

**RAUE1 - Questionner les caractéristiques d'un mouvement littéraire à partir d'un corpus**  
**Séance 3 : Le Drame romantique**

**Démarche**

**Compétences à développer :**

- \* Analyser les caractéristiques du Drame romantique
- \* Sélectionner les informations à travers un corpus de documents
- \* Partager les éléments en réseau

**Organisation**

- \* Introduction magistrale de l'enseignant sur les bornes temporelles du Drame romantique
- \* Travail individuel à travers la fiche-guide pour l'analyse des documents
- \* Travail en sous-groupes pour la sélection des informations
- \* Mise en commun générale avec le groupe classe

## I. Introduction

### Supports



*Caricature de Benjamin Roubaud*

**Victor Hugo – Secrets d'Histoire**  
**BD Mes Hommes de lettres, Meurisse**

## II. Poétique du Drame romantique (MTSG)

### Support

<https://lettresfrancaisesusj.com/2019/03/07/le-drame-romantique/>

### Fiche-guide

1. Le groupe-classe est divisé en trois groupes formés de trois membres
2. Chaque membre prend en charge un document de la partie « La Naissance du Drame romantique » (10min)
3. Les trois membres des trois groupes ayant eu à traiter le même document se réunissent dans un groupe intermédiaire pour sélectionner les informations importantes (10min)
4. Chaque membre revient dans son groupe d'origine et partage les informations retenues avec les autres étudiants (15min)

### Synthèse de l'enseignant

5. Chaque membre prend en charge un document de la partie « La Mise en scène du Drame romantique » (10min)
6. Les trois membres des trois groupes ayant eu à traiter le même document se réunissent dans un groupe intermédiaire pour sélectionner les informations importantes (10min)
7. Chaque membre revient dans son groupe d'origine et partage les informations retenues avec les autres étudiants (15min)

### Synthèse de l'enseignant

8. Chaque membre prend en charge un document de la partie « La Scénographie du Drame romantique » (10min)
9. Les trois membres des trois groupes ayant eu à traiter le même document se réunissent dans un groupe intermédiaire pour sélectionner les informations importantes (10min)
10. Chaque membre revient dans son groupe d'origine et partage les informations retenues avec les autres étudiants (15min)

### **A. La Naissance du drame romantique**

Document I : Les Précurseurs

Document II : *Bataille d'Hernani*, téléfilm, 1<sup>ère</sup> partie, 9emin

Document III : Ce que dit Victor HUGO, extrait 1

### **B. La Mise en scène du drame romantique**

Document IV : Les Nouveautés

Document V : *Bataille d'Hernani*, téléfilm, 2<sup>e</sup> partie, 11emin

Document VI : Ce qui dit Victor HUGO, extrait 2

### **C. La Scénographie du drame romantique**

Document VII : Théâtre français / Théâtre de la Porte Saint-Martin : à l'assaut de la Bastille

Document VIII : *Bataille d'Hernani*, téléfilm, 1<sup>ère</sup> partie, 20emin

Document IX : Ce que dit Victor HUGO, extrait 3

<b>TABLEAU DE SYNTHÈSE</b>
----------------------------

### **III. Atelier de Lecture (séance suivante)**

## A. La Naissance du Drame romantique

### Document I : Les Précurseurs

Les Français considèrent l'unité de temps et de lieu comme une condition indispensable de l'illusion théâtrale ; les étrangers font consister cette illusion dans la peinture des caractères, dans la vérité du langage et dans l'exacte observation des mœurs du siècle et du pays qu'on veut peindre. Il faut s'entendre sur le mot d'illusion dans les arts : puisque nous consentons à croire que des acteurs séparés de nous par quelques planches sont des héros grecs morts il y a trois mille ans, il est bien certain que ce qu'on appelle l'illusion, ce n'est pas s'imaginer que ce qu'on voit existe véritablement ; une tragédie ne peut nous paraître vraie que par l'émotion qu'elle nous cause. Or, si, par la nature des circonstances représentées, le changement de lieu et la prolongation supposée du temps ajoutent à cette émotion, l'illusion en devient plus vive. [...]

Les sujets historiques se prêtent encore moins que les sujets d'invention aux conditions imposées à nos écrivains : l'étiquette tragique qui est de rigueur sur notre théâtre s'oppose souvent aux beautés nouvelles dont les pièces tirées de l'histoire moderne seroient susceptibles.

Il y a dans les mœurs chevaleresques une simplicité de langage, une naïveté de sentiment pleine de charme ; mais ni ce charme, ni le pathétique qui résulte du contraste des circonstances communes et des impressions fortes ne peut être admis dans nos tragédies : elles exigent des situations royales en tout, et néanmoins l'intérêt pittoresque du moyen âge tient à toute cette diversité de scènes et de caractères, dont les romans des troubadours ont fait ressortir des effets si touchants.

La pompe des alexandrins est un plus grand obstacle encore que la routine même du bon goût, à tout changement dans la forme et le fond des tragédies françaises : on ne peut dire en vers alexandrins qu'on entre ou qu'on sort, qu'on dort ou qu'on veille, sans qu'il faille chercher pour cela une tournure poétique ; et une foule de sentiments et d'effets sont bannis du théâtre, non par les règles de la tragédie, mais par l'exigence même de la versification.

**De l'Allemagne (1813), Mme de STAËL**

Shakspeare fut romantique parce qu'il présenta aux Anglais de l'an 1590, d'abord les catastrophes sanglantes amenées par les guerres civiles, et pour reposer de ces tristes spectacles, une foule de peintures fines des mouvements du cœur, et des nuances de passions les plus délicates. Cent ans de guerres civiles et de troubles presque continuels, une foule de trahisons, de supplices, de dévouements généreux, avaient préparé les sujets d'Élisabeth à ce genre de tragédie, qui ne reproduit presque rien de tout le *factice* de la vie des cours et de la civilisation des peuples tranquilles. Les Anglais de 1590, heureusement fort ignorants, aimèrent à contempler au théâtre l'image des malheurs que le caractère ferme de leur reine venait d'éloigner de la vie réelle. [...]

Il faut du courage pour être romantique, car il faut *hasarder*.

Le *classique* prudent, au contraire, ne s'avance jamais sans être soutenu, en cachette, par quelque vers d'Homère. [...]

La comédie romantique d'abord ne nous montrerait pas ses personnages en habits brodés ; il n'y aurait pas perpétuellement des amoureux et un mariage à la fin de la pièce ; les personnages ne changeraient pas de caractère tout juste au cinquième acte ; on entreverrait quelquefois un amour qui ne peut être couronné par le mariage ; le mariage, elle ne l'appellerait pas l'*hyménée* pour faire la rime. Qui ne ferait pas rire, dans la société, en parlant d'*hyménée* ? [...]

De mémoire d'historien, jamais peuple n'a éprouvé, dans ses mœurs et dans ses plaisirs, de changement plus rapide et plus total que celui de 1780 à 1823 ; et l'on veut nous donner toujours la même littérature ! Que nos graves adversaires regardent autour d'eux : le sot de 1780 produisait des plaisanteries bêtes et sans sel ; il riait toujours ; le sot de 1823 produit des raisonnements philosophiques, vagues, rebattus, à dormir debout, il a toujours la figure allongée ; voilà une révolution notable. Une société dans laquelle un élément aussi essentiel et aussi répété que le sot est changé à ce point, ne peut plus supporter ni le même *ridicule* ni le même *pathétique*.

**Racine et Shakespeare (1825), STENDHAL**

**Document II : Bataille d'Hernani, téléfilm, 1<sup>ère</sup> partie, 9<sup>ème</sup> min**

**Document III : Ce que dit Victor HUGO, extrait 1**

Le drame est un miroir où se réfléchit la nature. Mais si ce miroir est un miroir ordinaire, une surface plane et unie, il ne renverra des objets qu'une image terne et sans relief, fidèle, mais décolorée ; on sait ce que la couleur et la lumière perdent à la réflexion simple. Il faut donc que le drame soit un miroir de concentration qui, loin de les affaiblir, ramasse et condense les rayons colorants, qui fasse d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme. Alors seulement le drame est avoué de l'art.

Le théâtre est un point d'optique. Tout ce qui existe dans le monde, dans l'histoire, dans la vie, dans l'homme, tout doit et peut s'y réfléchir, mais sous la baguette magique de l'art.

Le vers est la forme optique de la pensée. Voilà pourquoi il convient surtout à la perspective scénique. Fait d'une certaine façon, il communique son relief à des choses qui, sans lui, passeraient insignifiantes et vulgaires. Il rend plus solide et plus fin le tissu du style.

Nous voudrions un vers libre, franc, loyal, osant tout dire sans prudence, tout exprimer sans recherche ; passant d'une naturelle allure de la comédie à la tragédie, du sublime au grotesque ; tour à tour positif et poétique, tout ensemble artiste et inspiré, profond et soudain, large et vrai ; sachant briser à propos et déplacer la césure pour déguiser sa monotonie d'alexandrin ; plus ami de l'enjambement qui l'allonge que de l'inversion qui l'embrouille ; fidèle à la rime, cette esclave reine, cette suprême grâce de notre poésie, ce générateur de notre mètre ; inépuisable dans la variété de ses tours, insaisissable dans ses secrets d'élégance et de facture ; prenant, comme Protée, mille formes sans changer de type et de caractère, fuyant la tirade ; se jouant dans le dialogue ; se cachant toujours derrière le personnage ; s'occupant avant tout d'être à sa place, et lorsqu'il lui adviendrait d'être beau, n'étant beau en quelque sorte que par hasard, malgré lui et sans le savoir ; lyrique, épique, dramatique, selon le besoin ; pouvant parcourir toute la gamme poétique, aller de haut en bas, des idées les plus élevées aux plus vulgaires, des plus bouffonnes aux plus graves, des plus extérieures aux plus abstraites, sans jamais sortir des limites d'une scène parlée.

**Préface de *Cromwell* (1827), Victor HUGO**

## B. Mise en scène du Drame romantique

### Document IV : Les Nouveautés

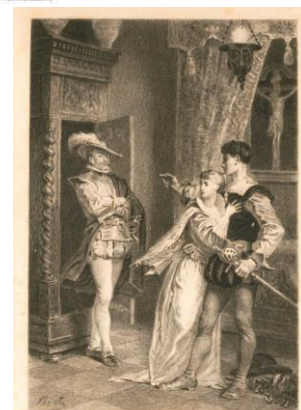
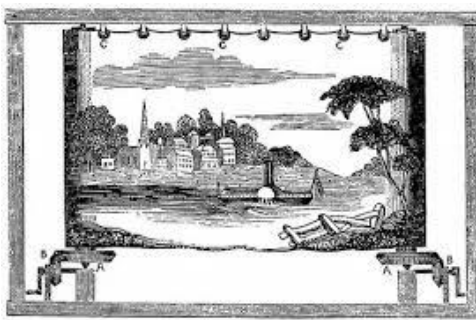
La « mise en scène » au sens actuel n'existe pas à l'époque romantique. La scénographie et l'art de l'acteur connaissent des évolutions à l'époque romantique. Louis Daguerre (1787-1851), l'un des inventeurs de la photographie, révolutionne le décor de théâtre par des procédés nouveaux, le « panorama » par exemple. À partir de 1821, un grand décorateur de l'époque, Pierre-Luc-Charles Ciceri (1782-1868), remplace l'éclairage, jusqu'alors obtenu par des lampes à huile appelées « quinquets » (procédé inventé par Antoine Quinquet), par l'éclairage au gaz. Les décors sont souvent lourds et imposants, œuvres d'art à part entière attendues par le public, qui les applaudit parfois longuement. Victor Hugo bataillera parfois contre les décorateurs pour alléger le décor et l'adapter à l'effet qu'il recherche (alors qu'aujourd'hui ses décors paraissent lourds si l'on oublie le contexte de l'époque), par exemple pour *Lucrèce Borgia* (1833), une anecdote raconte qu'il repeignit lui-même directement pendant l'entracte de la première une porte trop voyante parce que le décorateur avait négligé qu'il s'agissait d'une porte dérobée. Au mieux, les auteurs prévoient de changer de lieu à chaque acte. Victor Hugo est un des premiers à vouloir tout maîtriser :

*« Je n'ai jamais songé à diriger un théâtre, mais à en avoir un. Je ne veux pas être directeur d'une troupe, mais propriétaire d'une exploitation, maître d'un atelier où l'art se cisèlerait en grand, ayant tout sous moi et loin de moi, directeur et acteurs. Je veux pouvoir pétrir et repétrir l'argile à mon gré, fondre et refondre la cire, et pour cela il faut que la cire et l'argile soient à moi. »* (Correspondance, Lettre à Victor Pavie, 25 février 1831.)

Le « praticable » est une innovation symbolique du théâtre de l'époque, ignoré des classiques et beaucoup pratiqué par Dumas. Il permet de « truquer » l'espace, en franchissant un balcon, une fenêtre, etc. Il symbolise également l'intégration sociale du bâtard, la violence criminelle à laquelle le déterminisme social pousse le héros.

Victor Hugo dessine souvent en marge de ses pièces les décors attendus. Il conçoit ses décors comme des cubes fermés, reprenant l'intuition de Diderot et de Stendhal sur le 4<sup>e</sup> mur. Ce cube symbolise aussi « l'enfermement des personnages dans l'univers étouffant du pouvoir » (p. 120). On peut y voir le signe que la pièce constitue une expérience de laboratoire, à l'instar du mouvement naturaliste à venir.

<https://www.altersexualite.com/spip.php?article733>



**Document V : Bataille d'Hernani, téléfilm, 2<sup>e</sup> partie, 11<sup>e</sup> min**

**Document VI : Ce qui dit Victor HUGO, extrait 2**

Le christianisme amène la poésie à la vérité. Comme lui, la muse moderne verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière. [...].

Elle se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres termes, le corps à l'âme, la bête à l'esprit ; car le point de départ de la religion est toujours le point de départ de la poésie. Tout se tient. Ainsi voilà un principe étranger à l'antiquité, un type nouveau introduit dans la poésie ; et, comme une condition de plus dans l'être modifie l'être tout entier, voilà une forme nouvelle qui se développe dans l'art. Ce type, c'est le grotesque. Cette forme, c'est la comédie. Et ici, qu'il nous soit permis d'insister ; car nous venons d'indiquer le trait caractéristique, la différence fondamentale qui sépare, à notre avis, l'art moderne de l'art antique, la forme actuelle de la forme morte, ou, pour nous servir de mots plus vagues, mais plus accrédités, la littérature romantique de la littérature classique [...]. Cette beauté universelle que l'antiquité répandait solennellement sur tout n'était pas sans monotonie ; la même impression, toujours répétée, peut fatiguer à la longue. Le sublime sur le sublime produit malaisément un contraste, et l'on a besoin de se reposer de tout, même du beau. Il semble, au contraire, que le grotesque soit un temps d'arrêt, un terme de comparaison, un point de départ d'où l'on s'élève vers le beau avec une perception plus fraîche et plus excitée. La salamandre fait ressortir l'ondine ; le gnome embellit le sylphe. Et il serait exact aussi de dire que le contact du difforme a donné au sublime moderne quelque chose de plus pur, de plus grand, de plus sublime enfin que le beau antique ; et cela doit être.

**Préface de *Cromwell* (1827), Victor HUGO**

**Document VII : Théâtre français / Théâtre de la Porte Saint-Martin : à l'assaut de la Bastille**

**Document VIII : *Bataille d'Hernani*, téléfilm, 1<sup>ère</sup> partie, 20<sup>ème</sup> min**

**Document IX : Ce que dit Victor HUGO, extrait 3**

L'unité de temps n'est pas plus solide que l'unité de lieu. L'action, encadrée de force dans les vingt-quatre heures, est aussi ridicule qu'encadrée dans le vestibule. Toute action a sa durée propre comme son lieu particulier. Verser la même dose de temps à tous les événements ! appliquer la même mesure sur tout ! On rirait d'un cordonnier qui voudrait mettre le même soulier à tous les pieds. Croiser l'unité de temps à l'unité de lieu comme les barreaux d'une cage, et y faire pédantesquement entrer, de par Aristote, tous ces faits, tous ces peuples, toutes ces figures que la providence déroule à si grandes masses dans la réalité ! c'est mutiler hommes et choses, c'est faire grimacer l'histoire. Disons mieux : tout cela mourra dans l'opération ; et c'est ainsi que les mutilateurs dogmatiques arrivent à leur résultat ordinaire : ce qui était vivant dans la chronique est mort dans la tragédie. Voilà pourquoi, bien souvent, la cage des unités ne renferme qu'un squelette.

Et puis si vingt-quatre heures peuvent être comprises dans deux, il sera logique que quatre heures puissent en contenir quarante-huit. L'unité de Shakespeare ne sera donc pas l'unité de Corneille. Pitié !

Il suffirait enfin, pour démontrer l'absurdité de la règle des deux unités, d'une dernière raison, prise dans les entrailles de l'art. C'est l'existence de la troisième unité, l'unité d'action, la seule admise de tous parce qu'elle résulte d'un fait : l'œil ni l'esprit humain ne sauraient saisir plus d'un ensemble à la fois. Celle-là est aussi nécessaire que les deux autres sont inutiles. C'est elle qui marque le point de vue du drame ; or, par cela même, elle exclut les deux autres. Il ne peut pas plus y avoir trois unités dans le drame que trois horizons dans un tableau. Du reste, gardons-nous de confondre l'unité avec la simplicité d'action. L'unité d'ensemble ne répudie en aucune façon les actions secondaires sur lesquelles doit s'appuyer l'action principale. Il faut seulement que ces parties, savamment subordonnées au tout, gravitent sans cesse vers l'action centrale et se groupent autour d'elle aux différents étages ou plutôt sur les divers plans du drame. L'unité d'ensemble est la loi de perspective du théâtre. [...]

Car, ainsi que nous l'avons déjà établi, le drame, c'est le grotesque avec le sublime, l'âme sous le corps, c'est une tragédie sous une comédie. Ne voit-on pas que, vous reposant ainsi d'une impression par une autre, aiguisant tour à tour le tragique sur le comique, le gai sur le terrible, s'associant même au besoin les fascinations de l'opéra, ces représentations, tout en n'offrant qu'une pièce, en vaudraient bien d'autres ? La scène romantique ferait un mets piquant, varié, savoureux, de ce qui sur le théâtre classique est une médecine divisée en deux pilules.

**Préface de *Cromwell* (1827), Victor HUGO**



## SYNTHÈSE

<b>Personnages</b>	
<b>Thèmes</b>	
<b>Lieu</b>	
<b>Époque</b>	
<b>Dénouement</b>	
<b>Durée</b>	
<b>Réaction</b>	
<b>Auteurs</b>	
<b>Genres voisins</b>	