
Redéfinir le théâtre romantique

Françoise Sylvos



[Revue d'histoire du théâtre](#), janvier-mars 2013-1, n° 257 :
« L'autre théâtre romantique », sous la direction d'Olivier
Bara & Barbara T. Cooper, 127 p., ISSN 12912530.



Pour citer cet article

Françoise Sylvos, « Redéfinir le théâtre romantique », Acta fabula, vol. 15, n° 3, Notes de lecture, Mars 2014, URL : <https://www.fabula.org/revue/document8487.php>, article mis en ligne le 03 Mars 2014, consulté le 16 Mai 2024, DOI : 10.58282/acta.8487

Redéfinir le théâtre romantique

Françoise Sylvos

Un regard neuf sur le théâtre romantique, sur le romantisme & l'histoire littéraire

Sous la houlette d'Olivier Bara et de Barbara T. Cooper, les huit contributeurs de ce volume de cent vingt-sept pages se proposent de procéder à une redéfinition des contours du théâtre romantique et, plus largement, du romantisme. Il y va d'une perception nouvelle de ses figures-clés et, partant, de sa poétique. Cette opération se fonde sur un élargissement des bornes chronologiques, d'une part, et sur un élargissement du corpus des œuvres, d'autre part. La préface de *Cromwell* (1827), la bataille d'*Hernani* (1830) et la « prétendue » chute des *Burgraves* (1843)¹ ne sont plus considérées comme des bornes satisfaisantes, dans la mesure où elles contribuaient à réduire le romantisme théâtral au « plus petit empan chronologique possible » (Florence Naugrette, p. 14). Les articles prennent en compte des œuvres ignorées jusqu'alors de l'histoire littéraire, plus attentive aux auteurs de premier plan et aux avant-gardes qu'à la masse des productions. L'entreprise de renouvellement est donc à double détente. Tout en portant un regard neuf sur ce champ des études littéraires qu'est le théâtre romantique, elle vise à une approche novatrice de l'histoire littéraire. L'histoire de la littérature ne se contente plus de mentionner des œuvres qui, défiant le temps, sont toujours étudiées ou jouées. À côté des pièces des grands auteurs romantiques, Hugo, Musset, Vigny, le recueil fait émerger, dans une première partie intitulée « Du côté des spectacles populaires », un répertoire tombé dans l'oubli. Ce sont aussi des négligences criantes qui sont réparées, notamment avec la réintégration de l'apport de George Sand au corpus romantique et à sa théorisation (O. Bara, p. 69-86). Les textes, les thèmes et les motifs sont explorés dans leurs relations contemporaines et dans leur rapport avec des questions qui, loin d'être périphériques, peuvent au contraire apparaître comme déterminantes.

¹ Rien n'est dit sur l'usage de cet adjectif « prétendue ». Sans doute aurait-il été intéressant d'expliquer cette réserve aux profanes, accoutumés à considérer cet épisode comme un repère fiable, signant le déclin du drame à l'aube d'une renaissance de la tragédie.

C'est ainsi que B. T. Cooper aborde la dimension économique du théâtre dans l'article qu'elle consacre au motif théâtral de Gaspard Hauser sous la Monarchie de Juillet. La problématique de la réception, liée à l'intentionnalité de l'œuvre et à la sociologie du public, est un point clé de l'article de Fl. Naugrette portant sur le plaisir du spectateur. Le lien du texte à sa mise en scène comme spectacle est traité par Roxane Martin (p. 25-38).

La seconde partie du numéro est, quant à elle, centrée sur les textes et les poétiques. L'étude de Maurizio Melai, qui a trait au théâtre de Casimir Delavigne, contribue à relativiser les frontières entre classicisme et romantisme. Deux « cases », laissées jusque-là en blanc sur l'échiquier du corpus dramatique du xix^e siècle par la plupart des historiens de la littérature, font respectivement l'objet d'un article d'O. Bara, qui traite du fantastique au théâtre, et d'un article de Sylvain Ledda, portant sur la fortune du genre comique. Dans le dernier article, Lise Sabourin témoigne de la continuité entre Dumas père et Dumas fils, tout en montrant la transformation radicale qui se fait jour de l'un à l'autre.

Relativisation des repères chronologiques habituels

Un déplacement d'accent intervient grâce à cette recherche collective. Le métier de metteur en scène, dont on pensait qu'il n'avait pas d'existence à part entière avant la création du théâtre libre d'André Antoine pendant la décennie 1880, émerge dès 1806 (Roxane Martin, p. 27). Le terme est employé comme tel et en toutes lettres. L'importance du metteur en scène, dont le rôle est souvent dévolu à des maîtres de ballet, est rendue consciente. Par ailleurs, bien que déjà connue, la recherche des racines du théâtre romantique dans les pièces de Shakespeare et de Calderón s'affirme, bien en amont du théâtre bourgeois du xviii^e siècle ou des scènes et tragédies historiques. L'article de S. Ledda sur la comédie montre que les romantiques ont été des précurseurs lorsqu'ils faisaient de la condition féminine l'argument de certaines comédies de mœurs ; ainsi de Dumas fils qui, à son tour, aborde le problème des préjugés sociaux et de leurs conséquences sur la condition des femmes (Lise Sabourin, p. 107) — on peut lier cet intérêt à l'essor, dans les doctrines sociales, du féminisme, qui deviendra un thème privilégié du théâtre fin-de-siècle, la montée des revendications féministes aidant².

² Armand Kahn, *Le Théâtre social en France, de 1870 à nos jours*, Lausanne : Impr. Ami Fatio, 1907.

Quant à l'extension du romantisme au-delà de 1848, elle est esquissée dans bien des articles : O. Bara rappelle que le théâtre de Claudel prolongea par son symbolisme un aspect quelque peu occulté des œuvres romantiques. Lise Sabourin témoigne de la transition graduelle, assurée par Dumas fils et par ses contemporains, qui signent des pièces sociales, entre Dumas père et l'ibsenisme de la fin du siècle.

Grâce à ces déplacements d'accents et à l'étude de textes situés à la frontière de courants nettement différenciés par les manuels scolaires et universitaires, le recueil se démarque donc de l'histoire littéraire traditionnelle, dont l'organisation par rubriques invite à la mise en relief des contrastes. Ces différences sont bien réelles, comme le rappellent les contributeurs du volume et cette citation révélatrice de Dumas père :

Je prends mon sujet dans le rêve ; mon fils le prend dans la réalité. Je travaille les yeux fermés ; il travaille les yeux ouverts. Je m'éloigne du monde que je coudoie ; il s'identifie avec lui. Je dessine, il photographie. (Cité par Raymond Poincaré, *Revue de Paris*, 15 décembre 1895)

Mais le parti pris est ici d'insister sur les continuités au lieu de privilégier les ruptures.

Spectacles populaire & littérature dramatique

La différenciation entre les spectacles romantiques et la « littérature industrielle » qui, faut-il le rappeler, fut stigmatisée dans la *Revue des deux mondes* par Sainte-Beuve en 1839, ne relève pas uniquement d'un artifice ou d'une perception *a posteriori*, mais d'un changement réel des conditions économiques de la production littéraire et du statut des écrivains. Cette évolution socio-économique vers l'indépendance financière, motivant la professionnalisation de l'écrivain payé à la ligne, pris dans le circuit économique de l'industrie des spectacles, s'accompagne d'une prise de position bien tranchée de la part des auteurs romantiques. Dans les feuilletons dramatiques de Gautier ou de Nerval, le jugement est sans appel et les comparaisons visent à éclairer le public sur l'opposition entre une production dramatique de masse, composée en collaboration dans des ateliers dramatiques et les audaces, la belle langue du théâtre romantique. Le théâtre de masse souffre d'un certain conformisme du point de vue de la poétique, mais aussi d'un défaut de contenu et de style (B. T. Cooper, p. 39-41). Le clivage entre art et commerce se perpétuera à l'ère symboliste, souligné dans les nouvelles rageuses de Villiers de

l'Isle-Adam, qui vilipendent l'industrie du théâtre. Les déclarations des romantiques et de leurs héritiers fin de siècle contre l'industrialisation des spectacles participent de la fameuse réaction au monde moderne qu'avait diagnostiquée Pierre Barbéris³.

Bien de leur siècle pourtant, les romantiques ont parfois recours aux pratiques qu'ils condamnent : il en va ainsi de la collaboration de Nerval et de Dumas pour *L'Alchimiste* et *Léo Burckart*. Les contributeurs du volume ont eu le mérite de s'intéresser aux pratiques aussi bien qu'aux manifestes et aux intentions. Force est de constater en effet que l'idéal artistique compose avec la réalité. Pratiques communes, pas seulement : cette recherche sur « l'autre théâtre romantique » montre que la ligne de démarcation entre grand texte et *opus* de seconde zone, entre littérature d'élite et théâtre populaire, était sujette à caution. B. T. Cooper le démontre de façon très convaincante, le thème de Gaspard Hauser appartenant bien aux divertissements du peuple mais révélant des traits communs avec les textes de premier plan que nous identifions comme romantiques : la modernité, la focalisation de l'intrigue sur un personnage marginal, la veine gothique, la thématique de la paternité et de l'identité. Et l'esthétique de la mise en scène, qui passe notamment par l'attention à la « localité » (p. 43), aux choix des costumes, est la même, riche et colorée, guidée par le désir de faire époque ou de créer le pittoresque ou l'impression « oculaire » (p. 51), aussi bien sur les scènes populaires que dans les manifestes et représentations romantiques.

Ces observations posent un problème essentiel. Faut-il voir dans cette convergence une contradiction entre les pratiques, les pièces elles-mêmes et les principes affichés dans les textes théoriques du courant romantique ? Non, sans doute, si l'on affine les définitions. On ne confondra pas la littérature industrielle avec le théâtre populaire, qui renvoie au contraire dans l'imaginaire romantique à la spontanéité, aux tréteaux improvisés, à l'artisanat de la marionnette, au génie de l'acteur — Frédéric Lemaître, « Talma du boulevard » et interprète de *Ruy Blas*, circula entre scènes populaires et scènes romantiques, tout comme l'interprète de Gaspard Hauser (p. 46). Il importe de bien différencier, comme le font les romantiques eux-mêmes, les spectacles dramatiques « peuple », objets de la part des romantiques d'une curiosité, d'une fascination indéniables, du théâtre bourgeois, objet d'exécration. « Le bourgeois n'est pas le populaire⁴ », comme le rappelle O. Bara dans une étude sur le théâtre de Hugo dans lequel il se livre à une explicitation de cette formule⁵. La fascination d'un Nerval pour les spectacles

³ Pierre Barbéris, *Balzac et le Mal du siècle, contribution à une physiologie du monde moderne*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1970, 2 volumes.

⁴ Victor Hugo, « But de cette publication », *Littérature et Philosophie mêlées, Critique*, Paris : Robert Laffont,

⁵ Olivier Bara, « National, populaire, universel : tensions et contradictions d'un théâtre peuple chez Victor Hugo », consultable en ligne : http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/Textes_et_documents/Bara_National%20populaire%20universel_Le%20theatre_peuple%20chez%20Hugo.pdf.

populaires, le caveau chantant, le cabaret, le théâtre de rue, illustre également cette position. On peut donc parler ici d'un véritable échange entre littérature savante et littérature populaire, du reste théorisé, revendiqué et non réductible au champ de la littérature dramatique.

Porosité des genres & des courants

Ce dossier ne remet pas seulement en cause les chronologies officielles du courant romantique, les clivages socio-poétiques entre théâtre populaire et pièces à textes du répertoire romantique ; il montre aussi les affinités et graduations insensibles entre certains genres et courants, qu'un jugement expéditif qualifierait d'antithétiques. Il en va ainsi du mélodrame et du drame (p. 22), du drame et de la comédie, tantôt absorbée par le drame, tantôt l'englobant (S. Ledda, p. 95-100), ou encore, pour ce qui est des courants, du classicisme et du romantisme. Fl. Naugrette relève de manière fort juste que ce ne sont pas les romantiques qui sont anti-classiques, mais les classiques qui sont anti-romantiques (p. 15). Et son article de rappeler l'hommage aux classiques réservé par Stendhal et Hugo — à rapprocher de la fameuse caractérisation de Musset en « romantique né classique ». C'est montrer que tout n'est pas aussi simple qu'on le prétend. L'analyse approfondie des pièces de Casimir Delavigne menée par M. Melai est emblématique de ces points de passages et des affinités qui existent entre des poétiques supposées incompatibles :

[...] la tragédie classique renouvelée par Delavigne et le drame romantique, tout en gardant certaines différences stylistiques, proposent bien souvent des solutions formelles et scénographiques similaires, mettent en avant les mêmes thématiques et conduisent les mêmes combats idéologiques. (p. 68)

De même que certains dramaturges du premier xix^e siècle proposent une osmose originale entre les poétiques classique et romantique, les glissements insensibles du romantisme au réalisme ne sont pas exclus. L'article de Lise Sabourin témoigne de la persistance de l'idéalisme chez ce penseur social que devient Dumas fils, « nourri de thèmes paternels vécus en sa propre chair, mais rejetant l'alliance romantique du grotesque et du sublime au profit de la satire moliéresque » et passant « du drame passionnel à la comédie d'observation, émaillée de traits d'esprit, bien construite, avec finesse psychologique, engagée dans les questions sociétales de recherche de paternité et d'indissolubilité du mariage » (p. 112).

Le propos de Roxane Martin, qui s'attache à restituer un « romantisme pluriel » dont l'étude de la mise en scène serait le fil conducteur (p. 38), résume bien le projet commun aux auteurs de ce numéro. Cette entreprise collective de réévaluation du théâtre romantique à travers des figures minorées ou hâtivement cataloguées par l'histoire littéraire traditionnelle (Hapdé, Cuvelier, Dennerly, Vacquerie, Pyat, Pixérécourt...), cette volonté de redéfinition du romantisme par ses marges chronologiques, sociologiques et génériques, se situent à contre-courant d'une histoire littéraire conventionnelle, ne serait-ce que par la volonté omniprésente d'articuler les questions générales d'appartenance et de chronologie à une lecture efficace des textes, à un décryptage des styles, des poétiques et des dramaturgies. Le lien toujours maintenu entre approche formelle et approche historique marque avec bonheur le dépassement des débats entre deux tendances majeures de la critique. Certains articles ouvrent des perspectives amples et novatrices (M. Melai, p. 68). L'élargissement du corpus auquel aboutit cette recherche tend à redéfinir le romantisme en tant qu'ère culturelle, et non plus seulement comme esthétique littéraire. L'ambition socio-critique et historique affichée aurait sans doute gagné à être soutenue par des collaborations avec des historiens, à s'appuyer sur les résultats d'enquêtes chiffrées, bibliométriques, voir lexicométriques, avec une exploration des archives des théâtres (sociologie des abonnés), avec des données sur les témoignages des spectateurs de l'époque sur le déroulement des représentations (dépouillement de correspondances de gens célèbres ou de particuliers). Les enquêtes monographiques précises sur les théâtres, des capitales et des régions, dans l'esprit de celles que poursuit Romuald Féret, ont aussi beaucoup à nous apprendre et pourraient constituer dans l'avenir la base d'une approche panoramique de la réalité du théâtre à l'époque romantique, au croisement fécond des études textuelles et historiques. Un investissement personnel dans cet énorme chantier n'est pas de nature à effrayer les artisans de cette recherche collective, qui y sont d'ailleurs pour certains engagés parallèlement⁶.

⁶ Voir par exemple les contributions d'Olivier Bara et Florence Naugrette dans *Le Public de province au XIXe siècle*, sous la direction de Sophie-Anne Leterrier, Publications numériques du Cérédi, coll. « Actes de colloques et journées d'études », 2009.

PLAN

- Un regard neuf sur le théâtre romantique, sur le romantisme & l'histoire littéraire
- Relativisation des repères chronologiques habituels
- Spectacles populaire & littérature dramatique
- Porosité des genres & des courants

AUTEUR

Françoise Sylvos

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : francoise.sylvos@wanadoo.fr