

Le roman comme recours et modèle : genèse d'une réforme du drame au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles

Muriel Plana

Number 33, Spring 2003

Théâtre / Roman : rencontres du livre et de la scène

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041520ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041520ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Plana, M. (2003). Le roman comme recours et modèle : genèse d'une réforme du drame au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles. *L'Annuaire théâtral*, (33), 31–45. <https://doi.org/10.7202/041520ar>

Article abstract

At the turn of the 19th century, theorists and playwrights note the sclerosis of the traditional dramatic form, which seems inadequate to express the new "bourgeois" and romantic sensibilities. Diderot, Rousseau, Sade, and the German and French Romantics will seek in the novel, a new genre in full development, the model for a possible drama reform. They thus call for the "novelization" of the theatre, for free play in the epic and dramatic modes. Thus the bakhtinian theory of "romanisation" does not await the end of the 19th century to be demonstrated. This article examines the conditions, procedures, limits and consequences of this imperfect but "original" response to the "drama crisis" (Peter Szondi).

Muriel Plana
Université de Toulouse–Le Mirail

Le roman comme recours et modèle : genèse d'une réforme du drame au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles

C'est peut-être parce qu'une forme, aussi séduisante soit-elle, paraît inapte à décrire une nouvelle sensibilité, engendrée par des évolutions historiques profondes, qu'on se permet d'aller puiser dans une autre, afin de la renouveler¹. La forme dramatique classique – la tragédie et la comédie à la française – domine la fin du XVII^e siècle et la première moitié du XVIII^e siècle en Europe. Néanmoins, vers la fin du XVIII^e siècle, les précurseurs du romantisme en Allemagne et en France commencent à voir en elle un carcan obsolète. Lenz, Lessing, Goethe, Schiller ou Diderot souhaitent s'en libérer. En quête de modèles, ils redécouvrent les dramaturgies de Shakespeare ou de Calderón. En même temps, ils se tournent vers un genre littéraire au succès croissant : le roman. Ce genre ne peut qu'attirer l'attention des réformateurs du théâtre : sa forme est libre et ample, propre au traitement de sujets de type historique ou social ; son

1. Selon Bernard Dort : « Mais, depuis deux siècles au moins, cette "forme dramatique" du théâtre n'a cessé de se dégrader [...] la problématique romantique de la lutte entre l'individu et la société (donc, d'une différenciation entre deux ordres de valeur) – problématique essentiellement romanesque – s'est imposée aussi dans la création théâtrale » (1960 : 186). Dort situe donc le début de la dégénérescence de la forme dramatique du théâtre à la charnière du XVIII^e et du XIX^e siècle.

esthétique est réaliste ; ses personnages sont individualisés, « moyens », issus du peuple et de la bourgeoisie ; bref, il répond aux exigences de la nouvelle sensibilité.

Alors qu'il est souvent admis que la « romanisation² » du drame s'impose à la fin du XIX^e siècle, au carrefour du naturalisme et du symbolisme, dans les œuvres d'Ibsen, de Tchekhov, de Strindberg, de Hauptmann ou de Zola, on peut se demander si l'étude de la relation roman-théâtre à l'ère des Lumières et des premiers Romantiques ne permet pas de percevoir, un siècle plus tôt, les prémices de cette évolution, tant dans les théories que dans la production dramatique.

On peut penser, en effet, qu'une romanisation du drame, même très partielle, commence dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, se prolonge au début du siècle suivant et qu'elle est déterminante pour le théâtre romantique. C'est bien en rejetant la forme dramatique classique, impuissante à rendre compte d'un moi et d'un monde nouveaux, que Diderot, Goethe, Sade ou Hugo trouvent dans le roman, le modèle et, dans ses libertés, les moyens d'une nécessaire réforme du drame. Sans doute n'ont-ils pas pu la mener à son terme au moment où une transformation radicale des conditions de la représentation scénique aurait seule permis de présenter au public un drame véritablement romanisé – ce qui ne sera possible qu'à la fin du XIX^e siècle, quand apparaîtra l'art de la mise en scène.

Un nouveau « monde », un nouveau « moi » à exprimer

Le XVIII^e siècle a vu l'accession à la culture de nouvelles classes, la petite et moyenne bourgeoisie, les premiers efforts d'alphabétisation, le reflux de la fête aristocratique, la montée des valeurs familiales et de l'individualisme. Cette révolution des mentalités et le règne de nouvelles valeurs comme le travail, l'argent, la famille, mais aussi la vertu et la sensibilité, sonnent la mort lente du théâtre comme genre roi de la littérature française et européenne ou du moins du théâtre comme poésie dramatique. Ce théâtre d'élite, que l'on écoutait et dont on jouissait grâce à une culture commune, s'efface au profit de spectacles populaires et bourgeois, que des publics de plus en plus hétérogènes vont voir afin de ressentir des émotions plus individuelles que collectives. Comme le souligne Bernard Dort, cette évolution du

2. Je fais allusion à la théorie de la « romanisation » des autres genres littéraires que Bakhtine expose dans la 5^e étude d'*Esthétique et théorie du roman* intitulée « Récit épique et roman » : « La romanisation de la littérature ne signifie pas l'application aux autres genres du canon d'un genre qui n'est pas le leur. Car le roman ne possède pas le moindre canon. [...] Aussi la "romanisation" des autres genres n'est pas leur soumission à des canons qui ne sont pas les leurs. Au contraire, il s'agit de leur libération de tout ce qui est conventionnel, nécrosé, ampoulé, amorphe, de tout ce qui freine leur évolution et les transforme en stylisation des formes périmées » (Bakhtine, 1978 : 472).

public va se confirmer au XIX^e siècle et plus particulièrement sous le Second Empire, contribuant finalement à créer les conditions de l'avènement de la mise en scène (1986 : 152). En attendant, les formes spectaculaires du drame romantique, du mélodrame et de l'opéra triomphent ; dans ce nouveau théâtre, l'acteur, le décorateur et, plus tard, le metteur en scène – soit l'ensemble des maîtres de la représentation – vont empiéter sur le pouvoir des auteurs jusqu'à le leur confisquer, parfois totalement, au XX^e siècle.

Progressivement et malgré les efforts des dramaturges romantiques, on assiste au divorce de la poésie et du drame – de Scribe à Zola, la langue dramatique devient plus prosaïque –, du moins jusqu'à la réaction symboliste. Le théâtre d'Art de Lugné-Poe s'appuiera sur des poètes, de Mallarmé à Maeterlinck, quand le théâtre naturaliste de Zola et des Goncourt plonge ses racines dans la langue du roman. Paradoxalement, cette même poésie, grâce à des stylistes comme Flaubert, entre peu à peu dans le roman et le conforte dans sa littéarité.

En même temps que s'imposent au théâtre ces nouveaux spectacles pour le peuple et « pour les yeux », le roman prend une valeur esthétique et économique croissante. Le XIX^e siècle voit l'ascension d'un genre neuf (le roman) et le recul, sinon le déclin, d'un autre (la poésie dramatique). Les meilleurs auteurs délaissent la scène, qui garde pourtant à leurs yeux un attrait financier et une aura esthétique incontestables, parce qu'ils y échouent rapidement – comme Musset, Balzac, Flaubert ou Zola – ou parce qu'elle décourage toute tentative de rénovation, comme en témoigne la trajectoire de Victor Hugo. Après quelques succès, celui-ci se replie vers un « théâtre en liberté », c'est-à-dire un théâtre hors des théâtres.

Le déclin du théâtre est ancien. Diderot s'en alarme déjà. Il lui apparaît que la forme dramatique classique n'a plus de sens à la fin du XVIII^e siècle, que Voltaire a tort de continuer à écrire des tragédies. Une réforme est indispensable. La nouvelle sensibilité a besoin d'un théâtre nouveau. Jean-Jacques Rousseau pousse encore plus loin que Diderot l'idée d'une incapacité du théâtre à exprimer le moi moderne, alors que le roman et la poésie y parviennent. Dans *La Nouvelle Héloïse*, Saint-Preux décrit un théâtre de l'artifice, des conventions sociales, un théâtre incapable d'exprimer le « je » ni le moindre sentiment intime et authentique : « le je est banni de la scène française » et, si l'on excepte Molière et Racine, « les passions humaines n'y parlent jamais que par on » (Rousseau, 1925 : 343-344). Sorte d'approfondissement de l'argumentation platonicienne contre le théâtre, la réflexion de Rousseau peut nous éclairer sur cette « nouvelle sensibilité » que le théâtre paraît ignorer. La *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* défend l'idée qu'il est à bannir, qu'on ne peut rien

en attendre, dans la mesure où il serait le « genre » de l'opacité, de la représentation sociale et des médiations multiples (en vue de la réalisation scénique).

Art du mensonge et du masque, par opposition à la transparence de la fête mais aussi de la confession romanesque, il ne conviendrait donc pas à la sensibilité romantique où le *Moi* veut s'offrir directement, transparent et unifié, à l'*Autre*, c'est-à-dire au lecteur. Absente du théâtre, la première personne romanesque (le « je » de l'auteur ou du narrateur) est garante de cette transparence, de cette unité du moi. Dans ces romans du « je », ceux de Rousseau lui-même, de Chateaubriand, Senancour, Constant ou encore Musset, la relation au lecteur ne serait ni partielle ni médiatisée : directe et complète, elle fonderait une communication parfaite, authentique, dans le refus de l'illusion, illusion qui, pour Rousseau, caractérise le théâtre. Ces idées de transparence et de totalité persistent chez Balzac, où *Moi* et *Monde* forment un véritable système. Tout doit être saisi et expliqué dans la « transparence » du roman où le discours est assumé par un seul, alors que le théâtre se divise, se fracture forcément (entre les voix, entre le texte et sa représentation, entre l'auteur et l'acteur). La difficulté de l'œuvre balzacienne, c'est que, d'un côté, elle hérite de cette sensibilité rousseauiste le choix du roman comme parole d'un « je », « authentique » vision du monde, mais que, de l'autre, la « comédie humaine » se substitue chez lui au théâtre qui reste le modèle idéal de la représentation du monde. Par ce biais, Balzac retrouve le théâtre, un « théâtre du monde » : les œuvres de référence du romancier Balzac, qui tente d'ailleurs, dans un premier temps, de devenir dramaturge, sont celles de Molière ou de Shakespeare. La « théâtralité » du romanesque balzacien compromet donc, en définitive, la transparence et l'unité de la vision du monde initialement recherchée. La « comédie humaine » veut être une totalité, mais les différents romans de Balzac ne sont que des fragments de cette totalité. Comme projet, le roman balzacien est rousseauiste et romantique. Comme résultat, du fait de sa théâtralité définie comme désir de théâtre, il est « dramatique ».

À sa façon, le roman hugolien, qui tente la synthèse des modes épiques et lyriques, qui cherche lui aussi à exprimer la totalité de la vie, tend à devenir dramatique. Les Romantiques retrouvent finalement le théâtre, le théâtre comme manque ou comme horizon, à l'intérieur même du roman ; en le dramatisant, c'est le roman qu'ils font évoluer et qu'ils modernisent. Moins digressif, moins ludique, moins populaire qu'au XVIII^e siècle, il se construit, de Balzac à Flaubert, une sorte de poétique (non normative mais « de fait »). Les romanciers du XIX^e siècle expriment une contradiction nouvelle, typique de ce siècle, entre romantisme (haine du théâtre existant) et modernité (désir d'un théâtre qui a existé ou qui n'existe pas encore). L'étude de leurs œuvres théâtrales et romanesques à la lumière de la relation roman-

théâtre fait la preuve que romanisation du théâtre et théâtralisation du roman sont des processus conjoints. Bakhtine, trop persuadé de la « modernité » du roman et de sa supériorité sur les autres genres, a négligé la réciprocité de l'interaction entre roman et théâtre : il n'est même pas impossible qu'au XIX^e siècle, le théâtre ait bien plus *libéré* le roman que l'inverse. En définitive, le modèle romanesque, défendu par Diderot et Rousseau, n'a permis que très partiellement au théâtre de se défaire de ses normes classiques.

Le dramatique à l'épreuve de l'épique ; le drame à l'épreuve du roman

Pour élaborer au théâtre cette esthétique romantique (ou rousseauiste) de la transparence, de l'accès immédiat au *moi* de l'artiste et au *monde* du spectateur, esthétique qui fonde l'évolution du théâtre et du roman au XIX^e siècle, les premiers réformateurs du drame entreprennent une critique systématique de la forme dramatique classique en la confrontant au roman. Les premiers Romantiques réclament en effet un théâtre plus réaliste et plus historique que ne l'est le théâtre classique français accusé de rigidité, d'artifice et d'abstraction. Les attaques sont plus ou moins radicales mais, en général, le roman, l'épopée ou le mode épique sont évoqués. Celles de Diderot semblent au premier abord très modérées. Par souci de réalisme, il se contente de récuser les genres de la tragédie et de la comédie et d'opter pour le drame bourgeois, le « genre sérieux » (Sarrazac, 1992 : 344-350), où s'exprime un « ton moyen ». Sa théorie se révèle pertinente pour ses propres drames, comme *Le fils naturel* ou *Le père de famille*, mais aussi pour *La mère coupable* de Beaumarchais, l'œuvre de Lessing ou, par exemple, le *Nouveau Menoza* de Lenz. Pour Diderot, « les lois des trois unités » sont « sensées », car elles tiennent compte des contraintes de la représentation. Il se sert d'ailleurs d'une comparaison avec le roman pour les justifier : alors que « de petits incidents » donnent de « la vérité » à un roman, une pièce doit être « simple » et non « chargée d'événements ».

L'opposition entre les deux formes n'est que quantitative. Le roman peut se permettre le superflu quand le théâtre doit sélectionner l'essentiel, « ces instants particuliers », et s'y tenir, faute de temps. En revanche, l'idée de « tableau » pourrait leur être commune. On parle trop dans les drames, constate Diderot. Il faut y créer des espaces « didascaliques » narratifs, y ménager des temps de silence ou d'arrêt, auxquels l'acteur, par la gestuelle et l'expression, donnera lui-même sens. L'action est ainsi transférée du discours vers le corps. Ce qui relevait du seul dialogue dramatique est pris en charge par la représentation. L'auteur anticipe sur le devenir scénique de sa pièce. En décrivant ce qui se passe sur scène, en se projetant sur une

scène à venir dont il prend du même coup le contrôle, le dramaturge, contrairement à Racine ou même à Shakespeare, ne s'efface plus derrière ses personnages, mais pénètre dans le texte dramatique, fait entendre sa voix, contrevient à la primauté du dialogue interpersonnel unique (Hubert, 1998 ; Szondi, 1983). Diderot réintroduit la voix de l'auteur, présente dans l'épopée et dont Platon dénonçait l'absence dans le drame, la voix du rhapsode ou du romancier. Alors que le drame classique, représentation au second degré, masquait l'auteur et rendait indirect l'accès à sa voix, les vides ou « trous » du texte théâtral peuvent désormais, comme dans le roman, se remplir d'un discours narratif, descriptif. Diderot demande en quelque sorte à l'auteur dramatique de faire le récit de la représentation future de sa pièce. Il voit dans ce récit, plus que dans le dialogue, le théâtre même – une pantomime d'acteur à raconter.

Du roman, Diderot retient enfin le réalisme psychosocial d'un Richardson, et c'est ainsi qu'il développe une comparaison entre l'épopée et le théâtre : pour Diderot, théâtre et épopée possèdent la même exigence de réalisme social. Dans ses drames comme dans ses romans, Diderot affirme la nécessité de peindre désormais des « conditions » particulières plutôt que des « caractères » universels. L'individualisme héroïque de la tragédie classique et de l'épopée ancienne, le portrait critique de types moraux abstraits, propre aux comédies de Molière, aux récits picaresques, devront céder la place à la peinture sociale d'une classe montante confrontée à l'histoire présente, « les hommes tels qu'ils sont », les bourgeois dans leurs fonctions de commerçant, d'artisan, de père, de fils.

Certes, l'évolution du roman ne lui permet pas encore de faire jeu égal avec le théâtre et la poésie. Diderot reconnaît la supériorité esthétique du genre dramatique, mais envisage déjà sans difficulté et dans un esprit très moderne le passage de l'un à l'autre : « D'où l'on peut conclure que le roman dont on ne pourra pas faire un bon drame ne sera pas mauvais pour cela mais qu'il n'y a point de bon drame dont on ne puisse tirer un excellent roman. C'est pour les règles que ces deux genres de poésie diffèrent » (1975 : 214-215). L'opinion selon laquelle il est plus aisé d'écrire des romans que de composer des pièces domine chez les écrivains de l'époque, pour lesquels le théâtre garde un prestige immense, hérité du Grand Siècle, prestige qui ne s'éteint pas, comme on l'a vu, au XIX^e siècle. Chez Diderot l'écriture de romans implique une certaine idée du spectacle visuel et de la présence du corps du personnage ou de l'auteur, propre à la peinture, mais que la représentation théâtrale, selon Diderot, pourrait légitimement promouvoir. C'est ce paradoxe que souligne la brillante étude de Roger Kempf :

Contre l'arbitraire du roman « romanesque » et l'insuffisance du théâtre, Diderot se munit des viatiques de Richardson. Enfin il pourra s'emparer du lecteur jusqu'à le subjuguier. Aussi bien « le nouveau roman », celui des romanciers anglais, a-t-il pour objet cette même présence réelle que le peintre parvient à dispenser mieux que personne. Présence visible, qui s'attache aux pouvoirs du corps. Présence turbulente qui sacrifie à sa mobilité les figures du temps. Présence signifiée où les physionomies, les gestes et jeux de mains, les bruits et les silences, se substituent au discours ordinaire (1964 : 11).

On conçoit alors combien théâtre et roman sont étroitement liés chez Diderot, ce qui éclaire le statut ambigu (ou hybride) de ses dialogues romanesques à caractère philosophique, *Jacques le fataliste* ou *Le neveu de Rameau*, où les deux formes s'interpénètrent comme s'il n'existait plus de « nature » spécifique du texte théâtral.

Cette première vraie révolution théorique, qui ne suscite pas d'œuvres dramatiques remarquables, est encore insuffisante. On adopte le drame sérieux, mais on ne « romanise » pas le théâtre au point de substituer le tableau à l'acte, la représentation des corps à la parole, la didascalie au dialogue dramatique. Après Diderot, mais dans un registre différent, les Romantiques allemands préconisent l'abandon du modèle classique et l'assouplissement des formes théâtrales. Comme Diderot, Lessing fait directement appel au roman. D'autres, tels Schiller et Goethe, articulent pour repenser le théâtre, les notions d'épique et de dramatique.

Schiller dénonce les présupposés des commentateurs d'Aristote : les lois qu'ils ont tirées de la *Poétique* d'Aristote sont celles d'une époque et d'un univers littéraire donnés. L'examen d'œuvres anciennes et modernes permet d'en proposer de nouvelles, adaptées à un monde nouveau. Ainsi, dans *Traité sur la poésie épique et sur la poésie dramatique*, Goethe et Schiller tentent de définir la poétique d'un drame dégagé de l'autorité aristotélicienne. Goethe y montre d'emblée que la poésie épique et la poésie dramatique suivent globalement les mêmes lois formelles et traitent des mêmes sujets. Le drame n'a de lois spécifiques que relatives aux contraintes de la représentation. En fait, épique et dramatique ne sont pas opposés mais tendent l'un vers l'autre. L'idée est déjà présente chez Lessing, pour qui le génie de l'auteur peut faire fi des dogmes : « [Chez Euripide] un être supérieur s'adresse aux spectateurs, de sorte que le genre narratif se mêle au genre dramatique ». Lessing pose alors la question essentielle : « Qu'entend-on enfin par le mélange des genres ? ». Il y répond d'une manière audacieuse : « Que m'importe qu'une pièce d'Euripide ne soit ni tout récit ni tout drame. Nommez-la un être hybride ; il suffit que cet hybride me plaise et m'instruise plus que les productions régulières de vos auteurs corrects, tels que Racine et autres. Le mulet n'est ni âne ni cheval : en est-il moins une des

plus utiles bêtes de somme ? » (1873 : 236). Le caractère hybride³ d'une œuvre ne peut donc plus servir de critère esthétique négatif.

Schiller partage cette récusation de la norme, appelle de ses vœux le décloisonnement des deux formes, se félicite de l'influence de l'une sur l'autre : « Il est donc certain que la tragédie, dans sa plus noble acception, tendra toujours à s'élever vers l'épopée, car ce n'est que par cette tendance qu'elle est réellement de la poésie. Quant à l'épopée, elle tend à son tour à descendre vers le drame, et remplira par là toutes les conditions de son genre, car les qualités qui font de l'une et l'autre une œuvre poétique les rapprochent à leur insu » (Goethe et Schiller, 1863 : 395). Schiller prend acte également de l'impossibilité d'une œuvre parfaite en son genre, à l'époque où il écrit. Il montre qu'il est non seulement bon, mais aussi nécessaire de les mélanger :

Pour exclure d'une œuvre d'art tout ce qui est étranger à son genre, il faudrait nécessairement y faire entrer tout ce qui appartient à ce genre ; et c'est précisément ce qui nous manque complètement. Comme nous ne pouvons réunir les conditions auxquelles chacun des genres est soumis, il en résulte que nous sommes forcés de les confondre (1863 : 400).

Schiller explique cette obligation par l'évolution historique du public, des auteurs, de leur sensibilité : il est devenu impossible de reprendre les modèles de l'épopée ancienne et de la tragédie grecque, parce que l'époque est devenue essentiellement « morale ».

Que sont ces « dispositions morales » des spectateurs ? Individualisme bourgeois, sensibilité romantique, goût pour le pathos, idéalisme et nationalisme éloignent le public de l'univers tragique où s'opposaient passion individuelle et transcendance, à l'intérieur d'un personnage héroïque, habité par l'*ubris*, hors du commun, monstrueux, presque inhumain, auquel le spectateur ne peut plus s'identifier. Il lui faut des héros plus moyens, plus pathétiques que tragiques, plus humains et moins abstraits, tirés de l'histoire nationale plutôt que de la mythologie universelle. Des héros qui luttent contre l'injustice plutôt que contre le destin. Des héros qui défendent des principes plutôt qu'une passion unique et la crainte des dieux. Les idées de justice et de morale sociale, le contrat rousseauiste, la pensée de la nature et des origines, la recherche identitaire des peuples européens, en cette fin du XVIII^e siècle, ont amené Schiller à préférer le drame (*Les brigands*) à la tragédie.

3. Sarrazac parle de « sources romanesques ou para-romanesques » où « s'abreuvent » les dramaturges et de « contamination du drame par le roman » (1989 : 376). Plus loin, il évoque le choix de l'hybride chez Lessing et Schiller (p. 378).

Pour son théâtre, il revendique l'ampleur de la forme romanesque, les sujets biographiques ou historiques et qualifie de « roman dramatique » sa trilogie sur la vie de Wallenstein. Dans le *Faust* de Goethe, pulsions épiques, lyriques et dramatiques dialoguent. Dans une œuvre fragmentée, on voit Faust et Méphistophélès galoper sur « *des chevaux noirs* » (précise la didascalie), « *la nuit en pleine campagne* » (Goethe, 1995 : 184), le temps de six répliques. Comme le *Lorenzaccio* de Musset, la pièce de Goethe – suite de tableaux rappelant le mystère médiéval – aboutit à l'éclatement de la forme dramatique traditionnelle et représente un défi « romanesque » aux contraintes de la scène (laquelle attendra 1856 pour donner *Faust* dans son intégralité, « Prologue dans le ciel » compris).

Les formes de la première « romanisation » du drame : adaptations théâtrales et drame romantique

Ces drames romantiques de grande ampleur, *Faust*, *Lorenzaccio*, mais aussi *Les Burgraves* de Victor Hugo, sont les manifestations les plus remarquables de la première phase de la romanisation du théâtre, au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles. Le processus est indirect et repose sur la réflexion théorique, qui a fait du roman un modèle pour le drame. Une autre démarche : l'adaptation théâtrale plus directe, plus pratique, participe du recours au roman, comme modèle, comme source. Sade, déjà, mais aussi les adaptateurs de romans gothiques en mélodrames comme Duval et Pixérécourt, et, plus tard, Victor Hugo, dont le premier drame est une adaptation de Walter Scott, s'appuient sur l'idée que le théâtre peut et doit puiser à la source du roman et qu'il est légitime de transposer des récits à la scène. Le roman, genre depuis longtemps suspect, méprisé des « grands » auteurs, lieu du divertissement des femmes et de la parodie, commence en effet à avoir ses admirateurs. Si Senancour le condamne toujours dans son œuvre *Oberman*, qu'il refuse de considérer comme un roman⁴, si Balzac lui-même a d'abord honte d'en écrire (il pense n'avoir que des lectrices), Diderot vante ceux de Fielding et de Richardson et Sade défend le genre « noir » populaire, le roman gothique, dans son *Idée sur les romans* (1878). Dans les dernières années du XVIII^e siècle, les adaptations théâtrales de romans se multiplient au rythme de la production de mélodrames pour le peuple. Les auteurs de ce nouveau genre, pour paraphraser le plus célèbre d'entre eux, Pixérécourt, écrivent pour ceux qui ne savent pas lire.

4. Dans « Observations », Senancour écrit : « Ces lettres ne sont point un roman. Il n'y a point de mouvement dramatique d'événements préparés et conduits, point de dénouement. [...] On y trouvera des descriptions [...] on y trouvera des passions [...] on y trouvera de l'amour [...] on y trouvera des longueurs [...] des contradictions... » (Senancour, 1984 : 18). On remarquera la définition paradoxale du « roman » par le drame et le refus de la part de Senancour de toute dramatisation, par souci de vérité dans la peinture du moi et de la nature...

Certes, des romans précieux du XVIII^e siècle avaient été en partie transposés à la scène et, depuis toujours, nouvelles et romans avaient fourni matière à l'inspiration des auteurs dramatiques. Mais la pratique était marginale. Si elle est encore honteuse sur le plan esthétique – Duval ou Hugo la déplorent tout en s'y adonnant –, l'adaptation se multiplie à tel point qu'elle se substitue presque à l'écriture de pièces originales pendant la période révolutionnaire. Les auteurs visent le peuple, souvent illettré. Par le biais de l'adaptation, on lui fait découvrir les romans étrangers, anglais et allemands, les romans qui vont marquer la nouvelle sensibilité romantique française.

Mais que signifie cette prédilection pour l'adaptation de romans au détriment de la création de pièces originales ?⁵ L'étude d'une adaptation théâtrale, par exemple, celle des *Mystères d'Udolphé* d'Ann Radcliffe par Alexandre Duval révèle les deux tendances contradictoires du théâtre en cette fin du XVIII^e siècle. Encore rivés au modèle classique, les adaptateurs cherchent d'abord à « théâtraliser » ou plus exactement à « dramatiser » le matériau romanesque riche et désordonné, en l'enfermant dans une forme normative et resserrée. Pris dans des formes strictes qui ne lui sont guère naturelles, ce matériau romanesque finit par les assouplir : unités, espace, personnages, rythme sont modifiés. Les structures dramatiques (l'action et le temps théâtral) se dilatent et s'enrichissent de digressions. La caractérisation psychologique des personnages se fait plus romanesque grâce à de nombreux passages descriptifs internes aux répliques et aux didascalies, plus fréquentes et plus développées.

Le romanesque influence également les représentations de ces pièces : elles deviennent plus spectaculaires ; on développe les décors et les « machineries » afin de recréer les atmosphères picturales et architecturales précisément décrites dans les didascalies. Des costumes plus réalistes, plus travaillés, renforcent l'individualité des personnages, racontent leur histoire, et même si ceux-ci ne sont le plus souvent que des types de mélodrame, les rendent moins abstraits. Enfin, le romanesque induit un jeu à la fois passionné, naturel et personnel de la part des comédiens, de Talma à Dorval et à Lemaître. Ils ne sont plus interchangeables et répugnent de

5. On peut s'en réjouir après coup comme Duval dans sa « Notice » écrite vers 1830... ou on peut le déplorer et le condamner d'avance ! Voici ce que disait Mercier à ce sujet : « Je bannis, comme de raison, ces excursions extravagantes, ces plans romanesques, ce mélange confus de teintes, cette multitude d'incidents et cette nature plate et grossière qui n'offre aucun intérêt » et il ajoute en note a) : « Mais est-ce un drame qu'un roman en dialogues ? Est-ce un but moral que de nous donner le tableau d'une complication d'aventures extraordinaires ? » (Mercier, 1773 : 140). Nous avons déjà, on le voit, le camp des adaptateurs sans scrupules et celui des contempteurs outrés de l'adaptation théâtrale, qui la considèrent pratiquement comme un acte « contre-nature ».

plus en plus aux emplois figés. Les Romantiques défendront l'idée qu'un acteur doit pouvoir tout jouer.

Pour Béatrice Didier, il existe « évidemment un lien entre le romanesque et le mélodramatique » (1988 : 81). Ce lien s'expliquerait-il par la « théâtralité » originelle du roman gothique, qui tiendrait à son suspens et à ses visions architecturales, à ses stéréotypes, à sa dimension moralisatrice, à son érotisme qui associe, dans une relation sadique, les figures du persécuteur et de la victime ? Ne faut-il pas plutôt l'attribuer aux goûts d'un nouveau public, plus populaire qu'intellectuel, plus sentimental que philosophe, de plus en plus avide d'histoires palpitantes, au théâtre comme dans les romans, et qui, en cette fin du XVIII^e siècle, ont suscité la multiplication des adaptations théâtrales et l'assouplissement des genres qui en a résulté ?

Le drame romantique français s'appuiera aussi sur le roman. La preuve en est la fascination qu'exerce le roman historique de Walter Scott sur les dramaturges romantiques français, en particulier Victor Hugo. Si on ne peut soutenir que l'adaptation par Hugo de *Kenilworth*, intitulée *Amy Robsart*, soit un drame romanisé au sens bakhtinien du terme, elle est au moins un « drame romanesque ». En effet, le modèle scottien a permis à Hugo de prendre l'histoire comme sujet du drame. En outre, cette adaptation est un véritable laboratoire de formes : les didascalies s'y multiplient, les personnages grotesques y abondent, l'unité de temps et l'unité de lieu ne sont pas respectées. Certes, Hugo va renier ce premier drame, mais ce n'est pas un hasard s'il a abandonné le théâtre après l'échec des *Burgraves* – trop épique – pour la poésie, le roman dramatique et surtout la théâtralité du *Théâtre en liberté*.

De la romanisation avortée du drame à la théâtralité du roman-refuge : modernités

L'évolution de Victor Hugo, comme celle de Diderot ou encore de Sade, relève d'un même processus d'intériorisation par le roman d'un désir de théâtre (une théâtralité devenue externe à l'écriture dramatique), un désir frustré qui ne parvient pas à inventer sa forme dramatique ou qui ne trouve pas les moyens, en son temps, de la représentation. Définie par Wagner, Antoine ou Craig à l'orée du XX^e siècle, la mise en scène moderne aurait été seule susceptible de créer avec succès et rigueur artistique le drame romanisé, le drame entièrement libéré du modèle classique. En effet, seule une pratique de la scène suffisamment autonome peut échapper à la tentation de la pièce bien faite et rechercher des textes qui y résistent.

Dès la fin du XVIII^e siècle, Sade préfigure de façon originale ces auteurs qui ne parviennent pas à imposer au théâtre la romanisation du drame – à savoir sa libération – et s'orientent vers le roman et sa possible théâtralité. Sade s'essaie pourtant lui aussi à l'adaptation théâtrale (*Oxtiern* d'après sa nouvelle *Ernestine*), tout en écrivant des pièces originales (*Le boudoir*), mais philosophie et pornographie sadiennes ne trouvent leur expression véritable que dans des textes-limites, romans dialogués, récits saturés de théâtre, agrégations – jusqu'à la boursoufflure – de formes diverses, hors des genres préétablis. La distinction théâtre/roman est finalement sans effet chez lui dans la mesure où il choisit d'exploiter le genre, aussi normé et conventionnel soit-il, en le mimant ou en le minant, en le sur-jouant ou en le faisant, si nécessaire, exploser.

Devenu objet de fascination pour les auteurs de la fin du XVIII^e siècle et lieu de création privilégié pour les auteurs romantiques, puis réalistes, le roman les aide donc dans le meilleur des cas à élaborer le drame nouveau, imparfaitement libéré de la norme classique : le drame romantique puis, à la fin du XIX^e siècle, naturaliste.

Quand il est trop difficile d'écrire un drame ou d'en concevoir la représentation (le modèle classique restant puissant malgré tout et le public, voire l'artiste lui-même, n'étant pas toujours prêt, surtout en France, à le voir éclater), le roman devient pour ces dramaturges déçus moins un modèle ou un recours qu'un refuge où s'exprime leur désir de théâtre. Diderot, Sade, Hugo (après l'échec des *Burgraves*), Balzac, les Goncourt et beaucoup d'auteurs du XIX^e siècle et même du XX^e siècle, comme Gide, donneront au genre romanesque leurs meilleures œuvres, en le dramatisant ou en y développant polyphonie et opacité et en s'appuyant sur des références poétiques, théâtrales, voire musicales ou cinématographiques. La théâtralité dans le roman comme désir de théâtre sera pour eux une option créative privilégiée en attendant que le processus de romanisation – ou d'épïcisation (Barbolosi et Plana, 2001) s'affirme pendant les épisodes naturaliste et surtout brechtien ; ou encore que soit réalisée la fusion (ou la dissolution) des « genres » à la fin du XX^e siècle, chez Duras ou Beckett, quand roman et théâtre osent ne faire plus qu'un.

Au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècle, théoriciens et dramaturges constatent la sclérose de la forme dramatique classique : elle semble inadéquate à l'expression de la nouvelle sensibilité bourgeoise et romantique. Diderot, Rousseau, Sade, les Romantiques allemands et français vont chercher dans le roman, genre nouveau en plein développement, le modèle d'une réforme possible du drame. Ils en appellent donc à la « romanisation » du théâtre, au libre jeu des modes épiques et dramatiques. La théorie bakhtinienne de la « romanisation » n'attend donc pas la fin du XIX^e siècle pour connaître ses premières manifestations. On s'interrogera ici sur les conditions, les modalités, les limites et les conséquences de cette réponse imparfaite, mais *originelle* à la « crise du drame » (Peter Szondi).

At the turn of the 19th century, theorists and playwrights note the sclerosis of the traditional dramatic form, which seems inadequate to express the new "bourgeois" and romantic sensibilities. Diderot, Rousseau, Sade, and the German and French Romantics will seek in the novel, a new genre in full development, the model for a possible drama reform. They thus call for the "novelization" of the theatre, for free play in the epic and dramatic modes. Thus the bakhtinian theory of "romanisation" does not await the end of the 19th century to be demonstrated. This article examines the conditions, procedures, limits and consequences of this imperfect but "original" response to the "drama crisis" (Peter Szondi).

Ancienne élève de l'École normale supérieure, maître de conférences en études théâtrales à l'Université de Toulouse-Le Mirail, Muriel Plana a soutenu en 1999 une thèse de troisième cycle intitulée La relation roman-théâtre des Lumières à nos jours : théorie, études de textes (« Thèse à la carte », Presses universitaires du Septentrion, 2002), sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, à l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle. Elle est actuellement membre du groupe de recherches sur la poétique du drame moderne et contemporain de Paris III et du groupe LLA de l'Université de Toulouse-Le Mirail, et prépare un ouvrage sur la relation roman-théâtre-cinéma au XX^e siècle.

Bibliographie

- BAKHTINE, Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- BARBOLOSI, Laurence et Muriel PLANA (2001), « Épique, épiciation », dans Jean-Pierre SARRAZAC *et al.* (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain : lexique d'une recherche*, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, Centre d'études théâtrales (n° 22 de la revue *Études théâtrales*), p. 42-44.
- DIDEROT, Denis (1975), *Discours sur la poésie dramatique*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Herman.
- DIDIER, Béatrice (1988), *La littérature de la Révolution française*, Paris, Presses universitaires de France.
- DORT, Bernard (1960), *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil.
- DORT, Bernard (1986 [1960]), « La condition sociologique de la mise en scène théâtrale », dans *Théâtres, essais*, Paris, Seuil, p. 143-159.
- FRANTZ, Pierre (1983), « Sade : texte, théâtralité », dans Michel CAMUS et Philippe ROGER (dir.), *Sade, écrire la crise*, Paris, Belfond, p. 193-215.
- GOETHE, Johann W. von (1995), *Faust*, traduction de Jean Amsler, Paris, Gallimard.
- GOETHE, Johann W. von et Friedrich SCHILLER (1863), *Correspondance entre Goethe et Schiller*, traduction de Mme la Baronne de Carlowitz, annotée par René Taillander, Paris, Charpentier.
- HUBERT, Marie-Claude (1998), *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin.
- KEMPF, Roger (1964), *Diderot et le roman ou le démon de la présence*, Paris, Seuil.
- LAFORGUE, Pierre (1996), « Théâtre et théâtralité dans *Le faiseur* de Balzac », dans Marie MIGUET-OLLAGNIER, *Le théâtre des romanciers*, Besançon, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, p. 15-30.
- LESSING, Gotthold Ephraïm (1873), *Dramaturgie de Hambourg*, traduction d'Ed. de Suckau, revue et annotée par L. Crouslé, Paris, Didier et Cie.
- MERCIER, Sébastien (1773), *Du théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, Amsterdam, E. van H. P. Hurrevelt.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1925), *La Nouvelle Héloïse*, Paris, Hachette.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1987), *Discours sur les sciences et les arts & Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, édition de Jean Varloot, Paris, Gallimard.
- SADE, D. A. F. de (1878), *Idée sur les romans*, « Préface » aux *Crimes de l'amour*, Paris, Ducros.
- SADE, D. A. F. de (1986), *Œuvres complètes*, édition Annie Le Brun et Jean Jacques Pauvert, Paris, Éditions Pauvert.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1989), *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud.

SARRAZAC, Jean-Pierre (1992), « Le drame selon les moralistes et les philosophes » (*Romans en action*), dans Jacqueline de JOMARON (dir.), *Le théâtre en France*, Paris, Armand Colin, p. 331-400.

SENANCOUR, Étienne de (1984), *Oberman*, Paris, Le Livre de poche.

STAROBINSKI, Jean (1971), *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle* suivi de *Sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard.

SZONDI, Peter (1983), *Théorie du drame moderne*, traduction de Patrice Pavis, Lausanne, L'Âge d'homme.