup>27</sup> Les mères sont toutes les deux plus optimistes que leur mari, mais celle de Gessner l'est beaucoup plus que celle de Diderot ('Ich habe bey meiner Arbeit gesungen' (SG, IV, p. 105)). Lucinde parle de la providence, mais elle parle aussi longuement des possibilités pratiques pour l'avenir, tandis que la mère dans la pièce de Diderot est prêcheuse; au lieu d'encourager son mari elle essaie de lui faire honte, et ses tirades sont dominées par sa vision de l'être suprême ('Tu reconnais un Dieu bon, un Dieu juste, et tu murmures!' (AT, VIII, p. 32)). Par conséquent le ton des deux scènes est tout à fait différent; celle de Gessner à l'allure d'un dialogue entre deux époux (c'est-à-dire une imitation vraisemblable de la réalité), tandis que celle de Diderot fait penser à une cérémonie religieuse. La mère prêche son sermon sur 'l'Etre impénétrable, dont les voies nous sont inconnues' (AT, VIII, p. 30). Elle récite son credo: 'O Dieu! je crois en toi, j'espère en toi, je m'adresse à toi, ton secours ne m'a pas encore manqué et il ne me manquera pas' (AT, VIII, p. 31); remarquons la présence dans la première moitié de la phrase d'une structure ternaire évidente,

---

27. Erast, scène 4, SG, IV, pp. 104-17; Les Pères malheureux, scène 7, AT, VIII, pp. 30-3.



structure qui est typique non seulement du style de Diderot, mais aussi du cérémonial religieux, pensons par exemple au 'Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison', ou au 'Sanctus, Sanctus, Sanctus' de la messe; sa présence ici n'est peut-être pas fortuite. A la fin de cette tirade le père se prosterne devant la forêt, autel où il croit trouver son Dieu.

Ce n'est pas la seule fois que Diderot exploite toutes les possibilités religieuses d'une scène là où cet aspect de la situation n'est que suggéré dans le texte allemand. Dans la scène précédente, par exemple, le deuxième monologue du père, la simple prière d'Erast, 'O GOtt! [...] Stehe du mir bey, der du mein Schicksal leitest; steh du mir bey, dass ich niemals gegen deine weise Leitung murre, und niemals an deiner Vorsicht zweifle' (SG, IV, pp. 103-4), devient une longue description d'une vision religieuse qui commence, 'Dieu! Dieu! est-ce toi qui me parles? ... Oui, c'est toi ... Je revois la lumière (AT, VIII, p. 29).<sup>28</sup> La certitude que Diderot n'aurait pas fait ces modifications pour des raisons de foi nous laisse libre de conclure qu'il a voulu exploiter les possibilités pathétiques d'une dévotion religieuse qui dure en face de tout malheur; nous trouvons la même technique dans La Religieuse.

En remaniant la quatrième scène de Gessner, Diderot emploie deux de ses comparaisons, mais il en change la signification: elles deviennent toutes les deux dans la version de Diderot des leçons de foi. Ainsi donc Erast dit que sa famille est encore plus pauvre que les oiseaux:

Aermer nicht, als wir izt sind; ærmer, als jeder Vogel unterm Himmel. (SG, IV, p. 107)

Mais dans le texte de Diderot c'est la mère qui parle d'oiseaux, qui

---

28. Voir plus bas pour une citation plus complète et la considération d'un autre aspect de cette tirade.

deviennent un symbole de la bonté et de la sagesse de la providence divine:

Pourquoi désespères-tu? Parce qu'il plaît à l'Être impénétrable [...] d'éprouver aujourd'hui ton courage et ta confiance en te réduisant à la condition habituelle des oiseaux du ciel? Le soir, lorsqu'ils se couchent, ils n'ont rien; le matin, quand ils s'éveillent, ils n'ont rien, cependant ils ne meurent pas. (AT, VIII, p. 30)

De la même façon dans la pièce de Gessner la vieille voisine n'est citée que comme un exemple de quelqu'un qui est plus pauvre qu'Erast:

Eben izt hab ich unsre Nachbarin besucht. Ist ihr Schicksal nicht viel schlimmer, als das unsre? Sie ist alt, und hylfloser und ærmer, als wir sind; und wird schon lange durch schmerzhaftige Krankheit gepeinigt, und alle ihre dunkeln Aussichten dieses Lebens sind nichts als fortdauernde Schmerzen und Armuth; und dennoch können Schmerzen und Armuth nur in seltenen Augenblicken ihre Geduld yberwinden. (SG, IV, pp. 111-12)

La suggestion de la patience de la vieille femme que nous trouvons à la fin de la version de Gessner s'épanouit dans celle de Diderot, où la voisine devient un modèle exemplaire de la piété et du courage:

Elle succombe sous le poids de l'âge, elle est consumée d'une maladie douloureuse, elle est encore plus indigente que nous; elle n'a point offensé son père, elle ne s'est point éloignée des siens chargée de leur malédiction, son cœur est pur et toute sa vie fut innocente: s'est-elle jamais avisée de demander au ciel compte de sa rigueur? Hier encore, hier, nous l'avons entendue chanter d'une voix mourante les louanges du Tout-Puissant qui l'affligeait. Comme nous admirions sa patience! Comme son courage élevait nos âmes! comme sa vertu les échauffait! Comment avons-nous si promptement oublié sa sublime leçon! (AT, VIII, p. 32)

Cette version est à la fois plus didactique et plus sentimentale que l'original: une illustration malheureuse du danger de pousser trop loin la tentative d'enseigner en attendrissant.

C'est tout de suite après cette scène que Simon va entrer pour la première fois, et un autre effet de l'importance donnée par Diderot à la foi religieuse dans le dialogue entre le père et la mère deviendra clair, car dans cette atmosphère de religiosité le vol de Simon sera

beaucoup plus grave, ce ne sera pas seulement un crime, ce sera un péché; son trouble et sa souffrance auront donc plus de force.

Ce n'est pas la seule modification faite par Diderot pour préparer cette entrée en scène. Des références à Simon avant son entrée ne sont pas absentes du texte de Gessner, mais il n'y en a que deux, et elles ne fournissent que son nom et l'information qu'il est allé en ville, 'So beruhet ja unsre Hofnung noch auf dem Simon, der aus der Stadt zurykkæmmt' (SG, IV, p. 108). L'autre référence ressemble de très près à celle-ci. Parmi les huit références que nous trouvons dans la version française il y a même deux descriptions assez détaillées du vieillard:

Avez-vous vu Simon quand il est parti? Il avait son bonnet renfoncé sur sa tête, il serrait les dents, il avait les poings fermés, il regardait en haut comme font les hommes, quand ils sont en colère. (AT, VIII, p. 22)

et:

Je me suis adressé dans les champs, sur le chemin, à quelques passants, et je leur ai demandé s'ils n'avaient point rencontré un vieux bon homme en sarrau gris, en sabots, en bonnet de laine, avec un bâton d'épine à la main; ils m'ont tous répondu que non. (AT, VIII, pp. 27-8)

Grâce à de telles descriptions nous connaissons déjà Simon avant son entrée en scène, et nous attendons son arrivée avec impatience.

Dans la pièce de Gessner, où l'entrée de Simon est moins bien préparée, l'arrivée en scène d'un personnage nouveau cause une rupture dans la continuité de l'œuvre. Cette rupture est encore plus évidente parce que Simon paraît seul sur une scène vide, procédé qui ne serait pas permis dans le théâtre classique français et que Diderot, faisant preuve de sa fidélité aux règles du théâtre traditionnel français, modifie.

Dans la version originale, après avoir annoncé qu'il est troublé par quelque tort qu'il a fait, Simon en annonce la nature précise:

(Er langt einen Beutel mit Geld hervor.) Es ist viel;  
das kann uns lange durchschleppen. Aber geraubt! auf  
der Straffe geraubt! Verflucht! (SG, IV, pp. 118-19)

C'est-à-dire que Gessner nous annonce tout de suite que l'argent que Simon a apporté est de l'argent volé. Dans la version de Diderot cette simple déclaration est remplacée par un coup de théâtre (!) dans lequel le plus jeune des enfants entre vers la fin de la scène entre le père et la mère et dit que Simon vient d'arriver portant une bourse pleine d'or. Il n'y a aucune indication que cet argent n'a pas été gagné légitimement. L'enfant reste sur la scène après le départ de ses parents, et son court monologue lie leur dialogue à la première scène de Simon, un dialogue avec l'enfant au lieu du long monologue de l'original. Dans cette scène Diderot ménage encore une surprise, car le Simon qui entre ne semble pas du tout être le 'bon homme' que nous attendons d'après les descriptions données par les autres personnages. Ses répliques presque monosyllabiques nous indiquent qu'il est troublé, mais, à la différence du Simon de Gessner, il ne nous dit pas pourquoi.

L'ENFANT - Vous ne nous aimez donc plus?

SIMON - Non.

L'ENFANT - Ah! Simon, bon Simon, si vous avez cessé de nous aimer, il valait presque autant nous laisser mourir.

SIMON - Mieux.

L'ENFANT - Mais vous nous haïssez donc bien à présent?

SIMON - Presque autant que moi. (AT, VIII, p. 35)

Encore une fois, en créant un mystère Diderot crée un effet de suspense.

La scène suivante comporte un monologue pour Simon, qui est entrecoupé des apartés des deux enfants, et un dialogue entre Simon et les enfants. Devons-nous supposer que la première moitié de cette scène, où un personnage parle follement pour lui-même pendant que deux autres font le commentaire de ses paroles en aparté, ait été

inspirée par la scène de somnambulisme de Macbeth, une des rares scènes de Shakespeare que nous sommes certain que Diderot connaissait? La théorie est attrayante, mais nous ne pouvons pas en être certain. Dans la version de la scène qu'il raconte dans la Lettre sur les sourds et muets Diderot nous donne l'impression que Lady Macbeth ne parle pas.<sup>29</sup> Il était bien capable de modifier la réalité pour donner plus de force à son argument, mais le changement pourrait également indiquer une connaissance imparfaite de la scène basée peut-être sur ouï-dire et non pas sur une lecture de la pièce.

Dans cette scène le mystère est éclairci, mais non pas par un récit, plutôt par une série de références vagues qui laissent deviner les raisons du trouble de Simon, procédé qui est encore une fois typique des œuvres dramatiques de Diderot. Simon imagine que le père et la mère arrivent (ou bien il nous laisse deviner qu'il s'agit du père et de la mère),

J'entends quelqu'un ... ce sont eux sans doute ... Les voilà! les voilà! ... Je suis debout ... Ils m'interrogent. Où as-tu pris cet argent? ... Je ne l'ai pas pris. Je réponds un mensonge et puis un autre mensonge, et puis encore un mensonge ... (AT, VIII, p. 37)

et puis il s'imagine que ce soit quelqu'un d'autre,

Si c'était ce voyageur! ... S'il me reconnaît! ... si l'on me poursuit! ... (AT, VIII, p. 37)

De cette information nous pouvons déduire au moins les éléments clefs de l'histoire.

Remarquons que, bien que Diderot les développe beaucoup, les principaux éléments de cette scène sont déjà présents dans le monologue de Simon dans Erast, y compris ceux qui nous semblent les plus typiquement diderotiens, c'est-à-dire les points de suspension et les phrases brisées:

---

29. DPV, IV, pp. 142-3.

Ich höre rauschen.- - - Es kömmt jemand.- - Nein.- -  
Ich zittre. [...] Ich will sagen - - - Nun was? - - -  
Ungeschikter Narr! Verzweifelte Umstände! - - Ich will  
sagen - - Nu ja, Dummkopf! das wær artig! (SG, IV, pp. 120-1)

Mais bien que le fond des deux scènes soit le même, encore une fois c'est Diderot que est plus théâtral. La surprise de la première entrée en scène du Simon des Pères malheureux, les apartés des enfants qui entrecouperent son monologue et le dialogue avec les enfants qui le suit, ainsi que l'atmosphère de mystère qui est créée dans le texte de Diderot, sont tous plus dramatiques que les scènes qu'ils remplacent: le long monologue du Simon d'Erast et la scène entre Simon et les enfants où Simon cache si bien son trouble que nous l'oublions tout à fait.

Dans le dialogue avec les enfants Diderot crée un de ces quiproquos touchants que nous avons remarqués ailleurs dans son théâtre. Bien que Simon parle de son crime il ne le précise pas, il ne prononce pas le mot 'vol', mais ce mot est entendu dans la bouche d'un des enfants, augmentant le trouble de Simon en affirmant non seulement que les enfants ne croient pas que Simon aurait volé l'argent, mais aussi que de l'argent volé serait inutile à la famille:

Sais-tu bien que si tu avais volé cet argent que tu as jeté à terre dans la cabane, papa, maman et nous, mourrions plutôt de faim que d'en user? Mais tu ne l'as pas volé. (AT, VIII, p. 39)

Pour ce qui concerne le côté didactique de la pièce, la peinture des tourments de Simon, homme vertueux devenu voleur pour la première fois, est évidemment très efficace, et Diderot modifie donc l'action pour donner plus d'importance à cet aspect de l'intrigue. Dans la pièce de Gessner Simon entre seul sur la scène portant la bourse qu'il n'a montrée à personne. Dans la pièce de Diderot, nous le rappelons, Simon a déjà laissé la bourse dans la cabane et les parents quittent la scène pour aller la chercher. Or dans la pièce allemande, quand

Erast entre pour parler avec Simon, il ne sait rien de la bourse, et ce sont surtout ses réactions quand le vieillard la lui donne qui nous intéressent. Dans Les Pères malheureux le père a déjà vu la bourse, et il a eu assez de temps pour formuler ses soupçons; dans la confrontation entre les deux ce sont donc les réactions de Simon, ses tentatives de cacher son crime et son désespoir, qui dominent. Bien que les longues tirades de Simon, où il décrit son crime ou prêche contre la dissolution de la ville, aient leurs sources dans Erast, Diderot emploie toute sa rhétorique pour leur donner plus de force; mais il les entrecoupe aussi de répliques plus brèves pour conserver du moins un peu de mouvement dramatique; aucune des tirades n'est aussi longue que celle que nous trouvons dans le texte original.

Les remords de Simon sont aussi plus prononcés dans la version française des scènes avec le cavalier qui suivent, où Diderot ajoute la punition imposée à Simon par le cavalier:

Vous prendrez la bourse, et je vous condamne à la porter sur vous tant qu'elle durera ... comme je porte sur moi le portrait de mon fils. (AT, VIII, p. 54)

Dans cette mention du portrait de son fils que le cavalier porte en souvenir d'un crime passé, nous voyons la première indication que le cavalier est père du père, mais il y en a plusieurs dans les deux scènes suivantes qui précèdent la reconnaissance finale; le spectateur soupçonnera ce qui va arriver longtemps avant les personnages. Ici Diderot met en pratique une théorie dont il écrit dans le Discours de la poésie dramatique:

Le poète me ménage par le secret un instant de surprise; il m'eût exposé par la confidence à une longue inquiétude.[...] Lusignan ignore qu'il va retrouver ses enfants; le spectateur l'ignore aussi. Zaïre et Nérestan ignorent qu'ils sont frère et sœur; le spectateur l'ignore aussi. Mais quelque pathétique que soit cette reconnaissance, je suis sûr que l'effet en eût été beaucoup plus grand encore, si le spectateur eût été prévenu. (DPV, X, pp. 368 et 9)

En fait dans les scènes de Diderot le spectateur éprouve non seulement cette 'longue inquiétude' dont il écrit, mais aussi le même sentiment de découverte que les personnages, quoique quelques minutes avant eux. Cette technique fait contraste avec le même endroit de la version originale, où nous trouvons un coup de théâtre beaucoup plus rapide: Cleon parle de son crime, Erast donne une indication de la ressemblance entre leurs deux situations, et quelques secondes après Simon trouve dans la bourse un morceau de papier qui porte le nom du père d'Erast:

SIMON - Ha! Mein Herr! Gott im Himmel was seh ich!  
O! seh ich recht? Gott im Himmel! was find ich da  
bey dem Geld?

ERAST - Himmel! Was ist's?

SIMON (Zu Cleon.) - Sind Sie es, dessen Name hier auf  
diesem Zedel steht? (Er giebt ihm ein Papier.)

CLEON - Ja, ich bins.

SIMON - O Gott! So umarmen Sie sich! O ich muss  
weinen wie ein Kind! Umarmen Sie sich! Das ist  
Ihr Vater, mein Herr! Das ist Erast, Ihr Sohn,  
und Lucinde- - - (SG, IV, pp. 152-3)

Mais la punition de Simon, ajoutée par Diderot, n'est pas importante seulement parce qu'elle amène la première indication de l'identité du cavalier. Nous y voyons aussi un exemple de cette préférence du concret à l'abstrait dont Diderot fait souvent preuve. La bourse devient un symbole concret du crime de Simon et du repentir, symbol qu'il portera toujours. Nous trouvons la même préférence ailleurs dans la pièce. Le désespoir de Simon, par exemple, quand il parle de son crime se manifeste non seulement par ses paroles, comme dans le texte allemand, mais aussi d'une façon visuelle et concrète: 'Ici Simon se roule à terre, se désespère, s'arrache les cheveux, crie' (AT, VIII, p. 46). Il est de même du deuxième monologue du père.<sup>30</sup> Au début de la version originale le père, touché par sa conversation avec un de ses enfants, parle de son impuissance, il pense à sa femme et à ses enfants, et il prie Dieu pour son secours:

---

30. Erast, scène 3, SG, IV, pp. 103-4; Les Pères malheureux, scène 6, AT, VIII, pp. 29-30.



O wie schmelzt mir das mein Herz! So Hylf-los bin ich noch niemals gewesen! (Er geht tiefsinnig umher.) O GOTT! GOTT! - - - - Das beste Weib und diese unschuldigen Kinder! - - - O! Stehe du mir bey, der du mein Schicksal leitest; steh du mir bey, dass ich niemals gegen deine weise Leitung murre, und niemals an deiner Vorsicht zweifle. (SG, IV, pp. 103-4)

Si Erast parle de son cœur, symbole purement conventionnel, dans le texte français, il s'agit de la tête, vrai siège de l'intelligence, et le père se trouve vraiment mal. Erast parle de son désespoir, mais le père le prouve en essayant de se suicider, et ce suicide est suggéré non pas par des paroles, mais par un geste concret, le père prend son fusil. La présence passive de Dieu dans le texte allemand, qui est suggéré par la prière d'Erast, devient dans le texte français une présence active, il se manifeste dans une vision pour arrêter la main du père. La dévotion religieuse que nous observons ici et dans maintes autres scènes de la pièce est une manifestation concrète de la vertu des personnages, vertu qu'il serait autrement difficile à démontrer dans une pièce si brève, mais dont nous devons être conscients pour justifier la rédemption de la scène finale.

Ma tête s'embarrasse et se perd ... Ce n'est pas la mort que je redoute, c'est ce spectacle ... ma femme ... ses enfants ... Non, non, je ne le verrai point ... Je n'en puis supporter l'idée; je ne le verrai point. Ah! plutôt ... (Il s'avance vers son fusil; il l'arme.) Où suis-je? Des ténèbres m'environnent, les arbres de la forêt se pressent sur moi; des bêtes féroces s'élancent sur ma femme et sur mes enfants; j'entends un long mugissement ... Dieu! Dieu! est-ce toi qui me parles? ... Oui, c'est toi ... Je revois la lumière. O Dieu! arrête ma main, secours-moi. Dieu de miséricorde! toi qui m'as soutenu jusqu'à ce moment, ne te retire pas de moi. (AT, VIII, p. 29)

Le langage plus ampoulé, les émotions plus fortes, le didactisme plus évident, la sentimentalité plus prononcée sont tous caractéristiques de l'adaptation de Diderot. Nous avons vu que, du point de vue dramatique, la version de Diderot est souvent supérieure à celle de Gessner; nous y trouvons plus de tension dramatique, plus de continuité, moins de longs monologues ou de tirades ininterrompues. Mais en fin de compte c'est peut-être Gessner

qui avait raison. Erast est une pièce sans prétentions qui, malgré sa fadeur, n'est quand même pas sans charme. Mais si Gessner n'a bâti que la cabane d'Erast sur le sable de son intrigue banale, Diderot, prenant ce même sable pour fondement, a essayé de construire l'arc de triomphe de la vertu malheureuse. Evidemment l'édifice ne tient pas. Il y a trop peu d'événements pour soutenir l'intérêt ou pour motiver les émotions fortes, et c'est à cause de ce manque de motivation que les scènes touchantes ne nous concernent pas, et, par conséquent, nous semblent d'une sentimentalité écœurante. Il est difficile d'éviter l'impression que la pièce devrait porter comme sous-titre 'Beaucoup de bruit pour rien'.

La référence dans le prologue des Pères malheureux au Sylvain de Marmontel, qui est de 1770, nous suggère que la pièce de Diderot a été rédigée vers la même époque. Dans le Discours de la poésie dramatique Diderot écrit de la déception qu'il avait éprouvée à cause de la réception du Fils naturel et de sa difficulté à trouver l'enthousiasme nécessaire pour la composition du Père de famille; c'est à Grimm qu'il s'adresse:

Que d'efforts n'a-t-on pas fait pour m'étouffer en naissant? Après la persécution du Fils naturel, croyez-vous, ô mon ami, que je dusse être tenté de m'occuper du Père de famille? Le voilà cependant. Vous avez exigé que j'achevasse cet ouvrage, et je n'ai pu vous refuser cette satisfaction. (DPV, X, p. 363)

Dans le même ouvrage il écrit,

J'ai essayé de donner dans Le Fils naturel l'idée d'un drame qui fût entre la comédie et la tragédie.

Le Père de famille que je promis alors, et que des distractions continuelles ont retardé, est entre le genre sérieux du Fils naturel, et la comédie.

Et si jamais j'en ai le loisir et le courage, je ne désespère pas de composer un drame qui se place entre le genre sérieux et la tragédie. (DPV, X, pp. 332-3)

Le genre de cette dernière pièce serait sans doute 'la tragédie qui aurait pour objet nos malheurs domestiques' (DPV, X, p. 333) dont

Diderot écrit plus bas dans le Discours, tandis que la 'tragédie' de notre citation est la tragédie traditionnelle, 'la tragédie qui a pour objet les catastrophes publiques et les malheurs des Grands' (DPV, X, p. 333).

Le Fils naturel est de 1757, Le Père de famille de 1758. En 1759 Diderot a commencé Le Shérif, une tragédie domestique historique, mais il n'a réussi qu'à en achever le plan; le courage lui manquait, peut-être à cause de la déception qui a suivi la réception du Père de famille. Le 13 juillet 1759 il a écrit à Grimm, 'Pour le Juge de Kent [c'est-à-dire Le Shérif], c'est maintenant un travail qui m'effraye. Imaginez quarante-six scènes à écrire, toutes d'enthousiasme et de chaleur' (CORR, II, p. 171).

Quand la tragédie domestique a vu la lumière en 1760 ce n'était qu'une traduction d'une pièce anglaise, Le Joueur. Le même manque de confiance, la même timidité sont apparents quand, cinq jours après la lettre sur Le Shérif citée ci-dessus, Diderot a écrit encore une fois à son ami, cette fois au sujet du Train du monde, avec Le Shérif le plus frappant et le plus original de ses plans:

O mon ami, qui est-ce qui mettra cela en scènes? qui est-ce qui divisera ce roman en actes? qui est-ce qui remplira les scènes et les caractères? que est-ce qui fera marcher tout cela?

Ce n'est pas moi. Une débauche de tête, une violente effervescence fait éclore un plan de cette nature. C'est un jet de tête comme on en a quelquefois. Mais l'exécution et les détails demandent une tenue que je n'ai plus.  
(CORR, II, p. 174)

Il nous semble que, pour ce qui concerne le théâtre, sa confiance était détruite. Il continuait d'écrire des plans, mais ces plans ne devenaient jamais des pièces. Les premières représentations à la Comédie-Française du Père de famille en 1761 n'étaient pas faites pour lui redonner cette confiance pour le théâtre qui lui manquait. La pièce n'était pas un échec, mais ce n'était pas non plus le

triomphe que Diderot espérait, et, en plus, il n'était pas content des comédiens:

Les voilà qui se saisissent de ce triste Père de Famille, et qui le coupent, le taillent, le châtrant, le rognent à leur fantaisie. (CORR, III, p. 219)

Et puis en 1769 voilà l'événement qu'il attendait depuis plus de dix ans: Le Père de famille est redonné à la Comédie-Française et on le porte aux nues. Il n'est peut-être pas surprenant que peu après Diderot s'est senti assez encouragé pour retourner à la composition théâtrale. Mais devons-nous être surpris si, au lieu d'avoir le courage de tenter une œuvre tout à fait originale ou d'avoir recours à un de ses propres plans, il a préféré faire l'adaptation d'une pièce d'un autre auteur, et que ce fût une petite pièce en un acte qu'il n'a jamais voulu montrer au public? Les Pères malheureux marquent le retour de confiance qui permettait la composition du chef-d'œuvre de son théâtre; Est-il bon? Est-il méchant?

Est-il aussi possible qu'en écrivant sa troisième pièce de théâtre Diderot pensait à cette tragédie bourgeoise qu'il n'avait jamais écrite? N'oublions pas que la pièce porte la description 'petite tragédie en prose et en un acte'. Rien n'est plus vraisemblable; malheureusement sa pièce ne surpasse pas Le Joueur.

Et il y a encore un aspect de la pièce de Gessner que Diderot a dû trouver attrayant. C'est que Les Pères malheureux donnent une seconde conclusion pour Le Père de famille.<sup>31</sup> La scène de reconnaissance qui termine Le Père de famille est gratuite, mais quand même nécessaire pour dénouer l'intrigue. Les Pères malheureux nous montrent la suite logique de l'action de la pièce sans cette reconnaissance fortuite. Saint-Albin s'est marié avec Sophie en dépit des ordres de son père, qui se trouve donc obligé de le rejeter hors du noyau familial. . . . Après bien des souffrances et des remords

---

31. Voir aussi sur ce sujet R. Lewinter, 'L'Exaltation de la vertu dans le théâtre de Diderot', pp. 151-2.

des deux côtés le père retrouve son fils, lui pardonne son crime et le fils est réintégré dans le noyau familial. C'est bien la version de l'histoire que Diderot avait vécue lui-même, bien que les détails de la pièce soient évidemment tout à fait différents de ceux de la vie de Diderot. C'est peut-être à cause de cette identification des deux pièces que Diderot a supprimé les noms des personnages que nous trouvons dans le texte de Gessner; la seule exception, le personnage de Simon n'a pas d'équivalent dans Le Père de famille. Le cavalier garde le même nom que son prototype allemand, mais c'est mentionné une fois seulement, dans la scène de reconnaissance; le père et la mère sont devenus dans la pièce de Diderot complètement anonymes. Evidemment Diderot n'a pas voulu écrire une suite explicite du Père de famille, la fin heureuse le rend après tout impossible, mais l'anonymat des personnages laisse la possibilité d'identification ouverte. Remarquons aussi que l'anonymat du père et de la mère a tendance à souligner leur condition, mais il serait néanmoins difficile de tirer de leur situation une leçon générale sur les devoirs sociaux de ces conditions.

Mais en fin de compte Diderot n'a jamais présenté Les Pères malheureux au public; nous devons supposer qu'il en a très peu parlé à ses amis, car la pièce est passée complètement sous silence dans sa correspondance. Evidemment il en faisait peu de cas.

iv

Est-il bon? Est-il méchant?

Pour sa dernière pièce, Est-il bon? Est-il méchant?, Diderot retourna à des sources autobiographiques, comme il nous le dit dans un passage célèbre du Paradoxe sur le comédien:

Je persifle quelquefois, et même avec assez de vérité, pour en imposer aux hommes du monde les plus déliés. Lorsque je me déssole de la mort simulée de ma sœur dans la scène avec l'avocat bas-normand; lorsque, dans la scène avec le premier commis de la marine, je m'accuse d'avoir fait un enfant à la femme d'un capitaine de vaisseau, j'ai tout à fait l'air d'éprouver de la douleur et de la honte; mais suis-je affligé? suis-je honteux? Pas plus dans ma petite comédie que dans la société, où j'avais fait ces deux rôles avant de les introduire dans un ouvrage de théâtre. (AT, VIII, p. 382)

Il s'agit ici (la chronologie des œuvres nous l'indique) non pas d'Est-il bon? Est-il méchant?, mais de La Pièce et le Prologue, et Diderot parle de l'intrigue M. Renardeau et de l'intrigue Mme Bertrand/M. Poulitier. Ces deux intrigues sont mêlées avec une troisième, l'intrigue Mme de Chepy/M. de Surmont, qui, nous le verrons plus bas, a aussi une source autobiographique évidente. C'est-à-dire que les intrigues de La Pièce et le Prologue ont toutes les trois des sources autobiographiques. Il n'est pas de même des intrigues qui sont ajoutées dans Est-il bon? Est-il méchant?; l'intrigue Mme de Vertillac/Mlle de Vertillac/M. de Crancey et l'intrigue Mme de Vertillac/marquis de Tourville sont, autant que nous puissions en être certain, originales. De ce point de vue Est-il bon? Est-il méchant? ressemble d'assez près à Jacques le fataliste, dans lequel nous trouvons le même mélange de vérité et de fiction.<sup>32</sup>

Mais il est trop simpliste de parler de vérité tout court, car, comme nous l'avons vu pour Le Père de famille, la vérité que Diderot présente dans le théâtre est une vérité idéalisée, une vérité théâtralisée.

Commençons par examiner l'histoire dont nous avons le plus de versions théâtrales, celle que nous trouvons aussi dans le Plan d'un divertissement domestique, l'intrigue Mme Bertrand/M. Poulitier. Nous trouvons l'histoire originale dans trois lettres à Sophie Volland, d'abord du 20 octobre 1765: .....

32. Voir P. Vernière, 'Diderot et l'invention littéraire à propos de Jacques le fataliste'.

M<sup>r</sup> Rodier paroît aussi fâché que moi de prolonger à mes dépens la petite pension de cet enfant que j'ai fait à une femme que je n'ai jamais vue, bien par l'opération du St-Esprit; et je vous assure qu'il ne demande pas mieux que de m'en soulager, et qu'il n'y manquera pas.

J'ai trouvé toutes sortes de protections auprès de M<sup>r</sup> Dubuc; c'est lui dont le sort de mon petit cousin de Cayenne dépend. Quelqu'un de ces jours, je dresserai un placet rempli des mensonges les plus honnêtes et les plus pathétiques. Il sera présenté, et je vous chargerai de chercher mon absolution dans Suarez et dans Escobar. Ces gens là auront apparemment décidé qu'il est permis de faire un petit mal pour un grand bien; et ma conscience sera tranquille. (CORR, V, pp. 144-5)

Puis du 30 décembre 1765:

J'attens les ordres de mad<sup>e</sup> d'Holback qui m'a promis de me voiturer à Versailles où je trouverai M<sup>r</sup> Dubuc, premier commis de la marine pour les colonies, tout disposé à m'accorder ce que j'ai à lui demander pour le petit cousin. [...] Par la même occasion, je tourmenterai monsieur Rodier pour cette mad<sup>e</sup> Dubois à qui j'ai fait un enfant, sans l'avoir jamais vue. (CORR, V, p. 235)

Et ensuite du 27 janvier 1766:

J'ai fait le voyage de Versailles et obtenu de Mr. Rodier le serment de doter incessamment ce petit bâtard que j'ai fait de concert avec vous, votre sœur et maman.

Monsieur Dubucq m'a promis que Fayolles seroit conservé dans sa place, en dépit de toutes les révolutions de l'administration nouvelle de la colonie; et ce M<sup>r</sup> Dubucq est un homme d'un esprit infini, ce qui ne fait rien à notre affaire, mais de la probité, de l'honnêteté et de la bienfaisance la mieux avouée. (CORR, VI, p. 35)

Evidemment Diderot serait lui-même le prototype d'Hardouin (le chevalier dans le plan) et Mme Dubois serait Mme Bertrand (Mme de \*\*\* dans le plan), mais le cas de M. Poultier (le premier commis du plan) est moins clair. André-Julien Rodier avait été 'commissaire ordinaire et premier commis de la Marine' (CORR, IV, p. 318) mais en 1764, c'est-à-dire avant l'époque de notre histoire, il est devenu un des six Intendants de la Marine. Or nous voyons que vers la même époque Diderot menait une deuxième intrigue avec un certain Dubucq de la part de son 'petit cousin de Cayenne'; il s'agissait de Vallet de Fayolle, neveu de Sophie Volland, qui habitait en Guyane. Dubucq

était à l'époque même 'premier commis de la marine pour les colonies' et Poultier est lui aussi 'premier commis de la marine' (DPV, XXIII, pp. 324 et 384), l'importance de cet office pour l'intrigue étant soulignée dans le plan où Diderot ne donne pas de nom au personnage mais l'appelle tout simplement 'le premier commis'. Certains critiques, y compris Georges Roth, ont vu dans Dubucq le modèle de Poultier,<sup>33</sup> tandis que Jack Undank rejette cette théorie et affirme que c'est Rodier qui est le prototype que nous cherchons.<sup>34</sup> Or il est clair du deuxième paragraphe de notre première citation que l'intrigue que Diderot menait avec Dubucq était aussi peu honnête que celle qu'il menait avec Rodier, et il est évident que ces deux intrigues qu'il menait en même temps étaient étroitement liées dans son esprit; les lettres dont nous avons pris nos citations sont toutes les trois assez longues, mais nous voyons que chaque fois Diderot parle de ces deux intrigues l'une directement après l'autre. C'est Rodier qui dans l'histoire vraie a joué le rôle que Poultier tient dans la pièce, et nous remarquons aussi une certaine ressemblance entre leurs noms qui ont tous les deux deux syllabes et se terminent en '-ier'. Mais nous avons vu dans notre étude du Père de famille que Diderot avait tendance à combiner dans un même personnage les caractéristiques de plus d'une personne: Sophie tient le rôle d'Anne-Toinette Champion, mais porte le nom de Sophie Volland; le commandeur a la personnalité du frère de Diderot, mais ses actions sont celles de son père. Rodier avait été premier commis de la marine, mais vers l'époque de notre histoire c'était l'office de Dubucq, et la liste que Diderot donne des caractéristiques de ce dernier, 'un esprit infini, [...] de la probité, de l'honnêteté et de la bienfaisance la mieux avouée', est comme une ébauche de la personnalité de Poultier, l'homme tendre

---

33. Voir CORR, V, pp. 142-3.

34. DPV, XXIII, pp. 299-300, n. 13.



et humain' (DPV, XXIII, p. 316) dont il est question dans le plan. Il est donc tout à fait possible que ce personnage soit un mélange de caractéristiques de ces deux hommes réels.

Il est impossible de déduire tous les détails de l'histoire de Mme Dubois des brèves allusions que nous trouvons dans ces lettres, mais il est quand même clair qu'il y avait de grandes différences entre l'histoire vraie et l'histoire telle que Diderot la présente dans ses pièces, tandis que la version dramatique de l'histoire change très peu entre le plan et la version finale. La différence la plus importante entre les deux versions c'est qu'en réalité Diderot ne rencontra jamais Mme Dubois; la complicité des dames Volland dont il écrit dans la troisième lettre nous suggère que c'était peut-être une amie à elles, ou du moins que c'était à elles qu'elle avait demandé de l'aide. Dans la version théâtrale Mme Bertrand/Mme de \*\*\* se présente directement à Hardouin/le chevalier pour lui raconter son histoire et lui demander de l'aide. C'est au moins en partie parce qu'il est séduit par la présence d'une jolie femme qu'Hardouin lui prête ses services (ce détail n'existe pas dans le plan, le chevalier, comme Diderot lui-même, est moins intéressé).

Si Diderot n'avait jamais rencontré Mme Dubois il est évident que la scène avec Binbin, l'enfant de Mme Bertrand, où, dans l'expression du plan, 'le premier commis prend l'enfant entre ses jambes et fait son horoscope d'après le père qu'il lui croit' (DPV, XXIII, p. 319), une des scènes les mieux trouvées de la version dramatique, n'avait pas de prototype réel. Le contraire aurait été plus surprenant, car une grande partie de l'effet comique de cette scène vient de ce qu'un quiproquo est prolongé trop longtemps pour être vraiment possible.

Nous ne savons pas la réaction de Mme Dubois au stratagème de Diderot, ou même si elle savait comment il avait obtenu la pension

de son enfant. La réaction de Mme de <sup>\*\*\*</sup>, qui est répétée par Mme Bertrand dans les deux pièces, a une valeur dramatique beaucoup plus grande qu'une simple acceptation des moyens employés par le chevalier/ Hardouin. Sa réaction - heureuse de la réussite, fâchée des moyens - a non seulement une valeur comique, mais aussi une valeur philosophique, car cette même réaction est multipliée dans les autres intrigues des pièces pour inspirer la question finale, 'Est-il bon? Est-il méchant?' (DPV, XXIII, pp. 380 et 479).<sup>35</sup>

Dans ses lettres Diderot souligne l'aspect de cette histoire qu'il trouvait apparemment le plus amusant: le fait qu'il n'avait jamais rencontré la femme dont il était question. Ce détail serait très bien dans un roman ou une nouvelle, mais Diderot s'est rendu compte que pour une pièce de théâtre, où la présence d'un personnage est beaucoup plus efficace qu'un récit ou la lecture d'une lettre, il serait nécessaire de mettre cette femme sur la scène. Ainsi donc, bien que l'histoire réelle et l'intrigue dramatique aient en commun leur idée centrale, elles sont autrement très différentes. La scène qui est décrite dans le Paradoxe sur le comédien, celle entre Hardouin et Poultier,<sup>36</sup> est la seule qui resterait si Mme Bertrand était bannie de la scène, et par conséquent la seule qui aurait pu avoir un prototype réel. Les autres scènes de cette intrigue, qui sont sans exception très efficaces, sont toutes de l'invention de Diderot.

Nous voyons dans la première des lettres à Sophie Volland citées ci-dessus que Diderot était déjà à l'époque de l'événement réel préoccupé par la moralité de ses actions, mais au lieu de poser une question sur ce problème, comme à la fin des pièces, il se justifie à la manière des jésuites: 'Il est permis de faire un petit mal pour un grand bien'. La moralité des pièces est moins décisive; nous en citons la version finale:

---

35. Ponctuation selon Est-il bon? Est-il méchant?

36. Plan d'un divertissement domestique, scène 21, DPV, XXIII, p. 317; La Pièce et le Prologue, scène 19, DPV, XXIII, pp. 353-7; Est-il bon? Est-il méchant?, acte III, scène 3, DPV, XXIII, pp. 428-32.

MAD<sup>E</sup> DE CHEPY - Est-il bon? Est-il méchant?  
MAD<sup>LLE</sup> BEAULIEU - L'un après l'autre.  
MAD<sup>E</sup> DE VERTILLAC - Comme vous, comme moi, comme tout  
le monde. (DPV, XXIII, p. 479)

C'est une conclusion qui n'est pas du tout dogmatique et qui laisse la question dans une certaine mesure ouverte. Cette conclusion typifie la différence entre le didactisme sentencieux des drames et l'esprit d'enquête philosophique et artistique qui règne dans Est-il bon? Est-il méchant?, qui se rapproche plus du Neveu de Rameau ou de Jacques le fataliste.

L'autre histoire qui est citée dans le Paradoxe sur le comédien est celle de l'intrigue qui concerne M. Renardeau. Encore une fois nous lisons l'histoire en question dans des lettres à Sophie Volland. La première, qui contient presque tous les détails de l'histoire, est du 26 octobre 1768:

Votre parent Fourmont est un fieffé bourru. Il a perdu sa femme, et la perte n'est peut-être pas grande. Il s'est fait donner par elle. Je ne l'en blâme pas. Les héritiers en sont enragés; et c'est bien fait à eux. Ils ont réclamé une certaine chaise à porteurs dont il a tant été question par le passé. Ils se sont adressés à mad<sup>E</sup> Geoffrin qui leur a répondu qu'elle avoit été délivrée à M<sup>r</sup> de Fourmont; mais qu'en tout cas, il n'y avoit qu'à y mettre un prix, et qu'elle la payeroit, sans qu'il fût besoin d'élever de nouvelles tracasseries pour cette guenille. Le Fourmont, qui est processif autant que la dame de la rue S<sup>t</sup>-Honoré l'est peu, s'est jeté à la traverse, a soutenu la validité de la délivrance de la chaise à porteurs, et offert à mad<sup>E</sup> Geoffrin des armes contre les héritiers. Mad<sup>E</sup> Geoffrin lui a répondu qu'on n'avoit que faire d'armes quand on ne vouloit point se battre. Réplique de l'homme de Gisors. Réplique à la réplique. Tant et si bien que la vivacité, les mots, l'aigreur s'en est mêlée et qu'il est arrivé de Gisors une dernière lettre pleine d'injures grossières accompagnées de la menace d'un libelle. Et là-dessus, voilà la dame de la rue S<sup>t</sup>-Honoré qui grimpe à mon grenier, qui se précipite sur une chaise et qui m'étale tous ses papiers. Je me suis fâché. J'ai écrit à M<sup>r</sup> de Fourmont une lettre honnête, mais ferme. Je lui laisse voir mon goût pour la paix; mais je ne lui dissimule pas que si la guerre a lieu, je la ferai à feu et à sang. Je le prévien en même tems qu'ayant à batailler avec un de vos parents, je croirois manquer à tout bon procédé, si je ne vous en demandois la permission. Ne pourriez

vous pas partir de là pour tâcher de passer la main sur le dos de ce sanglier hérissé? Je vous jure qu'il joue un mauvais jeu, et que si mad<sup>e</sup> Geoffrin se plaint à ses amis, elle sera vengée. Ne conviendrez vous pas qu'une femme à qui il en coûte dix mille francs et par-delà pour un acte de bienfaisance mal entendu, a le droit d'avoir de l'humeur et la prétention bien achetée de demeurer en repos? Je vous prie, mon amie, d'écrire un mot de pacification à ce hargneux Fourmont; et assurez le bien que, s'il me met en besogne, j'inventerai pendant un mois de suite les contes les plus ridicules sur l'homme de Gisors, et que de deux jours l'un on le vendra dans les rues à deux liards la pièce, et que je sçaurai bien le faire mourir de rage sans me compromettre.

(CORR, VIII, pp. 201-2)

Tout ce que nous savons de la suite c'est que quelques jours plus tard l'affaire n'allait pas mieux, car le 4 novembre Diderot écrit à Sophie, 'Ne me parlez pas de votre Fourmont, mademoiselle. Je sens en écrivant son nom que ma tête se trouble [et]<sup>37</sup> que tout le corps me frissonne' (CORR, VIII, p. 209).

Evidemment de Fourmont, 'l'homme de Gisors', est le prototype de M. Renardeau, Diderot le souligne assez; voici l'endroit où Hardouin répond à sa plainte qu'il ne lui rend jamais visite (remarquons qu'il retrouve sa particule dans Est-il bon? Est-il méchant? où il devient M. des Renardeaux):

M<sup>R</sup> HARDOUIN - Je suis résolu d'aller vivre et mourir à Gisors.

M<sup>R</sup> (DES) RENARDEAU(X) - Vous viendrez vivre à Gisors?

M<sup>R</sup> HARDOUIN - A Gisors. C'est là que la gloire, le repos et le bonheur m'attendent.

M<sup>R</sup> (DES) RENARDEAU(X) - Vous viendrez mourir à Gisors?<sup>38</sup>

M<sup>R</sup> HARDOUIN - A Gisors. (DPV, XXIII, pp. 347 et 412)

Mme Geoffrin serait Mme Servin; nous remarquons la même ressemblance entre les noms que dans le cas de Rodier et Poultier. (Il y a une ressemblance encore plus frappante entre les noms de Fourmont et de Surmont, mais dans ce cas, bien que le nom du personnage ait pu être inspiré par le nom de l'homme réel, ce serait le seul lien entre les

---

37. Nous corrigeons le texte de l'édition de Roth où nous lisons 'te'.

38. Ponctuation selon Est-il bon? Est-il méchant?

deux.) Il y a une troisième identification à faire à propos de cette intrigue. L'attaque brève mais violente faite contre la fille de Mme Servin par (des) Renardeau(x) peut sembler, dans le contexte de la pièce, un peu gratuite: 'Cette vieille folle qui est laide et méchante comme un singe malade; et sourde [en sus] comme un pot' (DPV, XXIII, pp. 348 et 413);<sup>39</sup> mais l'identification de Mme Servin avec Mme Geoffrin nous révèle que cette insulte a une signification extratextuelle: il s'agit d'une référence à Mme de la Ferté-Imbault, fille de Mme Geoffrin, qui, à la différence de sa mère, était ennemie déclarée des philosophes.<sup>40</sup>

Diderot a bien tenu sa promesse d'écrire 'les contes les plus ridicules sur l'homme de Gisors'. (Des) Renardeau(x) est beaucoup plus sympathique que de Fourmont, ou du moins que le portrait de de Fourmont que nous trouvons dans ces lettres, mais il est ridicule. Son nom lui sied à merveille: il voudrait bien être assez fin et rusé pour aspirer au nom 'Renard', mais en fin de compte il est trop bête, et 'Renardeau' doit lui suffire.

Evidemment de Fourmont aurait dû se reconnaître dans l'avocat ridicule de Gisors, et il aurait dû également reconnaître sa dispute avec Mme Geoffrin au sujet d'une chaise à porteurs dans celle de (des) Renardeau(x) avec Mme Servin, aussi au sujet d'une chaise à porteurs, mais, à juger par les lettres, c'est là que les ressemblances entre l'histoire réelle et l'intrigue dramatique s'arrêtent. Dans le Paradoxe sur le comédien Diderot écrit qu'il avait joué 'la scène avec l'avocat bas-normand' où 'je me désole de la mort simulée de ma sœur' dans la vie avant de la jouer dans le théâtre, mais est-ce vrai?

Dans les pièces de théâtre Hardouin ne raconte la mort fictive de sa sœur et les problèmes juridiques qui l'ont suivie que pour

---

39. Ponctuation selon Est-il bon? Est-il méchant?. Les mots entre crochets n'existent pas dans La Pièce et le Prologue.

40. Voir sur ce sujet J. Undank, DPV, XXIII, p. 300, n. 13.

persuader (des) Renardeau(x) d'entamer le récit de sa propre affaire sans donner l'impression qu'il s'y intéresse. Il est nécessaire pour duper (des) Renardeau(x) qu'Hardouin semble complètement ignorant de son affaire. Mais dans la vie Diderot avait révélé son intérêt tout de suite en écrivant à de Fourmont cette 'lettre honnête, mais ferme'. Après cette lettre il lui serait tout à fait impossible d'employer la ruse d'Hardouin, et la lettre du 4 novembre nous suggère qu'il n'avait réussi à influencer de Fourmont, ni par sa lettre honnête, ni par les menaces qu'il lui avait envoyées par l'intermédiaire de Sophie.

Nous voyons donc que cette intrigue s'inspire tout au début de la réalité, car le problème juridique de Mme Servin ressemble d'assez près à celui de Mme Geoffrin, surtout dans la caractéristique assez bizarre d'être concentré sur une chaise à porteurs, et Mme Servin vient demander l'aide d'Hardouin tout comme Mme Geoffrin avait cherché l'aide de Diderot. Mais il semble que la ruse employée pour duper (des) Renardeau(x) est de l'esprit d'escalier, la ruse que Diderot aurait voulu employer pour aider Mme Geoffrin. Diderot n'avait pas dupé de Fourmont de cette façon et la portion la plus intéressante et la plus amusante de cette intrigue n'est donc pas basée sur la vie réelle.

Remarquons aussi que Diderot ne met pas la partie réelle de l'histoire sur la scène: Hardouin la raconte très brièvement à Mme de Chepy sans préciser les moyens qu'il va employer pour résoudre le problème de Mme Servin, ni la nature précise de ce problème. En supprimant cette partie de l'histoire Diderot ménage notre surprise. Au début de la scène avec (des) Renardeau(x) Hardouin parle de la mort de sa sœur et de l'affaire juridique qui l'a suivie. (Des) Renardeau(x) lui conseille de laisser là cette affaire, 'Savez-vous

ce que c'est que votre affaire? La même que celle que j'ai avec votre vieille amie, madame Servin; qui dure depuis dix ans' (DPV, XXIII, p. 410).<sup>41</sup> Et puis c'est (des) Renardeau(x) qui explique l'affaire avec Mme Servin. Hardouin promet de résoudre cette affaire si (des) Renardeau(x) dresse une procuration, et, pendant qu'il écrit, Hardouin nous laisse comprendre pour la première fois qu'il avait ménagé toute la scène en disant en aparté, 'Ah ah, ah, si l'avocat bas-normand savait que j'ai là, dans ma poche, la procuration de la dame? ... ' (DPV, XXIII, pp. 346 et 411).<sup>42</sup> Il est possible que nous avons déjà soupçonné qu'Hardouin ne disait pas vrai, mais c'est la première fois dans la pièce que nous l'avons vu jouer la comédie, et nous ne pouvons donc pas en être certains. Si Diderot avait mis sur la scène le dialogue avec Mme Servin, notre connaissance de la situation aurait été trop détaillée pour permettre cette ambiguïté comique et la surprise de la révélation contenue dans l'aparté.

Remarquons aussi que l'entrevue avec Mme Servin aurait été un dédoublement de la première scène avec Mme Bertrand. Pour éviter la répétition Diderot ne nous montre pas l'entretien entre Hardouin et Mme Servin. Il se permet aussi une petite plaisanterie vers la fin de la pièce, car même ici Mme Servin ne se montre pas, elle envoie ses reproches dans un billet.

C'est donc la portion inventée de l'histoire et non pas la portion réelle qui a été mise sur la scène, et le dialogue autobiographique entre Hardouin et Mme Servin reste dans les coulisses pour faire place à la scène inventée entre Hardouin et Mme Bertrand. L'efficacité dramatique est plus importante que la vérité historique.

---

41. Citation selon Est-il bon? Est-il méchant?, dans La Pièce et le Prologue nous lisons, 'Savez-vous ce que c'est que votre affaire? précisément la même que j'ai avec votre vieille amie madame Servin, qui dure depuis dix ans' (DPV, XXIII, p. 345).

42. Ponctuation selon Est-il bon? Est-il méchant?

Et remarquons aussi que l'affaire (des) Renardeau(x)/Servin n'est pas tout à fait identique à l'affaire de Fourmont/Geoffrin; la différence la plus frappante c'est que l'affaire fictive a déjà duré dix ans quand la pièce commence, tandis que les événements qui menaient à l'affaire réelle venaient d'avoir lieu quand Diderot écrivait à Sophie Volland. Les raisons pour ce changement sont évidentes. D'abord pour la réussite de la ruse d'Hardouin il est nécessaire que l'affaire ait duré assez longtemps pour que (des) Renardeau(x) désespèrent d'en jamais trouver une solution. Deuxièmement Diderot souligne la virtuosité d'Hardouin en montrant qu'il peut résoudre en cinq minutes une dispute de dix ans.

Quand Diderot écrit des sources autobiographiques de La Pièce et le Prologue dans le Paradoxe sur le comédien il ne fait pas mention de la troisième intrigue de cette pièce, c'est-à-dire l'intrigue qui concerne la pièce demandée à Hardouin par Mme de Chepy qu'il fait faire à M. de Surmont. C'est Beverly S. Ridgely qui a suggéré deux sources possibles pour cette intrigue.<sup>43</sup> Il s'agit de deux incidents différents de la vie de Diderot dont nous trouvons les détails encore une fois dans ses lettres. Nous trouvons la première de ces sources possibles dans une anecdote qu'il raconte dans une lettre à Sophie Volland du 17 août 1759:

Je vais vous faire part d'une petite aventure qui m'est arrivée à Langres, dans les derniers jours. Nous avons là une marquise de la Farre, qui n'est pas la moins spirituelle ni la moins folle de nos dames, qui le sont pourtant assez. Elle s'appeloit auparavant Mademoiselle de Rouvre. Elle m'est venue voir le matin. Le matin, presque dans mon lit; notez cela. Nous sommes tombés fous l'un de l'autre. Nous avons arrangé la vie la plus agréable. Elle viendra passer neuf mois à Paris. Les trois autres, nous les irons passer à Langres ou à Rouvre, comme il nous conviendra. Elle m'écrivit, le lendemain de cette entrevue, un billet doux pour me rappeler mes engagements et me demander des vers pour une présidente de ses amies, dont c'étoit la fête le lendemain. J'ai

---

43. Dans son article 'Additional sources for Diderot's Est-il bon? Est-il méchant?'.



répondu à cela avec le plus d'esprit possible, le moins de sentiment et le plus de cette méchanceté qu'on n'aperçoit pas. Cela disoit: Ordonnez-moi tout ce qu'il vous plaira, mais ne m'ordonnez pas d'avoir autant d'esprit que vous. Réchauffez mon esprit et mes sens, et j'oserai alors vous obéir. Pour expliquer la valeur de ce 'j'oserai', il faut que vous sçachiez que cette marquise a toujours eu un mari libertin, qui n'avoit pas la réputation de se bien porter. (CORR, II, pp. 225-6)

Et à la fin de cette même lettre il ajoute, 'J'oubliois de vous dire que je ne fis point les vers demandés, et que je suis parti sans rendre visite à ma marquise' (CORR, II, p. 227).

Nous trouvons les détails du deuxième incident dans une lettre écrite vers le 18 août 1765 et adressée 'à M. Sedaine de la part de M. Grimm':

J'aurois une marque sensible d'amitié à demander à Monsieur Sedaine; mais c'est une corvée dont je connois tout le dégoût, et je m'adresse à lui par député, n'osant pas le faire moi-même directement.

C'est dans trois ou quatre jours d'ici la fête de la merveilleuse tante de madame de Maux.

On lui prépare une fête.

Madame de Corbière doit lui présenter son enfant dans une corbeille.

Il s'agiroit de faire là dessus trois ou quatre couplets.

Un coryphée les chanteroit au nom de l'enfant et le refrain des autres seroit: L'enfant dit vrai.

Il faut sçavoir que c'est cette tante qui, par sa bienfaisance, a fait le mariage du père et de la mère, sans lequel l'enfant ne seroit pas né;

qu'elle a la prétention au jugement, à la sagesse, à la délicatesse des sentimens, à toutes les sortes de vertus possibles;

qu'elle a donné des marques de sa bonté à tous;

qu'on l'appelle la Céleste et qu'elle se croit

divine.

Voici la forme du couplet. L'air est tiré du Devin du Village:

Pour rendre aussi quelques hommages  
A l'oiseau par vous célébré,  
Je dirai que dans tous les âges  
Il fut aux autres préféré.  
Si c'est un modèle  
D'amour et de zèle  
Que l'on produit, que cite-t-on?  
C'est un pigeon.

Mon ami, présentez ma requête à Sedaine; associez à votre ambassade madame d'Epinaï. Priez; prosternez-vous;

obtenez; et que, sous deux fois vingt-quatre heures, j'ai[e] mes quatre couplets, bons ou mauvais.

S'ils sont mauvais, ils seront de moi.

S'ils sont bons, ils seront de l'auteur.

Je suis bien sûr que si je ne les fais pas, je fâcherai. Mais je me donnerois à tous les diables, qu'il n'étoit pas seulement en mon pouvoir de penser à les faire.

Sancte Sedaine, te rogamus, audi nos.

J'ai autrefois fait des vers pour Sedaine; il devrait bien payer cette dette-là aujourd'hui. Il n'entendra pas un mot à cela; cela n'en est pourtant pas moins vrai.

(CORR, V, pp. 87-8)

C'est surtout sur ce deuxième incident que Diderot a fondé son intrigue; nous y en voyons un grand nombre des détails. D'abord Diderot demande ses vers à Sedaine avec précisément la même condition qu'Hardouin offre à de Surmont en demandant sa pièce; 'Si vous réussissez, le succès sera pour votre compte; si vous tombez, la chute sera pour le mien' (DPV, XXIII, pp. 350 et 422). La présentation de l'enfant de Mme de Corbière nous fait penser à la présentation des enfants de Mlle Beaulieu.<sup>44</sup> Les éléments peu flatteurs de la description que Diderot donne de la tante de Mme de Maux à Sedaine sont peut-être moins explicites dans celle qu'Hardouin donne à de Surmont de Mme de Malves, mais ces descriptions nous donnent l'impression de deux femmes qui se ressemblent d'assez près:

Tous les charmes que l'âge ne détruit pas, on les a. Vous pouvez tomber à bras raccourci sur les vices, sur les ridicules, sans nous effleurer; vous étendre à votre aise sur les qualités de l'esprit et du cœur, sans qu'il y ait un mot de perdu. Insistez surtout sur l'usage du monde, la franchise, la bienfaisance, la discrétion, la politesse, la déce<sup>45</sup>nce, la dignité et caetera et caetera. (DPV, XXIII, p. 423)

---

44. DPV, XXIII, p. 378 et pp. 477-8.

45. Citation selon Est-il bon? Est-il méchant?, dans La Pièce et le Prologue nous lisons,

Tous les charmes que l'âge ne détruit pas, on les a. Vous pouvez tomber à bras raccourci sur tous les vices, tous les ridicules, sans nous effleurer. Vous pouvez vous étendre à votre aise sur les qualités de l'esprit et du cœur, sans qu'il y ait un mot de perdu. Insistez, surtout, sur l'usage du monde, la franchise, la discrétion, la dignité, la déce<sup>45</sup>nce, et caetera, et caetera. (DPV, XXIII, p. 351)

Mais Mme de Maux, dédicataire de La Pièce et le Prologue et d'Est-il bon? Est-il méchant?, joua aussi un rôle dans cet incident réel. La ressemblance entre les noms suggère même que c'est peut-être elle, plutôt que sa tante, qui était le modèle principal de Mme de Malves - rien de plus naturel si la dédicataire fictive de la pièce de de Surmont a été basée sur la dédicataire réelle des pièces de Diderot.

Il n'y a que deux différences importantes entre l'histoire réelle et l'intrigue dramatique. D'abord si Diderot écrit à Sedaine pour demander ce service, Hardouin le fait en personne. Les avantages dramatiques de ce changement sont trop évidents pour avoir besoin de commentaire. Et puis, dans la lettre il s'agit de couplets, dans les pièces il est question d'une pièce de théâtre. C'est ce changement important qui fournit l'incident qui donne à la première version de la pièce son titre. Avec Le Fils naturel Diderot avait publié 'l'Histoire véritable de la Pièce' (DPV, X, p. 13), c'est-à-dire les Entretiens sur 'Le Fils naturel'. Tous les éléments principaux de cette explication (fictive) de la composition de la pièce sont déjà présents dans la courte introduction qui sert de prologue. Nous trouvons le même procédé dans La Pièce et le Prologue (et aussi dans Est-il bon? Est-il méchant?), mais dans ce cas l'explication de la composition de la pièce est contenue dans la pièce même. Dans la scène où de Surmont arrive avec sa pièce<sup>46</sup> il devient clair que, de coïncidence, cette pièce ressemble d'assez près aux événements de la journée que les personnages viennent de passer, et que l'auteur va faire des changements pour créer une ressemblance encore plus exacte. C'est-à-dire que l'œuvre est à la fois LA PIÈCE, de Diderot sur le plan réel, de de Surmont sur le

---

46. La Pièce et le Prologue, scène 33, DPV, XXIII, pp. 374-5; Est-il bon? Est-il méchant?, acte IV, scène 12, DPV, XXIII, pp. 469-71.

plan fictif, et LE PROLOGUE (fictif) qui explique la composition de la pièce de de Surmont. Nous trouvons la même idée dans la Critique de 'L'Ecole des femmes'; 'Il se passe des choses assez plaisantes dans notre dispute. Je trouve que cela ne seroit pas trop mal à la queue de L'Ecole des femmes. [...] Chevalier, faites un mémoire de tout, et le donnez à Molière, que vous connoissez, pour le mettre en comédie'.<sup>47</sup> Ainsi donc cette pièce existe aussi sur deux plans à la fois, c'est simultanément pièce et son propre prologue. Mais si dans ce cas la ressemblance entre pièce et prologue est intentionnelle et si nous apprenons à la fin du prologue que c'est Molière (l'auteur réel de ce prologue) qui va écrire la pièce, dans La Pièce et le Prologue (et également dans Est-il bon? Est-il méchant?) le rapport entre les deux plans est un peu plus compliqué. La ressemblance entre pièce et prologue est fortuite, et nous apprenons à la fin du prologue (qui est de Diderot) que l'auteur de la pièce est de Surmont. Cette technique provoque une mise en question des idées de vraisemblance théâtrale. En acceptant l'illusion théâtrale nous acceptons la réalité des événements que nous voyons sur la scène. Notre acceptation est mise en doute vers la fin du spectacle par la révélation que l'on a basé une pièce de théâtre sur ces mêmes événements; or les événements de la pièce sont moins vrais que ceux du prologue, car ils n'en sont qu'une reproduction dramatique; et dès que nous faisons cette réflexion, l'authenticité du prologue, qui est lui aussi une pièce de théâtre, est mise en question. Est-ce la pièce ou le prologue que nous venons de voir? La question n'a pas de réponse, car les deux n'existent pas séparément. Comme Jacques le fataliste, Est-il bon? Est-il méchant? et La Pièce et le Prologue contiennent leur propre critique et la critique de leur genre littéraire.

---

47. Molière, Œuvres complètes, I, pp. 511 et 512.

Il est intéressant, et peut-être aussi amusant, de remarquer que dans les deux versions de sa pièce Diderot fait preuve de ce même dégoût pour la 'corvée' de faire des couplets que nous trouvons dans sa lettre à Sedaine, car, s'il est question et dans le dialogue et dans les indications scéniques des deux pièces de couplets chantés à la louange de Mme de Malves, qui sont donc indispensables dans une représentation, Diderot ne les écrit quand même pas.

S'il est clair que Diderot a basé la plupart de cette intrigue sur l'épisode de sa vie révélé par la lettre à Sedaine, l'anecdote racontée dans sa lettre du 17 août 1759 à Sophie Volland nous indique que ce n'était pas la première fois qu'il avait escamoté une telle commission, et il n'est pas impossible qu'il ait pensé aussi à cet incident en écrivant sa pièce. La ressemblance la plus frappante entre les deux c'est que la marquise de la Farre vint voir Diderot 'le matin, presque dans mon lit' et qu'Hardouin est toujours au lit quand Mme de Chepy envoie le chercher. Mais c'est surtout le ton érotique de la lettre qui nous semble important. Il y a un érotisme assez prononcé dans toute la pièce, et n'oublions pas que si Hardouin accepte la commission de Mme de Chepy, c'est seulement parce qu'il trouve Mlle Beaulieu charmante (devons-nous voir dans ce nom de 'Beaulieu' une référence suggestive à la raison de l'attraction qu'elle exerce sur Hardouin?).

Ce sont ces sources réelles qui donnent toute l'intrigue de La Pièce et le Prologue, mais pour Est-il bon? Est-il méchant? Diderot ajoute encore deux intrigues que, faute d'aucune source précise, nous devons croire entièrement fictives. Il s'agit des deux intrigues qui concernent Mme de Vertillac, après Hardouin lui-même peut-être la création la plus frappante de la pièce. Ces deux intrigues, celle avec Mlle de Vertillac et M. de Crancey et

celle avec le marquis de Tourville, prennent leur place dans la structure de la pièce pour la rendre encore plus compliquée et pour servir comme illustrations supplémentaires du problème philosophique.

C'est cette version plus compliquée de la pièce qui ressemble le plus à Jacques le fataliste. Nous y trouvons le même enchevêtrement d'une histoire dans une autre; il y a le même mélange d'histoires entièrement fictives et d'histoires qui se basent sur la réalité; le thème de la manipulation d'une personne par une autre est présent dans toutes les intrigues de la pièce et dans un bon nombre des histoires intercalées du roman; le problème philosophique de la pièce, 'Est-il bon? Est-il méchant?', est à peu près le même que celui qui est traité dans l'histoire de Mme de la Pommeraye; la critique du roman qui est présente dans l'œuvre romanesque est réfléchiée dans la critique du théâtre et du dramaturge que nous trouvons dans l'intrigue Hardouin/de Surmont; la présence d'Hardouin dans presque toutes les scènes de la pièce donne de l'unité de la même façon que le roman est unifié par la présence de Jacques et de son maître.

Et dans quelle mesure ce rôle d'Hardouin est-ce un autoportrait de Diderot? Nous avons vu que les lettres que nous avons examinées révèlent que Diderot jouait un peu ce rôle d''officieux persifleur' dans la société, mais même s'il avait mené les intrigues concernant Mme Dubois et Vallet de Fayolle les deux à la fois, son manque de réussite dans celle avec de Fourmont nous montre qu'il n'était pas le virtuose que nous voyons dans Hardouin. Même si les trois intrigues de La Pièce et le Prologue sont basées sur des épisodes de la vie de Diderot, il ne les menait pas toutes à la fois, et nous n'avons aucune indication qu'il avait jamais mené simultanément autant

d'intrigues que nous trouvons dans Est-il bon? Est-il méchant? C'est la structure rigoureuse de la pièce, ainsi que l'unité de temps, qui demandent la simultanéité des intrigues et la compression des événements réels; l'intrigue qui concerne Mme Bertrand par exemple ne dure que la moitié de l'après-midi, tandis que son prototype réel avait duré quelques mois. Mais il y a aussi une sorte d'idéalisation qui fait d'Hardouin le virtuose que Diderot aurait peut-être voulu être; n'oublions pas que dans La Pièce et le Prologue Diderot avait tenu lui-même le rôle d'Hardouin.<sup>48</sup>

L'érotisme du personnage est aussi typique de Diderot lui-même, nous le savons de ses écrits, mais ce trait est peut-être plus prononcé dans la personnalité d'Hardouin; nous savons par exemple que l'aide que Diderot portait à Mme Dubois était désintéressée, car il ne l'avait jamais rencontrée, mais quand Hardouin aide Mme Bertrand c'est en grande partie parce qu'il voudrait la séduire.

Il est donc vrai qu'Hardouin est un portrait idéalisé de Diderot lui-même, mais c'est aussi un portrait imparfait. Nous n'y voyons qu'un côté de sa personnalité, le côté cynique. Dans Hardouin nous trouvons seulement les aspects de la personnalité de l'auteur qui étaient absents de cet autre autoportrait, Saint-Albin; dans ce dernier nous trouvons la sensibilité et l'amour de la vertu qui sont également typiques des écrits de Diderot. Le vrai Diderot, ce n'est ni Hardouin ni Saint-Albin, c'est quelqu'un qui est à mi-chemin entre les deux.

Vers le début des deux versions de cette dernière pièce Diderot rejette cyniquement le genre qu'il avait créé: Hardouin parle d'un drame détestable, comme ils sont tous' (DPV, XXIII, pp. 332 et 396). Les raisons de sa déception sont évidentes: la

---

48. Voir le Paradoxe sur le comédien, AT, VIII, p. 382.

réussite du Père de famille était lente à venir, mais c'était cette pièce et Le Philosophe sans le savoir de Sedaine, dont Diderot fait mention dans Est-il bon? Est-il méchant?,<sup>49</sup> qui étaient les seuls chef-d'œuvres du genre. Son genre était devenu le refuge de la médiocrité. Vers la fin d'Est-il bon? Est-il méchant? Diderot jette un petit regard triste sur Saint-Albin, ce personnage qui typifiait les aspirations du drame: de Surmont parlant à de Crancey de son rôle dans sa pièce dit, 'Souvenez-vous M<sup>r</sup> que vous êtes d'une violence dont le Saint-Albin du Père de famille n'approche pas ... ' Et de Crancey de répondre, 'Cela ne me coûtera rien' (DPV, XXIII, p. 470).

---

49. DPV, XXIII, p. 391.



## Postface

Nous avons vu qu'en écrivant ses drames Diderot voulait créer une révolution théâtrale. Les Entretiens et le Discours nous montrent bien que, même si toutes ses idées ne sont pas nouvelles, il croyait renouveler le théâtre de son époque. Les pièces auraient pu être plus osées - nous avons remarqué un conflit entre l'idéalisme des œuvres théoriques et les aspects du théâtre traditionnel qui se sont infiltrés dans les pièces - mais il n'en est pas moins vrai que c'est le plus traditionnel des deux premiers drames de Diderot, Le Père de famille, qui réussit au théâtre et qui lança donc le genre nouveau. Et c'était ce genre nouveau qui pour Diderot était important plutôt que la création d'un ou deux chef-d'œuvres théâtraux; n'a-t-il pas pris comme épigraphe au Discours de la poésie dramatique la citation d'Horace,

Vice cotis acutum

Reddere quæ ferrum valet, exsors ipsa secandi. (DPV, X, p. 331)

'Jouant le rôle de la pierre à aiguiser, qui est capable de rendre le fer tranchant sans avoir elle-même la propriété de couper.'

Dans cette mesure le projet de Diderot réussit: Le Drame en France au XVIII<sup>e</sup> siècle de Félix Gaiffe montre bien l'intérêt et l'activité littéraire provoqués par le genre nouveau, mais, si Le Père de famille en est le premier chef-d'œuvre, il n'y en a qu'un autre, Le Philosophe sans le savoir de Sedaine, et même ces deux chef-d'œuvres sont loin d'être les œuvres les plus lues ou les plus connues de la littérature française. C'est-à-dire que le drame est devenu le domaine de la médiocrité.

Mais est-ce la faute à Diderot? Si nous ne jouons plus même les chef-d'œuvres du genre c'est peut-être moins à cause des idées

théoriques du drame, que parce que le genre se prête au goût pour la sensibilité, la sensiblerie même, qui existait pendant le dix-huitième siècle et que nous avons perdu aujourd'hui. L'effort de trouver un style de jeu naturel pour remplacer le jeu artificiel de l'époque est en lui-même louable, mais le style exagéré que Diderot cherchait, modelé sur les tableaux de Greuze, et qui a son équivalent dans le langage ampoulé de ses pièces, est de nos jours considéré ridicule, tandis que nous goûtons l'artificialité stylisée du théâtre classique. En voulant combattre cette artificialité Diderot passa peut-être d'un extrême à l'autre, produisant un style qui est, pour des raisons différentes, également artificiel. C'est cet aspect du Père de famille qui le rend injouable dans le théâtre du vingtième siècle; on pourrait dire que la pièce, et peut-être même le genre entier, est trop de son époque.

C'est à la lecture plutôt qu'au théâtre qu'il est possible de tenir compte de ces aspects des drames et de goûter l'originalité et la beauté des textes. Ce sont même souvent les aspects les moins théâtraux qui donnent le plus grand plaisir à la lecture, comme par exemple la déclaration d'amour de Constance,<sup>1</sup> le récit d'André<sup>2</sup> ou la traduction en prose de la chanson de Lucy dans Le Joueur.<sup>3</sup>

Il n'en est pas moins vrai que c'est grâce aux innovations de Diderot que Beaumarchais écrit un des chef-d'œuvres de la littérature française, Le Mariage de Figaro. Car, si Le Barbier de Séville est une comédie assez traditionnelle, dans la deuxième pièce de sa trilogie Beaumarchais sut profiter de son expérience dans le domaine du drame. Nous y trouvons, mélangés avec la comédie et les personnages bouffons,

---

1. DPV, X, pp. 23-5.

2. DPV, X, pp. 47-52.

3. DPV, XI, p. 401.

des personnages vraisemblables (Figaro, Suzanne, le Comte, la Comtesse), des émotions sérieuses (la tristesse de la Comtesse, la jalousie du Comte), de la vertu (la fidélité de Suzanne et de la Comtesse), une discussion de problèmes sociaux (les rapports entre la noblesse et le peuple ou entre l'homme et la femme), mais tous ces aspects sérieux de la pièce sont intégrés dans l'intrigue comique. Au talent comique dont il fait preuve dans Le Barbier de Séville Beaumarchais ajouta l'expérience du drame qu'il avait déjà acquise avant la composition de la première pièce de la trilogie; c'est pour cette raison que la deuxième pièce est la plus intéressante et la plus importante des deux. C'est dommage qu'il ne pût pas répéter ce succès dans la troisième pièce de sa trilogie, car dans La Mère coupable c'est le côté drame qui domine et la pièce est par conséquent aussi fade qu'Eugénie ou Les Deux Amis.

Mais Beaumarchais n'est pas le seul écrivain qui tourna l'expérience du drame à son avantage dans une comédie. L'autre exemple important, nous l'avons déjà vu, c'est Diderot lui-même. Mais il y a une différence évidente entre Le Mariage de Figaro et Est-il bon? Est-il méchant?, c'est que, si la comédie de Beaumarchais est un des piliers du répertoire théâtral français, celle de Diderot n'est presque jamais représentée. Diderot joua La Pièce et le Prologue en société, mais il n'essaya jamais de présenter ni cette version de la pièce ni Est-il bon? au public. La pièce nous semble d'ailleurs trop révolutionnaire pour avoir réussi devant le public du dix-huitième siècle, et c'est peut-être pour la même raison que pendant le dix-neuvième siècle la Comédie-Française l'a toujours refusée. Otis Fellows a tracé l'histoire des rares représentations de la pièce pendant le vingtième siècle jusqu'au triomphe de la mise en scène de la troupe amateur L'Equipe en 1951 et la création à la Comédie-

Française en 1955.<sup>4</sup> Mais, malgré l'enthousiasme d'un bon nombre des critiques, la pièce a disparu de la scène. On vient de la reprendre à la Comédie-Française en février 1984 pour fêter le bicentenaire de la mort de Diderot. Encore une fois la pièce a été bien reçue: dans Le Nouvel Observateur Bruno Villien a pu écrire, 'Merveille oubliée depuis trente ans, cette pièce de Diderot [est] moderne, drôle, stimulante'.<sup>5</sup> Espérons que cette fois ce chef-d'œuvre comique va trouver la place qu'il mérite dans le répertoire du théâtre français.

---

4. Dans son article 'Diderot's Est-il bon? rediscovered'.

5. Dans son compte rendu qui s'intitule 'L'Amer Denis'.

## Appendice

Résumés des pièces de théâtre de Diderot

i

Le Fils naturel

Acte I

Dorval décide qu'il doit quitter la maison de son ami, Clairville, parce qu'il est devenu amoureux de Rosalie, fiancée de Clairville. Evidemment il cache la raison de son départ. Constance, jeune veuve, sœur de Clairville et gardienne de Rosalie, est choquée par cette nouvelle et s'explique en déclarant son amour pour Dorval. Il n'a pas l'occasion de répondre à cette déclaration, car Clairville arrive pour lui demander un service: il commence à croire que Rosalie ne l'aime plus; il veut que Dorval intercède pour lui auprès d'elle.

Acte II

Rosalie révèle, d'abord à sa suivante et après à Dorval, qu'elle n'aime plus Clairville, puis elle laisse entendre à Dorval l'amour qu'elle lui porte. Dorval essaie de calmer Clairville en minimisant la force du changement de Rosalie, mais il n'y réussit pas. Dorval est sur le point de partir quand il reçoit une lettre de Rosalie qui explique sa douleur. Il commence une réponse, dans laquelle il déclare son amour, mais il est interrompu par un valet qui annonce que quelqu'un attaque Clairville. Dorval se précipite pour le secourir et Constance, qui arrive sur ces entrefaits, trouve la lettre inachevée et croit tout de suite qu'elle en est la destinataire..

Acte III

Dorval a sauvé la vie de Clairville, qui explique qu'il défendait l'honneur de Dorval contre deux hommes qui l'accusaient d'aimer

Rosalie. Constance arrive avec la lettre et révèle à son frère qu'elle est aimée par Dorval. Elle part et Clairville approuve l'union de son ami avec sa sœur, mais révèle que sa fortune est trop petite pour doter Constance et permettre son mariage avec Rosalie. Rosalie arrive, mais elle s'évanouit quand on lui parle d'un mariage entre Dorval et Constance. Elle sort avec des expressions de haine contre Clairville, qui est bouleversé par cette confirmation de ses craintes. André, valet du père de Rosalie, arrive et raconte les malheurs de son maître, Lysimond. En route des Etats Unis pour le mariage de sa fille il a été emprisonné par les Anglais. Heureusement il a été libéré, mais il a tout perdu. Clairville se rend compte qu'il n'est pas assez riche pour se marier avec Rosalie sans dot; Dorval prend la décision de la doter lui-même secrètement.

#### Acte IV

Rosalie est inconsolable, mais moins à cause de la perte de sa fortune que parce qu'elle regrette son ancien amour pour Clairville et se croit trahi par Dorval. Constance essaie de la consoler, mais elle annonce son intention de quitter la maison, éclate contre Dorval et puis fuit quand celui-ci arrive pour leur parler. Dans un long entretien avec Constance, Dorval lui parle de sa personnalité mélancolique, des malheurs de sa vie, de sa fortune réduite (il ne dit pas qu'il en a donné la moitié à Rosalie) et de sa naissance illégitime. Elle lui répond que sa vertu est la seule chose importante et qu'elle n'attend que le jour de leur mariage. Dorval dit à Clairville qu'il doit continuer à espérer que son mariage avec Rosalie aura lieu, et puis, ayant reçu la confirmation que Rosalie a reçu son argent, il décide qu'il est temps d'aller la voir lui-même.

Acte V

Clairville essaie de persuader à Rosalie de renouer avec lui, mais elle refuse. Encore une fois elle accuse Dorval, et Clairville, dégoûté, la quitte. Mais dans un long dialogue avec elle Dorval s'explique clairement et la convainc que c'est son devoir de se marier avec Clairville. Lysimond arrive, reconnaît non seulement sa fille, mais aussi son fils naturel, Dorval. Il révèle qu'une grande fortune lui reste et que la dot que Rosalie a reçue venait non pas de lui, mais de Dorval. Il donne sa bénédiction à tout le monde.

ii

Le Père de famille

Acte I

Il est presque six heures du matin; M. d'Orbesson (le père de famille du titre), sa fille Cécile, son beau-frère le commandeur d'Auvilé, et Germeuil, fils d'un ami décédé de d'Orbesson, attendent le retour de Saint-Albin, fils du père de famille, dont l'absence reste sans explication. Le commandeur et Cécile vont se coucher, et d'Orbesson parle avec Germeuil de sa tristesse: depuis la mort de sa femme son beau-frère joue le tyran dans sa maison, Cécile semble changée, et maintenant Saint-Albin commence à découcher sans explication. Germeuil le laisse et enfin Saint-Albin arrive. Il révèle qu'il a pris un logement humble pour se rapprocher de Sophie, fille pauvre et vertueuse dont il est devenu amoureux. Il a gagné sa confiance et son amour en cachant sa vraie identité. Laissé seul le père décide de parler à Sophie, puis le commandeur arrive pour lui dire qu'il croit que Cécile et Germeuil s'aiment.



Acte II

Cécile discute avec une marchande d'étoffes pendant que le père conduit ses affaires. Il vient d'apprendre que des gens de province qu'il connaît ont envoyé un de leurs enfants à Paris, et il fait des efforts pour le trouver. Il parle avec Cécile, qui dit que, bien qu'elle soit décidée de faire ce que son père veut, elle préférerait un couvent à un mariage avec quelqu'un qu'elle n'aime pas. Il lui demande s'il y a quelqu'un avec qui elle aimerait se marier, mais elle ne veut pas nommer Germeuil. Sophie arrive avec la vieille Mme Hébert, chez qui elle habite. Le père est frappé par son honnêteté, mais elle est beaucoup trop pauvre et il la croit de naissance bien trop humble pour se marier avec son fils, et c'est ce qu'il communique à Saint-Albin. Celui-ci refuse d'accepter ses arguments. Après avoir expliqué tous les problèmes sociaux qui seraient causés par un tel mariage, le père est remplacé par le commandeur qui explique le côté financier, mais Saint-Albin reste inflexible. Sophie arrive pour dire ses adieux. Saint-Albin est désolé de trouver qu'elle a compris et qu'elle accepte les raisonnements du père. Cécile et Germeuil essaient de le consoler, mais il dit qu'il veut parler seul avec Germeuil. Il lui parle d'un projet d'enlever Sophie et de fuir avec elle. Germeuil, seul, s'attriste sur son destin, car il ne veut trahir ni Saint-Albin ni son père, et, qui pis est, le commandeur a sollicité son aide dans un projet de s'emparer de Sophie par moyen d'une lettre de cachet.

Acte III

Cécile est offensée quand Germeuil lui demande de cacher Sophie dans son appartement, mais quand elle la voit elle est si touchée qu'elle consent - de cette façon il espère la mettre à l'abri du commandeur

et de Saint-Albin. Laissée seule Cécile reçoit le commandeur qui offre de lui donner toute sa fortune si elle veut se marier avec Germeuil; elle refuse de dépouiller ainsi son frère. Nous découvrons de sa conversation avec son oncle que les gens de province, dont il était question vers le début du deuxième acte, sont des parents du commandeur qu'il refuse de secourir. Saint-Albin et le père arrivent, choqués par la disparition de Sophie. Le commandeur, qui croit que c'est le résultat de sa lettre de cachet, annonce que Germeuil a été son complice. Germeuil arrive et il est accusé par Saint-Albin et le père. Il rend la lettre de cachet au commandeur et sort laissant d'Orbesson et son fils confus et honteux. Saint-Albin court à la recherche de Sophie suivi par Cécile. Le commandeur conseille au père de mettre Germeuil à la porte, de mettre Cécile dans un couvent et de punir Saint-Albin et Mme Hébert. Bien entendu le père ne suit pas ces conseils.

#### Acte IV

Saint-Albin est furieux parce qu'il a découvert que c'est Germeuil qui a caché Sophie. Cécile proteste son innocence, mais il ne veut pas la croire. Le père dit qu'il avait pensé à un mariage entre Cécile et Germeuil, mais que les mauvaises actions de celui-ci l'ont rendu impossible. Germeuil arrive et Saint-Albin veut l'attaquer, puis le père l'accuse de créer le désordre dans la maison. Evidemment, s'il veut protéger Saint-Albin, il ne peut pas protester son innocence, mais, laissé seul avec Cécile, il décide qu'il a confiance en la bonté du père. Saint-Albin rentre. Il veut tuer Germeuil, mais sa sœur réussit à le ramener à lui-même en lui disant que Germeuil a gardé Sophie à la maison pour la protéger du commandeur et des excès de Saint-Albin lui-même. Ils envoient la chercher. Elle

blâme Saint-Albin pour ses troubles. Tout le monde s'enfuit à l'approche du commandeur avec Deschamps, domestique de Germeuil, et Mme Hébert, qui cherche Sophie. Elle lui dit que la jeune fille est partie de chez elle avec Germeuil. Le commandeur fait ses projets pour se venger de tout le monde.

#### Acte V

Mademoiselle Clairret, la suivante de Cécile, révèle que le commandeur a parlé à Deschamps. Cécile parle à Saint-Albin de ses craintes et puis Germeuil arrive avec la nouvelle que le commandeur sait tout. Les hommes vont chercher Sophie, et Cécile est laissée seule avec son oncle. Elle supporte mal ses ironies et part à la recherche de son père. Le commandeur est content que, pour ce qui concerne ses projets, tout va bien. D'Orbesson arrive et le commandeur lui révèle que ses enfants ont conspiré avec Germeuil contre leur père. Tout le monde se rassemble et un exempt arrive pour arrêter Sophie, mais le commandeur, qui voit pour la première fois l'objet de sa persécution, reconnaît sa nièce, l'enfant que le père cherchait dès le début du deuxième acte de la pièce. Le mariage avec Saint-Albin devient donc possible, et le père accepte aussi le mariage de Cécile avec Germeuil. Il donne sa bénédiction à tout le monde.

iii

#### Le Joueur

#### Acte I

##### La Maison de Beverley

Mme Beverley dit à sa belle-sœur, Charlotte, que, bien que son mari ait perdu toute leur fortune au jeu, elle l'aime toujours. La fortune

de Charlotte reste entre les mains de Beverley, mais elle va la lui demander pour secourir Mme Beverley. Mais celle-ci refuse d'accepter ces secours; Charlotte doit conserver cette fortune pour son amant, Leuson. Charlotte signale que Leuson a de forts soupçons au sujet de Stukely, l'ami de Beverley. Jarvis, ancien intendant de Beverley, arrive. Il cherche Beverley, qui a dû le renvoyer à cause du manque d'argent. Stukely arrive, lui aussi cherchant Beverley. Charlotte l'accuse d'entretenir chez son ami la fureur du jeu; selon Stukely il aurait essayé de guérir cette manie, mais sans succès. Il l'a quitté la nuit précédente dans la maison de jeu de Wilson, et Jarvis y va le chercher. Quelqu'un frappe à la porte et Charlotte sort. Pendant son absence Stukely essaie, très subtilement, de semer dans l'esprit de Mme Beverley des doutes sur la fidélité de son mari. Il est sur le point d'entamer un autre sujet quand Charlotte rentre. C'était un créancier à la porte. Mme Beverley sort affligée et fatiguée. Charlotte commence encore une fois à reprocher Stukely quand Leuson arrive. Il remarque que, bien que Beverley se soit ruiné au jeu, son ami s'est enrichi. Stukely refuse de poursuivre cet entretien et part. Leuson dit qu'il connaît Stukely depuis longtemps et qu'il n'est pas honnête, mais Charlotte a de la peine à le croire. Il parle de mariage, mais elle lui répond qu'elle ne peut pas se marier pendant la détresse de sa belle-sœur.

#### L'Appartement de Stukely

Stukely s'inquiète des soupçons de Leuson. Il ne comprend pas comment il a réussi à comprendre ses intentions. Mais il est résolu à continuer et à posséder même les bijoux de Mme Beverley et l'héritage que Beverley attend de son oncle. Il révèle la raison de ses actions: il est amoureux de Mme Beverley. Bates, un des complices de Stukely, arrive. Ils parlent de leurs projets pour tromper Beverley encore une fois et aussi du danger des soupçons de Leuson.

Acte II

Une Maison de jeu

Beverley s'attriste de son destin. Jarvis entre. Il veut le ramener chez lui, mais, malgré ses remords, Beverley refuse, et, à l'arrivée de Stukely, Jarvis part seul. Stukely suggère qu'à force de prêter de l'argent à Beverley il commence à avoir des problèmes financiers lui aussi, qu'il faut jouer encore une fois pour les sauver tous les deux, et que Beverley doit trouver quelque source d'argent. Il suggère les bijoux de Mme Beverley. Après un premier refus, Beverley va les chercher. Stukely se demande s'il sera possible d'acheter l'amour de Mme Beverley. Il va avec Bates préparer tout ce qu'il faut pour tromper Beverley.

La Maison de Beverley

Charlotte demande sa fortune à Beverley, mais il refuse d'en parler. Mme Beverley arrive avec Leuson; elle est ravie de voir son époux. Beverley rejette les soupçons de Leuson au sujet de Stukely, il se fâche même contre Leuson qui part avec Charlotte. Tandis qu'il parle avec sa femme de l'amitié de Stukely une lettre arrive de celui-ci où il dit qu'il est ruiné, Beverley ne veut pas demander les bijoux de sa femme, mais elle les donne librement pour sauver l'ami de son mari.

Acte III

L'Appartement de Stukely

Stukely et Bates se félicitent de leur méchanceté. Stukely trouve son projet parfait et rejette les inquiétudes de son ami. Laissé seul il pense à un projet pour se débarrasser de Leuson en employant Beverley. Celui-ci arrive et offre son argent à Stukely mais refuse de jouer lui-même. Enfin Stukely lui persuade de faire encore un essai.

La Maison de Beverley

Charlotte dit à Mme Beverley qu'elle s'est trop fiée à son mari en lui donnant ses bijoux, mais celle-ci le défend. Leuson arrive et Mme Beverley le laisse seul avec Charlotte. Ils parlent de mariage; elle promet de lui donner sa main, et puis il révèle qu'elle n'a plus de fortune, qu'il sait de Bates que Beverley l'a perdue.

Une Maison de jeu

Beverley a perdu encore une fois. Il accuse Stukely de lui avoir donné de mauvais conseils, mais celui-ci proteste son amitié. Beverley accuse Dauson (encore un complice de Stukely) de les avoir ruinés tous les deux, mais après un instant sa colère éclate encore une fois contre Stukely. Ce dernier suggère que Bates serait prêt à prêter de l'argent à Beverley jusqu'à la mort de son oncle. Beverley va chercher Bates tandis que Stukely se résout d'essayer de séduire Mme Beverley.

La Maison de Beverley

Mme Beverley se trouve seule avec sa domestique, Lucy, à l'arrivée de Stukely. Seuls ensemble ils parlent de la lettre que Stukely a envoyée à Beverley. Stukely nie qu'il a été l'auteur de cette lettre, disant que c'était une ruse de la part de Beverley pour obtenir les bijoux de sa femme pour sa maîtresse. Il lui propose de fuir ensemble, mais elle l'ordonne de sortir. Elle se soumet à la volonté de Dieu.

Acte IV

La Maison de Beverley

Leuson annonce à Mme Beverley et Charlotte son intention de parler à Stukely et il part. Jarvis arrive pour dire que Stukely a commencé une action judiciaire contre Beverley et il part pour le ramener chez lui.

L'Appartement de Stukely

Bates annonce à Stukely que Beverley est devenu fou de désespoir. Au moment où Bates sort Leuson arrive. Stukely essaie de se défendre contre ses accusations, mais enfin il éclate et dit que Beverley est en sa puissance. Leuson promet de le sauver. Après son départ Stukely complotte sa mort avec Bates.

Une Rue

Il est nuit. Beverley erre dans les rues. Il est devenu fou et il a peur de rentrer chez lui. Il rencontre Leuson et veut l'attaquer à cause d'accusations faites par Stukely. Leuson affirme qu'il peut prouver son innocence et il part. Bates arrive avec Jarvis, et, après avoir suggéré que le vieillard ramène Beverley chez lui, il les quitte. Dans sa folie Beverley veut se coucher dans la rue, mais enfin il accepte d'accompagner Jarvis.

L'Appartement de Stukely

La mort de Leuson est décidée. Stukely donne ses ordres à Dauson. Il faut que Beverley paraisse coupable du meurtre.

Acte V

L'Appartement de Stukely

Bates raconte à Stukely la mort de Leuson et Dauson donne les détails de l'arrestation de Beverley pour ses dettes de jeu.

La Maison de Beverley

Mme Beverley et Charlote attendent Jarvis. Elles s'inquiètent parce qu'elles n'ont rien entendu de Leuson. Jarvis arrive avec les nouvelles de la mort de l'oncle de Beverley; les femmes se croient sauvées par l'héritage. Il vient de quitter Beverley dans sa prison et il décrit aux femmes le spectacle de désespoir qu'il y a vu.

### L'Appartement de Stukely

Stukely instruit Bates et Dauson dans ce qu'il faut faire pour assurer la mort de Beverley.

### La Prison

Beverley, au désespoir, boit du poison. Jarvis arrive avec Mme Beverley et Charlotte. Elles lui annoncent la mort de son oncle, mais il leur révèle qu'il a déjà perdu son héritage. Sa femme lui pardonne tout, mais il reste distrait. Il est sur le point de confesser son dernier péché quand Stukely arrive et l'accuse du meurtre de Leuson. Bates arrive et dit à Charlotte, qui est désespérée, que quelqu'un l'attend à l'extérieur. Dauson arrive suivi de Charlotte et Leuson. Bates et Dauson étaient si choqués par la méchanceté excessive de Stukely qu'ils ont épargné Leuson. Maintenant Stukely est complètement démasqué. Mais il est trop tard pour Beverley qui révèle qu'il s'est empoisonné et meurt entouré de sa famille.

### iv

### Les Pères malheureux

On voit des costumes et du décor que les personnages sont de pauvres campagnards. La mère parle à ses deux petits fils. Elle s'inquiète, mais elle ne veut pas leur expliquer pourquoi. Le père est allé à la chasse, leur ami, le vieillard Simon, est allé à la ville. Elle quitte les enfants et ils parlent de leur parents. Quand ils voient la mère ou le père seuls ils sont tristes, mais quand ils sont ensemble ils essaient de cacher leur tristesse. L'aîné les a entendus parler d'un grand-père et de leur intention de lui rendre visite. Le père arrive. Il n'a rien tué, et, comme la mère, il est triste et inquiet. Les enfants essaient de le réconforter, mais ils n'y



réussissent pas. Le père envoie le cadet chercher Simon et l'aîné voir sa mère, et puis, dans un monologue, il révèle la raison de son inquiétude: c'est qu'ils meurent de faim. Simon est allé chercher des aumônes, mais les habitants de la ville sont si durs, qui sait s'il en trouvera? Il se reproche de ses actions passées qui ont causé ce malheur: il y a dix ans il s'est marié, et, rejeté par son père qui n'approuvait pas ce mariage, il est venu avec sa femme ici, dans la forêt. Il espère qu'un jour son père prendra pitié de lui et de sa famille.

Le plus jeune des enfants arrive avec la nouvelle qu'il a donné tout le pain qui lui restait à un petit chevrier qui avait faim. Quand il est parti, le père, désolé par cette histoire touchante, va se tuer, mais il sent la main de Dieu qui l'arrête. La mère arrive, et le père s'attriste sur son sort, mais elle lui dit qu'il devrait avoir confiance en la bonté de Dieu. Le fils cadet entre avec la nouvelle que Simon est rentré avec beaucoup d'argent. Les parents vont le chercher dans la cabane, mais Simon leur échappe en sortant de l'autre côté. Il rejette l'enfant qui veut lui parler; évidemment il est troublé. L'autre enfant arrive, mais le vieillard est trop préoccupé pour les entendre; il parle pour lui-même. Il a commis un crime (il ne dit pas lequel) contre un voyageur. Les enfants lui disent que s'il avait volé l'argent il leur serait inutile, mais ils ont confiance qu'il ne l'a pas volé.

Simon est laissé seul avec le père. D'abord il ment pour cacher la source de l'argent, et quand le père ne le croit pas il le fuit. Le père dit à la mère qu'il doit dévoiler ce mystère de l'argent, mais la mère croit Simon incapable de commettre un crime. Encore une fois le vieillard se trouve seul avec le père. Il est tourmenté, et cette fois il dit la vérité; il a commis un crime et

il se croit déshonoré. Il n'avait rien trouvé à la ville, il revenait désespéré et il a rencontré un riche voyageur. Il l'a menacé avec son couteau, il lui a demandé sa bourse et il a pris la moitié de l'argent qu'elle contenait. Maintenant il est accablé de honte. Le père lui ordonne de retrouver le voyageur et de lui rendre son argent.

Le cavalier arrive et reconnaît Simon tout de suite. Quand le vieillard est sorti le cavalier explique au père qu'il s'est égaré, qu'il a été volé et que Simon est le voleur. Le père explique les raisons du crime et puis Simon revient et fait ses excuses. Le cavalier est touché par le malheur de ces hommes et il pardonne à Simon. La situation du père le fait penser à celle de son fils qu'il a chassé de sa maison il y a dix ans et que maintenant il cherche. Il révèle son nom: c'est le père du père, le grand-père dont les enfants parlaient au début de la pièce. Il est présenté à la famille de son fils; ils sont tout à fait réconciliés.

v

Est-il bon? Est-il méchant?/La Pièce et le Prologue

Les détails qui n'existent pas dans La Pièce et le Prologue sont mis entre crochets.

[Acte I]

Mme de Chepy prépare une fête pour son amie, Mme de Malves. Elle envoie l'un de ses domestiques chez le tapissier, le décorateur et les musiciens, l'autre elle envoie chercher l'écrivain Hardouin. Elle demande à sa femme de chambre, Mlle Beaulieu, si elle sait faire du théâtre. [Mme de Vertillac, une amie de Mme de Chepy, arrive à

l'improviste. Elle vient de faire un long et lent voyage avec sa fille pour la séparer de son amant, de Crancey, et elle se plaint de la lenteur du postillon. La seule raison qu'elle ait pour rejeter l'amant de sa fille est qu'elle est ennuiée par sa famille. Elle demande des nouvelles d'Hardouin. Elle a un reste de tendresse pour lui, mais elle veut le voir surtout pour lui parler d'une affaire qui concerne le marquis de Tourvelle. Elle va se reposer de son voyage au moment où Mlle Beaulieu rentre.] Mme de Chepy lui ordonne de réciter un extrait du Philosophe marié et se montre assez contente de ce qu'elle entend, mais quand Mlle Beaulieu lui demande le titre de la pièce qu'elle va faire jouer, elle répond qu'elle n'est pas encore écrite.

Le premier domestique revient; il s'est blessé au pied avant d'accomplir ses commissions. Le deuxième rentre; il a trouvé Hardouin, mais maintenant il est ivre et il s'est fait mal à la tête. Hardouin arrive; Mme de Chepy veut qu'il écrive le divertissement dont elle a besoin pour la fête de son amie. Hardouin refuse, mais elle ne veut pas accepter cette réponse et elle le laisse avec Mlle Beaulieu pour voir si elle peut fléchir sa résolution. Il lui dit qu'il fera la pièce si elle le veut, mais d'abord elle refuse: Mme de Chepy serait outrée si la servante obtenait ce qu'on avait refusé à la maîtresse, mais quand Hardouin insulte les acteurs amateurs elle demande la pièce pour lui prouver qu'elle sait jouer. Comme elle l'a prédit, Mme de Chepy est plus fâchée contre Mlle Beaulieu qu'elle est contente que la pièce sera écrite.

{Acte II}

Hardouin se tourmente pour trouver une idée pour sa pièce quand un laquais entre. Il y a quelques personnes qui cherchent Hardouin,

y compris une femme, [de Crancey,] et [des] Renardeau[x], avocat bas-normand; Hardouin accepte de voir la femme. Il ne la connaît pas; elle s'appelle Mme Bertrand, elle est la veuve d'un capitaine de la marine qui a péri dans le naufrage de son bateau. Elle a obtenu une pension, mais elle la veut réversible sur la tête de son fils, et c'est ce qu'on lui refuse. On lui a dit qu'Hardouin pourrait peut-être l'aider. Il connaît Poultier, le premier commis de la marine, et il trouve Mme Bertrand charmante. Il promet donc d'essayer de l'aider, disant qu'il faut rendre la chose personnelle. Elle s'en va contente.

L'avocat [des] Renardeau[x] entre. Hardouin s'afflige parce que sa sœur vient de mourir et l'on a disposé de sa succession sans sa permission. [Des] Renardeau[x] lui conseille de laisser l'affaire là et de ne pas plaider, car il a précisément la même affaire avec Mme Servin, une amie d'Hardouin, qui dure depuis dix ans et qui ne vient pas à bout. Hardouin promet de finir l'affaire de l'avocat et, pendant que celui-ci écrit sa procuration, il révèle en aparté que l'histoire de sa sœur n'était qu'une ruse pour aider son amie Mme Servin. [Des] Renardeau[x] s'en va content.

[De Crancey arrive vêtu en postillon. Il cherche les secours d'Hardouin dans son projet de se marier avec Mlle de Vertillac. Il refuse de se retirer quand sa bien aimée arrive avec sa mère. Mme de Vertillac éclate quand elle reconnaît dans leur postillon l'homme qu'elle fuyait. Hardouin lui conseille de permettre le mariage, mais Mme de Vertillac rejette cette proposition et sort avec sa fille. Hardouin accepte d'aider de Crancey. Il faut qu'il feigne de l'indifférence envers Mlle de Vertillac et Hardouin se chargera du reste. De Crancey sort, désolé qu'il ne peut pas parler avec son amie.] Un laquais annonce l'arrivé de l'auteur de Surmont. Hardouin

profite de sa visite et lui demande d'écrire la pièce pour Mme de Chepy. Si la pièce est aimée on révélera que de Surmont en est l'auteur, mais si on ne l'aime pas Hardouin s'en dira l'auteur. De Surmont va se mettre au travail.

Hardouin commence à penser à ses projets. [Il a besoin de deux lettres pour mener à bout le mariage entre de Crancey et Mlle de Vertillac; l'une il écrit lui-même, mais pour l'autre il a besoin d'une écriture différente et il la fait donc recopier par un laquais.

### Acte III

Le laquais a terminé son travail et Hardouin l'envoie chercher des Renardeaux.] Mlle Beaulieu arrive pour dire à Hardouin que Mme de Chepy, qui est d'une humeur détestable, ne veut plus de sa pièce, mais il répond qu'elle arrive trop tard, que la pièce est déjà écrite. Elle révèle aussi que Poultier est dans la maison et elle laisse Hardouin avec lui. Hardouin lui parle de l'affaire de Mme Bertrand. Il suggère que son fils n'est pas l'enfant de M. Bertrand, mais est le fils illégitime d'Hardouin lui-même. Si la mère mourrait il ne pourrait pas laisser son fils indigent, mais il n'a pas l'argent pour son éducation. Poultier suggère non seulement de rendre la pension réversible sur le fils de Mme Bertrand, mais aussi de la redoubler, et il va régler l'affaire. Hardouin se demande si Mme Bertrand approuverait le moyen dont il s'est servi pour arranger son problème. Celle-ci arrive pour savoir les nouvelles de son affaire et, peu après, un valet entre apportant le brevet de la pension signé du ministre. Elle remercie Hardouin et voudrait aussi remercier Poultier. Hardouin l'envoie chercher son enfant pour le lui présenter quand il arrivera. Hardouin se plaint de son caractère: il a aidé Mme Bertrand, mais il voudrait aussi la séduire.

[Mme de Vertillac entre et demande un service. Hardouin est ami du marquis de Tourvelles qui est devenu collateur du bénéfice du prieuré de Préfontaine. Il va le conférer à un certain abbé Gauchat que Mme de Vertillac trouve extrêmement ennuyeux. Il faut qu'Hardouin lui persuade de le conférer à l'abbé Dubuisson, qui est très bon compagnon. Des Renardeaux arrive et Hardouin lui demande d'attendre à côté. Avec les fausses lettres qu'il a préparées il fait croire à Mme de Vertillac que si elle n'accepte pas le mariage de de Crancey avec sa fille elle risque de se trouver grand-mère sans avoir de gendre, mais il la fait promettre qu'elle ne parlera pas de cet entretien avec sa fille. Des Renardeaux est appelé et elle signe un dédit qui accorde sa fille à de Crancey. Mme de Chepy arrive avec les deux amants qui sont on ne peut plus heureux de trouver leur mariage conclu. Les femmes s'en vont; Hardouin donne à de Crancey son dédit. Au moment où de Crancey sort le marquis de Tourvelles survient. Hardouin accomplit la tâche que Mme de Vertillac lui a confiée en donnant à Gauchat le caractère de Dubuisson et vice versa. Laissé seul il commence à s'inquiéter qu'il n'a rien entendu de Mme Bertrand, de Poulitier ou de de Surmont. Il va les chercher.

#### Acte IV

Mlle de Vertillac et de Crancey ne comprennent pas pourquoi Mme de Vertillac les boude. Enfin elle s'explique et le stratagème d'Hardouin est dévoilé. Furieux contre lui, les trois vont le chercher.

Poulitier arrive et, peu après, Hardouin rentre.] Hardouin remercie Poulitier de son aide et, quand Mme Bertrand arrive avec son enfant, Binbin, Hardouin se retire [et regarde la scène à la dérobé]. Poulitier surprend Mme Bertrand en faisant le catalogue des ressemblances

entre Binbin et son père, car bien que l'enfant ressemble assez à Hardouin, le père que Poultier lui suppose, il ne ressemble pas du tout au feu M. Bertrand. Quand il est parti elle dit à Hardouin qu'elle le croit fou. Pour expliquer cette folie apparente de Poultier Hardouin révèle le moyen qu'il a trouvé pour résoudre l'affaire de la pension - Mme Bertrand est furieuse.

[Des] Renardeau[x] survient. Il est content qu'Hardouin a réussi à résoudre son affaire avec Mme Servin, mais il devient fâché quand il se rend compte qu'Hardouin l'a trompé. Mme de Chepy arrive. Elle est dépitée parce qu'Hardouin ne s'intéresse pas à elle et en plus elle lui en veut toujours pour avoir refusé de faire sa pièce quand elle le lui a demandé mais accepté quand il a été demandé par Mlle Beaulieu.

[Mme de Vertillac entre avec sa fille et de Crancey. Elle éclate contre Hardouin. Celui-ci essaie de se justifier, disant que la peine qu'il a causée à Mme de Vertillac aurait été d'une assez courte durée, mais il a sauvé les enfants d'une peine bien plus longue et bien plus cruelle. Elle avoue que son amour pour Hardouin est plus fort que sa colère.]

Mlle Beaulieu arrive scandalisée du rôle qu'elle a reçu dans le divertissement. De Surmont arrive sur ses pas et distribue les autres rôles - il semble que chacun va jouer dans la pièce à peu près le même rôle qu'il a joué dans la vie réelle. De Surmont est peu content quand il comprend que personne ne veut jouer le même rôle deux fois dans une même journée. Un billet arrive de Mme Servin, évidemment elle aussi elle est fâchée contre Hardouin. [Des] Renardeau[x] met son bonnet carré, et ils font le procès d'Hardouin. A la fin il n'y a que Mme Bertrand, qui a perdu et sa pension et sa réputation aux yeux de Poultier et du ministre, qui ne semble pas

contente. [A la fin du procès le marquis de Tourville arrive; il vient de découvrir l'erreur qu'Hardouin lui a fait faire. Hardouin s'excuse en disant que c'est Mme de Vertillac qui a brouillé les noms.]

Mme de Malves paraît pour la première fois. Un troupe d'enfants lui présente des bouquets pendant que de Surmont taquine Mlle Beaulieu en suggérant qu'elle est leur mère. On commence à danser et à chanter à la louange de Mme de Malves quand Poulitier arrive. Mme Bertrand s'explique, mais elle s'inquiète toujours sur l'opinion que le ministre va avoir d'elle. Poulitier révèle qu'il n'a rien dit au ministre, elle peut donc garder la pension sans perdre sa réputation. Mme de Chepy pose la question, 'Est-il bon? Est-il méchant?' et la pièce se termine avec la réponse, 'L'un après l'autre, comme tout le monde'.



## **Bibliographie**

Abréviations des principaux ouvrages cités

- AT Denis Diderot, Œuvres complètes, éd. J. Assézat et  
M. Tourneux, 20 vol. (Paris, 1875-7)
- CG Carlo Goldoni, Opère, 40 vol. (Venise, 1907-60)
- CL Friedrich Melchior Grimm et autres, Correspondance littéraire,  
philosophique et critique, éd. M. Tourneux, 16 vol.  
(Paris, 1877-82)
- CORR Denis Diderot, Correspondance, éd. G. Roth et J. Varloot,  
16 vol. (Paris, 1955-70)
- DPV Denis Diderot, Œuvres complètes, éd. H. Dieckmann, J. Proust,  
J. Varloot et autres, 33 vol. (Paris, 1975- )
- DS Diderot Studies
- L Abbé Bruté de Loirelle, Le Joueur (Londres et Paris, 1762)
- M Edward Moore, The Gamester, édition de 1753, dans Eighteenth-  
Century Tragedy, éd. M.R. Booth (Londres, 1965), pp. 155-225
- M56 Edward Moore, The Gamester, édition de 1756, éd. C.H. Peake  
et P.R. Wikelund, The Augustan Reprint Society, 5<sup>e</sup> série, 1  
(Michigan, 1948)
- MC Denis Diderot, Mémoires pour Catherine II, éd. P. Vernière  
(Paris, 1966)
- S Bernard Joseph Saurin, Béverlei (Vienne, 1768)
- SG Salomon Gessner, Schriften, 4 vol. (Zurich, 1762 et Hildesheim  
et New York, 1976)
- SVEC Studies on Voltaire and the Eighteenth Century

Bibliographie générale

- Alembert, Jean le Rond d', Œuvres complètes, 5 vol. (Genève, 1967)
- Aslan, Odette, L'Art du théâtre (Paris, 1963)
- Aubignac, François Hedelin, abbé d', La Pratique du théâtre,  
éd. P. Martino (Alger, Carbonel et Paris, 1927)
- Balcou, Jean, Fréron contre les philosophes (Genève, 1975)
- Barnett, Dene, 'La vitesse de la déclamation au théâtre (XVII<sup>e</sup> et  
XVIII<sup>e</sup> siècles)', dans XVII<sup>e</sup> Siècle, 128 (1980), pp. 319-26
- Barthes, Roland, Sur Racine (Paris, 1960 et 1963)
- Beaumarchais, Pierre Auguste Caron de, Théâtre complet, Lettres  
relatives à son théâtre, éd. M. Allem et P. Courant (Paris, 1957)
- Belaval, Yvon, L'Esthétique sans paradoxe de Diderot (Paris, 1950)
- Ed. Bénac, Henri, Diderot, Œuvres romanesques (Paris, 1962)
- Bertaut, Jules, La Vie littéraire en France au XVIII<sup>e</sup> siècle (Paris, 1954)
- Blum, Carol, Diderot: The Virtue of a Philosopher (New York, 1974)
- Boas, Frederick S., An Introduction to Eighteenth-Century Drama,  
1700-1780 (Oxford, 1953)
- Bogatyrev, Petr, 'Les signes du théâtre', trad. M. Derrida, dans  
Poétique, 2 (1971), pp. 517-30
- Boileau-Despréaux, Nicolas, Œuvres complètes, éd. A. Adam et  
F. Escal (Bruges, 1966)
- Boncompain, Jacques, Auteurs et comédiens au XVIII<sup>e</sup> siècle ([Paris], 1976)
- Ed. Booth, Michael R., Eighteenth-Century Tragedy (Londres, 1965)
- Braun, Theodore E.D., 'From Marivaux to Diderot: Awareness of the  
Audience in the Comédie, the Comédie Larmoyante and the Drame',  
dans DS, 20, éd. O. Fellows et D. Guiragossian Carr (Genève, 1981),  
pp. 17-30

- Braunschvig, Marcel, L'Abbé du Bos: Rénovateur de la critique au XVIII<sup>e</sup> siècle (Toulouse, 1904)
- Bremmer, Geoffrey, 'An Interpretation of Diderot's Paradoxe sur le comédien', dans British Journal for Eighteenth-Century Studies, 4 (1981), pp. 28-43
- Brown, Laura, English Dramatic Form, 1660-1760: An Essay in Generic History (New Haven et Londres, 1981)
- Camp, André, 'Est-il bon? Est-il méchant? et la critique', dans L'Avant-Scène, 123 ([février 1956]), pp. 30-1
- Carr, Diana Guiragossian, 'Le Père de famille et sa descendance anglaise', dans Enlightenment Studies in Honour of Lester G. Crocker, éd. A.J. Bingham et V.W. Topazio (Oxford, 1979), pp. 49-58
- Carr, Diana Guiragossian, 'Les Traductions anglaises des œuvres de Diderot au dix-huitième siècle', Actes du sixième congrès international des lumières, éd. H. Mason, SVEC, 216 (Oxford, 1983), p. 455
- Cartwright, Michael, 'Diderot and the Idea of Performance and the Performer', dans Studies in Eighteenth-Century French Literature Presented to Robert Niklaus, éd. J.H. Fox, M.H. Waddicor et D.A. Watts (Exeter, 1975), pp. 31-42
- Caskey, John Homer, The Life and Works of Edward Moore, Yale Studies in English, 75 (New Haven, Londres et Oxford, 1927)
- Chatfield-Taylor, H.C., Goldoni (Londres, 1914)
- Chiarelli, Riccardo, Carlo Goldoni (Torino, 1963)
- Chouillet, Anne-Marie, 'Dossier du Fils naturel et du Père de famille', dans SVEC, 208, éd. H. Mason (Oxford, 1982), pp. 73-166
- Chouillet, Jacques, Diderot (Paris, 1977)
- Chouillet, Jacques, La Formation des idées esthétiques de Diderot, 1745-1763 (Paris, 1973)

- Chouillet, Jacques, 'Figures chorégraphiques dans le théâtre de Diderot', dans Quaderni di teatro (1981), pp. 134-44
- Chouillet, Jacques et Anne-Marie, 'Etat actuel des recherches sur Diderot', dans Dix-huitième Siècle, 12 (1980), pp. 443-70
- Clairon, Hyppolite, Mémoires de Mlle Clairon. (Paris, 1822)
- Colson, J.B., Répertoire du théâtre français (Bordeaux, 1819)
- Cornelle, Pierre, Théâtre, éd. P. Lièvre et R. Caillois, 2 vol. (Paris, 1950)
- Crocker, Lester G., Two Diderot Studies: Ethics and Esthetics (Baltimore, 1952)
- Cru, R. Loyalty, Diderot as a Disciple of English Thought (New York, 1913 et 1966)
- Dagen, Jean, 'Formes de l'irresponsabilité dans l'œuvre de Diderot', dans Actes du sixième congrès international des lumières, éd. H. Mason, SVEC, 216 (Oxford, 1983), pp. 340-3
- Dédéyan, Charles, L'Angleterre dans la pensée de Diderot (Paris, [1958]) [Delaporte, Joseph], Catalogue de pièces choisies du répertoire de la Comédie-Française (Paris, 1775)
- Demers, Maria Ribaric, Le Valet et la Soubrette de Molière à la Révolution (Paris, 1970)
- Destouches, Philippe Néricault, Le Glorieux, dans Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle, éd. J. Truchet, I (Paris, 1972), pp. 565-684
- Destouches, Philippe Néricault, Le Philosophe marié; ou, Le Mary honteux de l'être (Paris, 1727)
- Destouches, Philippe Néricault, L'Obstacle imprévu; ou, L'Obstacle sans obstacle (Paris, 1772)
- Diderot, Denis, Correspondance, éd. G. Roth et J. Varloot, 16 vol. (Paris, 1955-70)

- Diderot, Denis, Le Père de famille, dans Collection de pièces de théâtre accompagnées de commentaires anciens et de nouvelles remarques, de notices sur les auteurs, et d'examens des pièces; par plusieurs hommes de lettres (Paris, 1830), pp. 1-193
- Diderot, Denis, Mémoires pour Catherine II, éd. P. Vernière (Paris, 1966)
- Diderot, Denis, Œuvres complètes, éd. J. Assézat et M. Tourneux, 20 vol. (Paris, 1875-7)
- Diderot, Denis, Œuvres complètes, éd. H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot et autres, 33 vol. (Paris, 1975- )
- Dieckmann, Herbert, Inventaire du fonds Vandeuil et inédits de Diderot (Genève et Lille, 1951)
- Dieckmann, Jane Marsh, "'A Zerbina penserete": A Note on Diderot's Epigraph', dans Studies in Eighteenth-Century French Literature Presented to Robert Niklaus, éd. J.H. Fox, M.H. Waddicor et D.A. Watts (Exeter, 1975), pp. 43-47
- Dodsley, Robert, Chronicle of the Kings of England, Book II (Londres, 1741)
- Dodsley, Robert, Chronique des rois d'Angleterre, trad. Fougeret de Monbron (Londres, 1743)
- Dubos, Jean Baptiste, Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, 2<sup>e</sup> édition, 3 vol. (Paris, 1733)
- Dupêcher, Daniel R., 'Racine à la Comédie-Française, 1680-1774', dans Revue d'Histoire Littéraire de la France, 78 (1978), pp. 190-201
- Dupont, Paul, Houdar de La Motte (Paris, 1898)
- Ed. Dupuy, Ernest, Denis Diderot, Le Paradoxe sur le comédien (Paris, 1902 et Genève, 1968)
- Elam, Keir, The Semiotics of Theatre and Drama (Londres et New York, 1980)

Elton, Oliver, A Survey of English Literature, 1730-1780, 2 vol.

(Londres, 1928)

Emelina, Jean, Les Valets et les servantes dans le théâtre comique

en France de 1610 à 1700 (Grenoble et Cannes, 1975)

Ehrlich-Haefeli, Verena, 'Sécularisation, langue et structure familiale:

la figure du père dans le théâtre de Lessing et de Diderot', dans

Actes du sixième congrès international des lumières, éd. H. Mason,

SVEC, 216 (Oxford, 1983), pp. 53-6

Fagan, Barthélemy-Christophe, La Pupille, dans Théâtre du XVIII<sup>e</sup>

siècle, éd. J. Truchet, I (Paris, 1972), pp. 989-1014

Fellows, Otis, 'Diderot's Est-il bon? rediscovered', dans Enlightenment

Studies in Honour of Lester G. Crocker, éd. A.J. Bingham et

V.W. Topazio (Oxford, 1979), pp. 87-110

Fellows, Otis, 'The Facets of Illegitimacy in the French Enlightenment',

dans DS, 20, éd. O. Fellows et D. Guiragossian Carr (Genève, 1981),

pp. 77-98

Fénelon, François de Salignac de La Mothe-, Les Aventures de Télémaque,

éd. J.-L. Goré (Paris, 1968)

Fontaine, Léon, Le Théâtre et la philosophie au XVIII<sup>e</sup> siècle

(Genève, 1967)

Francke, Kuno, A History of German Literature as Determined by

Social Forces (New York, 1901)

Freer, Alan J., 'Talma and Diderot's Paradox on Acting', dans DS,

8, éd. O. Fellows et D. Guiragossian (Genève, 1966), pp. 23-76

Freud, Hilde H., Palissot and 'Les Philosophes', DS, 9 (Genève, 1967)

Gaiffe, Félix, Le Drame en France au XVIII<sup>e</sup> siècle (Paris, 1910)

Garcin, Philippe, 'Diderot et la philosophie du style', dans Critique,

15, (1959), pp. 195-213.

- Gessner, Salomon, Schriften, 4 vol. (Zurich, 1762 et Hildesheim et New York, 1976)
- Goldoni, Carlo, Opere, 40 vol. (Venise, 1907-60)
- Gorny, Léon, Diderot, un grand Européen (Paris, 1971)
- Gouhier, Henri, L'Œuvre théâtrale (Paris, 1958)
- Graffigny, Françoise Paule Huguet de, Œuvres complètes (Paris, 1821)
- Green, F.C., Diderot's Writings on the Theatre (Cambridge, 1936)
- Greene, E.J.H., Menander to Marivaux: The History of a Comic Structure (Alberta, 1977)
- Grimm, Friedrich Melchior, et autres, Correspondance littéraire, philosophique et critique, éd. M. Tourneux, 16 vol. (Paris, 1877-82)
- Grosclaude, Pierre, Malesherbes et son temps (Paris, 1964)
- Grosclaude, Pierre, Malesherbes, témoin et interprète de son temps (Paris, 1961)
- Guedj, Aimé, 'Les Drames de Diderot', dans DS, 14, éd. O. Fellows et D. Guiragossian (Genève, 1971), pp. 15-95
- Guerlac, Suzanne, 'The tableau and authority in Diderot's aesthetics', dans SVEC, 219, éd. H. Mason (Oxford, 1983), pp. 183-94
- Guimond de la Touche, Claude, Iphigénie en Tauride (Paris, 1757)
- Hanna, Blake T., 'Diderot théologien', dans Revue d'Histoire Littéraire de la France, 78 (1978), pp. 19-35
- Hawkins, Frederick, The French Stage in the Eighteenth Century, 2 vol. (New York, 1969)
- Hoffmann-Lipońska, Aleksandra, Philippe Néricault Destouches et la comédie moralisatrice (Poznań, 1979)
- Heartz, Daniel, 'Diderot et le théâtre lyrique: "le nouveau stile" proposé par Le Neveu de Rameau', dans Revue de Musicologie, 64 (1978), pp. 229-52



- Hermand, Pierre, Les Idées morales de Diderot (Paris, 1923)
- Hibberd, John, Salomon Gessner, His Creative Achievement and Influence  
(Cambridge, 1976)
- Hill, Aaron, The Dramatic Works of Aaron Hill, Esq., 2 vol. (Londres, 1760)
- Hobson, Marian, 'Notes pour les Entretiens sur "Le Fils naturel"',  
dans Revue d'Histoire Littéraire de la France, 74 (1974), pp. 203-13
- Howarth, W.D., 'The Playwright as Preacher: Didacticism and Melodrama  
in the French Theatre of the Enlightenment', dans Forum for Modern  
Language Studies, 14 (1978), pp. 97-115
- Hughes, Leo, 'Theatrical Convention in Richardson: Some Observations  
on a Novelist's Technique', dans Restoration and Eighteenth-Century  
Literature: Essays in Honor of Alan Dugald M<sup>C</sup>Killop, éd. C. Camden  
(Chicago, 1963), pp. 239-50
- Hytier, Adrienne D., 'Diderot et Molière', dans DS, 8, éd. O. Fellows  
et D. Guiragossian (Genève, 1966), pp. 77-103
- Ingarden, Roman, 'Les Fonctions du langage au théâtre', trad. H. Roussel,  
dans Poétique, 2 (1971), pp. 517-30
- Joannidès, A., La Comédie-Française de 1680 à 1900 (Genève, 1970)
- Joly, Raymond, Deux Etudes sur la préhistoire du réalisme (Québec, 1969)
- Jourdain, Eleanor F., Dramatic Theory and Practice in France, 1690-1808  
(Londres, 1921)
- Jusserand, J.J., Shakespeare in France under the 'ancien régime'  
(Londres, 1899)
- Kempf, Roger, Diderot et le roman; ou, Le Démon de la présence  
(Paris, 1964)
- Kohlschmidt, Werner, A History of German Literature, 1760-1805, trad.  
I. Hilton (Londres, 1975)

- Laborde, Alice M., Diderot et l'amour (Saratoga, 1979)
- La Bruyère, Jean de, Les Caractères, éd. R. Pignarre (Paris, 1965)
- La Motte, Antoine Houdard de, Œuvres, 10 vol. (Paris, 1754)
- Lancaster, Henry Carrington, 'The Cast and the reception of Diderot's Père de famille', dans Modern Language Notes, 69 (1954), pp. 416-18
- Lancaster, Henry Carrington, 'The Comédie-Française 1701-1774' dans Transactions of the American Philosophical Society, 41 (1951), pp. 593-849
- Lancaster, Henry Carrington, French Tragedy in the Time of Louis XV and Voltaire, 1715-1774 (Baltimore, Londres, Oxford et Paris, 1950)
- [Landois, Paul], Silvie, dans Henry Carrington Lancaster, The First French 'Tragédie Bourgeoise': 'Silvie', Attributed to Paul Landois, The John Hopkins Studies in Romance Literatures and Languages, 48 (Baltimore, 1954)
- Lanson, Gustave, Nivelle de la Chaussée et la comédie larmoyante (Paris, 1903)
- Larthomas, Pierre, Le Langage dramatique: Sa nature, ses procédés (Paris, 1972)
- Larthomas, Pierre, Le Théâtre en France au XVIII<sup>e</sup> siècle (Paris, 1980)
- Lee, Vernon, Studies of the Eighteenth Century in Italy (Londres, 1887)
- Lewinter, Roger, Diderot; ou, Les Mots de l'absence (Paris, 1976)
- Lewinter, Roger, 'L'Exaltation de la vertu dans le théâtre de Diderot', dans DS, 8, éd. O. Fellows et D. Guiragossian (Genève, 1966), pp. 119-69
- Lillo, George, The London Merchant, dans Eighteenth-Century Tragedy, éd. M.R. Booth (Londres, 1965), pp. 1-66
- Lioure, Michel, Le Drame de Diderot à Ionesco (Paris, 1973)
- Loirelle, abbé Bruté de, Le Joueur (Londres et Paris, 1762)
- Lombard, A., L'Abbé du Bos: Un initiateur de la pensée moderne (Paris, 1913)

- Lombard, A., La Querelle des anciens et des modernes: L'abbé du Bos (Neuchâtel, 1908 et Genève, 1969)
- Lough, John, Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries (Londres, 1957)
- Loy, J. Robert, 'Richardson and Diderot', dans Enlightenment Studies in Honour of Lester G. Crocker, éd. A.J. Bingham et V.W. Topazio (Oxford, 1979), pp. 145-50
- Marivaux, Pierre Carlet de, Théâtre complet, éd. M. Arland (Paris, 1949)
- Mason, Haydn, French Writers and their Society, 1715-1800 (Londres, 1982)
- Mason, John Hope, The Irrestistible Diderot (Londres, 1982)
- Mauzi, Robert, L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII<sup>e</sup> siècle (Paris, 1960)
- M<sup>C</sup>Laughlin, Blandine, 'A New Look at Diderot's Fils naturel', dans DS, 10, éd. O. Fellows et D. Guiragossian (Genève, 1968), pp. 109-19
- Mehlman, Jeffrey, Cataract: A Study in Diderot (Connecticut, 1979)
- Miller, Arnold, 'The Annexation of a Philosophe: Diderot in Soviet Criticism, 1917-1960', DS, 15 (Genève, 1971)
- Mittman, Barbara G., 'Some sources of the André scene in Diderot's Fils naturel', dans SVEC, 116, éd. T. Besterman (Oxford, 1973), pp. 211-19
- Moffat, Margaret M., La Controverse sur la moralité du théâtre après la 'Lettre à d'Alembert' de J.-J. Rousseau (Paris, 1930)
- Mølbjerg, Hans, Aspects de l'esthétique de Diderot (Copenhague, 1964)
- Molière, Théâtre complet, éd. R. Jouanny, 2 vol. (Paris, 1962)
- Moore, Edward, The Gamester, édition de 1753, dans Eighteenth-Century Tragedy, éd. M.R. Booth (Londres, 1965), pp. 155-225
- Moore, Edward, The Gamester, édition de 1756, éd. C.H. Peake et P.R. Wikelund, The Augustan Reprint Society, 5<sup>e</sup> série, 1 (Michigan, 1948)

- Mornet, Daniel, Diderot l'homme et l'œuvre (Paris, 1941)
- Mortier, Roland, Diderot en Allemagne (Paris, 1954)
- Musset, Alfred de, Théâtre complet, éd. M. Allem (Paris, 1958)
- Niklaus, Robert, 'Diderot et Rousseau: Pour et contre le théâtre',  
dans DS, 4, éd. O. Fellows (Genève, 1963), pp. 153-89
- Niklaus, Robert, 'The Merchant on the French Stage in the Eighteenth  
Century; or, The Rise and Fall of an Eighteenth-Century Myth',  
dans Studies in the French Eighteenth Century Presented to John Lough,  
éd. D.J. Mossop, G.E. Rodmell et D.B. Wilson (Durham, 1978), pp. 141-56
- Nivelle de la Chaussée, Pierre-Claude, Œuvres de théâtre, 3 vol.  
(Paris, 1761)
- Noël, G., Madame de Grafigny (1695-1758) (Paris, 1913)
- Palissot de Montenoy, Charles, Les Philosophes, éd. T.J. Barling  
(Exeter, 1975)
- Pappas, John, 'D'Alembert et le Fils naturel', dans Essays on Diderot  
and the Enlightenment in Honor of Otis Fellows, éd. J. Pappas  
(Genève, 1974), pp. 246-55
- Pappas, John, 'Voltaire et le drame bourgeois', dans DS, 20, éd.  
O. Fellows et D. Guiragossian Carr (Genève, 1981), pp. 225-44
- Pavis, Patrice, Problèmes de sémiologie théâtrale (Montréal, 1976)
- Peacock, Ronald, The Art of Drama (Londres, 1957)
- Perkins, Jean A., 'Diderot's Concept of Virtue', dans SVEC, 23,  
éd. T. Besterman (Genève, 1963), pp. 77-91
- Pérol, Lucette, 'L'Image du bourgeois au théâtre entre 1709 et  
1775', dans Etudes sur le XVIII<sup>e</sup> siècle, éd. J. Ehrard (Clermont-  
Ferrand, 1979), pp. 121-34

- Pérol, Lucette, 'Une autre lecture du Fils naturel et des Entretiens', dans Revue d'Histoire Littéraire de la France, 76 (1976), pp. 47-58
- Peyronnet, Pierre, La Mise en scène au XVIII<sup>e</sup> siècle (Paris, 1974)
- Pommier, Jean, Diderot avant Vincennes (Paris, 1939)
- Proust, Jacques, 'A propos du Shérif', dans Cahiers haut-marnais, 75 (1963), pp. 162-70
- Proust, Jacques, 'Le Paradoxe du Fils naturel', dans DS, 4, éd. O. Fellows (Genève, 1963), pp. 209-20
- Racine, Jean, Théâtre complet, éd. M. Rat (Paris, 1960)
- Radandt, Friedhelm, From Baroque to Storm and Stress, 1720-1775, (Londres, 1977)
- Rapin, René, Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes, éd. E.T. Dubois (Genève, 1970)
- Riccoboni, Marie-Jeanne, Lettre de Madame Riccoboni actrice du théâtre italien auteur des 'Lettres de Miss Fanny Butler' et de l' 'Histoire du Marquis de Crécy', éd. J. et A.-M. Chouillet, dans DPV, X (Paris, 1980), pp. 434-6
- Ridgely, Beverly S., 'Additional sources for Diderot's Est-il bon? Est-il méchant?', dans Modern Language Notes, 67 (1952), pp. 443-6
- Roth, Georges, 'Diderot "renverse" Le Siège de Calais de Saurin', dans SVEC, 2, éd. T. Besterman (Genève, 1956), pp. 233-40
- Rousseau, Jean-Jacques, Confessions, éd. J. Voisine (Paris, 1964)
- Sade, Donatien-Alphonse-François de, Oxtiern; ou, Les Malheurs du libertinage, dans Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle, éd. J. Truchet, II (Paris, 1974), pp. 1083-108
- Sanctis, Francesco de, History of Italian Literature, trad. J. Redfern, 2 vol. (New York, 1931)
- Saurin, Bernard Joseph, Béverlei (Vienne, 1768)

- Scherer, Jacques, La Dramaturgie classique en France (Paris, [1951])
- Scherer, Jacques, La Dramaturgie de Beaumarchais (Paris, 1954 et 1967)
- Scherer, Jacques, Théâtre et anti-théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle (Oxford, 1975)
- Schier, Donald, 'Diderot's Translation of The Gamester', dans DS, 16, éd. O. Fellows et D. Guiragossian (Genève, 1973), pp. 229-40
- Sedaine, Michel-Jean, Théâtre, éd. L. Moland (Paris, 1878)
- Seguin, Jean-Pierre, Diderot, le discours et les choses (Essai de description du style d'un philosophe en 1750) (Paris, 1978)
- Seznec, Jean, Essais sur Diderot et l'antiquité (Oxford, 1957)
- Shackleton, Robert, 'La Motte and the theme of Inès de Castro', dans Mélanges de littérature comparée et de philologie offerts à Mieczyslaw Brahmer, éd. C.V. Aubrun (Varsovie, 1967), pp. 475-85
- Shakespeare, William, The Complete Works, éd. A. Harbage et autres (Londres, 1969)
- Shaw, Edward P., Problems and Policies of Malesherbes as 'Directeur de la librairie' in France (1750-1763) (New York, 1966)
- Sherbo, Arthur, English Sentimental Drama (Michigan et Toronto, 1957)
- Sherman, Carol, Diderot and the Art of Dialogue (Genève, 1976)
- Siegel, June Sigler, 'Grandeur - Intimacy: The Dramatist's Dilemma', dans DS, 4, éd. O. Fellows (Genève, 1963), pp. 247-60
- Smiley, Joseph Royall, Diderot's Relations with Grimm (Urbana, 1950 et Michigan, 1979)
- Smith, Helen R., David Garrick, 1717-1779 (Londres, 1979)
- Steel, Eric M., Diderot's Imagery: A Study of a Literary Personality (New York, 1966)
- Stewart, Philip, 'Les signes du comique', Saggi e Ricerche di Letteratura Francese, 21 (1982), pp. 189-241
- [Trad.] Sticotti, Antonio-Fabio, Garrick; ou, Les Acteurs anglais (Paris, 1769)

- Strugnell, Anthony, 'Les fonctions textuelles du moi dans deux dialogues philosophiques de Diderot', dans SVEC, 208, éd. H. Mason (Oxford, 1982), pp. 175-81
- Szondi, Peter, 'Tableau and coup de théâtre', dans Poétique, 9 (1972), pp. 1-14
- Ed. Tasca, Valerie, Denis Diderot, Le Fils naturel (Bordeaux, 1965)
- Taylor, Samuel S.B., 'The Moral and Social Significance of Diderot's Drames', dans Forum for Modern Language Studies, 14 (1978), pp. 129-42
- Thomas, Jean, L'Humanisme de Diderot (Paris, [1938])
- Tort, Patrick, L'Origine du 'Paradoxe sur le comédien': La Partition intérieure, 2<sup>e</sup> édition (Paris, 1980)
- Tourneux, Maurice, Diderot et Catherine II (Paris, 1899)
- Trahard, Pierre, Les Maîtres de la sensibilité française au XVIII<sup>e</sup> siècle, 4 vol. (Paris, 1931-3)
- Ed. Truchet, Jacques, Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle, 2 vol. (Paris, 1972-4)
- Ubersfeld, Anne, Lire le théâtre (Paris, 1977)
- Ed. Undank, Jack, Denis Diderot, Est-il bon? Est-il méchant?, SVEC, 16 (Genève, 1961)
- Undank, Jack, Diderot: Inside, Outside & In-Between (Madison, 1979)
- Undank, Jack, 'Est-il bon? Est-il méchant?: Manuscrits et dates de composition', dans SVEC, 6, éd. T. Besterman (Genève, 1958), pp. 107-31
- Undank, Jack, 'Sighting and Signifying: Metaphors (the Example of Diderot)', dans Sub-Stance, 20 (1978), pp. 91-100
- Undank, Jack, 'The Open and Shut Case of Est-il bon? Est-il méchant?', dans DS, 20, éd. O. Fellows et D. Guiragossian Carr (Genève, 1981), pp. 267-86

- Varloot, Jean, 'Diderot du dialogue à la dramaturgie: L'Invention de la ponctuation au XVIII<sup>e</sup> siècle', dans Langue française, 45 (1980), pp. 41-9
- Venturi, Franco, La Jeunesse de Diderot (1713-1753), trad. J. Bertrand (Genève, 1967)
- Vernière, Paul, 'Diderot et l'invention littéraire à propos de Jacques le fataliste', dans Revue d'Histoire Littéraire de la France, 59 (1959), pp. 153-67
- Ed. Vernière, Paul, Denis Diderot, Œuvres esthétiques (Paris, 1968)
- Ed. Vernière, Paul, Denis Diderot, Œuvres philosophiques (Paris, 1964)
- Vernière, Paul, Diderot, ses manuscrits et ses copistes (Paris, 1967)
- Vier, Jacques, Histoire de la littérature française, XVIII<sup>e</sup> siècle, 2 vol. (Paris, 1965-70)
- Villien, Bruno, 'L'Amer Denis', dans Le Nouvel Observateur, (17 au 23 février 1984), p. 7
- Virolle, Roland, 'Noverre, Garrick, Diderot: Pantomime et Littérature', dans Motifs et Figures, éd. P. Clarac (Paris, 1974), pp. 201-14
- Voisine, Jacques, 'Traduttore, traditore: L'Extravagance fatale', dans DS, 10, éd. O. Fellows et D. Guiragossian (Genève, 1968), pp. 175-86
- Voltaire, François-Marie Arouet de, Œuvres complètes, éd. L. Moland, 52 vol. (Paris, 1877-85)
- Wade, Ira O., The Intellectual Origins of the French Enlightenment (Princeton, 1971)
- Waldinger, Renée, 'Diderot as Dramatist: Dramatic Prose? Prosaic Drama?', dans DS, 20, éd. O. Fellows et D. Guiragossian Carr, (Genève, 1981), pp. 287-98



Whitmore, Richard Prescott, 'Two essays on Le Père de famille',  
dans SVEC, 116, éd. T. Besterman (Oxford, 1973), pp. 137-209  
Wilson, Arthur M., Diderot (New York, 1972)

## Table des matières

	<u>Page</u>
Résumé anglais (Abstract)	11
Remerciements	111
Préface	1
I: Diderot théoricien du théâtre et praticien du théâtre	5
II: Aspects stylistiques du dialogue des pièces de Diderot	55
III: Cinq Visages du <u>Joueur</u>	91
IV: Les Sources de la dramaturgie diderotienne	125
V: Les Sources des pièces individuelles de Diderot	168
(i) <u>Le Fils naturel</u>	168
(ii) <u>Le Père de famille</u>	189
(iii) <u>Les Pères malheureux</u>	204
(iv) <u>Est-il bon? Est-il méchant?</u>	222
Postface	242
Appendice: Résumés des pièces de théâtre de Diderot	246
(i) <u>Le Fils naturel</u>	247
(ii) <u>Le Père de famille</u>	249
(iii) <u>Le Joueur</u>	252
(iv) <u>Les Pères malheureux</u>	257
(v) <u>Est-il bon? Est-il méchant?/La Pièce         et le Prologue</u>	259
Bibliographie	266
(i) Abréviations des principaux ouvrages cités	267
(ii) Bibliographie générale	268
Table des matières	283