



Dictionnaire des théâtres du monde

Drame romantique

En Espagne

Le romantisme espagnol est très libre dans sa forme et mal défini dans le temps. Il semble naître vers 1820, mais ne meurt pas, se transformant insensiblement jusqu'à nos jours.

Pour simplifier, nous n'envisagerons que la période 1820-1860. Au début du XIX^e siècle, la scène espagnole se partage entre le théâtre néoclassique inspiré des modèles français et italiens ([Voltaire](#), [Alfieri](#)) et le mélodrame hérité des derniers et mauvais disciples de [Calderón](#). La guerre d'indépendance contre Napoléon et la courte période libérale (1820-1823) du règne de Ferdinand VII ont donné lieu à des comédies et à des mélodrames patriotiques, souvent anonymes et destinés à exalter les victoires des Espagnols contre les Français ou d'un parti sur un autre, suivant le cours des événements politiques. Théâtre de circonstance, médiocre mais abondant. La routine plus que la censure de Ferdinand VII empêche les jeunes auteurs dramatiques de se libérer du carcan néo-classique avant 1833. Néanmoins, sous les formes rigides de la tragédie et de la comédie moratinienne, un esprit nouveau se fait jour. Les tragédies *Lanuza* (1822) d'[Angel de Saavedra](#), duc de Rivas, et *Edipo* (Cédepe, 1829) de Francisco Martínez de la Rosa sont déjà, par leur passion et leurs effets, de véritables drames habillés à la mode ancienne. L'influence de [Victor Hugo](#) et d'Alexandre Dumas ainsi que d'autres auteurs français ([Scribe](#), Casimir [Delavigne](#)), abondamment traduits et représentés en Espagne, ont incité les écrivains à suivre les préceptes de la Préface de Cromwell en même temps que ceux du théâtre espagnol du XVII^e siècle, celui de Lope de [Vega](#), [Calderón](#) et [Tirso de Molina](#). Martínez de la Rosa ouvre la voie avec *La Conjuración de Venecia* (la Conjuración de Venise, 1834), d'une liberté formelle encore timide tout en ménageant des effets impressionnants. Mariano José de Larra le suit de près avec *Macías* (1834), drame de passion adultère au dénouement sanglant. On trouve enfin le drame de l'absurde *Don Alvaro o la Fuerza del sino* (Don Alvaro ou la Force du destin, 1835) du duc de Rivas.

La liberté des auteurs dramatiques espagnols est totale à partir de 1833, tant du point de vue de la forme que des idées. Privés de chef d'école, les auteurs espagnols se rejoignent seulement sur un point : le patriotisme. Il s'agit de donner au public une haute idée de l'Espagne ancienne pour provoquer une résurrection morale. Les cinq plus grands auteurs du moment sont [Bretón de los Herreros](#), [Hartzenbusch](#), [García Gutiérrez](#), Ventura de la [Vega](#) et [Zorilla](#). Le théâtre comique reste très longtemps fidèle à Fernández de [Moratín](#) et évolue moins vite que le théâtre sérieux. L'influence d'Eugène Scribe donne lieu à la « comédie historique », sorte de drame à l'heureux dénouement dont Rodríguez Rubí (1817-1890) est un des spécialistes. L'époque romantique marque un sommet de la scène espagnole, tant par la quantité que par la qualité de sa production.

En France

Le drame romantique est un [genre](#) théâtral célèbre, tout à fait neuf en France, dont la carrière proprement dite est fort courte (elle n'excède pas dix ans) mais dont la postérité s'appelle le drame de [Maeterlinck](#) et de [C Claudel](#).

Histoire d'un genre

Le drame romantique représente une vraie révolution théâtrale. Révolution dans les thèmes : l'histoire envahit le théâtre, du fait même des circonstances historiques qui précipitent l'ensemble de

la société dans l'histoire vécue (Révolution, guerres de l'Empire) ; circonstances qui provoquent aussi un élargissement du public. Révolution dans les formes : les thèmes historiques interdisent au drame de se cantonner dans la forme stricte des trois **unités** : il faut au drame historique de la place temporelle et spatiale pour se déployer ; même l'unité d'action est ébranlée s'il faut montrer le mouvement d'une société. Révolution philosophique : le drame est centré autour du destin d'un individu, d'un sujet porteur de l'histoire, d'un héros qui met sa marque au monde et dont le drame raconte généralement la lutte contre des forces adverses, l'ascension et l'échec (*Antony*, *Hernani*, *Lorenzaccio*).

Les théories

Elles précèdent les textes. Mme de Staël (*De l'Allemagne*, 1813) propose aux Français l'exemple des dramaturges allemands, en particulier **Schiller**, dramaturge de l'histoire. Shakespeare commence à être connu, d'abord par la traduction de *Le Tourneur*, puis par la venue en France des comédiens anglais, en 1823, où ils sont mal accueillis, puis en 1829 où c'est le triomphe. Le libraire Ladvocat publie les Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers, qui font connaître la dramaturgie espagnole du Siècle d'or. **Guizot** dans son *Éloge de Shakespeare*, qui sert de préface à la nouvelle traduction, plaide pour un drame qui serait national et populaire. **Stendhal**, dans *Racine et Shakespeare* (1823-1927), ouvrage polémique contre la tragédie néoclassique, fait la théorie d'un drame qui serait une « tragédie nationale en prose », appuyée sur l'histoire nationale.

La Préface de *Cromwell* de **Hugo** (1827) est un grand manifeste, qui plaide non seulement contre la tragédie néoclassique avec ses trois unités et son style à périphrases, mais surtout pour une théorie de l'art prenant en compte non seulement le tragique et l'élevé, mais le comique, le laid, le « bas », et pour tout dire le **grotesque**. Le grotesque n'est pas pour Hugo seulement une catégorie littéraire, mais l'élément central d'une contre-culture populaire qui « s'épanouit au XVI^e siècle avec trois Homère grotesques, Rabelais, Shakespeare, Cervantès ». Tradition esthétique contestataire, mais qui affirme aussi la primauté de la forme artistique. Hugo donne en même temps la théorie et la pratique du drame avec son *Cromwell* injouable par ses dimensions, mais offrant les trois caractéristiques du drame romantique : focalisation sur un héros de l'histoire, tableau d'une société, peinture d'une crise politique.

Dans la Lettre à lord***, **Vigny** rompt des lances contre le style pseudo-classique et bataille pour le « mot propre » et contre la censure qui ne permet pas de donner au drame ses vraies dimensions historico-politiques.

Les œuvres

Les auteurs classiques, ayant le monopole des théâtres « officiels », tentent de cantonner le drame dans les théâtres dits des **Boulevards**, ceux où se jouent le **mélodrame** et la comédie facile. Le drame fait une entrée fracassante à la **Comédie-Française**, en 1829, avec *le Henri III et sa cour* de Dumas. Hugo tente de pénétrer par la brèche ouverte avec *Marion de Lorme*, refusée par la censure pour la vue décevante qu'elle donne de la royauté. La censure laisse passer *Hernani*, qui, grand succès au départ, est l'objet de la fameuse bataille. Cette bataille a pour enjeu bien moins telle ou telle forme de théâtre que l'idée même de la liberté de l'art : aussi les défenseurs sont-ils les jeunes artistes : écrivains, mais aussi peintres et sculpteurs.

Les auteurs de drames, écœurés, se rabattent sur le Boulevard, la **Porte-Saint-Martin**, qui voit le triomphe de *l'Antony* de Dumas, montrant un héros en lutte pour son amour contre la société. Les autres pièces de Dumas, *La Tour de Nesle*, *Teresa*, *Richard Darlington*, *Angèle*, qui reçoivent un bon accueil, reposent toutes sur le même schéma : un ambitieux, marginal, tente de s'imposer à la société et est finalement rejeté. La nouveauté des drames de Dumas est non seulement l'usage de la prose, mais l'effort pour écrire un drame contemporain et non plus historique. Hugo essaie audacieusement à la fois d'imposer une tragédie « grotesque » en vers, à la Comédie-Française, *Le roi s'amuse* (1832), et un drame historique « tragique » en prose à la Porte-Saint-Martin, *Lucrèce Borgia* (1833). Le premier est un four effroyable, le second un éclatant succès ; succès qui ne se maintient pas avec *Marie Tudor* (fin 1833). Retour à la Comédie-Française, avec *Angelo*, sauvé par les comédiennes. Après la tentative malheureuse de *la Maréchale d'Ancre*, Vigny obtient un succès d'estime en 1835 avec un drame « d'idées », en demi-teintes, *Chatterton*, à la Comédie-Française.

Il faudrait au drame romantique une salle où il puisse regrouper les acteurs qui sont véritablement faits pour lui, **Dorval**, Bocage, Frédéric **Lemaître**. Ce théâtre, la **Renaissance**, ouvre en 1838 avec le grand succès du *Ruy Blas* de Hugo (Frédéric dans le rôle-titre). Mais le drame romantique est trop fragile, la Renaissance n'a pas de subventions ; le *Caligula* de Dumas est à la Comédie-Française un désastre ; *l'Alchimiste*, à la Renaissance, ne fait pas mieux ; malgré *Kean*, dernier chef-d'œuvre (1836), Dumas s'essouffle ; Hugo se tait et n'achève pas les œuvres commencées. Le drame

romantique souffre d'être avant tout un drame historique, que les théâtres ne peuvent pas monter : le code scénique du temps avec ses décors lourds interdit une dramaturgie légère, en tableaux. Hugo essaie bien d'imposer un nouveau type de drame épique : ce sont *les Burgraves* (1843) et c'est un échec.

Le drame non joué

On comprend pourquoi **Musset**, dégoûté par l'échec scandaleux de sa petite pièce *la Nuit vénitienne* (1830), écrit des drames qui n'ont pas vocation à être joués (*André del Sarto*, 1832 ; *Lorenzaccio*, 1834), et des comédies-drames dont l'avenir sera plus facile. Il utilise une technique de dramaturgie en tableaux (avec multiplicité des lieux et des personnages) qui ne trouvera sa place sur scène qu'au XXe siècle. Hugo lui aussi écrit, plus tard, des drames et des comédies-drames, non destinés à la scène, et qui ne seront joués qu'un siècle plus tard, c'est le Théâtre en liberté . Le malheur du drame romantique est de s'écrire pour une bonne part en contradiction avec le code scénique du temps, et de ne pas trouver, vu les conditions sociologiques, le public large et largement populaire dont il a besoin.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Il Dramma romantico in Spagna... , Ermanno Caldera, Pisa : Università di Pisa, 1974
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35434538d>
- Le Drame romantique et ses grands créateurs (1827-1839) , Maurice Descotes, Paris : Presses universitaires de France, [c. 194.]
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39772925k>

Rédacteur(s)

[J.-L. PICOCHÉ](#) [A. UBERSFELD](#)

Édition Bordas, 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité [Lexique théorique et théoriciens](#)

Zone(s) géographique(s) : France Espagne

Période(s) : 19ème siècle

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : Voltaire Alfieri (V.) Calderón de la Barca (P.) Hugo (V.) Dumas (A.) Scribe (E.) Delavigne (C.) Lope de Vega (F.) Rivas (Saavedra duc de) Martínez de la Rosa (F.) Tirso de Molina Mariano José de Larra Lanuza Edipo Conjuration de Venecia (la) Macías Don Alvaro o la Fuerza del sino Ventura de la Vega (G.G.) Bretón de los Herreros Hartzenbusch (J.E.) Zorrilla (J.) Fernández de Moratín (L.) García Gutiérrez Rubí (R.) Maeterlinck (M.) Claudel (P.) Antony Hernani Lorenzaccio Schiller (L.) Stendhal Le Tourneur (P.) Staël (G. de) Ladvocat Guizot (F.) grotesque (le) héros Vigny (A. de) Henri III et sa cour Marion de Lorme Tour de Nesle (la) Teresa Richard Darlington Angèle Roi s'amuse (le) Lucrèce Borgia Marie Tudor Angelo Maréchale d'Ancre (la) Chatterton Dorval (M.) Lemaître (F.) Bocage Ruy Blas Caligula Alchimiste (l') Kean Burgraves (les) Musset (A. de) tableaux Nuit vénitienne (la) André del Sarto Théâtre en liberté

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-drame-romantique>