

2010

À la recherche du «bourgeois»: drame sérieux et tentations narratives chez Diderot

Olivier M. Delers

University of Richmond, odelers@richmond.eduFollow this and additional works at: <http://scholarship.richmond.edu/mlc-faculty-publications>Part of the [French and Francophone Literature Commons](#)

Recommended Citation

Delers, Olivier M. "À la recherche du «bourgeois»: drame sérieux et tentations narratives chez Diderot." In *Roman et théâtre: Une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*, edited by Aphrodite Sivetidou and Maria Litsardaki, 309-24. Paris: Classiques Garnier, 2010.

This Book Chapter is brought to you for free and open access by the Languages, Literatures, and Cultures at UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Languages, Literatures, and Cultures Faculty Publications by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact scholarshiprepository@richmond.edu.

À LA RECHERCHE DU « BOURGEOIS » : DRAMES SÉRIEUX ET TENTATIONS NARRATIVES CHEZ DIDEROT

Dans le drame bourgeois de Diderot, il n'y a pas de « bourgeois ». Pas de personnages bourgeois (par exemple, pas de M. Jourdain ou de Turcaret dans le rôle du bourgeois à ridiculiser), pas de valeurs bourgeoises (qui sont après tout une invention du XIX^e siècle), pas d'esprit de groupe bourgeois – de conscience de classe – qui unirait et distinguerait les protagonistes du *Fils naturel* (1757) et du *Père de famille* (1758). Béatrice Didier, dans son *Diderot dramaturge du vivant*, remarque ce flottement conceptuel sans pour autant s'en distancer : « il s'agit de représenter la vie de bourgeois », nous dit-elle, précisant entre parenthèses « ici plutôt de la petite noblesse », comme si les deux étaient à peu près similaires¹. Un peu plus loin, elle ajoute : « [I]es personnages semblent faire partie de l'aristocratie, mais ils mènent une vie bourgeoise ; le drame qu'ils vivent n'appartient en propre à aucune classe² ». Pour d'autres critiques, c'est souvent l'importance accordée à la famille – nucléaire, restreinte – et au caractère privé des « salons » où se déroule l'action, qui feraient des ambitions théâtrales de Diderot une entreprise fondamentalement bourgeoise³. Pourtant, il y a un étrange écart entre l'étiquette accolée au drame sérieux par l'histoire littéraire – et Diderot lui-même – et les situations, personnages, et valeurs mises en scène dans ses pièces. Le mystère reste entier : pourquoi faire de ces drames, de cette littérature larmoyante, foncièrement morale, idéaliste par moment, un genre « bourgeois » ?

1 Béatrice Didier, *Diderot dramaturge du vivant*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 34.

2 *Ibid.*, p. 58.

3 Voir par exemple Jurgen Siess, « Un modèle des Lumières . la comédie sérieuse de Diderot », in *Diderot, L'invention du drame*, Paris, Klincksieck, 2000, p. 24-25.

Cette question a d'importantes implications, à la fois sociales et génériques. D'une part, elle rappelle la fascination du XVIII^e siècle envers le terme « bourgeois », un mot souvent appliqué à d'autres, mais rarement internalisé, que l'on retrouve dans nombres de textes sans que l'on sache précisément à quoi il se rapporte. D'autre part, elle nous amène vers une autre fascination (plus proche de nous et encore bien vivace), celle de déterminer quel genre littéraire se charge de diffuser les valeurs d'un groupe social qui émerge au XVIII^e siècle et qui domine l'ère industrielle : la bourgeoisie¹. Le roman serait-il le genre « bourgeois » par excellence ? La tragédie serait-elle limitée à représenter le destin des grandes figures de l'antiquité classique ? Deux problématiques sur lesquelles Diderot se penche en esquissant les caractéristiques de ce nouveau genre : censé mettre l'accent moins sur les « caractères » que sur les « conditions », le drame sérieux, de l'aveu même de son créateur, tend parfois dangereusement vers le « romanesque² ». Le but de mon analyse est donc double. Premièrement, si Diderot ne met pas en scène des personnages ou des valeurs bourgeoises, de quoi – et de qui – parle-t-il ? Deuxièmement, quel genre théorise-t-il et invente-t-il pour traiter de cette thématique sociale ? *Le Père de famille* et *Le Fils naturel* ne peuvent être appréhendés qu'en relation avec leurs compléments théoriques, les *Entretiens sur le Fils naturel* et *De la poésie dramatique*, supports explétifs et réflexifs qui fournissent à l'auteur un espace textuel pour s'expliquer sur ses choix thématiques et esthétiques. C'est à travers ces ajouts narratifs que le projet de Diderot prend forme : amener une régénérescence morale nécessairement couplée à une régénérescence générique.

Peut-être faudrait-il commencer par définir le champ d'application du terme « bourgeois », pour Diderot et pour l'époque, afin d'éviter tout contresens. À première vue, le terme paraît assez malléable. Diderot

-
- 1 Dans le célèbre *The Rise of the Novel*, Ian Watt suggère qu'en Angleterre, le réalisme s'est développé en même temps que l'individualisme, à une époque où la lecture se démocratise et où le roman se propage vers les classes moyennes. L'argumentaire de Georg Lukacs est lui aussi bien connu : roman et bourgeoisie vont de pair. Le roman correspond à une nouvelle structure de la conscience humaine : un passage de la vie (Leben) à l'être (Wesen) qui marque le déclin de la tragédie et l'émergence du roman. Voir Georg Lukacs, *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1989. Pour une étude critique, l'excellent article de Paul De Man, « Georg Lukacs's Theory of the Novel » (*MLN*, 81, 5, Décembre 1966, p. 527-534) reste un passage obligé.
 - 2 Voir Pierre Chartier, « *Le Fils naturel* et ses *Entretiens*, un roman de Denis Diderot », in *Diderot, L'invention du drame*, Paris, Klincksieck, 2000, p. 103.

l'utilise parfois pour faire référence au manque de goût, à la bassesse, une critique qui, encore au milieu du XVIII^e siècle, reste assez commune, et qui rappelle les moqueries du théâtre de Molière ou celles de Furetière dans son *Roman bourgeois*¹. Mais dans le *Dictionnaire philosophique*, la définition est plus neutre : le bourgeois est le citoyen d'une ville – en particulier Paris. C'est un homme qui « aime le bien » et qui peut prétendre « parvenir aux premières dignités² ». Ces deux exemples quelque peu contradictoires correspondent assez bien à la description du bourgeois que propose Sara Maza dans un livre récent, *The myth of the French Bourgeoisie* : en dehors du bourgeois des villes – qui est, en fait, un statut légal – le terme est utilisé assez vaguement pour décrire à la fois ceux qui se livrent à des activités commerciales, ceux qui aspirent à des offices, et les parvenus à qui la naissance fait défaut³.

Pourquoi alors parler de drame bourgeois ? Dans *Le Fils naturel*, l'acte premier débute avec une brève description qui met en contexte les personnages et leur milieu social : « 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 ». Dans cette liste d'objets, ce sont les deux « etc » qui attirent l'attention, un peu comme si l'auteur voulait dire « plus du même » et que les objets mentionnés nous indiquaient, sans risque d'erreur, l'origine sociale de cette famille. L'espace mis en scène s'oppose au luxe mais n'en est pas pour autant ascétique. Conversation, musique, jeu, ouvrage : le salon domestique pourrait être le salon d'une société polie, de cette élite de province, faite de notables plus ou moins nobles, une sorte de contre-culture silencieuse qui s'opposerait aux excès de la cour et aux luxueux hôtels de l'aristocratie parisienne. La localisation géographique de la pièce n'apporte pas non plus de détail déterminant : bien que l'action se déroule à Saint-Germain-en-Laye – lieu

1 Par exemple, dans le *Supplément au paradoxe sur le comédien*, Lui déclare : « j'appelle bourgeois tout ce qui pense basement » (Paris, Éditions du Trianon, 1929, p. 53).

2 « On est bourgeois de Paris. Le bourgeois de Paris, qui prend à cœur les intérêts de sa ville contre les attentats qui la menacent, en devient citoyen [...] Les villes sont pleines de bourgeois ». *Dictionnaire philosophique* dans *Œuvres de Denis Diderot*, Paris, J.L.J. Brière, 1821, vol. XIV, p. 40.

3 Sara Maza, *The Myth of the French Bourgeoisie*, Cambridge, Harvard University Press, 2003. Voir en particulier le premier chapitre, « The Social Imaginary, in Prerevolutionary France ».

à la fois proche et coupé de la capitale, les détails domestiques du *Père de famille*, pièce localisée à Paris, diffèrent peu de ceux du *Fils naturel*. C'est la multiplication des positions sociales mises en scène qui constitue la différence la plus frappante entre les deux pièces, une diversité sociale relative qui correspond bien à la volonté de Diderot de créer un théâtre des « conditions ».

Malgré la diversité des conditions annoncées, deux expressions reviennent régulièrement pour décrire les personnages principaux de ces deux drames sérieux : celles d'« homme de biens » et d'« honnête homme¹ ». Ces épithètes pourraient, en surface, semer le doute et laisser penser que les personnages s'identifient à un éthos de classe bourgeois. Mais replacés dans le contexte de la société d'Ancien Régime, ils ne laissent aucun doute quant à leur sentiment d'appartenance à la noblesse. Comme l'explique Domna Stanton dans son étude sur « l'honnête homme » au XVIII^e siècle, le terme était opposé à celui d'« homme habile » – qui lui avait une tonalité bourgeoise – et était synonyme d'« homme d'honneur », une des caractéristiques essentielles du vocabulaire aristocratique². « Homme de bien » comporte quant à lui des connotations religieuses et morales qui le laissent à la périphérie d'une vision parfois plus mondaine de l'« homme honnête³ ». Ces expressions gardent au milieu du XVIII^e siècle tout leur sens, même si l'idée d'honnêteté a tendance à être également assimilée à la culture de la sensibilité. Dans ce sens, la dimension larmoyante du théâtre de Diderot s'apparente bien aux personnages principaux, à ces hommes sensibles et honnêtes que Dorval, Clairville ou Saint-Albin incarnent.

Sensibilité et honnêteté, à la fois dans *Le Fils naturel* et *Le Père de famille*, n'empêchent pas des discussions récurrentes sur le thème de l'argent : après tout, l'intrigue de chaque pièce repose en partie sur des

1 Pour ne donner que quelques exemples : Dorval dit à Rosalie dans *Le Fils naturel* « Mademoiselle, croyez-vous qu'il soit permis à une honnête femme, de se jouer du bonheur d'un honnête homme ? » (II, 2); plus tard, Constance dit à Dorval « 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 qu'il n'y a que le méchant qui soit seul » (IV, 3); dans le *Père de famille*, Sophie décrit son père en ces termes : « Mon père fut un homme de bien. Il n'entendit jamais le malheureux sans en avoir pitié ; il n'abandonna pas ses amis dans la peine ; et il devint pauvre » (II, 4).

2 Voir Domna Stanton, *The Aristocrat as Art : A Study of the Honnête Homme and the Dandy*, in *Seventeenth- and Nineteenth-Century French Literature*, New York, Columbia UP, 1980, en particulier le premier chapitre, « Pre-texts and Prototypes : The Parameters of Self-Definition ».

3 *Ibid.*, p. 49.

questions d'héritage et de passage de richesses d'une génération à une autre. Cependant, les conversations sur ce sujet trahissent souvent une mentalité foncièrement aristocratique, comme le montre la réaction de Saint-Albin au moment où son oncle lui annonce l'étendue de l'héritage de sa mère :

LE COMMANDEUR

Mille écus de rente à partager avec ta sœur, c'est quinze cents francs pour chacun ; voilà toute votre fortune.

SAINT-ALBIN

J'ai quinze cents livres de rente ?

LE COMMANDEUR

Tant qu'elles peuvent s'étendre.

SAINT-ALBIN

Ah, Sophie ! vous n'habitez plus sous un toit ! vous ne sentirez plus les atteintes de la misère. J'ai quinze cents livres de rente ! (*Père de famille*, II, 8)

Sa réaction extasiée est celle d'un homme à qui les contraintes financières sont complètement étrangères et à qui le pouvoir d'achat de sa rente importe peu. Quelques lignes plus loin, son oncle lui rappelle aigrement que, certes, les deux amants seront « nourri[s], logé[s], vêtu[s] » mais « comme des geux » (II, 8).

Une conversation entre Dorval et Clairville confirme les sentiments d'appartenance sociale des personnages du *Fils naturel*. Ils se positionnent clairement du côté des valeurs de la noblesse, comme le montre la surprise de Dorval quand son ami lui annonce qu'il compte se lancer dans le commerce pour faire fortune :

CLAIRVILLE

L'état le plus misérable à mes yeux est de vivre sans Rosalie : j'y ai pensé ; et mon parti est pris. S'il est permis de supporter impatiemment l'indigence, c'est aux amants, aux pères de famille, à tous les hommes bienfaisants ; et il est toujours des voies pour en sortir.

DORVAL

Que ferez-vous ?

CLAIRVILLE

Je commercerai.

DORVAL

Avec le nom que vous portez, auriez-vous ce courage ? (*Le Fils naturel*, IV, 5)

En fait, nous sommes en plein paradoxe ici : la question de Dorval (« auriez-vous ce courage ? »), tout en trahissant l'adhérence à un certain éthos de classe, amène une réponse de Clairville où celui-ci tente de se défaire des normes rigides qui contrôlent les comportements nobles :

CLAIRVILLE

Qu'appellez-vous courage ? Je n'en trouve point à cela. Avec une âme fière, un caractère inflexible, il est trop incertain que j'obtienne de la faveur, la fortune dont j'ai besoin. Celle qu'on fait par l'intrigue est prompte, mais vile : par les armes, glorieuse, mais lente ; par les talents, toujours difficile et médiocre. Il est d'autres états qui mènent rapidement à la richesse ; mais le commerce est presque le seul où les grandes fortunes soient proportionnées au travail, à l'industrie, aux dangers qui les rendent honnêtes. (IV, 5)

Cette tirade appelle à plusieurs interprétations conflictuelles. Ainsi, on peut y voir la transition d'une noblesse désœuvrée à une éthique commerciale avec sa logique d'accumulation, essentiellement capitaliste. Pourtant, la réalité historique est tout autre, si l'on en croit les historiens de la noblesse au XVIII^e siècle : le commerce – notamment les échanges transatlantiques – est une pratique à laquelle de plus en plus de nobles s'attèlent malgré l'interdit social dont il fait l'objet¹. Et puis, il ne faut pas oublier que, derrière les paradoxes historiques et sociaux de la tirade de Clairville, son argumentation garde un aspect foncièrement moral. C'est parce qu'il est noble – ici, un trait de personnalité plus qu'un privilège lié à la naissance – que Clairville préfère s'éloigner de la « faveur » et de « l'intrigue ». L'acquisition de richesses ne peut être que subordonnée à l'honnêteté de l'entreprise.

Cette insistance sur la nécessité morale de l'action met en exergue l'ambiguïté de la thématique sociale du théâtre de Diderot. Celle-ci colle à son époque, dans la mesure où ses protagonistes tentent de se différencier d'une noblesse aux valeurs corrompues. Mais elle n'en annonce pas pour autant le règne d'une classe d'entrepreneurs capitalistes et la montée inexorable d'une idéologie bourgeoise. Au contraire,

1 La participation de la noblesse aux activités commerciales tout au long du XVIII^e siècle est un des arguments centraux de Guy Chaussinand-Nogaret dans son *La noblesse au XVIII^e siècle : De la féodalité aux Lumières* (Paris, Hachette, 1976).

les personnages semblent s'atteler à exemplifier un certain renouveau de l'idée de noblesse, et à proposer une régénérescence morale qui, comme on le verra, ne peut être séparée d'une nouvelle manière de concevoir l'écriture du drame – c'est-à-dire d'une régénérescence générique.

L'idée de remettre sur le devant de la scène une certaine forme d'honnêteté et de grands principes de morale parcourt les réflexions de Diderot sur le théâtre et le roman. Les définitions de « comédie sérieuse » et de « drame moral » dans *De la poésie dramatique* mettent par exemple l'accent sur ces deux éléments, même si l'essai de Diderot, dans son ensemble, déplore l'absence d'une forme théâtrale canonique où ces idéaux pourraient être exprimés¹. C'est tout l'intérêt du « drame sérieux et bourgeois » : emprunter à la comédie, au drame, et à la tragédie, et utiliser cette flexibilité nouvelle pour insister sur le vrai et l'authentique². Une flexibilité qui permet de créer des personnages communément absents de la scène : Diderot défend un théâtre du quotidien dans lequel l'héroïsme et l'honneur sont remplacés par des émotions pouvant être ressenties par tous, princes ou valets. Mais ce théâtre des « conditions » ne signifie pas que la scène devient le lieu d'un brassage social intense. L'intrigue représentée doit pouvoir illustrer une élévation morale que seuls des personnages déjà nobles – ou, pour le moins, nobles de cœur – peuvent atteindre. Pour Diderot, il faut toucher le public – d'où l'insistance sur les sentiments et les émotions – en jouant à la fois sur leurs attentes génériques et thématiques.

Bizarrement, cette vision d'un renouveau théâtral longuement défendue et argumentée dans les *Entretiens sur le fils naturel* et *De la poésie dramatique* trouve de nombreux parallèles quelques années plus tard dans *l'Éloge à Richardson* (1762). Le drame bourgeois – comme le conçoit Diderot – et l'œuvre du romancier anglais partagent les mêmes aspirations : transmettre des émotions vraies qui amèneraient public et lecteurs vers une certaine élévation morale. Alors que le roman continue à être décrié

1 « Je le répète donc : l'honnête, l'honnête. Il nous touche d'une manière plus intime et plus douce que ce qui excite notre mépris et nos ris. Poète, êtes-vous sensible et délicat ? pincez cette corde ; et vous l'entendrez résonner, ou frémir dans toutes les âmes », *De la poésie dramatique*, p. 312. « Quelquefois j'ai pensé qu'on discuterait au théâtre les points de morale les plus importants, et cela sans nuire à la marche violente et rapide de l'action dramatique », *ibid.*, p. 313.

2 Dorval déclare à propos du *Fils naturel* que « la pièce dont nous nous sommes entretenus a presque été faite dans les trois genres », *Entretiens sur le fils naturel*, p. 140.

comme une menace aux bonnes mœurs, Diderot voit en Richardson un chantre de la morale et de l'honnêteté :

Par un roman, on a entendu jusqu'à ce jour un tissu d'événements chimériques et frivoles, dont la lecture était dangereuse pour le goût ou pour les mœurs. Je voudrais bien qu'on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson, qui élèvent l'esprit, qui touchent l'âme, qui respirent partout l'amour du bien, et qu'on appelle aussi des romans¹.

Bien que Richardson soit encore souvent considéré aujourd'hui comme le pionnier en Angleterre du roman moderne – individualiste et bourgeois – il est clair que, pour Diderot, le genre n'est pas défini autour d'un groupe social particulier : on n'y parle plus d'abstractions, « l'esprit », « l'âme », « l'amour du bien ». Le but premier du roman richardsonien n'est pas de représenter de nouvelles valeurs et aspirations, mais d'émuler des auteurs du passé : « Tout ce que Montaigne, Charron, La Rochefoucauld et Nicole ont mis en maximes, Richardson l'a mis en action. Mais un homme d'esprit, qui lit avec réflexion les ouvrages de Richardson, refait la plupart des sentences des moralistes² ». Le drame sérieux, même si Diderot ne fait pas directement référence aux grandes figures du moralisme dans ses écrits sur le drame bourgeois, chercherait à accomplir les mêmes buts : étudier l'homme, évoquer des préceptes moraux, tout cela dans le cadre d'une expérimentation générique, d'une nouvelle manière de présenter ces questions.

L'attirance pour le roman de Richardson n'est pas surprenante : quelques années avant son *Éloge*, Diderot s'intéresse déjà aux mêmes thématiques qui ont fait de *Pamela* et *Clarissa* des best-sellers du XVIII^e siècle. Plus généralement, il ne serait pas faux de suggérer que ce sont les mêmes types de questions qui parcourent le théâtre de Diderot et beaucoup de romans de l'époque : des questions morales – à défaut d'être moralisantes – qui touchent aux grands principes de l'éthos aristocratique : l'amitié, l'altruisme, les chaînes fortes de la famille... Ainsi, il est tout naturel que les dilemmes des personnages de Diderot, tout en comportant une tonalité foncièrement romanesque, restent fixés sur les idéaux de la noblesse.

1 Denis Diderot, *Éloge à Richardson*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, vol. III, p. 1059.

2 *Ibid.*, p. 1059-1060.

Ces idéaux, bien entendu, ont perdu de leur superbe dans une société où règnent les apparences et la recherche du prestige. C'est pour cela que le théâtre de Diderot met l'accent sur une régénérescence morale, une régénérescence dont la représentation passe par le développement de thèmes communs à nombre d'œuvres romanesques du XVIII^e siècle. Prenons par exemple le désir de retraite de Constance à la scène 4 de l'acte I du *Fils naturel*. Dans deux longues tirades successives, la jeune veuve s'attarde sur ses états d'âme, avant de décrire les relations d'amour croisées qui l'unissent à Dorval, et qui lient Rosalie et Clairville. Ce qui est frappant dans ses paroles, c'est tout d'abord le désir d'autonomie : « indépendance éternelle », « aversion de tout lien », « charmes de la solitude ». Elle propose une vision idéalisée de ce qu'elle appelle « une vie retirée », assez éloignée de tout univers domestique et de toute félicité maritale « bourgeoise ». Constance semble se complaire dans l'univers de l'âme, de la réflexion intime, des sentiments, un univers situé en dehors de la société et de ses perversions, un univers où pourraient se développer « les premiers germes de la sagesse ». Dans le *Père de famille*, c'est Saint Alban qui, lui aussi, fait référence à la retraite. Opposé à tout mariage de raison, où l'intérêt prendrait le devant sur la pureté des sentiments, le jeune homme menace de se retirer de la société en des termes qu'Alceste, le misanthrope de Molière, ne renierait pas : « Je le fuis ; je fuis toute la terre » (IV, 3) Cette volonté de retraite n'est donc pas nouvelle, et on la retrouve à maintes reprises dans le roman du XVIII^e siècle. On peut par exemple penser au jeune Des Grieux dans *Manon Lescaut* et à sa description d'un jardin caché où il pourrait vivre une vie simple, loin des excès de sa vie parisienne avec Manon. Constance rappelle aussi Zilia, l'héroïne de Graffigny, qui, à la fin des *Lettres d'une Péruvienne* préfère l'éloignement du monde et une vie de contemplation entourée de quelques amis vertueux.

Il y a, pour ainsi dire, une compatibilité romanesque du drame bourgeois, que l'on retrouve dans d'autres aspects des pièces de Diderot. Les intrigues sentimentales, en particulier, tendent à dépasser le cadre restreint des cinq actes représentés sur scène : Diderot, par exemple, ne peut s'empêcher de continuer l'histoire du *Fils naturel* dans les *Entretiens*, donnant par là même à la pièce un peu de la flexibilité narrative du roman. Même si le thème du mariage n'est bien évidemment pas l'apanage du roman du XVIII^e siècle, la combinaison dans les drames de Diderot

de la grandeur des sentiments, d'une certaine compatibilité morale et émotionnelle, et de considérations financières n'est pas très éloignée de celle du chef-d'œuvre de Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, où cohabitent mariage, vertu et recherche d'une indépendance économique (pour ne citer ici qu'un roman où la problématique du mariage figure de manière prééminente).

La proximité entre la tradition romanesque et les thématiques développées dans les drames de Diderot est telle que certaines situations nous semblent aujourd'hui manquer singulièrement d'originalité. La scène dans laquelle le père de famille s'insurge contre un possible mariage de cœur pour son fils pourrait ainsi avoir été écrite en des termes similaires par bien d'autres :

SAINT-ALBIN

Elle est belle, elle est sage, et elle ne me convient pas ! Quelle est donc la femme qui me convient ?

LE PÈRE DE FAMILLE

Celle qui, par son éducation, sa naissance, son état et sa fortune, peut assurer votre bonheur et satisfaire à mes espérances.

SAINT-ALBIN

Ainsi le mariage sera pour moi un lien d'intérêt et d'ambition ! Mon père, vous n'avez qu'un fils ; ne le sacrifiez pas à des vœux qui remplissent le monde d'époux malheureux. Il me faut une compagne honnête et sensible, qui m'apprenne à supporter les peines de la vie, et non une femme riche et titrée qui les accroisse. Ah ! Souhaitez-moi la mort, et que le ciel me l'accorde, plutôt qu'une femme comme j'en vois. (*Le Père de famille*, II, 6)

Même si père et fils ne surprennent guère dans leur défense de deux conceptions différentes du mariage, leur échange contient pourtant toute la complexité de la perspective sociale du théâtre de Diderot. Quand Saint-Albin répond à la conception traditionnelle du mariage de son père, il critique en fait deux pratiques qui ne sont pas complètement similaires. En parlant de la « femme riche et titrée », il fait référence à des pratiques qui ne le concernent pas : pourquoi une telle femme voudrait-elle s'unir à lui, jeune homme de bonne famille, certes, mais sans fortune et sans titre ? Il fait référence aux alliances de plus en plus courantes entre une noblesse titrée mais désargentée, et une roture aux moyens financiers considérables mais à la recherche de prestige social. Son premier argument, au contraire, semble s'appliquer plus

directement à son cas et prend la forme d'une attaque contre ce qu'on associe traditionnellement à la bourgeoisie du XVIII^e siècle : « l'intérêt et l'ambition ». Ni noble, ni bourgeois, Saint-Albin construit donc sa propre identité en opposition avec ces valeurs, son but étant plutôt de retrouver une pureté perdue, une relation amoureuse et maritale basée sur l'honnêteté et la sensibilité. Le dégoût d'une société corrompue, clairement visible dans sa dernière phrase, appelle à une régénérescence morale. Ce qui est intéressant ici, à la fois dans la recherche d'un espace à l'écart du monde et dans ce débat sur la félicité maritale entre père et fils, c'est que Diderot expose ce besoin de renouvellement en ayant recours à des thématiques qui sont similaires à celles du roman de l'époque. La représentation d'un nouvel ordre moral passe, semble-t-il, par une proximité accrue du théâtre et du roman.

L'échec du drame sérieux et le relatif anonymat dans lequel il est tombé tendent à amoindrir les ambitions de Diderot. Son but, pourtant, n'est pas de « s'essayer » au théâtre, mais bel et bien de redéfinir des éléments fondamentaux de l'art dramatique. Il compte repenser la manière dont la représentation théâtrale peut toucher le public, ainsi que la nature de ce qui peut être mis en scène – que ce soit personnages ou situations. Faute de nous avoir laissé une démonstration pratique de ses aspirations génériques dans le *Fils naturel* et le *Père de famille*, Diderot développe et justifie les changements qu'il propose dans deux compléments métatextuels : les *Entretiens sur le fils naturel* et *De la poésie dramatique*. Comme le suggère Béatrice Didier, le théâtre de Diderot est avant tout un théâtre de « l'autour¹ ». L'autour, c'est la préoccupation constante d'accompagner, d'ajouter, de dire plus, d'expliquer. Cela correspond, comme je vais le montrer, à une fascination pour le narratif : la proximité entre roman et drame bourgeois n'est pas seulement thématique, elle est aussi structurelle et formelle.

La tentation du narratif est tout d'abord visible à l'intérieur de la pièce, en particulier dans *Le fils naturel*. Dans les trois premières scènes, les didascalies sont omniprésentes. On retrouve non seulement des précisions assez développées sur l'apparence physique et l'environnement domestique des personnages, mais aussi toute une série d'indications très brèves qui entrecourent la première tirade de Dorval :

1 B. Didier, *op. cit.*, p. 36. Selon elle, l'autour « s'apparente au roman parce qu'il [...] crée une durée, explique, situe ».

DORVAL

À peine est-il six heures. (*Il se jette sur l'autre bras du fauteuil, mais il n'y est pas plus tôt, qu'il se relève et dit :*) Je ne saurais dormir. (*Il prend un livre qu'il ouvre au hasard, et qu'il referme presque sur-le-champ.*) Je lis sans rien entendre. (*Il se lève, se promène.*) 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 ! (*Le fils naturel, I, 1*)

La même technique est utilisée à la scène 2 dans la tirade principale de Charles, le valet de Dorval, un peu comme si le dramaturge voulait contrôler le mouvement, le détail, et l'énergie des acteurs. La voix didascalique est omniprésente, avec pour conséquence une visualisation si intense de l'action que la lecture de la pièce se rapproche d'une expérience romanesque. En effet, il n'y a ici rien à ajouter ou à imaginer, rien à « mettre en scène ».

Mais la tentation du narratif, c'est aussi utiliser des techniques plus appropriées aux romans et à la prose à l'extérieur de la pièce. Ainsi, *Les entretiens sur le fils naturel* jouent à la fois le rôle d'un compagnon théorique et celui d'un complément narratif. Le drame n'offre qu'un espace trop limité et le désir est alors fort de supplémenter, de fournir au lecteur ce qui ne peut être dit ou montré dans l'espace de la représentation scénique. Il faut aller au-delà de l'unité spatiale et temporelle :

Le lendemain, le ciel se troubla ; une nue qui amenait l'orage, et qui portait le tonnerre, s'arrêta sur la colline, et la couvrit de ténèbres. À la distance où j'étais, les éclairs semblaient s'allumer et s'éteindre dans ces ténèbres !...

Ces quelques lignes à la tonalité gothique sont une occasion de représenter le je-narratif, ce « Moi » narrateur à la première personne, qui peut communiquer directement avec le lecteur pour lui transmettre, ici, sa propre vision sublime de l'univers. Les entretiens sont aussi l'occasion de donner du volume aux personnages : d'une part en indiquant leur réaction pendant qu'eux-mêmes, acteurs de leur propre vie, jouent le drame ; et d'autre part, quand Dorval leur demande de lire son manuscrit et d'y apporter leurs modifications². Encore une fois, il s'agit ici

1 *Entretiens*, p. 134.

2 « Lorsque l'ouvrage fut achevé, je le communiquai à tous les personnages, afin que chacun ajoutât à son rôle, en retranchât, et se peignît encore plus au vrai », *ibid.*, p. 92.

d'un réflexe de nature romanesque : développer des personnages que le lecteur trouve attachants, auxquels il peut s'identifier, et dont il peut suivre l'aventure sur la durée après le dernier mot du cinquième acte.

Le fils naturel ne débute pas à l'acte I et ne s'arrête pas à l'acte V. Il fait un tout avec ses « autours », l'introduction où Moi et Dorval dialoguent déjà, et les trois entretiens qui le suivent : un avant et un après la pièce qui offrent la possibilité de mieux contextualiser, expliquer et dissenter. L'écriture de l'autour est aussi un exercice métanarratif, un exercice poussé jusqu'à la mise en abyme lorsque Dorval, dans le troisième entretien, partage avec Moi les réécritures de la pièce faites par Clairville et lui, l'une sur le mode comique, et l'autre sur le mode tragique¹. Cet aspect métatextuel des *Entretiens* préfigure les expérimentations futures de Diderot dans d'autres dialogues, ou dans son « roman », *Jacques le fataliste*. Le drame sérieux et ses compléments ont une propension à jouer avec les genres, à les juxtaposer et à les entrecroiser. Il partage avec le roman une capacité phagocyte déjà présente dans des œuvres romanesques majeures du XVIII^e siècle, que ce soit dans le *Joseph Andrews* de Fielding ou le *Tristram Shandy* de Sterne.

Pourtant, les *Entretiens* et *De la poésie dramatique* restent avant tout un travail de réflexion sur l'art dramatique qui prend en considération ce qu'offrent d'autres genres. En fait, l'effet de mise en abyme est double. Il concerne non seulement la réécriture de la pièce à l'intérieur de son support théorique, mais également les possibilités génériques multiples au cœur d'un ensemble textuel, qui, lui-même, dépasse les barrières traditionnelles qui existent entre différents genres. En de nombreuses occasions, Diderot pense la création littéraire comme une zone de possibilités génériques multiples. Pour lui, écrire, inventer et codifier le drame bourgeois signifie aussi prendre une approche comparative du matériau fictionnel et comprendre les processus par lesquels publics et lecteurs réagissent à différentes formes d'écriture :

Un ouvrage sera romanesque, si le merveilleux naît de la simultanéité des événements ; si l'on y voit les dieux ou les hommes trop méchants, ou trop bons ; si les choses et les caractères y diffèrent trop de ce que l'expérience ou l'histoire nous les montre ; et surtout si l'enchaînement des événements y est trop extraordinaire et trop compliqué.

1 *Ibid.*, p. 141-146.

D'où l'on peut conclure que le roman dont on ne pourra faire un bon drame, ne sera pas mauvais pour cela ; mais qu'il n'y a point de bon drame dont on ne puisse faire un excellent roman. C'est par les règles que ces deux genres de poésie diffèrent¹.

Même si la définition du roman rappelle plus les romans d'Urfé ou de Scudéry que ceux de Prévost ou de Marivaux, la logique comparative de Diderot apparaît clairement : il réfléchit à la forme littéraire qui serait la mieux adaptée pour représenter fidèlement une série d'événements. La juxtaposition des deux genres permet aussi de mieux comprendre les raisons pour lesquelles Diderot choisit le drame comme médium privilégié de son projet de renouveau moral. Pour lui, le drame reste supérieur au roman par sa capacité à essentialiser, à représenter le vrai, et par ses règles plus strictes qui empêchent tout ajout extérieur intempestif. Le paradoxe est évident, puisque c'est précisément le rôle que jouent les autours : ils ajoutent de l'« extra-ordinaire » (ici, dans le sens d'événements et de dialogues qui se déroulent en dehors du cadre de la pièce), et de la complexité (toute une série de réflexions sur la construction du drame et ses effets dramatiques). Diderot réalise pourtant dès les premières pages de *De la poésie dramatique* que sa tentative de créer un genre hybride constitue un échec, en reconnaissant que *Le père de famille* souffre d'une certaine froideur².

Le but implicite de l'entreprise théâtrale de Diderot – imaginer les paramètres d'une régénérescence générique – restera donc inaccompli, tout comme sa volonté de transmettre au public l'idée de régénérescence morale. Ironiquement, les compléments théoriques et narratifs qui entourent les deux pièces sont plus convaincants dans leur description d'un genre hybride qui pourrait toucher le public à travers l'émotion vraie que les pièces elles-mêmes. Qu'en est-il alors de ce qualificatif de « bourgeois » qui, comme je l'ai suggéré, a tendance à nous mener vers des interprétations erronées ? Le terme ne doit pas être lu comme un qualificatif à connotation sociale : le drame sérieux ne décrit pas les aspirations nouvelles d'un groupe social particulier. Il devrait plutôt

1 *De la poésie dramatique*, p. 330.

2 « Si, dans le *Père de famille*, je n'ai pas su répondre à l'importance de mon sujet ; si la marche en est froide, les passions discoureuses et moralistes ; si les caractères du Père, de son Fils, de Sophie, du Commandeur, de Germeuil et de Cécile manquent de vigueur comique, sera-ce la faute du genre ou la mienne ? », *ibid.*, p. 311.

être compris dans un sens générique et moral, comme un terme qui fait référence à un art dramatique réformé décrivant des valeurs qui, elles aussi, ont été réformées. Ce projet « bourgeois » qui mêle ambitions génériques et morales semble inextricablement lié à une fascination pour tout ce qui touche au roman. La régénérescence qui le définit passe, d'une manière ou d'une autre, par l'emprunt de structures narratives, des parallèles avec les thématiques romanesques, et par l'intégration d'aspects métatextuels au projet littéraire. Cette rencontre intergénérique dans le théâtre de Diderot nous donne aussi de nouvelles clés de lecture pour comprendre l'évolution du roman au XVIII^e siècle. Peut-être n'est-il pas ce miroir d'une société en plein bouleversement, ou le compagnon des intérêts bourgeois dans une vision téléologique du XVIII^e siècle qui mène à la Révolution et à l'ère industrielle. Loin d'être dangereux, le roman se positionne comme une nouvelle option formelle pour renouveler de grands idéaux qui ne seraient plus défendus par une noblesse corrompue, mais par une élite honnête et morale : une élite qui oscille entre, d'une part, les sentiments et la retraite et, d'autre part, la réalité d'une société à reconstruire.

Olivier DELERS
Université de Richmond