

## Lumen

Selected Proceedings from the Canadian Society for Eighteenth-Century Studies  
Travaux choisis de la Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle

LUMEN

# Les petits drames de *L'Ami des enfants* de Berquin : l'influence des théories de Diderot sur le théâtre d'éducation

Béatrice Ferrier

Volume 28, 2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1012039ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1012039ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Canadian Society for Eighteenth-Century Studies / Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle

### ISSN

1209-3696 (imprimé)

1927-8284 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Ferrier, B. (2009). Les petits drames de *L'Ami des enfants* de Berquin : l'influence des théories de Diderot sur le théâtre d'éducation. *Lumen*, 28, 83–96.  
<https://doi.org/10.7202/1012039ar>

## 5 : Les petits drames de *L'Ami des enfants* de Berquin : l'influence des théories de Diderot sur le théâtre d'éducation

Conséquence de la prolifération des journaux, plusieurs périodiques de jeunesse sont diffusés dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, parmi lesquels le mensuel d'Arnaud Berquin, *L'Ami des enfants*, qui mérite une attention toute particulière en raison de sa singularité. Diffusé avec succès en 1782 et 1783, il se résume à des fictions variées, dont douze petits «drames» que nous distinguons des dialogues par la précision des didascalies et par la mention des personnages au début de chaque scène.

Cette dimension théâtrale, qui fonde la spécificité de ce périodique<sup>1</sup>, le place également dans la lignée du théâtre d'éducation. En effet, selon les principes énoncés dans la préface<sup>2</sup>, ces pièces doivent être jouées par des enfants et ne présentent «que des aventures dont ils peuvent être témoins chaque jour dans leur famille<sup>3</sup>». Elles poursuivent une visée morale, permettent d'acquérir de bonne heure «une contenance assurée<sup>4</sup>», et sont l'occasion de fêtes de famille. Toutefois, force est de

---

1 Alain Fourment signale comme précurseurs le *Journal d'éducation* (1768-1769 et 1776-1778) et *Le Portefeuille des enfants* de 1783 (Alain Fourment, *Histoire de la presse des jeunes et des journaux d'enfants* (1768-1988), Paris, Eole, 1987, p. 19-26). La consultation de ces journaux révèle une alternance entre leçons et fictions pour le premier, entre leçons et illustrations pédagogiques pour le second. Le *Dictionnaire des journaux* de Jean Sgard mentionne également une production de 1709, *L'École du monde nouvelle* d'Eustache Le Noble (seconde édition). Il s'agit d'une série de fictions abordant successivement un thème particulier (ex : le mariage forcé, l'hypocrisie....).

2 Arnaud Berquin, « Préface » de *L'Ami des enfants*, dans *Œuvres complètes de Berquin*, Paris, Masson et Yonnet, 1829, tome I, p. 5-7.

3 *Ibid.*, p. 5.

4 *Ibid.*, p. 7.

constater que ce cadre privé n'a pas toujours été respecté. On compte deux représentations de *La Petite Glaneuse* les 27 et 28 octobre 1784 au Théâtre des Beaujolais<sup>5</sup> et trois représentations de *L'Incendie* les 10, 11 et 12 décembre 1782 à l'Ambigu-Comique<sup>6</sup>.

Sans doute l'intérêt que ces scènes publiques accordent aux pièces de Berquin s'explique-t-il par la forte théâtralité que leur reconnaît Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval dans son étude comparative avec les œuvres de Madame de Maintenon ou de Madame de Genlis<sup>7</sup>. Mais il convient également d'ajouter que ce jeu dramatique présente des similitudes frappantes avec celui du drame bourgeois puis du mélodrame, tel qu'il apparaît à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, sous l'influence des théories de Diderot. Si le lien entre théâtre d'éducation et drame bourgeois a déjà été établi, notamment par M.-E. Plagnol-Diéval, du fait de leur dimension morale commune<sup>8</sup>, nous entendons toutefois situer notre réflexion plus spécifiquement du côté du jeu de scène lui-même et de ses conséquences dans le domaine de l'éducation. Nous nous interrogerons sur la façon dont Berquin utilise les principes scéniques du drame, tels que Diderot les définit, au service de ses ambitions éducatives à l'égard du destinataire (les acteurs) et du destinataire (le public), grâce aux procédés d'identification et de distanciation.

Pour ce faire, nous analyserons les pièces du *corpus* au regard du jeu scénique, un jeu naturel et mimétique qui pose la question de l'identification. Mais ce jeu réclame de la part de l'acteur une certaine distanciation lorsqu'il vise l'expressivité des tableaux pour toucher les spectateurs. En réalité, Berquin joue de cette esthétique du tableau fondée sur la proximité et la distance pour répondre à ses ambitions éducatives.

- 
- 5 *Journal de Paris*, numéros 301 (du 27 octobre 1784, p. 1168) et 302 (du 28 octobre 1784, p. 1172).
- 6 *Journal de Paris*, numéros 342 (du 8 décembre 1782, p. 1392), 344 (du 10 décembre 1782, p. 1400), 345 (du 11 décembre 1782, p. 1404) et 346 (du 12 décembre 1782, p. 1408).
- 7 Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *Madame de Genlis et le théâtre d'éducation au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Oxford, Voltaire foundation, coll. « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », 1997, p. 331-373. Annie Lherete souligne également que ces drames ne laissent pas de place à l'improvisation (« Le geste et la parole. L'éducation par le théâtre au dix-huitième siècle », dans Denise Escarpit (sous la direction de), « Arnaud Berquin 1747-1791. Bicentenaire de *L'Ami des enfants* », numéro spécial de *Nous voulons lire*, 1983, 119-130, p. 121).
- 8 Diderot entend « nous faire aimer la vertu et haïr le vice » (*De la Poésie dramatique*, dans L. Versini (éd.), *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », t. IV, 1996 [1758], p. 1282).

## I. Le théâtre d'éducation : un jeu naturel et mimétique ? L'école de l'acteur.

### 1) *Le processus d'identification*

Afin que les enfants «s'abandonnent à la franchise des mouvements de leurs petites passions<sup>9</sup>», Berquin ne manque pas de leur présenter des situations familières pour les toucher davantage, conformément au troisième *Entretien sur le Fils naturel*<sup>10</sup>.

Les pièces de *L'Ami des enfants* se construisent à partir d'intrigues ou de sujets proches de l'univers des enfants : la perte d'un chien dans *La Levrette et la bague*, les bêtises commises en l'absence des parents dans *Colin-maillard*, la paresse ressentie face à une version latine dans *Le Petit Joueur de violon*. L'amitié, le péché d'orgueil ou la méchanceté punie font également partie des thèmes les plus couramment abordés.

De même, les situations envisagées favorisent cette superposition du réel et de la fiction puisque les représentations, selon la préface de *L'Ami des enfants*, s'inscrivent dans le cadre de fêtes familiales<sup>11</sup> auxquelles l'intrigue fait référence : celle-ci prend place au cours d'une réunion amicale agrémentée de divertissements et de jeux (*Colin-maillard*, *Le Petit Joueur de violon*), à l'occasion d'un anniversaire (*L'Épée*), d'une visite d'un membre de la famille (*L'École des marâtres*, *L'Éducation à la mode*, *Un Bon Cœur fait pardonner bien des étourderies*), d'une fête (*Les Étrennes*). De ce fait, le cadre spatio-temporel de l'intrigue se superpose à l'espace-temps de la représentation : le décor se confond souvent avec celui de la maison.

Le «langage simple et naïf<sup>12</sup>» des dialogues concourt enfin à rapprocher les acteurs enfants de leurs personnages d'enfants et à encourager la spontanéité, en adéquation avec l'évolution du jeu scénique en faveur du naturel dans le ton adopté ou dans le choix de costumes<sup>13</sup>.

9 Arnaud Berquin, « Préface » de *L'Ami des enfants*, éd. citée, p. 5-6.

10 Dorval précise que les situations voisines de tout un chacun touchent davantage (Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, dans L. Versini (éd.), *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », t. IV, 1996 [1757], p. 1174).

11 Annie Lherete, «Le geste et la parole. L'éducation par le théâtre au dix-huitième siècle», *loc.cit.*, p. 19.

12 Arnaud Berquin, « Préface » de *L'Ami des enfants*, éd. citée, p. 5.

13 Voir Béatrice Ferrier, chapitres «Les enjeux de l'interprétation» et «La dramaturgie : un langage visuel», dans *La Bible à l'épreuve de la scène : la métamorphose du sacré*

Tous ces éléments conduisent à l'identification entre les acteurs et les personnages, ce qu'Annie Lherete qualifie de «psychodrame»<sup>14</sup>, terme également utilisé par Béatrice Didier pour commenter *Le Fils naturel* : «La *catharsis* ne viendrait pas, comme dans l'interprétation courante d'Aristote, de la vue des acteurs exprimant des passions que les spectateurs auraient pu éprouver, mais du fait de rejouer soi-même le drame vécu, et de le rejouer collectivement<sup>15</sup>».

## 2) Un jeu mimétique

Cette identification se confirme par le jeu mimétique que réclament les gestes du quotidien, les gestes de la vie en société qui remplissent une fonction éducative par l'énoncé des règles de bonne conduite.

Ainsi Auguste, le héros de *L'Épée*, accueille ses invités dans les conditions suivantes : il «entre le premier, et le chapeau sur la tête ; les autres marchent derrière lui, la tête découverte<sup>16</sup>». Cette gestuelle ne manque pas de susciter les commentaires ironiques des deux convives, en aparté : «Voilà une réception bien polie. / C'est apparemment la mode aujourd'hui de recevoir sa compagnie le chapeau sur la tête et d'entrer chez soi le premier<sup>17</sup>». Le geste, relayé par la parole, est destiné à souligner les convenances, les règles de politesse à respecter : Auguste, par son jeu arrogant, est présenté comme un contre-exemple. Il en est de même dans *Le Petit Joueur de violon*. Le personnage de Charles y met à mal toutes les règles de bienséance en entrant dans la pièce «sans faire la moindre attention aux demoiselles de Saint-Félix<sup>18</sup>» et en s'adressant directement à son cousin Saint-Firmin, lequel le lui fait remarquer avec insistance : «Je croyais être le dernier de la compagnie à qui tu adresse-

---

dans *l'histoire de Samson (1702-1816)*, thèse soutenue à l'Université Lyon 3, sous la direction de Régine Jomand-Baudry, 2007, p. 431-558.

- 14 Annie Lherete, «Le geste et la parole. L'éducation par le théâtre au dix-huitième siècle», *loc.cit.*, p. 19.
- 15 Béatrice Didier, *Diderot, dramaturge du vivant*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Écriture», 2000, p. 45.
- 16 Arnaud Berquin, *L'Épée*, dans *Œuvres complètes de Berquin*, t. I, sc. 8, p. 106.
- 17 *Id.*
- 18 Arnaud Berquin, *Le Petit Joueur de violon*, dans *Œuvres complètes de Berquin*, t. I, sc.4, p. 52.

rais tes compliments<sup>19</sup>». Double opposé de Saint-Firmin qui apparaît comme un modèle de générosité et de savoir-vivre en laissant sa part de gâteau et en invitant chacune des demoiselles à danser, Charles se sert le premier, renverse une tasse de thé sur la robe d'Agathe et prend plus de sucre qu'il ne convient.

Ces gestes et conduites du quotidien ainsi commentés font partie de l'éducation. Les enfants placés dans des situations réelles s'approprient, en les expérimentant, les règles de bonne conduite et travaillent leur maintien en société, un objectif déjà poursuivi par les Jésuites avec des moyens différents.

Toutefois, Berquin ne se contente pas de cette gestuelle fonctionnelle qui favorise l'identification. Il dépasse les principes de ce théâtre d'éducation en proposant un jeu expressif, directement issu du drame, un jeu qui réclame, selon Diderot dans le *Paradoxe sur le comédien*, une certaine distanciation<sup>20</sup>.

## II. Un jeu expressif : l'esthétique du tableau

Certaines scènes des drames de Berquin sont construites comme des tableaux dignes de l'esthétique de Diderot<sup>21</sup>. Elles requièrent alors une expressivité qui réclame un véritable jeu d'acteur, un jeu qui transcende voire sublime la réalité en intensifiant le geste. Si, dans ces conditions, le comédien est tenu à une certaine distanciation, les émotions du spectateur sont en revanche exacerbées.

19 *Id.*

20 Diderot demande à l'acteur «de la pénétration et nulle sensibilité» (Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, dans L. Versini (éd.), *Ceuvres*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996 [1773-1777], t. IV, p. 1380), la sensibilité nuisant à l'illusion théâtrale (p. 1416) : «On est soi de nature ; on est un autre d'imitation ; le cœur qu'on se suppose n'est pas le cœur qu'on a. Qu'est-ce donc que le vrai talent ? Celui de bien connaître les symptômes extérieurs de l'âme d'emprunt, de s'adresser à la sensation de ceux qui nous entendent, qui nous voient, et de les tromper par l'imitation de ces symptômes, par une imitation qui agrandisse tout dans leurs têtes et qui devienne la règle de leur jugement ; car il est impossible d'apprécier autrement ce qui se passe au-dedans de nous. Et que nous importe en effet qu'ils sentent ou qu'ils ne sentent pas, pourvu que nous l'ignorions ?» (p. 1412)

21 Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1998.

1) *La distanciation de l'acteur : un jeu expressif*

L'analyse des didascalies concernées laisse apparaître une véritable fougue dans le jeu, notamment dans les coups de théâtre<sup>22</sup> et dans les scènes de reconnaissance. C'est ainsi que *L'Incendie* justifie parfaitement sa place sur la scène de l'Ambigu-Comique. De retour des flammes, Thomas, tout en sueur et en larmes, est accueilli par les manifestations d'affection de ses enfants et du jeune Adrien de Cressac, son fils nourricier, dont il vient de sauver les parents : c'est «avec transport» qu'il rassure l'enfant «se jetant dans ses bras<sup>23</sup>». Ce jeu de scène fait écho à celui de Mme de Cressac qui, découvrant son fils évanoui, «se jette sur lui», «s'arrache du bras de M. de Cressac, et se précipite à corps perdu de l'autre côté», pousse «un cri douloureux» et «tombe presque évanouie<sup>24</sup>».

Dans les petits drames du *corpus*, conformément à l'esthétique du siècle et à la montée du courant de la sensibilité, ce jeu expressif passe principalement par les larmes. Berquin lui confère une certaine vraisemblance par les éléments pathétiques qu'il inscrit dans les situations du quotidien précédemment analysées. En effet, les personnages sont souvent des orphelins confrontés à la pauvreté et à la méchanceté ou à la méfiance d'autrui, autant de facteurs qui peuvent toucher le jeune public. La « petite glaneuse » de la pièce du même nom, injustement accusée, s'effondre en larmes ; Jonas, le petit joueur de violon, revient en pleurs après que Charles lui a cassé son violon. Dans *L'Incendie*, Adrien s'évanouit à la pensée que ses parents et sa sœur aient pu périr dans l'incendie de leur maison<sup>25</sup>. De même, dans *L'École des marâtres*, le jeune Fabien sanglote lorsqu'il retrouve la demeure familiale occupée par une belle-mère, peu après la mort de sa propre mère.

Grâce à ce jeu expressif, les petits drames de Berquin ménagent de véritables tableaux dans la tradition de Diderot.

---

22 Précisons que Diderot manifeste, dans ses textes théoriques, sa préférence pour les tableaux (*Entretiens sur le Fils naturel*, éd. citée, p. 1136). Les drames de Berquin reprennent donc l'effet pictural de la suspension du geste préconisé par Diderot, mais l'associent au coup de théâtre.

23 Arnaud Berquin, *L'Incendie*, dans *Cœuvres complètes de Berquin*, t. III, sc.9, p. 205.

24 *Ibid.*, sc.14, p. 213.

25 La morale de *L'Incendie*, à savoir que la perte des biens matériels n'est rien à côté de la perte des êtres chers, dépasse de ce fait le simple théâtre d'éducation et touche tout un chacun sur la scène de l'Ambigu-Comique.

2) *Des tableaux émouvants*

Ces scènes muettes suspendues, intercalées dans le discours, favorisent l'«immersion [du public] dans la fiction<sup>26</sup>», immersion rendue nécessaire par l'émotion visée par le drame à partir de 1760.

Il n'est guère étonnant, dans ces conditions, que les deux pièces jouées sur des scènes publiques mettent en place des tableaux statiques particulièrement touchants. Dans *La Petite Glaneuse*, après qu'Hubert a accusé la petite fille de vol et s'est emparé de sa corbeille, la scène 3 débute par une véritable pantomime : «elle s'assied à terre, et appuie sa tête sur une gerbe. Elle pleure quelques moments ; et après s'être remise de sa frayeur, écoute en silence ; enfin elle se lève, et regarde autour d'elle»<sup>27</sup>. Le jeu de la jeune actrice vise donc essentiellement à toucher le public et à créer une communion autour de la petite fille. On retrouve ces tableaux statiques dans *L'Incendie*, notamment lorsque «M. de Cressac relève Mme de Cressac sur son séant, et remet Adrien dans ses bras, en sorte que la tête de l'enfant porte sur le sein de sa mère qui le couvre de baiser<sup>28</sup>».

Il n'est d'ailleurs pas rare, comme le mentionne également Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, que les pièces s'achèvent par un tableau figé «proche de l'esthétique du drame bourgeois»<sup>29</sup>. Nous pouvons constater qu'il s'agit de l'image du bonheur retrouvé, de l'harmonie rétablie par l'exclusion ou la dénonciation du méchant, ou encore par le dessillement des yeux du héros. *L'École des marâtres* nous en fournit un exemple révélateur à travers le tableau final qui scelle l'union de la famille recomposée : Madame de Fleury «tend ses bras aux enfants, qui se pressent tous à l'envi sur son sein<sup>30</sup>».

Cette forte présence des tableaux dans les petits drames de Berquin confirme donc l'influence des principes de Diderot autour de valeurs communes morales conformes à l'harmonie de la société, dont l'union

26 Pierre Frantz et Michèle Sajous d'Oria, *Le Siècle des théâtres. Salles et scènes en France 1748-1807*, Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1999, p. 29.

27 Arnaud Berquin, *La Petite Glaneuse*, dans *Œuvres complètes de Berquin*, t. I, sc.3, p. 346.

28 Arnaud Berquin, *L'Incendie*, dans *Œuvres complètes de Berquin*, t. III, sc.14, p. 213-214.

29 Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *Madame de Genlis et le théâtre d'éducation au XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 366.

30 Arnaud Berquin, *L'École des marâtres*, dans *Œuvres complètes de Berquin*, tome I, sc. 11, p. 198.



familiale est un des premiers piliers, un microcosme garantissant l'harmonie du macrocosme<sup>31</sup>.

### 3) *Le pathétique à la place de la catharsis*

Grâce aux tableaux qui provoquent l'émotion, non par les mots mais par le geste, le *pathos* remplit la fonction de *catharsis*. En effet, le drame, tel que Diderot l'envisage dans son *Discours sur la poésie dramatique*, fait appel au plaisir de répandre les larmes : il ne s'agit plus, comme dans la tragédie, de *catharsis* par la terreur et la pitié, mais d'empathie du spectateur avec le personnage qui lui permet de comprendre, grâce à la valeur émotive du tableau théâtral, que la vertu est un « sacrifice de soi-même »<sup>32</sup>. Par conséquent, Berquin réutilise ce goût du siècle pour les larmes au service d'objectifs éducatifs : toucher le public en lui faisant ressentir par contagion et donc par intuition où est le Bien.

Il conviendra de distinguer, dans ces conditions, les gestes mimétiques et sociaux, analysés dans notre première partie, des gestes qui trahissent un état émotionnel. Les petits drames de Berquin juxtaposent une gestuelle codifiée par la société, une gestuelle sociale et normée, exact miroir du réel, répondant aux objectifs du théâtre d'éducation, et une gestuelle expressive sous l'influence du drame, destinée cette fois à faire partager des émotions, des sentiments intimes et individuels pour propager des valeurs morales communes. D'une part, les procédés d'identification concerneraient, dans le théâtre d'éducation de Berquin, les gestes de la vie en société, des gestes que l'on apprend en les faisant et en les voyant, si bien que l'identification opère sur les acteurs comme sur les spectateurs ; d'autre part, les procédés de distanciation qui obéissent à l'esthétique du drame viseraient davantage à exacerber les émotions du public et à travailler sur la dimension morale.

Toutefois, la distinction n'est pas aussi nette que cela, dans la mesure où ces petits drames doivent également former l'âme des petits acteurs sans se limiter au seul travail sur le maintien.

---

31 John Dunkley précise que *L'Ami des adolescents* dépasse plus volontiers le cadre familial de *L'Ami des enfants* pour soulever des problèmes de société (John Dunkley, « Berquin's *L'Ami des enfants* and *L'Ami des adolescents* : Innocence into Experience », *SVEC*, 2005 : 1, p. 53-77).

32 Anne Coudreuse, *Le Refus du pathos au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Babeliana », 2001, p. 33.

### III. Une esthétique du tableau particulière adaptée au théâtre d'éducation

De fait, Berquin adapte l'esthétique du tableau à son théâtre d'éducation en jouant des principes d'identification et de distanciation par l'apparition d'une instance spectatrice sur scène.

#### 1) *L'hypotypose ou le principe de double énonciation : l'acteur-spectateur*

Le premier procédé qu'il utilise à cet effet est l'hypotypose, un procédé classique qui repose sur le principe de la double énonciation et transforme ainsi l'acteur qui écoute le récit en spectateur d'une scène imaginaire. Il convient de rappeler que ces petits drames, initialement destinés à des scènes privées, affichent des procédés scénographiques limités, notamment en matière de décor. C'est la raison pour laquelle figurent, à côté des tableaux vivants à la manière de Diderot, ces tableaux imaginaires construits par l'hypotypose.

Bien que l'esthétique diffère, Berquin veille ici à conserver une unité de ton avec les autres tableaux, en ménageant une forte tonalité pathétique. Tel est le cas du récit de l'incendie, dans la pièce du même nom, notamment grâce à la scène topique de la femme «échevelée», une scène que Diderot signale à deux reprises comme le signe d'un tableau pathétique<sup>33</sup>. Thomas dresse en effet à son épouse le tableau suivant :

Les femmes courant échevelées, et vous demandant à grands cris leurs maris et leurs enfants ! Le son des cloches, le bruit des chariots et des pompes, le fracas épouvantable des maisons qui s'écroulent ! Les chevaux furieux et les flots du peuple effrayé, qui vous renversent ! Les flammes qui vous poursuivent et se croisent devant vous ! Les poutres brûlantes qui tombent sur la foule et l'écrasent.... Je ne sais comment j'en suis revenu<sup>34</sup>.

---

33 Diderot, *Entretiens sur le fils naturel*, éd. citée, p. 1137 : Diderot donne comme exemple de tableau réel, celui d'une maîtresse qui entre «échevelée dans la prison de son amant», s'ensuivent des retrouvailles pathétiques. Dans le *Second Entretien*, p. 1143, il projette un autre tableau pathétique : «le mort étendu sur un lit. Ses jambes nues pendaient hors du lit. Sa femme échevelée était à terre. Elle tenait les pieds de son mari ; et elle disait en fondant en larmes, et avec une action qui en arrachait à tout le monde : 'Hélas ! quand je t'envoyai ici, je ne pensais pas que ces pieds te menaient à la mort'».

34 Arnaud Berquin, *L'Incendie*, dans *Œuvres complètes de Berquin*, t. III, sc.9, p. 203.

Le vocabulaire hyperbolique employé dans des phrases nominales de rythme binaire donne à voir un instant pris sur le vif, un moment de panique générale. Ce tableau visuel s'anime également par l'harmonie imitative des allitérations en [R] et des assonances de nasales.

Si le geste a disparu, on peut toutefois penser que le récitant, grâce à l'expressivité de sa voix notée par de nombreux points d'exclamation, donne vie aux personnages absents et à l'événement qui se déroule hors scène. Grâce à ce langage des sens, le tableau prend vie. L'émotion du public n'est donc plus éveillée par le geste mais par l'intonation<sup>35</sup>, pour reprendre l'équivalence établie par Diderot : «l'intonation et le geste se déterminent réciproquement<sup>36</sup>». Dans ce cas, conformément au principe de double énonciation, le tableau imaginaire s'adresse à un double destinataire : l'adresse directe au «vous» implique fortement l'épouse de Thomas, destinataire explicite, ainsi que tous les destinataires implicites que sont les enfants présents sur la scène et le public. Dès lors, les acteurs deviennent eux-mêmes spectateurs.

Mais cette adaptation de l'esthétique du tableau aux principes du théâtre d'éducation s'étend au delà de l'hypotypose et concerne le jeu de scène par les mises en abyme du spectacle.

## 2) *Le théâtre dans le théâtre.*

La mise en abyme, chez Berquin, remplit une triple fonction selon les trois catégories de destinataires visées.

### *a) du côté des enfants : une lecture guidée*

Tout d'abord, lorsqu'elle s'adresse spécifiquement aux enfants, la mise en abyme devient une école du spectateur.

M. Dufresne, le père d'Édouard, fait son entrée à la dernière scène des *Étrennes* après avoir assisté à un véritable tableau, comme en témoigne la didascalie : «M. Dufresne, qui est entré depuis un moment à l'improviste, et qui s'est arrêté pour jouir de ce spectacle, lève ses mains et ses regards vers le ciel<sup>37</sup>». Ce spectacle émouvant n'est autre

---

35 Par le corps, par les sens, l'individu est atteint au plus profond de son âme de sorte que le langage gestuel parle directement à son cœur, comme le rappelle l'abbé Batteux : «Le ton et le geste arrivent au cœur directement et sans aucun détour» (Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, éd. Jean-Rémy Mantion, Paris, Aux Amateurs de livres, 1989 [1746], p. 229-249, p. 231).

36 Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, éd. citée, p. 1146.

37 Arnaud Berquin, *Les Étrennes*, dans *Œuvres complètes de Berquin*, tome I, sc. 18, p. 318.

que le partage des étrennes de Charles et d'Edouard avec le pauvre Alexis qui les «embrasse» et les «regard[e] d'un air attendri<sup>38</sup>». Le personnage de M. Dufresne, que le statut parental rend digne de confiance, guide le jeune spectateur dans ce qu'il ressent, dans son jugement. Il met l'accent sur le caractère exceptionnel de la scène et transforme l'émotion en admiration.

L'instance spectatrice sur scène implique un double effet. D'un côté, elle tend à rompre l'illusion théâtrale ; de l'autre, elle met en évidence le caractère sublime de la scène et, par conséquent, «éduque» le spectateur. En rompant de la sorte la magie de la représentation, elle permet d'opérer un retour au réel en élevant le tableau théâtral au rang d'exemple à suivre. Toutefois, ces mises en abyme requièrent souvent une certaine analyse critique et s'adressent de ce fait aux parents<sup>39</sup>.

**b) du côté des parents : éloge du théâtre comme outil éducatif.**

Assurément, lorsqu'elle vise les parents, la mise en abyme peut se lire comme une réflexion sur l'éducation, en particulier sur le théâtre comme outil éducatif.

Tel est le cas, dans *Colin-maillard*, de la «leçon» donnée à Roger par Frédéric et ses camarades qui se livrent à une véritable mise en scène : le déguisement du palefrenier en fantôme effraie suffisamment le jeune garçon pour qu'il comprenne la leçon<sup>40</sup>. En ce sens, la mise en scène apparaît comme une supercherie savamment agencée pour donner des leçons d'éducation.

De même, dans *L'Épée*, M. d'Orval, le père d'Auguste, observe la scène depuis la pièce voisine : «J'étais dans la chambre voisine, et j'ai entendu dès le commencement les indignes propos de mon fils. Il est d'autant plus coupable qu'il venait de me faire les plus belles promesses. Il y a longtemps que je soupçonnais son impudence ; mais je voulais voir par moi-même à quel excès il pouvait la porter<sup>41</sup>». Ce personnage représen-

38 *Ibid.*, sc. 17, p. 318.

39 John Dunkley souligne le fait que, d'une façon générale, *L'Ami des enfants* ne s'adresse pas seulement aux enfants mais également à leurs parents dont il satisfait les «goûts» et les «intérêts» (Dunkley, John, «"La femme est née libre." L'éducation des filles dans *L'Ami des enfants* de Berquin», dans Olga B. Cragg (sous la direction de, avec la collaboration de Rosena Davison), *Sexualité, mariage et famille au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1998, p. 349).

40 Arnaud Berquin, *Colin-maillard*, dans *Œuvres complètes de Berquin*, tome I, sc. 15, p. 260.

41 Arnaud Berquin, *L'Épée*, dans *Œuvres complètes de Berquin*, tome I, sc. 13, p. 116.

tant l'instance spectatrice, en l'occurrence le public adulte, prononce certes un jugement sans appel à l'issue de la scène dont il a été témoin ; mais il fait également l'éloge d'une éducation fondée sur l'expérience. En effet, pour que la leçon soit plus retentissante, le père laisse agir son fils par le biais d'une supercherie proche du coup de théâtre puisqu'il a, en toute prudence, remplacé la lame de l'épée par une plume.

Dans *La Vanité punie* enfin, Valentin joue la comédie devant ses parents qui sont spectateurs : «Il s'assied, en affectant une grande attention à lire dans son livre<sup>42</sup>». Mais très rapidement, il est pris à son propre piège lorsqu'il se perd volontairement dans la forêt pour devenir le centre d'intérêt des adultes. Son père, M. de Valence, décide alors de lui donner une leçon et devient metteur en scène. Il laisse croire à Valentin qu'il s'est perdu et «engage» le petit Mathieu pour le retrouver «comme par hasard» : «Je vais ordonner au petit Mathieu de l'aller rejoindre comme par hasard. Colas se tiendra aussi à une petite distance pour courir à eux en cas d'accident. [...] Mon parti est pris ; et je ne veux pas, pour une aveugle faiblesse priver mon fils d'une épreuve importante<sup>43</sup>». Les parents peuvent donc lire ici une réflexion métatextuelle sur le théâtre d'éducation lui-même qui consiste à faire vivre aux enfants des situations bien préparées afin qu'ils tirent eux-mêmes les leçons de l'expérience. Cette réflexion métatextuelle sur les bienfaits d'une éducation par l'expérimentation est renforcée par les objets symboliques qui circulent dans la pièce et qui tendent à dénigrer le savoir livresque et purement théorique : au livre que Valentin brandit orgueilleusement sous les yeux de Mathieu, s'opposent le briquet et la pierre du petit paysan.

En ce sens, Berquin supposerait que l'acteur puisse s'identifier à son personnage.

### c) une réflexion partagée sur l'éducation au service de l'harmonie

La solution est envisagée par une dernière mise en abyme qui s'adresse cette fois à un destinataire collectif composé des parents et des enfants. Le dénouement de *L'Éducation à la mode* semble résoudre l'apparente opposition entre distanciation et identification. On assiste à un tableau particulièrement chargé de *pathos*, celui de la réconciliation entre deux enfants et leur tuteur, M. de Verteuil : le frère et la sœur «se pressent autour de lui», «lui serrent les mains et les arrosent de

42 Arnaud Berquin, *La Vanité punie*, dans *Œuvres complètes de Berquin*, tome I, sc. 5, p. 383.

43 *Ibid.*, sc. 9, p. 389.

larmes<sup>44</sup>». Cette scène est destinée à justifier les choix éducatifs des parents : l'éducation, pour les filles en particulier, ne doit pas se limiter aux visites mondaines et aux arts. Une éducation qui demande des efforts, qui ne soit pas pur plaisir, vise avant tout le bien et l'avenir des enfants.

Sans doute Berquin compte-t-il ici sur la dimension communicative des larmes des deux enfants pour rétablir l'harmonie familiale entre les générations. La scène qui se déroule entre les enfants et un de leurs parents est criante de vérité, elle les touche de l'intérieur, si bien que, par la mise en abyme qui rompt ici l'illusion, on quitte le domaine théâtral. L'illusion et le réel se rejoignent dans un tableau pathétique tel que Diderot le préconise.

Par conséquent, si Berquin utilise les principes esthétiques de Diderot, qui lui permettent d'être joué sur des scènes publiques, il les utilise de façon mesurée en fonction de l'objectif poursuivi par son théâtre d'éducation. Le jeu expressif du drame qui implique une certaine distanciation par rapport à la situation réelle permet, par l'interchangeabilité des rôles d'acteurs / spectateurs dans les mises en abyme, de revenir au réel par une voie détournée. C'est par la distanciation et par la contagion des larmes que peut avoir lieu l'identification qui permet alors de réunir toute la famille sur la scène du théâtre. Les acteurs, émus au même titre que les spectateurs, peuvent vivre une sorte de conversion morale par la communion qui s'établit alors sur la scène.

Si la leçon de maintien et de morale intrinsèque au théâtre d'éducation depuis les jésuites est bel et bien remplie par les petits drames de Berquin, force est de constater que les moyens mis en œuvre diffèrent. Berquin s'inspire de l'esthétique du drame pour exacerber et pour ainsi orienter les premiers penchants des enfants, comme l'indique la préface<sup>45</sup>. Mais, tandis que les tableaux expressifs impliquent, selon Diderot, une distanciation, Berquin joue de cette distanciation par la mise en abyme pour éduquer à la fois le spectateur et l'acteur en leur proposant un nouveau regard sur le réel. Il donne à vivre des situations, des sentiments garants de l'ordre et de l'harmonie sociale, et éveille, par l'esthétique théâtrale, une sensibilité nécessaire à la métamorphose intérieure. Ainsi, grâce à sa large diffusion — liée au succès du périodique —, ce théâtre sort de l'enceinte de la famille ou du collège pour atteindre un vaste public, ce

---

44 Arnaud Berquin, *L'Éducation à la mode*, dans *Œuvres complètes de Berquin*, tome II, sc. 19, p. 350.

45 Berquin, « Préface » à *L'Ami des enfants*, éd. citée, p. 5 : « Cet ouvrage a le double objet d'amuser les enfants et de les porter naturellement à la vertu ».

qui vaut à son auteur le prix d'utilité publique de l'Académie française en mars 1784.

Béatrice Ferrier  
Université d'Artois