

Introduction



La *doxa* scolaire a eu tendance à figer le « drame romantique » dans une définition étroitement rhétorique et poétique (le refus des règles et le mélange des genres) et dans une extension chronologique limitée (de la préface de *Cromwell* en 1827 à la soi-disant chute des *Burgraves* en 1843¹). À l'intérieur du drame romantique, l'histoire littéraire a opéré un choix, que reflète aujourd'hui encore l'état de l'édition des pièces, soumise à une panthéonisation étroite. Ce choix privilégie chez Musset le drame *Lorenzaccio* et découvre à peine les comédies-proverbes ; il intègre Vigny (*Chatterton*, *La Maréchale d'Ancre*) mais considère une partie seulement de l'œuvre hugolienne (*Le Roi s'amuse* ou *Lucrèce Borgia* demeurent suspects de collusion avec le mélodrame ; le *Théâtre en liberté* relèverait de l'inclassable, donc de l'insaisissable²) ; il sous-évalue un Nerval dramaturge, exclut totalement George Sand³ et presque entièrement Dumas père – seul *Antony* est sauvé, en tant que symptôme social plus que pour ses qualités dramaturgiques propres. Quant au théâtre « juste milieu » d'un Casimir

1. Voir Florence NAUGRETTE, « La périodisation du romantisme théâtral », dans *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire*, sous la dir. de Roxane MARTIN et Marina NORDERA, Paris, Champion, 2010, p. 145-154.

2. Voir Florence NAUGRETTE (dir.), *Le Théâtre et l'Exil*, Caen, Lettres modernes Minard, coll. « Victor Hugo », n° 7, 2009.

3. Voir Olivier BARA, *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*, Paris, PUPS, coll. « *Theatrum mundi* », 2010.

Delavigne⁴, au drame social de Félix Pyat⁵, Charles Duveyrier ou Émile Souvestre⁶, au théâtre « républicain » de François Ponsard, ils ont sombré dans l'oubli.

La sélection d'œuvres censées constituer « le » drame romantique opère en outre une confusion entre des pièces aussi différentes que *Chatterton* ou *Hernani*, entre drame en vers et drame en prose, entre drame historique et drame « en habits noirs ». À l'intérieur de « l'école moderne » (selon la désignation d'époque de ce que nous nommons, de façon restrictive, « drame romantique »), les positions divergent, entre un Hugo souhaitant conserver la distinction de l'alexandrin (mais écrivant aussi une « prose en relief »), un Dumas cédant à la pratique de la collaboration et usant de la prose « coup de poing », un Pyat (relayé par Sand) contestant le formalisme de la « couleur locale » et appelant à « renouer la chaîne des œuvres révolutionnaires » sur les scènes⁷, ou un Musset renonçant momentanément à faire jouer ses œuvres. Si elle masque les conflits internes, l'expression « drame romantique » méconnaît aussi la continuité qui unit, dans le passage par les mêmes scènes (comme le théâtre de la Porte-Saint-Martin au début de 1830) et le recours aux mêmes décorateurs, acteurs, compositeurs (Louis-Alexandre Piccini), les drames en prose de Hugo ou de Dumas père et les mélodrames ou les drames sociaux contemporains. La correspondance de Marie Dorval révèle comment ces œuvres pouvaient être données le même soir, pour le même public, par les mêmes artistes, à Paris comme en province⁸. Les ambiguïtés du succès de *Lucrèce* de Ponsard en 1843 prouvent encore la fragilité des frontières, ici entre romantisme et classicisme : la pièce est soutenue

4. Le théâtre de Delavigne a fait l'objet d'un colloque à Rouen les 20-21 octobre 2011, sous la direction de Sylvain LEDDA et Florence NAUGRETTE : *Casimir Delavigne en son temps*, Cazaubon, Eurédit, 2012.

5. Voir Guy SABATIER, *Le Mélodrame de la République sociale et le théâtre de Félix Pyat*, Paris, L'Harmattan, 1998.

6. Ce répertoire théâtral saint-simonien ou socialiste fait l'objet de nouvelles recherches dans le cadre du séminaire « Les théâtres populaires avant le Théâtre National Populaire, 1750-1920 », dirigé depuis 2008 par Olivier Bara à l'université Lyon 2 et à l'UMR LIRE (CNRS-Lyon 2). Sur un théâtre socialement actif au XIX^e siècle, voir aussi les éditions réalisées par Barbara T. COOPER dans la collection « Autrement mêmes » chez L'Harmattan : *Cora ou l'Esclavage* de Jules Barbier, en 2006, et *La Traite des Noirs* de Charles Desnoyers, en 2008, *Le Tremblement de terre de la Martinique* de Charles Lafont et Charles Desnoyer, en 2012.

7. La formule apparaît en 1835 dans la préface d'*Ango*, de Félix Pyat, dédiée à l'acteur Bocage.

8. Voir Olivier BARA, « Le texte épistolaire comme source historique : les lettres de Marie Dorval à Alfred de Vigny (1833-1837), tableau de la vie théâtrale en province », dans les Actes de la Journée d'études *Le théâtre en province au XIX^e siècle*, sous la direction de Sophie LETERRIER (Université d'Arras), publication en ligne sur le site du CEREDI de l'Université de Rouen en 2008 (ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/).

par les partisans du classicisme, présentée par d'aucuns comme un drame « juste milieu » à la Delavigne, revendiquée par d'autres comme un authentique drame romantique. L'Histoire a retenu que *Lucrèce* avait « tué » le romantisme au théâtre et chassé les Romantiques du « temple » de la Comédie-Française⁹... Le geste même des dramaturges Hugo et Dumas consistait enfin à décloisonner les scènes et les genres dramatiques afin de réaliser un théâtre de réunion sociale – ambition cachée par une approche littéraire obsédée par la textualité d'un théâtre ainsi coupé de ses sources vives, nié dans sa richesse dramaturgique et amputé de son rôle actif dans la Cité. Le mélange des tons et des genres relève du politique autant que de l'esthétique – ou, plus exactement, d'une esthétique qui ne saurait être conçue par le romantisme, dans la société *révolutionnée* du XIX^e siècle, hors du politique.

La coupure entre drame et comédie (voir l'article de Sylvain Ledda), entre drame et mélodrame empêche de saisir les phénomènes de croisement fécond entre les publics, les scènes et les genres ; elle ignore l'ambition commune d'un Pixérécourt, d'un Hugo, d'un Ducange ou d'un Dumas, voire même d'un Delavigne (avec des orientations idéologiques et des stratégies de carrière certes divergentes) de créer un spectacle total, où le texte s'intègre pleinement dans un univers visuel et sonore – où l'on sorte de l'opposition frontale entre texte et scène. Là est sans doute la grande nouveauté du siècle – la révolution du « spectacle » dans l'histoire du théâtre –, comme le montrent Florence Naugrette, Roxane Martin ou Maurizio Melai dans le présent dossier. Les dramaturges français à partir des années 1820 se trouvèrent en outre confrontés aux mêmes phénomènes de transformation socio-économique de la vie théâtrale, à la naissance d'une culture de masse et à une industrialisation croissante de la production. L'« école moderne » a tenté de s'adapter à cette nouvelle donne, d'en tirer profit même tout en préservant, dans le cas d'un Hugo ou d'un Gautier¹⁰, la barrière protectrice du style ou du vers. Inversement, bien des maîtres des Boulevards intègrent dans leur théâtre jugé « industriel » des thèmes, des personnages, des procédés dramaturgiques inspirés du romantisme théâtral et littéraire, comme le montrent Barbara Cooper

9. Un tel mythe, construit dès 1843 par la presse, a été alimenté par l'ouvrage de Camille LATREILLE, *La Fin du théâtre romantique et François Ponsard d'après des documents inédits*, Paris, Hachette, 1900. Pour la déconstruction du mythe, voir Patrick BERTHIER, « L'« échec » des *Burgraves* », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 187, 1995, p. 257-270, et Olivier BARA, « Le triomphe de la *Lucrèce* de Ponsard (1843) et la mort annoncée du drame romantique : construction médiatique d'un événement théâtral », dans *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle ?*, sous la dir. de Corinne SAMINADAYAR-PERRIN, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 151-168.

10. Voir le *Théâtre de poche* de Théophile Gautier, son arlequinade et sa bastonnade en vers (éd. Olivier BARA, Paris, Classiques Garnier, 2011).

ou Olivier Bara dans le dossier. En 1837, déjà, un journaliste de la *Revue du théâtre* souligne ce brouillage des frontières :

Tout ceci ne se réduirait-il pas à une simple question de mots ? Au théâtre de Molière n'a-t-on pas bien souvent joué des mélodrames dans toute l'acceptation du mot, et aux théâtres de M. Pixéricourt [*sic* ; *i.e.*, des théâtres où l'on joue du mélodrame] de véritables drames comme la rue de Richelieu les admet ? Qu'est-ce donc que *La Mère coupable*, que *Clotilde* [drame de Soulié], qu'*Angelo*, sinon de fort beaux mélodrames sans musique ; qu'est-ce encore que *Lucrèce Borgia*, *Richard Darlington* et les *Glenarvon* [de Félicien Mallefille] sinon de vrais drames qui se mettent plus ou moins sous la protection de M. Piccini ou d'un autre ? La distinction que l'on veut faire dépendrait donc tout entière d'un certain roulement de basse et de grosse caisse, dont MM. Harel [directeur de la Porte Saint-Martin] et de Cès-Caupenne [directeur de l'Ambigu-Comique] auraient conservé forcément la tradition, comme accompagnement indispensable des entrées et des sorties de leurs acteurs, tandis que les sociétaires de la Comédie-Française n'auraient pas encore jugé à propos de l'adopter¹¹.

Où passe dès lors la ligne de démarcation entre « théâtre romantique », œuvres dites « juste milieu » et spectacles de consommation et de divertissement voués à l'oubli ? Faut-il entériner les choix opérés par l'Histoire ? Doit-on adopter pour critères exclusifs ceux du style et de la « littéarité », au risque d'écarter le matériau théâtral et le langage dramatique et de refonder la dichotomie entre texte et spectacle ? Il convient donc de revenir sur les « oubliés » de l'histoire officielle du théâtre du XIX^e siècle, de réexaminer certaines frontières, de réévaluer certaines hiérarchies : de tenter de mieux situer le « théâtre romantique » à l'intérieur d'un champ littéraire, d'une vie théâtrale, d'une créativité dramatique et d'un siècle en plein bouleversement. L'ambition est d'éclairer d'un nouveau jour le « romantisme » au théâtre, sans céder aux facilités du relativisme (tout se confond, tout se vaut), ni reconduire passivement les représentations figées par la tradition. Ne faut-il pas ainsi redéfinir le théâtre romantique comme la quête inlassable, transcendant toute imitation et toute routine, d'une *forme-sens* susceptible, dans une représentation conçue comme un fait social collectif et mobilisant tout le langage dramatique, d'éclairer l'histoire présente ? Partir de cette définition *politique* autant qu'esthétique du théâtre romantique, c'est envisager « l'autre théâtre romantique », celui qui entretient avec le répertoire canonique des liens complexes ; ces liens ne sont pas nécessairement ceux de la marge avec le centre.

11. Paul VALENTIN, « Les feuilletons dramatiques. [...] Le mélodrame méprisé », *Revue du théâtre*, t. 3 (1837), p. 682-683.

Le dernier quart du XX^e siècle a été marqué par la publication de plusieurs études notables qui cherchaient déjà à renouveler le regard que l'on portait sur le théâtre romantique. En France, *Le Roi et le Bouffon* d'Anne Ubersfeld¹² et *Le Mélodrame* de Jean-Marie Thomasseau¹³, ont incontestablement donné un nouvel élan, une nouvelle orientation à l'analyse de pièces qui, momentanément réactualisées par les événements de mai 68 ou par des anniversaires commémorés par certains corps constitués (l'Éducation nationale, la Comédie-Française), seraient restées des monuments poussiéreux dont on ne parlait que de temps à autre. Aux États-Unis, l'étude de Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (1976)¹⁴ a réussi à légitimer une esthétique et une littérature longtemps dédaignées. Reçue avec enthousiasme par des spécialistes américains de la littérature populaire et de l'esthétique romanesque, l'œuvre de Brooks n'a pourtant inspiré que deux études importantes sur le théâtre français du XIX^e siècle outre-Atlantique, celle de Julia Przyboś, *L'Entreprise mélodramatique*¹⁵ et celle de Marie-Pierre Le Hir, *Le Romantisme aux enchères : Ducange, Pixérécourt, Hugo*¹⁶. Paradoxalement, son influence fut beaucoup plus grande dans le domaine du discours critique qui prenait le roman comme objet. L'étude de Marie-Pierre Le Hir invitait toutefois à manier les outils de la sociologie de la littérature, pour ressaisir les positions symboliques occupées par les dramaturges contemporains dans le champ littéraire et à redessiner celui-ci de manière originale. En France, les travaux de l'historien Jean-Claude Yon offrent une connaissance toute nouvelle, d'une indépassable érudition, des institutions, des personnels artistiques, des répertoires, couvrant tout le champ culturel des spectacles¹⁷. Du côté littéraire, *Le Théâtre romantique*, de Florence Naugrette¹⁸, est venu maintenir l'intérêt que suscitait un théâtre que l'on ne jugeait pas souvent à la hauteur des pièces

12. Anne UBERSFELD, *Le Roi et le Bouffon : Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, Corti, 2002 [1974].

13. Jean-Marie THOMASSEAU, *Le Mélodrame*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1984.

14. Réédité en français : *L'Imaginaire mélodramatique : Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, Paris, Classiques Garnier, 2011. Voir aussi Peter BROOKS et Myriam FATEN SFAR, *Anthologie du mélodrame classique*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

15. Julia PRZYBOŚ, *L'Entreprise mélodramatique*, Paris, Corti, 1987.

16. Marie-Pierre LE HIR, *Le Romantisme aux enchères : Ducange, Pixérécourt, Hugo*, Amsterdam / Philadelphia, Benjamins, coll. « PUMRL », 1992.

17. Jean-Claude YON, *Eugène Scribe, la fortune et la liberté*, Saint-Genouph, Nizet, 2000 ; *Jacques Offenbach*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Biographies », 2000 (rééd. 2010) ; *Une histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, « Collection historique », 2012.

18. Florence NAUGRETTE, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Le Seuil, 2001.

du XVII^e ou du XX^e siècles. Le titre même de cet essai invitait à reconsidérer la délimitation du « drame romantique » élargi au « théâtre romantique » étudié « dans le contexte de sa production, parmi les genres qu'il concurrence, mais dont il s'inspire, et auxquels il emprunte ses acteurs, ses décorateurs et... son public »¹⁹. Un numéro de la revue *Orages. Littérature et culture* s'est fondé, en 2005, sur l'expression « spectacles oculaires » forgée par Théophile Gautier pour examiner la révolution du « grand spectacle » sur le Boulevard du crime²⁰. Plus récemment, trois thèses magistrales ont révélé l'intérêt qu'il y a toujours à ne point délimiter un corpus romantique aux seuls ouvrages consacrés par l'histoire, à réinsérer au contraire les pièces de théâtre dans leur « cotexte »²¹ comme dans le terreau qui les a engendrées : l'étude de la « féerie romantique » par Roxane Martin, de *1830 aux théâtres* par Sylvie Vielledent, de « la mort sur la scène romantique » par Sylvain Ledda²². Enfin, la récente anthologie publiée par L'Avant-Scène Théâtre est venue combler le retard pris par les études dix-neuviémistes sur les recherches dix-huitiémistes, lesquelles ont depuis bien plus longtemps intégré à l'histoire du théâtre, à côté des « grands textes », les spectacles de la Foire ou les théâtres de société²³. Le présent numéro de la *Revue d'Histoire du Théâtre* souhaite s'inscrire dans la continuité de ces travaux : réexaminer des frontières construites par l'histoire littéraire, vérifier des hypothèses, renouveler des lectures, affronter un *autre* corpus.

La première partie du dossier se propose d'explorer la continuité entre pièces de l'école moderne et œuvres des scènes populaires, toutes unies dans une commune dramaturgie de l'émotion et du grand spectacle. N'est-ce pas précisément autour des nouveaux plaisirs sensoriels du spectateur que se rencontrent les scènes théâtrales d'une période romantique élargie (Florence Naugrette) ? La transformation majeure de l'époque, qui réunit scènes « romantiques » et « autres » théâtres, est l'émergence du metteur en scène et l'affirmation d'une « écriture

19. *Ibid.*, p. 18.

20. *Boulevard du crime. Le temps des spectacles oculaires*, sous la dir. d'Olivier BARA, *Orages. Littérature et culture*, 1760-1830, n° 4, mars 2005 (www.orages.eu).

21. « Le cotexte, c'est ce qui travaille *en même temps*, ce qui est écrit *en même temps*, ce qui évolue *en même temps*, et ce qui est lu *en même temps*. Tout en n'étant pas de même nature ». Claude DUCHET, Patrick MAURUS, *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris, Champion, 2011, p. 44.

22. Roxane MARTIN, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes, 1791-1864*, Paris, Champion, 2007 ; Sylvie VIELLEDENT, *1830 aux théâtres*, Paris, Champion, 2009 ; Sylvain LEDDA, *Des feux dans l'ombre. La représentation de la mort sur la scène romantique (1827-1835)*, Paris, Champion, 2009.

23. *Le Théâtre du XIX^e siècle*, sous la dir. d'Hélène LAPLACE-CLAVERIE, Sylvain LEDDA, Florence NAUGRETTE, Paris, Avant-Scène Théâtre, 2008.

du spectaculaire », à partir des genres dits inférieurs du mélodrame et de la féerie (Roxane Martin). Dès lors, les dramaturges demeurés dans l'ombre des Hugo, Dumas, Vigny, les Dupeuty, Fontan, Anicet-Bourgeois ou Dennery, sont-ils condamnés aux marges de l'industrie théâtrale, ou leur œuvre révèle-t-elle une collusion trouble avec le grand drame romantique, littérairement reconnu ? Une telle rencontre est attestée, d'ailleurs, par les mises en scène publiées au moment des créations dramatiques afin de permettre la circulation des pièces entre Paris et la province (article et annexe de Barbara T. Cooper).

La seconde partie du dossier examine plus précisément la question des genres dramatiques cultivés par le romantisme, au-delà du seul « drame » censé subsumer en lui tous les genres existants. L'enjeu consiste à cerner, à l'intérieur ou aux marges du champ romantique, les formes et les esthétiques souvent minorées dans une histoire cantonnée au drame historique ou contemporain, hugolien ou dumasien : la tragédie juste milieu représentée par Delavigne, à la recherche d'un code tragique moderne (Maurizio Melai), le drame fantastique, forme introuvable qui obséda Nodier, Sand, Nerval ou Dumas (Olivier Bara), la veine comique, offusquée par le grotesque hugolien, pourtant cultivée dans le champ romantique, pas seulement par Musset (Sylvain Ledda). Enfin, autre genre, le drame social de Dumas fils, au milieu du siècle, est-il une continuation, une inflexion ou une trahison du théâtre romantique de la génération précédente (Lise Sabourin) ? Telles sont les étapes du parcours ici proposé, lequel vise moins une impossible exhaustivité qu'une compréhension renouvelée des phénomènes dramatiques propres à l'époque appelée « romantique ».

Olivier BARA

Université Lyon 2 - UMR LIRE (CNRS-Lyon 2)

Barbara T. COOPER

Université du New Hampshire