



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 6, n° 1, Printemps 2005
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.804>

Le drame : un genre-fantôme ?

Jeanne-Marie Hostiou

Le Drame, du XVI^e siècle à nos jours, Sous la direction de Philippe Baron, Actes du colloque organisé par le centre Jacques Petit de Besançon, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, collection « Écritures », 2004, 281 pages.



Pour citer cet article

Jeanne-Marie Hostiou, « Le drame : un genre-fantôme ? », Acta fabula, vol. 6, n° 1, , Printemps 2005, URL : <https://www.fabula.org/revue/document804.php>, article mis en ligne le 03 Janvier 2005, consulté le 23 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.804

Le drame : un genre-fantôme ?

Jeanne-Marie Hostiou

Le Drame du XVI^e siècle à nos jours est un ouvrage collectif sous la direction de Philippe Baron. Il est issu d'un colloque organisé par le centre Jacques Petit de Besançon autour des chercheurs du CLUSE (Centre de Liaison des Universités de la Suisse et de l'Est).

Le but du colloque était de poser un regard renouvelé sur le drame, genre paradoxal aux influences diverses et aux formes multiples. Comme le rappelle Nathalie Macé-Barbier dans la conclusion de l'ouvrage, « dès sa naissance, [le drame] a eu mauvaise réputation dans un pays longtemps marqué par la tradition antique et classique et par le besoin de classification stricte. » Le drame est une catégorie aux frontières perméables qui semble ne vouloir céder à aucune définition générique stricte et définitive. La critique a eu tendance, par « compensation », soit à tenter de le « rédui[re] à néant, dans la rivalité ou la proximité avec d'autres genres comme la tragédie et le mélodrame », soit à en construire une image éclatée. Ainsi drames baroque, bourgeois, domestique, historique, romantique ou moderne sont autant de dénominations qui peuvent être multipliées à l'infini sans que l'on s'interroge sur le noyau commun que sous-tend l'appellation « drame ». Or c'est bien l'ambition de l'ouvrage. « Qu'en est-il du drame tout court ? », interroge Didier Souiller dans son article inaugural. Peut-on discerner une unité derrière la multiplicité des actualisations du drame ? L'ouvrage questionne les différentes formes du drame, à travers l'espace, le temps, et l'appartenance à différents courants esthétiques plus ou moins contestés (drame « baroque » par exemple). La démarche consiste alors à « étudier certains aspects peu connus du drame » (« Avant-Propos » de Philippe Baron), pour mieux interroger ses frontières et la définition de cette catégorie paradoxale que Nathalie Macé-Barbier appelle aussi « genre-fantôme ».

À ce titre, l'ouvrage multiplie les angles d'approche et relève un double défi : chercher les racines du drame dès le XVI^e siècle (et non plus seulement dans la tragi-comédie du XVII^e siècle), et saisir conjointement ses manifestations dans toute l'Europe (et non pas uniquement en France). Ainsi, les quatre premières parties de l'ouvrage adoptent une approche chronologique, en allant des origines du drame au XVI^e siècle jusqu'à ses formes les plus modernes, en passant par le XVIII^e et le XIX^e siècle avec le drame bourgeois et domestique, puis le drame romantique et

historique. La cinquième partie (« les problèmes de jeu ») abandonne la perspective chronologique pour évoquer les problèmes d'interprétation qui deviennent l'enjeu d'une réflexion plus générale sur la définition même du drame. Celui-ci est étudié aussi bien en France et en Angleterre qu'en Espagne, en Italie, en Pologne, en Suède et en Russie. Des dramaturges peu connus comme Eugène Manuel (auteur des *Ouvriers*, 1870) sont mis au côté d'auteurs consacrés tels que Diderot, Hugo, Musset, Beckett ou Claudel. Les objets étudiés, pièces de théâtre, documents d'archives ou textes théoriques, sont parfois insolites, comme les procès-verbaux des séances de spiritisme de Hugo à Jersey.

Enfin, la démarche collective rend possible un regard plus juste sur cette catégorie insaisissable du drame en l'observant à travers le prisme de méthodes diverses. Ainsi, certaines études se situent du côté de l'analyse des discours (Maria Myszkowska) ou ont recours entre autres à une approche stylistique (André Wyss, Eric Eigenmann) ou bien encore dramaturgique (Jacques Houriez); d'autres s'intéressent notamment à des questions de réception (Jacqueline Razgonnikoff) indissociables de celle de l'interprétation des pièces (Pierre Frantz, Georges Zaragoza, Chantal Tatu); d'autres encore interrogent les répercussions sociales et morales de certains drames (France Marchal) et problématisent leurs enjeux par rapport à l'histoire des courants intellectuels (Jacques Poirier) ou politiques (Marianne Camus, Lucile Garbagnati); d'autres enfin posent des questions qui relèvent de l'histoire littéraire (Claude Bourqui, Didier Souiller). L'esthétique du drame y est abordée dans son rapport aux textes théoriques (Marie Miguët-Ollagnier, Serge Rollet), et c'est parfois l'étude d'une pièce dans son ensemble qui permet de repenser les enjeux du drame en général en mettant au jour les partis pris esthétiques spécifiques d'un auteur (Claire-Nicolle Robin, Philippe Baron, Francis Claudon, Danielle Chaperon).

L'avant-propos de Philippe Baron et la conclusion de Nathalie Macé-Barbier permettent de ressaisir les problématiques propres du « drame tout court » et de mesurer de façon synthétique les apports des différentes communications.

Au sein même de la diversité des approches, et au-delà de l'organisation principalement chronologique de l'ouvrage, je souhaiterais retenir un double mouvement qui anime un dialogue implicite entre les différentes communications : mouvement contradictoire et complémentaire qui consiste d'un côté à identifier le *lien intérieur* unissant le drame des origines au drame contemporain, et de l'autre à mettre à l'épreuve les *frontières extérieures* de cette catégorie indécise. Je reviendrai, dans cette perspective, sur quelques-uns des articles qui cherchent à saisir, sous le signe de cette tension, le dénominateur commun à toutes ces pièces appelées « drame ».

Dans son article intitulé « Aux origines du drame ? L'exemple de l'Angleterre élisabéthaine et du Siècle d'Or espagnol », Didier Souiller refuse de voir dans le drame un genre qui surgirait *ex nihilo* dans les années 1750 en France et cherche à révéler le lien qui, par-delà la distance chronologique et spatiale, unit le « drame bourgeois » au « théâtre baroque. » Pour commencer, il propose une définition nouvelle de ce qu'il appelle le « drame tout court » qui s'oppose à celle d'Aristote, où le drame est, dans un sens très large « l'imitation d'une action », aussi bien qu'à une définition plus étroite selon laquelle le drame, apparu en France au XVIIIe siècle, serait un « troisième genre » exclusif de la comédie et de la tragédie. Le drame se définit selon lui par le double refus qu'il opère : refus formel de la séparation des genres et rejet thématique des références consacrées par une culture classique traditionnelle liée à l'utilisation du mythe, du sacré, du grand tragique et à la méditation sur le destin des héros. Ainsi, la matière qui relève du drame, en même temps qu'elle se concentre sur l'aventure individuelle, « implique à la fois un enjeu tragique, une fin malheureuse et un enracinement dans un temps historique et un lieu précis, avec des personnages d'appartenance sociale diverse. » Poser une telle définition permet de mettre au jour l'unité qui existe entre le drame baroque en Angleterre et en Espagne et le drame en France aux XVIIIe et XIXe siècles. Car dès le XVIe siècle, un certain théâtre s'est intéressé hors de France à l'histoire récente, tout en privilégiant les faits-divers, réunissant les représentants d'une humanité moyenne saisie dans un cadre familial, et pouvant accorder des actions sanglantes à des personnages normalement cantonnés au registre comique. Précisant son analyse, Didier Souiller s'intéresse alors à un motif particulier, l'adultère (dans des pièces comme *Arden de Feversham* —anonyme anglais, 1592—, ou *A outrage secret, vengeance secrète* —Calderón), puis se concentre sur la question de l'Histoire (dans *Richard II* et *Richard III* de Shakespeare entre autres). Sans interroger la validité de l'appellation « baroque » (ce n'est pas son objet), il parvient à dessiner le pont qui, sautant par-dessus les réalisations du classicisme français, fait le lien entre le drame de la fin du XVIe siècle, les drames « bourgeois », « domestiques » et « romantiques », et même le mélodrame, révélant structures et motifs communs qui permettent alors de prendre en compte le drame dans sa continuité pour en mieux mesurer l'originalité véritable quand il réapparaît en France au siècle des Lumières.

Ces conclusions sont à rapprocher de celles de Claude Bourqui quand il évoque, au moyen d'un anachronisme provocateur, les premières occurrences italiennes du drame bourgeois au dix-septième siècle (« Le drame bourgeois au XVIIe siècle : premières occurrences italiennes, première expérience française »). Si la tradition critique veut que le drame bourgeois ait été inspiré de l'œuvre de Molière où le thème de l'argent, de même que le rôle de la cellule familiale et la fonction du

pathétique sont déjà si importants, Claude Bourqui renchérit : le drame bourgeois trouverait non seulement ses sources chez le Molière du *Tartuffe* ou de *L'Avare*, mais aussi dans des pièces peu connues du premier quart du XVIIe siècle italien où l'on retrouve les mêmes composantes. Son étude porte alors sur un certain nombre de *soggetti* de commedia dell'arte tels que « *L'Avarizzia* », « *La ricca superba* », ou sur une comédie imprimée telle que *La Moglie superba*, animés par une idéologie anticlassique qui fait déjà penser à Diderot. Claude Bourqui fait l'hypothèse que « les professionnels italiens [...], plus d'un siècle avant les promoteurs du genre sérieux, prennent l'option de ramener l'enjeu du théâtre à l'univers moyen bourgeois. » Il s'arrête plus précisément sur la présence d'un motif (le conflit père-fils), pour voir comment le Diderot d'un *Père de famille* s'en empare et le renouvelle. Ici encore, faire remonter les origines du drame bourgeois au début du XVIIe siècle en Italie permet paradoxalement de mieux prendre en compte la spécificité et l'originalité de ses manifestations en France au XVIIIe siècle.

Soulignant le lien qui unit cette fois le drame du XXe siècle au drame du XVIIIe siècle, Marie Miguet-Ollagnier s'intéresse aux traits communs au drame bourgeois de Diderot et au « nouveau drame bourgeois » de Montherlant (« Le Nouveau drame bourgeois : *Fils de personne* et *Demain il fera jour* de Montherlant »). Elle met systématiquement en parallèle les écrits théoriques de Diderot et les réalisations de Montherlant en suivant quatre axes : l'utilisation de l'actualité, le recours à la pantomime, l'élimination du destin transcendant au profit d'une responsabilité strictement humaine et enfin la peinture des conditions l'emportant sur celle des caractères. Ce faisant, elle montre qu'« il revenait à un auteur dramatique du XXe siècle de faire exister une poétique qui n'avait pas engendré de drame viable. » La conclusion ajoute ainsi une pierre à l'édifice de l'ouvrage, mettant au jour une forme de continuité sous l'apparence éclatée du « genre-fantôme ».

Les propos de Jacques Houriez viennent néanmoins de nuancer cette idée hypothèse : de Hugo à Claudel, Artaud, Ionesco et Beckett, il interroge l'influence du drame romantique sur le drame moderne (« De la dramaturgie de *L'Echange* au théâtre de la dérision »). Il concède que le drame claudélien, comme l'a souligné toute une tradition critique, représente l'aboutissement de l'idéal d'un théâtre total théorisé dans la préface de *Cromwell*. Mais il montre ensuite que, si l'on trouve chez Claudel cette ouverture sur le monde extérieur constitutive de la théorie hugolienne du drame, toute une partie de son œuvre est marquée à l'inverse par la clôture de l'espace théâtral, refusant toute forme de *mimesis* : le théâtre de Claudel est aussi « un univers fermé, lieu clos livré à l'arbitraire et à l'imaginaire humains. » Interrogeant de nouveau la théorie hugolienne du drame dans son rapport à la dramaturgie de Claudel et les répercussions qu'elle a eue sur les auteurs des

années 50 en France, la démarche de Jacques Houriez consiste moins à rappeler qu'à nuancer le lien qui unit le drame romantique au drame moderne.

De Calderón à Shakespeare, Diderot, Hugo, Montherlant, Claudel et Ionesco, l'ouvrage permet donc, étape par étape, de révéler et de reconsidérer les rapports qui existent entre les différentes actualisations du drame. Mais comme en témoignent plusieurs autres communications, définir le « drame tout court » réside également dans la tentative complémentaire de voir où demeurent et où s'estompent ses frontières.

On considère souvent le drame comme un « troisième genre », qui s'opposerait à la comédie et à la tragédie. A partir de cette définition traditionnelle et réductrice, différentes communications s'attachent à poser des lumières nouvelles sur les frontières flottantes du « genre-fantôme. »

Jacqueline Razgonnikoff commence par rappeler que c'est bien *contre* la tragédie que le drame romantique hugolien s'est imposé comme genre nouveau sur la scène de la Comédie-Française en 1830 (« Drame ou tragédie ; les ambiguïtés du répertoire à la Comédie-Française, 1828-1830 »). Elle montre également, en se concentrant sur les querelles internes à l'institution et sur sa programmation théâtrale au cours de deux années, que c'est bien aux dépens du genre tragique que le drame romantique y a connu un succès aussi flamboyant qu'éphémère. Mais, précisant le résultat de ses recherches, elle prouve aussi que, si le drame romantique se déchaîne contre la « Melpomène néoclassique », il s'affirme également contre le drame bourgeois qui, « depuis Diderot, Beaumarchais et Sedaine [...], a conquis sa place au répertoire. » Première façon de redéfinir les frontières du drame hugolien qui s'affirmerait tout autant contre la tragédie classique que contre le drame bourgeois. Même chose pour l'Espagne où le rapport d'opposition entre la tragédie et le drame romantique doit être nuancé : dans son étude de la pièce du duc de Rivas, *Don Alvaro*, Claire-Nicolle Robin rappelle que si le drame romantique espagnol se construit par opposition à la tragédie néo-classique, dans le contexte franco-espagnol de l'époque, des raisons historiques et militaires y sont pour beaucoup dans le refus d'une esthétique qui est l'emblème de la domination française.

Dans la même perspective, Jacques Poirier interroge de façon plus fondamentale encore les rapports entre la tragédie et le drame, pour revenir cette fois sur la définition du drame au XXe siècle dans son étude consacrée à « H.-R. Lenormand ou la mise en scène du freudisme ». Il y met en évidence « l'ambiguïté d'une dramaturgie qui lit les grands mythes dans une lumière moderne et inscrit dans la structure du drame une part de l'héritage antique ». *Le Mangeur de rêve*, revendiquant l'étiquette générique de « tragédie moderne », met en scène une femme qui cherche dans *Œdipe roi* de Sophocle le secret de son existence : avec

cette pièce, Lenormand veut renouer avec l'antique et avec la tragédie en même temps qu'il met le freudisme à la scène en évoquant la rencontre d'une femme avec un analyste « médecin des âmes ». Ce que montre Jacques Poirier, c'est qu'en « voulant réécrire une 'tragédie moderne', [Lenormand] a, en réalité, montré l'irréductible qui oppose ce genre à la pensée moderne », car « si elle se nourrit de la tragédie grecque, la dimension psychologique propre à la psychanalyse semble en effet exclusive du tragique, par l'expulsion du transcendant. » Ainsi, *Le Mangeur de rêve* est bien le récit d'une *catharsis* par le biais de l'analyse, où le psychologique passe au premier plan et entraîne la disparition de tout principe transcendant, indispensable à la définition du tragique. Régi par la psychologie, le drame serait donc le symétrique inversé de la tragédie. Mais la frontière entre drame et tragédie n'est cependant peut-être pas aussi nette qu'il y paraît, car s'il demeure, chez Lenormand, une structure tragique vidée de son contenu, c'est-à-dire purgée de tout principe transcendant, le drame serait alors une « forme en creux du tragique ».

A ce titre, je rapprocherai l'analyse de Danielle Chaperon de celle de Jacques Poirier. Dans son article intitulé « *Fin de partie* de Samuel Beckett, l'arche et le pantalon », elle fait l'hypothèse que « les formes dramatiques sont désormais [chez Beckett] des formes vides » mais qui « désignent néanmoins en creux ce qu'elles n'habillent plus. » Elle s'attache alors à reconstituer l'architecture de *Fin de partie* à travers l'intertexte biblique et le motif du déluge, pour conclure finalement que, si la pièce n'est porteuse d'aucun message et que les actions humaines n'y ont plus de sens en elles-mêmes, *Fin de partie* serait alors une pièce « vide comme une arche sans Dieu, vide comme un pantalon de cul-de-jatte. » Le drame serait donc là aussi défini comme une tragédie vidée de toute transcendance.

Dans un ouvrage qui interroge à la fois le noyau dur qui permet de parler de « drame tout court », et ses frontières poreuses, qu'apprend-on finalement de nouveau sur le drame ?

Je commencerai par retenir quelques conclusions de Pierre Frantz. Analysant les problèmes que pose la façon de jouer le drame au XVIII^e siècle, il part de remarques précises sur la distribution des rôles lors de la création de quelques drames aux alentours des années 1760 et sur les témoignages qui nous sont parvenus concernant les difficultés d'interprétation qu'ont connues de grands acteurs de la Comédie-Française. On sait que « la tradition établissait en effet un clivage générique extrêmement strict entre le jeu comique et le jeu tragique. » Alors, qui joue ces rôles ? des acteurs comiques ? tragiques ? Pierre Frantz conclut que « du point de vue du jeu, le drame s'impose en se substituant aux autres genres, et non pas en s'installant entre eux. »

Ces propos convergent avec l'article conclusif de Nathalie Macé-Barbier (« le drame, un genre paradoxal »). Rappelant que le drame pourrait être perçu comme un genre intermédiaire entre la comédie et la tragédie, elle signale au terme de son parcours que le drame n'est pas un genre, ou plutôt, si c'en est un, qu'« il a trouvé étonnamment sa définition dans le refus de la distinction des genres » et souligne enfin le « paradoxe d'un genre qui est la négation, ou — ce qui revient au même — la somme des genres. » Ce serait donc sous la forme de cet énoncé paradoxal que pourrait se formuler la synthèse de l'ouvrage. Pour dépasser cette « aporie troublante », il faudrait alors déplacer, en suivant Nathalie Macé-Barbier, le mode d'approche du drame. « Si l'on peut parler d'une poétique du drame, elle est constituée, toujours avec souplesse, des quelques procédés que réclame une certaine vision du monde et de l'existence, car là est sans doute son originalité ». L'unité ne serait donc pas d'ordre formel, mais relèverait d'un questionnement d'ordre existentiel qui se constituerait autour de trois axes principaux : le drame correspondrait à une vision nouvelle de l'existence vidée de toute transcendance (par opposition au *fatum* tragique), il entretiendrait un rapport nouveau avec l'Histoire, et renouvellerait enfin la question de la *mimesis* et de la vraisemblance.

Dans la diversité des approches, l'ouvrage parvient à effacer les frontières chronologiques et spatiales habituellement convoquées pour parler du drame et refuse de prendre en compte les frontières de « valeur » en s'intéressant aux « aspects peu connus du drame » et à des textes parfois marginaux. C'était appliquer à l'étude du drame les caractéristiques constitutives de ce genre fuyant et paradoxal qui refuse la distinction des genres, de ce genre intermédiaire entre la comédie et la tragédie mais qui se substitue à eux, de ce genre-fantôme, genre en creux et genre à part qui force à repenser la notion même de *genre* et ses critères de classification.

PLAN

AUTEUR

Jeanne-Marie Hostiou

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : jeannehostiou@yahoo.fr