



HAL
open science

Les paradrames, un antidote au théâtre de Diderot ? Étude de "L'Humanité ou le Tableau de l'indigence"

Isabelle Ligier-Degauque

► To cite this version:

Isabelle Ligier-Degauque. Les paradrames, un antidote au théâtre de Diderot ? Étude de "L'Humanité ou le Tableau de l'indigence". Renaud Bret-Vitoz; Marc Buffat; Michel Delon; Juliette Fabre; Pierre Frantz; Sophie Marchand. Diderot. Théâtre, Musique, A paraître. hal-03844312

HAL Id: hal-03844312

<https://hal.science/hal-03844312>

Submitted on 8 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Isabelle Ligier-Degauque, « Les paradrames, un antidote au théâtre de Diderot ? Étude de *L'Humanité ou le Tableau de l'indigence* », actes du colloque international *Diderot Théâtre Musique*, 6-8 juin 2013, organisé avec le concours de l'École doctorale 3 de l'Université Paris-Sorbonne, du Centre d'Étude de la Langue et de la Littérature Françaises du 17^e et du 18^e siècles, de l'UMS 3323 « Maison de la recherche », de l'équipe Patrimoines et Langages Musicaux (EA4087), du Programme de Recherches Interdisciplinaires sur le Théâtre et les Pratiques Scéniques (PRITEPS) et de la Société Diderot – Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie ; comité d'organisation : Renaud Bret-Vitoz, Marc Buffat, Michel Delon, Juliette Fabre, Pierre Frantz, Raphaëlle Legrand, Sophie Marchand, à paraître.

« Les paradrames, un antidote au théâtre de Diderot ? Étude de *L'Humanité ou le Tableau de l'indigence* »

Dans les années 1770 paraît une série de paradrames, selon l'expression de Martine de Rougemont¹, qui prend pour cible privilégiée le nouveau genre dramatique initié par Diderot avec *Le Fils naturel* (1757) et *Le Père de famille* (1758), mais aussi le drame sombre de Baculard d'Arnaud. À l'imitation de Diderot qui joint à ses deux drames bourgeois des textes théoriques (*Entretiens sur le Fils naturel* et *De la poésie dramatique*), on trouve très fréquemment des « préface », « dissertation sur le drame », « discours préliminaire » et autre « avertissement » en accompagnement des paradrames. Cet appareil critique crée un dialogue, sur le plan théorique, avec les idées défendues par Diderot pour œuvrer à la réforme du théâtre français. Ainsi, la « Préface » à *Monsieur Cassandre ou les Effets de l'amour et de Vert-de-Gris* de Coqueley de Chaussepierre² fait entendre une injonction très diderotienne : « Malheur à l'homme insensible qui ne sera pas saisi d'horreur à la simple exposition que je viens de faire ! », et l'auteur insiste sur les nombreux évanouissements à la simple lecture. D'une manière générale, il semblerait que les auteurs de paradrames jouent de la similarité, dans ses grandes lignes, avec l'argumentaire dramatique de Diderot. Par exemple, l'emploi appuyé de ce qui échappe au langage articulé (exclamations, soupirs, cris étouffés, pleurs, etc.) se trouve au cœur de l'apparat critique des paradrames ainsi que des pièces ensuite composées « à la manière de » Diderot et de ses émules. Nous voudrions nous concentrer sur une pièce qui ne figure pas dans *Paradrames*, à savoir : *L'Humanité ou le Tableau de l'indigence, triste drame par un aveugle Tartare*. Ce « drame » est d'abord publié de façon anonyme en 1761 (attribué à Randon de Boisset), puis réédité à Londres en 1773 dans le volume V de la *Collection complète des œuvres philosophiques, littéraires et dramatiques de M. Diderot*, à la suite du *Fils naturel* et du *Père de famille*³. *L'Humanité* atteste une assimilation des traits les plus saillants du drame bourgeois mais en livre un pastiche hautement ironique. Il ne s'agit pas d'une parodie *stricto sensu*, mais bien d'un para-drame, c'est-à-dire d'une pièce qui renvoie au « genre dramatique sérieux » tout en se situant résolument et comiquement « à côté ». *L'Humanité* retourne contre Diderot et ses disciples les propres ressorts de leur théâtre non par les moyens traditionnels de la parodie dramatique, mais par l'exagération du pathétique qui devient pathos, selon l'acception qu'en donne Anne Coudreuse : « Le pathos serait une forme d'émotion qui, ayant raté son envol vers le pathétique, voire le sublime, serait retombée lamentablement dans un effet assez risible⁴. » Peut-on dire pour autant que *L'Humanité* se fait l'écho d'une transformation regrettée de la scène française ? Ce paradrame agirait-il tel un

¹ M. de Rougemont, *Paradrames. Parodies du drame 1775-1777*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1998.

² Coqueley de Chaussepierre, *Monsieur Cassandre ou les Effets de l'amour et de Vert-de-Gris*, Paris, Gueffier, 1775.

³ *L'Humanité ou le Tableau de l'indigence*, in *Collection complète des œuvres philosophiques, littéraires et dramatiques de M. Diderot*, Londres, 1773, vol. V, p. 333-401. Le paradrame est suivi d'une « Critique de l'ouvrage » (p. 402-412). Nous nous appuyerons sur cette édition. Il est à noter que *L'Humanité* est éditée séparément en 1777 (Paris, Ruault).

⁴ A. Coudreuse, *Le Goût des larmes au XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1999, p. 272.

antidote pour guérir la scène d'un certain pathos reçu en héritage du drame bourgeois ? *L'Humanité* entérine, dans les années 1770, une dérive vers le sentimental plus qu'elle ne stigmatise des essais théâtraux précis. Toutefois, sa publication au sein des œuvres complètes de Diderot invite le lecteur à rendre Diderot responsable d'une telle évolution.

Examen de la Préface de « l'Aveugle Tartare » à *L'Humanité*

L'édition en 1773 de *L'Humanité ou le Tableau de l'indigence* inclut une préface intitulée « L'Aveugle Tartare » qui reprend à son compte certaines idées propres au drame bourgeois. Cette préface, hautement fantaisiste, s'inscrit dans une veine orientale dont les Français sont friands au XVIII^e siècle. L'autoportrait dans lequel se lance l'auteur de *L'Humanité* joue sur la représentation du bon sauvage : le Tartare, qui jouit d'une « constitution robuste », ne s'embarrasse pas de délicatesses courtoises pour obtenir les dernières faveurs de sa maîtresse (Mellaris) et l'on retrouve dans le récit de ses amours un souvenir possible de *l'Ingénu* de Voltaire⁵. La suite de la liaison contractée est moins heureuse : Mellaris rend aveugle son amant en lui versant sur les yeux « le suc de je ne sais quelle plante », qui l'assure ainsi de ne jamais lui offrir le spectacle navrant de sa beauté évanouie. Avec la perte de la vue, l'esprit philosophique vient au sauvage⁶, et le Tartare fait inévitablement penser à Usbek et Rica des *Lettres persanes* de Montesquieu. Ce n'est toutefois pas la *libido sciendi* qui justifie le voyage du Tartare jusqu'en France mais une réduction en esclavage consécutive à la condamnation de son propre frère pour marquer son respect envers les lois de son pays. À travers le récit des achats et des reventes du pauvre Tartare, l'auteur de la Préface semble pasticher les aventures de *Candide*⁷. Le tableau des Français que brosse l'étranger est l'occasion de décocher des traits satiriques contre le « corps des lettrés » et leur chef, en qui il faut sans doute reconnaître Voltaire⁸. La composition de *L'Humanité* se justifierait par l'envie de briller à son tour dans ce concours de vanités. En mal d'inspiration, le sujet du drame s'offre à l'auteur sous la forme d'un cri poussé par « un malheureux que la faim dévorait »⁹. Le Tartare se précipite alors sur le pauvre homme afin qu'il écrive la pièce que nous avons entre les mains. L'opportunisme littéraire est excusé par la sensibilité qui le met à l'unisson des souffrances de son inspirateur :

[Le tableau] m'est d'autant plus cher que je le dois à l'intention délicieuse d'être utile aux infortunés ; qu'il m'a coûté moins d'esprit que de sentiment ; plus de sanglots que de combinaisons. Mais trouvera-t-il grâce devant les amateurs (je n'ose aspirer aux applaudissements des artistes) inspirera-t-il quelques unes des affections dont il m'a pénétré mille fois¹⁰ ?

⁵ Préface de « L'Aveugle Tartare » à *L'Humanité*, *op. cit.*, p. 335 : « Mellaris s'offrit à mes regards ; elle sortait d'un ruisseau de cristal ; rien ne voilait ses attraits... Je m'arrêtai... je levai les yeux au ciel, je la pris par la main ; elle trembla ; je lui déclarai l'émotion de mon cœur ; elle rougit ; je soupirai ; elle me crut. Cet instant m'assura de la proximité d'un autre, non moins délicieux, car dans ce climat il serait honteux de désirer plus d'un jour et une nuit, sans être heureux. »

⁶ *Ibid.*, p. 336 : « Je ne tardai pas à reconnaître qu'il était plus utile d'entendre que de voir ; la méditation me devint familière, la dissipation odieuse, et je passai rapidement des écarts d'une imagination insatiable à l'étude de la sagesse. »

⁷ *Ibid.*, p. 337 : « [Le Tartare demande à un ami de le vendre pour expier sa faute contre-nature] il hurla trois fois, reçut mes enfants au nombre des siens, répudia sa femme, pour épouser la mienne, but de mon sang mêlé avec ses larmes, et me remit pour une massue d'ivoire dans les mains d'un marchand indien, qui m'échangea contre un crocodile à un Egyptien, qui me céda pour une cruche d'or à un Péruvien, qui me donna pour un miroir à un Français, qui m'établit dans sa patrie le gardien de la chasteté de sa femme, pendant un voyage de trois mille lieues, qu'il entreprenait, disait-il, pour voir une tulipe fort rare. »

⁸ *Ibid.*, p. 338 : « Leur chef surtout, aussi grand que le grand Prophète, m'a paru sublime et délicat, jusque dans ses libelles, vraiment dignes de la postérité la plus épurée. Que la terre embaumée par les vestiges de ses pas multiplie à l'infini ces fruits immortels, dont sa plume est la tige fleurie ! »

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

L'Humanité relèverait donc d'une écriture sous tutelle. Cela n'est pas sans rappeler le prologue du *Fils naturel*, marqué par l'engagement personnel de Diderot¹¹. Le récit de vie qu'il recueille de Dorval produit un ébranlement intime qui doit se communiquer au lecteur du *Fils naturel* : « Je tremblai avec lui des épreuves auxquelles l'homme de bien est quelque fois exposé ; et je lui dis qu'un ouvrage dramatique dont ces épreuves seraient le sujet ferait impression sur tous ceux qui ont de la sensibilité, de la vertu, et quelque idée de la faiblesse humaine »¹². Le lecteur (ou le spectateur) idéal serait à l'image de Diderot, à savoir un individu capable de compatir aux déboires de son congénère et désireux d'y remédier dès lors qu'il quitte la fiction dramatique. La réussite d'un drame bourgeois tiendrait à la mobilisation de la sensibilité, ce que revendique aussi pour sa part l'auteur de *L'Humanité*.

La suite de la préface dénonce un préjugé qui pousse les Français à « accabler de [leur] indignation la famille innocente d'un criminel¹³ ». Le motif fantasmatique du sang guide une comparaison entre le sauvage et les Français, défavorable à ces derniers, selon le procès archétypal instruit à l'Occident dans nombre de textes du XVIII^e siècle :

Le Sauvage irrité qui compte avec une joie mêlée de fureur les chevelures dégoutantes de sang qu'il vient d'arracher à ses ennemis est-il plus cruel que vous qui, de sang-froid, détournez les yeux avec mépris d'un père de famille, d'un compatriote, d'un artisan infortuné, parce qu'il est nu, parce qu'il a faim, parce que les besoins auxquels vous le laissez ont changé la substance de son sang en un poison lent qui le tue¹⁴ ?

La Préface se transforme en plaidoirie : le théâtre aurait à relever une mission de salut public en éveillant dans le cœur de chaque spectateur l'envie de faire le bien. Le rapprochement de la scène et de la salle, à l'instar de Diderot, passe par un choix courageux de rupture avec les pratiques du répertoire tragique, auquel le peuple français devrait inviter ses écrivains : « Encouragez vos écrivains les plus illustres à vous représenter la pauvreté telle qu'elle est, la douleur sans déclamation, la pitié dégagée de l'héroïsme¹⁵. » La réclamation d'un plus grand naturel, lié à la représentation d'hommes comme les autres, outrepassa les limites d'une certaine bienséance sociale qui bride les deux drames bourgeois de Diderot. L'exhibition de « tous les maux de l'humanité » impliquerait, au contraire, une révolution de la scénographie, pour prendre un terme anachronique : « Dans vos décorations, osez entremêler les camps, les palais, où vous vous plaisez trop, de quelques chaumières, de greniers, de carrefours, de prisons mêmes : tout cela ne vous paraît noir que parce que vous êtes efféminé »¹⁶. Contrairement à Mercier, Diderot ne fait entrer fictivement son spectateur dans aucun de ces lieux. Par exemple, la pauvreté de Sophie, dans *Le Père de famille*, est mise en récit mais jamais directement montrée. Dans *Le Fils naturel*, l'ouverture vers les bas-fonds de l'humanité, si l'on peut dire, incombe à André, à la scène 7 de l'acte III : fait prisonnier avec Lysimond, le domestique fait l'expérience de la galère. Diderot cède à son goût pour le romanesque et livre un récit topique des dangers encourus en mer. Dans *L'Humanité*, l'appel à considérer l'ensemble de la condition humaine et à rompre ainsi avec le personnel tragique prend des accents très proches de l'*Essai sur le genre dramatique sérieux* de Beaumarchais :

¹¹ *Le Fils naturel*, éd. J. Goldzink (ce volume inclut *Le Père de famille* et *Est-il bon ? Est-il méchant ?*), Paris, Flammarion, GF n°1177, 2005, p. 41 : « Le sixième volume de l'*Encyclopédie* venait de paraître ; et j'étais allé chercher à la campagne du repos et de la santé, lorsqu'un événement, non moins intéressant par les circonstances que par les personnes, devint l'étonnement et l'entretien du canton. »

¹² *Ibid.*, p. 42.

¹³ Préface de « L'Aveugle Tartare » à *L'Humanité*, *op. cit.*, p. 340.

¹⁴ *Ibid.*, p. 341.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

Vos oreilles n'ont-elles pas été assez fatiguées des maximes de la tyrannie, pour ne pas s'ouvrir enfin à celles de l'humanité ? Ne cesserez-vous de gémir sur des maux imaginaires, tandis qu'il en est de réels, étendus sur vos propres membres, et qui demandent au moins quelques-uns de vos pleurs¹⁷ ?

La conclusion de la Préface de *L'Humanité* égratigne l'appellation choisie par Diderot pour qualifier sa réforme dramatique : l'expression « triste drame » renvoie de manière biaisée au « drame bourgeois » ou « genre dramatique sérieux », mais sape aussi avec une certaine férocité le besoin de donner un nom à cette réforme par l'incise « qualification nouvelle, mais peu importante »¹⁸. Le rêve diderotien d'écrire une pièce qui ne soit qu'une succession de tableaux¹⁹ se traduit, dans *L'Humanité*, par l'abandon du découpage en actes et en scènes²⁰. Enfin, l'ultime paragraphe de la Préface défend l'empathie suscitée par une pièce où l'auteur s'est affectivement investi afin de rencontrer, par les larmes, son semblable²¹.

Derrière la prétention vériste, la tentation de l'exemplarité

Le drame bourgeois serait-il ce théâtre en vase clos dénoncé en filigrane dans la Préface de *L'Humanité*, et qui reconduirait de pièce en pièce un unique milieu : le « salon » ? Faut-il lire ce paradrame comme un correctif apporté à une exploration timorée de la société ? Le titre-même de *L'Humanité ou le Tableau de l'indigence* dénote une volonté de peindre plus qu'une « condition », selon la terminologie de Diderot, à moins qu'il ne faille le comprendre de manière ironique. Diderot rêve de créer un théâtre qui parle directement au cœur des hommes et qui provoque une identification irrépressible par mimétisme entre personnages et spectateurs. *Le Fils naturel* et *Le Père de famille* font entendre l'attention portée aux heurs et malheurs de simples particuliers, desquels ressort une certaine idée de l'humanité. L'auteur du paradrame désigne, certes, l'ambition qui guide l'écriture de Diderot, mais il moque surtout la propension du théâtre sensible à composer des personnages idéaux. La liste des acteurs surligne la facticité des représentants de « l'humanité » : les personnages sont regroupés en catégories qui les déréalisent, à savoir « famille malheureuse » (Doriman, Mélanide, Julie), « personnage nobles, ou bienfaisants » (un vieillard, une femme du peuple, Hermès, amant de Julie) et « personnages ennoblis, ou rendus sensibles » (un officier de justice, quatre soldats, deux hommes). Le jeu intertextuel opéré par exemple par le choix du prénom Mélanide, qui renvoie notamment à la pièce de Nivelles de la Chaussée (1741), crée une relation de connivence avec le lecteur familier du répertoire sensible.

La plongée du spectateur dans la misère dès l'ouverture signale le recours au pathos, loin de tout souci de vérisme social : la découverte de la vie pénible menée par Julie et ses parents se fait à la faveur d'une scène d'exposition archétypale, où la jeune infortunée reçoit la visite d'une « femme du peuple » qui lui propose ses « petits services ». L'auteur fait d'emblée

¹⁷ *Ibid.*, p. 341-342.

¹⁸ *Ibid.*, p. 342.

¹⁹ D. Diderot, *De la poésie dramatique*, éd. Jean Goldzink, Paris, Flammarion, GF n°1178, p. 257 : « Si le spectateur est au théâtre comme devant une toile où des tableaux divers se succèderaient par enchantement, pourquoi le philosophe qui s'assied sur les pieds du lit de Socrate, et qui craint de le voir mourir, ne serait-il pas aussi pathétique sur la scène que la femme et la fille d'Eudamidas dans le tableau du Poussin [*Le Testament d'Eudamidas*] ? »

²⁰ Préface de « L'Aveugle Tartare » à *L'Humanité*, *op. cit.*, p. 342 : « Quant aux mots *Actes* et *Scènes*, que je n'y ai point admis, j'avoue, avec la franchise d'un Tartare, qui ne rend que ce qu'il conçoit, j'avoue n'avoir jamais remarqué, dans mille aventures compliquées auxquelles je me suis trouvé, que des esprits aériens, mis en faction, criassent : *Acte premier, Acte second*, etc. *Scène cinq, scène dix*, etc. aux moindres évolutions de la nature ». Par commodité, nous utiliserons toutefois ce découpage en actes et en scènes, qui a d'ailleurs été rétabli, contre la volonté déclarée dans la Préface de « L'Aveugle Tartare », dans l'édition séparée de 1777 (Paris, Ruault).

²¹ *Ibid.*, p. 343 : « L'apologie de mon cœur se trouvera peut-être plus véritablement dans le *Tableau de l'indigence*. Puisse n'être jamais l'esclave d'un sot, celui dont il fera couler les larmes sur les maux des infortunés ! Puisse celle qu'il rendra la mieux faisante [*sic*] des femmes, devenue la plus belle des houris, passer l'immense abyme de l'éternité sous un bosquet odorant, et dans les bras d'un jeune vainqueur ! »

jouer la valeur argent comme un discriminant des qualités de cœur : la générosité caractérise la voisine charitable et pourtant peu fortunée, tandis que l'indifférence accompagne la richesse²². On trouve ici l'un des mécanismes de partage du personnel dramatique en deux groupes antagonistes (bons et méchants) qui sera fortement utilisé par le mélodrame dans les années 1800-1820, chez Guilbert de Pixérécourt tout particulièrement. La déchéance sociale frappant Julie et ses parents est portée à la connaissance du lecteur dès les premières lignes grâce à la « femme du peuple » qui souligne, de façon métacritique, l'incongruité de leur situation : « Sans doute vous n'êtes point faite, vous, pour avoir de la peine. Moi, si vous me permettez de vous en épargner, je me croirai heureuse de demeurer au même étage que vous »²³. La qualification du logis dont se contentent, par nécessité, Julie, Doriman et Mélanide n'est pas imputable aux didascalies, mais aux commentaires des intéressés ou aux remarques apitoyées de leurs rares visiteurs. Lorsque Hermès arrive chez Julie (I, 2), son exclamation désigne, de manière certes évasive, la modicité du logement : « Malheureuse Julie, que faites-vous ici ?... Quelle demeure pour une fille de votre rang ! J'ai parcouru toute la Ville pour la découvrir... »²⁴ Le rappel des malheurs de la famille de Julie permet d'informer le lecteur d'éléments antérieurs au début de la pièce et de susciter une image légèrement plus élaborée de la désolation ambiante²⁵. Le retour de Mélanide auprès de sa fille (I, 4) se place sous le signe de la déploration : l'échange de salutations devient un jeu d'échos apitoyés (« ô ma pauvre Julie », « ô ma tendre mère »). La désignation du frère qui se meurt dans une chambre à côté accentue le dénuement des femmes, privées de confort et incapables d'en prodiguer au petit malade. La détérioration de sa santé, jusqu'à ce qu'il périsse, devient le symbole du franchissement incoercible des étapes du chemin de croix familial : l'auteur de *L'Humanité* se réapproprie, par l'exagération pathétique, les vicissitudes de la vie familiale qui est au cœur du drame bourgeois.

Du récit de leur cadre de vie par Julie, ressort le thème de la pénombre²⁶ ; la privation de feu et/ou d'éclairage n'est pas à comprendre seulement littéralement, et le décryptage est très facilité par Julie elle-même : « Ah ! cette lampe serait-elle le triste flambeau de nos funérailles²⁷ ?... » Pareille projection morbide s'accompagne d'une pieuse volonté de dissiper les « fantômes qui [la] troublent » au nom de la confiance réaffirmée en Dieu. *L'Humanité* exagèrerait-elle une potentialité du drame bourgeois, à savoir la compréhension d'une intrigue spécifique en un parcours exemplaire ? La première visite que Julie et Mélanide reçoivent d'un « vieillard » (III, 2), qui s'avèrera être le père d'Hermès, est une nouvelle occasion de s'attarder sur l'insalubrité des lieux, d'abord par des didascalies spatiales suffisamment rares dans ce paradrame pour être citées *in extenso* : « *Après avoir remarqué avec étonnement que la chambre est sans meubles, et ses quatre murs dépouillés, il s'écrie* ». L'exclamation indignée du vieillard accentue la dimension symbolique des affres familiales :

²² *Ibid.*, p. 346, Julie : « Le Ciel n'a-t-il donc mis tant de sensibilité que dans le cœur des indigents ! C'est ainsi du moins qu'ils se consolent entre eux de l'indifférence des riches. »

²³ *Ibid.*, p. 345.

²⁴ *Ibid.*, p. 347.

²⁵ *Ibid.*, p. 348, Hermès : « [...] Vous avez perdu le fameux procès qui vous avait attirée à Paris ; l'été dernier, une affreuse inondation entraîna les moissons des terres que vous faisiez valoir, et je l'ai appris, cruelle, par une autre bouche que la vôtre, vous venez de quitter votre demeure, honnête, digne de vous, pour vous réfugier dans ces tristes ruines ; plus de meubles ; plus de domestiques ; tout annonce ici la désolation ou la fuite... Julie, m'estimez-vous ? » (nous soulignons).

²⁶ *Ibid.*, p. 351-352, Julie : « [...] Et voici les derniers débris d'une fortune qui fit tant d'ennemis à mon père !... *Quelques charbons dans la cendre épars, et pour lesquels je n'ai plus d'aliments... Une lampe qui servit à éclairer l'inutilité des valets que nous n'avons plus... Cette lampe... sa pâle lumière... l'ombre qu'elle rend plus horrible en quelques endroits...* » (Nous soulignons). On relèvera l'infléchissement satirique donné à la quasi-disparition des moyens de faire entrer un peu de lumière au logis : le dépouillement est ici privation d'un luxe autrefois goûté et acquiert force de critique sociale, de manière d'ailleurs cohérente par rapport à la ligne directrice de *L'Humanité*, qui rappelle davantage l'ambition théâtrale de Mercier que celle de Diderot.

²⁷ *Ibid.*, p. 352.

Ô Humanité sainte, mère, soutien, délices des mortels, en quel temps, dans quel climat fus-tu plus négligée ? Ma riche patrie abandonne donc la moitié de ses enfants ! ... Pauvre famille ! Tout m'annonce que vous êtes tombée, ainsi que tant d'autres que je viens de voir, dans l'état le plus déplorable...²⁸

L'amusement ne tient pas bien évidemment à l'infamie sociale, mais au recours appuyé au registre exclamatif. En outre, la « famille malheureuse » de *L'Humanité* perd sa spécificité pour se hisser au rang de révélateur d'un dysfonctionnement social majeur. Une telle extrapolation serait-elle également le fait du drame bourgeois ? Diderot donne la préférence aux « conditions » issues du Tiers-Etat sur le personnel aristocratique dont la tragédie s'est fait une exclusivité. En opérant un déplacement de la scène du palais à l'intérieur bourgeois (le « salon »), il promeut un lieu d'épanouissement privé soumis à des aléas tout aussi passionnants à faire revivre sur scène que les disputes politiques et/ou amoureuses des rois et des reines. C'est donc bien le particulier que Diderot fait primer : « Sous un vêtement surchargé de dorures, je ne vois jamais qu'un homme riche, et c'est un homme que je cherche »²⁹. Toutefois, Diderot n'échappe pas à une retranscription stéréotypée de la vie familiale afin de lui conférer un statut exemplaire.

La « Ville » ou la dure école des mères et des pères

La « Ville », et même la « grande Ville », est présentée comme le lieu de la perte dans les didascalies figurant après la liste des personnages :

*La scène ne peut être que dans une grande Ville comme Paris, où l'étonnante fortune des uns suppose et nécessite l'extrême misère des autres ; où les progrès du luxe et de la fantaisie font méconnaître les besoins véritables ; où l'intrigue est la distributrice des rangs, des bienfaits et des couronnes ; la dureté de l'âme, un air de qualité ou de philosophie ; et tout ce qui tient au Peuple et à l'indigence, dans l'oppression ou l'avilissement*³⁰.

Une même condamnation de la « Ville » sous-tend les premiers mots qu'Hermès adresse à Julie lorsqu'il découvre enfin sa « demeure » après force recherches : « J'ai parcouru toute la Ville pour la découvrir... » Paris est traité comme un espace profondément marqué par l'inégalité sociale et qui recèle des chausse-trappes aux fins de dissimulation des miséreux. C'est précisément dans l'un d'eux que la famille de Doriman est tombée, sans parvenir à s'en extraire, ainsi que le regrette douloureusement le père de famille (I, 5) :

[...] Ah que j'ai lieu de gémir de m'être arrêté dans une Ville où le luxe n'est qu'un tyran déguisé, qu'on s'empresse de servir à genoux ; la faveur une sirène perfide ; le mérite, sans argent, un fantôme ridicule, abandonné aux enfants de nourrices ! Imprudent, je croyais y pouvoir impunément mépriser l'or, pour la vertu ; la fausse politesse, pour l'honnêteté des mœurs ; le commerce des Grands, pour la simple et paisible amitié. Je me suis perdu dans ma sécurité, dans mon obstination à braver le fort, à détourner ma vue des routes corrompues que parcourt la fortune... Je me suis perdu en me dissimulant l'abîme où chaque pas me conduisait... Hélas, un homme qui n'est point né pour ramper devant des lâches, se trouve dans la nécessité de le faire, qu'il doute encore de son malheur³¹.

Retenir l'aspect caricatural d'une telle retranscription de la géographie urbaine ne serait qu'en partie juste. En effet, la réplique vibrante de Doriman, qui mêle exaspération et apitoiement, nous semble mettre à nu un mécanisme social essentiel du drame bourgeois. Diderot construit sa réflexion théâtrale sur quelques convictions intimes et philosophiques, dont une confiance

²⁸ *Ibid.*, p. 372.

²⁹ D. Diderot, *De la poésie dramatique*, op. cit., p. 246.

³⁰ *L'Humanité ou le Tableau de l'indigence*, op. cit., p. 344.

³¹ *Ibid.*, p. 358.

dans le progrès collectif auquel contribuerait l'individu éclairé. La vision politique de Diderot obéit dès lors au principe d'enchâssement : la cellule familiale placée sous la juste autorité du père de famille s'insère dans un corps social plus vaste qui doit à la fois la protéger et lui octroyer une forme de liberté. C'est au titre de cette confiance engagée par l'Etat envers le particulier que la famille du drame bourgeois ne se retranche pas entre les murs du « salon », mais est animée du désir de contribuer, comme les autres groupuscules familiaux, à l'avancée sociale. Or, dans *L'Humanité ou le Tableau de l'indigence*, Doriman fait l'expérience de la compétition des individus et du règne de l'intérêt et/ou du plaisir. Un tel constat ne fait pas du paradrame, concédons-le volontiers, un hapax sociologique remarquable. Si l'association à la « Ville » du luxe, voire du vice, est convenue, la mise en déroute du rapport harmonieux que la famille cherchait à créer avec la communauté revient à prendre le contre-pied d'une aspiration idéologique majeure du drame bourgeois. L'auteur de *L'Humanité* paraît tirer le sel comique de son paradrame de la faillite des efforts de Doriman et de Mélanide à participer, à leur échelle, au grand mouvement des Lumières. Aussi la réaffirmation d'une confiance en la Providence, alors que tout les accable, prend des accents ironiques auquel le lecteur de *L'Humanité* devrait être sensible : « Ecoute, chère compagne : il est encore des vertus sur la terre ; il est encore des cœurs comme les nôtres ; frappons derechef aux portes de la pitié ; je vais, je cours³²... » Cette endurance familiale aux coups du sort, incarnée par le père, pastiche le stoïcisme des personnages du drame bourgeois qui ne tombent jamais dans la désespérance (à l'exception notable de Dorval, qui fait à ce titre figure de héros pré-romantique, ainsi qu'on l'a souvent commenté). Quant au rétablissement financier *in fine* de Doriman et des siens, il est volontairement factice : l'auteur de *L'Humanité* n'a nul besoin de s'embarrasser de vraisemblance et cède avec humour à la facilité d'un *deus ex machina*, en imaginant l'intervention de roi en faveur de Doriman. Ce rebondissement est prétexte à moquer l'émulation vertueuse à laquelle s'adonnent les personnages du drame bourgeois : le pouvoir de contagion de la vertu est tel que le vieil Hermès « [a] vu couler les larmes [du Roi], au récit de [leurs] infortunes³³. »

L'épreuve des hasards de la « Ville » est d'abord et avant tout celle du père, ou plus exactement des pères de *L'Humanité* (Doriman et le vieil Hermès). Aux femmes revient le seul espace domestique : Julie est placée dans une position attentiste, de même que Mélanide, à un degré moindre. Celle-ci intervient à deux reprises dans l'intrigue : à la scène 5 du premier acte, son récit de la supplique adressée à une femme riche, qui l'emploie secrètement comme préceptrice, fait naître un espoir chez son auditrice ; mais l'exclamation crédule de Julie (« Puisqu'elle est mère, elle est sensible ») est contredite par la conclusion de la visite rendue : nul salaire n'est versé. La deuxième et tardive démarche entreprise par Mélanide (acte V, scène 3) vise à émouvoir « le Prince » lui-même, sur la foi qu'il « est né compatissant ; plutôt l'ami des hommes que leur maître³⁴. » C'est surtout « le meilleur père de son empire », « le père de tous ses sujets », qui est supposé sensible aux épreuves dont Mélanide compte lui faire part :

Je l'ai vue enfin, ce Prince si vanté ; je me suis jetée à ses pieds ; j'ai voulu implorer sa clémence... Peut-on parler dans la douleur et la crainte ?... J'ai cru qu'en élevant jusqu'à lui un regard languissant... Ah ! qu'il m'a paru terrible dans son air majestueux ! J'en suis tombée évanouie. Cependant, on m'enlève ; on me rappelle à la vie et je vois mon protecteur, qui me dit froidement : retournez auprès de votre fille, et se perd dans la foule³⁵...

³² *Ibid.*, p. 361.

³³ *Ibid.*, p. 398.

³⁴ *Ibid.*, p. 396.

³⁵ *Ibid.*, p. 397.

L'imploration infructueuse de Mélanide est intéressante à un double titre : elle relègue la mère au rang des inutilités dramatiques. Il est vrai que l'ensemble de l'intrigue de *L'Humanité* est conçue de manière à la cantonner avec sa fille dans un rôle de chœur navré et impuissant, qui ouvre les actes II, III et IV. De manière plus subtile, l'auteur de *L'Humanité* nous semble décocher une pique contre l'esthétique du tableau défendue par Diderot : la scène touchante composée par Mélanide tient à l'impuissance de la parole émue et à la suprématie espérée alors du « regard languissant », c'est-à-dire à l'ineffable que le théoricien du drame bourgeois entend revaloriser en France. Le « corps éloquent » de la mère, selon la formule de Marc Fumaroli, ne l'est pas assez pour obtenir une faveur royale. Si l'on replace la déconvenue de Mélanide sur un plan métacritique, on pourrait alors formuler l'hypothèse suivante : le paradramaturge s'amuse à recourir au « tableau » à la Diderot pour mieux en ruiner les effets.

Dans *L'Humanité*, au contraire des personnages féminins, Doriman et le vieil Hermès occupent le centre de l'intrigue : le premier par l'inquiétude qu'il suscite et le second par ses démarches pour sauver la « famille malheureuse ». L'auteur du paradrame ne prend pas une pièce précise pour cible, mais la focalisation sur la figure du père renvoie pourtant à deux reprises au *Père de famille* de Diderot. La visite d'Hermès à la pauvre Julie (acte I, scène 2) n'est-il pas comparable au récit de l'entrevue avec Sophie que Saint-Albin fait à son père à la scène 7 du premier acte du *Père de famille* ? L'auteur anonyme de *L'Humanité* actualiserait ce qui n'était que narré chez Diderot. De plus, la déchéance sociale que Julie déclare vouloir taire à Hermès, dans son monologue de la scène 3 de l'acte I, pour respecter le veto que Doriman met à une telle union, rappelle l'objet de la dispute qui éclate entre Saint-Albin et son père à la scène 6 de l'acte II du *Père de famille* : pourquoi ne pourrait-il épouser Sophie et faire fi du préjugé de classe ? Le tableau d'un mariage malheureux est rejeté par le fils, qui invoque le tableau de l'union heureuse de son père et de sa mère, malgré l'écart social qui y présidait. A la scène 3 de l'acte III, *L'Humanité* fait signe, une nouvelle fois, vers l'entretien houleux du fils et du père à l'acte II du *Père de famille* : Julie et Mélanide découvrent que le vieillard compatissant est le père d'Hermès ; celui-ci ignorait tout de l'amour partagé de son fils et de Julie et, sitôt informé, il met en garde le jeune homme contre les désagréments liés à la pauvreté³⁶ en des termes qui résonnent avec le conseil appuyé du père de famille, chez Diderot, de renoncer à l'amour de Sophie. A la différence de Diderot, le paradramaturge fait très vite primer, chez le vieil Hermès, le souci du bonheur de son fils sur les considérations sociales qui pourraient s'opposer à son mariage. Outre ces échos singuliers au *Père de famille*, *L'Humanité* imite Diderot par l'idéalisation du père par rapport auquel tous les autres personnages se déterminent. La scène 2 de l'acte II est particulièrement significative de la transformation du père en icône vertueuse, voire en martyr de la vertu : alors que Doriman partage avec Mélanide le récit de ses échecs répétés pour obtenir de l'aide, sa femme résume d'un cri ce drame intime : « Ah ! Imprudent ! Tu t'es adressé à des riches. Entendent-ils le langage du cœur ? Savent-ils être pères³⁷ ? » Cette dernière exclamation est l'objet d'un commentaire de l'auteur en note de bas de page : « Peut-être la situation la rend-elle injuste ». Cette invitation à la modération critique n'est pas à prendre au sérieux ; elle met en évidence l'outrance qui préside au partage pathétique entre riches et pauvres selon une stricte dichotomie morale (mauvais et bons). L'interrogation « Savent-ils être pères » magnifie le modèle de conduite que Doriman offre tout au long de la pièce à l'attention du lecteur, dans la tradition du drame bourgeois. Au cri de Mélanide peuvent faire écho certaines déclarations du père de famille de Diderot, telles que « mon ami, les larmes d'un père coulent souvent en secret » ou encore « ô cœur trop sensible d'un père, ne peux-tu te calmer un moment³⁸ ? »

³⁶ *Ibid.*, p. 376, « Mais le monde a ses lois, ses usages ; la pauvreté ses inconvénients. Il te reste des parents à ménager, un état respectable à soutenir, et je ne suis plus riche. »

³⁷ *Ibid.*, p. 366.

³⁸ D. Diderot, *Le Père de famille*, éd. J. Goldzink, acte I, scène 5, p. 123 et acte I, scène 7, p. 125.

Lorsque le jeune Hermès apprend que le frère de Julie est mort de pauvreté (V, 2), il est pris d'une émotion violente :

[...] Oui, avant de quitter Paris, je veux élever à ses cendres un monument public, où les pères iront lire, sur le marbre, l'excuse du vôtre, et le justifier, en donnant des larmes à son sort. Hélas ! on ne voit que pyramides fastueuses, que trophées, achetés du sang des hommes, et l'humanité, la bienfaisance, n'ont pas un autel dans tout l'Univers³⁹...

Cette indignation emphatique met en abyme le paradrame : c'est la pièce dans son ensemble qui constitue le monument devant garder trace de la disparition de l'enfant et du martyr du père (s'il n'était sauvé *in extremis* par le Roi). Hermès se sent-il investi d'une mission par l'enfant emporté par la faim ? Nous avons déjà relevé dans la « Préface » l'adoption d'une écriture sous tutelle, qui n'était pas sans rappeler le Prologue du *Fils naturel*. Si Hermès aspire à rendre publique la vie des pauvres gens, son père donne réalité à ce vœu en intercédant auprès du Roi et en réunissant un mari et une épouse, un père et une fille. Mélanide peut alors entonner un credo humaniste : « ô Humanité, que ne règnés-tu dans tous les cœurs, dans tous les climats ! L'injustice disparaîtrait d'entre les hommes, et avec elle, la guerre et ses fléaux⁴⁰. » Cette maxime, stratégiquement placée à la toute fin de la pièce, annonce les futures répliques conclusives des mélodrames d'un Guilbert de Pixérécourt, mais peut aussi être considérée comme une synthèse délibérément maladroite de la foi dans la diffusion des Lumières que partage Diderot. La sollicitation outrée des émotions, dans *L'Humanité ou le Tableau de l'indigence*, empêche l'adhésion du lecteur, qui peut alors comprendre comment on obtient de lui des larmes au théâtre. De l'habileté à faire pleurer à la facilité pathétique, le paradrame franchit avec humour le pas.

³⁹ *L'Humanité ou le Tableau de l'indigence*, op. cit., p. 395.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 401.