

**Florence NAUGRETTE**

## **Le drame romantique, un contre-modèle ? Sa place dans les histoires littéraires et manuels scolaires de la III<sup>e</sup> République**

Etudier la place faite au drame romantique dans l'enseignement de la III<sup>e</sup> République, c'est s'intéresser à un double processus de légitimation, ou de disqualification. Du romantisme d'abord, et de l'art théâtral ensuite. Quelle place l'institution peut-elle laisser au romantisme dans un cadre scolaire qui, par sa définition même, promeut avec le « classicisme » la littérature qui doit servir de modèle dans les classes ? Quelle place cette même institution valorisant un modèle élitiste et la dignité des lettres françaises peut-elle réserver à un théâtre qui, à l'époque même de sa création, dans les années 1830, avait frappé les esprits par sa puissance oculaire, son énergie scénique, et ambitionnait de réunir en un seul public l'élite cultivée et les classes populaires ?

L'introduction de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle dans les programmes officiels des lycées se fait en 1885 pour la Seconde<sup>[1]</sup>, et en 1895 pour la Rhétorique et la Troisième ; c'est alors, après la condamnation du romantisme formulée par Nisard<sup>[2]</sup>, et avec quelques décennies de recul sur le phénomène lui-même, que se formule une *doxa* proprement scolaire sur le romantisme en général, et le drame romantique en particulier ; *doxa* qui aura la vie très longue, et que n'ont ébranlée qu'assez récemment les apports de l'histoire culturelle à l'étude du théâtre romantique.

Il est passionnant d'examiner le contexte idéologique dans lequel ces premiers jugements ont été formulés, dans la mesure où, une fois ce contexte disparu, les jugements, eux, sont restés. Or, dans le cas du drame romantique, dans les années 1880-1890 où leur étude devient officielle, ils constituent, esthétiquement et moralement, un contre-modèle du canon classique. On en examinera d'abord les raisons, puis on verra quels arguments, parfois contradictoires, sont mis en œuvre pour disqualifier le genre théâtral au sein du mouvement romantique, au service d'une entreprise elle-même plus vaste de minoration du romantisme dans le paysage littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>[3]</sup>.

### **Un artefact de l'histoire littéraire : le romantisme, contre-modèle du canon classique**

Dans la période qui nous intéresse, où la laïcisation de l'enseignement entraîne la promotion de la littérature en lieu et place de l'étude des textes sacrés, le canon classique est un absolu indépassable, un modèle de perfection. Dans ces conditions, le romantisme a fort à faire pour trouver sa légitimation. Est-ce parce que le romantisme est, au départ, un anti-classicisme, qu'il est perçu comme un contre-modèle, ou bien inversement est-ce parce qu'on cherche à le discréditer qu'on le présente comme un anti-classicisme ?

Toujours est-il que cette idée reçue est alors générale, toutes orientations idéologiques confondues. Ainsi, pour Doumic, « le programme des romantiques est un programme de combat, leur doctrine est purement négative. »<sup>[4]</sup> Doumic est un fidèle disciple de Brunetière, pour qui :

*si l'on en cherche le principe dans l'appropriation du théâtre anglais ou allemand ; – dans l'introduction sur la scène française des sujets nationaux ; – ou dans l'imitation du décor exotique ; – on le cherchera longtemps sans le trouver. – Le romantisme au théâtre n'a consisté qu'à prendre en tout le contrepied du classicisme ; – à nier l'existence des règles ; – et à proclamer une liberté dont le premier effet a été d'abaisser la tragédie au niveau du mélodrame. »<sup>[5]</sup>*

Lanson lui-même, pourtant beaucoup plus nuancé que les deux précédents<sup>[6]</sup>, mais qui, Antoine Compagnon l'a montré, reprend à Brunetière certaines vues esthétiques, répète : « au théâtre comme partout, le romantisme se détermine d'abord par opposition au goût classique. Le premier article de la doctrine est de prendre le contrepied de ce qu'on faisait avant. »<sup>[7]</sup> C'est-à-dire en récusant les unités, en abolissant la distinction entre les genres, et en renonçant à la prédominance du style noble (ce qui est à nuancer, comme en témoigne la défense du vers alexandrin, « forme optique de la pensée », dans la préface de *Cromwell*).

Conséquemment, pour les plus normatifs des critiques – dont n'est pas Lanson –, cette inversion du canon relève du pire mauvais goût, au point qu'on en arrive souvent à cette conclusion : les défauts des classiques sont du romantisme avant l'heure, par exemple chez Corneille, de tous les classiques celui avec qui les romantiques ont eu le plus d'affinités<sup>[8]</sup>.

Derrière la défense acharnée du canon classique pointe la dimension nationaliste du raisonnement. Si les romantiques sont jugés inférieurs aux auteurs du siècle de Louis XIV, c'est qu'ils ont subi des influences étrangères, surtout anglaises et allemandes. Comme l'explique Brunetière, les classiques du XVIIe siècle, voués à remplacer dans les études modernes l'autorité ancienne des grands auteurs latins « sont les plus français de nos écrivains, ceux en qui on reconnaît le moins de traces de l'étranger. »<sup>[9]</sup> Aussi réagit-il contre l'ouvrage de Deschanel *Le Romantisme des classiques* (1893). Cet essai prolonge la démonstration de Stendhal dans *Racine et Shakespeare* selon laquelle Racine était le romantique, c'est-à-dire le moderne de son temps, le « romanticisme » étant ce qui donne le plus de plaisir possible aux hommes d'une époque, quelle qu'elle soit. L'idée de la relativité du goût romantique, par opposition à l'universalisme classique, sera reprise comme critère discriminant par Pierre Moreau, en 1932, dans *Le Classicisme des romantiques*<sup>[10]</sup>. Selon le résumé que propose Brunetière du livre de Deschanel, ce dernier montrerait qu'« un romantique serait tout simplement un classique en route pour parvenir ; et, réciproquement, un classique ne serait rien de plus qu'un romantique arrivé. »<sup>[11]</sup> Doctrine séduisante, reconnaît Brunetière, mais dangereuse, car en privilégiant la notion de plaisir donné au public, et d'innovation, elle fait fi de ce qui, selon lui, définit le classicisme : sa vocation à servir de modèle. Or, « si haut que se soient élevés les Lamartine, les Musset, les Hugo, eux non plus ne sont pas ni ne seront jamais classiques ; trop éloignés de l'époque de la perfection de la langue, les littératures étrangères ont trop déteint sur eux. »<sup>[12]</sup> C'est pourquoi, dans la même génération, il leur préfère Béranger, plus classique, plus français aussi.

Alain Viala a montré combien « les classiques ont eu, et ont, une fonction objective d'identification culturelle, donc des enjeux politiques »<sup>[13]</sup>. Dix ans après la défaite de Sedan et l'occupation prussienne, l'enjeu nationaliste est clairement affiché dans plusieurs préfaces, telle celle du manuel de Gustave Merlet, qui se flatte d'avoir prôné depuis plusieurs années l'introduction dans les programmes de la littérature médiévale d'un côté, contemporaine de l'autre, tout en invitant les professeurs à ne les enseigner qu'avec parcimonie, la première étant trop inconsciente de ses effets, et la seconde « trop raffiné(e) pour offrir cette sûreté de discipline dont l'Ecole ne saurait se passer. S'il est bon d'y faire des incursions, il serait

périlleux d'y séjourner »<sup>[14]</sup>. Le dernier paragraphe de la préface est un plaidoyer pour la défense de « nos traditions classiques », dont

*le respect [...] est plus que jamais un des éléments du patriotisme ! Ainsi, parmi les malheurs qui nous affligent sans nous abattre, nous aiderons à rendre la génération présente plus jalouse encore de maintenir à son tour l'antique suprématie des lettres françaises.* <sup>[15]</sup>

Le romantisme a appauvri la littérature française en renonçant à la suprématie du style noble, l'a abâtardie en l'ouvrant aux influences étrangères, l'a démoralisée en cultivant la mélancolie ou la passion aveugle. Aussi est-il « périlleux » de trop l'étudier et convient-il de se méfier plus que tout de la « maladie romantique ». En somme, le romantique, individualiste, tourné vers son intériorité morose, ne peut donner qu'un mauvais soldat, et a toutes les chances d'être aussi un médiocre patriote. Cette vision des choses évolue après la guerre de 1914, victorieuse, elle. En témoigne ce beau plaidoyer pro-romantique de Maurice Souriau, qui, dans son *Histoire du romantisme*, dément l'ancienne condamnation. Reprenant à nouveaux frais l'idée commune selon laquelle le romantisme est la conséquence des traumatismes liés à la Révolution française et aux guerres de l'Empire, il en donne cette définition :

*De ce sol, consacré par la douleur et le sacrifice, avait monté lentement une brume de mélancolie, où tous les prismes de l'art mirent leur féerie. Le romantisme, et c'est là sa grandeur, c'est la collaboration de quelques génies avec la tristesse de l'âme française ; donc ne diminuons pas notre pays en essayant de diminuer ce romantisme, qui a fait ses preuves de solidité morale même dans la dernière guerre.* <sup>[16]</sup>

Souriau donne alors l'exemple d'un soldat, le capitaine Belmont, dont la correspondance de 1914 à 1918 montre le rapport entre les faits d'armes héroïques de ce brave et son « hémantisme ». Et de conclure : « le romantisme, qui énerve les faibles, mène ce fort jusqu'à l'héroïsme ». Mais nous sommes, avec ce livre de Souriau, en 1927, à un moment, donc, où le bellicisme recule, et dans un ouvrage savant qui n'est pas destiné directement à de jeunes esprits.

Dans les années 1880-1900 apparaissent déjà clairement, dans l'appréciation portée sur le romantisme, des variations de discours dans les Histoires Littéraires destinées à l'élite adulte ou aux étudiants des universités d'un côté, et dans les Précis ou Manuels destinés aux lycéens de l'autre. L'antiromantisme est sensiblement plus fort dans ces derniers que dans les premières. Il n'est que de comparer le *Manuel* de Brunetière, son *Histoire littéraire*, et ses conférences ou articles savants. On y retrouve partout la même thèse centrale définissant le romantisme comme un individualisme, et une réaction excessive contre le classicisme. Mais tandis que l'hugophobie de Brunetière se déploie à cœur joie dans son *Manuel*, qui présente Hugo comme un songe-creux opportuniste, dont les palinodies politiques s'expliquent par son désir de se faire l'« écho sonore » de la *vox populi*<sup>[17]</sup>, dans son *Histoire*, il reconnaît au moins les beautés de la langue et de l'invention verbale. Il termine même son article « L'évolution d'un poète : Victor Hugo » par un éloge de sa poésie lyrique et épique, concluant : « Et s'il n'en reste qu'un, il sera celui-là ! »<sup>[18]</sup>. Et dans sa Conférence de l'Odéon, publiée en 1892, et prononcée devant un parterre éclairé, il accorde à Hugo des qualités non seulement poétiques, mais aussi dramatiques qu'il lui dénie dans le manuel à l'usage des lycéens. Quant à Dumas, dans son *Manuel* Brunetière lui reconnaît de l'invention dramatique, mais n'apprécie guère son « esprit de révolte », qui a donné de bien mauvaises idées aux auteurs de mélodrames sociaux ; en revanche il lui distribue des éloges dans son *Histoire*, lui reconnaissant « quelque chose qui attache : [...] un ton d'allégresse, de confiance, de belle humeur, qui entraîne la sympathie », une « joie exubérante et naïve » qui contraste heureusement avec la « tristesse laborieuse de Vigny ou de Hugo »<sup>[19]</sup>.

Les manuels à l'usage des élèves ont tendance à mettre en garde contre la tentation d'imiter les romantiques. Y point la crainte que cette littérature ne démoralise les jeunes esprits. Cette crainte s'exerce tout particulièrement à l'encontre du théâtre romantique. Pour disqualifier ce dernier, divers arguments sont utilisés, parfois contradictoires, qui tendent à prouver, afin d'en limiter l'intérêt et, partant, l'étude, que ce n'est pas vraiment du théâtre.

## Que le drame romantique, ce n'est (presque) pas du théâtre

Tout comme, aujourd'hui, on trouve certains critiques pour se demander si les performances muettes, comme celles de Roméo Castelluci, ou les spectacles mêlant parole, musique et danse, voire vidéo, sont « encore du théâtre », dans les histoires littéraires de l'époque, le « mélange des genres » propre à l'esthétique romantique pose un problème de définition générique.

Ce n'est pas tant le mélange du comique et du tragique qui choque, puisque ce sont, à tout prendre, deux registres d'un même genre théâtral, que la porosité, dans le « drame », du poétique, de l'épique, et du théâtral. Cette indécision est résumée en ces termes par Brunetière au sujet de Hugo : « lyriques, romanesques, mélodramatiques, ces drames sont en somme médiocres. »<sup>[20]</sup> Par « lyriques », Brunetière entend que s'y exprime le moi de l'auteur, et non celui du personnage. Par « romanesque », il entend que l'action, insuffisamment serrée, se déployant en « tableaux », y languit. Par « mélodramatique », il entend que le théâtre romantique se compromet avec les formes viles, dépourvues de dignité littéraire, du spectaculaire populaire. C'est ce dernier point qui est sans doute le plus problématique. Tant que l'on considère le « mélange des genres » comme la fusion dans le drame de la comédie et de la tragédie classique, comme le fait par exemple Doumic<sup>[21]</sup>, on s'y retrouve. Mais que dans le mélange des genres, il faille aussi inclure les genres populaires, voilà qui est plus difficilement acceptable. Ce qui relève des émotions fortes du mélodrame ou des ficelles du vaudeville est disqualifié, et stigmatisé comme le talon d'Achille du théâtre romantique. Doumic énumère ainsi les défauts du drame romantique importés du mélodrame : l'absence d'étude des sentiments et des caractères, le manque de logique dans l'action, l'accumulation d'événements extraordinaires, des « intrigues ténébreuses, duels, tueries, empoisonnements, surprises, enlèvements, reconnaissances. »<sup>[22]</sup>

Le fait qu'il s'agit d'un théâtre matérialiste, oculaire, et donc d'abord d'un art du spectacle, est diversement apprécié. On reconnaît généralement à Hugo le soin qu'il apporte, dans ses didascalies, à la composition scénique. Ainsi, pour Pellissier,

*les pièces de Victor Hugo récréent [...] les yeux par de brillants costumes, par de prestigieux décors, émeuvent les nerfs par la violence des situations, par le heurt des contrastes, par le mouvement tumultueux des acteurs, charment l'oreille par l'harmonie des alexandrins, par l'éclatante sonorité des airs de bravoure ou par la sonorité voilée des andantes. Ils tiennent à la fois de l'opéra et du mélodrame.*<sup>[23]</sup>

Même admiration chez Faguet, qui voit dans *Hernani* et *Marion de Lorme* des drames « pleins de beautés vraiment nouvelles, brillants, étincelants, oratoires, lyriques, tenant plus de l'opéra que de la tragédie, mais extrêmement séduisants et prestigieux », et dans *Ruy Blas* « le meilleur, le mieux fait, le plus dramatique, le plus varié, le plus éloquent et le plus amusant à la fois des drames de Hugo. »<sup>[24]</sup> On accorde aussi à Dumas des qualités d'homme de théâtre, mais pas d'homme de lettres. Brunetière, comme la plupart des critiques, juge : « C'est à la scène qu'il faut voir [ses drames], pour connaître toute leur valeur. C'est dire qu'ils ne sont pas littéraires. Ils n'ont pas de style, et la forme y reste indécise, imprécise, banale. La

psychologie y est sans profondeur. Ils sont mal composés »<sup>[25]</sup> – défauts que Brunetière attribue à l'éducation négligée de Dumas.

Le deuxième critère qui amène à refuser au drame romantique la dignité du genre théâtral, c'est que le théâtre doit être un observatoire des caractères et une école de la morale. Cette définition englobante, présentée comme un absolu du genre, correspond en réalité à l'usage scolaire contemporain que l'on fait des classiques. Selon Daniel Mornet, disciple de Lanson, « le théâtre classique nous présente des personnages qui raisonnent et s'analysent ; *le théâtre romantique sera dominé par des impulsions aveugles, des fatalités, des mystères.* »<sup>[26]</sup> Notons qu'ici, en 1925, Mornet, dans le sillage de son maître, analyse, mais ne juge pas, contrairement à Brunetière. Pour Pellissier non plus, il n'y a pas de psychologie dans les personnages romantiques<sup>[27]</sup>, mais là, le jugement négatif affleure. Selon lui, ce qui rend *Chatterton* de Vigny si mauvais, c'est que c'est une pièce à thèse, où le héros incarne une idée : « « l'homme spiritualiste étouffé par une société matérialiste ». Chatterton ne représente pour lui qu' « un nom d'homme » ; il pourrait aussi bien s'appeler le Poète. / On doit sans doute rendre justice à la hauteur de cette conception. Mais un personnage si peu vivant et agissant n'est guère dramatique. »<sup>[28]</sup>

Même condamnation quasi unanime des personnages de Dumas. Retenons le jugement emblématique de Faguet, pour qui Dumas est certes un brillant dramaturge qui « avait le sens dramatique, l'instinct des situations fortes, la clarté et l'allure directe de l'intrigue, un dialogue d'un relief étonnant. [Mais il] ne nous a rien appris sur l'âme humaine, et c'est pourquoi son théâtre, qui a divertit et presque ému deux générations, n'est plus pour nous qu'une curiosité littéraire. »<sup>[29]</sup>

Quant aux personnages de Hugo, ils paraissent bien peu dramatiques, étant jugés soit comme de pures constructions idéales, soit comme les porte-voix du « je » lyrique hugolien. Sur la première catégorie, citons cette démonstration de Doumic :

*le théâtre est la partie la plus faible de l'œuvre poétique de Victor Hugo : ce n'était pas de ce côté-là que le portait la tournure de son esprit. Il lui manque ce qui est essentiel au théâtre, à savoir une psychologie : ses personnages ne sont pas des êtres vivants : ce ne sont que de brillantes fictions. Aussi Victor Hugo en a-t-il été réduit à remplacer l'inspiration qui manquait par l'emploi et l'abus des procédés. Celui qui revient le plus fréquemment et à quoi se ramène presque toute la conception dramatique de Victor Hugo, c'est l'antithèse. Ainsi, Hernani est le héros dans le bandit ; Ruy Blas, le laquais homme de génie, le ver de terre amoureux d'une étoile ; Marion Delorme, la courtisane amoureuse ; François Ier, le libertin vulgaire dans le roi ; Triboulet, le père sublime dans le fou ridicule ; Lucrece Borgia, l'instinct de la mère chez la femme dénaturée.*<sup>[30]</sup>

L'antithèse est ravalée au rang de procédé de composition. Doumic, pas plus que ses contemporains, n'y voit ce qu'elle est chez Hugo, c'est-à-dire, pratiquement jamais la figure de l'opposition manichéenne, mais, selon les cas, celle de l'harmonie des contraires, de la contradiction intime, ou du scandale.

Brunetière a une autre interprétation du manque de psychologie des personnages de Hugo. Selon lui, le théâtre, dont la fonction cognitive est d'analyser les caractères humains, doit montrer des personnages « objectifs » à dimension universelle, comme le font les « classiques » ; ce qui est incompatible avec le romantisme, dont la caractéristique foncière, selon lui, est l'expression individualiste du moi (par nature haïssable) des écrivains.

*Le romantisme, c'est avant tout, en littérature et en art, le triomphe de l'individualisme, ou l'émancipation entière et absolue du Moi [...]. De tous les caractères du romantisme, il n'y en a pas qui lui soit plus essentiel : j'entends par là qui explique le mieux les causes de sa grandeur ; celles de sa décadence ; et la nature de la réaction qu'il devait provoquer. »*

Loin de considérer, comme nous le faisons aujourd'hui, la portée collective de l'énonciation lyrique<sup>[31]</sup>, il fustige dans le lyrisme des personnages de Hugo leur référence exclusive à l'individu Hugo dans lequel le spectateur ne se reconnaît guère, et il leur reproche de ne procurer au public aucune connaissance de l'espèce humaine, là où les classiques, disant des vérités universelles, ne parlent pas d'eux-mêmes, mais de l'homme en général<sup>[32]</sup>. Cet individualisme est à la rigueur acceptable, selon lui, dans la poésie lyrique, mais incompatible avec le genre théâtral. Brunetière en veut pour preuve le contrepied réaliste au romantisme pris par ces véritables dramaturges que sont Scribe et Dumas fils : eux, au moins,

*ont bien compris [...] que douze ou quinze cents spectateurs, de tout âge et de toute condition, ne se renferment pas pendant quatre ou cinq heures dans une salle close pour y entendre un auteur leur parler de lui-même. [...] C'est comme si nous disions que le théâtre ne rentre en possession de ses moyens qu'en cessant d'être romantique. »<sup>[33]</sup>*

Ce qu'il fallait démontrer.

Ce qui est ici rejeté, sans faire l'objet d'une identification véritable, c'est cette caractéristique des personnages hugoliens, que Claudel théoriserait pour son propre compte, à représenter des pulsions, et non des caractères. Anne Ubersfeld et Guy Rosa l'ont montré<sup>[34]</sup>, le faible anthropomorphisme des personnages de Hugo relève de leur capacité à figurer, collectivement et non pas individuellement, une topique de la psyché assez semblable à ce que Claudel décrira des quatre personnages de *L'Echange* qui interagissent comme des forces psychiques d'une seule et même âme jouant aux quatre coins. Quant aux antithèses qui structurent les personnages hugoliens, on peut y voir la figuration de l'Inconscient qui ignore le principe de non-contradiction. Les personnages de Hugo ne sont pas dénués de psychologie, mais, avec quelques décennies d'avance sur l'invention de la psychanalyse, science dont les auteurs de manuels de la III<sup>e</sup> République n'ont bien sûr pas encore intégré la fécondité dans les études littéraires, ils délivrent davantage un savoir sur la psyché que sur les caractères.

En tout cas, les personnages du théâtre romantique pratiquant peu l'introspection ou l'autocritique, ils semblent guidés par la loi de la passion, et non par celle de la conscience. *Antony* de Dumas, qui eut un grand succès de scandale en 1831, fut accusé de pervertir la jeunesse, et quelques années plus tard, d'avoir inspiré ses crimes en série à Lacenaire, est identifié par Brunetière comme l'archétype de l'immoralisme romantique, avec l'« affirmation de la souveraineté de la passion ; – et, sous le nom d'énergie, la glorification du crime. »<sup>[35]</sup> Un immoralisme que Brunetière, sans le dire explicitement, associe à un errement idéologique, puisqu'il se scandalise également de voir les rois et le clergé maltraités par Hugo, qui fait de la vertu l'apanage de l'ouvrier et de la courtisane<sup>[36]</sup>. L'immoralisme du drame romantique a d'ailleurs, selon Brunetière, dégénéré dans son imitation par les auteurs de mélodrames sociaux, comme Frédéric Soulié ou Félix Pyat, auteur du *Chiffonnier de Paris* qui eut tant de succès pendant la Révolution de 1848. Le reproche d'immoralisme est plus fort encore chez Joanni d'Arsac, auteur d'un manuel à l'usage de l'enseignement catholique, dans le très court chapitre qu'il consacre à la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, en annexe aux vingt-neuf chapitres consacrés à la période MA-XVIII<sup>e</sup>, à une date (1883) où le XIX<sup>e</sup> n'est pas entré dans les programmes officiels :

*Les novateurs disciples de Victor Hugo, qui avaient raison contre la froide et officieuse littérature de l'Empire, avaient tort contre Corneille et Racine. En réagissant contre des règles inintelligentes, ils provoquèrent à la licence, tombèrent dans un réalisme grossier et vulgaire jusqu'à la trivialité ; il y eut, dans le roman, au théâtre, dans la poésie lyrique, des débauches d'imagination, des tableaux révoltants pour le goût et la pudeur. En faussant leur principe, les romantiques lassèrent le public ; il y eut réaction, et il devait en être ainsi. »<sup>[37]</sup>*

Déraisonnable, pulsionnel, antiprovidentiel, le théâtre romantique ne délivre ni savoir ni leçon. Il n'est pas apte à promouvoir une morale bourgeoise fondée sur le bon sens et la raison, contrairement aux classiques, tels qu'on les enseigne à l'époque, comme l'a montré Ralph Albanese dans son *Molière à l'École Républicaine* [38] ; l'auteur y montre que le commentaire scolaire porte alors surtout sur le moralisme de Molière, en qui l'on reconnaît et admire le bon sens, exprimé par les personnages de raisonneurs, la négation de la métaphysique, l'exaltation des vertus domestiques, la dénonciation de l'imposture, qu'elle prenne la forme de la fausse science des médecins, du paraître social aristocratique, ou de l'hypocrisie dévote, selon une orientation herméneutique en phase avec les schèmes idéologiques d'une bourgeoisie positiviste et souvent anticléricale.

## Minoration du théâtre romantique dans l'histoire littéraire

Aussi le discours scolaire s'est-il efforcé de minimiser l'influence du théâtre dans le panthéon romantique, et l'influence du romantisme lui-même dans la littérature du XIXe siècle.

Aujourd'hui, le « Romantisme » est de plus en plus reconnu comme un mouvement de pensée européen qui recouvre pratiquement tout le « Siècle des Révolutions ». Il faudrait, d'ailleurs, mais ce n'est pas le lieu, interroger cette nouvelle extension du domaine du romantisme. Mais dans les manuels de l'école républicaine, et même encore dans certains manuels d'aujourd'hui, on le réduit, comme le fait ici Doumic, à la plus petite portion possible, celle « qui commence aux environs de 1820, date de la publication des *Méditations* de Lamartine, et s'étend jusque vers 1850, époque où se manifestent des tendances précisément opposées. »[39] À l'intérieur de ce petit empan, la place du drame est encore plus réduite : 1830, avec la bataille d'*Hernani*, constitue une date commode pour rogner encore une dizaine d'années sur les débuts du mouvement, et 1843 une autre date commode pour hâter sa fin. D'où la périodisation interne du drame romantique, inlassablement répétée :

Avant 1830, ce n'est pas encore le drame romantique. Pourtant, les commentateurs notent que les unités et la distinction des genres avaient été abondamment critiquées en France depuis Diderot et Beaumarchais, et que l'intégralité des idées de la Préface de *Cromwell* se trouve déjà dans Mme de Staël, Schlegel, Guizot, Manzoni et Stendhal. Et l'on a beau noter aussi que Vigny et Dumas ont précédé Hugo sur la scène de la Comédie Française avec son adaptation d'*Othello* pour l'un, *Henri III et sa cour* pour l'autre, 1830 continue de désigner le *terminus a quo* du drame romantique.

Son apogée est de courte durée, de 1830 à 1843, et se termine par la retentissante chute des *Burgraves*. L'arrêt de la production dramatique de Hugo après les *Burgraves* est surinterprété, depuis la campagne de presse de 1843 (étudiée par Olivier Bara[40]), comme la reconnaissance d'un échec, et ce sans discontinuer, via Janin[41], Saint Marc Girardin[42], Nisard, et Camille Latreille inventant avec sa thèse[43], la formule malheureuse désignant *Les Burgraves* comme le « Waterloo du romantisme ». Pourtant, Patrick Berthier l'a montré, *Les Burgraves*, avec sa trentaine de représentations, ne furent pas vraiment un échec[44]. Et cette date de 1843 à partir de laquelle Hugo cesse de publier jusqu'à l'exil, correspond surtout au désastre privé de la mort de sa fille Léopoldine, qui n'engage pas le romantisme tout entier. L'idée reçue de la chute des *Burgraves* comme signal de la fin du romantisme constitue ce que Pierre Laforgue appelle à juste titre une « contrevérité officielle »[45] de l'histoire littéraire.

En réalité, on peut montrer que le romantisme théâtral se poursuit jusqu'à Edmond Rostand sans solution de continuité, et que *Cyrano de Bergerac*, en 1897, n'est en rien sa « résurgence »[46]. Entre temps, Musset triomphe sur les scènes officielles, Dumas continue de produire pendant tout le Second Empire, et la grande veine du théâtre historique et passionnel

a été poursuivie par Paul Meurice, Anicet-Bourgeois, Dennery, Victor Séjour, Ferdinand Dugué, Victorien Sardou, et bien d'autres. Sans compter le *Théâtre en Liberté* de Hugo, écrit sous le Second Empire et publié en 1886, mais dont nul ne parle, même après sa parution. Brunetière ne l'évoque pas même dans son article « L'évolution d'un poète : Victor Hugo », qui date pourtant de 1902. Il y répète ce qu'il pensait déjà vingt ans plus tôt : Hugo, avec la chute des *Burgraves*, a compris qu'il n'était pas doué pour le théâtre.

La réduction historique du romantisme a été mise en œuvre par la présentation délibérée et hautement discutée, jusqu'au « Lagarde et Michard », et encore au-delà, du « réalisme » comme un *autre* mouvement, en rupture avec le romantisme, qui lui aurait succédé en le supplantant définitivement. La lecture comparée du livre de Claude Millet<sup>[47]</sup> qui fait courir le romantisme de Chateaubriand à Baudelaire (au moins), et de celui de Philippe Dufour sur *Le Réalisme* de Hugo à Proust<sup>[48]</sup> fait apparaître une vaste intersection qui rend aujourd'hui caduque la présentation de ces deux «—ismes» comme deux écoles successives et antagonistes. Mais les présenter de la sorte servait à mettre en évidence une téléologie déceptive : le réalisme sonne le glas des excès maladifs du romantisme, et constitue dans cette perspective un réflexe de salubrité publique, un retour salutaire à l'objectivité classique. Dans cette perspective, on voit bien à quoi sert le mythe de la chute des *Burgraves*.

Après cette dernière, selon l'histoire officielle, se produit une triple réaction : d'abord avec Ponsard, et la vogue de Rachel, on assiste à un retour en grâce des classiques, relativisé, on l'a vu, par Faguet. Puis, les romantiques eux-mêmes s'amendent. Ainsi, pour Marcou, dans ses *Morceaux choisis* de 1881, les romantiques ont à peu près tous fini par rentrer dans le rang du classicisme<sup>[49]</sup>. Ce que répète toujours soixante-dix ans plus tard la *Littérature* de Bédier, Hazard et Martino, où l'on apprend que les romantiques « découvrent bientôt les faiblesses de leurs théories et s'efforcent de retrouver une voie meilleure »<sup>[50]</sup>. C'est dans cette perspective d'autocritique et de remédiation que la création tardive des pièces de Musset, pourtant écrites pour la plupart dans les années 1830, est utilisée contre le romantisme. Elles « sont contemporaines des succès de Hugo, mais elles n'ont paru sur la scène qu'après 1846 ; elles peuvent donc être considérées comme un essai de 'redressement' de la poétique romantique fourvoyée. »<sup>[51]</sup> Musset salvateur, « enfant terrible » du romantisme, le sauve par sa « fantaisie » et surtout sa « sincérité » (qui repose de l'artificialité hugolienne). On trouve ces expressions toutes faites sous de nombreuses plumes. Enfin, après 1850, triompherait, avec le réalisme de la comédie bourgeoise, une nouvelle forme de classicisme, c'est-à-dire d'objectivité qui faisait totalement défaut au romantisme. Brunetière accorde dans cette perspective au romantisme le mérite d'avoir acquis aux dramaturges une « liberté générale très vague »<sup>[52]</sup>, constituant un stade préparatoire au retour en force de l'esprit français à partir du Second Empire, sous la plume des trois grands auteurs voués à une longue postérité, d'après la plupart de nos critiques : Emile Augier, Dumas fils et Victorien Sardou, qui achèvent de guérir la scène française de la « maladie romantique » par le moralisme bourgeois de leur théâtre, et le retour à la comédie de mœurs ou de caractère, enrichie du sens de l'observation hérité de Balzac, et du retour au modèle aristotélicien de la pièce bien faite perfectionné par Scribe. On assiste alors, selon Brunetière, au retour des idées « qualifiées généralement de "bourgeoises", c'est-à-dire des idées justes, socialement utiles [...] ébranlées par le Romantisme »<sup>[53]</sup>. Pour autant, le drame romantique est habilement récupéré pour ce qu'il a légué à la comédie de mœurs : le mélange des tonalités, qui, selon Doumic, la rend « ingénieuse et pathétique, spirituelle et émouvante » ; du drame moderne comme *Antony*, elle garde la « description des erreurs et des violences de l'amour » (interprétation très moralisante de la pièce de Dumas), et du drame historique le sens de la description du milieu. Et selon Brunetière, Augier, Dumas fils et Sardou s'inspirent avec bonheur, à leur manière moins scandaleuse, des situations inventées par Dumas<sup>[54]</sup>. Cette subordination du théâtre

romantique prend de telles proportions dans l'*Histoire de la littérature française* de Doumic que son chapitre consacré au théâtre du XIXe siècle, est sous-titré « La Comédie de mœurs »<sup>[55]</sup>, ce qui lui permet, dans l'affichage du moins, si ce n'est dans le corps du propos, de faire complètement l'impasse sur le drame romantique historique, de Dumas à Rostand. Au moins consacre-t-il un chapitre plein au théâtre romantique dans sa collaboration à la monumentale Histoire littéraire dirigée par Petit de Julleville<sup>[56]</sup>.

Là où la minoration du théâtre romantique se fait le plus sentir, c'est dans les *Morceaux choisis*. Dans ceux de Charles Lebaigue, Hugo n'est représenté que par sa poésie, qui le sauve du reste : « On ne peut dire de Victor Hugo ni peu de mal, ni peu de bien. Ses défauts, systématiques pour la plupart, sont aussi graves que nombreux : mais la dixième partie de son trésor lyrique suffirait pour faire vivre son nom aussi longtemps que notre langue et que notre littérature. »<sup>[57]</sup> Il cite nombre de poèmes tirés des recueils lyriques et de la *Légende des Siècles*, mais aucun extrait de son théâtre, alors qu'il cite de nombreux extraits de Corneille et Racine, ce qui n'a rien d'étonnant, mais aussi du théâtre de Ponsard (*Charlotte Corday*). Dans ce volume, Musset a droit à quelques extraits poétiques, mais pas de son théâtre, et l'on ne trouve aucun extrait de Vigny ni de Dumas. Même chose dans les *Morceaux choisis* de Marcou, qui offrent des extraits de la *Marie Stuart* de Lebrun, de *Louis XI* et des *Comédiens* de Delavigne, consacre quinze pages à Ponsard dramaturge (c'est-à-dire plus qu'à Hugo poète), avec des extraits de quatre pièces, *Lucrèce*, *Agnès de Méranie*, *Charlotte Corday* et *Galilée*, mais ne donne aucun extrait dramatique de Hugo.

## Ré-estimation du drame romantique par Lanson et ses disciples

À partir de Lanson cependant, une forme de réhabilitation timide du théâtre romantique s'opère, par un plus grand historicisme, qui mène à une plus grande prudence dans la formulation de jugements de goût.

Lanson, qui a consacré sa thèse à Nivelles de la Chaussée, resitue le drame romantique dans une filiation longue remontant aux théoriciens du drame bourgeois, sans en profiter, comme avaient tendance à le faire ses prédécesseurs, pour accuser Hugo de n'avoir rien inventé. La méthode historique de Lanson, qui, comme l'a montré Antoine Compagnon, l'amène à appliquer « à la littérature française de l'époque moderne, des techniques philologiques déjà éprouvées sur les littératures ancienne et médiévale »<sup>[58]</sup>, l'éloigne de la critique rhétorique et mondaine dont Brunetière reste le modèle, et de l'instrumentalisation de la littérature au profit d'une morale universaliste. La méthode historique s'intéressant au contexte de création des œuvres, Lanson resitue dans le champ du système des privilèges la proximité du drame romantique avec le mélodrame, remarquant que

*le mélodrame ne reste classique que par la rectitude rapide de son action et par la grosse honnêteté bourgeoise de sa morale : au reste, par ses effets de pathétique brutal, par sa prose tour à tour triviale ou boursouflée, par le mélange des genres, par les sujets modernes et exotiques, par l'exploitation du répertoire allemand ou anglais, il semble bien être un romantisme de la veille. »*<sup>[59]</sup>

Il inclut Musset dans le romantisme, sans s'embarrasser de la chronologie et des catégorisations restrictives de ses prédécesseurs : « Ce théâtre de Musset est exquis, et de la plus pure essence romantique : il est lyrique sans mélange. »<sup>[60]</sup>

Et loin de l'opposer mécaniquement au réalisme, il crédite le drame romantique d'avoir introduit sur la scène française le spectacle, l'action extérieure, le pittoresque, les détails, bref, une forme de réalisme.

De Scribe, dont certains devanciers de Lanson avaient fait un maître de la comédie, Lanson ne retient pas les pièces bourgeoises, mais *L'Ours et le pacha*, « pure folie » qu'il rapproche des farces de Duvert et Lauzanne, des pochades jouées par les comiques Potier, Arnal, Odry sur les théâtres secondaires des Variétés, du Palais-Royal, du Vaudeville. On peut donc dire que Lanson témoigne déjà de l'intérêt que l'histoire culturelle porte aujourd'hui aux rapports entre spectacles populaires et littérature dramatique à l'époque romantique.

Son disciple Daniel Mornet n'oppose plus radicalement le drame romantique au canon classique. Il observe même la structure aristotélicienne du drame romantique, qui le rapproche de la tragédie :

*Comme le théâtre classique, le théâtre romantique met en scène les grands de ce monde frappés par de grands coups du sort ; comme les tragédies du XVIII<sup>e</sup> siècle, il peint, au lieu de caractères complexes et vivants, des formules de caractère [...]. Ils sont la représentation théorique d'un sentiment ou d'un passé abstraits placés dans une circonstance dramatique artificiellement combinée [...]. Le drame romantique pourrait se définir comme une tragédie pseudo-classique irrégulière, à couplets lyriques et à spectacle.*<sup>[61]</sup>

Autre disciple de Lanson, Des Granges<sup>[62]</sup> pratique lui aussi l'histoire culturelle avant la lettre. Il resitue le drame romantique dans le paysage complet des théâtres. Sa partie consacrée au XIX<sup>e</sup> siècle, qui a maintenant une place égale à celle des autres siècles, consacre un chapitre liminaire à un « Tableau général du XIX<sup>e</sup> siècle » faisant place au contexte politique, économique, social et institutionnel de la littérature. Il évoque, comme Lanson, l'influence formelle du mélodrame sur le drame romantique, sans porter de jugement négatif. Il montre aussi finement que la fin tragique des drames romantiques les distingue profondément des mélodrames de Pixérécourt et Caigniez à dénouements providentiels, tout comme les sépare l'ambition littéraire de la langue du drame romantique, écrit en vers ou dans « une prose noble ou poétique »<sup>[63]</sup>. Ce qui ne l'empêche pas, dans le même temps, de reprendre presque terme à terme les condamnations esthétiques de Brunetière contre le drame romantique.

Au terme de cette étude, l'origine du discrédit porté par les doctes sur le théâtre romantique se comprend mieux. On voit à quel point la promotion du canon classique à des fins patriotiques et morales a pu alimenter l'anti-romantisme, dont on sait, par ailleurs, qu'il a été nourri par toutes sortes d'idéologies contraires, de l'Action française au marxisme<sup>[64]</sup>.

On comprend également que l'esthétique de l'émotion forte, du clou, ne pouvait guère être commentée en classe à une époque où, contrairement à aujourd'hui, l'étude de la représentation théâtrale était largement impensable, le théâtre étant considéré avant tout comme une branche de la poésie dramatique avant d'être un art du spectacle. On comprend également que l'ambition romantique d'un public uni, qui amène les grands auteurs à composer avec les codes des spectacles populaires, ne peut être acceptée dans le cadre de la promotion d'une « grande littérature » nationale. Mais on aurait tort aussi, quelque agacement que l'on puisse ressentir à la lecture de certains jugements de valeur qui nous paraissent terriblement démodés, de juger sévèrement à notre tour l'idée de la littérature que se faisaient nos devanciers pédagogues. Quand on repère, par exemple, la finesse de certaines analyses contextuelles de Lanson, tant décrié dans les années structuralistes, on doit bien reconnaître en lui un jalon de l'histoire culturelle qui nous fait aujourd'hui resituer le théâtre romantique dans le milieu artistique global de sa création, pour une meilleure compréhension de sa véritable portée. Et l'on tremble aussi en imaginant le jugement de la postérité sur notre propre façon d'écrire l'histoire littéraire.

---

Cette étude est la version développée d'une communication prononcée initialement au colloque *L'Idée de littérature dans l'enseignement (1880-1940)*, organisé par Martine Jey et Didier Alexandre (IUFM de Paris / Paris-Sorbonne) les 18-20 mars 2010. Avant leur édition imprimée, les actes de ce colloque sont publiés sur le site de Fabula.

- 
- [1] Après l'introduction du Moyen Âge et du XVI<sup>e</sup> siècle en 1880.
- [2] Désiré Nisard, *Histoire de la littérature française*, Didot, 1861.
- [3] Je remercie Martine Jey d'avoir guidé mes investigations, et pour ses indications précieuses, ainsi que Pierre Georgel, Franck Laurent, Bernard Leuilliot, Claude Millet, Michel Murat, et Guy Rosa, pour leurs suggestions.
- [4] René Doumic, *Histoire de la littérature française*, Delaplane, 1893, p. 491.
- [5] Ferdinand Brunetière, *Manuel de l'histoire de la littérature française*, Delagrave, 1898, p. 1.
- [6] Antoine Compagnon, dans *La Troisième République des Lettres*, Seuil, 1983, expose en détail les rapports complexes de Lanson à Brunetière, y compris son admiration proclamée au début de sa carrière (p. 49).
- [7] Gustave Lanson, *Histoire illustrée de la littérature française*, Hachette, 1923, p. 282. Son *Histoire de la littérature française* paraît en 1895 chez Hachette.
- [8] Voir à ce sujet *Corneille des romantiques*, sous la dir. de Myriam Dufour-Maître et Florence Naugrette, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006.
- [9] F. Brunetière, *Essais sur la littérature contemporaine*, Calmann-Lévy, 1892, p. 318-325.
- [10] Pierre Moreau, *Le Classicisme des romantiques*, Plon, 1932, p. 18-22.
- [11] F. Brunetière, « Classiques et romantiques », dans *Etudes critiques sur l'Histoire de la Littérature française*, Hachette, 1890, p. 291.
- [12] F. Brunetière, *ibid.*, p. 312.
- [13] Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique ? », dans *Littératures classiques*, n° 19, automne 1993, p. 13.
- [14] Gustave Merlet, *Etudes littéraires sur les classiques français de la Rhétorique et du Baccalauréat ès-lettres*, Hachette, 1880, p. II.
- [15] *Ibid.*, p. VII.
- [16] Maurice Souriau, *Histoire du romantisme en France*, tome I, « Introduction », Spes, 1927, p. LI.
- [17] Un exemple : « La préface de Marion Delorme ; – et qu'en y célébrant les Trois Glorieuses [...], Victor Hugo n'a pas tant "abjuré" sa foi royaliste, – qu'obéi au principe de son lyrisme ; – qui est et qui sera toujours de s'inspirer de "l'actualité", – d'avoir des chants pour tous les deuils et pour toutes les victoires ; – et d'être autant qu'il le pourra l'écho sonore des émotions populaires. » F. Brunetière, *Manuel de l'histoire de la littérature française*, p. 462.
- [18] F. Brunetière, « L'évolution d'un poète : Victor Hugo » [1<sup>er</sup> mars 1802], dans *Etudes critiques*, p. 221.
- [19] F. Brunetière, *Histoire de la littérature française classique*, Delagrave, 1917, p. 249-250.
- [20] F. Brunetière, *ibid.*, p. 245.
- [21] « L'union du grotesque et du sublime sera justement la marque propre d'un genre distinct de la tragédie et de la comédie, né du mélange de ces deux genres et qui s'appellera "le drame" » (René Doumic, *Histoire de la littérature française*, Delaplane, 1893, p. 490).
- [22] *Ibid.*, p. 577.
- [23] Georges Pellissier, *Précis de l'histoire de la littérature française*, Paris, Delagrave, 6<sup>e</sup> édition [s. d.], p. 425.
- [24] Emile Faguet, *Histoire de la littérature française depuis le XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours*, Plon, 1900, p. 342.
- [25] F. Brunetière, *Histoire de la littérature française classique*, p. 247.
- [26] Daniel Mornet, *Précis de Littérature française*, Paris, Larousse, 1925, p. 199.
- [27] G. Pellissier, *op. cit.*, p. 425.
- [28] *Ibid.*, p. 427.
- [29] E. Faguet, *Histoire de la littérature française depuis le XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours*, Plon, 1900, p. 352.
- [30] R. Doumic, *Histoire de la littérature française*, p. 500.
- [31] Voir notamment Dominique Rabaté (dir.), *Poétique du sujet lyrique*, PUF, 1996, et Ludmila Charles-Wurtz, *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Champion, 1998.
- [32] F. Brunetière, *Essais sur la littérature contemporaine*, p. 324.
- [33] F. Brunetière, *Manuel de l'histoire de la littérature française*, p. 437-439.
- [34] La première, dans *Le Roi et le bouffon*, José Corti, 1974, le second dans ses commentaires de *Ruy Blas*, Livre de Poche, 1987 [rééd. 2000].
- [35] F. Brunetière, *Manuel de l'histoire de la littérature française*, p. 433-434.
- [36] F. Brunetière, *Histoire de la littérature française classique*, p. 245-246.

- [37] Joanni d’Arsac, *Histoire de la littérature française, contenant les analyses des ouvrages prescrits pour les examens du baccalauréat. Troisième, Seconde et Rhétorique*, Paris, Société Générale de Librairie Catholique, 1883, p. 530.
- [38] Ralph Albanese, *Molière à l’École Républicaine. De la critique universitaire aux manuels scolaires (1870-1914)*, Saratoga, Anima Libri, « Stanford French and Italian Studies », 1992.
- [39] R. Doumic, *Histoire de la littérature française*, p. 489.
- [40] 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 XIXe siècle ?*, sous la dir. de Corinne Saminadayar-Perrin, Publications de l’Université de Saint-Etienne, 2008.
- [41] Jules Janin, *François Ponsard*, Librairie des Bibliophiles, p. 12.
- [42] O. Bara rappelle, dans l’article cité ci-dessus (note 2), qu’en 1843, le *Cours de littérature dramatique* de Saint Marc Girardin, où s’exprimait son opposition au drame romantique professée depuis sa chaire de la Sorbonne, s’était vendu en un mois à deux mille exemplaires.
- [43] Camille Latreille, *La Fin du théâtre romantique et François Ponsard d’après des documents inédits*, Hachette, 1900.
- [44] Patrick Berthier, « L’“échec” des *Burgraves* », *Revue d’Histoire du Théâtre*, n° 187, 1995.
- [45] Pierre Laforgue, « La division séculaire dans l’histoire de la littérature », conférence au Collège de France reprise dans *Histoires littéraires*, n° 9, 2002, p. 25. Pierre Laforgue préfère retenir 1869 comme date-phare de la fin du romantisme (morts de Lamartine et Sainte-Beuve, publication des *Chants de Maldoror*, « énorme tombeau parodique du romantisme et qui rabattent tout le romantisme sur lui-même », p. 26).
- [46] Voir à ce sujet le chapitre « Longévité du drame romantique » dans Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda et Florence Naugrette (dir.) *Le Théâtre français au XIXe siècle*, Anthologie de l’Avant-Scène Théâtre, 2008 ; F. Naugrette, « La périodisation du romantisme théâtral », actes du colloque de Nice (2009) *Les Arts du spectacle à l’épreuve de l’histoire*, textes réunis par Roxane Martin et Marina Nordera, Champion, à paraître ; Sylviane Robardey-Eppstein, « La survivance du théâtre romantique sous le Second Empire », actes du colloque *Les Spectacles sous le Second Empire*, organisé en 2009 par Jean-Claude Yon, Université de Versailles-Saint Quentin en Yvelines, à paraître.
- [47] Claude Millet, *Le Romantisme*, Le Livre de Poche, 2007.
- [48] Philippe Dufour, *Le Réalisme*, PUF, 1998.
- [49] François-Léopold Marcou, *Morceaux choisis classiques français des XVIe, XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles à l’usage des classes de Troisième, Seconde et Rhétorique* [1881], Garnier frères, 2<sup>e</sup> édition, p. 459 sq.
- [50] J. Bédier, P. Hazard, P. Martino, *Littérature française*, p. 244.
- [51] *Ibid.*, p. 244.
- [52] F. Brunetière, *Manuel de l’histoire littéraire française*, p. 434.
- [53] F. Brunetière, *Histoire de la littérature française classique*, p. 371.
- [54] *Ibid.*, p. 250.
- [55] Comme le rappelle A. Compagnon (*op. cit.*, p. 44), son premier article de la *Revue d’histoire littéraire*, janvier 1894, s’intitule « La comédie de mœurs contemporaine. Esquisse de l’histoire d’un genre ».
- [56] Louis Petit de Julleville (dir.), *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, Paris, Armand Colin, 1896-1899.
- [57] Charles Lebaigue, *Morceaux choisis de la littérature française du XIe au XIXe siècle (prose et poésie)* [1886], Belin, 9<sup>e</sup> édition, 1907.
- [58] A. Compagnon, *op. cit.*, p. 46.
- [59] G. Lanson, *Histoire illustrée de la littérature française*, p. 282.
- [60] *Ibid.*, p. 289-290.
- [61] Daniel Mornet, *Précis de littérature française*, Larousse, 1925, p. 200.
- [62] Charles-Marc Desgranges, *Histoire illustrée de la Littérature française*, 5<sup>e</sup> édition, Hatier, 1920.
- [63] *Ibid.*, p. 765.
- [64] Je renvoie ici aux travaux du groupe de recherches sur l’antiromantisme dirigé par Claude Millet à l’Université Paris VII.