

## Naissances du drame bourgeois

Benoît Melançon

---

Numéro 101 (4), 2001

Le risque, à quel prix?

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26303ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Melançon, B. (2001). Naissances du drame bourgeois. *Jeu*, (101), 80–86.

# Naissances du drame bourgeois

Certains ont écrit des comédies et des tragédies, les ont jouées sur les scènes qu'ils s'étaient fait construire, ont triomphé à la Comédie-Française juste avant de mourir : Voltaire. D'autres – Sade – auraient préféré passer à la postérité grâce à leurs drames plutôt qu'en laissant leur nom à des psychopathologies. Beaumarchais et Marivaux ont écrit pour les compagnies publiques et privées, avec bénéfices ; les œuvres de Crébillon père, en revanche, n'existent plus que dans les manuels d'histoire de la littérature et dans la mémoire des érudits. Tirailé entre la fascination et la détestation, Rousseau a écrit pour le théâtre (comédie, opéra, intermède musical, scène lyrique) et contre lui (la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, 1758). Pour ceux-là, le risque pouvait être aisément géré : déjà respectueux du système des genres classique, ils n'avaient plus qu'à s'assujettir aux bonnes mœurs et aux « puissances » (religieuses, civiles, politiques). Les polygraphes des Lumières tardives, au contraire, ont été plus aventureux : Louis Sébastien Mercier en ajustant la tunique tragique au vêtement national, Restif de la Bretonne en perçant les frontières génériques (*le Drame de la vie*, 1793). Sous la Révolution, les tréteaux aussi ont été pris d'assaut, à une époque dont on prétend souvent, et trop rapidement, qu'elle a été le « tombeau des arts ». Timides ou pas, tous ont été touchés, à des degrés divers, par cette maladie du XVIII<sup>e</sup> siècle : la théâtromanie. Diderot également.



Louis Sébastien Mercier, caricaturé en petit mercier.

Celui qui est devenu l'incarnation de la volonté de rassembler les savoirs du monde en un seul livre immense, l'*Encyclopédie*, et que les modernes apprécient à titre de romancier, celui-là était en effet obsédé par la parole vive. Il le dit expressément dans le *Paradoxe sur le comédien*, quand il revient sur ses années de bohème :

[...] je balançai entre la Sorbonne et la Comédie. J'allais, en hiver, par la saison la plus rigoureuse, réciter à haute voix des rôles de Molière et de Corneille dans les allées solitaires du Luxembourg. Quel était mon projet ? d'être applaudi ? Peut-être. De vivre familièrement avec les femmes de théâtre que je trouvais infiniment aimables et que je savais très faciles ? Assurément<sup>1</sup>.

1. Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, dans *Œuvres esthétiques*, édition de Paul Vernière, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1968, p. 349-350.

Restif de la Bretonne.  
Gravure de Berthet, d'après  
Binet (Bibliothèque  
Nationale).



Au-delà de cette relation vécue, il y a chez lui un ensemble de rapports, obliques ou pas, avec l'univers du théâtre. Il lui a réservé deux chapitres, le trente-septième et le trente-huitième, d'un roman grivois, *les Bijoux indiscrets*. Il en a rendu le mouvement dans des dialogues au sens traditionnel : les *Entretiens sur le Fils naturel*, le discours *De la poésie dramatique*, le *Rêve de d'Alembert*. Il s'est nourri de la voix d'autrui, autant comme traducteur que comme épistolier. Il a refusé de se soumettre aux règles établies des genres, histoire d'y accueillir la rumeur du monde : ses *Contes (les Deux Amis de Bourbonne, Ceci n'est pas un conte, Madame de la Carlière)* sont-ils des contes ou des dialogues ? Qu'est-ce que *le Neveu de Rameau* ou *Jacques le fataliste* ? Même les articles de l'*Encyclopédie* peuvent évoquer l'échange verbal (« Animal », avec Buffon). Il a écrit des pièces (*le Fils naturel, le Père de famille, Est-il bon, est-il méchant ?*), il en a traduit (*le Joueur* de Moore), il en a rêvé (*le Shérif. Plan de tragédie*). Il a analysé de l'intérieur le jeu de l'acteur (*Paradoxe sur le comédien*). Et il a voulu réformer le théâtre, le penser sur de nouvelles bases.

À l'occasion, il appellera à une révolution. Faussement modeste, un passage des *Entretiens sur le Fils naturel* n'y va pas de main morte :

Je ne demanderais, pour changer la face du genre dramatique, qu'un théâtre très étendu, où l'on montrât, quand le sujet d'une pièce l'exigerait, une grande place avec les édifices adjacents, tels que le péristyle d'un palais, l'entrée d'un temple, différents endroits distribués de manière que le spectateur vît toute l'action, et qu'il y en eût une partie de cachée pour les acteurs. [...] On n'y peut jamais montrer [sur nos théâtres] qu'une action, tandis que dans la nature il y en a presque toujours de simultanées, dont les représentations concomitantes, se forçant réciproquement, produiraient sur nous des effets terribles. C'est alors qu'on tremblerait d'aller au spectacle, et qu'on ne pourrait s'en empêcher ; c'est alors qu'au lieu de ces petites émotions passagères, de ces froids applaudissements, de ces larmes rares dont le poète se contente, il renverserait les esprits, il porterait dans les âmes le trouble et l'épouvante ; et que l'on verrait ces phénomènes de la tragédie ancienne, si possibles et si peu crus, se renouveler parmi nous. Ils attendent, pour se montrer, un homme de génie qui sache combiner la pantomime avec le discours, entremêler une scène parlée avec une scène muette, et tirer parti de la réunion des deux scènes, et surtout de l'approche ou terrible ou comique de cette réunion qui se ferait toujours<sup>2</sup>.

Tout y passe : le lieu, l'effet « terrible », voire l'« épouvante », le retour à l'essence (antique) du spectacle, la fusion esthétique.

Diderot aura parfois des visées en apparence plus réalistes, contre ces « extrêmes » que sont la comédie et la tragédie<sup>3</sup>, genres réputés avoir atteint les limites de leurs potentialités. Il cherchera à modifier ce qui était modifiable dans les salles de son

2. Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, *ibid.*, p. 114-115.

3. *Ibid.*, p. 139.



époque, à pousser la réforme du jeu jusqu'aux limites de l'acceptable, à faire accéder à la scène des groupes sociaux interdits de représentation, à y employer de nouveaux ressorts, à subordonner tout cela à la morale. Il se réjouira donc de la disparition des banquettes du plateau de la Comédie-Française en 1759, grâce aux efforts du comte de Lauraguais, car elle permet aux acteurs de se déplacer, ce qui leur était difficile auparavant, et aux décorateurs, qui n'ont pas encore ce nom, de s'exprimer. Il contribuera davantage que quiconque au développement de ce qu'il appelle la *pantomime* ou la *scène muette* ; en effet, le spectacle théâtral ne se limite pas à la déclamation emphatique des grands tragédiens, et « Une pièce est moins faite pour être lue, que pour être représentée<sup>4</sup> », ce qui a pour effet de conférer une grande (mais pas absolue) liberté à l'acteur, appelé à interpréter le texte en fonction de ses exigences propres. Il souhaitera l'accession de l'ensemble des conditions sociales au théâtre – au lieu des caractères de la comédie et des figures illustres et emblématiques de la tragédie :



Diderot, par L. M. Van Loo  
(musée du Louvre, Paris).

[...] ce ne sont plus, à proprement parler, les caractères qu'il faut mettre sur la scène, mais les conditions. Jusqu'à présent, dans la comédie, le caractère a été l'objet principal, et la condition n'a été que l'accessoire ; il faut que la condition devienne aujourd'hui l'objet principal, et que le caractère ne soit que l'accessoire. [...] C'est la condition, ses devoirs, ses avantages, ses embarras, qui doivent servir de base à l'ouvrage. [...] Pour peu que le caractère fût chargé, un spectateur pouvait se dire à lui-même, ce n'est pas moi. Mais il ne peut se cacher que l'état qu'on joue devant lui, ne soit le sien ; il ne peut méconnaître ses devoirs. Il faut absolument qu'il s'applique ce qu'il entend<sup>5</sup>.

Cet ancrage social, rompant avec les pratiques intemporelles fondées sur les types et les essences, est un des ressorts dramatiques essentiels chez Diderot, les autres étant la famille et l'argent. Le drame bourgeois n'est évidemment pas la première forme théâtrale à insister sur les relations familiales, mais il leur donnera une dimension neuve, les rendant plus concrètes et exemplaires par leur proximité avec le spectateur. Ainsi, la liste des conditions énumérées dans les *Entretiens...* leur accorde une place particulière : à l'homme de lettres, au philosophe, au commerçant, au juge, à l'avocat, au politique, au citoyen, au magistrat, au financier, au grand seigneur et à l'intendant, il faut adjoindre, dit le personnage de Dorval, le père de famille, l'époux, la sœur, les frères<sup>6</sup>. Ce drame parlera aussi avec une insistance inouïe du règne de

4. *Ibid.*, p. 78.

5. *Ibid.*, p. 153.

6. *Ibid.*, p. 154.

l'argent, non l'argent de la rente et de son activité invisible, comme chez Marivaux, mais l'argent du commerce et de la production, de la finance et de l'intendance. Et cette forme visera toujours à moraliser : il ne saurait y avoir de théâtre sans utilité et sans vertu ; s'il y a une dimension politique ouverte de ce théâtre, elle est là, dans ce souci pédagogique, voire militant, que les auteurs luttent contre les préjugés et les ridicules. Le drame bourgeois, ce sera cela, sous ses étiquettes multiples : « drame bourgeois », « tragédie domestique », « tragédie domestique et bourgeoise », « genre sérieux », « genre honnête et sérieux », « héroïsme domestique ». Théâtre destiné à la bourgeoisie que ce drame, et défini par son seul public supposé ? La réponse serait trop courte, au vu des plans sur lesquels la transformation doit s'opérer.

Soit les didascalies et les répliques initiales du *Fils naturel ou les Épreuves de la vertu* (1757) :

*La scène est à Saint-Germain-en-Laye.*

*L'action commence avec le jour, et se passe dans un salon de la maison de Clairville.*

Acte premier

Scène première

*La scène est dans un salon. On y voit un clavecin, des chaises, des tables de jeu ; sur une de ces tables un trictrac ; sur une autre quelques brochures ; d'un côté un métier à tapisserie, etc. ; dans le fond un canapé, etc.*

Dorval, seul :

*Il est en habit de campagne, en cheveux négligés, assis dans un fauteuil, à côté d'une table sur laquelle il y a des brochures. Il paraît agité. Après quelques mouvements violents, il s'appuie sur un des bras de son fauteuil, comme pour dormir. Il quitte bientôt cette situation. Il tire sa montre, et dit :*

À peine est-il six heures. (Il se jette sur l'autre bras de son fauteuil ; mais il n'y est pas plus tôt, qu'il se relève, et dit :) Je ne saurais dormir. (Il prend un livre qu'il ouvre au hasard, et qu'il referme presque sur-le-champ, et dit :) Je lis sans rien entendre. (Il se lève, se promène, et dit :) Je ne peux m'éviter... il faut sortir d'ici... Sortir d'ici ! Et j'y suis enchaîné ! J'aime... (Comme effrayé.) Et qui aimé-je !... J'ose me l'avouer, malheureux, et je reste. (Il appelle violemment :) Charles ! Charles ? !

Que voit-on se mettre en place dans ces lignes ? La précision des décors et leur réalisme (un salon, un clavecin, des chaises, des tables, un trictrac, des brochures, un métier à tapisserie, un canapé, un fauteuil, un livre) et celle du costume (habit de campagne, absence de perruque, montre). Une écriture en prose, et non en vers – mieux : de la prose, mais coupée, haletante, collant aux sentiments. Des personnages (Clairville, Dorval) dont on apprendra qu'ils sont roturiers, eux qui portent des noms qui ne sont pas que de convention. Un mélange constant du geste (de la pantomime) et de la parole, mélange que l'auteur entend déterminer par avance, et non pas abandonner au seul bon vouloir des comédiens ou d'un hypothétique régisseur (la fonction de metteur en scène n'existe pas), et qu'il désignera du nom de *tableau*, cet élément central de son esthétique (au théâtre, en peinture, dans le roman, en danse). Une multitude d'émotions : agitation, violence, inattention, peur. Est-ce à dire que Diderot

7. Denis Diderot, *le Fils naturel*, dans *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, textes choisis, établis, présentés et annotés par Jacques Truchet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 251, 1974, vol. II, p. 6.





a dès lors réussi à se défaire de l'influence des œuvres du passé ? Qu'il est parvenu à remplacer l'art dominant de son temps par quelque chose de radicalement nouveau, que la tragédie domestique qu'il appelait de ses vœux est bel et bien née ?

Les choses ne sont pas si simples, et cela sur plusieurs plans. D'une part, on aura garde de suivre les manuels d'histoire de la littérature, eux si friands de génération spontanée, de saut quantique, de coupure épistémologique, et de penser que tout change du jour au lendemain, à la fin des années 1750. Le dramaturge n'est pas le premier à s'en prendre à ce que le théâtre paraissait avoir de guindé, de faux, d'artificiel. Délaissé aujourd'hui par la critique – à juste titre –, Nivelles de la Chaussée, quelques années avant *le Fils naturel* (*Mélanide*, 1741), ne proposait pas autre chose avec sa *comédie larmoyante*, comme M<sup>me</sup> de Graffigny dans sa *Cénie* (1750) ou Landois dans sa *Sylvie* (1742). La dramaturgie britannique – que Diderot traducteur et lecteur connaissait intimement – lui a également révélé l'existence de normes esthétiques différentes de celles de sa tradition nationale. Même Voltaire, devenu injouable, l'avait précédé dans sa réflexion, par exemple sur la représentation de l'histoire patriotique (en lieu et place du cadre antique) ou sur la nécessité de donner voix au monde du commerce (voir l'épître dédicatoire de *Zaïre* en 1732). D'autre part, des procédés de la dramaturgie classique ne sont pas mis en cause par lui (qu'on pense au respect des unités), pas plus que le risque de transformer les plateaux en de banales tribunes, de sombrer dans la thèse. L'approche diderotienne est là en porte-à-faux, ni tout à fait novatrice, ni tout à fait théâtrale. En dernier lieu, Diderot n'a pas toujours suivi ses propres préceptes, notamment dans les pièces qu'il offrait en modèles (ce n'est pas le cas d'*Est-il bon, est-il méchant ?*, une pièce tardive et ne relevant pas *stricto sensu* du drame bourgeois). Lui qui déplorait le *deus ex machina* de tant de tragédies, pour lui préférer « une intrigue simple et naturelle<sup>8</sup> », ne dédaignait pas de

Le tableau, élément central de l'esthétique de Diderot. *Le Mauvais Fils puni*, toile de Greuze dont Diderot avait admiré l'esquisse au Salon de 1765.

8. Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, op. cit., p. 120.

## Éléments de bibliographie

BRYSON, Scott W., *The Chastized Stage, Bourgeois Drama and the Exercise of Power*, Stanford, Stanford University Press, coll. « Stanford French and Italian Studies », 1991, 125 p.

FRANTZ, Pierre, *l'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1998, 266 p., ill.

HAYES, Julie C., *Identity and Ideology : Diderot, Sade, and the Serious Genre*, Amsterdam et Philadelphie, John Benjamins, coll. « Purdue University Monographs in Romance Languages », 35, 1991, xiii/186 p.

LARTHOMAS, Pierre, *le Théâtre en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1848, 1980, 127 p.

MORTIER, Roland et Raymond TROUSSON (édit.), *Dictionnaire de Diderot*, Paris, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires & références », 4, 1999, 546 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre, « Le drame selon les moralistes et les philosophes », dans Jacqueline de Jomaron (édit.), *le Théâtre en France du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Armand Colin, coll. « Le livre de poche. Encyclopédies d'aujourd'hui », [1988], 1992, p. 331-400.

UBERSFELD, Anne, *le Drame romantique*, Paris, Belin, coll. « Lettres Sup », 1993, 191 p.

recourir à ce procédé au dénouement du *Fils naturel* : Lysimond, un vénérable père de famille rentrant miraculeusement d'exil, éloignait *in extremis* la menace de l'inceste et arbitrait avec sagesse les différends économiques. Représenter les échanges commerciaux avec les colonies, voilà qui était neuf ; nouer les fils de l'intrigue grâce à une apparition inattendue, non.

Le théâtre de Diderot a reçu un accueil inégal de son vivant : *le Fils naturel* a été très peu joué ; *le Père de famille*, apprécié de ses contemporains, n'est pas resté au répertoire ; *Est-il bon, est-il méchant ?* n'a pas été monté au XVIII<sup>e</sup> siècle. En l'occurrence, sa postérité dramatique ne se trouve guère du côté de ces pièces-là, puisque, si on le joue, c'est vers le romancier ou le conteur qu'on se tourne, en adaptant *le Neveu de Rameau*, *Jacques le fataliste*, les contes (*Madame de la Carlière*) et dialogues (*Entretien d'un philosophe avec la maréchale de...*, *Paradoxe sur le comédien*, *Supplément au voyage de Bougainville*), quand il ne s'agit pas de lui confier un rôle (Jacques Kraemer, *la Fille infortunée de Diderot*, 1984 ; Bernard Djaoui, *Jouvet-Diderot, le paradoxe*, 1989 ; Éric-Emmanuel Schmidt, *le Libertin*, 1997). Plutôt que dans la réception immédiate des pièces, ou que dans leur carrière *post-mortem*, c'est dans sa descendance théorique et pratique qu'il faut chercher la véritable influence des théories de Diderot. On les verra actives chez Beaumarchais, qui se réclame explicitement du *Père de famille*, pas seulement dans ses textes réflexifs (« Essai sur



le genre dramatique sérieux», préface à *Eugénie*, 1767), dans ses drames bourgeois (*Eugénie*, 1767 ; *les Deux Amis ou le Négociant de Lyon*, 1770) ou dans son drame patriotico-familial, *l'Autre Tartuffe ou la Mère coupable* (1792), mais encore dans *le Mariage de Figaro* (1784), où les costumes, pour ne prendre que cet exemple, sont longuement décrits, à la fois dans une visée réaliste et pour marquer la mainmise, au moins idéale, de l'auteur sur son œuvre. On les verra aussi vivre, ces théories, chez Sedaine, lui qui a peut-être mieux réussi que son prédécesseur le passage des pages programmatiques au jeu ; voir *le Philosophe sans le savoir* (1765) et son éloge du commerce. À son tour, Mercier a lu le Diderot penseur du théâtre, comme on peut le voir à la lecture de *Du théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique* (1773) et de *la Brouette du vinaigrier* (1775), dans laquelle les questions d'argent sont fondamentales. Parmi les auteurs moins légitimés par la critique, on pourrait nommer Saurin (*Beverlei*, 1768), Baculard d'Arnaud (*le Comte de Comminges*, 1768) et Collé (*la Partie de chasse de Henri IV*, 1766).

Hors de France, on lira Lessing, le dramaturge (*Emilia Galotti*, 1772) et le critique (*la Dramaturgie de Hambourg*, 1767-1769). C'est enfin dans le mélodrame du tournant des Lumières (Pixérécourt) et dans le drame romantique (Vigny, *Chatterton*, 1835), genres pourtant antithétiques à moult égards, qu'on sentira sa présence.

Avant qu'un théâtre bourgeois puisse s'imposer sur les scènes françaises, il aura fallu que, entre Nivelles de la Chaussée et les créateurs prérévolutionnaires (Sedaine, Mercier, Beaumarchais) et révolutionnaires (Collin d'Harleville, *le Vieux Célibataire*, 1792), Diderot pose les problèmes les plus criants de l'esthétique théâtrale de son époque. Dans la série des naissances du drame bourgeois, il a joué le rôle principal. **J**



Beaumarchais se réclame de Diderot dans *le Mariage de Figaro*, « où les costumes, pour ne prendre que cet exemple, sont longuement décrits, à la fois dans une visée réaliste et pour marquer la mainmise, au moins idéale, de l'auteur sur son œuvre ». Robe du matin et mantelet de satin brodé de poil blanc. Chapeau « à la Almaviva ». Dessin de Sorrieu, d'après Watteau fils (1784).