

Univerzita Karlova  
Pedagogická fakulta  
Katedra francouzského jazyka a literatury

## BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Le drame romantique de Victor Hugo

Romantické drama Victora Huga

The romantic drama by Victor Hugo

Petra Benešová

Vedoucí práce: PhDr. Renáta Listíková, Dr.

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: Dějepis se zaměřením na vzdělávání – Francouzský jazyk se zaměřením na vzdělávání

Je confirme que j'ai rédigé mon mémoire de Licence, intitulé *Le drame romantique de Victor Hugo*, sous la direction de mon directeur de mémoire et que les sources et documents ayant servi à son élaboration sont tous cités dans la bibliographie. Je confirme également que ce mémoire n'a pas servi à obtenir le même ou un autre grade universitaire.

Praha, 11. 7. 2021

Tímto bych chtěla poděkovat paní PhDr. Renátě Listíkové, Dr. za cenné rady, čas a odborné vedení, které mi poskytla při psaní této bakalářské práce.

## **ABSTRAKT**

Tato bakalářská práce se zabývá romantickým dramatem, specifickým literárním žánrem, který vznikl ve Francii v první polovině 19. století a u jehož zrodu stál jeden z nejvýznamnějších francouzských spisovatelů, Victor Hugo, na jehož divadelní tvorbu se tato práce také zaměřuje. V úvodních kapitolách je věnována pozornost vzniku divadla v antickém Řecku a jeho základním principům, dále pak vývoji francouzského divadla od středověku do 19. století. Následující stručná kapitola se pro úplnost práce věnuje vzniku a základním charakteristikám romantismu jako uměleckého směru. Dvě závěrečné kapitoly se zaměřují na romantické drama, nejprve z pohledu teoretického se zaměřením na přínos Victora Hugo tomuto žánru a na události, které vedly k přijetí těchto nových divadelních postupů publikem i odborníky. Poslední kapitola rozebírá a porovnává mezi sebou dvě Hugova dramata – *Ruy Blase* a *Hernaniho*. Na těchto dvou divadelních hrách, které patří mezi nejznámější autorova dramata, jsou ukázány základní principy žánru romantického dramatu.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

Victor Hugo, romantické drama, romantismus, *Ruy Blas*, *Hernani*

## **ABSTRACT**

This bachelor thesis focuses on the romantic drama, a specific literary genre which was created in France in the first half of the 19<sup>th</sup> century. Great influence on the birth of romantic drama had one of the most important French authors, Victor Hugo. This thesis also focuses on his dramatic work. Introductory part of this thesis discusses origin of theatre in ancient Greece, its basic principles, and the development of French theatre from the Middle Age to the 19<sup>th</sup> century. Following part is dedicated to origin and characteristics of Romanticism as an artistic movement. The next parts focus on the romantic drama. The romantic drama is here discussed from the theoretical point of view and with the emphasis on contribution of Victor Hugo to this genre. This part also mentions the events that lead to the reception of the new concept of theatre by the audience and experts. Last chapter discusses and compares two plays by Victor Hugo – *Ruy Blas* and *Hernani*. These two plays belong among the most famous Hugo's plays and contain the main principles of the romantic drama.

## **KEY WORDS**

Victor Hugo, romantic drama, Romanticism, *Ruy Blas*, *Hernani*

## Table des matières

Introduction .....	6
1 Les origines du théâtre .....	8
2 La tradition du théâtre dans la littérature française .....	9
2.1 Le théâtre français au Moyen Âge.....	9
2.2 Le théâtre à l'époque de la Renaissance et du Baroque.....	11
2.3 Le théâtre français à l'époque classique .....	13
2.3.1 Le théâtre sous le soutien d'État.....	13
2.3.2 Les premières tendances classiques et « la querelle du <i>Cid</i> ».....	14
2.3.3 Les règles du théâtre classique .....	15
2.3.4 La tragédie, la tragi-comédie et la comédie .....	16
2.4 Le théâtre au siècle des Lumières.....	17
2.4.1 Le siècle du théâtre.....	17
2.4.2 Le développement de la tragédie au XVIII <sup>e</sup> siècle.....	18
2.4.3 Le développement de la comédie au XVIII <sup>e</sup> siècle .....	19
2.5 Le théâtre dès la Révolution jusqu'à la Restauration .....	20
3 Le Romantisme français.....	21
4 Le drame romantique .....	22
4.1 La révolution du théâtre.....	22
4.2 Victor Hugo comme le théoricien du drame romantique .....	23
4.2.1 Préface de <i>Cromwell</i> (1827).....	23
4.2.2 Préface de <i>Chatterton</i> (1835) .....	25
4.2.3 La « bataille » d' <i>Hernani</i> (1830).....	26
4.2.4 L'œuvre théâtrale de Victor Hugo après la « bataille » d' <i>Hernani</i> .....	27
5 La comparaison des drames <i>Hernani</i> (1830) et <i>Ruy Blas</i> (1838).....	28
5.1 Les préfaces .....	28
5.2 Les contextes historiques .....	29

5.3	La couleur locale et les trois unités .....	29
5.4	Les personnages principaux.....	30
5.5	La bienséance brisée .....	31
5.6	L'apport du drame romantique .....	32
	Conclusion.....	34
	Resumé .....	36
	Bibliographie.....	38

## Introduction

Le sujet de ce mémoire est le drame romantique comme un genre théâtral spécifique et l'apport de Victor Hugo dans ce domaine. Hugo appartient parmi les auteurs les plus marquants de la littérature française surtout pour son œuvre poétique et romanesque qui est très connue. La dramaturgie hugolienne reste un peu dans l'ombre de ses romans cependant ses réflexions théoriques et ses drames forment un tournant important pour le théâtre en France.

Avant d'aborder le thème du drame romantique, il faut décrire les principes fondamentaux du théâtre et les circonstances de sa naissance à l'Antiquité. Les chapitres suivants sont consacrés au développement du théâtre français dès le Moyen Âge jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle qui voit la naissance du drame romantique. Ce résumé de l'histoire théâtrale montre son essor à travers les siècles et le rôle que le théâtre joue dans la culture française. La plus grande attention est consacrée à l'époque du Classicisme, une époque très importante pour le théâtre mais aussi pour la culture française en général. La tradition théâtrale découlant de l'Antiquité qui a été constituée au XVII<sup>e</sup> siècle a survécu à peu près 200 ans avant d'être remplacée par le drame.

Pendant les siècles, les genres du théâtre se formaient et disparaissaient, la dramaturgie cherchait l'inspiration dans les autres cultures européennes, surtout en Italie ou en Grande Bretagne. Ce développement, décrit dans ce mémoire, a mené au début du XIX<sup>e</sup> à la formation du mélodrame, un genre qui annonce la révolution théâtrale qui approche. Pour la complexité, la partie qui précède les chapitres concertants le drame romantique présente en bref la naissance du mouvement romantique en France et ses sources européennes.

Après cette description de l'histoire du théâtre et la caractéristique du Romantisme français, ce mémoire se concentre directement au drame romantique. D'abord, nous présentons les principes de base de ce genre et dans la suite du chapitre nous nous concentrons au rôle que joue Victor Hugo dans la théorie du drame romantique et à l'événement décisif pour la nouvelle esthétique théâtrale – la « bataille » d'*Hernani*. Dans ce chapitre, nous mentionnons aussi une autre réflexion théorique sur le drame romantique, la Préface de *Chatterton* d'Alfred de Vigny.

Le dernier chapitre de ce mémoire est consacré à la comparaison de deux pièces d'Hugo, peut-être les plus connues et jouées – *Hernani* (1830) et *Ruy Blas* (1838). Dans ces deux drames, Hugo a suivi ses propres demandes théoriques, donc les drames sont les exemples parfaits de ce genre. En comparant ces pièces, nous montrons et expliquons les grands changements apportés par Victor Hugo à la dramaturgie française.

Le but de ce mémoire est donc de présenter au lecteur les genres et les sources importantes pour la naissance du drame romantique, d'expliquer où réside la spécificité de ce genre et de présenter la révolution dans le domaine théâtral apportée par Victor Hugo et son œuvre dramatique. La comparaison des drames, choisis pour le nombre de leurs points communs, a pour son objectif principal de montrer les principes de l'esthétique du drame romantique.

# 1 Les origines du théâtre

Le mot « théâtre » signifie en grec le lieu où on donne un spectacle. Au fil du temps, l'expression « théâtre » s'est confondue avec le mot « spectacle ». Toutefois, à l'époque romaine, le mot « spectaculum » qui vient du verbe latin « spectare » (regarder avec l'attention) désignait les jeux et les combats du cirque. Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, le spectacle a commencé à désigner la pratique du théâtre.<sup>1</sup>

Les racines du théâtre reposent dans les fêtes du dieu grec Dionysos accompagnées par des processions, des danses et des chants mais aussi par la récitation pour laquelle se développaient des endroits spéciaux.<sup>2</sup> Des poèmes ont été récités par le chœur qui a commencé à interagir avec un personnage faisant face au public, l'espace s'est donc divisé en deux parties, l'orchestre où siégeait le chœur, et la scène où se trouvait le personnage qui lui répondait.<sup>3</sup> Les deux genres principaux du théâtre sont également nés à la Grèce antique. La tragédie présentait les mythes anciens alors que la comédie contenait la satire sociale et politique isochrone.<sup>4</sup>

Dès ses origines, le théâtre représente les faits qui reproduisent la réalité, ils semblent vrais mais les acteurs ne font qu'imiter les actions et les comportements.<sup>5</sup> Le théâtre est donc la mimésis ou l'imitation d'actions et de comportements qui est à la fois vraie et fictive.<sup>6</sup>

Les spectateurs jouent un rôle essentiel pour le principe du théâtre parce qu'ils y font partie active. À la différence de la lecture où les émotions restent souvent à l'intérieur, le public manifeste son identification avec les personnages et l'appréciation ou la dépréciation à l'extérieur par un applaudissement, des sifflements, etc. pendant et après le spectacle.<sup>7</sup>

Au cours des siècles, des auteurs et théoriciens du théâtre discutaient la question de la mimésis et ils essayaient de trouver la meilleure forme qui peut rendre la fiction acceptable pour les spectateurs.<sup>8</sup> D'après la *Poétique* d'Aristote, le registre tragique éveille les sentiments de la crainte et de la pitié, deux émotions très fortes, en effectuant la purgation des passions grâce à la catharsis.<sup>9</sup> Le spectateur qui a vécu la catharsis à la fin du spectacle devient plus capable de maîtriser ses passions et sa tension émotionnelle diminue parce que il arrive à comprendre le

---

<sup>1</sup> CORVIN, Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris : Éditions Bordas/SEJER, 2008, p. 1284-1285.

<sup>2</sup> VIALA, Alain (dir.), *Le théâtre en France des origines à nos jours*, 1<sup>re</sup> édition, Paris : Presses Universitaires de France, 1997, p. 6.

<sup>3</sup> Idem, p. 6-7.

<sup>4</sup> Idem, p. 7.

<sup>5</sup> Idem, p. 8.

<sup>6</sup> Idem, p. 9.

<sup>7</sup> Idem, p. 10-11.

<sup>8</sup> Idem, p. 11.

<sup>9</sup> M. Corvin (dir.), op. cit., p. 264.

dessein tragique des personnages.<sup>10</sup> Donc, la mimésis et la catharsis sont fortement liées parce que si le spectacle est vraisemblable, il provoque des émotions.

Le registre comique offre un autre type de dévouement parce que le spectateur, contrairement à la tragédie, reste distant des personnages, il ne se sent pas semblable à eux. C'est la raison pour laquelle les petits malheurs le font rire et l'apportent le sentiment de satisfaction, s'il s'agit d'un personnage méchant. En revanche, s'il s'agit d'un personnage bon, le spectateur peut partager le sentiment de bonheur à la fin de la pièce.<sup>11</sup>

## **2 La tradition du théâtre dans la littérature française**

Le théâtre fait une partie importante et autonome parmi les genres de la littérature française. Son développement depuis le Moyen Âge a suscité des débats passionnants parmi les auteurs, artistes, Académiciens, l'Église, la noblesse ou la bourgeoisie. Ces débats des théoriciens et même les thèmes et esthétique du théâtre lui-même reflètent dans une certaine mesure la situation politique et culturelle du pays.<sup>12</sup>

### **2.1 Le théâtre français au Moyen Âge**

Les Romains ont laissé leurs traditions et plusieurs théâtres en Gaule, comme dans toutes leurs anciennes provinces. Au Moyen Âge, la Gaule est devenue le royaume de France et le théâtre a subi des changements. À l'époque médiévale, le théâtre et la liturgie se sont liés, par conséquent les pièces de théâtre ont été jouées aux églises et les théâtres romains ont perdu leur fonction.<sup>13</sup> La représentation des pièces liturgiques, d'abord écrites en latin, a été liée avec les fêtes religieuses comme les Pâques ou l'Ascension. En reprenant les sections essentielles de la Bible, les spectacles portaient un rôle pédagogique, ils servaient aux publics illettrés de la manière semblable que des peintures dans une église.<sup>14</sup>

La fin du XII<sup>e</sup> siècle a vu la naissance de la première pièce de théâtre écrite en français. *Le Jeu d'Adam* est une pièce liturgique pleine de chants religieux en latin mais les dialogues entre les personnages sont en français.<sup>15</sup> À part la langue du texte, il y a un autre trait nouveau, à savoir les didascalies qui restent en latin mais qui sont extraordinairement détaillées pour que le public comprenne bien où se passe la pièce.<sup>16</sup>

---

<sup>10</sup> A. Viala (dir.), *Le théâtre en France des origines à nos jours*, p. 29.

<sup>11</sup> Idem, p. 28.

<sup>12</sup> M. Corvin (dir.), op. cit., p. 571.

<sup>13</sup> Idem, p. 571.

<sup>14</sup> A. Viala (dir.), op.cit., p. 45-46.

<sup>15</sup> JOMARON, Jacqueline (dir.), *Le Théâtre en France*, 1. du Moyen Age à 1789, Paris : Armand Colin Éditeur, 1988, p. 29.

<sup>16</sup> Idem, p. 29.

Au XIII<sup>e</sup> siècle, les citadins se sont réunis dans les confréries qui ont eu pour but originel d'aider leurs membres malades ou leurs familles après leur mort. À Arras, l'une de confréries regroupait des jongleurs, originellement les hommes itinérants qui récitaient des textes littéraires divers.<sup>17</sup> Pour l'occasion des réunions annuelles de la confrérie, deux pièces ont été écrites<sup>18</sup> - *Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel et *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle. Elles contiennent les traits profanes, à savoir la satire et les éléments d'actualité.<sup>19</sup> Le genre le plus fréquent à cette époque était le miracle, une forme où la lutte entre le Mal et le Bien représente le sujet principal.<sup>20</sup> Deux miracles dramatiques de Rutebeuf, un trouvère parisien, se sont conservés jusqu'à nos jours – le *Miracle de Théophile* et les *Miracles de Notre Dame par personnages*.<sup>21</sup> À la fin de l'époque de l'essor des confréries, surtout celle d'Arras, le théâtre n'était plus joué sur le parvis devant l'église mais aussi sur les places des villes et ses auteurs – les jongleurs - sont devenus les professionnels.<sup>22</sup>

Le XIV<sup>e</sup> siècle a apporté d'autres genres nouveaux, la farce et la sottie qui sont normalement courts contrairement au mystère et à la moralité qui sont souvent trop longs pour être joués pendant une seule soirée.<sup>23</sup> La farce, une forme qui se moque des imperfections et des faiblesses des hommes, était originellement jouée pendant des pauses entre deux parties d'un miracle, puis s'est séparée et est devenue un genre très populaire qui a survécu le Moyen Âge.<sup>24</sup> Le mystère capte la vie de Jésus-Christ depuis sa naissance jusqu'à sa mort et sa résurrection.<sup>25</sup> Le chef-d'œuvre de ce genre est *Le Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban qui date du XV<sup>e</sup> siècle.<sup>26</sup>

Le théâtre est resté lié avec la religion et avec les fêtes chrétiennes jusqu'à la fin du Moyen Âge. Les genres variaient au cours de l'année, par exemple la période entre Noël et Épiphanie était pleine de représentations de sotties et de farces alors qu'au printemps dominaient les mystères.<sup>27</sup> Les spectacles joués sont devenus une partie indispensable des fêtes et des carnivals

---

<sup>17</sup> Idem, p. 34.

<sup>18</sup> A. Viala (dir.), op. cit., p. 55.

<sup>19</sup> M. Corvin (dir.), op. cit., p. 571.

<sup>20</sup> A. Viala (dir.), op. cit., p. 65.

<sup>21</sup> M. Corvin (dir.), op. cit., p. 571.

<sup>22</sup> J. Jomaron (dir.), op. cit., p. 40.

<sup>23</sup> M. Corvin, op. cit., p. 571.

<sup>24</sup> ŠRÁMEK, Jiří, *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost*, Brno: Host, 2012, p. 81-82.

<sup>25</sup> Idem, p. 74.

<sup>26</sup> Idem, p. 74.

<sup>27</sup> A. Viala (dir.), op. cit., p. 68-70.

d'une ville ou d'une société particulière.<sup>28</sup> Les représentations théâtrales étaient pour toute l'époque médiévale gratuits pour le public et joués par des troupes d'amateurs.<sup>29</sup>

## 2.2 Le théâtre à l'époque de la Renaissance et du Baroque

La Renaissance et l'Humanisme s'opposent contre la philosophie et les genres du Moyen Âge. L'année 1548 se révèle décisive pour le théâtre français. Le mystère, l'un de genres les plus populaires à l'époque précédente, a été interdit par le parlement de Paris et même si cette interdiction n'avait pas été respectée absolument, la décision du parlement a exprimé l'opposition aux formes médiévales. Le XVI<sup>e</sup> siècle a été marqué par les conflits et guerres entre les catholiques et les protestants, donc l'aversion pour le mystère a aussi influencé le parlement parisien.<sup>30</sup> En 1548, un nouveau théâtre de l'Hôtel de Bourgogne à Paris a été construit. Il a été dirigé par les Confrères de la Passion. La salle du théâtre ne ressemblait pas à celles qu'on connaît aujourd'hui, la scène se trouvait dans un coin de la pièce rectangulaire donc le décor devait être réduit.<sup>31</sup> Pourtant, c'est un pas remarquable parce que le théâtre a obtenu un espace réservé uniquement pour les représentations.

L'époque qui a succédé n'a pas apporté beaucoup d'œuvres dramatiques. Dans le registre tragique, les auteurs devaient chercher une esthétique nouvelle après l'interdiction du mystère. Le chef-d'œuvre est la tragédie *Abraham sacrificant* (1550) de Théodore de Bèze, un auteur protestant installé à Genève.<sup>32</sup> D'autres tragédies de la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle prennent l'inspiration de l'Antiquité sous l'influence de la Pléiade, un groupe de poètes autour de Pierre de Ronsard et Joachim du Bellay. Il s'agit par exemple de la *Cléopâtre captive* (1553) d'Étienne Jodelle et des *Juives* (1583) de Robert Garnier.<sup>33</sup>

Le développement du registre comique n'était pas influencé par la décision du parlement parisien. C'était la farce qui dominait toujours mais il y avait des tendances à enrichir et prolonger son intrigue pour qu'elle puisse devenir un type de la comédie en cinq actes, le modèle venu d'Aristote. Cet effort est évident dans la comédie *Eugène* (1552) de Jodelle ou dans *Les Esprits* (1579) de Pierre de Larivey.<sup>34</sup>

À part ces œuvres, la Renaissance a apporté des éditions des pièces du théâtre antique, d'abord venant d'Italie, et plus tard des traductions françaises faites par les poètes de la Pléiade, Érasme

---

<sup>28</sup> Idem, p. 70.

<sup>29</sup> M. Corvin (dir.), op. cit., p. 571.

<sup>30</sup> J. Jomaron (dir.), op. cit., p. 90-91.

<sup>31</sup> Idem, p. 90-91.

<sup>32</sup> Idem, p. 98.

<sup>33</sup> Idem, p. 98-104.

<sup>34</sup> Idem, p. 107-108.

ou Juste Lipse. Les auteurs grecs les plus aimés étaient Euripide et Sophocle pour la tragédie et Aristophane pour la comédie. Parmi les œuvres romaines les plus traduites appartenait les tragédies de Sénèque et les comédies de Térence et de Plaute.<sup>35</sup>

La deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle était l'époque où le théâtre français cherchait soi-même en incitant plusieurs auteurs à réfléchir dans leurs œuvres de la théorie théâtrale. Bien que les plus grands personnages de la Pléiade, Ronsard et du Bellay, aient presque omis le théâtre dans leurs œuvres théoriques, d'autres auteurs, comme Jacques Grévin, Étienne Jodelle ou Jules César de Scaliger, ont exprimé leurs réflexions sur l'esthétique nouvelle. La majorité d'auteurs a demandé le théâtre profane. D'autres points communs sont surtout : la demande de cinq actes, la réduction du nombre de personnages et le souhait de l'unité du temps.<sup>36</sup>

La fin des Guerres de religion a porté en France les nouvelles tendances liées avec le Baroque. L'inspiration par l'Antiquité s'est affaibli et la production des dramatiques était assez libre.<sup>37</sup> Catherine de Médicis, la femme de Henri II, a invité en France une troupe italienne qui a présenté la *commedia dell'arte*, une source d'inspiration pour le théâtre français qui a repris surtout des personnages comiques.<sup>38</sup> Le ballet, un genre dont les thèmes sont très divers et absurdes était favori à la cour d'Henri IV mais surtout à celle de Louis XIV plus tard. Parmi les plus connus auteurs des ballets était Théophile de Viau qui les a écrits en collaboration avec François de Malherbe.<sup>39</sup> Très éloignée de l'héritage antique est la tendance tragi-comique qui dominait au début du XVII<sup>e</sup> siècle. Il s'agit des récits sérieux, semblables à la tragédie mais le dénouement est heureux comme dans une comédie.<sup>40</sup>

Même si entre les années 1548 et 1630 le théâtre n'était pas au centre d'intérêt de la société, le terrain a été préparé pour le Classicisme et, à la différence du Moyen Âge, le théâtre avait lieu dans les salles destinées principalement aux spectacles.<sup>41</sup> Quand les Confrères de la Passion ont loué la salle de l'Hôtel de Bourgogne aux Comédiens du roi en 1629, les acteurs sont devenus professionnels et ont pu se spécialiser soit à la tragédie, soit à la comédie.<sup>42</sup>

Le théâtre a subi des grands changements pendant le Moyen Âge, l'époque de la Renaissance et le Baroque. À la fin de cette période, il est revenu vers son but initial c'est-à-dire divertir, même si la fonction pédagogique qui dominait au Moyen Âge restait importante aussi. Dans le

---

<sup>35</sup> A. Viala (dir.), op. cit., p. 114-117.

<sup>36</sup> J. Jomaron (dir.), op. cit., p. 94-95.

<sup>37</sup> J. Šrámek, op. cit., p. 135.

<sup>38</sup> A. Viala (dir.), op. cit., p. 149-150.

<sup>39</sup> Idem, p. 148-149.

<sup>40</sup> Idem, p. 150.

<sup>41</sup> J. Jomaron (dir.), op. cit., p. 127.

<sup>42</sup> M. Corvin (dir.), op. cit., p. 572.

siècle suivant, le théâtre s'est formé comme une institution et son influence a augmenté surtout grâce à l'aide du royaume mais les formes et les tendances médiévales ont prédominé jusqu'à la fin du premier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle.

## 2.3 Le théâtre français à l'époque classique

### 2.3.1 Le théâtre sous le soutien d'État

Les débuts du Classicisme français sont liés avec le cardinal de Richelieu qui est devenu le ministre d'État en 1629. Jusqu'à sa mort en 1642, il a joué le rôle principal dans la politique et la culture en France. Son dessein était avant tout de consolider l'État et d'augmenter l'autorité du roi et du royaume. C'est la raison pour laquelle il a fondé des institutions sous le pouvoir d'État, comme l'Académie française, dont l'objectif était de veiller à l'usage et à la normalisation de la langue française.<sup>43</sup> Dès sa naissance en 1635, l'Académie travaillait sur la codification du français littéraire et sur le *Dictionnaire de l'Académie française* qui a n'été publié qu'en 1694. L'Académie jouait un rôle important dans le développement du Classicisme et du théâtre en France.<sup>44</sup>

Le règne du cardinal de Richelieu était accompagné par l'épanouissement des arts et des lettres. Cet essor culturel n'était pas exceptionnel en Europe de l'Ouest. L'Espagne, en dominant le continent du Nouveau Monde, a vécu son « siècle d'or » également dans la littérature. En Angleterre où régnait Élisabeth I<sup>re</sup> a créé ses œuvres William Shakespeare et le théâtre italien a influencé la France par la *commedia dell'arte*.<sup>45</sup>

Richelieu a directement subventionné la production des œuvres dramatiques en faisant des commandes des pièces du théâtre auprès de plusieurs poètes et en établissant un nouveau théâtre au Palais-Royal en 1637. C'est là où Molière avec sa troupe présentait ses « grandes comédies » après son retour à Paris en 1658.

L'Hôtel de Bourgogne, une scène parisienne déjà existante, a changé, sous la nouvelle direction, son répertoire en abandonnant le genre de la farce et en introduisant des tragédies de Pierre et de Thomas Corneille, plus tard celles de Racine, ou des comédies de Montfleury. Une autre scène qui a pris naissance avec l'aide de Richelieu était le Théâtre du Marais, fondé en 1634. Les pièces de Pierre Corneille les plus célèbres comme *Le Cid*, *Médée*, *Horace* et *Polyeucte* ont formé une grande partie du répertoire. À part ces trois théâtres parisiens, la cour soutenait aussi

---

<sup>43</sup> J. Jomaron (dir.), 1988, op. cit., p. 144-145.

<sup>44</sup> J. Šrámek, op. cit., p. 130-132.

<sup>45</sup> BIET, Christian (dir.), *Le Théâtre français du XVII<sup>e</sup> siècle – histoire, textes choisis, mises en scène*, I<sup>re</sup> édition, Paris : L'avant-scène théâtre, 2009, p. 21-28.

la troupe italienne de Tiberio Fiorilli, dit « Scaramouche », qui a joué dans la salle du Petit-Bourbon.<sup>46</sup>

La subvention du théâtre continuait après la mort de Richelieu pendant le règne de Louis XIII et puis de Cardinal Mazarin sous la Régence. Louis XIV, le Roi-Soleil, a également soutenu la production des pièces du théâtre pour le divertissement de la cour mais en 1680, il a soumis le théâtre complètement à l'État en interdisant toutes les troupes à Paris, sauf la Comédie-Française, une troupe et un théâtre nouvellement formée.<sup>47</sup>

Les spectateurs dans les théâtres parisiens venaient des couches sociales riches et nobles, du cercle aristocratique de la cour ou du groupe des intellectuels. La noblesse était à l'époque le détenteur des nouveautés et de la mode qui a contribué à l'augmentation de la production théâtrale et à l'expansion des pièces populaires en dehors de Paris.<sup>48</sup>

Les salons, tenus par les dames nobles, par exemple par la marquise de Rambouillet dans la première moitié du siècle, étaient pendant le XVII<sup>e</sup> siècle les centres de la vie culturelle et littéraire en France. Ils accompagnaient les efforts de l'Académie française en créant une langue pure et fine.<sup>49</sup> La préciosité a influencé surtout la poésie et le roman mais elle montre les aspirations de l'aristocratie et son impact sur la culture à l'époque.

### **2.3.2 Les premières tendances classiques et « la querelle du *Cid* »**

Les tendances classiques, c'est-à-dire l'imitation de l'Antiquité, le culte de la raison, la forme régulière, etc., ont pénétré dans la littérature dramatique pendant les années 1630. Plusieurs auteurs, comme dans le siècle précédent, ont essayé de délimiter les règles de l'esthétique nouvelle, cette fois inspirée par la *Poétique* d'Aristote. Les théoriciens, comme Jean Chapelain ou François Hédelin, abbé d'Aubignac, ont repris la pensée d'Aristote que le théâtre est avant tout basée sur la « mimesis », la reproduction de la réalité. Cette thèse exige la nécessité de la vraisemblance d'une pièce de théâtre classique à la différence de l'esthétique baroque qui n'a pas insistée sur cette règle de la vraisemblance. Les règles des trois unités définies par les théoriciens ont pour objectif principal faire la représentation vraisemblable, c'est-à-dire limiter l'impression de la fiction. Par exemple l'unité de temps limite la durée de l'action de la pièce afin que la différence entre la durée de l'action représentée et la durée réelle de la représentation

---

<sup>46</sup> J. Jomaron (dir.), 1988, op. cit., p. 151-158.

<sup>47</sup> Idem, p. 145-150.

<sup>48</sup> A. Viala (dir.), op. cit., p. 161.

<sup>49</sup> J. Šrámek, op. cit., 120-125.

soit diminuée. Les théoriciens ont considéré ces règles comme un moyen efficace pour imiter la réalité.<sup>50</sup>

Même si Jean Mairet a introduit la première tragédie régulière, *Sophonisbe* en 1634, une discussion vive sur les règles a commencé après la représentation de la tragi-comédie *Le Cid* de Pierre Corneille en 1637.<sup>51</sup> *Le Cid* n'a pas complètement rompu la régularité demandée par le classicisme mais il était critiqué par l'Académie française pour le mélange de genres, l'accumulation de trop d'événements dans 24 heures donc le manque de la vraisemblance et de la bienséance. Corneille n'a pas réagi directement à la querelle, alors que les savants de l'Académie française ont vivement discuté. Cependant, après trois ans, Corneille a introduit une tragédie régulière, *Horace*.<sup>52</sup> Même s'il a donc suivi les règles des trois unités et s'est soumis aux demandes de l'Académie, les adversaires de la régularité sont restés nombreux. Les discussions de l'esthétique classique continuaient et il a fallu une vingtaine d'années pour que la théorie soit élaborée.<sup>53</sup>

### 2.3.3 Les règles du théâtre classique

L'introduction des règles classiques était progressive parce que les limites n'ont pas été adoptées du jour au lendemain.

Au début du siècle, l'action d'une pièce du théâtre peut durer plusieurs jours, mois ou même années. À cause de la vraisemblance, cette durée devait être raccourcie à 24 heures. Cette règle d'unité du temps est liée avec celle d'action. L'intrigue a été adaptée pour une durée courte, donc il n'y avait pas d'espace pour des intrigues secondaires et le dénouement devait se produire sans attendre. L'unité de lieu est aussi liée avec la limitation de la durée d'action parce qu'un personnage ne peut pas se déplacer parmi les endroits éloignés pendant un seul jour. Le décor des pièces du théâtre classiques est souvent réduit à une place publique, à un péristyle du palais, entourés de murs. Pourtant, cette dernière règle des trois unités était la moins strictement respectée et considérée comme assez problématique par rapport à la vraisemblance de l'action.<sup>54</sup>

Bien entendu, la dramaturgie classique exigeait la vraisemblance qui a été subdivisée en « vraisemblance externe » qui signifiait la réduction de la durée d'action et en « vraisemblance interne » qui était liée avec la logique d'action représentée. Une autre demande était la

---

<sup>50</sup> Idem, p. 135-139.

<sup>51</sup> J. Jomaron (dir.), 1988, op. cit., p. 197.

<sup>52</sup> A. Viala (dir.), op. cit., p. 184-185.

<sup>53</sup> J. Jomaron (dir.), 1988, op. cit., p. 197

<sup>54</sup> Idem, p. 204-208.

bienséance, aussi englobant deux types : « la bienséance interne » ou bien la cohérence psychologique des personnages pendant toute la pièce et « la bienséance externe » qui a exclu de la scène des duels, des batailles et des meurtres afin que le public ne soit pas choqué.<sup>55</sup>

L'époque classique a également apporté l'ordre dans les formes. La longueur des pièces s'est stabilisée à la différence du début du siècle, la division de la tragédie s'est fixée sur cinq actes alors que la comédie avait un seul ou trois actes.<sup>56</sup> En général, tous ces changements et modifications ont aidé le théâtre à s'améliorer et être plus compréhensible pour les spectateurs.

### 2.3.4 La tragédie, la tragi-comédie et la comédie

La tragédie classique, écrite d'abord par Jean Mairet, Jean de Rotrou, Pierre Du Ryer, puis par Pierre Corneille, a complètement repoussé le genre de la tragi-comédie vers 1660. La tragi-comédie n'est pas un simple mélange de deux genres, il s'agit souvent d'un récit plein d'action et de péripéties exceptionnelles qui finit bien. Le sommet de la popularité de ce genre spécifique était dans les années 1630, puis la tragi-comédie a disparu successivement. La tragédie régulière a vécu sa meilleure époque entre 1660 et 1680 avec les pièces de Jean Racine comme *Phèdre*, *Britannicus* ou *Iphigénie* dans lesquelles il a introduit toutes les demandes de la dramaturgie classique.<sup>57</sup>

La comédie s'est également développée pendant le XVII<sup>e</sup> siècle. Ce développement a commencé avec l'essor du théâtre sous Richelieu. La comédie était influencée par d'autres genres, surtout par la tragi-comédie, plus tard par *comedia* espagnole. Les meilleurs auteurs à cette époque étaient les frères Corneille et Paul Scarron mais dans la deuxième moitié du siècle dominait Molière, l'auteur des comédies françaises les plus célèbres et les plus jouées.<sup>58</sup>

À la différence des siècles précédents, le Classicisme a permis aux auteurs du théâtre d'inventer et de donner aux personnages la possibilité d'agir parce que le Dieu n'était plus le seul initiateur de l'action. Au milieu d'intérêt des dramaturges classiques est le héros, le personnage du roi, du guerrier, un héros de la mythologie antique ou un autre personnage dominant. Ce personnage est donc le porteur d'ambivalence, un homme qui doit régner sur le peuple, qui doit être un modèle moral, d'honneur, mais aussi un héros qui a des sentiments et qui par un concours de circonstances, par une intervention de force majeure se trouve pris dans une situation pénible,

---

<sup>55</sup> A. Viala (dir.), op. cit., p. 196.

<sup>56</sup> J. Jomaron (dir.), 1988, op. cit., p. 209.

<sup>57</sup> Idem, p. 212-215.

<sup>58</sup> Idem, p. 217-218.

contraignante qu'il doit résoudre. Dans les tragédies, son dilemme et sa décision sont des moments décisifs pour l'intrigue.<sup>59</sup>

En revanche, un valet est un personnage important pour le registre comique, il devient souvent le protagoniste de la pièce qui tient dans ses mains la plus grande puissance et souvent montre le bon sens à la différence des autres personnages, donc il est constructeur de l'intrigue.<sup>60</sup>

Le XVII<sup>e</sup> siècle était très important pour le développement du théâtre français. Les traditions essentielles qui ont puisé l'inspiration soit de l'Antiquité, soit du théâtre médiéval ont été constituées à cette époque et elles se sont maintenues dans la dramaturgie jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle qui a vu la naissance d'un nouveau genre théâtral accompagné par d'autres « batailles » de règles esthétiques.

## 2.4 Le théâtre au siècle des Lumières

### 2.4.1 Le siècle du théâtre

Le siècle des Lumières est considéré plutôt comme l'époque de la littérature des idées mais le théâtre a vécu un essor extraordinaire aussi. Toutefois, la situation n'était pas favorable au début du siècle parce que Louis XIV tenait le théâtre sous son pouvoir et sous la censure. Il n'y avait que deux théâtres officiels pour toute la France – la Comédie-Française et l'Opéra – tous les deux fondés par le Roi à la deuxième moitié du siècle précédent.<sup>61</sup> Le troisième théâtre autorisé était le Théâtre-Italien rétabli après la mort de Louis XIV en 1715. Une forte concurrence pour ces trois scènes parisiennes est née au début du XVIII<sup>e</sup> siècle sur les champs de foire à Paris. Les théâtres de la Foire Saint-Germain et de Saint-Laurent étaient les plus connus avec les représentations des pièces inspirées à la fois par la farce médiévale et par la *commedia dell'arte*. L'établissement des théâtres sur les Boulevards, comme le Théâtre Nicolet ou le Théâtre des Associés, a commencé à la deuxième moitié du siècle et était lié avec l'agrandissement de Paris qui a provoqué l'augmentation de public. Alors que les citoyens parisiens s'intéressaient au théâtre, la cour ne montrait plus l'intérêt pour la vie théâtrale. La Révolution a apporté la libéralisation du théâtre simultanément avec une grande expansion du théâtre en dehors de Paris.<sup>62</sup>

Les salles de théâtre ont aussi subi plusieurs changements pendant le XVIII<sup>e</sup> siècle, surtout en ce qui concerne leur forme. À la différence de l'époque précédente, les salles ont été construites

---

<sup>59</sup> Idem, p. 230-231.

<sup>60</sup> Idem, p. 233.

<sup>61</sup> M. Corvin (dir.), op. cit., p. 573.

<sup>62</sup> A. Viala (dir.), op. cit., p. 233-236.

à la forme du trapèze ce qu'a amélioré la visibilité, l'acoustique et avant tout la sécurité parce que les incendies des bâtiments théâtraux étaient très fréquents. Les modifications ont touché également les domaines du décor et des costumes en permettant leur rapprochement à la réalité.<sup>63</sup>

#### 2.4.2 Le développement de la tragédie au XVIII<sup>e</sup> siècle

La tradition découlant du XVII<sup>e</sup> siècle était très forte et vivante même au XVIII<sup>e</sup> siècle. Parmi les auteurs des tragédies dominait Prosper Jolyot de Crébillon avec les pièces inspirées de l'Antiquité, comme *Rhadamiste et Zénobie* (1711) qui est considéré comme son chef-d'œuvre. Plus éloigné du Classicisme était Louis-Sébastien Mercier, auteur de plusieurs tragédies et aussi d'une œuvre théorique, *Du théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique* (1773), où il critique les maîtres du théâtre classique, entre autres Jean Racine, et où il demande le mélange des registres.<sup>64</sup> Néanmoins, la tragédie reste au XVIII<sup>e</sup> siècle fidèle aux modèles du Classicisme en respectant les règles des trois unités et la structure des cinq actes. Au fil de temps, les règles étaient appliquées de plus en plus librement. Le registre tragique était influencé par une source récemment introduite en France – l'œuvre de William Shakespeare. Avec l'aide des *Lettres philosophiques* de Voltaire et des traductions de Pierre-Antoine de La Place, le théâtre anglais a apporté une nouvelle inspiration pour les dramaturges qui, d'après le modèle shakespearien, ont commencé à chercher l'inspiration dans l'histoire française à la place des mythes et de l'histoire romaine.<sup>65</sup> Par conséquent, les sujets des tragédies se sont différenciés et la tragédie s'est ouverte aux nouvelles tendances, entre autres le goût pour l'exotisme et le pathos. Les scènes sont devenues immobiles, plutôt basées sur les dialogues et sur le décor riche et spectaculaire. La bienséance a été de plus en plus abandonnée, d'abord il s'agit des suicides et puis même des meurtres sur la scène, par exemple dans *Édouard III* (1740) de Jean-Baptiste-Louis Gresset.<sup>66</sup>

L'un de plus remarquables personnages du siècle des Lumières, Voltaire, a transformé le genre de la tragédie en un moyen exprimant des idées et de la philosophie de l'époque. De manière semblable que dans ses œuvres prosaïques, il manifestait l'opposition contre le dogmatisme, le pouvoir d'Église, l'intolérance, le fanatisme, la monarchie, l'esclavage, etc.<sup>67</sup>

---

<sup>63</sup> Idem, p. 239-242.

<sup>64</sup> J. Šrámek, op. cit., p. 195-196.

<sup>65</sup> A. Viala (dir.), op. cit., p. 251-254.

<sup>66</sup> Idem, p. 254-257.

<sup>67</sup> Idem, p. 258-259.

### 2.4.3 Le développement de la comédie au XVIII<sup>e</sup> siècle

Le registre comique a enchaîné avec la tradition posée par Molière par les pièces de Jean-François Regnard et Charles de La Rivière Dufresny qui ont capté les mœurs de leur époque. Philippe Néricault Destouches a créé les comédies didactiques par lesquelles il a voulu corriger les mœurs. La comique a été assez limitée dans ces pièces alors que l'espace pour le pathos a augmenté.<sup>68</sup>

Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, un autre auteur du théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle, prenait l'inspiration pour ses comédies du théâtre italien, donc d'une source qui se développait et se libérait pendant tout le siècle. Dans la majorité de ses pièces l'amour qui est au centre de l'intrigue joue un rôle important. Parmi ses comédies les plus connues on peut citer *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1737) et *Surprise de l'amour* (1722).<sup>69</sup>

Une tendance proche du drame du XIX<sup>e</sup> siècle est apparue vers la moitié du siècle dans les pièces de Pierre-Claude Nivelles de la Chaussée appelées les « comédies larmoyantes ». Ces comédies ne suivent pas le but moraliste, elles veulent émouvoir les spectateurs en réunissant les éléments tragiques et comiques. Le sentimentalisme des « comédies larmoyantes » était vivement critiqué surtout par Voltaire et ce genre a été remplacé par un genre défini par Denis Diderot dans son œuvre théorique.<sup>70</sup>

Diderot a posé les bases du genre sérieux, appelé le drame. Néanmoins, le drame de Diderot n'a pas survécu la Révolution et il a disparu après un court succès de la pièce *Philosophe sans le savoir* (1765) de Michel-Jean Sedaine. Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais a réfléchi dans son *Essai sur le genre dramatique sérieux* (1767) de la nécessité du genre qui se trouve entre la tragédie et la comédie et qui apporte l'émotion. Bien entendu, le spectateur doit toujours croire ce qu'il voit, donc ce nouveau genre dramatique demande un certain réalisme. Étant donné que la bourgeoisie était en majorité dans le public, les personnages principaux des drames du XVIII<sup>e</sup> siècle devaient venir du milieu semblable pour que les spectateurs puissent s'identifier avec eux. Le besoin du rapprochement de l'intrigue présentée au public a aussi provoqué la suppression de l'alexandrin et la préférence de la prose.<sup>71</sup> Beaumarchais était, à part l'œuvre théorique mentionnée, l'auteur des comédies *Le Barbier de Séville* (1775) et *Mariage de Figaro* (1784) qui portent des tendances à l'innovation du registre comique.<sup>72</sup> Le drame du XVIII<sup>e</sup> est disparu avant la fin du siècle mais la tendance à rechercher un genre

---

<sup>68</sup> Idem, p. 262-264.

<sup>69</sup> Idem, p. 269-271.

<sup>70</sup> J. Šrámek, op. cit., p. 197-198.

<sup>71</sup> A. Viala (dir.), op. cit., p. 281-283.

<sup>72</sup> J. Šrámek, op. cit., p. 198-199.

intermédiaire a survécu dans la dramaturgie française et est revenue avec beaucoup de succès dans le siècle suivant. En général, le théâtre a changé pendant le siècle des Lumières grâce au caractère de l'époque qui était favorable aux idées novatrices.

## 2.5 Le théâtre dès la Révolution jusqu'à la Restauration

La Révolution en 1789 a apporté la libération de la censure, l'État a autorisé 35 théâtres à Paris qu'il a subventionnés et la production des œuvres théâtrales a augmentée. Le public est devenu plus actif et souvent montrait son patriotisme dans les salles théâtrales. La fonction du théâtre était plus politique, voire didactique, qu'à l'époque précédente. La liberté liée avec la Révolution a fini assez tôt, en 1793 avec le début de la Terreur et un an plus tard, le théâtre a été mis sous le pouvoir du Comité de salut public. À l'époque de la Terreur, les représentations étaient gratuites mais le Comité avec Maximilien Robespierre en tête choisissait le répertoire avec soin. Le Comité a aussi profité de certains procédés théâtraux pendant les fêtes révolutionnaires organisés par le peintre Jacques-Louis David.<sup>73</sup>

La censure continuait sous l'Empire de Napoléon Bonaparte qui a favorisé plutôt la tragédie que la comédie. Les plus jouées étaient les pièces de Corneille, Racine, Crébillon ou Voltaire et les tragédies avec des sujets historiques, par exemple *Les Templiers* (1805) de François-Just-Marie Raynouard.<sup>74</sup>

La Restauration a signifié le retour vers la séparation des registres mais un genre nouveau, né au début du XIX<sup>e</sup> siècle – le mélodrame – a commencé à gagner la popularité.<sup>75</sup>

Le mélodrame a ses origines au XVIII<sup>e</sup> siècle mais son épanouissement véritable est lié avec la première décennie du siècle suivant et avec le milieu des théâtres de Boulevards (p. e. Théâtre de la Gaîté, Théâtre de l'Ambigu). Il s'agit d'un genre du schéma fixé avec des personnages typisés. Pour le mélodrame, les règles des trois unités ne sont pas importantes, la bienséance non plus parce que l'intrigue est pleine de coups de théâtre accompagnés par des scènes violentes. L'action finit toujours bien, les hypocrites et d'autres personnages méchants sont punis et le jeune couple amoureux arrive à son bonheur. L'auteur d'un grand nombre de mélodrames était René Charles Guilbert de Pixérécourt qui s'inspire des romans noirs et situe l'action dans les pays exotiques.<sup>76</sup>

Le théâtre français a passé par une transition remarquable pendant le XVIII<sup>e</sup> siècle, de genres fidèles au Classicisme aux premières réflexions sur un autre genre nouveau qui serait plus

---

<sup>73</sup> M. Corvin (dir.), op. cit., p. 1162.

<sup>74</sup> J. Šrámek, op. cit., p. 224-225.

<sup>75</sup> M. Corvin (dir.), op. cit., p. 574.

<sup>76</sup> J. Šrámek, op. cit., p. 226-227.

attirant pour le public bourgeois. Ces tendances, nées pour la première fois vers la moitié du siècle, ont culminé au tournant des siècles qui a apporté le mélodrame, un genre mélangeant les éléments comiques et tragiques en émouvant les spectateurs. La création des dramaturges restait influencée par le théâtre italien mais l'œuvre de Shakespeare a ouvert en France de nouvelles sources d'inspiration renvoyant vers l'histoire nationale. Tous ces changements ont influencé les auteurs des pièces du théâtre à l'époque du Romantisme qui a vu la naissance d'un nouveau genre théâtral.

### 3 Le Romantisme français

La période qui précède l'époque romantique a été décrite en bref dans le chapitre précédent. La deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> peut être considérée comme l'époque préparatoire qui annonçait l'arrivée du Romantisme. Le début même du Romantisme n'est pas fixé avec exactitude parce qu'on peut marquer les premières tendances romantiques dans l'œuvre des auteurs qui appartiennent au siècle des Lumières, par exemple dans la *Nouvelle Héloïse* (1761) de Jean-Jacques Rousseau.<sup>77</sup> La Révolution a apporté en France la liberté civile en provoquant indirectement les demandes de la liberté dans les arts et dans la littérature. Les préromantiques et plus tard les romantiques se distinguent des époques précédentes par la demande de la liberté artistique mais il a fallu des années pour que cette libération soit atteinte parce qu'à l'époque de la Terreur et puis de l'Empire, la liberté a été de nouveau limitée.

Les nouveaux mouvements dans la littérature étrangère, comme « les poètes du lac » et George Gordon Byron en Grande Bretagne, ont pénétré dans la littérature française. Madame de Staël se laissait inspirer par la littérature allemande et dans son œuvre théorique exprime les premiers principes de l'esthétique nouvelle qui refuse les modèles de l'Antiquité. Elle s'exprime contre la tragédie classique et demande le théâtre libre qui ne serait pas soumis aux règles des trois unités et la division stricte des genres.<sup>78</sup>

François-René de Chateaubriand appartient aussi parmi les premiers romantiques français. À la différence de Madame de Staël, il n'était pas un théoricien du nouveau mouvement. Dans son œuvre il a présenté le premier héros romantique qui porte des traits autobiographiques – René. Dans la nouvelle éponyme se manifestent les éléments fondamentaux du Romantisme – la mélancholie, le sentiment du « mal de siècle » et l'âme du personnage principal est déchirée par les émotions opposés.<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> LAGARD, André, MICHARD, Laurent, *La littérature française*, 3. Les évolutions du XIX<sup>e</sup> siècle, Paris : Bordas – Laffont, 1970, p. 9.

<sup>78</sup> J. Šrámek, op. cit., p. 235-238.

<sup>79</sup> Idem, p. 239-241.

Le Romantisme était non seulement en France mais en toute l'Europe un mouvement très influent et intensif qui a touché tous les domaines artistiques, la culture et le style de vie. En dépit de sa puissance, il est caractéristique par une certaine incohérence dans le style et la pluralité de la conception (surtout en ce qui concerne les littératures nationales).<sup>80</sup>

Le mouvement romantique a influencé tous les genres littéraires, la poésie et la prose, mais le plus grand changement s'est produit dans le domaine du théâtre. Le rejet de la doctrine classique qui dominait dans la dramaturgie française pour à peu près 200 ans était en comparaison avec d'autres domaines artistiques le plus fort. Un rôle indispensable pour ce développement jouait l'œuvre de William Shakespeare, et les pièces du théâtre de Friedrich Schiller, un auteur allemand, qui ont été traduites en français par Alfred de Vigny et par Benjamin Constant.<sup>81</sup>

## 4 Le drame romantique

### 4.1 La révolution du théâtre

Le drame romantique représente un genre spécifique et innovateur bien que sa dominance dépasse à peine dix ans. Son importance réside en révolution qu'il a apporté dans le domaine théâtral en France. Il s'agit des trois sphères de cette révolution par rapport aux époques précédentes : la révolution dans les thèmes, dans les formes et dans les idées.<sup>82</sup>

Les auteurs des drames romantiques ont privilégié des thèmes de l'histoire nationale ou les moments remarquables de l'histoire des autres pays. Ils ont saisi cette inspiration de manière différente des siècles précédents parce que pour les romantiques l'objectif principal est de capter la totalité d'une époque. Cette totalité historique permet au spectateur du XIX<sup>e</sup> siècle de réfléchir sur le présent ; par exemple Hugo a proposé dans *Ruy Blas* (1838) un parallèle entre le déclin du royaume d'Espagne au XVII<sup>e</sup> siècle et entre la situation contemporaine en France sous le règne de Louis-Phillipe.<sup>83</sup>

Le changement de la source d'inspiration est lié avec la révolution dans la forme. L'effort du réalisme et de la peinture vraisemblable d'une époque a causé le rejet des règles des trois unités. Il faut introduire plus de décors qu'une seule antichambre, par conséquent il faut plus de temps que 24 heures pour l'action représentée et les auteurs ont aussi profité de la possibilité de raconter deux ou plusieurs actions simultanées.<sup>84</sup>

---

<sup>80</sup> HRBATA, Zdeněk, PROCHÁZKA, Martin, *Romantismus a romantismy*. Praha : Karolinum, 2005, p. 12-14.

<sup>81</sup> J. Šrámek, op. cit., p. 246.

<sup>82</sup> JOMARON, Jacqueline (dir.), *Le Théâtre en France*, 2. De la Révolution à nos jours, Paris : Armand Colin Éditeur, 1989, p. 47-50.

<sup>83</sup> Idem, p. 51-52.

<sup>84</sup> Idem, p. 52.

La révolution des idées et de la philosophie concerne le héros romantique. En général, le sujet romantique est seul, il ne fait pas partie de la société ce que provoque des sentiments de la solitude et de la mélancolie qui sont fréquents dans la poésie et la prose romantique. Pourtant, le personnage principal dans le drame romantique est confronté avec la société majoritaire surtout s'il y est un paria. La révolution par rapport au Classicisme consiste en psychologie du personnage qui ne peut pas résister à ses passions donc il ne s'agit plus d'un modèle à suivre.<sup>85</sup> Avant que ces principes du genre du drame aient pris la place dans la doctrine du théâtre classique, il a fallu formuler les principes de l'esthétique nouvelle. Les premières réflexions théoriques du nouveau genre venaient de l'Allemagne, de l'œuvre de Lessing, qui est reflétée par Madame de Staël. En plus, le nombre de traductions de Shakespeare et des auteurs espagnoles du « siècle d'or » augmentait.<sup>86</sup>

Stendhal dans son œuvre *Racine et Shakespeare* (1825) manifeste son opposition aux tragédies néoclassiques et invite à la création d'un théâtre nouveau, plus adapté au public et à l'époque contemporaine. Le genre décrit par Stendhal – la « tragédie romantique » - est un récit qui se déroule pendant plusieurs mois et se passe en plusieurs endroits. Cette tragédie est écrite en prose, prend son inspiration dans l'histoire nationale mais elle a sa portée pour le présent et elle contient du réalisme.<sup>87</sup> Stendhal a donc formulé tous les principes fondamentaux du drame romantique. Il a été bientôt suivi par Victor Hugo dont la Préface de *Cromwell* est généralement considérée comme un manifeste du drame romantique.

## **4.2 Victor Hugo comme le théoricien du drame romantique**

L'œuvre de Victor Hugo (1802-1885), qui est l'écrivain le plus grand et le plus universel du Romantisme français, contient les recueils de poèmes, les romans et les drames romantiques. Hugo représente pour le genre du drame un personnage marquant parce qu'il a contribué largement au triomphe de la nouvelle esthétique sur la tradition classique.

### **4.2.1 Préface de *Cromwell* (1827)**

La Préface de *Cromwell* représente un pas décisif vers le genre du drame bien que la pièce même soit à cause du nombre de personnages, de décors et à cause de sa longueur presque impossible à jouer. La théorie d'Hugo exprimée dans la Préface est basée sur les trois époques principales de l'évolution de l'humanité liées avec trois genres littéraires : « *Ainsi, pour résumer rapidement les faits que nous avons observés jusqu'ici, la poésie a trois âges, dont*

---

<sup>85</sup> Idem, p. 53.

<sup>86</sup> A. Viala (dir.), op. cit., p. 332.

<sup>87</sup> J. Jomaron (dir.), 1989, op. cit., p. 55-56.

*chacun correspond à une époque de la société : l'ode, l'épopée, le drame. Les temps primitifs sont lyriques, les temps antiques sont épiques, les temps modernes sont dramatiques. L'ode chante l'éternité, l'épopée solennise l'histoire, le drame peint la vie. Le caractère de la première poésie est la naïveté, le caractère de la seconde est la simplicité, le caractère de la troisième, la vérité. »*<sup>88</sup>

L'un de principes fondamentaux du drame romantique découle de son ambition d'être la peinture de la réalité. L'exigence du mélange de registres est exprimée par Hugo ainsi : « *La poésie née du christianisme, la poésie de notre temps est donc le drame ; le caractère du drame est le réel ; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création.* »<sup>89</sup> Cette « harmonie de contraires », donc l'annulation des frontières strictes entre les registres, forme le cœur de la révolution de la dramaturgie au XIX<sup>e</sup> siècle.

Même si le drame est considéré comme la forme qui a refusé les règles des trois unités, Hugo condamne dans la Préface de *Cromwell* seulement l'unité de lieu et de temps alors que l'unité de l'action est d'après lui « la seule vraie fondée » parce que la simplicité dans l'intrigue est indispensable.<sup>90</sup>

Hugo, comme Stendhal, a invité à renouveler les thèmes en s'inspirant des chroniques et en développant des récits de l'histoire nationale. Afin que l'histoire ressuscite devant les yeux du spectateur, il faut de la « couleur locale », donc de l'atmosphère caractéristique de l'époque où se déroule l'action. En plus, l'auteur doit montrer non seulement l'extérieur d'un personnage par son comportement et son expression dans les dialogues mais il faut aussi montrer son intérieur par les monologues et par *a parte*.<sup>91</sup>

La liberté d'art, une demande générale d'Hugo, est proclamé dans la Préface de *Cromwell* par rapport à la source d'inspiration, aux règles traditionnelles, etc. mais aussi par rapport à la langue du drame.<sup>92</sup> Victor Hugo est, à la différence de Stendhal, un adhérent des pièces écrites en alexandrin. Il admet aussi la combinaison du vers et de la prose parce que le contenu de l'œuvre est pour lui plus importante que sa forme. En ce qui concerne les mots utilisés, il

---

<sup>88</sup> HUGO, Victor, *Cromwell* [online], [cit. 24. 06. 2021]. Disponible en ligne sur : [https://libretheatre.fr/wp-content/uploads/2016/08/Cromwell\\_Hugo\\_LT-2.pdf](https://libretheatre.fr/wp-content/uploads/2016/08/Cromwell_Hugo_LT-2.pdf), p. 9.

<sup>89</sup> Idem, p. 11.

<sup>90</sup> A. Viala (dir.), op. cit., 333.

<sup>91</sup> V. Hugo, op. cit., p. 17-18.

<sup>92</sup> BÉNICHOU, Paul, *Romantismes français I*, Le Sacre de l'écrivain, Le temps des prophètes, Paris : Éditions Gallimard, 2004, p. 380.

souligne l'importance de l'intégration des expressions correspondant à l'époque où est situé le récit.<sup>93</sup>

Les idées et les réflexions théorétiques dans la Préface de *Cromwell* ne sont pas originales, il s'agit plutôt du résumé des pensées des précurseurs d'Hugo, de Madame de Staël et de Stendhal. Néanmoins, la Préface a servi comme un manifeste de l'opposition à l'esthétique classique. Le plus important apport d'Hugo à la théorie du drame romantique repose en définition du grotesque. La théorie du grotesque chez Hugo est liée avec sa conception de la foi chrétienne et du dualisme d'après lequel l'Homme est formé de deux principes opposés – le Bien et le Mal – qui luttent toujours à notre intérieur. Ce contraire forme aussi la société et le grotesque est pour Hugo le moyen par lequel il exprime la réalité.<sup>94</sup>

Hugo a fait la synthèse de la théorie du drame qu'il a enrichi de ses propres idées et par cette Préface il a accompli les règles et les principes du genre nouveau. L'approche du drame romantique à la question de la vraisemblance, qui est la question centrale des théoriciens du théâtre dès sa naissance, est différente des époques précédentes. Les auteurs visent aux émotions des spectateurs par des pièces fondées sur la combinaison des éléments tragiques et comiques, sur les décors et costumes détaillés et sur les personnages qui montrent à la fois ses qualités et ses faiblesses.

#### **4.2.2 Préface de *Chatterton* (1835)**

Les préfaces sont devenues les moyens d'auteurs romantiques pour exprimer leurs réflexions sur l'art et sur l'esthétique. Alors que la Préface de *Cromwell* est avant tout le manifeste du drame romantique, la Préface de *Chatterton* d'Alfred de Vigny représente plutôt une réflexion sur la condition du poète dans le monde moderne et matérialiste qui ne le comprend pas.

Vigny dans *Chatterton*, le drame en prose en trois actes, retravaille le même sujet qui a apparu dans son œuvre *Stello* en 1832. Thomas Chatterton, un jeune poète anglais, représente une vision romantique du poète avec son destin tragique inévitable.<sup>95</sup>

Dans la Préface du drame, Vigny présente trois types d'écrivains. Le premier type est « l'homme de lettres » qui est généralement aimé et compris, le deuxième type est « le grand écrivain » qui est de temps en temps critiqué mais avec le respect et le troisième type est « le Poète ». Ce Poète n'est pas compris, il est écrasé par la critique et le gouffre entre lui et la société est profond. Le Poète doit choisir entre le suicide et la soumission aux demandes de la

---

<sup>93</sup> FISCHER, Jan Otokar, *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol.*, Díl I., Praha : Academia, 1966, p. 234.

<sup>94</sup> Idem, p. 232-234.

<sup>95</sup> Idem, p. 213-214.

société majoritaire.<sup>96</sup> Vigny lui-même caractérise le sujet de la pièce ainsi : « *J'ai voulu montrer l'homme spiritualiste étouffé par une société matérialiste, où le calculateur avare exploite sans pitié l'intelligence et le travail. Je n'ai point prétendu justifier les actes désespérés des malheureux, mais protester contre l'indifférence qui les y contraint.* »<sup>97</sup> Il montre aussi sa compassion avec le destin de Chatterton et son espérance que la représentation de la pièce attirera l'attention à la condition des poètes.<sup>98</sup>

Le drame même est différent des drames d'Hugo parce que l'action et la peinture de la couleur locale sont réduites et l'accent est mis au personnage de Chatterton.<sup>99</sup>

Tous les deux, Hugo et Vigny, ont exprimé dans les Préfaces les idées fondamentales non seulement du drame romantique mais aussi du Romantisme. La conception de la destinée du Poète présentée dans la Préface de *Chatterton* a influencé tout le XIX<sup>e</sup> siècle pareillement comme le concept de l'Homme et de la société formée de deux principes opposés exprimé par Hugo en 1827.

#### 4.2.3 La « bataille » d'*Hernani* (1830)

L'évènement décisif qui a indiqué le triomphe du drame romantique auprès du public s'est passé trois ans après la publication de *Cromwell*, en février 1830. L'année précédant la « bataille » d'*Hernani*, Alexandre Dumas a réussi avec son drame *Henri III* et les adaptations de Shakespeare par Vigny ont été jouées à la Comédie-Française et au Théâtre de l'Odéon.<sup>100</sup> Hugo a écrit en 1829 *Marion de Lorme*, une pièce admirée par les cercles littéraires mais interdite par la censure. La représentation de cette pièce n'a été possible qu'après la révolution de Juillet en 1830.<sup>101</sup>

Malgré l'interdiction de *Marion de Lorme*, Hugo a écrit en quelques semaines une autre pièce, cette fois inspirée par l'histoire d'Espagne - *Hernani* (1830). Le drame était critiqué par la censure aussi et Hugo a dû faire quelques corrections. Finalement, la pièce a été acceptée par le Théâtre-Français et sa première représentation le 25 février 1830 était un moment déterminant pour l'acceptation du drame romantique.<sup>102</sup> Hugo a rassemblé ses amis, jeunes romantiques (par exemple Théophile Gautier), il leur a donné les places stratégiques dans la

---

<sup>96</sup> VIGNY, Alfred de, *Chatterton, Dernière nuit de travail* (Préface) [online], [cit. 24. 06. 2021]. Disponible en ligne sur : [https://fr.wikisource.org/wiki/Chatterton/Derni%C3%A8re\\_nuit\\_de\\_travail\\_de\\_Chatterton](https://fr.wikisource.org/wiki/Chatterton/Derni%C3%A8re_nuit_de_travail_de_Chatterton).

<sup>97</sup> Idem.

<sup>98</sup> Idem.

<sup>99</sup> J. O. Fischer, op. cit., p. 216.

<sup>100</sup> J. Jomaron (dir.), 1989, op. cit., p. 60-61.

<sup>101</sup> J. Šrámek, op. cit., p. 253-254.

<sup>102</sup> J. Jomaron (dir.), 1989, op. cit., p. 61-62.

salle pour qu'ils puissent inciter les applaudissements pendant la représentation. Ses amis ont donc joué le rôle des « claqueurs » ce que n'était pas inhabituel au XIX<sup>e</sup> siècle. La « claque » a souvent assuré la réussite d'une pièce du théâtre à l'époque et Hugo lui-même a dit après la représentation que sans ses amis, *Hernani* serait un échec.<sup>103</sup> La première d'*Hernani* a été un succès parce que le public a aimé la pièce mais la presse l'a violemment critiqué pendant les jours suivants, les Académiciens et les auteurs classiques ont montré leur désaccord avec la forme. *Hernani* a eu 38 reprises en 1830, chacune de ces représentations a provoqué des controverses publiques et des articles d'opposition dans la presse.<sup>104</sup>

La « bataille » d'*Hernani* donc ne dure pas une seule soirée mais plusieurs mois avant que le Théâtre-Français n'enlève la pièce de son répertoire en forçant Hugo à changer de scène. La pièce n'a pas apporté un succès immédiat et direct, pourtant elle a plu au public même si les voix critiques de la presse et des hommes érudits étaient puissantes et fortes. À la différence du théâtre classique, Hugo a inclus dans le récit des scènes amoureuses qui ont capté l'attention des spectateurs pour leur nouveauté.<sup>105</sup>

On ne peut pas dire que le drame romantique a triomphé du jour au lendemain mais dans l'histoire du théâtre français ce n'était pas pour la première fois qu'il a fallu de temps avant qu'une doctrine esthétique ne prédomine. Hugo est sorti de cette « bataille » comme un chef véritable du mouvement romantique et l'opposition contre le drame a considérablement affaibli avant la dernière d'*Hernani* en juin 1830.

#### **4.2.4 L'œuvre théâtrale de Victor Hugo après la « bataille » d'*Hernani***

Hugo a quitté le Théâtre-Français et a commencé à écrire les drames pour le théâtre de la Porte-Saint-Martin, une scène moins prestigieuse mais plus libérée de la censure. En 1831, il y a eu lieu la première de *Marion de Lorme*, autrefois interdite. Une année plus tard, le drame *Le Roi s'amuse* (1832) a provoqué une autre « bataille » qui a causé son interdiction le jour suivant. Tous les deux drames sont inspirés par l'histoire française en présentant dans les rôles principaux les personnages du bord de la société – dans *Marion de Lorme* une courtisane et dans *Le Roi s'amuse* un bouffon du roi François I<sup>er</sup>.<sup>106</sup> Cette dernière pièce a été représentée même au Théâtre-Français où elle a provoqué un grand scandale. La salle a été pleine de personnages importants de l'époque, entre autres George Sand, Alfred de Musset, Gérard de Nerval et Stendhal, il y avait des hommes politiques et les adversaires d'Hugo aussi. La pièce

---

<sup>103</sup> Idem.

<sup>104</sup> Idem, p. 65-66.

<sup>105</sup> Idem.

<sup>106</sup> J. O. Fischer, op. cit., p. 238.

a fini par être sifflée et en dépit des modifications que Hugo a fait peu après l'échec, le drame n'était pas accepté par le grand public et a été interdit par la censure.<sup>107</sup>

Toutefois, Hugo n'a pas cessé d'écrire des drames qui suivent la théorie exprimée dans la Préface de *Cromwell*. Il a créé les drames en prose, *Lucrece Borgia* (1832), puis *Marie Tudor* (1833), et en 1838 *Ruy Blas* qui appartient parmi ses drames les plus réussis et joués.<sup>108</sup> Hugo a presque renoncé au théâtre après l'échec du drame *Les Burgraves* (1843), et au début du Second Empire ses drames ont disparu des répertoires des théâtres. Le dernier drame de Victor Hugo s'appelle *Torquemada*, écrit en 1882.<sup>109</sup>

Les années 1830 ont apporté non seulement les pièces d'Hugo, mais aussi d'Alfred de Vigny ou d'Alfred de Musset. Les représentations ont été accompagnées par les « tempêtes » dans les salles et puis dans la presse et dans les cercles littéraires. Victor Hugo a aidé le drame à obtenir sa place inébranlable par rapport à l'esthétique classique et il a réussi à introduire ce nouveau genre auprès public bourgeois contemporain.

## 5 La comparaison des drames *Hernani* (1830) et *Ruy Blas* (1838)

Les deux drames romantiques qu'on a choisis pour la comparaison suivent les principes de l'esthétique romantique formulée par Victor Hugo dans la Préface de *Cromwell*. *Hernani* a été créé à l'époque où le drame cherchait sa place auprès du public, la pièce a été la source de la fameuse « bataille », décrite ci-dessus, alors que *Ruy Blas* a vu le jour huit ans plus tard à l'époque considérée comme le début du déclin du drame. Les deux drames portent plusieurs points communs, le plus remarquable est peut-être la source d'inspiration choisie – l'histoire de l'Espagne – mais on peut trouver beaucoup d'autres ressemblances pour montrer les traits distinctifs de l'œuvre dramatique d'Hugo.

### 5.1 Les préfaces

Hugo a souvent accompagné ses pièces du théâtre avec une préface qui sert à exprimer ses réflexions théoriques. C'est aussi le cas d'*Hernani* et de *Ruy Blas*. Les circonstances qui entouraient leur création ont provoqué les différences dans le contenu de ces deux préfaces.

La Préface d'*Hernani* proclame la liberté d'art, annonce l'arrivée de l'esthétique nouvelle du Romantisme et encourage les jeunes artistes à se battre pour le mouvement romantique.<sup>110</sup>

---

<sup>107</sup> J. Jomaron (dir.), 1989, op. cit., p. 75-76.

<sup>108</sup> J. O. Fischer, op. cit., p. 239.

<sup>109</sup> J. Šrámek, op. cit., p. 255.

<sup>110</sup> HUGO, Victor, *Hernani* (Préface) [online], [cit. 27. 06. 2021]. Disponible en ligne sur : [https://libretheatre.fr/wp-content/uploads/2016/08/hernani\\_VictorHugo\\_LT.pdf](https://libretheatre.fr/wp-content/uploads/2016/08/hernani_VictorHugo_LT.pdf), p. 2.

L'esprit combatif de la Préface est causé par le fait qu'elle a été écrite peu après la première de la pièce en février 1830 donc en pleine « bataille » avec la presse et avec les critiques, les gens de Lettres.

Dans la Préface de *Ruy Blas* de novembre 1838, Hugo revient vers la théorie du drame romantique. Il divise le public en trois parties : la foule, les femmes et les penseurs et il attache à chaque partie l'un des registres formant le drame. La foule veut s'amuser, donc pour elle c'est le mélodrame, les femmes veulent être émues, donc pour elles c'est la tragédie et finalement, les penseurs veulent être enseignés, donc pour eux c'est la comédie qui peint l'humanité.<sup>111</sup> Il explique les raisons pour lesquelles le mélange de registres est nécessaire afin que le public soit content. Or, il présente trois types de personnages dans le drame, chacun représentant l'un de trois registres mentionnés. À la fin de la Préface, l'auteur lui-même implique la comparaison entre les deux drames fondés sur deux époques différentes.<sup>112</sup>

## 5.2 Les contextes historiques

En suivant ses propres exigences de la Préface de *Cromwell*, Hugo présente dans ses drames la couleur locale qui correspond jusqu'aux détails avec l'époque où se déroule l'action. Dans *Hernani*, il s'agit du royaume d'Espagne en 1519, donc au début du « siècle d'or » qui a suivi la découverte du Nouveau Monde. C'est aussi le début du règne de Charles V de Habsbourg, qui apparaît dans la pièce même comme Don Carlos, l'adversaire d'Hernani.

En revanche, le drame *Ruy Blas* se déroule à Madrid à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, à l'époque du règne du dernier Habsbourg sur le trône espagnol – Charles II. Victor Hugo a décrit la différence entre les pièces dans la Préface de *Ruy Blas* ainsi : « Dans *Hernani*, le soleil de la maison d'Autriche se lève ; dans *Ruy Blas*, il se couche. »<sup>113</sup> La fin du XVII<sup>e</sup> siècle était pour l'Espagne l'époque du déclin politique et économique, le déclin de la puissance royale est dans la pièce montrée par l'absence du personnage du roi qui est seulement mentionné dans les dialogues.

## 5.3 La couleur locale et les trois unités

La couleur locale, les costumes et les décors, sont précisément décrits en didascalies, surtout au début des actes. L'action de *Ruy Blas* se déroule dans plusieurs salons et salles du palais royal à Madrid, alors que dans *Hernani* l'action se déroule dans les endroits divers à Saragosse, au château de Don de Silva et même dans le tombeau de Charlemagne à Aix-la-Chapelle, capitale

---

<sup>111</sup> HUGO, Victor, *Ruy Blas* (Préface) [online], [cit. 27. 06. 2021]. Disponible en ligne sur : [https://libretheatre.fr/wp-content/uploads/2016/08/Ruy\\_Blas\\_Hugo\\_LT.pdf](https://libretheatre.fr/wp-content/uploads/2016/08/Ruy_Blas_Hugo_LT.pdf), p. 2.

<sup>112</sup> Idem, p. 3-5.

<sup>113</sup> Idem, p.5.

du Saint-Empire romain germanique. L'unité de lieu est donc complètement rompue parce que chaque acte demande un décor différent.

Par conséquent, l'unité de temps est exclue aussi parce que les personnages ne peuvent pas se déplacer si rapidement. L'action des deux drames se déroule pendant plusieurs semaines et mois ; cette durée est indiquée dans *Hernani* par le fait qu'il faut du temps pour que le roi se déplace de l'Espagne au Saint-Empire romain germanique. Pareillement, Ruy Blas ne devient pas le Premier ministre tout de suite et puis il reste dans cette fonction pour plusieurs semaines.

#### **5.4 Les personnages principaux**

Les protagonistes des drames d'Hugo sont tous parias de la société, *Hernani* est un homme noble mais persécuté, devenu un bandit, et Ruy Blas vient du peuple, donc il ne fait pas partie de la société à la cour. Ce type de personnage est typique pour l'œuvre d'Hugo.<sup>114</sup> Le statut social des héros est très important pour l'intrigue du drame parce qu'il est la cause de l'amour impossible. Ruy Blas est un valet qui est amoureux de la reine qui est bien sûr mariée et en plus elle vient d'une couche sociale inaccessible pour lui. *Hernani* se trouve dans une situation similaire, il aime Doña Sol, une femme noble, promise à son vieil oncle et son adversaire est Don Carlos, roi d'Espagne, qui, lui aussi, est amoureux d'elle.

Les héros sont donc tourmentés par l'amour mais aussi par la haine envers leurs rivaux d'amour. Dans le cas d'*Hernani*, la haine est approfondie par le fait que l'ancien roi a causé la mort de son père. Ces émotions opposées font l'un des plus remarquables contraires dans les drames d'Hugo. Pour lui, les contraires étaient nécessaires parce qu'ils sont les reflets de la réalité introduits dans la pièce. Chaque drame est plein de contraires entre les émotions, entre les personnages, etc. Par exemple dans *Ruy Blas*, le personnage de Don Salluste, le maître de Ruy Blas, contraste avec celui de son cousin Don César. Ce dernier représente dans la pièce le registre comique, on peut dire que c'est un personnage picaresque alors que Don Salluste est un personnage méchant dont le dessein est la vengeance sur la reine, il est donc un type de personnage dramatique comme Hugo lui-même décrit dans la Préface. Dans *Hernani*, on peut apercevoir un contraire frappant entre les personnages de Doña Sol, une jeune femme, et son oncle Don Ruy Gomez qui est en revanche un homme âgé.

Les personnages créés par Hugo sont souvent pleins de contraires intérieurs, comme Don Carlos dans *Hernani*. Ce n'est pas un homme purement méchant, son caractère évolue à travers la pièce. Hugo s'efforce de montrer à la fois les traits forts et les traits faibles des personnages.

---

<sup>114</sup> BÉNICHOU, Paul, *Romantismes français II*, Les Mages romantiques, L'école du désenchantement, Paris : Éditions Gallimard, 2004, p. 1256.

Il incorpore souvent dans ses drames le jeu des costumes, surtout celui avec le manteau qui cause des situations *quiproquo* provoquant les malentendus comiques (comme chez Molière) ou tragiques. C'est en quelque sorte le cas de *Ruy Blas* où le changement de la tenue du personnage principal forme une partie indispensable de l'intrigue.

Un autre trait distinctif dans la dramaturgie hugolienne est l'emprise des personnages sur l'action. Dans l'esthétique classique, les personnages restent plutôt soumis à la force majeure contre laquelle ils ne peuvent rien. En revanche, dans le drame romantique, le destin des personnages n'est pas dirigé par la force majeure mais par eux-mêmes, ce sont leurs décisions et leurs intentions qui influencent leur destin.

## 5.5 La bienséance brisée

Hugo a donc mélangé les registres et rompu l'unité de lieu et de temps. Au nom de la vraisemblance de l'action représentée, il a rompu également la règle de la bienséance. Au Classicisme, les batailles, les meurtres, les duels ne se passaient pas sur la scène pour que le spectateur ne soit pas choqué alors qu'au Romantisme cette règle n'était pas respectée absolument. Dans *Hernani*, le duel entre le roi et Hernani est évité déjà dans le premier et le deuxième acte, il est remplacé par un dialogue très vif. Pareillement dans *Ruy Blas*, un duel est arrangé entre Ruy Blas et Don Guritan mais à cause du malentendu c'est finalement Don César qui y participe. Pourtant, ce duel se passe derrière la scène. Les drames choisis n'ont donc pas tout à fait rompu la bienséance en laissant les combats se dérouler sur la scène. Néanmoins, dans le deuxième acte du drame *Marion de Lorme*, le duel se passe devant les yeux des spectateurs et constitue une partie importante de l'intrigue.

Le drame romantique a apporté sur la scène des émotions fortes et des passions, un élément inhabituel dans les siècles précédents.

Chez Hugo, l'amour, dans toutes ses formes, joue le rôle principal. C'est la raison pour laquelle ses drames contiennent des plus belles des scènes d'amour.<sup>115</sup> Dans le deuxième acte d'*Hernani* le spectateur est témoin de l'aveu d'amour du héros principal qui se laisse emporter par sa passion :

*HERNANI, revenant sur ses pas.*

*Eh bien ! Non, non, je reste.*

*Tu le veux ; me voici. Viens ! Oh viens dans mes bras !*

*Je reste et resterai tant que tu le voudras !*

*Oublions-les : restons. Sied-toi sur cette pierre.*

---

<sup>115</sup> J. Jomaron (dir.), 1989, op. cit., p. 55-56.

*Il se place à ses pieds.*

*Des flammes de tes yeux inondent ma paupière :  
Chante-moi quelque chant comme parfois le soir  
Tu m'en chantaïs, avec des pleurs dans ton œil noir.  
Soyons heureux ! buvons, car la coupe est remplie,  
Car cette heure est à nous et le reste est folie.  
Parle-moi ! Ravis-moi. N'est-ce pas qu'il est doux  
D'aimer et de sentir qu'on vous aime à genoux ?  
D'être deux ? D'être seuls ? Et que c'est douce chose  
De se parler d'amour, la nuit quand tout repose ?  
Oh ! Laisse-moi dormir et rêver sur ton sein,  
Doña Sol ! Mon amour !... Ma beauté !...<sup>116</sup>*

Ces mots d'Hernani, pleins d'émotions exprimées par les points d'exclamation et d'interrogation, montrent aussi un autre trait distinctif du héros, déjà mentionné ci-dessus : il fait voir sa faiblesse. Dans la scène qui précède cet aveu, Hernani a montré sa générosité parce qu'il a laissé Don Carlos fuir même s'il veut la vengeance. Hugo donc présente deux facettes opposées du caractère d'Hernani dans un seul acte.

Le public assiste à la situation similaire dans le premier acte de *Ruy Blas* où le héros éponyme confesse son amour pour la reine à son ami Don César dans un monologue plein de passion. Hugo montre dans le même acte toute la complexité du personnage de Ruy Blas, sa haine pour le roi Charles II, sa soumission à Don Salluste, son amour pour la reine, son amitié avec Don César etc. Le spectateur est mis au courant des intentions des personnages par *a parte* donc il comprend la situation dès le premier acte du drame.

## **5.6 L'apport du drame romantique**

Cette comparaison de deux drames romantiques montre comment Victor Hugo a changé la tradition théâtrale. D'abord, il a exprimé les notions théoriques dans la Préface de *Cromwell* qu'il a suivi lui-même dans ses drames. Il a trouvé l'inspiration dans l'histoire d'Espagne et il a peint l'époque choisie jusqu'aux détails – il a donc capté la couleur locale. Dans les drames, il a conservé seulement l'unité d'action alors que les deux autres sont supprimées.

Or, il joue avec la bienséance en montrant sur la scène les passions et les sentiments très forts. Ses drames contiennent les éléments tragiques et comiques, donc il mélange les registres. En plus, les drames et ses personnages sont pleins de contraires qui forment l'un de traits typiques de l'œuvre d'Hugo et expriment parfaitement l'esthétique romantique. Pour lui, les contraires et les registres mélangés signifient la réalité qui nous entoure.

---

<sup>116</sup> HUGO, Victor, *Hernani*, Acte II [online], [cit. 29. 06. 2021]. Disponible en ligne sur : [https://libretheatre.fr/wp-content/uploads/2016/08/hernani\\_VictorHugo\\_LT.pdf](https://libretheatre.fr/wp-content/uploads/2016/08/hernani_VictorHugo_LT.pdf), p. 34-35.

Sa demande de liberté qui traverse toute son œuvre influence aussi la langue parce que les mots exclus par la bienséance classique reviennent sur la scène et l'alexandrin utilisé dans les drames devient plus libre.<sup>117</sup>

L'apport du drame romantique réside aussi dans le changement du personnage principal parce que l'ambition de l'auteur et puis de l'acteur n'est pas de représenter un héros parfait mais un héros qui est proche au public qui peut s'identifier mieux avec lui.<sup>118</sup>

La domination du drame romantique a duré à peu près dix ans, puis le genre s'est épuisé après l'échec des *Burgraves* en 1843.<sup>119</sup> Toutefois, Hugo a influencé remarquablement la dramaturgie par son œuvre, surtout par l'idée de la liberté d'art et de rapprochement du personnage principal au spectateur. Ces idées ont trouvé leur place stable dans la dramaturgie.

---

<sup>117</sup> J. O. Fischer, op. cit., p. 317.

<sup>118</sup> Idem, p. 319.

<sup>119</sup> A. Viala (dir.), op. cit., p. 346-347.

## Conclusion

Ce mémoire avait pour l'objectif de présenter au lecteur l'esthétique du drame romantique par rapport aux époques précédentes et de souligner l'influence de Victor Hugo sur ce genre qui a changé la dramaturgie postérieure.

Dans les chapitres initiaux, nous avons décrit le développement du théâtre en France et la richesse de genres qui ont pris la naissance à travers les siècles. Le Classicisme est un mouvement très important pour le drame romantique parce que ce genre du XIX<sup>e</sup> siècle est fondé sur le refus de l'esthétique classique qui dominait le théâtre pour deux siècles. En revanche, le siècle des Lumières et la Révolution française signale en quelque sorte l'arrivée du drame romantique.

Victor Hugo avec son exigence de liberté d'art a influencé toute une génération d'auteurs, il était le personnage principal du mouvement romantique qui a touché par son œuvre tous les domaines littéraires. Dans ce mémoire, nous avons souligné l'importance de ses réflexions théoriques exprimées dans la Préface de *Cromwell* qui est considérée comme le manifeste du drame. Or, l'apport d'Hugo est bien plus grand, parce qu'il a écrit les drames dans l'esprit de la Préface et il a réussi avec ses pièces sur les scènes prestigieuses à Paris.

Pour bien montrer les changements introduits par Hugo à la dramaturgie, nous avons choisi deux drames dont les sujets et les sources d'inspiration sont proches et en comparant ces pièces, nous avons essayé d'indiquer les éléments caractéristiques du drame. Il s'agit surtout de la suppression de l'unité de temps et de lieu, le mélange de registres, la réduction de la bienséance et la recherche de l'inspiration dans l'histoire nationale. Cette révolution de la dramaturgie a eu pour l'objectif de faire la représentation plus vraisemblable et par la suite de plaire au spectateur. L'exigence de la vraisemblance est la plus importante pour les théoriciens du théâtre à travers les siècles, ce sont les approches à cette question qui diffèrent d'une époque à l'autre.

Victor Hugo a introduit aussi l'alexandrin plus libre et ses pièces sont remarquables pour le rôle qui y joue l'amour. Les scènes amoureuses en combinaison avec le rapprochement du héros au spectateur ont causé la popularité du drame auprès du public issus des couches sociales diverses. Les héros hugoliens sont bien reconnaissables parce qu'ils sont pleins de contraires et sont déchirés par leurs amours impossibles. Ce sont les traits typiques pour le mouvement romantique ; Hugo a présenté les héros semblables dans ses romans aussi.

En ce qui concerne la suite possible de ce mémoire, on peut renouer par l'étude de l'impact plus vaste du drame romantique sur le théâtre français, surtout sur le drame d'Alfred de Musset.

Étant donné la limite du mémoire, nous ne pouvons pas suivre l'influence postérieure du drame romantique et son évolution au cours du XIX<sup>e</sup> siècle plus en détail.

L'esthétique du drame romantique formulée par Victor Hugo dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle a rompu les contraintes classiques et a ouvert les possibilités pour les dramaturges de même que son idée de la liberté de l'art a touché plusieurs domaines artistiques grâce à laquelle le XIX<sup>e</sup> siècle était si riche aux mouvements littéraires et œuvres diverses. Le développement du théâtre continuait après le triomphe du drame en se diversifiant davantage, mais la liberté des formes et des règles n'a pas disparu et influence la création dramatique jusqu'à nos jours.

## Resumé

Tato bakalářská práce s názvem *Romantické drama Victora Huga (Le drame romantique de Victor Hugo)* se věnuje specifickému žánru romantického dramatu, který vznikl ve Francii v první polovině 19. století. Práce si klade základní otázku, jakým způsobem a za jakých okolností se romantické drama oddělilo od estetiky klasicismu, která dominovala v dramatické tvorbě od 17. století. Důraz je přitom kladen na roli Victora Huga, který stál v čele romantického hnutí ve Francii a stál u zrodu dramatu.

Úvodní kapitoly této práce se zaměřují na vznik a vývoj divadla ve Francii od středověku až do 19. století. V první části tedy práce seznamuje především s rolí divadla ve francouzské kultuře, s postupným rozmachem divadelní tvorby, nejvýznamnějšími divadly a různými žánry, které v průběhu staletí vznikaly a zanikaly nebo měnily svou podobu. Ve středověku bylo divadlo úzce spojeno s církví a v průběhu církevního roku hráli amatérští herci pro často negramotné publikum představení, která seznamovala s důležitými pasážemi z Bible, divadlo mělo tudíž především edukativní funkci. K postupným změnám docházelo od dob renesance, která přinesla překlady děl antických dramatiků. V první polovině 17. století se divadlo přesunulo do sálů určených pouze pro představení a z herců se stali profesionálové, zaměřující se buď na tragické nebo komické role.

V době klasicismu, tedy v období, které bylo pro francouzskou kulturu velmi důležité a které je spojeno se založením Francouzské akademie kardinálem Richelieu a později vládou Ludvíka XIV., došlo k zavedení pravidel do dramatické tvorby. Jednalo se o pravidla tří jednot (místa, času a děje) a pravidla vhodnosti, která si kladla za cíl odstranit ze scény vše, co by mohlo nějakým způsobem šokovat nebo pohoršovat obecenstvo. Teoretici divadla v době klasicismu považovali tato pravidla, vycházející z Aristotelovy *Poetiky*, za nezbytná k tomu, aby divadelní hra působila na diváka jako odraz reality a zároveň aby bylo představení pro publikum poučné. Doba osvícenská byla velmi bohatá na dramatickou tvorbu, vznikalo mnoho tragédií i komedií a objevil se také poprvé žánr dramatu definovaný Denisem Diderotem, který v sobě propojoval prvky tragické i komické. Tento nový žánr však nepřežil Francouzskou revoluci. Částečné uvolnění atmosféry ve společnosti vedlo na přelomu 18. a 19. století k vzniku melodramatu, které je spojeno především s divadly na pařížských předměstích. Po návratu Bourbonů na francouzský trůn se začal utvářet nový umělecký směr – romantismus – často považovaný za poslední směr, který ovlivnil všechny umělecké oblasti. V této práci je romantismus charakterizován pouze stručně, protože mnohé znaky tohoto směru nese i romantické drama.

Druhá část práce se zabývá romantickým dramatem, žánrem, který odmítá estetiku klasicismu a oddělování tragédie a komedie. Pro vznik tohoto žánru byl velmi důležitý vliv německého romantismu a díla Williama Shakespeara, které bylo v této době ve Francii vydáváno v překladech. Klasicistní tragédii poprvé odmítl ve svém teoretickém díle *Racine a Shakespeare* Stendhal, na něhož navázal roku 1827 Victor Hugo v Předmluvě ke *Cromwellovi*. V této předmluvě k dramatu, které nebylo z důvodu svého rozsahu možno zinscenovat, vyjadřuje Hugo základní principy nového žánru, který v sobě spojuje tragické i komické prvky, odmítá jednotu místa a času, stejně tak i pravidlo vhodnosti, a často čerpá svou inspiraci z národní historie. Podle Victora Huga právě kombinace komična a tragična společně s detailním zobrazením doby, ve které se drama odehrává, tzv. dobovým koloritem, zaručí přiblížení děje reálnému světu. Důležitou teoretickou prací pro romantické drama je i Předmluva k *Chattertonovi* od Alfreda de Vignyho, dalšího významného představitele romantismu ve Francii. Vigny se zabývá v této předmluvě především postavením básníka ve společnosti. Svými myšlenkami ovlivnil autory i ve druhé polovině 19. století, zejména prokleté básníky. Událostí, která rozhodla o konci klasicistních omezení a pravidel byla premiéra Hugova dramatu *Hernani* roku 1830, po které se rozhořela tzv. „bitva“ o *Hernaniho*, dílo bylo kritizováno v tisku i odborníky, nicméně publikum si drama oblíbilo.

Závěrečná část práce navazuje na teoretický úvod do romantického dramatu porovnáním dvou divadelních her Victora Huga. Vybrána byla dramata *Hernani* (1830) a *Ruy Blas* (1838), především pro podobný zdroj inspirace, kterým jsou dějiny Španělska. Nicméně každé z dramat zobrazuje jinou epochu španělských dějin, zatímco *Hernani* se odehrává v době největšího rozkvětu království na počátku 16. století, děj *Ruy Blase* je zasazen do období úpadku na konci 17. století. Obě dramata jsou však dokonalými příklady žánru a představují novou estetiku formulovanou Hugem v Předmluvě ke *Cromwellovi*. Rozborem a porovnáním těchto divadelních her se práce snaží ukázat základní principy romantického dramatu a další nové prvky, které Victor Hugo ve svém díle přináší.

Cílem této práce bylo představit méně známou část tvorby Victora Huga – část dramatickou. Stejně jako v celém Hugově díle, i zde dominuje myšlenka svobody umění, která přinesla revoluci francouzskému divadlu a přispěla k jeho dalšímu rozvoji. Přestože ne všechny Hugovy hry měly úspěch, jeho díla ovlivnila dramaturgii celého následujícího století a pravidelnost, která panovala v době klasicismu, už nikdy nebyla obnovena.

## **Bibliographie**

### **Publications**

BÉNICHOU, Paul, *Romantismes français I*, Le Sacre de l'écrivain, Le temps des prophètes, Paris : Éditions Gallimard, 2004, ISBN 2-07-076846-5.

BÉNICHOU, Paul, *Romantismes français II*, Les Mages romantiques, L'école du désenchantement, Paris : Éditions Gallimard, 2004, ISBN 2-07-077244-6.

BIET, Christian (dir.), *Le Théâtre français du XVII<sup>e</sup> siècle – histoire, textes choisis, mises en scène*, 1<sup>re</sup> édition, Paris : L'avant-scène théâtre, 2009, ISBN 978-2-7498-1111-6.

CORVIN, Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris : Éditions Bordas/ SEJER, 2008, ISBN 978-2-04-731295-7.

HRBATA, Zdeněk, PROCHÁZKA, Martin, *Romantismus a romantismy*. Praha : Karolinum, 2005, ISBN 80-246-1060-4.

FISCHER, Jan Otokar, *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol.*, Díl I., Praha : Academia, 1966.

JOMARON, Jacqueline (dir.), *Le Théâtre en France*, 1. du Moyen Age à 1789, Paris : Armand Colin Éditeur, 1988, ISBN 2-200-37122-5.

JOMARON, Jacqueline (dir.), *Le Théâtre en France*, 2. De la Révolution à nos jours, Paris : Armand Colin Éditeur, 1989, ISBN 2-200-37131-4.

LAGARD, André, MICHARD, Laurent, *La littérature française*, 3. Les évolutions du XIX<sup>e</sup> siècle, Paris : Bordas – Laffont, 1970.

ŠRÁMEK, Jiří, *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost*, Brno: Host, 2012, ISBN 978-80-7294-565-8.

VIALA, Alain (dir.), *Le théâtre en France des origines à nos jours*, 1<sup>re</sup> édition, Paris : Presses Universitaires de France, 1997, ISBN 2-13-048236-8.

### **Sources d'Internet**

HUGO, Victor, *Cromwell* [online], [cit. 24. 06. 2021]. Disponible en ligne sur : [https://libretheatre.fr/wp-content/uploads/2016/08/Cromwell\\_Hugo\\_LT-2.pdf](https://libretheatre.fr/wp-content/uploads/2016/08/Cromwell_Hugo_LT-2.pdf)

HUGO, Victor, *Hernani* (Préface) [online], [cit. 27. 06. 2021]. Disponible en ligne sur : [https://libretheatre.fr/wp-content/uploads/2016/08/hernani\\_VictorHugo\\_LT.pdf](https://libretheatre.fr/wp-content/uploads/2016/08/hernani_VictorHugo_LT.pdf)

HUGO, Victor, *Hernani* [online], [cit. 29. 06. 2021]. Disponible en ligne sur :

[https://libretheatre.fr/wp-content/uploads/2016/08/hernani\\_VictorHugo\\_LT.pdf](https://libretheatre.fr/wp-content/uploads/2016/08/hernani_VictorHugo_LT.pdf)

HUGO, Victor, *Ruy Blas* (Préface) [online], [cit. 27. 06. 2021]. Disponible en ligne sur :

[https://libretheatre.fr/wp-content/uploads/2016/08/Ruy\\_Blas\\_Hugo\\_LT.pdf](https://libretheatre.fr/wp-content/uploads/2016/08/Ruy_Blas_Hugo_LT.pdf)

VIGNY, Alfred de, *Chatterton*, Dernière nuit de travail (Préface) [online], [cit. 24. 06. 2021].

Disponible en ligne sur :

[https://fr.wikisource.org/wiki/Chatterton/Derni%C3%A8re\\_nuit\\_de\\_travail\\_de\\_Chatterton](https://fr.wikisource.org/wiki/Chatterton/Derni%C3%A8re_nuit_de_travail_de_Chatterton)

