

La périodisation du romantisme théâtral

Florence Naugrette

Nota bene : cet article est d'abord paru dans *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire*, actes du colloque de Nice (2009), sous la direction de Roxane Martin et Marina Nordera, Champion, 2011.

Concevoir un manuel d'histoire littéraire est une entreprise qui, contrairement à l'idée que Rousseau se faisait de ses *Confessions*, eut déjà beaucoup d'exemples, et dont l'exécution aura de nombreux imitateurs. Si les faits du passé ne peuvent être changés, leur interprétation, elle, est changeante, selon l'idée qu'on se fait du (ou des) moteur(s) de l'histoire. Aussi, raconter l'histoire du théâtre, comme raconter l'histoire littéraire, des idées, des peuples ou des nations, n'est pas une entreprise neutre. Raconter, c'est avant tout sélectionner les noms, les productions, les dates importantes, et justifier ce choix au regard de ce qui, paraissant moins important, passe dès lors soit pour anecdotique, soit pour contextuel, soit pour mineur (ce qui n'est pas la même chose), en comparaison de ce qui émerge, fait événement. C'est agencer le réel selon un ordre du récit qui relève de la pensée, de l'entendement, c'est-à-dire du classement.

Mais de quel classement ? Chronologique ? Par genres et/ou sous-genres ? Par mouvements ? Les trois à la fois, pour minimiser l'arbitraire de l'ordre chronologique, la myopie poéticienne de la sélection générique, et l'extension variable de la notion de « mouvement » ?

Le premier problème qui se pose à l'historien du théâtre est celui des bornes chronologiques. Toute borne est criticable, car elle peut être repoussée : il est probable en effet qu'on trouvera toujours un exemple antécédent ou postérieur du phénomène repéré pour la fixer. Ainsi, on ne peut pas soutenir, comme on l'a pourtant longtemps fait, que Ruy Blas serait le premier homme du peuple héros de théâtre : avant lui, le Dominique de *La Brouette du vinaigrier* de Louis-Sébastien Mercier est déjà un héros populaire providentiel ; et encore avant, Figaro, et son ancêtre Scapin, avaient aussi mérité cet honneur, malgré leur emploi de valet. Ce n'est donc pas le romantisme qui a promu sur scène le héros populaire. Il n'a pas davantage inventé le mélange des genres classiques, déjà opéré par la « tragédie domestique » et la « comédie sérieuse » menant au drame bourgeois. Ce n'est pas lui, non plus, qui a aboli l'unité de temps et l'unité de lieu ; dans leurs travaux respectifs sur le mélodrame et la féerie, Jean-Marie Thomasseau et Roxane Martin¹ ont montré que ces unités volent en éclat dès le début du XIXe siècle. Et sans doute pourrait-on ainsi remonter toujours plus loin dans l'histoire, jusqu'à relier le spectaculaire du drame romantique aux machines du théâtre baroque ou classique, l'ironie mussétienne au marivaudage, le sublime hugolien à l'héroïsme cornélien, etc... On ne peut pourtant pas repousser infiniment les bornes, ni considérer, sans risquer de perdre le sens de l'histoire, que tout serait déjà dans tout.

La périodisation est en effet nécessaire. Périodiser, c'est scander pour comprendre. Mais toute périodisation doit être considérée comme relative, parce qu'explicative. Et l'on doit se demander précisément, en étudiant les périodisations antérieures, comme en établissant sa périodisation propre, ce que l'on cherche à comprendre. Comme toute hypothèse scientifique nouvelle, une nouvelle périodisation doit avoir une meilleure efficacité que celle qu'elle remplace, faire comprendre plus et mieux. En lisant les histoires littéraires et histoires du théâtre des deux siècles derniers, depuis Nisard jusqu'à nous, en passant par Doumic, Brunetière, Lanson, Moussinac et le Lagarde et Michard, on s'amuse des simplifications, des jugements de valeur, des *a priori* esthétiques de nos prédécesseurs ; mais on frémit aussi à l'idée des critiques dont nos propres ouvrages feront l'objet dans cinquante ans.

Aussi s'agit-il moins ici de proposer une nouvelle périodisation du drame romantique qui paraîtrait mieux adaptée que les précédentes, mais de réfléchir aux postures, aux pétitions de principe, aux points de vue esthétiques qui président au choix de telle ou telle périodisation. De définir ce que l'on cherche à comprendre, et ce que l'on s'interdit de comprendre, ou ce que l'on occulte délibérément (ou non).²

¹ Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame*, PUF, 1984. Roxane Martin, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Champion, 2008.

² Je tiens à remercier les collègues qui m'ont aidée dans ma réflexion ou la recherche de ma documentation : Myriam Dufour-Maître, pour ses références bibliographiques sur la notion de périodisation littéraire ; Martine Jey, pour ses indications sur

Dans *Le Théâtre Français du XIXe siècle*³, où nous faisons par ailleurs la part belle aux dramaturges dits mineurs, aux formes populaires de théâtre (mélodrame, vaudeville), aux recherches d'avant-garde parfois confidentielles, au théâtre lyrique et au ballet dans leurs relations avec le théâtre, le chapitre que nous consacrons au drame romantique reste néanmoins le plus long des dix que contient l'ouvrage. Interrogeons-nous sur cette prédominance quantitative accordée au drame romantique par rapport aux autres genres ou mouvements dans les histoires de la littérature ou du théâtre du XIXe siècle. D'où vient-elle ?

D'abord d'une valorisation particulière des grands auteurs⁴, qui amène sans doute à surestimer le théâtre romantique dans la production dramatique du siècle. Parce que Hugo, Musset et Dumas sont considérés à juste titre comme des génies (surtout pour leur œuvre poétique et/ou romanesque, du reste), leur théâtre est considéré *de facto* comme plus digne d'intérêt que celui d'auteurs plus spécifiquement dramaturges, comme Labiche, Augier, Rostand, Jarry, ou Feydeau, mais dont l'envergure littéraire semble (relativement) moindre.

Ensuite de cette tradition, datant elle-même du romantisme, qui nous a longtemps habitués à raconter l'histoire littéraire en préférant les ruptures aux continuités : parce que le romantisme a inventé la notion d'avant-garde, et qu'il est le premier de ces « -ismes » qui désigneront, à partir de lui, la révolution permanente de l'histoire de l'esthétique moderne. Parce qu'aussi périodiser, c'est, par principe, faire apparaître des ruptures : le geste même de la périodisation est rupteur ; on ne saurait dire sans ridicule « à partir de telle date, les choses continuent comme avant ».

C'est pourquoi on a longtemps raconté l'histoire du drame romantique comme celle d'une rupture violente (avec le classicisme) : violence métaphorisée, pour son *terminus a quo*, par la métaphore filée du combat dans les récits rétrospectifs de la « bataille d'*Hernani* » ; et pour son *terminus ad quem*, longtemps présenté comme un échec final (celui des *Burgraves*⁵), par celle de la capitulation, avec le retour du classicisme en 1843, et la persistance de la séparation des genres après lui.

Dernière raison : une longue tradition historique, avant la mise en valeur, par l'école des Annales notamment, des temps longs de l'histoire, amenait à confondre l'événement visible, écume du temps, repérable par sa date, avec un facteur déclenchant ; à considérer l'événement (la bataille d'*Hernani*, la rivalité entre *Les Burgraves* et la *Lucrèce* de Ponsard) comme une cause ; à transformer le visible, le spectaculaire, en principe explicatif.

Ce privilège accordé aux dates-phares et aux grands auteurs a eu pour conséquence, pendant plus d'un siècle, de survaloriser la figure de Hugo dans l'histoire du drame romantique. Nombreux en effet sont les manuels qui, se répétant d'une décennie à l'autre, périodisent ainsi le drame romantique, en trois ou quatre temps :

Premier temps, avant *Hernani* : on note l'influence lointaine du mélodrame, on accorde une importance décisive à la préface de *Cromwell*, considérée comme manifeste du drame romantique.

Deuxième temps, de *Hernani* aux *Burgraves* : c'est l'âge d'or du drame romantique, dominé par l'œuvre de Hugo, dont, jusqu'à récemment, on a occulté le *Théâtre en liberté* écrit pendant l'exil.

Troisième temps, après les *Burgraves* : la rivalité entre la *Lucrèce* de Ponsard et *Les Burgraves* est présentée comme une défaite de Hugo, un échec personnel définitif suivi d'un renoncement collectif, ou d'une mutation du drame romantique, grâce à la fantaisie de Musset qui sauve ce sous-genre de l'emphase ; encore le décalage entre l'écriture du *Spectacle dans un fauteuil* (1833-1834) et sa représentation est-elle perçue comme quelque peu gênante, d'où la tentation, chez certains, comme Doumic⁶, d'exclure Musset du romantisme théâtral, puisque ce dernier est censé sombrer en 1843 avec

l'histoire des manuels scolaires ; Tony Gheeraert, pour l'accès à certains d'entre eux ; Sylvain Ledda, pour nos discussions sur la délicate définition du drame romantique comme genre ; Sylviane Robardey-Eppstein, pour nos échanges sur sa longévité dans la seconde moitié du siècle.

³ Sous la dir. de Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda et Florence Naugrette, Avant-Scène Théâtre, 2008.

⁴ Le volume consacré au XIXe siècle des *Etudes littéraires* d'Emile Faguet (Lecène-Oudin, 1887) est constitué de monographies sur Chateaubriand, Lamartine, Vigny, Hugo, Musset, Gautier, Mérimée, Michelet, Sand et Balzac.

⁵ En témoigne le titre de la thèse de Camille Latreille, *La Fin du théâtre romantique et François Ponsard d'après des documents inédits*, Hachette, 1900.

⁶ René Doumic, *Histoire de la littérature française*, Paul Delaplane, 1893 ; « Le Théâtre romantique », dans *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, publiée sous la direction de Petit de Julleville, *Dix-neuvième siècle. Période romantique (1800-1850)*, tome VII, Armand Colin, 1896-1899.

Les Burgraves, et que *Un caprice* est la première pièce de Musset en 1847 à renouer avec la scène depuis le four de *La Nuit vénitienne* en 1830.

Quatrième temps : après une éclipse d'un demi-siècle, on observe une résurgence inexplicable du drame romantique avec *Cyrano de Bergerac* et *L'Aiglon* (1896 et 1900) de Rostand.

On aurait tort de s'offusquer de cette périodisation aujourd'hui caduque. Cette posture mènerait à traiter de haut, par exemple, l'*Histoire littéraire* de Lanson, qui, tout en suivant ce plan, comporte un grand nombre d'analyses d'une subtilité historique assez rare. Mieux vaut chercher à en comprendre les enjeux.

Le premier est la survalorisation de Hugo, survalorisation à double tranchant, l'exaltation excessive autorisant les dénigrements faciles. Mais sa présence massive dans les manuels de la III^e République s'explique par la stature imposante de l'infatigable résistant à l'Empire ; grand fantôme, homme-siècle, au moment où sont constitués les premiers manuels de l'école républicaine, qui donneront le ton aux suivants, il est présenté comme le chef de file du romantisme théâtral, au détriment de Dumas qui, en matière dramatique, fut pourtant beaucoup plus prolifique ; de ce fait, l'arrêt de sa production après les *Burgraves* est surinterprété, depuis la campagne de presse de 1843 (étudiée par Olivier Bara⁷), comme la reconnaissance d'un échec, et ce sans discontinuer, via Janin⁸, et Camille Latreille inventant 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 véritablement un échec⁹. Et cette date de 1843 correspond, dans la vie de Hugo, à une rupture intime qui n'engage que lui, mais certainement pas le romantisme tout entier : la mort de sa fille Léopoldine, après laquelle il cesse, non pas d'écrire (témoin la mise en chantier des *Misérables*), mais de publier, ce qui n'est pas pareil. Jean-Marc Hovasse voit très justement dans *Les Burgraves* « moins l'achèvement d'une période que l'ouverture d'une autre, [moins] le *terminus ad quem* du romantisme qu'une œuvre d'approfondissement et de transition »¹⁰. L'idée reçue de leur chute constitue ce que Pierre Laforgue appelle à juste titre une « contrevérité officielle »¹¹ de l'histoire littéraire.

Le second enjeu de cette périodisation ancienne est la persistance du goût classique dans les manuels de rhétorique, qui pousse leurs auteurs à minorer le plus possible l'empan chronologique du romantisme en général, et du romantisme théâtral en particulier. Dans cette perspective, 1830 est une date commode pour rogner sur les débuts du mouvement, et 1843 une autre date commode pour accélérer sa fin. La réduction chronologique du romantisme a été rendue possible aussi par la présentation, jusqu'au « Lagarde et Michard » inclus, du « réalisme » comme un *autre* mouvement, concurrent et en rupture avec lui, qui lui aurait succédé, et non comme un mode de représentation de la réalité absolument compatible avec le romantisme, conçu, lui, non comme une école, mais comme une nouvelle vision du monde. Pour se convaincre de la compatibilité de ces deux – *ismes* qui ne désignent en rien des « écoles » concurrentes, comparons le livre de Claude Millet¹² qui fait courir le romantisme de Chateaubriand à Baudelaire (au moins), et celui de Philippe Dufour sur *Le Réalisme* de Hugo à Proust¹³ : leur vaste intersection oblige à renoncer aujourd'hui à l'idée d'une succession antagoniste des deux mouvements.

La réduction ancienne faisait ressortir, entre 1830 et 1843, une brève période où brille, comme une comète passagère, le « drame romantique ». Mais qu'est-ce que « le drame romantique », ou plutôt, qu'en a-t-on fait ? Répondre à cette question, c'est tenter de résoudre le problème posé par la

⁷ Olivier Bara, « Le triomphe de la *Lucrèce* de Ponsard (1843) et la mort annoncée du drame romantique : construction médiatique d'un événement théâtral », dans *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle ?*, sous la dir. de Corinne Saminadayar-Perrin, Publications de l'Université de Saint-Etienne, à paraître.

⁸ Jules Janin, *François Ponsard*, Librairie des Bibliophiles, p. 12.

⁹ Patrick Berthier, « L'«échec» des *Burgraves* », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 187, 1995.

¹⁰ Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo*, Fayard, t. I, 2002, p. 865.

¹¹ 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 considère plus pertinent de 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).

¹² Claude Millet, *Le Romantisme*, Le Livre de Poche, 2007.

¹³ Philippe Dufour, *Le Réalisme*, PUF, 1998.

conjonction, dans l'expression « drame romantique », d'un sous-genre (le drame) et d'un mouvement (le romantisme), qui implique trois postulats générateurs de multiples contradictions :

Premier postulat : le drame romantique est un genre possédant sa poétique propre, qui permet de le définir ; et cette poétique, ce serait la préface de *Cromwell*. À partir de là, tout ce qui est antérieur à 1827 n'est pas du drame romantique. Ce qui exclut les mélodrames de Pixérécourt, ainsi que *Trente ans ou la vie d'un joueur*. D'un autre côté, les « comédies et proverbes » de Musset, parce qu'elles doivent bien peu à la préface de *Cromwell*, sont aussi exclues (par exemple, par Doumic¹⁴).

Deuxième postulat : seuls les auteurs romantiques peuvent écrire des « drames romantiques ». N'ont donc pas droit à cette étiquette un Delavigne, dont le *Marino Faliero* (1829) ou *Les Enfants d'Edouard* (1833) comportent pourtant de très nombreux traits romantiques (la violence, la conjonction de l'histoire privée avec l'histoire publique, les crimes anthropologiques, l'hymne à la liberté...), ni un Scribe (Lanson considère qu'il a pris la place laissée vide par l'échec du drame romantique), malgré la communauté d'inspiration très grande, sur le thème de la marginalisation de l'artiste par exemple, entre *Kean* (1836) et *Adrienne Lecouvreur* (1849); dans cette même mesure, *Quitte pour la peur* (1833), qui est pourtant une comédie (mais une comédie sérieuse) est considérée davantage comme un drame romantique, parce qu'elle est écrite par Vigny, qu'*Adrienne Lecouvreur*, qui est pourtant un drame, mais dont les auteurs sont soit mineur, comme Legouvé, soit considéré comme hostile au romantisme, comme Scribe. Ou plutôt, si Scribe est exclu du romantisme, c'est parce que les romantiques eux-mêmes, Gautier en tête, le prenant pour cible, en ont fait un paragon du philistinisme petit-bourgeois¹⁵. Toujours de ce point de vue, les comédies et proverbes de Musset sont soit exclues, parce que Musset a revendiqué une position en marge du romantisme, et refusé toute étiquette, soit intégrées, puisqu'ils ont pour auteur celui de ses contemporains dont le théâtre se joue finalement le plus, et dont de nombreuses histoires du théâtre considèrent qu'il était le plus doué de sa génération, comme Lanson, qui juge son théâtre « exquis, et de la plus pure essence romantique »¹⁶.

Troisième postulat : il n'y a pas de théâtre romantique en dehors du « drame », que caractériseraient l'abandon des unités de temps et de lieu, le mélange des genres et l'absence de providence dans les dénouements. Ce qui exclut une partie du théâtre de Musset (les comédies à fin heureuse) mais en intègre une autre (*Lorenzaccio*, et les comédies et proverbes à fin dramatique, comme *On ne badine pas avec l'amour*, ou les *Caprices de Marianne*), et ignore l'énorme production théâtrale de Dumas sous la Seconde République et le Second Empire. Ce classement prévaut encore dans le récent volume de *Drames romantiques* de Dumas, choix des pièces les plus marquantes entre 1829 (*Henri III et sa cour*) et 1839 (*Mademoiselle de Belle-Isle*)¹⁷. Mais l'entreprise dumasienne du Théâtre-Historique, qui commença en 1847, n'est pas prise en compte, pas plus que ses drames historiques ultérieurs, tel *La Tour Saint-Jacques*, drame à fin providentielle, où pourtant abondent le mélange des genres, et, on l'a montré ailleurs¹⁸, la satire politique de l'usurpateur, bien présente, au cœur du Second Empire, quoiqu'en creux.

À quelques variantes près, même dans les synthèses récentes, les bornes anciennes que constituent *Hernani* et *Les Burgraves* continuent à servir de points de repère. Mais on ne les tient plus pour des dates butoirs ; on les considère comme des événements, au sens que Pierre Nora a redonné à la notion dans les années 1970, en remotivant son utilisation, après des décennies de discrédit. La pensée contemporaine de l'événement, telle qu'on la trouve exposée, par exemple, chez Alain Badiou, fait de ce dernier moins une date de début ou de fin, qu'une date emblématique. L'événement est ce qui fait trou dans la situation, et en révèle l'in-su¹⁹. Il est donc à la fois aboutissement, révélation d'un changement de mentalité préparé de longue date, et ce après quoi la situation ne sera jamais plus

¹⁴ Voir note 5.

¹⁵ Jean-Claude Yon montre la perpétuation de cette exclusion dans son introduction à *Eugène Scribe, la fortune et la liberté*, Nizet, 2000, et comment la surdétermination du romantisme dans l'histoire littéraire du premier XIXe siècle a abouti à la disparition de Scribe de la plupart des manuels (p. 7-8).

¹⁶ Gustave Lanson, *Histoire illustrée de la littérature française*, Hachette, édition de 1923, p. 289-290.

¹⁷ Alexandre Dumas, *Drames romantiques*, réunis par Claude Aziza, Omnibus, 2002. Cette édition précieuse réunit des pièces autrement introuvables, et comprend une préface et un dossier d'une grande utilité.

¹⁸ F. Naugrette, « L'écriture de l'histoire dans *La Tour Saint-Jacques* », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, oct.-nov. 2004, n° 4.

¹⁹ Alain Badiou, *L'Éthique*, Hatier, 1993. Sa réflexion prolonge celle de Gilles Deleuze dans *Différence et répétition*, PUF, 1968.

comme avant. Ce qui est bien le cas de la bataille d'*Hernani*, qui entérine (Anne Ubersfeld l'a montré²⁰) dans la douleur et l'exaltation un changement du goût amorcé depuis la Révolution Française, et après laquelle la hiérarchie officielle des genres, sinon leur distinction, est définitivement ébranlée. *Hernani* est perçu comme un événement par les contemporains, et constitué comme tel par les discours qui mettront rétrospectivement la bataille en récit²¹. Le rappel de la bataille d'*Hernani* dans la critique ultérieure, chez Gautier par exemple, jusqu'à son dernier souffle, opère une déclaration de fidélité pérenne dans le cadre d'une « éthique de la vérité » (Badiou) sans laquelle un événement n'est autre chose qu'une date, qu'un fait.

L'histoire culturelle nous aide à ne plus considérer *Hernani* comme le *terminus a quo* du drame romantique. Grâce à elle, on relativise la prétendue rupture de 1830 en soulignant tout ce que le drame romantique doit au drame bourgeois (pour le renoncement à la séparation du personnel dramatique en grandes figures tragiques drapées dans leur héroïque dignité, et peuple ridicule de l'autre), au théâtre historique (pour sa dimension politique), au mélodrame (pour sa récupération d'une forme de tragique populaire), à ces deux derniers genres et à la féerie pour l'abandon, déjà assez ancien, au moins sur les scènes secondaires, des unités de temps et de lieu.

L'histoire culturelle nous incite également à de moins en moins considérer la préface de *Cromwell* comme un bréviaire que les romantiques auraient cherché à appliquer. De même, depuis l'article de Patrick Berthier qui a relativisé le prétendu échec des *Burgraves*²², 1843 n'est plus perçu comme un événement aussi significatif qu'*Hernani*. Il a même, d'une certaine façon, changé de sens. On considère en effet que le succès de Rachel dans les années 1840, qui accompagne le retour en grâce de la tragédie, signe l'entrée dans le goût dominant du style de jeu romantique, qu'elle importe, tout en douceur, dans le répertoire classique.

Une fois qu'on a fait sauter le verrou de 1843, le théâtre romantique devient délicat à périodiser, et la notion même de « drame romantique » perd de sa pertinence. Elle en avait toujours, cependant, sous le Second Empire, où la censure identifie très précisément, pour les interdire, les drames romantiques des années 1830, à leurs fins antiprovidentielles jugées démoralisantes, et à la représentation critique inacceptable du pouvoir politique. En revanche, la notion de romantisme théâtral est toujours opérante, si l'on prend en considération la suite de la production théâtrale des grands auteurs romantiques, le théâtre historique de Dumas, les représentations du théâtre de Musset, ou le *Théâtre en liberté* de Hugo écrit pendant l'exil. Elle l'est encore si l'on observe les productions, jugées mineures, parce qu'on ne les joue plus aujourd'hui, mais qui eurent un succès retentissant à leur époque, et qui montrent la « longévité »²³, la « pérennité », comme dit Jean-Marie Thomasseau²⁴, ou la « survivance », selon l'expression de Sylviane Robardey-Eppstein²⁵ du drame romantique, sans solution de continuité, jusqu'à *Cyrano de Bergerac*. Pensons à certaines pièces d'Alexandre Dumas fils, comme *La Dame aux camélias* (1852), aux mélodrames historiques comme *Le Bossu* (1862) de Féval et Anicet-Bourgeois, aux tragédies historiques de Ponsard²⁶, aux pièces de Victor Séjour et Ferdinand Dugué²⁷, ou aux grands drames de Victorien Sardou, récemment redécouverts²⁸, comme *Patrie !* (1869), *Tosca* (1887) ou *Thermidor* (1891). On cesse alors de considérer *Cyrano* comme une

²⁰ Anne Ubersfeld, *Le Roman d'Hernani*, Comédie-Française/Mercure de France, 1985.

²¹ Myriam Roman, «La "bataille" d'*Hernani* racontée au XIX^e siècle : pour une version romantique de la "querelle"», dans *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle ?*, ouvrage cité. Agnès SPIQUEL, « La Légende de la bataille d'*Hernani* », dans *Quel scandale*, sous la direction de Marie Dollé, Presses universitaires de Vincennes, « Culture et Société », 2006. Voir sur le site groupugo.div.jussieu.fr (dernière consultation le 4 juillet 2009) leur communication commune, synthèse de ces deux articles.

²² P. Berthier, article cité.

²³ « Longévité du drame romantique et du mélodrame », *Le Théâtre français du XIX^e siècle*, ouvrage cité, p. 274-309.

²⁴ Jean-Marie Thomasseau, *Drame et tragédie*, Hachette, 1995, p. 149.

²⁵ Sylviane Robardey-Eppstein, dans son article « La survivance du théâtre romantique sous le Second Empire » (actes du colloque *Les Spectacles sous le Second Empire*, organisé par Jean-Claude Yon, Université de Versailles-Saint Quentin en Yvelines, à paraître), propose une judicieuse analyse sémantique des conceptions différentes que recouvrent ces différents termes.

²⁶ Ponsard, dont Michel Autrand a montré l'inspiration hugolienne dans « La tradition hugolienne au théâtre après *Les Burgraves* », *La Réception de Victor Hugo au XX^e siècle*, L'Âge d'Homme, 2005.

²⁷ Voir les développements que leur consacre S. Robardey-Eppstein dans l'article cité.

²⁸ Voir les actes du colloque de Strasbourg réunis par Guy Ducrey dans *Victorien Sardou un siècle plus tard*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007 ; voir aussi, sous la direction d'Isabelle Moindrot, les actes du colloque de Tours *Victorien Sardou et les arts de la scène*, Presses Universitaires de Rennes, à paraître.

résurgence intempestive. D'où l'on peut conclure que le romantisme théâtral excède très largement les bornes étroites d'une monarchie de Juillet écourtée, sauf à considérer que tout mouvement d'avant-garde (et le romantisme, qui inventa la notion, fut le premier à se définir comme tel), s'éteint dès qu'il est récupéré par le goût dominant.