



# La critique par alphabet: le Dictionnaire dramatique de Chamfort et La Porte

Anne Coudreuse

## ► To cite this version:

Anne Coudreuse. La critique par alphabet: le Dictionnaire dramatique de Chamfort et La Porte. Malcom Cook. Critique, Critiques au 18e siècle, Sep 2004, Exeter, Royaume-Uni. Peter Lang, pp.209-222, 2006. <hal-00655177>

**HAL Id: hal-00655177**

**<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00655177>**

Submitted on 26 Dec 2011

**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.

## La critique par alphabet : le *Dictionnaire dramatique* de Chamfort et de La Porte

Né à Clermont le 20 décembre 1742, Nicolas Chamfort a fréquenté le collège des Grassins à Paris qui était un des meilleurs de France. Il y est premier partout sauf en thème latin. En participant au Concours général, il devient meilleur élève de France. C'est sans doute là qu'il acquiert cette culture classique dont il va fournir un répertoire en la faisant entrer dans l'ordre alphabétique de son *Dictionnaire dramatique*, publié en 1776 et rédigé avec la collaboration de l'abbé de La Porte, qui avait lui-même publié ses *Anecdotes dramatiques*, rédigées avec Clément, en 1775. La Porte s'est occupé des articles qui concernent les pièces et les représentations, tandis que Chamfort s'est chargé des articles purement théoriques sur le théâtre. Dans sa biographie de Chamfort, Claude Arnaud écrit : " L'étude intensive des Anciens a marqué Nicolas, jusqu'à dessiner sa géographie mentale "<sup>1</sup>. Le 30 avril 1764, Chamfort fait représenter à la Comédie-Française une comédie en un acte et en vers, *La Jeune Indienne*. Après avoir lu cette pièce, Voltaire écrit à La Harpe : " Voilà un jeune homme qui écrira comme on faisait il y a cent ans ". En 1770, sa comédie *Le Marchand de Smyrne* plaît au public mais pas du tout à la critique. Il relit tout Racine. L'année où il publie son *Dictionnaire dramatique*, il fait jouer à Fontainebleau une tragédie, *Mustapha et Zéangir* qui lui vaut les félicitations et une pension de la reine Marie-Antoinette. Claude Arnaud le définit comme le " Racine du quatrième classicisme ". Mais le 15 décembre 1777, sa tragédie tombe à la première. Le biographe juge sévèrement le travail du dramaturge : " Trop soumis pour briser les règles – trop pauvre aussi pour les remplir – Chamfort n'aura été après Voltaire, que le premier tragédien dans le vide qui a régné sur scène entre Marivaux et Beaumarchais, un écrivain moyen du XVIIIe siècle, et la victime d'une génération trop cultivée " (p. 94). Cette condamnation reprend une série de clichés sur l'absence de vie théâtrale digne de ce nom entre Marivaux et Beaumarchais, que les critiques modernes ont justement remis en question. Le 5 avril 1781, Chamfort entre à l'Académie française, à sa troisième tentative. Le premier fragment objectivement daté des *Maximes et pensées* (publiées de manière posthume en 1795), le n°726, l'est de 1780. Mais l'allusion à l' " honnêteté " de l'abbé Terray indique que Chamfort avait pris, dès 1770, quelques notes. Claude Arnaud commente en ces termes cette écriture moraliste : " la tragédie révélait son manque d'imagination, la comédie humaine lui en donne. Le néo-classicisme était un art dans l'art : Chamfort ne se fie plus qu'à son instinct " (p. 140). Selon lui " tous les écrivains ont survécu au prix d'une trahison de l'idéal classique, Chamfort ayant été le seul à s'y embourber pendant vingt ans, avant

---

<sup>1</sup> Claude Arnaud, *Chamfort*, Robert Laffont, 1988, p. 27.

de rompre à point nommé pour échapper au vide littéraire que creusera la Révolution ” (p. 143). A propos de la mort de Chamfort, il risque cette comparaison pour le moins tendancieuse : “ Il s’est suicidé pour échapper à la Terreur exercée au nom de Robespierre – comme il s’était détruit littérairement pour fuir celle exercée au nom de Racine ” (p. 292). Il meurt le 13 avril 1794.

Le XVIIIe siècle est bien le siècle des dictionnaires qui visent à présenter le savoir de manière objective, en dehors des préjugés. Le dictionnaire devient l’instrument de la lutte philosophique avec Bayle, Voltaire et évidemment l’*Encyclopédie*. Le XVIIIe siècle préfère la forme du dictionnaire à celle du traité, car il répond à un désir d’universalité : tout connaître, tout recenser, dans tous les domaines. Le dictionnaire manifeste à la fois le désir de tout savoir, et en même temps l’impossibilité de hiérarchiser le savoir : reste alors l’ordre alphabétique qui a au moins l’avantage d’être incontestable. Le dictionnaire répond à une généralisation et à une laïcisation de la culture, à ce goût de l’utile et du pratique qui fait partie aussi de l’idéologie des Lumières.

On trouve une esquisse, ou plutôt une reprise, de la poétique de Chamfort dans les *Maximes et pensées* où il écrit : “ Le public de ce moment-ci est comme la tragédie moderne, absurde, atroce et plat ” (*Maximes et pensées*, n°240). Pour lui, le modèle indépassable de la tragédie reste Racine, et c’est sans doute le dramaturge qu’il cite et commente le plus abondamment dans son *Dictionnaire dramatique*, avec Corneille et Voltaire, ce qui prouve qu’il ne jette pas l’anathème sur l’ensemble de la production tragique de son temps. Dans les *Caractères et anecdotes*, il rapporte le dialogue suivant :

Un homme, ayant été voir jouer *Phèdre* par de mauvais acteurs, disait, pour s’excuser, qu’il avait été à la Comédie pour s’épargner la peine de lire et ménager ses yeux. “Eh ! Monsieur, lui dit quelqu’un, voir jouer Racine par ces drôles-là, c’est lire Pradon !”

Ce qui est intéressant, outre le bon mot, c’est l’importance accordée au jeu des acteurs et à ce qui ne s’appelle pas encore la mise en scène, comme le prouve aussi l’article “ déclamation ” du *Dictionnaire dramatique* :

#### DÉCLAMATION

La déclamation théâtrale est l'art d'exprimer sur la scène, par la voix, l'attitude, le geste et la physionomie, les sentiments d'un personnage, avec la vérité et la justesse qu'exigent la situation, et l'embellissement que demande le théâtre . La perfection de la déclamation tragique consiste dans l'accord de la simplicité et de la noblesse; et c'est ce milieu qui est difficile à saisir .

Après avoir critiqué le jeu des acteurs antiques et leur " mauvais goût ", il fait l'éloge du " célèbre Baron " :

Il porta la délicatesse jusqu'à être blessé du seul mot de déclamation; et il prétendait qu'il ne fallait que réciter. Il paraissait; et c'était Mithridate ou César, etc. Ni ton, ni geste, ni mouvement, qui ne fût celui de la nature: quelquefois familier mais toujours vrai, il pensait qu'un roi, dans son cabinet, ne devait pas être un héros de théâtre. La déclamation de Baron causa une surprise mêlée de ravissement. On admira un jeu tranquille sans froideur; un jeu véhément, impétueux avec décence; des nuances infinies, sans que l'esprit s'y laissât apercevoir .

Chamfort a moins d'estime pour Beaubourg dont il reconnaît toutefois certaines qualités : son " jeu moins correct, plus heurté, ne laissait pas d'avoir une vérité fière et mâle. Il excellait dans les rôles de Rhadamiste et d'Atrée " .

Ses théories sur les principes constitutifs du jeu théâtral sont en complète opposition avec celles de Diderot dans le *Paradoxe sur le comédien* :

Après la chaleur et l'enthousiasme, qualités sans lesquelles il n'y a point d'acteur, celle qui lui est le plus nécessaire, est la finesse de l'intelligence et du sentiment. La tradition nous a conservé en ce genre quelques traits de Baron, qui devraient être toujours présents à ses successeurs. Dans ce vers à Andromaque:

Madame, en l'embrassant, songez à le sauver

il employait, au lieu de la menace l'expression pathétique de l'intérêt et de la pitié; et au geste touchant dont il accompagnait ces mots, "en l'embrassant", il semblait tenir Astyanax entre ses mains, et le présenter à sa mère .

Il semble que Chamfort veuille appliquer aux acteurs ce précepte énoncé dans les *Petits dialogues philosophiques* :

A – Il faut vivre avec les vivants.

B – Cela n'est pas vrai ; il faut vivre avec les morts\*. (\*C'est-à-dire avec ses livres. *Petits dialogues philosophiques*, XXIV, p. 369). En effet, selon lui, les acteurs négligent trop " l'étude de l'antiquité ", même s'il est vrai que le monde est " l'école du comédien ", " un théâtre immense, où toutes les passions, tous les états, tous les caractères sont en jeu ", avec cette réserve toutefois :

Mais comme la plupart de ces modèles manquent de noblesse et de correction, s'il n'est d'ailleurs éclairé dans son choix, il ne suffit pas qu'il peigne d'après nature; il faut encore que l'étude approfondie des belles proportions l'ait mis en état de la corriger; et c'est à quoi est propre l'étude des originaux .

Contrairement à Diderot qui dans ses théories sur le drame préconise l'usage de la pantomime, Chamfort n'est pas un partisan de l'utilisation de " gestes " dans " la véritable expression des passions " :

L'indignation, le mépris, la fierté, la menace, la fureur concentrée, n'ont besoin que de l'expression des yeux et du visage. Un regard, un mouvement de tête, voilà leur action naturelle; le geste ne ferait que l'affaiblir. Ceux qui reprochent à un acteur de négliger le geste dans les rôles pathétiques des pères, oublient que la dignité n'a point ce qu'ils appellent des bras. [...]. Les anciens n'avaient pas l'idée de ce degré d'expression; et tel est parmi nous l'avantage des salles peu vastes et des visages découverts.

Commentant l'importance de la voix dans la déclamation, Chamfort déclare préférer " une voix entrecoupée par les sanglots, ou étouffée par la passion ", car elle l'emporte " sur les cris et sur les éclats ". Il a alors recours à sa mémoire de spectateur ou à une mémoire collective des spectacles qu'il essaie d'ordonner dans son *Dictionnaire dramatique* :

On raconte d'une actrice célèbre, qu'un jour sa voix s'éteignit dans le rôle de Phèdre: elle eut l'art d'en profiter: on n'entendit plus que les accents d'une âme épuisée de sentiment. On prit cet accident pour un effet de la passion, et jamais cette scène n'a fait sur les spectateurs une impression si vive .

Chamfort insiste également sur l'importance d'un jeu collectif ; le comédien ne doit pas se soucier uniquement de sa performance individuelle, mais doit savoir mettre son jeu au diapason de celui des autres pour construire une scène cohérente :

Tout personnage introduit dans une scène doit y être intéressé; et tout ce qui l'émeut, doit se peindre dans ses traits et dans son geste; et il n'est personne qui ne soit choqué de la négligence de ces acteurs, qu'on voit insensibles et sourds dès qu'ils cessent de parler, parcourir le spectacle d'un œil distrait, en attendant que leur tour vienne de reprendre la parole .

La conception que Chamfort a du silence dans le jeu de l'acteur rejoint en revanche celle de Diderot dans ses théories sur le drame :

Le silence est souvent une des expressions les plus vives et les plus dramatiques. [...] Les acteurs se plaignent que les poètes ne donnent point lieu à ce silence éloquent, et qu'ils veulent tout dire: mais l'acteur, qui sent vivement, trouve encore dans l'expression du poète assez de vides à remplir. [...]. Phèdre apprend que Thésée est vivant: Racine s'est bien gardé d'occuper par des paroles le premier morceau de cette situation:

Mon époux est vivant! C'enone, c'est assez;  
J'ai fait l'indigne aveu d'un amour qui l'outrage:  
Il vit; je ne veux pas en savoir davantage.

C'est au silence à peindre l'horreur dont elle est saisie à cette nouvelle; et le reste de la scène n'en est que le développement .

On voit comment procède Chamfort dans son argumentation. Il se fonde sur l'analyse d'exemples très célèbres qu'il tire immédiatement du côté de la mise en scène, saisissant très bien en cela la spécificité du texte dramatique. Mais le choix des exemples n'est pas anodin, ni celui des citations, et c'est toujours le grand Racine qui est à l'honneur, comme modèle indépassable, à la fois comme auteur et comme homme de théâtre.

La position théorique de Chamfort sur le genre naissant du drame bourgeois n'apparaît pas de manière synthétique, et il faut la reconstituer à partir de différents articles. On sait que l'une des principales revendications de Diderot pour le drame, c'est l'abandon du vers au profit de la prose, plus apte à traduire les conditions et leur langage qui doivent désormais avoir leur place privilégiée sur la scène. Chamfort s'oppose à cette innovation dans son article " Rime " :

" Malgré toutes nos réflexions et toutes nos plaintes contre la rime, nous ne pourrons jamais en secouer le joug; elle est essentielle à la poésie française ". Il donne d'abord des arguments d'ordre théorique et métrique, en ayant toujours comme point de repère le modèle ancien :

Notre langue ne comporte point d'inversion: nos vers ne souffrent point d'enjambement: nos syllabes ne peuvent produire une harmonie sensible, par leurs mesures longues ou brèves: nos césures et un certain nombre de pieds, ne suffiraient pas pour distinguer la prose d'avec la versification. La rime est donc nécessaire aux vers français .

Il a recours ensuite à un argument d'autorité et d'admiration, donnant en exemples les grands noms du répertoire classique qui ont été de grands versificateurs :

de plus, tant de grands maîtres, qui ont fait des vers rimés, tels que les Corneille, les Racine, les Despréau, ont tellement accoutumé nos oreilles à cette harmonie, que nous n'en pourrions pas supporter d'autres; et, je le répète encore, quiconque voudrait se délivrer d'un fardeau qu'a porté le grand Corneille, serait regardé, avec raison, non pas comme un génie hardi qui s'ouvre une route nouvelle; mais comme un homme très faible, qui ne peut se soutenir dans l'ancienne carrière.

Il est en revanche extrêmement bref dans l'analyse de ce qu'il refuse et des exemples qu'il pourrait en donner, comme s'il ne voulait pas, par souci d'honnêteté et d'exhaustivité, passer sous silence ces productions nouvelles, sans pour autant leur accorder la même dignité esthétique qu'aux modèles reconnus du classicisme : " On a

tenté de nous donner des tragédies en prose; mais je ne crois pas que cette entreprise puisse désormais réussir: qui a le plus, ne saurait se contenter du moins ”.

L’argument est fallacieux, car il fait de ce débat une question de qualité et de quantité (le plus et le moins), sans vouloir prendre en compte la véritable révolution du langage dramatique et de sa conception que suppose l’émergence de la prose, ni les fondements éthiques, sociaux et anthropologiques sur lesquels elle repose.

Il consacre tout un article, repris mot pour mot à celui de l’*Encyclopédie*, au “ tragique bourgeois ” qu’il définit comme “ une pièce dramatique, dont l’action n’est pas héroïque, soit par elle-même, soit par le caractère de ceux qui la font ”. Ce qui est donc en cause, ce sont l’action et le personnel dramatique qui n’est plus composé par “ des rois, des conquérants, des princes ”. Chamfort reconnaît la légitimité de ce nouveau type de tragique : “ il n’est pas douteux qu’on ne puisse mettre sur le théâtre un tragique bourgeois ”, qui se déroule dans “ les conditions médiocres ”. Chamfort a recours à l’argument d’une identification plus aisée entre le public et ces personnages de condition plus basse que le personnel dramatique de la tragédie classique :

Il semble même que le grand nombre des spectateurs étant dans cet état mitoyen, la proximité du malheureux et de ceux qui le voient souffrir, serait un motif de plus pour s’attendrir .

Mais ce tragique mixte lui pose un problème générique, et il en revient aux anciennes classifications qui n’admettent pas ce type d’hybridation, pour critiquer le tragique bourgeois :

Cependant, s’il est vrai qu’on ne peut donner le brodequin aux rois, il n’est pas moins vrai qu’on ne peut ajuster le cothurne au marchand. La tragédie ne peut consentir à cette dégradation.

Le terme est ici très significatif, toute évolution du genre tragique ne pouvant être perçue que sur le mode de la perte et de la dénaturation. Il cite alors deux vers de l’*Art poétique* d’Horace (v. 90-91) :

Indignatur enim privatis, ac prope soceo  
Dignis carminibus narrari cena Thyestæ.

(Le festin de Thyeste ne supporte pas d’être raconté en vers bourgeois et dignes, ou peu s’en faut, du brodequin).

L’autre argument contre le tragique bourgeois concerne les véritables effets du tragique sur les spectateurs, quand il n’est pas dénaturé par un personnel non héroïque :

où peut-on trouver le tragique parfait, que dans les rois? [...]Enfin l’idée de force et de bonheur qu’on attache à leur nom, augmente infiniment la terreur ou la compassion.

Et cet article qui commençait relativement favorablement à ce nouveau genre de tragique se termine sur une condamnation sans appel de ce que Chamfort ne perçoit que comme une dégradation bâtarde du tragique véritable :

Concluons qu'il n'est pas d'un habile artiste, de mettre sur la scène le tragique bourgeois, ou, ce qui revient au même, des sujets non héroïques.

La critique est moins vive dans l'article qu'il consacre aux " pièces de sentiments ", dont il donne comme modèle *L'Andrienne* de Térence. Il dénonce ainsi pour leur mauvaise foi ceux qui veulent voir dans le tragique bourgeois une invention du XVIII<sup>e</sup> siècle, " pour avoir lieu d'en critiquer les auteurs ". Il est assez gêné pour en donner une définition, devant se servir de catégories anciennes pour expliquer un genre neuf, dans sa conception et ses intentions :

c'est une sorte de drame, où le poète se propose moins de faire rire que d'intéresser, moins de combattre nos ridicules que nos vices, et de présenter plutôt des modèles de vertu, que des caractères comiques. Ce sont proprement des romans mis en action, et assujettis aux règles du théâtre.

Le critère essentiel de ces pièces, c'est l'intérêt, compris comme ce qui peut émouvoir, et presque comme un synonyme de pathétique. On sent Chamfort gêné par l'emprunt par les dramaturges à un genre beaucoup moins noble, et surtout moins codifié par la poétique classique : le roman. Diderot, le plus grand théoricien du drame bourgeois, fut en effet un très grand romancier. Et Beaumarchais, qui l'admirait et a développé à sa suite une théorie du drame, a voulu, dans sa trilogie espagnole, écrire " le roman de la famille Almaviva ", ce qui entraîne une nouvelle conception du temps dramatique. Chamfort essaie de mettre en évidence la spécificité de ce nouveau genre :

On a voulu, mal à propos, juger de ces pièces par les règles de la comédie; c'est un genre singulier, qui, par conséquent, a ses règles particulières.

Conformément aux théories de l'abbé Du Bos qui, dans ses *Réflexions sur la poésie et la peinture*, faisait la part belle au goût de l'amateur et du public, contre l'avis des spécialistes et des théoriciens, Chamfort a également recours à la notion de plaisir et de succès pour justifier un genre qui sur le plan théorique, lui paraît certes très déconcertant : " Ce genre a plu; ainsi pourquoi l'exclure du théâtre? " Il consacre un long développement à la vertu qui, dans les " pièces de sentiments ", constitue le nœud de l'action, et dont on suit les évolutions jusqu'au dénouement et il tente de rapprocher ce type d'œuvres des genres canoniques dont il fait secrètement son critère absolu :

Les pièces dont nous parlons semblent avoir quelque rapport avec la tragédie par la pitié qu'elles excitent et les larmes qu'elles arrachent; ce qui les a fait



quelquefois nommer tragédies bourgeoises. Cependant le principal ressort de la tragédie y manque, savoir la terreur. On doit donc les regarder comme des drames d'un ordre séparé.

Il s'arrête enfin sur le personnel dramatique de ces pièces : " On n'y admet pas les rois et les héros ". Il insiste sur la " condition moyenne " de ces personnages, qui vont donner une leçon au " commun des citoyens ", dont ils sont le reflet. Il semble que Chamfort perçoive la dimension politique et morale de ces nouveaux spectacles, qui sont comme des prêches laïcs, qui se développeront sur les scènes de la France révolutionnaire et révolutionnée.

La question du drame et plus généralement des innovations et des hybridations génériques dans le théâtre du XVIIIe siècle, est également abordée dans l'article " comique larmoyant ", qui est une innovation par rapport à l'*Encyclopédie* qui ne contient qu'un article " comique ", rédigé par Marmontel. Là encore, Chamfort tente de ramener l'inconnu au connu : " C'est le nom qu'on donne à des pièces d'un genre qui tient le milieu entre la tragédie et la comédie ". Il fait l'historique de cette appellation, et il accorde la priorité au goût du public sur celui des doctes :

Ce nom lui fut d'abord donné en dérision, par des ennemis de cette espèce de comique. Mais le public ayant paru adopter ce genre, le nom de comique larmoyant est devenu une dénomination simple, à laquelle il semble qu'on n'attache plus de ridicule.

Il se réfère au théâtre antique, à Térence et à Plaute en particulier, pour prouver que ce genre n'est pas né au XVIIIe siècle. Et il renvoie aux articles " rhintonæ " et " hilaro-tragedia ". Les principes de ces pièces sont de susciter l'intérêt et de donner la vertu en modèle. Et il a, pour les définir, la même formule que dans l'article " pièces de sentiments " : " Ce sont, en un mot, des romans mis en action, et assujettis aux règles du théâtre ". Ses analyses de l'intérêt et de la vertu dans le comique larmoyant sont presque mot pour mot les mêmes que dans l'article " pièces de sentiments ". Il consacre en revanche un développement au mélange des tons et des effets, qu'il condamne au nom de l'unité qui reste une des valeurs esthétiques fondamentales à ses yeux :

Quelques auteurs ont essayé d'exciter les rires, après avoir fait répandre des larmes. Mais les personnages bouffons paraissent, à côté du pathétique, froids et d'un mauvais comique. Le rire est déplacé à côté des pleurs. D'ailleurs il arrête ici l'impression de l'intérêt; et ces divers sentiments s'affaiblissent l'un l'autre: telles sont les règles générales.

Il se plie toutefois au goût du public, plus significatif que des règles qu'il n'a pourtant pas manqué de rappeler : " mais le succès de plusieurs scènes de *Nanine* et de *l'Enfant Prodigue*, prouvent qu'elles ne sont pas sans exception ". Il cite longuement Voltaire comme ennemi du comique larmoyant, au nom du refus du mélange des genres, et du choix approprié du personnel dramatique. Mais comme

Voltaire, critiquant le roman, écrit des contes dont le succès est immense au XVIIIe siècle, il est aussi l'auteur de comédies larmoyantes, alors qu'il s'oppose théoriquement à ce genre, au nom de la doctrine classique : " On répond à ces réflexions, qu'elles n'ont point empêché l'auteur de faire *l'Enfant Prodigue* ". Il se réfère au plus célèbre représentant du comique larmoyant, mais de façon assez critique : " Si le style de la Chaussée était un peu plus fort et plus soutenu, il serait un modèle en ce genre ". Pour Chamfort, la doctrine classique reste prépondérante, même si, au nom du goût du public, et des effets des œuvres sur la scène, il est prêt à admettre quelques entorses et quelques innovations :

On convient que le comique attendrissant est au-dessous du grand tragique, et du comique véritable; mais il paraît qu'il ne faut pas proscrire un genre adopté par le public, où l'on peut représenter les hommes tels que nous les avons sous nos yeux, et des événements qui sont plus près de nous, que les malheurs des héros. En un mot, on peut conclure, en opposant M. de Voltaire à lui-même, que tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux.

Cette citation figure dans la Préface de *L'Enfant prodigue*. Voltaire est sans doute l'auteur du XVIIIe siècle le plus cité et le plus commenté dans le *Dictionnaire dramatique*, alors que Diderot, si notre repérage est exact, n'est évoqué nommément qu'une fois, à l'article " morale ", lui qui fut sans doute le plus grand théoricien du théâtre au XVIIIe siècle, sinon le plus grand dramaturge, et dont la réflexion a tant apporté au genre dramatique :

M. Diderot prétend que les points de morale les plus importants pourraient être discutés au théâtre, et cela sans nuire à la marche rapide et violente de l'action dramatique.

Chamfort fait ici référence à l'essai de Diderot, *De la Poésie dramatique*, paru en novembre 1758 à la suite du *Père de famille*, et plus particulièrement au troisième chapitre de ce traité intitulé " d'une sorte de drame moral ". Chamfort cite intégralement deux paragraphes de Diderot (édition Paul Vernière, Garnier, 1988, p. 197).

Il faut enfin se reporter à l'article " romanédie ", néologisme qui figure dans le *Dictionnaire dramatique* et qui prouve que Chamfort veut y être de son temps et se faire l'écho de la réflexion théorique et critique qui s'élabore à son époque :

Mot fabriqué par l'abbé Desfontaines, pour désigner ces ouvrages dramatiques, qui ne peuvent être appelées comédies ni tragédies, et qui n'exposent sur la scène, que des aventures romanesques. Ce mot n'étant ni harmonieux ni très nécessaire, n'a point passé dans la langue. C'est ce qu'on appelle pièce de sentiment.

Chamfort ne veut pas céder à des effets de mode, et on voit ici fonctionner le système des renvois qui permet de traiter le même sujet dans différents articles, et

d'y avoir ainsi plusieurs accès dans le *Dictionnaire*. Le modèle encyclopédique prévaut même dans le domaine restreint de la critique dramatique. Cette sensibilité et cette perméabilité de Chamfort aux innovations théoriques et lexicales de son époque prouvent qu'il est sans doute trop rapide de lui épingle l'épithète de " néo-classique ".

On voit bien comment procède Chamfort dans la composition de son *Dictionnaire* : il a recours aux meilleurs spécialistes pour la notion qu'il a à traiter, et cite ou non ses sources selon les cas. Il est capable de puiser aussi bien chez ses contemporains, dont les textes ne font pas encore forcément autorité, à part l'*Encyclopédie*. Ou bien il revient aux auteurs antiques, pour tenter d'atténuer l'effet d'innovation des avancées ou des expérimentations théâtrales de son siècle, en les raccordant à une tradition ancienne. Enfin, il maîtrise les classiques sur le bout des doigts et il les cite et les commente abondamment. Sans se livrer à une étude statistique serrée des auteurs cités et des références analysées, on constate que Voltaire vient immédiatement après Racine et Corneille dans les préférences de Chamfort, comme s'il représentait à ses yeux le dramaturge idéal de son siècle, ayant parfaitement assimilé les leçons des classiques, mais capable aussi de se montrer sensible aux innovations de ses contemporains.

*Le Dictionnaire dramatique* est informé par l'esprit de son temps et par la pensée des Lumières. On y trouve en effet un article " philosophie ", assez inattendu dans un ouvrage de ce genre, et qui montre que cette discipline, ou presque cette manière de penser le monde, est devenue comme un passage obligé de tout ouvrage progressiste qui s'écrit et se publie au XVIIIe siècle :

Il est impossible de faire un bon poème sans avoir beaucoup de philosophie. On entend ici par philosophie, non pas ces maximes générales répandues dans presque tous les poèmes, mais ces vérités intéressantes pour le genre humain, qui sortent d'une situation, qui les amènent nécessairement [...]. Nos grands poètes, les Corneille, les Racine, les Molière, les Voltaire, sont remplis de ces vérités lumineuses et frappantes pour la société, de ces traits qui ouvrent les yeux aux peuples, et aux rois même, sur leurs devoirs réciproques, qui apprennent à réfléchir, à penser sur les objets qui intéressent le plus l'humanité, et sur lesquels on osait à peine lever un regard timide. On peut dire qu'une philosophie bien entendue ferait du théâtre l'école la plus brillante et la plus amusante de la morale et de la politique.

On retrouve ici des idées chères aux philosophes de ce siècle éclairé, et en particulier à Diderot qui conçoit le théâtre comme une tribune philosophique et morale, et les acteurs comme des prédicateurs laïcs qui peuvent ouvrir, libérer et moraliser l'esprit

du public. On peut penser à l'article " philosophe " que Dumarsais rédige pour l'*Encyclopédie* :

Le philosophe est donc un honnête homme qui agit en tout par raison et qui joint à un esprit de réflexion et de justesse les mœurs et les qualités sociables. Entez un souverain sur un philosophe d'une telle trempe, et vous aurez un parfait souverain.

Il faut dire un mot pour finir sur une forme de cosmopolitisme de ce *Dictionnaire dramatique*, bien représentatif de l'esprit des Lumières. Certains articles sont très informés sur le théâtre antique et fournissent de longs développements sur les conditions de la représentation scénique. C'est le cas par exemple de l'article " masque " qui contient d'amples références au théâtre latin. Mais ce qui est le plus frappant pour un lecteur habitué au classicisme franco-français, c'est l'article " théâtre ", qui fait le tour du monde de la vie théâtrale au XVIIIe siècle, conformément à la prise en compte par l'esprit des Lumières de l'existence d'autres pays et d'autres aires culturelles : anglais, chinois, danois, espagnol, français, germanique, hollandais, japonais, indien, italien, persan, péruvien, russe. Chamfort tente une somme informée sur tous les types du théâtre mondial qui ont pu parvenir à sa connaissance. Cette remarque nous amène à proposer une conclusion nuancée sur le conservatisme et le néo-classicisme supposés de ce *Dictionnaire dramatique*. La forme du dictionnaire suppose, plus que celle du traité ou de l'essai, une lecture active et mouvante, capable de reconstituer une poétique éparse entre divers articles parfois contradictoires. L'ordre alphabétique n'empêche pas l'analyse précise d'exemples, souvent tirés des grands modèles classiques, comme Racine et Corneille, ce qui n'exclut pas les références à des auteurs contemporains, notamment Voltaire. Même s'il est réticent par rapport aux innovations du théâtre du XVIIIe siècle, Chamfort a l'honnêteté de ne pas faire silence sur elles. Il semble que l'essentiel de cette réflexion tourne autour de la question de l'avenir et de la survivance de la tragédie classique au siècle des Lumières, ses ressorts principaux, la terreur et la pitié, ayant fait place à deux autres pivots sur lesquels Chamfort s'attarde longuement : l'intérêt et le pathétique.

Anne Coudreuse  
Université Paris 13

