

Diderot

Le Fils naturel

Le Père de famille

Est-il bon ? Est-il méchant ?

Présentation

par Jean Goldzink



Diderot

Le Fils naturel

Le Père de famille

Est-il bon ? Est-il méchant ?

En 1757 et 1758, Diderot tente un pari aussi grandiose qu'inédit: rénover du même pas la théorie et la pratique du théâtre. Et cela, au pays où le classicisme s'était établi à demeure, sous protection de l'État, absolu, et des chefs-d'œuvre, impressionnants.

Ce volume donne à lire, pour la première fois en édition de poche, les trois pièces achevées de l'audacieux perturbateur, ainsi que quelques projets dramatiques. Les deux premières furent publiées, puis jouées du vivant de l'auteur, tandis que *Est-il bon ? Est-il méchant ?* resta à l'état de manuscrit régulièrement visité.

Diderot rêvait d'inventer une nouvelle forme de tragédie, dite *domestique*, en prose et sans trônes ni princesses, ni cothurnes, où les spectateurs puissent se retrouver, et verser enfin de vraies larmes sur de vrais drames à leur image. Ses trois pièces dessinent pourtant un chemin tout inverse, vers un comique de plus en plus franc. Singulier paradoxe, chez ce philosophe qui doute, comme toutes les Lumières, de la valeur morale des comédies et de la gaieté !

Présentation, notes, annexes, chronologie
et bibliographie par Jean Goldzink

Texte intégral

Illustration:

Virginie Berthemet

© Flammarion



Flammarion

DIDEROT

LE FILS NATUREL
LE PÈRE DE FAMILLE
EST-IL BON?
EST-IL MÉCHANT ?

*Présentation, notes, annexes,
chronologie et bibliographie*

par

Jean GOLDZINK

GF Flammarion

*Du même auteur
dans la même collection*

LES BIJOUX INDISCRETS.

CONTES ET ENTRETIENS.

ENTRETIEN ENTRE D'ALEMBERT ET DIDEROT. LE RÊVE DE
D'ALEMBERT.

ENTRETIENS SUR LE FILS NATUREL. DE LA POÉSIE DRAMA-
TIQUE. PARADOXE SUR LE COMÉDIEN (nouvelle édition).

JACQUES LE FATALISTE (édition avec dossier).

LETTRE SUR LES AVEUGLES. LETTRE SUR LES SOURDS ET
MUETS (édition avec dossier).

LE NEVEU DE RAMEAU.

PARADOXE SUR LE COMÉDIEN (édition avec dossier).

LA RELIGIEUSE.

LE RÊVE DE D'ALEMBERT.

PENSÉES SUR L'INTERPRÉTATION DE LA NATURE.

SUPPLÉMENT AU VOYAGE DE BOUGAINVILLE. PENSÉES PHI-
LOSOPHIQUES. LETTRES SUR LES AVEUGLES.

Avec le soutien du



www.centrenationaldulivre.fr

© Éditions Flammarion, 2005.

ISBN : 978-2-0807-1177-9

PRÉSENTATION

On commencera par une banalité, qui est hélas une constatation. Les trois pièces achevées de Diderot qu'on propose ici, pour la première fois en édition de poche, n'ont pas la réputation de ses écrits théoriques sur le théâtre. Eux-mêmes inégalement partagés entre le *Paradoxe sur le comédien*, inlassablement édité et commenté, et la poétique du drame sérieux à l'auréole moins rayonnante. Qu'il ne faille pas compter sur les acteurs, les metteurs en scène et les directeurs de salles pour sortir de Marivaux et Beaumarchais, on le sait. Routines et contraintes marchandes suffisent à l'expliquer. Au mieux, on nous proposera des adaptations de récits (*Jacques le Fataliste, Candide*) ou de dialogues (*Le Neveu de Rameau*), à l'occasion savoureuses et toujours bonnes à prendre. À cet égard, le théâtre du XVII^e siècle n'est guère mieux loti, y compris à la Comédie-Française, dont les finances ne crient pourtant pas misère, et maintenant dotée de trois salles. Ce qu'on comprend un peu moins, c'est la visible réticence des universitaires devant le théâtre diderotien ¹.

1. Il a fallu un programme de l'agrégation de lettres garantissant un lectorat aussi captif qu'angoissé pour que paraissent deux recueils collectifs consacrés au *Fils naturel* et aux *Entretiens* qui l'accompagnent. L'un consacre quatre articles sur treize à la pièce, dont un seul amorce une approche dramaturgique (*Études sur Le Fils naturel et les Entretiens sur Le Fils naturel de Diderot*, sous la dir. de N. Cronk, Oxford, Voltaire

Notre propos n'est pas d'exalter le théâtre de Diderot, encore moins d'y projeter les sombres lueurs « psychanalytiques » qu'il semble attirer (est-ce pour le faire briller en dépit de lui-même, en désespoir de cause ?). Ou bien la psychanalyse est une discipline sérieuse, qui suppose une pratique, et les critiques littéraires n'ont rien à y voir ; ou bien c'est un bavardage prétentieux sur les textes, et les critiques littéraires devraient avoir mieux à faire. À chacun son métier.

Le nôtre est de donner à lire, sous une forme comode et accessible, un théâtre qui a au moins l'extrême et rare intérêt de s'articuler à une des théorisations les plus marquantes de l'art dramatique. Il met donc en rapport, et en question, l'idée et l'écriture, la théorie et la pratique. Sa valeur expérimentale ne s'évanouirait pas si le lecteur concluait à l'échec, absolu ou relatif. Cocteau avait bien raison de dire qu'on en apprend plus sur l'art d'écrire dans les romans médiocres que dans les chefs-d'œuvre. L'histoire de l'art n'est aucunement un podium olympique, un panthéon où n'accèderaient que quelques dizaines d'œuvres sublmissimes, universellement consacrées, éternellement rejouées et glosées. Entre les quelques pics étincelants qui percent les nuages et les bas-fonds où s'entassent des milliers de cadavres décomposés, fouillés par les chacals laborieux de l'érudition, il y a place, j'en suis persuadé, pour bien plus d'êtres dramatiques fréquentables que le théâtre joué ou édité ne nous en donne à voir et même à lire.

Le Fils naturel (1757) et *Le Père de famille* (1758) furent publiés, avant d'être représentés, en compagnie de textes théoriques qu'on trouvera rassemblés dans un autre volume de la même collection ¹. *Est-il bon ?*

Foundation, « Vif », 2001) ; l'autre, quatre sur dix, dont deux proprement d'ordre théâtral (*Diderot, l'invention du drame*, sous la dir. de M. Buffat, Klincksieck, 2000).

1. On se permet d'y renvoyer le lecteur, ainsi qu'à la Présentation qui esquisse les grandes lignes de la poétique diderotienne ; voir *Entretiens sur Le Fils naturel. De la poésie dramatique. Paradoxe sur le comédien*, éd. J. Goldzink, GF-Flammarion, 2005.

Est-il méchant ? resta quant à lui à l'état de manuscrit orphelin dans les papiers de Diderot, avec d'autres œuvres plus fameuses, avant d'accéder au XIX^e siècle à la scène de la Comédie-Française. Cette comédie très plaisante appartient-elle encore au genre sérieux, ou bien son auteur, comme Beaumarchais, a-t-il lui aussi fini par désertier le drame pour la « comédie gaie » traditionnelle ? Cette interrogation inévitable nous conduit à envisager tour à tour chacune de ces trois pièces, et à rappeler succinctement la définition du genre sérieux qui nous servira de fil rouge dans notre itinéraire. Sans pour autant céder à la tentation de concevoir les pièces comme de pures illustrations mécaniques de la théorie. Il s'agit d'essayer de comprendre comment une idée neuve du théâtre cherche à s'incarner dans des œuvres spécifiques, qui résistent, et forment peut-être un parcours à première vue paradoxal.

Le genre sérieux

L'invention du drame, née du dégoût d'un théâtre confit dans ses recettes immuables, vise à régénérer l'impact des textes et des représentations scéniques. Cette régénération repose sur un axiome philosophique, la solidarité du vrai, du beau et du bien. Pour frapper le spectateur, il faut que les hommes de théâtre (auteurs, acteurs, décorateurs) se rapprochent au plus près possible de la vérité, c'est-à-dire de la « nature », dans le choix des sujets, des décors, des costumes, de la diction, de la gestuelle. Cela passe par des drames contemporains, en prose, qui rompraient avec la définition des deux genres traditionnels, la « comédie gaie » et la « tragédie publique ». Le véritable champ du théâtre, qu'on a donc jusqu'ici confiné sur ses deux bordures, est constitué par le « genre sérieux », espace central et vierge, dynamique et gradué, travaillé par une double polarisation, celle du comique et du tragique « sérieux ». Les pièces sérieuses

seront par conséquent plus ou moins tragiques, plus ou moins comiques. Mais elles doivent repousser toute tentation baroque et shakespearienne de mélanger grotesque et sublime (pour parler comme Hugo), car l'unité de ton est aussi indispensable à l'art du théâtre, à son essence, que l'unification de lieu, de temps et d'action. Alors que la « comédie gaie » et la « tragédie publique » instituent une distance définitoire entre scène et salle (par la supériorité du spectateur sur les personnages vicieux et ridicules, par la grandeur historique, sociale et passionnelle des héros de tragédie), le genre sérieux vise à un rapport de sympathie et d'égalité. Le nouveau théâtre se veut miroir de ce que nous sommes, à hauteur d'homme, à travers la mise en scène de « la vertu et des devoirs de l'homme ¹ ». Qu'est-ce à dire ? Qu'on posera comme sujets non plus les vices et ridicules des citoyens ordinaires défigurés par la grimace comique, non plus les passions surhumaines des Grands, mais les conflits nés du heurt des devoirs et des passions, en rapportant ces devoirs et ces passions à des « conditions » plutôt qu'aux trop fameux « caractères » classiques, dont le petit nombre a été définitivement épuisé. Par « conditions », on entendra des fonctions sociales – le père, le fils, le juge, le financier, le soldat –, dont la modification incessante des mœurs autorise et appelle des peintures renouvelées.

Allant au-devant de nous pour mieux nous remuer, traitant de front des questions morales qui nous concernent au premier chef, le théâtre peut enfin remplir sa finalité indissolublement esthétique et morale, en nous obligeant à faire retour sur nous-mêmes à l'exacte mesure de sa vérité, de sa beauté et de sa bonté (ou rectitude éthique). Du plateau à la salle, le chemin devient direct, et non plus oblique et médiat ; l'obscur question de la catharsis s'évanouit, faute de se poser. Plus on me touche, plus je me reconnais, et mieux – au moins l'espace d'un spectacle – je me

1. *De la poésie dramatique*, II.

retouche, en retrouvant au fond de moi ma nature perdue dans le brouillard des conventions sociales, le chaos des codes civils, moraux, religieux. C'est pourquoi, à talent égal, le pathétique l'emporte à cet égard sur le comique car les larmes purifient mieux le cœur que le rire.

Techniquement, ce programme esthétique-philosophique passe selon Diderot par l'autonomisation de la scène (les acteurs doivent oublier la salle, s'absorber dans leur jeu interrelationnel, restituer le sentiment d'une action réelle au détriment du simulacre) ; par le fait de retrouver toute l'énergie expressive du geste et du corps, de se réappropriier le texte au lieu de le réciter comme un tout compact et inamovible, de le trouer avec des murmures, des répétitions, des exclamations, des silences, des pantomimes, muettes, des tableaux, toujours plus forts, plus suggestifs que l'inlassable débit des mots, surtout versifiés, cadencés et rimés. Il va de soi que le dramaturge va au-devant de ces exigences par l'emploi de la prose, la prose brisée du drame « bourgeois » (c'est-à-dire « domestique », privé). La réforme, dans son impeccable et impressionnante cohérence, implique donc la séparation, invisible mais rigoureuse, de la scène et de la salle (pour mieux atteindre le spectateur), la rénovation du jeu et de l'écriture, la promotion civique et artistique de l'acteur, la redéfinition des genres. Elle retentit même sur la construction des salles, et débouche sur des considérations politiques, en évoquant comme modèle nostalgique le théâtre civique des Anciens. La scène a vocation à remplacer la chaire, dans l'unisson retrouvé des corps, de la parole et de l'idée, au service de la société. Dès 1758, entre la publication des deux volumes diderotiens, Rousseau démolit consciencieusement ce programme dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*. Admettons qu'on a parfois les contradicteurs qu'on mérite, quand l'Histoire l'autorise. Diderot trouvera aussitôt en Allemagne un écho plus fraternel, en la personne du grand Lessing, qui ne cache pas son enthousiasme.

De la poésie dramatique

La plupart de ces recommandations aux acteurs nous sont devenues si naturelles que nous ne les remarquons plus, qu'elles nous paraissent aller de soi. Elles ont pourtant une histoire, qu'on peut ici saisir sur le vif. Il n'est pas inutile de noter au passage qu'elles émanent d'un spectateur déçu et même exaspéré, bien décidé à bouder les théâtres si ardemment fréquentés en sa jeunesse. N'éprouvons-nous pas ce même sentiment devant un certain type de cinéma industriellement (et adroitement) fabriqué, à coups de péripéties minutées et d'explosions en chaîne ? Il paraît assez inutile de pointer dans le texte du *Fils naturel* les tableaux, les silences, les objets usuels, les gestes, les didascalies multipliées. Si par impossible un lecteur déplorait qu'on ne lui tienne pas la main de bout en bout, on lui conseillera non pas peut-être de jeter ce volume, mais de se plonger d'abord dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*, qui commentent magistralement la pièce, tout autrement que Corneille l'avait fait après coup pour son propre théâtre. À un siècle de distance, on peut alors mesurer la différence des goûts, des tempéraments, des options esthétiques et philosophiques. Si forte que soit l'imprégnation classique d'un Diderot, et sans que les cadres de l'Ancien Régime aient fondamentalement basculé, on a bien changé de monde.

Mais si Diderot maintient inflexiblement les trois unités, et l'unité de ton, où est la nouveauté du *Fils naturel*, en dehors de ce qu'on vient d'évoquer, et qui saute aux yeux ? La première tient évidemment à la définition générique de la pièce, située au point exactement médian du champ sérieux, c'est-à-dire, selon Diderot lui-même, là où les gravitations opposées du comique et du tragique se neutralisent pour faire place au sérieux pur, au sérieux intégral. La première pièce se veut d'abord ni comique ni tragique. Je ne sais pas du tout ce que Diderot y investit comme fantasmes inconscients, et j'abandonne ces mystères qui me

dépassent à plus habiles et mieux informés, sans feindre de les organiser. Mais il est certain, puisqu'il le dit, qu'il vise d'abord un effet générique, un effet expérimental de poéticien extraordinairement conscient, en occupant d'entrée de jeu cette position stratégique à la fois cruciale et inédite. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas des potentialités comiques ou tragiques, mais qu'elles sont retenues, tamisées, fermement contrôlées pour rester dans la bande tonale choisie, exactement médiane. *Le Fils naturel* a donc mission originelle d'indiquer le ton fondamental du genre sérieux, à partir duquel pourront se décliner les variations vers plus de comique (*Le Père de famille*) ou plus de tragique (autre scénario du *Fils naturel* exposé dans les *Entretiens*, le scénario franchement comique de Clairville étant malheureusement... perdu, au grand soulagement du mélancolique Dorval, peu disposé à supporter le travestissement gamin de ces épreuves familiales !).

C'est bien entendu une autre question que de savoir si cette intention explicite de Diderot pourrait être reconduite sur scène de nos jours. Elle n'appartient pas aux lecteurs, mais aux praticiens, chargés de se battre avec le corps des textes. Une chose, sur scène, est ce qu'on veut, une autre ce qu'on peut. La difficulté majeure est que la perception de cette tonalité inédite suppose l'accoutumance de l'oreille à une suprématie des deux autres genres, aujourd'hui disparue à jamais. Il n'en demeure pas moins qu'un tel projet esthétique n'a pas de précédent, à ma connaissance du moins. On pourrait secondairement se demander aussi pourquoi ce point n'est jamais mentionné, toujours à ma connaissance, dans les commentaires critiques et les histoires du théâtre. Quel que soit le jugement qu'on porte sur *Le Fils naturel* en tant qu'œuvre d'art, il devrait suffire à marquer cette date de 1757 d'une pierre blanche dans l'histoire de l'esthétique théâtrale. Naît alors une pièce qui ne se veut pas seulement hors du champ de la comédie et de la tragédie traditionnelles (cela, c'est la définition du

genre sérieux), mais hors des attractions comique et tragique (cela, c'est la définition spécifique du *Fils naturel*).

Le théoricien et le dramaturge

La seconde grande nouveauté a trait au sujet, et Fréron, coriace adversaire des philosophes et de Diderot en particulier, l'avait immédiatement raillée. On la retrouve de nos jours chez plusieurs commentateurs savants. Il s'agit assez curieusement de savoir en quoi le titre répond à l'action, et donc si la « condition » de Dorval remplit une fonction centrale, voire une quelconque fonction. Que Dorval soit un bâtard a-t-il une influence déterminante sur l'histoire ? Diderot tient-il ce qu'il annonce ? Donnons la parole à une expression toute récente de ce point de vue fort ancien, énoncé dès... 1758 : « À quelles causes convient-il d'imputer le malheur obsédant qui poursuit Dorval [...] ? Aucune explication, aucune justification à cette malédiction n'est apportée dans la fable du *Fils naturel* dont le titre programmatique ne tient en fait aucune de ses promesses ¹. » Aussi Nathalie Rizzoni conclut-elle dans le sens de son hypothèse générale : « La fable du *Fils naturel* est à sa manière une résurgence du récit de la chute d'Adam et Ève et du paradis perdu » ; le texte est parcouru par « un tentaculaire réseau de représentations judéo-chrétiennes », qui organisent autant de failles et de lacunes irrésolues ; la pièce s'échappe, selon la commentatrice, par tous les bouts des mains inexpertes ou tremblantes d'un dramaturge si sûr de lui en apparence dans ses idées, si peu dans sa pratique.

Ces vues expliquent-elles quoi que ce soit, sinon le désir des critiques d'en savoir infiniment plus que les artistes sur l'art et la manière d'écrire ? Or s'agit-il vraiment de comprendre comment et pourquoi Diderot

1. N. Rizzoni, « Du *Fils naturel* au fils dramaturge », in *Études sur Le Fils naturel et les Entretiens sur Le Fils naturel de Diderot*, op. cit.

pourrait choisir un titre fallacieux en tête de sa première pièce, d'une pièce éminemment programmatique, et, plus grave encore, exhiber d'emblée l'inconsistance de cette théorie des « conditions » qui lui tient tant à cœur ?

Dans la pièce de Goldoni *L'Ami véritable* (*Il vero Amico*) dont part Diderot, la fable met en scène un conflit entre l'amour et l'amitié, conclu au profit de celle-ci. Diderot choisit d'introduire une nouvelle donnée, un fils naturel. Si Clairville risque la dérogeance, la perte de ses privilèges nobiliaires en envisageant de se faire commerçant pour compenser la ruine annoncée de Rosalie, Dorval subit depuis sa naissance les conséquences psychologiques de son statut illégitime. Le conflit goldonien des deux passions (amour/amitié) est donc conservé, mais il se trouve pris dans une problématique des « conditions », en conformité au fond assez logique avec la théorie du genre sérieux exposée dans les *Entretiens*. Qu'est-ce qu'un bâtard ? Citons l'*Encyclopédie* : « Les bâtards en général ne sont d'aucune famille, et n'ont aucun parent ; ils ne succèdent dans la plus grande partie du royaume ni à leur père ni à leur mère [...] personne non plus ne leur succède, si n'ayant point d'enfants, ils décèdent sans avoir disposé de leurs biens par donation ou par testament ; en ce cas leur succession appartient aux seigneurs haut-justiciers [...] ou] au roi. Du reste ils sont capables de toutes sortes de contrats, et entre autres de mariage ; ils peuvent disposer librement de leurs biens, soit entre vifs, soit par testament ; ils ne sont incapables ni d'offices ni de dignités : mais ils ne peuvent avoir des bénéfices [religieux] sans dispenses, à moins qu'ils ne soient légitimés » (article « Bâtard, ou enfant naturel »).

La lecture des divers articles concernés de l'*Encyclopédie*, et de la thèse de R. Barbarin¹, permet de conclure qu'effectivement Diderot ne se croit pas tenu de donner beaucoup de détails, contrairement sans doute à un roman sur le même sujet. L'impossibilité

1. R. Barbarin, *La Condition juridique du bâtard*, 1960.

du mariage de Lysimond, le père de Dorval et de Rosalie, fut-elle de rang, de fortune, d'arbitraire parental ? Pourquoi la mère de Rosalie s'est-elle opposée au mariage avec Clairville ? Quel est le statut social de Rosalie ? Par qui Dorval, doué d'une bonne éducation, fut-il élevé ? Fait-il du commerce parce qu'il est bâtard, ou est-il bâtard d'une famille de négociants ? Lysimond a-t-il affaire avec l'esclavage, voire avec la traite des Noirs ? Encore une fois, Diderot n'estime manifestement pas qu'une pièce de théâtre, ni même la théorie des conditions, exigent impérieusement de répondre à de telles curiosités, apparemment inadéquates au genre théâtral, dont l'essence est de simplifier et de concentrer, alors que le roman prodigue les « détails », les lieux, les temps, les personnages et les actions (voir les *Entretiens*). Il demeure que la fable du *Fils naturel*, dans ce qu'elle ajoute de décisif à Goldoni, peut être définie comme un procès de socialisation, le passage de l'*exclusion familiale à la fondation d'une famille*. Le *Fils naturel* nous raconte comment une espèce de paria, juridique et surtout social, échappe à son destin solitaire et se régénère en sacrifiant sur l'autel de la morale, et sa passion amoureuse (involontairement incestueuse sur le modèle œdipien ou iphigénien), et son inclination compulsive au malheur – traduction psychologique d'une malédiction sociale et en tout cas familiale (Oreste, modèle atridien ?). La société a donc remplacé clairement l'antique fatalité tragique. Le fils naturel est happé, dans la pièce, par la solitude, la mélancolie, le sentiment d'une fatalité malheureuse, qui pèse sur lui de naissance et qu'il répand sur ses relations en dépit de ses désirs. Je dis dans la pièce, parce que les *Entretiens* rattacheront aussi cette mélancolie, selon un modèle fort ancien, au tempérament caractéristique de l'artiste, du penseur (voir Dürer, *Melancholia*).

Il est clair que de fait une telle figure peut logiquement mener à une conclusion tragique, *pourvu qu'on le décide*. Décision nullement inconsciente, purement poéticienne, comme le prouvent de manière éclatante les *Entretiens*. Deux lignes dramatiques découlent du

choix initial de la condition de bâtard, inscrite très raisonnablement, comme on voit, au fronton de la pièce. L'une, de salut et de régénération par le mariage, de réintégration dans l'ordre social, aboutit à faire du bâtard un citoyen à part entière, c'est-à-dire un père de famille. C'est la voie incarnée par Constance, et elle restera au cœur des conceptions juridiques, sociales et politiques de la Révolution française, pour qui le citoyen est naturellement un père de famille. Sous l'Ancien Régime, la famille, constamment renforcée par la monarchie sous la forme du pouvoir paternel, est selon une formule célèbre « le séminaire de l'État ». En choisissant cette solution, Diderot réunit l'option dramaturgique (le sérieux pur, sans adjonction comique ou tragique) et l'option philosophique des Lumières. Elle est conforme au droit d'Ancien Régime qui, on l'a vu, exclut le bâtard de la famille, mais le reconnaît apte à en fonder une.

L'autre possibilité (en dehors du traitement comique mis sur la touche, mais évoqué comme troisième option formelle) conduit à la « tragédie domestique » traitée dans les *Entretiens* sous forme de scénario. En se tuant avec son épée, Dorval prouverait que l'enfant naturel désocialisé ne peut échapper à la malédiction qui pèse sur lui et a forgé son caractère en raison de sa « condition », qui est une relation, et non pas une biographie sociale de type balzacien ou naturaliste. La courbe de son destin l'empêcherait alors de se soustraire à la solitude malheureuse inscrite dans son statut de sans-famille. Fils selon la nature mais pas selon le droit et les mœurs, apte cependant au mariage et à la paternité légitimes, l'enfant naturel, dans cette issue, aurait trop irrémédiablement intériorisé son malheur familial et social pour parvenir à une fin heureuse, c'est-à-dire à sa réintégration pleine et entière dans le concert des hommes. Le *desperado*, le désenchanté social serait devenu un authentique paria à vocation tragique, un révolté en passe d'accuser la société par son suicide spectaculaire devant les spectateurs. Seul le méchant est solitaire, lui dit Constance dans la

pièce, à l'indignation de Rousseau, qui prend le mot pour lui. Ne pouvant assumer ni la solitude retrouvée de son destin antérieur, ni la méchanceté cynique qui le guette tout au long du *Fils naturel* et que Rosalie lui suppose, Dorval n'a effectivement d'autre issue, dans cette version tragique, que le suicide. N'oublions pas que pour Diderot et les philosophes, la méchanceté équivaut à une négation pratique du lien social.

Il s'agit d'un suicide philosophique, du sacrifice vertueux poussé à son terme, ancré dans la conviction intime des Lumières que la sociabilité est conforme à la vocation naturelle de l'être humain (autre conflit fondamental avec Rousseau). Le suicide réalise à n'en pas douter une tentation inscrite dans la pièce même, liée tout aussi fermement à la « condition », elle-même emblématisée dans le titre. En renonçant en effet, dans la version non tragique retenue, à sa fortune au profit de Rosalie qu'on croit ruinée et de Clairville, Dorval s'interdit du même coup tout accès au mariage et à la paternité. Même dans cette option optimiste, il décide de se suicider en tant que père et époux, il se coupe de la nature qui veut d'abord la conservation des espèces, il se voue à l'inexistence sociale, comme le lui reproche Constance dans une scène centrale. Ce qui est en jeu dans ce dialogue hautement philosophique entre le bâtard malheureux et la femme philosophe – mais nullement plaqué de l'extérieur, tout au contraire organiquement lié au sujet –, c'est donc la question de la fatalité, la question du destin. Dorval développe une idéologie typiquement tragique du malheur, de la culpabilité, de la faute. Il y a en lui comme un péché originel non théologique, source de mélancolie, de renoncement à la lutte et à l'espérance, de sombre délectation solitaire du malheur. Sa « vertu » est donc ambivalente, fragile, menacée, comme sa personnalité. Mais j'y insiste, la fable et le titre enracinent cette caractérologie mélancolique dans une « condition », la coupent donc de toute référence au Ciel, à toute forme de transcendance, religieuse ou

tragique. Tout ce qu'on pourra repérer comme traces de discours chrétien est déplacé, laïcisé, transmué.

Les chemins du salut

Comment s'opère alors la régénération du bâtard mélancolique, de l'homme sans famille tenté par un sacrifice mi-sublime, mi-suspect ? Comment l'ordre peut-il se restaurer ? Par l'amitié virile d'abord (entre Dorval et Clairville), premier sentiment naturel qui arrache Dorval, nous dit-il, à sa solitude misanthropique antérieure. Par la femme ensuite. Je dis la femme (Constance), et non pas l'amour (Rosalie), car la passion risque bien de conduire au désastre, au désordre de l'inceste. N'y aurait-il pas d'inceste (permis par le rejet du bâtard hors de la famille), pas de risque d'une répétition œdipienne, la passion n'en serait pas moins un facteur possible de désordre, une source de conflit moral, puisqu'elle irait contre l'amitié et la parole donnée. C'est très exactement ce que Diderot définit comme l'essence spécifique du genre sérieux, la source de ses nouveaux conflits : « la vertu et les devoirs de l'homme » confrontés aux passions. Car on sait que le respect du serment (que Rosalie veut rompre), du contrat, était alors considéré, philosophiquement, comme la base de l'ordre social. On va donc aboutir à un mariage fondé sur l'estime et la confiance (la confiance est une passion !), et même à un double mariage raisonnable, puisque rien ne garantit que Rosalie retrouve en Clairville un objet d'amour parfaitement intact. Diderot rejoindrait alors sans le savoir *La Nouvelle Héloïse* en gestation : le mariage est une chose trop sérieuse, trop essentielle à l'ordre social et à la moralité, pour être confié aveuglément à la passion, par nature changeante.

Contrairement à Rousseau, Diderot estime donc que le théâtre peut prendre le relais de la religion, pathétiser et incarner la morale, c'est-à-dire la « philosophie ». Le geste décisif (juridique, dramaturgique,

philosophique, c'est tout un) revient bien à poser le fils naturel, qui est une « condition », en figure théâtrale assez représentative pour mériter le redoutable baptême du nouveau genre. Faut-il subodorer un sens allégorique caché, qui mettrait en miroir le personnage illégitime et le dramaturge en quête d'un genre illicite ? Tous deux cherchent une place pour l'enfant de trop, l'enfant de la nature brimé par les conventions, le bâtard et le drame.

Des femmes en drame bourgeois

Dans la dédicace du *Père de famille*, Diderot prête à une mère et Altesse Sérénissime ce propos sur l'éducation, concept clé des Lumières : « C'est à moi à lui inspirer le libre exercice de sa raison, si je veux que son âme [celle de l'enfant] ne se remplisse pas d'erreurs et de terreurs » (p. 110). C'est aussi la fonction de Constance dans *Le Fils naturel*. Et encore : « Il y a dans la nature de l'homme deux principes opposés : l'amour-propre, qui nous rappelle à nous, et la bienveillance, qui nous répand » (p. 111) ; si l'un se brise, on est méchant jusqu'à la fureur, ou généreux jusqu'à la folie, alors qu'il convient de chercher un juste équilibre. Ce qui éclaire Dorval bien mieux que de vagues commentaires sur Rousseau-Dorval ou l'inconscient ou le judéo-christianisme. Il faut donc se tourner vers les femmes du premier drame bourgeois.

Le genre sérieux entreprend de réduire, voire d'éliminer le poids dramaturgique des domestiques, machinateurs d'intrigues et de gaieté en comédie, confidents dans les deux genres traditionnels. *Le Fils naturel* conserve une suivante-confidente, Justine. Elle a deux fonctions canoniques : interroger (c'est pourquoi Diderot, dans les *Entretiens*, peut considérer la scène II de l'acte I comme un équivalent de monologue) ; exprimer le sens commun (sorte d'héritage du chœur antique), comme le fait Justine à l'annonce de la ruine de Rosalie. Bien entendu, il appartient à la représen-

tation d'enrichir, de nuancer, de transformer ces deux fonctions obligées. Justine peut être jeune ou âgée, amicale ou sévère, populaire ou élégante, etc. Affaire de physique de l'actrice, de costume, de jeu.

Autre rôle, l'ingénue. Diderot prétend qu'il a transformé le caractère de la Rosaura de Goldoni, dans *L'Ami véritable*, en faisant de sa Rosalie « une fille ingénue ¹ ». C'est ce que fera aussi Goldoni de sa jeune fille dans *Le Bourru bienfaisant*, quand il écrira en français pour des Français. Mais l'ingénue qu'il campe pour la Comédie-Française n'est pas celle de Diderot. Elle est effarouchée, terriblement timide (à cause précisément du Bourru qui la terrorise), alors que Rosalie est mise en rapport avec Dorval et Constance, qui l'a élevée selon de tout autres principes. Elle sera donc nouée, douloureuse, presque farouche, en tout cas dure et presque mutique. Elle tient de Constance, sa seconde mère, par la franchise, et de Dorval par sa crispation, sa raideur. On voit ici très bien en quoi consiste l'adaptation d'un type au contexte singulier d'une pièce, où les personnages, comme dans un opéra, doivent entretenir des rapports harmoniques, participer de cette unité des passions et de leurs accents qu'évoque superbement Diderot dans ses commentaires sur le théâtre, si peu médités encore par les critiques malgré leur fécondité toujours actuelle. Se contenter de décrire Rosalie comme une ingénue, en s'appuyant sur le propos littéral de Diderot, revient au fond à le trahir. Autant de pièces, autant d'actrices, autant de jeunes filles, médiocres, réussies, exceptionnelles.

Reste Constance, que l'auteur définit dans *De la poésie dramatique* comme une femme à l'âme et aux sentiments élevés, pour l'opposer à la Beatrix de Goldoni. Il faut évidemment préciser. Elle est veuve, sans être pour autant nécessairement beaucoup plus âgée que Rosalie. Mais peu importe. Ce qui la marque, c'est l'expérience du malheur (conjugal), que Rosalie va à son tour éprouver. On la définira donc comme

1. *De la poésie dramatique*, x.

une femme (par différence avec la jeune fille), une veuve, une sœur aînée, une sorte de mère adoptive, de mère d'élection à vocation éducatrice déliée de toute autorité juridique. Rien de tel chez Goldoni, et toute la pièce s'en trouve modifiée. Constance devient une figure tutélaire qui, elle aussi, entre en rapport avec les autres personnages : la jeune fille découvrant avec effroi la dureté du monde dont elle était protégée, par Constance justement (qui se le reproche) ; le jeune homme impulsif et violent, Clairville, dont la sœur aînée veut compenser les impulsivités par le choix d'une épouse idoine éduquée à cet effet ; l'homme malheureux, Dorval, « sombre et farouche », qu'il faut initier au bonheur. Puisqu'il pose trois personnages déchirés par des conflits passionnels, Diderot prend une décision esthétique hardie : non pas de constituer un quatuor passionnel à l'unisson, mais de monter une opposition entre les trois autres et Constance. Ce n'est pas, bien entendu, que Constance n'éprouve pas de sentiments, d'émotions (c'est-à-dire des passions au sens classique) – amour pour Dorval, tendresse pour Rosalie, affection pour son frère, et surtout *confiance* dans la vie, sa passion fondamentale et définitoire. Mais quand les trois autres souffrent, cherchent, se débattent, se tourmentent, errent dans l'erreur et la frayeur, Constance apaise et rayonne, de toute la lumière de sa confiance, de sa constance. Elle est donc tout autre chose qu'une sœur, qu'une amante, qu'une mère élective, ou plutôt, elle est tout cela à la fois : un rêve diderotien de la Femme. Si elle était le personnage principal de la pièce, celle-ci devrait s'intituler *La Femme naturelle*. Qu'une femme soit aussi sœur, amie, mère, il va sans dire qu'un tel rêve est éminemment masculin ! Mais les femmes, en littérature, ont-elles jusqu'ici beaucoup rêvé sur les hommes ?

Le théâtre est d'abord représentation d'actions, Aristote l'a dit et on ne peut guère le contester. Que fait Justine ? Il faut partir d'une distinction générique. En tragédie, le confident ne fait généralement rien, il a

charge d'écouter et de conseiller (Œnone, Narcisse). Dans la comédie, au contraire, il revient très souvent au domestique d'agir en lieu et place du maître, quand celui-ci ne se déguise pas pour agir en domestique à son propre service. Comme Diderot s'en prend violemment à cette tradition immémoriale, il n'est pas étonnant que Justine n'ait rien à faire, sinon faire parler et dire son point de vue. Sa fonction est donc de s'opposer par deux fois à Rosalie (en dépit de l'in vraisemblance constitutive de ce type de scènes, dénoncée par Diderot), sur la question de l'inconstance amoureuse, et sur celle de la fortune. Ce qu'on retiendra, c'est que Diderot prend grand soin – genre sérieux oblige – de ne jamais en profiter pour s'approcher trop près du style comique attendu d'un domestique théâtral en ce genre de scènes. Il s'agit bien de démontrer qu'on peut et doit casser une tradition stéréotypée jugée insupportable. Ces scènes ont donc valeur de démarcation générique, en raison même de leur caractère canonique. Il suffira de comparer avec la première scène du *Jeu de l'amour et du hasard*. Diderot tire au contraire Justine vers le discours non pas cynique, mais moral, vers le ton propre du sérieux (« je n'entends rien à votre âme », p. 56). Justine est par conséquent l'enjeu de problèmes dramaturgiques importants, mais qui nous échappent maintenant tout à fait, sauf à repasser par les commentaires théoriques de Diderot et la mémoire du théâtre.

La fonction de Rosalie dans l'action est d'être aimée de Clairville et à la veille de l'épouser, de ne plus l'aimer au profit de Dorval, de soupçonner celui-ci de tartufferie, de voir se briser un à un tous ses liens – avec Clairville, avec Dorval, avec Constance –, de se détester elle-même, bref, de faire la même expérience fondamentale que Dorval : la tentation de la misanthropie, de la désespérance. Cela revient à dire qu'elle est conduite à éprouver l'exact contraire de ce que lui a enseigné Constance, de ce pourquoi elle vient d'être éduquée. Elle incarne la forme juvénile et féminine de la crise passionnelle, morale et philosophique qui

frappe aussi les deux personnages masculins, sous la double poussée de l'inconstance et de la trahison. Ou plutôt d'une double trahison : son cœur la trahit, et Dorval l'a trahie, croit-elle. Voire d'une triple, quand la fortune s'évanouit dans un naufrage annoncé. Mais l'ingénue n'a pas fini son parcours éprouvant.

Après la tentation de remplacer tous ses liens antérieurs par le seul statut filial (une Antigone bourgeoise ?), elle doit accomplir l'épreuve de la vertu inscrite dans le schéma goldonien, c'est-à-dire assumer son devoir : donner Dorval à Constance, se donner à Clairville. Contrairement à Rosaura, le retour du père, s'il ne rend pas la passion perdue pour Clairville, ne laisse à Rosalie aucun regret, ni aucune rancune à l'égard de Constance. Reste l'épreuve indécidable de la commémoration annuelle voulue par Lysimond, mais elle n'est pas inscrite dans la pièce ! C'est à l'encadrement narratif qu'il revient d'évoquer cette espèce de rituel d'exorcisme et de purification des menaces sur la famille, qui retourne à la première fonction du théâtre athénien, mais sans finalité religieuse ni politique.

Ce parcours accéléré est riche, et pourrait suggérer une espèce de récit d'apprentissage de la Jeune Fille. Si selon Hegel le roman est l'école de la prose du monde, il y a dans l'expérience de Rosalie une initiation précoce au sacrifice et à la désillusion. Pourquoi un tel chemin peut-il se dessiner chez Diderot et pas chez Goldoni ? Pour deux raisons essentielles. D'une part à cause du lien entre Constance et Rosalie, absent chez le dramaturge italien, et qui suppose la transformation de Beatrix en Constance. D'autre part à cause du parallèle Dorval-Rosalie, qui suppose la transformation de Lelio en Dorval, c'est-à-dire l'expérience intériorisée de la solitude, du malheur d'être parmi les hommes, expérience qui trouve sa source dans la « condition » de fils naturel, de créature sans liens. Tout se tient, tout tient aux rapports, comme ne cesse de le dire Diderot. Vérité philosophique, vérité poétique.

Le ralentissement du drame

Pourquoi fallait-il commencer par Rosalie plutôt que par Constance ? Parce que le propre de ce personnage très neuf et très hardi est de rester égale à elle-même, installée comme à demeure dans cette singulière passion qu'on appelle la « confiance ». Ce trait fondamental vient de Goldoni : c'est en effet grâce à sa foi amoureuse inébranlable que Beatrix finit par toucher Florindo. À force de croire au succès de sa flamme, elle gagne le cœur d'abord indifférent du jeune homme. Mais Diderot, tout en conservant cette foi (I, IV), exerce une inflexion majeure, d'ordre philosophique. La confiance de Constance la bien nommée dans la force de son amour n'est qu'une conséquence, une manifestation, une facette de sa confiance dans l'ordre et la vertu. Beatrix est toute à son amour, et ne connaît rien d'autre, sinon la vanité et la mesquinerie à l'égard de Rosaura (logique comique). C'est à force de vouloir cet homme improbable qu'elle l'obtient, de manière très goldonienne, à la fois sympathique et comique. Comique, parce que sa foi en l'amour est d'abord une foi narcissique en elle-même, autrement dit de la vanité un peu (ou très) ridicule ! La confiance de Constance, genre sérieux oblige, est une philosophie, une morale, une manière d'être au monde et de lui faire confiance.

Se pose alors le problème dramaturgique d'un tel personnage dans son rapport à l'action. Impossible, sans la dégrader, de faire courir Constance derrière Dorval et de le conquérir de haute lutte, sa faiblesse aidant, comme Beatrix. Pour lui conserver son rayonnement, il convient de ménager sa présence (essentiellement trois scènes, une avec Rosalie, deux avec Dorval), et de lui interdire toute agitation. Autrement dit, il faut la *dépassionner*. Par deux fois, elle affirme donc sa capacité de guérir la blessure amoureuse (I, IV ; II, IX). Que rencontre-t-on ici ? Un vieux problème de la critique du théâtre, transporté de l'Antiquité dans les vitupérations dévotes contre les spectacles, et repris par Rous-

seau dans sa *Lettre à d'Alembert* de 1758. La preuve que le théâtre est constitutivement immoral, c'est entre autres raisons qu'il ne peut représenter le sage stoïcien, ni le vrai chrétien (voir Bossuet, *Maximes et réflexions sur la comédie*, 1694), ni l'homme vertueux (voir Rousseau). Pourquoi ne le peut-il pas ? Parce que de tels héros ennui, contredisent la véritable fonction du théâtre, son principe de plaisir, qui est de représenter les passions et de les exciter. Le héros calme et moralement pur est une aporie dramaturgique, la pierre de touche de la nature du théâtre et des attentes payantes du public.

Tel est le problème, indissolublement poétique et éthique, dont Diderot s'approche, et que beaucoup de commentateurs semblent ignorer. Tel par exemple Aimé Guedj, l'un des très rares critiques pourtant à se confronter en toute probité littéraire au texte même du *Fils naturel*¹. Il déclare d'entrée de jeu, dans son analyse de l'acte I, scène IV, qu'il est impossible d'adhérer au personnage de Constance. Sur le mode de l'évidence spontanée, il exprime alors l'aporie qu'on vient d'évoquer, et que Rousseau porte à l'incandescence, en 1758, dans sa célèbre analyse du *Misanthrope*². Bien entendu, Diderot n'affronte pas la difficulté à plein et de face, puisque Constance n'est pas l'héroïne éponyme. Mais la définition même du genre sérieux (« la vertu et les devoirs de l'homme ») l'oblige pourtant à la rencontrer : par le biais des « épreuves de la vertu », sous-titre de la pièce et programme générique du drame sérieux ; par le personnage de Constance.

Son parcours dramatique tient en trois actions. 1. Je vous aime (I, IV) ; 2. Il m'aime (II, IX ; III, II) ; 3. Vous manquez de confiance (III, II, à Dorval) ; ayez confiance, ne choisissez pas le désespoir (IV, II, à Rosalie ; IV, III, à Dorval). Et l'on comprend alors comment et pourquoi le théâtre régénéré pourrait

1. A. Guedj, « Les drames de Diderot », *Diderot Studies*, n° 14, 1971, p. 15-95.

2. Voir la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*.

devenir la chaire moderne, en laïcisant la vertu chrétienne d'espérance, la foi en Dieu devenant confiance dans l'ici-bas, dans l'ordre jailli des cœurs et des âmes, dans la force entraînant de la vertu, autrement dit dans l'Homme. Il va de soi qu'une représentation moderne pourrait désidéaler Constance. Ce serait d'ailleurs aller dans le sens de ce que suggère Diderot dans les *Entretiens* : « La vérité des caractères » a souffert, prétend Dorval, des adoucissements apportés après coup par les personnages à leur propre rôle, la catastrophe une fois évitée ; sans ces corrections, Rosalie aurait été plus « coupable », Clairville moins « passionné », Constance moins « tendre » (Premier Entretien). Autrement dit, sans ces pseudo-retouches des rôles par les pseudo-personnes, on serait plus proche du modèle... goldonien, plus éloigné du genre sérieux pur ! En fait, on comprend bien que l'idéalisation n'est pas un leurre, elle répond à une logique poétique, et nullement à l'explication psychologique qu'on feint de vouloir nous faire croire, sous la caution d'une fiction autobiographique et d'une genèse « vraie » de la pièce.

Mais Constance ne nous conduit pas seulement à l'idéalisation propre au projet « dramatique ¹ » de moralisation du théâtre, par inscription des conflits moraux au cœur même des pièces et souci de nous présenter des êtres à notre semblance, ni héroïsés ni ridiculisés, tout simplement sérieux. Enfin sérieux, après « trois mille ans » de théâtre fondé sur le « protocole » grec ². Il se joue aussi à travers elle une idée dramaturgique d'ensemble, très clairement exprimée dès les *Entretiens*. De quoi s'agit-il ? De *ralentir* le théâtre ! Pas seulement par tout ce qu'on a déjà dit, le silence des gestes, mouvements, pantomimes, tableaux, les phrases interrompues, les mots disloqués en cris, murmures, exclamations. Le désir est encore plus pressant, plus

1. Cet adjectif, que nous employons également plus loin, signifiait au XVIII^e siècle : « ce qui a trait au drame ».

2. *Paradoxe sur le comédien*, éd. J. Goldzink, *op. cit.*

crucial, il touche au cœur du théâtre, à l'action. Aussi stupéfiant, presque aussi incompréhensible que cela nous paraisse aujourd'hui, la dramaturgie classique française souffre aux yeux de Diderot d'un excès ruineux de complications, de surprises manigancées, de trépidation factice, bref, de péripéties et coups de théâtre ! Quand on songe aux mises en scène actuelles des pièces classiques, on croit évidemment rêver... Mais pour Diderot, qui s'oppose ici violemment au travail français sur la tragédie et rejoint certains défenseurs héroïques de la dramaturgie grecque, la construction retorse des pièces modernes, obsédées par l'action et ses rebondissements incessants, nuit gravement à l'art. Trop de saccades, trop de mots pour les mots, quand il faudrait sortir du théâtre avec de profondes « impressions », des images capables de nous remuer longtemps et de nous remettre en cause. Le nœud dramaturgique du *Fils naturel* tient sans doute à la conjonction délicate de l'action, qui tend au mouvement, et de la cérémonie, qui tend au ralentissement, à la production de ces « impressions » graves et profondes que Diderot attend avant tout du théâtre – entendons des images presque ineffables inscrites dans le cœur et la mémoire, au-delà des mots. L'encadrement narratif du *Fils naturel* ne tend pas vers le roman, il veut dire quelque chose d'un théâtre qui renouerait avec la cérémonie.

Pour comprendre ce qui est ici en cause, on ne voit pas meilleur exemple que le cinéma. Lui aussi, sous nos yeux et sur les affiches, se partage entre une esthétique (essentiellement marchande en son essence) de l'effet maximal et passager, à coups d'actions précipitées, échevelées, aussi efficaces que superficielles et vite oubliées jusqu'au prochain choc lancé à grand fracas publicitaire, et des œuvres qui acceptent encore de miser sur la durée et la lenteur, au bénéfice, comme le dit si bien Diderot, des *impressions*. Il est clair que ce pari est redoutable, hier comme aujourd'hui, même s'il ne coûtait pas alors aussi cher. Rien ne dit que Diderot le gagne facilement dans *Le Fils naturel*. On

laisse évidemment au lecteur le soin de méditer ses voies et moyens, et leur réussite. C'est incontestablement du côté allemand qu'il faudrait en suivre les traces, car le théâtre romantique français ne me paraît guère aller dans ce sens. Shakespeare le marque bien plus que les Grecs, et l'on peut soupçonner que son rejet des classiques français aille moins profond que le rêve de Diderot. Celui-ci aurait-il échoué du tout au tout, que 1757 n'en resterait pas moins, par cette visée de la lenteur ample et grave, une date digne de mémoire et de réflexion – juste avant que Beaumarchais, disciple génial, n'invente magnifiquement, dans l'ordre de la comédie gaie, une dramaturgie de l'accélération typiquement française. Mais le problème se repose pour lui dès que *La Mère coupable*, dernière pièce de la trilogie, revient au ton sérieux. En revanche et très logiquement, Diderot s'éloigne de cette redoutable difficulté en s'enfonçant de plus en plus à l'intérieur du territoire comique. C'est pourquoi les deux autres pièces, techniquement plus efficaces, appellent moins de commentaires.

Cap sur le comique

Installé au point zéro du nouveau genre, et malgré le penchant insistant de Dorval pour le tragique (qu'il partage avec lui), Diderot annonce dès 1757 une pièce sérieuse plus comique, *Le Père de famille*. Tandis que *De la poésie dramatique* fait place, à son tour, à un scénario tragique, une mort de Socrate que... Voltaire, aussi attentif que caustique, s'empresse de réaliser à sa manière (*Socrate*, 1759). Qu'on se rassure, nous ne prétendons pas infliger aux deux dernières pièces de Diderot des commentaires aussi longs que le précédent, au risque de noyer le désir de lire dans le déluge critique. Mais il convenait de saluer le premier drame bourgeois français, la plus riche et la plus complexe des trois œuvres achevées. Il est aisé de constater dans le nouveau drame la permanence et la cohérence des

idées directrices, d'ailleurs réaffirmées sous une forme systématique dans le discours théorique d'accompagnement. Les « devoirs de l'homme » sont ici ceux du père de famille – on retrouve le thème de l'éducation ; de son fils révolté au nom de sa passion pour une jeune ouvrière plongée dans la misère, elle-même confrontée, du coup, à des conflits éthiques, à l'instar de tous les autres personnages. Sauf un, l'oncle militaire à la retraite qui régent la famille en vertu d'une promesse d'héritage, et au nom d'une conception rigide, absolue, et en vérité tyrannique de l'autorité paternelle. Que ce sujet puisse renvoyer au conflit violent de Diderot avec son propre père au sujet de son mariage avec Antoinette Champion, lingère, on peut l'admettre sans peine. Mais qu'en tirera-t-on, sinon une constatation valable pour bien des œuvres de Diderot, dans tous les genres ? Il faut donc en revenir à des considérations théâtrales, que la biographie n'a aucune chance d'éclairer.

Le Fils naturel nous raconte comment on entre en famille pour retrouver les hommes et se sauver de la tentation misanthropique, *Le Père de famille* comment ce microcosme protecteur, ce précieux « séminaire de l'État » menace d'implorer. Du fils abandonné au père désemparé. Première pièce française qui traite vraiment de la crise de la famille sous le signe du bonheur moderne ! Il s'agit en effet, pour la figure paternelle installée au centre, d'imaginer la conduite à tenir envers un fils que l'amour émancipe. Faut-il, sur le modèle traditionnel, user d'autorité et de coercition, imposer la loi des convenances sociales, ou bien ménager des rapports plus tendres et confiants, ceux de la nouvelle et sentimentale économie familiale en train d'émerger ? Pour faire court, on renverra pour le contexte collectif et mental à l'*Histoire de la vie privée*¹. Un vieux problème à l'origine strictement fictionnel – le mariage d'amour juvénile, ce contre-

1. *Histoire de la vie privée*, sous la dir. de P. Aries et G. Duby, Seuil, « Points Histoire », t. III, 1999.

monde imaginaire d'abord purement réservé à la littérature – est donc dramatisé par l'accentuation de la mésalliance (une ouvrière en mansarde !), et surtout par son articulation à une problématique parentale, à un conflit de devoirs impliqués dans la condition paternelle. Dont nous savons tous, jusqu'à la nausée médiatique, que nous ne sommes pas près de sortir.

L'extrême intérêt de cette pièce de Diderot, nourrie de forts affects personnels (filiaux et paternels), est donc d'abord d'ordre *archéologique*. Nous pouvons saisir là, de manière certes insuffisante mais très parlante, ce qui nous sépare et nous rapproche, par-dessus plus de deux siècles, de cette première mise en forme du conflit des générations, du heurt de la loi et du cœur. On objectera qu'on n'a pas attendu Diderot pour opposer pères et fils autour du mariage, que c'est un stéréotype de la comédie. Mais on connaît sa réponse (*Entretiens*). Il y a eu des pères au théâtre, jamais LE père. Jamais le père traité à fond, en son essence, la paternité prise dans le mouvement changeant des mœurs. Et c'est vrai. Ni Molière, ni Marivaux (qui s'intéresse aux mères) ne se posent aussi franchement ce type de problème, dramaturgique *et* philosophique. On pourrait donc avancer sans trop de risques que Diderot invente au théâtre la problématique moderne de la parentalité, et peut-être du même coup celle de la révolte adolescente, dont nous ne savons que faire. Il est regrettable que Charles Mauron, dans son assez décevante *Psychocritique du genre comique*, n'ait pas médité davantage *Le Père de famille*. Son livre n'y eût pas perdu. Et puisque l'Éducation nationale, toujours en quête de réformes et de gadgets pédagogiques, vient d'imaginer, en attendant mieux, l'enseignement par *séquences, groupements thématiques et registres*, *Le Père de famille* interdit de scène pourrait au moins trouver un premier emploi fort instructif... On y constaterait que des pères de théâtre ne font pas la paternité en tant que problème social et moral, que nous ne sommes pas sortis de la problématique éducative des Lumières, c'est-à-dire de la tension entre

autorité et tendresse, obéissance et autonomie, respect et confiance, normes collectives et désir individuel. Qu'il est plusieurs demeures dans la maison du comique. Et qu'il est parfaitement vain d'espérer entrer dans les textes par des voies purement techniques, à coups de codes automatiques prétendument aptes à ouvrir toutes les portes. Le second drame sérieux de Diderot prouve à l'évidence la connexion intime entre philosophie, dramaturgie et Histoire (et bien plus secondairement, histoire personnelle).

Tout cela va de soi, une simple lecture suffit à mettre au jour l'excitante actualité de la pièce, dont le mérite revient au fond autant aux Lumières qu'à Diderot (mais nul autre écrivain français, c'est un fait, n'a su capter aussi bien cette problématique naissante promise à un si fort avenir social et idéologique !). La question esthétique semble plus délicate. On pourrait l'exprimer sous cette interrogation ingénue : en quoi *Le Père de famille* est-il plus franchement comique, comme l'annonce et le répète Diderot, que *Le Fils naturel* ? On chercherait en vain des mots spirituels ou des gags, des plages de gaieté nue. Comme je ne suis pas de ceux qui croient que les artistes ignorent ce qu'ils font, pour mieux remettre les clés de la maison aux critiques, force est de chercher ailleurs le tropisme comique si fermement mentionné. Il ne fait alors aucun doute qu'il faut se tourner vers la construction dramatique, vers les constituants de la pièce. Aux yeux de Diderot, on se rapproche du comique (qui n'est évidemment pas le rire) dès que le rythme s'accélère, que les incidents se pressent, qu'apparaissent machinations et machinateurs. Dès qu'on introduit un personnage tel que l'oncle usurpateur de la fonction paternelle, on entre dans l'orbite du comique. Du comique sérieux, à distinguer radicalement de la « comédie gaie », soumise à d'autres critères esthétiques. Que cette incarnation tyrannique et cynique de l'ancienne et fausse morale, des préjugés, de la toute-puissance de l'argent, de l'égoïsme sans scrupule, de l'autorité sans amour, échappe à la sphère des âmes

sensibles et vertueuses, qu'elle n'ait aucune idée des « devoirs de l'homme » et de leurs conflits, il n'est pas besoin de le démontrer. Mais sa présence, ses discours et ses actions suffisent à déplacer la pièce sur la gamme des tonalités dramatiques. Ne serait-ce qu'en raison d'une contagion des « machines » (ruses et intrigues soigneusement absentes du *Fils naturel*), qui affecte par ricochet obligé tous les autres personnages, à l'exception du père de famille, dépossédé de toute initiative et information.

Le Père de famille appelle par conséquent une comparaison avec *La Mère coupable* de Beaumarchais (1792) où, en fin de trilogie, celui-ci tentera une autre opération tout aussi générique, la greffe du drame sérieux et d'une intrigue de comédie¹, sur fond de *Tartuffe* revisité sous la Révolution. Diderot, Molière, la Révolution française – décidément la théorie du drame et la recomposition subséquente du champ théâtral, bien loin de brider Beaumarchais, ont libéré son énergie expérimentale. Diderot n'en demandait pas plus. Ni moins.

Questions sur un machinateur éclairé

Est-il bon ? Est-il méchant ?, comédie longuement travaillée sans désir apparent de représentation publique, pousse la réflexion sur la machination et le comique à son point extrême, comme l'indique le titre. Profitant peut-être d'un impromptu de circonstance à usage privé, délesté de tout appareil et visée théoriques explicites, Diderot s'approche au plus près des frontières de la comédie gaie. Car la gaieté que nous cherchions avec quelque perplexité dans *Le Père de famille* s'en donne ici à cœur joie. On n'en dénombrera pas les « procédés », ils sautent aux yeux et laissent soupçonner un retour incognito dans le giron comique tra-

1. Beaumarchais, *La Mère coupable*, éd. R. Pomeau, GF-Flammarion, 1965, Préface, p. 250.

ditionnel. Est-ce pourtant le cas ? Ce n'est pas certain, dans la mesure où Diderot confie les ruses et mystifications non pas à un domestique, mais à un homme de lettres bienfaisant, autrement dit à un « philosophe », confronté dès lors, en toute conscience, à l'ambivalence des actions vertueuses propres à son état, ou « condition ». Chassez à coups de rires le théoricien du drame, il revient aussitôt par la fenêtre. « La vertu et les devoirs de l'homme » obligent à secourir son prochain, surtout quand votre réputation flatteuse l'exige ? Mais comment y parvenir sans prendre le monde comme il va, les hommes tels qu'ils sont ? La vertu, pour être efficace, se devra de mentir. Elle travestira toute vérité, humiliera ou ridiculisera les bénéficiaires de cette bonté cruelle.

On dira que ce n'est pas la faute du « philosophe » si le monde est ce qu'il est, et si les demandeurs n'ont pas l'esprit de se secourir tout seuls. L'auteur ne nous laisse pas cette échappatoire raisonnable mais un peu trop commode. Car son héros tient aussi de lui, il partage son goût invétéré des mystifications, des farces et attrapes, bref, un penchant irrécusablement cynique, gaiement cynique. Le philosophe réputé pour sa bienfaisance obligeante, sa vertu agissante et efficace, son entregent humanitaire, a au fond de l'âme, il se l'avoue à lui-même sans excès de contrition, une poche d'humeur caustique, malicieuse, maligne, pour tout dire un désir et un plaisir de méchanceté. De méchanceté pure, et peut-être saine, qui le dédommage de ses obligeances, qui lui dévorent son temps d'artiste. Bonnes œuvres, y compris « littéraires », bagatelles littéraires, contre œuvres d'art ! Savoureuse, ô combien, cette mise en scène sans aucune amertume visible, sans écume, d'une journée dans la vie d'un homme de lettres happé par le monde et ses futilités pressantes. On pressent la confiance transposée, aérée, enjouée, même si l'énormité de l'œuvre diderotienne dément toute dissipation irresponsable du temps dans la mondanité.

Faut-il ajouter qu'une telle thématique est parfaitement neuve, quand l'homme de lettres, y compris

chez Molière ou Marivaux, était d'ordinaire voué aux ridicules de la vanité exacerbée ? Changement radical : c'est lui qui se joue des mondains, qui possède la science gaiement machiavélique du monde, ministères et politiques compris. Qu'on ne conclue pas à un renversement apologétique, à une héroïsation du philosophe qui ne tente que trop, parfois, la plume de Diderot. La vertu du comique est ici merveilleusement efficace, elle efface toute velléité de pathos, comme toute trace d'une ancienne et gênante humilité. Diderot, un peu aidé par la promotion des artistes et le recul du prestige aristocratique, trouve grâce à la comédie un ton juste dont nous ne mesurons pas spontanément toute la difficulté.

Cette mise en scène scintillante et profondément philosophique des embarras de la « vertu », cette scie des Lumières, d'un ton et d'un contenu si libres, si modernes, a valeur allégorique. Elle touche à un des malaises les plus intimes et les moins soulignés des Lumières, leur rapport au comique. Voltaire, Diderot, Rousseau, Beaumarchais (dans *l'Essai sur le genre dramatique sérieux*, 1767) en tombent d'accord chacun à sa manière, après bien d'autres penseurs chrétiens : il y a de l'immoralité dans le rire, une incapacité de toucher le cœur, d'ébranler l'âme dans ses profondeurs, de susciter l'unisson vertueux des spectateurs. Le rire dissipe, disperse, privilégie le social contre l'intime, la convention contre la nature, l'artificieux contre le spontané, le superficiel contre le profond, l'égoïsme orgueilleux contre la sympathie, le mépris ricanant contre la sociabilité bienveillante. Bossuet l'avait superbement dit, en termes théologiques que les Lumières laïcisent : Jésus n'a jamais ri, tout au plus s'est-il parfois permis un sourire dans l'âme. En 1758, Rousseau lance à nouveau, contre le rire et Molière, une immense clameur : on n'a pas le droit de rire d'Alceste, alors que Molière nous y oblige contre nous-mêmes, en tordant de toute nécessité comique et théâtrale la logique de son personnage.

Je ne peux me retenir de croire que cette question, Est-il bon ? Est-il méchant ?, s'adresse aussi à l'irrési-

TABLE

<i>Présentation</i>	7
<i>Note sur l'édition</i>	37
<i>Avertissement</i>	38
LE FILS NATUREL.....	39
LE PÈRE DE FAMILLE	107
EST-IL BON ? EST-IL MÉCHANT ?.....	209
<i>Annexes : Diderot et la tragédie moderne</i>	299
Le Shérif.....	301
L'Infortunée.....	310
Les Deux Amis	312
<i>Chronologie</i>	316
<i>Bibliographie</i>	321

GF Flammarion

12/03/172011-III-2012 – Impr. MAURY Imprimeur, 45330 Malesherbes.
N° d'édition L.01EHPNFG1177.C003. – Avril 2005. – Printed in France.