



HAL
open science

RÉGÉNÉRER LE THÉÂTRE À LA SOURCE ROMANESQUE : LE MODÈLE RICHARDSONIEN DANS LA THÉORIE DRAMATIQUE DE LA SECONDE MOITIÉ DU XVIII^e SIÈCLE

Sophie Marchand

► **To cite this version:**

Sophie Marchand. RÉGÉNÉRER LE THÉÂTRE À LA SOURCE ROMANESQUE : LE MODÈLE RICHARDSONIEN DANS LA THÉORIE DRAMATIQUE DE LA SECONDE MOITIÉ DU XVIII^e SIÈCLE. Véronique Lochert et Clotilde Thouret. Jeux d'influences. Théâtre et roman de la Renaissance aux Lumières 2010, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, pp.75-88, 2010. hal-03310982

HAL Id: hal-03310982

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03310982v1>

Submitted on 30 Jul 2021

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.

RÉGÉNÉRER LE THÉÂTRE À LA SOURCE ROMANESQUE :
LE MODÈLE RICHARDSONNIEN DANS LA THÉORIE DRAMATIQUE
DE LA SECONDE MOITIÉ DU XVIII^e SIÈCLE.

Sophie Marchand

Il ne s'agit pas ici d'analyser l'œuvre de Richardson ni ses adaptations dramatiques, mais d'étudier les discours tenus sur ces romans et leur utilisation par la théorie théâtrale du XVIII^e siècle français. Richardson ne doit pas apparaître comme une référence épistémologique mais comme l'objet d'une figuration stratégique, une construction théorique qui, dans le XVIII^e siècle des Philosophes, devient une arme de guerre idéologique et esthétique. Il convient de mettre en évidence ce qui constitue moins un fait d'histoire littéraire que la construction réfléchie d'une filiation, rétrospectivement formalisée par Diderot dans son *Éloge* de 1762. Il s'agit de comprendre comment, avec Richardson, apparaît, dans le discours critique, l'image d'un nouveau roman qui contribue à régénérer, sur un plan structurel, un théâtre perçu comme déliquescents, et de s'interroger sur le choix de ce modèle.

Une précaution est nécessaire : on n'entend pas présenter Richardson comme la source des innovations dramatiques de la seconde moitié du XVIII^e siècle - la chronologie des œuvres invalide, dans de nombreux cas, cette hypothèse¹-, mais montrer que la référence à cet auteur permet de donner un nouvel élan à une réflexion qui lui préexiste et de conforter certaines propositions théoriques. Richardson est à la fois une autorité, un précédent et une matrice théorique. C'est dans cette perspective qu'on l'étudiera, moins comme la source d'emprunts positifs que comme le lieu d'une convergence inédite entre théorie romanesque et théorie théâtrale, rencontre fructueuse et significative.

Ce qui frappe dans la réception française de l'œuvre de Richardson, outre la diffusion de *topoi* et la mode de la couleur locale anglaise dont elle est à l'origine, c'est le nombre des adaptations dramatiques auquel elle donne lieu². L'œuvre romanesque de Richardson, *Paméla* en particulier, apparaît comme une véritable matrice dramatique. Dès novembre 1741, le roman avait été adapté à Londres par James Dance, avec Garrick. En France, La Chaussée fait représenter en décembre 1743 au Théâtre-Français une *Paméla*, qui tombe à la première représentation. Voltaire, en juin 1749, propose *Nanine*, libre adaptation, qui sans avouer sa dette à l'égard de Richardson, s'en inspire grandement. Goldoni rend explicitement hommage au maître dans sa *Paméla nubile*, jouée à Mantoue en 1750, et puise de nouveau à la source richardsonnienne en 1760 avec une *Paméla mariée* qui imagine une suite aux aventures de l'héroïne. Nombreuses sont les adaptations et traductions françaises des pièces de Goldoni (par Du Bonnel de Valguier en 1759, François de Neufchâteau en 1788, Cubières-Palmézeaux et Pelletier-Volméranges en 1804 et Louis-Sébastien Mercier).

¹ Les théories de La Motte (*Discours sur la tragédie*, 1730), sont antérieures à la publication et à la diffusion de Richardson ; Diderot écrit ses textes sur le théâtre avant *l'Éloge de Richardson*, et ne découvre vraisemblablement l'auteur anglais que durant l'année 1758.

² Voir B. A. Facticeau, *Les Romans de Richardson sur la scène française*, Paris, PUF, 1927.

Ces adaptations suscitent des parodies, par Boissy³ et Godard d'Aucour⁴ notamment. *Clarisse Harlowe*, pour sa part, connaît deux adaptations : une par Née de la Rochelle en 1786 et une autre par Népomucène Lemerrier en 1792⁵. Indépendamment de leurs fortunes ou qualités diverses, ces transpositions scéniques sont le signe d'une convergence possible entre l'esthétique romanesque de Richardson et la création théâtrale contemporaine.

L'hypothèse de cette convergence est confirmée par la présence de Richardson dans les textes de théorie théâtrale français de la seconde moitié du siècle, particulièrement chez les auteurs qui entreprennent, à cette époque, de régénérer les pratiques dramatiques. Cité par Diderot (dans *De la Poésie dramatique*), Mercier (dans *Du Théâtre*), Beaumarchais (dans *l'Essai sur le genre dramatique sérieux*), Sade, Baculard d'Arnaud, Marmontel ou La Harpe, Richardson est parfois le seul romancier évoqué et prend parfois la place de dramaturges contemporains passés sous silence. Pourquoi les penseurs de la chose théâtrale choisissent-ils de se tourner vers cet auteur, au détriment d'autres romanciers qui, par certains aspects, sont proches de leur esthétique, comme Prévost ou Marivaux⁶ ? Tout se passe comme si Richardson, plus que tout autre, se prêtait à une figuration stratégique, socle idéal d'une sorte de fiction théorique permettant de penser un nouveau romanesque, sur lequel pourrait se modeler une rénovation dramatique.

Cette interférence générique est proclamée dans le réseau de contaminations terminologiques qui caractérise le discours critique sur Richardson. La majorité des commentateurs parle du romancier comme d'un dramaturge, postulant la jonction ou l'indistinction de l'écriture romanesque et de l'art dramatique. Cette confusion semble autorisée par le texte-source : la préface de l'éditeur anglais de *Grandisson* désigne le personnage principal par le terme « acteur » et évoque le moment où il « commence à paraître sur la scène⁷ ». Quant à la préface de la traduction de *Paméla* par Prévost, elle compare la destinée du roman avec celle du *Cid*⁸. Et les commentateurs de s'engouffrer dans la brèche, plus ou moins consciemment. Desfontaines écrit : « [l'œuvre] possède les qualités d'un poème exact et régulier. L'action en est une, [...] le dénouement est le plus heureux et le mieux amené que j'aie encore vu », « il n'y a proprement que deux acteurs sur la scène⁹ ». Si cette présence du lexique dramaturgique peut étonner chez un critique qui s'est parfois élevé contre la contamination du théâtre par le romanesque, forgeant le néologisme de « romanédie » pour qualifier les comédies de La Chaussée et consorts, elle surprend moins chez Diderot, chantre de l'ouverture du spectre générique et de l'abolition des taxinomies rigides. « *Paméla*, *Clarisse* et *Grandisson* sont trois grands drames ! », s'exclame-t-il¹⁰. Le choix du terme est révélateur : si le roman rejoint le théâtre, c'est dans ce que ce

³ *Paméla ou la vertu mieux éprouvée*, pièce en trois actes et en vers libres représentée aux Italiens en mars 1743.

⁴ *La Déroute des Paméla*, représentée en décembre 1743 aux Italiens, avec succès.

⁵ *Lovelace*.

⁶ Voir les analyses de P. Frantz, « Le roman, perte ou salut du théâtre ? », *Il Romanzo a teatro. Atti del Convegno internazionale della Società Universitaria per gli Studi di lingua e Letteratura Francese*, Schena editore, 2005, p. 40.

⁷ *Grandisson*, *Œuvres de Prévost*, p. ix-x.

⁸ Prévost, *OC*, t. XVII, p. i.

⁹ *Observations sur les écrits modernes*, 1742, t. XXIX, p. 206-207.

¹⁰ *Éloge*, p. 158. Voir aussi *Éloge*, p. 163 et la lettre à Sophie Volland du 16 septembre 1762, *Correspondance*, t. IV, p. 151.

dernier a de plus novateur et de moins « classique ». Beaumarchais entérine cette convergence, en déclarant que les romans de Richardson « sont de vrais drames, de même que le drame est la conclusion et l'instant le plus intéressant d'un roman quelconque¹¹ ». À la différence de Diderot, il éprouve le besoin de justifier l'emprunt terminologique, réduisant l'opposition entre roman et théâtre à une hétérogénéité structurelle, à une différence qui serait de l'ordre de l'étendue et de la durée. Si le roman n'est pas tout à fait le drame, il peut le contenir, et Marmontel relève dans *Grandisson* « des situations [...] théâtrales [...] traitées avec autant de vérité que de force¹² ». Le critique remarque également que l'efficacité du roman épistolaire s'apparente à celle du texte théâtral : « le lecteur [...] oublie l'auteur, il s'oublie lui-même ; il ne voit, il n'entend que les personnages qui sont en scène : ce qui fait le charme de l'illusion¹³ ». Le livre, comme la scène, s'anime et finit par s'épancher dans la vie sociale, estompant, par la magie de l'adhésion sentimentale, les frontières entre fiction et réalité. Diderot ne dit pas autre chose dans l'*Éloge*, où abondent les descriptions de réceptions théâtralisées et où l'on lit : « Ô Richardson ! on prend, malgré qu'on en ait, un rôle dans tes ouvrages. [...] Combien de fois ne me suis-je pas surpris, comme il est arrivé à des enfants qu'on avait menés au spectacle pour la première fois, criant : "Ne le croyez pas, il vous trompe... Si vous allez là vous êtes perdu"¹⁴ ». Le roman de Richardson est décidément un roman qui ne reste pas à sa place et excède les cadres où la tradition critique souhaiterait le contenir (le genre, l'univers de la fiction, la lecture silencieuse et solitaire).

À ce roman qui se fait théâtre répond une écriture dramatique qui clame, elle aussi, son droit au romanesque. Le dramaturge pose en romancier. Sade revendique la liberté de faire de sa fable « un roman¹⁵ ». Quant à Beaumarchais, il explique qu'il a, pour écrire *Eugénie*, combiné le jeu des caractères avec « le fond de [son] roman¹⁶ », méthode génétique proche de celle prônée par Diderot, qui privilégie l'esquisse de l'intrigue par rapport à la rédaction du dialogue.

Ces contaminations suggèrent une remise en cause générique plus profonde. Richardson, en réalité, n'est considéré ni comme un romancier ni comme un dramaturge : il échappe aux catégories conventionnelles pour occuper, dans le panthéon des dramaturges-philosophes, la position d'un génie unique, inclassable. « Tu me resteras sur le même rayon avec Moïse, Homère, Euripide et Sophocle, et je vous lirai tour à tour », déclare Diderot¹⁷, abolissant les distinctions génériques, culturelles et chronologiques. Mercier poursuit ce travail de sape, accolant le nom de Richardson à ceux d'Homère, du Tasse, de Milton, de Shakespeare et de J.-J. Rousseau¹⁸. Et lorsqu'il s'agit de conseiller un jeune poète, c'est Richardson qu'il cite en modèle : « Je te permets des transports pour Corneille, pour Molière, pour Shakespeare, pour Richardson. Mais si par malheur, tu idolâtrais Racine, [...] lis-le,

¹¹ *Essai sur le genre dramatique sérieux*, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 123. Voir aussi Diderot, *Éloge*, p. 159.

¹² *Essai sur les romans considérés du côté moral*, *OC*, t. X, Paris, Verdière, 1819, p. 344.

¹³ *Ibid.*, p. 342-343.

¹⁴ *Éloge*, p. 156.

¹⁵ Sade, *Le Prévaricateur*, « Réflexions sur cette pièce », *Théâtre, O. C., t. XV*, Paris, Pauvert, 1991, p. 126.

¹⁶ *Essai*, p. 135.

¹⁷ *Éloge*, p. 158.

¹⁸ *Tableau de Paris*, t. II, Paris, Mercure de France, 1994, DCCCVIII « Homère », p. 908.

mais ne compose point¹⁹ ». L'œuvre de Richardson a, par ailleurs, l'insigne honneur, dans *L'An 2440*, d'échapper aux ciseaux des compilateurs chargés de réduire la littérature universelle à l'essentiel : « Milton, Shakespeare, Pope, Young, Richardson jouissaient encore de toute leur renommée. Leur génie créateur, ce génie que rien ne captivait tandis que nous étions obligés de mesurer tous nos mots, l'énergie féconde de ces âmes libres faisait l'admiration d'un siècle difficile²⁰ ». Comme tous les génies, Richardson transcende les catégories génériques, l'affirmation de sa puissance créatrice et novatrice en faisant une autorité idéale pour justifier les audaces des dramaturges-philosophes français, qui entendent bien imposer au théâtre la régénération qu'il a su apporter au roman.

Comment cette contamination est-elle devenue possible ? Elle n'allait, en effet, pas de soi, pas plus que sa valorisation théorique, et force est de constater que la réception critique de Richardson fonde un modèle de la rupture, formalisant la scission du romanesque en deux branches, l'une périmée et sclérosante, l'autre vive et stimulante. La légende richardsonienne entérine le discrédit du roman antérieur. On connaît la définition que donne Diderot du roman au début de *l'Éloge* : « Par un roman, on a entendu jusqu'à ce jour un tissu d'événements chimériques et frivoles, dont la lecture était dangereuse pour le goût et pour les mœurs²¹ ». Sade n'est guère plus indulgent²². Ce roman-là était rendu responsable de la dégradation d'un genre tragique contaminé par la préciosité. Chénier constate : « les romans de La Calprenède et de Mlle Scudéry étaient devenus en France une espèce de poétique du théâtre. De là [...] cette nature factice²³ ». On trouve la même condamnation chez Marmontel²⁴. C'est à partir de Richardson, envisagé comme matrice théorique et non comme véritable *terminus a quo*, et, plus généralement, des romanciers anglais, que le jugement sur le roman s'inverse²⁵. « Enfin les anglais... » : telle est la formule par laquelle s'amorce inmanquablement le revirement critique des historiens français du roman au XVIII^e siècle. On la trouve à l'article « roman » de *l'Encyclopédie*, qui constate : « Enfin, les Anglais ont heureusement imaginé [...] de tourner ce genre de fictions à des choses utiles et de les employer pour inspirer en amusant l'amour des bonnes mœurs et de la vertu par des tableaux simples, naturels et ingénieux des événements de la vie. C'est ce qu'ont exécuté avec beaucoup de gloire et d'esprit MM Richardson et Fielding²⁶ ». Sade²⁷ et Mme de Staël²⁸ célèbrent eux aussi dans ces auteurs les réformateurs d'un genre réconcilié avec la vérité et avec la morale. Aussi Diderot se trouve-t-il fondé à écrire, à la suite de sa définition du roman : « Je voudrais bien

¹⁹ *Du Théâtre*, Paris, Mercure de France, 1999, p. 1432 et *De la littérature et des littérateurs*, Yverdon, 1778, p. 68.

²⁰ *L'An 2440*, Paris, Ducros, 1971, p. 253. Voir aussi *Mon Bonnet de nuit*, *op. cit.*, « Des jugements littéraires », p. 748-749).

²¹ *Éloge*, p. 155

²² *Idée sur les romans*, Slatkine reprints, Genève, 1967, p. 3.

²³ Chénier, *Charles IX*, Discours préliminaire, Paris, GF, p. 71

²⁴ *Essai sur les romans*, p. 306.

²⁵ Mme de Lafayette, qui échappe à la condamnation du genre, apparaît comme une exception. Mais on constate l'absence ou la discrétion (forcément révélatrices) de Marivaux ou Prévost. Sans doute était-il plus efficace, dans une perspective argumentative, de chercher dans un modèle étranger, et plus particulièrement dans cette Angleterre mère de Shakespeare, les germes d'une rupture qui n'est pas seulement littéraire.

²⁶ *Encyclopédie*, « Roman » (Jaucourt).

²⁷ Sade, *Idée sur les romans*, p. 26.

²⁸ *De la littérature*, Paris, GF, 1991, p. 245.

qu'on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson, qui élèvent l'esprit, qui touchent l'âme, qui respirent partout l'amour du bien²⁹ ». Il confirmera ce jugement dans *Jacques le fataliste*³⁰.

Grâce à l'évolution du genre identifiée rétrospectivement à la pratique richardsonienne le roman devient un modèle acceptable. Les dramaturges-philosophes revendiquent une correspondance profonde entre ce genre et leurs innovations théâtrales. *La Correspondance littéraire* déclare que « les romans du genre de M. l'abbé Prévost sont d'une classe différente », comparable à la tragédie³¹. À ce nouveau roman, il faut un nouveau théâtre et, de même que Richardson a su réformer le récit, les dramaturges vont s'atteler à rénover la scène française.

La référence à Richardson cautionne presque toujours un projet novateur, prônant l'exploration de voies dramatiques ignorées ou rejetées par la tradition. Les adaptations dramatiques de Richardson sont, dans leur majorité, et très tôt dans le siècle (bien avant Diderot), le fait de partisans de l'innovation générique, qui s'exposent à l'hostilité d'une critique conservatrice. Le premier adaptateur est La Chaussée, inventeur de la comédie larmoyante, jugée par ses détracteurs trop romanesque et sentimentale³². Goldoni, pour sa part, revendique dans son adaptation une hybridation générique : « Cette pièce est une comédie où les passions sont traitées avec autant de force et de délicatesse que l'exigerait une tragédie³³ ». Voltaire ne dira pas autre chose dans la préface de *Nanine*, comédie située, par la vérité et la simplicité de ses traits, en « ce point où la tragédie s'abaisse et où la comédie s'élève³⁴ », et récidivera en 1760, avec *L'Écossaise*, en offrant une pièce « dans le goût de ces romans anglais qui ont fait tant de fortune³⁵ ». Cette innovation s'attire les foudres des tenants du comique moliéresque. Collé se déchaîne contre *Nanine*, en avouant cependant sa prédilection pour la *Paméla* de Richardson³⁶. Ce qu'il refuse d'admettre, ce n'est donc pas l'imaginaire anglais, mais un théâtre qui prétend sortir de ses bornes conventionnelles.

Le modèle romanesque ne sert pas seulement à légitimer l'infléchissement sentimental de la comédie. Baculard d'Arnaud voit dans l'inspiration richardsonienne un remède à l'asthénie de la tragédie et un modèle pour le genre sombre : il constate que Racine « touche, charme, mais il ne déchire pas, [...] ne laisse point, après la représentation de ces traits gravés profondément, que l'on conserve encore dans la froideur du cabinet³⁷, tels par exemple, que sont ces impressions si prolongées et si

²⁹ *Éloge*, p. 155.

³⁰ *Jacques le fataliste*, *Œuvres*, t. II, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », p. 883.

³¹ *Correspondance littéraire*, 1^{er} août 1753, t. I, p. 39. Cette convergence des genres est présente dans l'*Encyclopédie*, qui voit dans leur réforme la possibilité d'une revalorisation esthétique et morale.

³² Le *Dictionnaire de Trévoux* souligne la parenté qui unit son inspiration au modèle romanesque d'outre-Manche (article « Larmoyant »).

³³ Goldoni, préface de *Paméla*, Arles, Actes Sud : papiers, 1995, p. 22.

³⁴ *Nanine*, *The Complete Works of Voltaire*, t. 31b, The Voltaire Foundation, Oxford, 1994, p. 70.

³⁵ Préface de *L'Écossaise*, *Théâtre du XVIII^e siècle*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 209. Le choix de cette *inventio*, dans le cadre de la querelle des *Philosophes*, est révélateur d'une opposition qui ne se joue pas seulement sur le terrain idéologique, mais aussi sur le plan dramaturgique.

³⁶ *Journal et mémoires*, t. I, p. 80-81.

³⁷ L'image convoquée est celle de la lecture. Il faut évoquer ici la fracture entre les proclamations théoriques, les espérances réformatrices, et la réalité du paysage dramatique. Le

délicieuses qu'excite la lecture du roman de Clarisse³⁸ ». La référence à Richardson est doublement alternative et transgressive, remettant en cause les canons et les distinctions génériques tout autant que les hiérarchies admises.

Richardson sert enfin de garant à des audaces idéologiques. Le succès de *Paméla* et sa récupération par les dramaturges-philosophes sont indissociables des thèmes de la mésalliance et du préjugé social qui fondent l'intrigue³⁹. Mercier, de son côté, cite Richardson et Fielding en exemples au dramaturge, lui conseillant de préférer, dans l'*inventio*, le « tableau de la vie civile, tel [qu'ils] l'ont observé » à la société des courtisans⁴⁰. Beaumarchais invoque lui aussi, Richardson, dans l'*Essai sur le genre dramatique sérieux*, pour justifier les ambitions démocratiques du drame⁴¹.

Le roman anglais est donc explicitement érigé en modèle de la réforme dramatique en cours. D'Argenson invite les dramaturges contemporains à imiter les Anglais⁴² et loue le *Testament* de Fontenelle, « pièce morale et vertueuse, telle que les Anglais composent aujourd'hui des romans, et comme nous en devrions demander en France⁴³ ». Diderot s'écrie : « Poètes, apprenez de Richardson à donner des confidants aux méchants⁴⁴ ». Quant à Baculard d'Arnaud, il est plus explicite encore : « lisons, relisons *Clarisse* ; voilà le modèle que nous devons avoir sans cesse devant les yeux pour la vérité de l'action, pour la nécessité des moyens, pour la correspondance des scènes, pour la sobriété des accessoires⁴⁵ ». La convergence générique est flagrante, non seulement sur le plan thématique, mais également sur le plan structurel. Encore faut-il l'expliquer, comprendre les raisons de cette rencontre, fortement mise en scène par les textes théoriques. Qu'est-ce qui, précisément, permet de lier les dramaturges-philosophes et le modèle qu'ils tentent d'imposer au romancier anglais ? Quels sont les points de convergences esthétiques justifiant la revendication généalogique des deux genres ? Deux principaux lieux de cette confluence doivent être envisagés : l'intérêt et le naturel, en interrogeant leurs implications formelles.

Tout part de l'effet suscité par les textes de Richardson, effet qui n'a d'anodin ni son ampleur ni sa nature, puisqu'il s'agit, sur un mode exacerbé, de cet effet pathétique dont la vogue et la théorisation, au XVIII^e siècle, permettent le passage d'une appréhension poétique du théâtre à une appréhension esthétique⁴⁶. Dès lors que le point commun entre le roman richardsonien et le théâtre régénéré réside dans leur puissance de suggestion sentimentale, la fracture taxinomique se déplace, ne désignant plus deux modalités structurelles de la représentation mais l'opposition entre œuvres

théâtre des novateurs se voit souvent, dans les faits, condamné à demeurer un théâtre à lire. C'est le cas de l'œuvre de Baculard d'Arnaud.

³⁸ Préface de *Fayel, Œuvres complètes, t. XI*, Paris, Laporte, 1803, p. vi.

³⁹ On pourrait même lire dans l'opposition à laquelle se heurte le genre mixte ou mitoyen, dans lequel on transpose souvent ce roman, la traduction poétique d'une divergence idéologique, d'un refus de l'hexogène qui ne serait pas seulement générique.

⁴⁰ *Du Théâtre*, p. 1216-1217. En n'évitant point « la conversation de ceux qui sont les plus bornés », le dramaturge accomplira le programme du drame et « travaillera pour le peuple » (*Ibid.*, p. 1332).

⁴¹ *Essai*, p. 123.

⁴² D'Argenson, *Notices sur les œuvres de théâtre, Studies on Voltaire*, 42-43, Oxford, The Voltaire Foundation, 1966, t. II, p. 760-761.

⁴³ *Ibid.*, t. I, p. 197.

⁴⁴ *Éloge*, p. 164.

⁴⁵ *Fayel*, p. xi.

⁴⁶ Je me permets de renvoyer à ma thèse, *Théâtre et pathétique au XVIII^e siècle : Pour une esthétique de l'effet dramatique*, à paraître aux éditions Honoré Champion.

froides, sans légitimité esthétique et éthique, et celles qui parviennent à toucher le public. La question des rapports entre théâtre et roman excède donc le cadre générique, impliquant une nouvelle gestion de l'intrigue et, partant, des émotions du public.

Avec les œuvres de Richardson, les hommes du XVIII^e siècle font l'expérience d'une réception inédite, qui n'a plus grand-chose à voir avec l'admiration poétique. Pour Mercier, le génie de Richardson tient du sublime, plus que du talent. Le comparant à un romancier ordinaire, le critique constate : « l'un flatte mon oreille [...] et m'épale les ressources d'une longue facture de vers : mais c'est l'autre qui ouvre tous les trésors secrets de ma sensibilité, qui me fait oublier que je tiens un livre [...], qui me porte au bien en me faisant verser des larmes délicieuses⁴⁷ ». Et il remarque ailleurs, dans un passage très critique à l'égard de Boileau, qu'il « faut plus que du goût pour bien sentir un Richardson⁴⁸ ». Maître des cœurs, Richardson intéresse au plus haut point des dramaturges conscients de la portée morale et idéologique de l'efficacité sentimentale.

Pour réitérer les effets du roman richardsonien, il faut identifier les causes qui les produisent. Pour La Harpe, « un bon roman doit offrir un ensemble régulier et marcher à un but comme le drame ; comme le drame il manque son effet si l'intérêt est porté sur un trop grand nombre de personnages, si la mémoire est fatiguée et l'attention distraite par une trop grande multitude d'aventures. [...] les Anglais [...] ont quelquefois connu mieux que nous la composition des romans⁴⁹ ». Ces principes de composition romanesque dictés par une phénoménologie de la lecture offrent une singulière ressemblance avec la notion dramatique d'unité d'intérêt, définie par Houdar de La Motte dans ses *Discours sur la tragédie* dès 1730. Celle-ci, principe génétique autant que poétique, consiste « à savoir dès le commencement d'une pièce indiquer à l'esprit et au cœur l'objet principal dont on veut occuper l'un et émouvoir l'autre. [...] en continuant de le frapper toujours par le même endroit, on le porte d'impression en impression à toute la sensibilité dont il est capable⁵⁰ ». Cette règle inspire nombre de dramaturges et de théoriciens⁵¹, contribuant à régénérer le théâtre des Lumières.

Cependant, cette unité d'intérêt implique une continuité et une gradation de l'action qui se heurtent aux caractéristiques structurelles du genre dramatique et relèvent plutôt d'une logique narrative. La forme du poème, scandée par la division en actes et en scènes, se voit forcée de suspendre régulièrement l'action et son emprise sur le spectateur. S'il espère vivifier les émotions empathiques du public, le théâtre doit s'inspirer de l'écriture romanesque. On observe alors une remarquable convergence entre les conseils donnés aux apprentis romanciers, émules de Richardson, et ceux prodigués aux poètes dramatiques réformateurs⁵². Sade, prescrivant : « une fois ton esquisse jetée, travaille ardemment à l'étendre, mais sans te resserrer dans les bornes qu'elle paraît d'abord te prescrire ; ce sont des élans que nous voulons de toi, et non pas des règles⁵³ », est bien proche de Mercier, mais aussi de la méthode génétique préconisée par Diderot dans *De la Poésie dramatique*. Insistant sur la

⁴⁷ *Mon Bonnet de nuit*, p. 748-749

⁴⁸ *Mon Bonnet de nuit*, p. 435.

⁴⁹ *Lycée*, « Romans du XVIII^e siècle », t. 16, p. 251.

⁵⁰ La Motte, *Textes critiques. Les raisons du sentiment*, Paris, Champion, 2002, p. 557.

⁵¹ Voir La Harpe, *Lycée*, I, p. 95.

⁵² Voir Sade, *Idée sur les romans*, p. 39 et p. 40-41.

⁵³ *Ibid.*, p. 38-39.

continuité de l'esquisse de la fable, celui-ci oppose l'élan du génie au compas du faiseur de scènes⁵⁴, conseillant de ne se préoccuper de la division en scènes et actes qu'une fois la trame globale définie.

Un certain nombre d'innovations dramaturgiques vise, par ailleurs, à renforcer la continuité de l'action théâtrale. Diderot considère les entractes comme des moments appartenant à l'action, interstices imaginaires qu'il conseille au poète d'écrire dans son esquisse⁵⁵. Beaumarchais systématise le procédé et lui offre une visibilité, en proposant dans *Eugénie* de « lier un acte à celui qui le suit par une action pantomime qui soutiendrait sans la fatiguer l'attention des spectateurs et indiquerait ce qui se passe derrière la scène pendant l'entracte⁵⁶ ». Si Beaumarchais justifie sa démarche par le souci d'accroître l'illusion, Sade, pour sa part, invoque l'unité d'intérêt : « il ne peut résulter d'une si intime liaison qu'un ensemble [...] d'un tel entier que l'esprit du spectateur n'y trouve rien de plus à désirer ; aucune distraction ne peut ici refroidir l'intérêt du drame⁵⁷ ». Cailhava, par esprit de contradiction⁵⁸, pousse à son terme cette mise en cause de la division en actes : « si on ne veut plus donner le temps au spectateur de se délasser et s'il doit avoir sous les yeux une action continue, pourquoi ne pas lui offrir la chose même qui l'intéresse⁵⁹ ? » Il recommande ainsi une continuité qui rapprocherait le déploiement fictionnel dramatique de la progression romanesque⁶⁰.

Le procédé n'est que la première étape d'une évolution qui aboutit à la remise en cause de la forme traditionnelle du poème dramatique et de son organicité, dans les discours théoriques du moins. Assez vite, se fait jour l'idée que le théâtre est un genre borné, livré aux soins mesquins du compas et des règles, quand le roman, lui, est libre et l'œuvre du génie. Mercier déclare : « Je n'ai pas bonne opinion [...] de tout auteur qui dans sa jeunesse n'a pas fait un roman : il annonce par là même une sécheresse d'imagination et une sorte de stérilité ; [...] pour former un roman il faut de l'esprit, de l'usage du monde, la connaissance des passions : et nos versificateurs et nos tragédistes, nivelant des mots, n'ont rien de tout cela. Un écrivain qui n'a pas su faire un roman me paraît n'être point entré dans la carrière des lettres par l'impulsion du génie⁶¹ ». Discréditées au nom du sentiment, les caractéristiques formelles apparaissent désormais comme non essentielles au genre dramatique, ce qui permet aux dramaturges d'élargir le champ de l'œuvre théâtrale. La trilogie de Beaumarchais inaugure un nouveau type de structure dramatique, fondée sur la continuité chronologique et un système d'échos narratifs : *La Mère coupable* n'innove pas seulement en fondant « une intrigue de comédie » dans « le pathétique d'un drame⁶² », mais aussi en parachevant « le roman de la famille Almaviva ». C'est aussi la solution qu'adopte Goldoni en consacrant un deuxième épisode dramatique aux aventures de Paméla.

⁵⁴ *De la Poésie dramatique*, « Du plan de la tragédie et du plan de la comédie ».

⁵⁵ *Ibid.*, « des entractes ».

⁵⁶ *Œuvres*, p. 154.

⁵⁷ Sade, *Sophie et Desfrancs*, *Théâtre*, t. II, p. 345.

⁵⁸ Dans une critique de Beaumarchais, dont il récuse les innovations.

⁵⁹ *De l'Art de la comédie*, Paris, Ph. D. Pierres, 1786, p. 244.

⁶⁰ Ces innovations sont mises en pratique, par Beaumarchais et Sade notamment. Voir Sade, *L'Égarement de l'infortune*, *Théâtre*, t. I, p. 433 et *L'Union des Arts*, *Théâtre*, t. II, p. 78.

⁶¹ *Mon Bonnet de nuit*, « Romans », p. 515-517. Voir aussi Baculard d'Arnaud, Préface de *Fayel*, p. xii-xiii.

⁶² « Un mot sur *La Mère coupable* », *Œuvres*, p. 343

Récuser l'unité autosuffisante de la pièce de théâtre revient bien évidemment à s'affranchir de l'aristotélisme. Le second aspect qui motive, dans la théorie dramatique du XVIII^e siècle français, la référence à Richardson confirme cette rupture. L'autre caractéristique qui retient l'attention des lecteurs est, en effet, ce que l'on pourrait appeler, au prix d'un anachronisme, le « réalisme » de Richardson.

Fondé sur l'illusion et l'adhésion sentimentale, le roman anglais fournit un modèle bienvenu au drame diderotien, à son esthétique du tableau et à son art de la proximité. « Le monde où nous vivons est le lieu de sa scène⁶³ », s'écrie Diderot en lisant Richardson : « Il me montre le cours général des choses qui m'entourent. Sans cet art, mon âme se pliant avec peine à des biais chimériques, l'illusion ne serait que momentanée, et l'impression faible et passagère »⁶⁴. C'est cette vérité que les dramaturges souhaitent transposer à la scène. Diderot en fait le fondement de la tragédie domestique qu'il tente d'imposer, « tableau des malheurs qui nous entourent », et s'émerveille d'avance de « l'effet que produiraient [...] une scène réelle, des habits vrais, [...] des dangers dont il est impossible que vous n'ayez tremblé pour vos parents, vos amis, pour vous-même⁶⁵ ».

Cette vérité toutefois, a, chez Richardson, un coût. Garants de l'illusion et du naturel, les détails dont l'auteur parseme ses lettres ralentissent l'action, encombrant l'intrigue. C'est en tout cas ainsi que l'entendent, au XVIII^e siècle, les quelques lecteurs qui ne cèdent pas à l'admiration béate d'un Diderot. Prévost abrège Richardson, considérant que son modèle perd « quelquefois de vue la mesure de son sujet⁶⁶ ». La Harpe constate, à propos de *Paméla* : « Le plan était bon [...] et, réduit à un volume [il en fait quatre !], il serait infiniment meilleur et beaucoup plus intéressant⁶⁷ ». Rousseau, pour sa part, se déclare prêt à participer au projet de Panckoucke qui souhaite publier une version abrégée de *Clarisse*⁶⁸.

Aux yeux des théoriciens du théâtre et des Philosophes cependant, le reproche adressé à Richardson procède d'un contresens : ces détails stigmatisés parce qu'ils alourdissent l'action sont abusivement considérés sous l'angle de la fable, sacrifiés à une recherche de la concentration narrative. Plus qu'à l'intrigue pourtant, ils se rattachent, pour Diderot et consorts, à l'illusion et à sa conséquence esthétique, l'adhésion émotionnelle du spectateur. C'est parce qu'ils constituent une condition absolument nécessaire à l'illusion que les détails sont essentiels et non contingents. Marmontel note : « Il y a peut-être dans la marche de l'action trop de lenteur ; mais cette lenteur est celle d'un orage qui grossit insensiblement et qui gronde avant d'éclater⁶⁹ ». Il revalorise ainsi les détails, en en faisant des principes de l'intérêt plutôt que des obstacles à celui-ci⁷⁰. Cette puissance poétique du détail va devenir un fondement de l'esthétique de Diderot, que ce soit dans les genres narratifs ou au théâtre. À cet égard, il est facile de relever les convergences entre la défense des détails

⁶³ *Éloge*, p. 156.

⁶⁴ La puissance d'illusion du roman richardsonien est confirmée par une lettre de Rousseau à Victor Riquetti, marquis de Mirabeau, du 8 avril 1767 (*Correspondance*, t. XXXIII, 5819, p. 18).

⁶⁵ Diderot, *Entretiens*, CFL, p. 186

⁶⁶ Prévost, introduction de *Grandisson*, O.C., t. XVII, p. ij.

⁶⁷ *Lycée*, t. 16, p. 265. Le but de La Harpe est de démontrer, sur ce point, la supériorité du théâtre sur le roman.

⁶⁸ Lettre à Panckoucke du 25 mai 1764, *Correspondance*, t. XX, 3290, p. 85-86.

⁶⁹ *Essai sur les romans*, p. 338-339.

⁷⁰ Desfontaines perçoit lui aussi leur utilité (*Observations*, t. XXIX, p. 210).

richardsoniens dans l'*Éloge*, en 1762⁷¹, la théorie du conte historique développée dans *Les Deux Amis de Bourbonne* en 1770⁷² et le principe de l'équation illusionniste formulé, à propos du théâtre et du roman, dans le discours *De la Poésie dramatique* dès 1758⁷³. Théories que Beaumarchais synthétisera en déclarant que « plus il y a de choses fortes ou extraordinaires dans un drame, et plus on doit les racheter par des incidents communs qui seuls fondent la vérité⁷⁴ ».

Cette dernière remarque permet de faire le lien avec un autre élément essentiel de l'esthétique du drame diderotien. Marmontel, toujours à propos de Richardson, remarque : « Ce n'est pas que des repos bien ménagés ne contribuent eux-mêmes à l'illusion et à l'intérêt. Il est certain que la vie privée a peu de ce qu'on appelle *coups de théâtre*, et beaucoup de ces situations plus familières qui font *tableau*⁷⁵ ». Déplaçant les catégories dramaturgiques de Diderot⁷⁶ sur le terrain romanesque, Marmontel ne signale pas seulement une convergence des genres, mais souligne un déplacement de la *mimesis*, qui ne serait plus, conformément à la définition d'Aristote, représentation des actions, mais, pour reprendre une expression prisée des hommes des Lumières, peinture de la nature. Diderot écrivait : « Un incident imprévu qui se passe en action et qui change subitement l'état des personnages est un coup de théâtre. Une disposition de ces personnages sur la scène si naturelle et si vraie que rendue fidèlement par un peintre elle me plairait sur la toile est un tableau⁷⁷ », affirmant sa préférence pour le second procédé.

Cette substitution des circonstances aux faits⁷⁸ dans la représentation dramatique ne redéfinit pas seulement la *mimesis*, elle ouvre la voie à de nouvelles modalités de l'écriture théâtrale, à des innovations dramaturgiques qui traduisent le reflux de la parole au profit du spectacle. Il est à cet égard intéressant de constater que c'est lorsqu'il entreprend de prôner l'introduction de temps silencieux dans la trame dramatique⁷⁹ ou l'écriture de scènes pantomimes⁸⁰, que Diderot convoque Richardson dans le discours théorique, comme si le romancier avait vocation à ponctuer les entorses à l'aristotélisme et à légitimer l'élargissement des modalités du discours dramatique. Celui-ci se rapproche aussi du roman dans la mesure où le tableau,

⁷¹ *Éloge*, p. 159.

⁷² « Comment s'y prendra donc ce conteur-ci pour vous tromper ? [...] il parsèmera son récit de petites circonstances si liées à la chose, de traits si simples, si naturels, et toutefois si difficiles à imaginer que vous serez forcé de vous dire en vous-même : " Ma foi, cela est vrai ; on n'invente pas ces choses-là " » (*Les Deux Amis de Bourbonne*, *Œuvres*, t. II, p. 480).

⁷³ Diderot compare roman et théâtre : « L'illusion est leur but commun : mais d'où dépend l'illusion ? Des circonstances [...] Me permettra-t-on de parler un instant la langue des géomètres ? On sait ce qu'ils appellent une équation. L'illusion est seule d'un côté. C'est une quantité constante, qui est égale à une somme de termes, les uns positifs, les autres négatifs, dont le nombre et la combinaison peuvent varier sans fin, mais dont la valeur totale est toujours la même. Les termes positifs représentent les circonstances communes, et les négatifs, les circonstances extraordinaires. Il faut qu'elles se rachètent les unes par les autres » (*De la Poésie dramatique*, p. 437).

⁷⁴ *Essai*, p. 138

⁷⁵ *Essai sur les romans*, p. 343 (c'est Marmontel qui souligne).

⁷⁶ Voir les *Entretiens*, p. 127.

⁷⁷ *Entretiens*, p. 127-128.

⁷⁸ « Le coup de théâtre est un fait. Le tableau une circonstance heureuse que le hasard fit naître et dont je sus profiter » (*Entretiens*, p. 133).

⁷⁹ Lettre du 27 novembre 1758 à Mme Riccoboni.

⁸⁰ *De la poésie dramatique*, p. 1338.

comme la pantomime, s'écrit. Il n'est sans doute pas utile de rappeler ici la formidable extension de la notation didascalique au XVIII^e siècle.

À terme, il apparaît que l'on ne saurait envisager les rapports du roman et du théâtre de cette période sous le signe d'une opposition dualiste : tout d'abord parce que les deux genres tendent à se dissocier de la définition et des caractéristiques qui leur étaient jusqu'alors attribuées. Ensuite, parce que leur hétérogénéité structurelle est remise en cause, chacun trouvant dans l'exemple de l'autre les principes de sa régénération. Enfin, parce qu'un troisième terme tend à s'inviter dans le débat et à subsumer les deux genres : la peinture, horizon de cette redéfinition de la *mimesis* et de cette rupture avec l'aristotélisme.

Ce qui apparaît alors, c'est une tension entre deux conceptions du romanesque et, partant, deux esthétiques dramatiques⁸¹. Un couple antithétique de nature fondamentalement esthétique se substitue au dualisme générique, traduisant une nouvelle manière de concevoir le geste créateur et l'histoire des arts, non plus comme forme, mais comme élan et recherche. Ce qui fait, pour quelqu'un comme Mercier, le talent et la légitimité de l'artiste, qu'il soit romancier, dramaturge ou peintre, c'est, en effet, la capacité à « peindre en grand », non le fait « de s'amuser à polir les mots, à tourner une idée en épigramme, à enluminer une pensée⁸² ». En ce sens, Richardson représente incontestablement un modèle, et sa figuration stratégique s'inscrit dans un mouvement plus vaste de remise en question des cadres théoriques des poétiques classiques.

⁸¹ Sur ce point, voir P. Frantz, art. cit.

⁸²*Du Théâtre*, p. 1314.