



HAL
open science

Esthétique classique, génération romantique, rupture ou continuité ?

Cathy Bourgeois

► **To cite this version:**

Cathy Bourgeois. Esthétique classique, génération romantique, rupture ou continuité ?. Travaux & documents, 2012, La question des générations dans les lettres et arts, 42, pp.37–47. hal-02186008

HAL Id: hal-02186008

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02186008>

Submitted on 17 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Esthétique classique, génération romantique, rupture ou continuité ?

CATHY BOURGEOIS

La querelle qui opposa les tenants du classicisme à la jeune génération romantique fut l'une des plus virulentes de l'histoire littéraire française. Elle traduit un souci de distanciation lié à une époque en pleine évolution. Les lecteurs du XIX^e siècle attendraient désormais autre chose de la littérature. Stendhal fustige une « littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrières grands-pères »¹ mettant ainsi en exergue le caractère désuet d'une écriture qui échoue à plaire au jeune public de l'époque post-révolutionnaire.

Pendant, cette querelle n'est possible que dans la mesure où le classicisme perdure au XIX^e siècle, bien que l'entendement commun ait tendance à le cantonner au seul XVII^e, son âge d'or. Il convient donc de s'attacher à définir le classicisme et le romantisme, en croisant les critères esthétique et chronologique. Pour ce faire, il paraît indispensable de commencer par l'analyse des concepts de « mouvement littéraire et culturel » et d'« école littéraire », largement utilisés par la critique et essentiels pour notre étude.

MOUVEMENT ET ÉCOLE LITTÉRAIRE : DÉFINITION DES CONCEPTS

Le mouvement littéraire et culturel repose sur une communauté d'idées propres à un groupe d'écrivains qui, à une même époque, partage une même vision du monde, de l'art et de la culture. Il peut s'incarner dans une école, définie selon Pierre Larousse comme « l'ensemble des adeptes d'une doctrine ou d'un maître »².

La différence fondamentale entre les concepts de mouvement littéraire et d'école littéraire, souvent employés de manière abusive comme synonymes, est que les auteurs n'ont pas forcément conscience d'appartenir à un mouvement, lequel est généralement identifié *a posteriori*, c'est le cas du classicisme. En revanche, l'école littéraire résulte d'une volonté de création, de regroupement,

¹ STENDHAL, *Racine et Shakespeare, Études sur le romantisme*, Héricourt, L'harmattan, « Les introuvables », 1993, p. 33.

² Pierre LAROUSSE, *Le Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Administration du grand dictionnaire universel, 1866-1877, T. 7, article « école ».

avec le plus souvent le choix d'un ou plusieurs chefs de file, c'est le cas du romantisme.

En effet, les écrivains dits « classiques » créaient, certes, sous l'égide des règles édictées par l'Académie, mais ils ne formaient pas un groupe. A l'inverse, les romantiques ont toujours participé à des « Cénacles », se choisissant des maîtres, des guides, Lamartine à une époque, Hugo plus tard, tous se fréquentaient et adhéraient à une même vision de l'art d'écrire.

Cependant, de telles définitions nous invitent à croire en une succession de scissions, de partitions, au sein de l'histoire littéraire, chaque époque donnant lieu à un nouveau mouvement, qui viendrait se juxtaposer et rompre avec le précédent. Pouvons-nous raisonnablement circonscrire une écriture à une période, à des cadres définis et pensés, parfois *a posteriori* ? Ou alors doit-on, comme Julien Gracq, s'interroger quant à l'« énigme de la continuité, du fondu étrange de la littérature par-delà toutes les révolutions et toutes les ruptures »³ ? La bataille romantique peut faire figure d'exemple et nourrir la réflexion quant à un tel questionnement.

Pour comprendre les tenants et les aboutissants de cette querelle qui opposa classiques et romantiques, il nous faut évoquer les deux mouvements tels que les entendaient les écrivains du XIX^e puisque c'est à eux qu'incombe la tâche de définir et le classicisme et le romantisme.

CLASSICISME ET ROMANTISME : CONTOURS ESTHÉTIQUES

Un peu d'étymologie...

L'adjectif *romantique* s'est construit à partir du substantif *roman* comme doublet du mot *romanesque*. Créé par Jean-Jacques Rousseau et utilisé pour la première fois dans la cinquième promenade des *Rêveries du promeneur solitaire* pour désigner un paysage, il caractérise, selon Pierre Larousse, « quelque chose de fantastique comme ce qui est décrit ou raconté dans les poèmes et les romans »⁴. Désignant un « genre littéraire et artistique »⁵, c'est Madame de Staël à la suite d'August Wilhelm Schlegel qui, la première, l'introduit en France. Victor Hugo la saluera comme : « une femme de génie qui, la première, a prononcé le mot de *littérature romantique* en France »⁶.

³ Julien GRACQ, *En lisant, en écrivant*, Mayenne, José Corti, 1982, p. 161-162.

⁴ Pierre LAROUSSE, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Tome 13, article « romantique », Paris, Librairie Classique Larousse et Boyer, 1870.

⁵ *Ibid.*

⁶ Victor HUGO, *Odes et Ballades*, Préface 1824, in *Œuvres complètes, Poésie I*, Paris, Robert Laffont, Collection Bouquins, 1985, p. 57.

Pour ce qui est du classicisme, l'adjectif *classique* est ancien. Il qualifie dans la Rome antique un « citoyen de première classe »⁷, puis il est, « réemployé durant la Renaissance pour désigner les écrivains de l'Antiquité »⁸. Au XVII^e siècle, Antoine Furetière utilise ce terme pour nommer les auteurs antiques, latins particulièrement, « qu'on lit dans les classes, dans les écoles ou qui y ont grande autorité »⁹. Il faudra attendre le début du XIX^e siècle pour que les premiers écrivains du Moi, dont Germaine de Staël, donnent à ce mot son sens moderne, en l'opposant au romantisme naissant.

Classicisme / romantisme : naissance d'une antithèse

Le substantif *classicisme* fera son apparition dans les années 1820, dès les premiers instants de la querelle qui opposa la jeune génération romantique aux anciens représentants d'une littérature considérée comme dépassée. Ainsi la création même du terme générique utilisé pour désigner le mouvement littéraire qui a occupé la deuxième moitié du XVII^e siècle répond à une exigence d'opposition entre auteurs du XIX^e et auteurs du XVII^e siècles. Dans son article « L'émergence de la polarité classicisme-romantisme dans l'espace européen (1820-1830) », René-Marc Pille le souligne : « La substantivation des adjectifs "classique" et "romantique" qui se produit au cours des années 1820 dans l'espace européen serait la conséquence de leur mutation en antithèse réciproque »¹⁰. Ce propos démontre que le romantisme s'est construit contre le classicisme. En effet, le critique assujettit la création du substantif classicisme à la naissance d'une opposition entre les classiques d'une part et les romantiques de l'autre.

Cette antithèse est devenue constitutive du mouvement car dans les années 1860, la définition encyclopédique de *romantique* par Emile Littré précise : « se dit des écrivains qui s'affranchissent des règles de composition et de style établies par les auteurs classiques »¹¹. L'encyclopédiste établit non seulement une polarité entre les deux mouvements mais fait aussi de la distanciation la condition d'existence du romantisme. Ainsi, l'adjectif romantique s'applique-t-il à celui qui se distingue des classiques. Cette définition émanant de la critique se révèle quelque peu simplificatrice au regard de celle donnée par les écrivains eux-mêmes.

⁷ Félix GAFFIOT, *Le Grand Gaffiot, Dictionnaire Latin-Français*, article « classicus, a, um », Paris, Hachette-Livre, 2000.

⁸ René-Marc PILLE, « L'émergence de la polarité classicisme-romantisme dans l'espace européen (1820-1830) » in *Ferments d'Ailleurs, Transferts culturels entre Lumières et romantismes*, sous la direction de BONNECASE Denis et GENTON François, Grenoble, 2010, p. 275.

⁹ Antoine FURETIÈRE, *Le dictionnaire universel*, Tome I, article « classique », Paris, Le Robert, 1978

¹⁰ René-Marc PILLE, *op. cit.*, p. 277.

¹¹ Émile LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, Tome 4, article « romantique », Hachette, 1873-1874.

Définitions esthétiques

D'un point de vue esthétique, la définition du romantisme repose sur une subjectivité auctoriale. En effet, pour Victor Hugo, « le romantisme, tant de fois mal défini, n'est, à tout prendre, [...] que le *libéralisme* en littérature »¹², pour Stendhal, « la théorie romantique » s'exprime en ces termes : « il faut que chaque peuple ait une littérature particulière et modelée sur son caractère particulier »¹³, pour Madame de Staël encore, la poésie romantique est « celle qui est née de la chevalerie et du christianisme »¹⁴, par opposition à la poésie classique, catégorisée comme « celle des Anciens »¹⁵, inspirée de l'antiquité grecque. Autant de représentations que d'auteurs, toutes caractéristiques du mouvement tel que le perçoivent ceux qui s'en réclament. Est donc romantique quiconque se revendique comme tel.

Les fondements de la définition esthétique du classicisme se retrouvent, eux, dans *L'Art poétique* de Boileau envisagé comme une somme de conseils donnés à celui qui souhaiterait prendre la plume. Est donc classique quiconque obéirait aux règles énoncées par les arts poétiques traditionnels, dont les représentants les plus connus sont Aristote, Horace ou encore Boileau.

Du point de vue romantique, l'idéal esthétique est tout intérieur, il émane du Moi, tandis que du point de vue classique, l'idéal esthétique vient de l'extérieur, il repose sur l'obéissance à un certain nombre de règles connues, admises et sans lesquelles on ne peut toucher au beau.

Telle est la principale différence entre le romantisme subjectif et le classicisme objectif, le romantisme organisé en école et le classicisme défini *a posteriori* par les romantiques eux-mêmes, un peu comme si pour se poser en tant que mouvement littéraire ils avaient eu besoin de s'opposer. C'est ce constat qui fait dire à Michel Brix :

En février 1830, l'insurrection littéraire des romantiques voit une génération, dans sa lutte pour se tailler une place, accentuer les différences qui la séparent de la génération précédente. Mais ces différences apparaissent à l'analyse bien limitées, circonscrites à la question des unités et de l'une ou l'autre bienséance¹⁶.

¹² Victor HUGO, *Hernani*, Préface, in *Œuvres complètes, Théâtre I*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985, p. 539.

¹³ STENDHAL, *Racine et Shakespeare, Études sur le romantisme, op. cit.*, p. 247.

¹⁴ Germaine DE STAËL, *De l'Allemagne*, I, Paris, Garnier Flammarion, 1968, p. 211.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Michel BRIX, *Le romantisme français, Esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Louvain – Namur, Editions Peeters / société des études classiques, Collection d'études classiques (vol.13), 1999, p. 82.

Cette affirmation met en évidence l'écart volontairement creusé par les romantiques entre leur génération et le classicisme. Bien qu'un peu sévère, elle est révélatrice d'une réalité et soulève une question fondamentale, les romantiques sont-ils réellement radicalement différents des classiques ?

LA FRACTURE ROMANTIQUE

1830 : « année initiale »

Dans les faits, Victor Hugo déclare dans la première préface des *Odes et ballades* : « Il y a maintenant deux partis dans la littérature comme dans l'État, et la guerre poétique ne paraît pas devoir être moins acharnée que la guerre sociale n'est furieuse »¹⁷. Ce constat pose le cadre qui verra naître et évoluer la querelle entre les classiques et les romantiques. La comparaison entre le domaine littéraire et le domaine politique fait état d'une bipartition. Les troubles sociaux et politiques qui agitent la France se retrouvent sur le plan littéraire opposant partisans de la tradition et partisans de la modernité.

Cette querelle trouve son point culminant le 25 février 1830 lors de la première représentation d'*Hernani*. 1830, année importante s'il en est, Jean Giraudoux la conçoit comme « une année initiale »¹⁸, décisive aussi bien sur le plan artistique que sur le plan politique puisqu'en juillet se joue la fin du régime ultra-royaliste avec la chute de Charles X. Il s'agit d'un tournant politique important pour la France qui ne connaîtra plus jamais de monarchie absolue telle que l'Ancien Régime l'avait définie.

Sur le plan artistique, tous les domaines sont touchés par cette révolution romantique. La littérature bien évidemment avec la mise en scène d'*Hernani* où la rupture est présente dès le premier vers, un alexandrin irrégulier présentant un rejet :

Serait-ce déjà lui ?
Un nouveau coup
C'est bien à l'escalier
Dérobé¹⁹.

Un frisson d'effarement parcourut alors la salle et choqua autant que les gilets rouges arborés par les jeunes romantiques échevelés venus en masse assister à cette représentation. Rappelons tout de même que la pièce rapporta 4900 francs de recette à la comédie française qui était depuis quelques temps dans une

¹⁷ Victor HUGO, *Odes et Ballades*, *op. cit.*, p. 56.

¹⁸ Jean GIRAUDOUX, *Littérature*, Paris, Gallimard, « Idées », 1967, p. 160.

¹⁹ Victor HUGO, *Hernani*, *op. cit.*, I, 1, p. 545.

situation financière délicate, puisque les représentations des pièces néo-classiques à l'affiche leur rapportaient, alors, à peine 200 francs. Cet écart significatif prouve que malgré la querelle et les oppositions d'idées, les romantiques ont su plaire au public.

La peinture, elle aussi, est ébranlée par cette révolution. Eugène Delacroix avec son tableau *La liberté guidant le peuple* crée la surprise et détone face aux œuvres néo-classiques de l'époque qui affectionnent les sujets antiques. Inspiré de la révolution des Trois Glorieuses, il montre une allégorie de la Liberté portant un bonnet phrygien rouge et un drapeau bleu blanc rouge, (un drapeau qui a été soutenu par Lamartine en 1848, alors que les révolutionnaires proposaient un drapeau rouge).

La musique n'est pas en reste, avec la symphonie fantastique de Berlioz composée entre février et mars 1830 et qui s'illustra comme une révolution dans l'art de l'orchestration. En effet, là où les anciens préféraient une musique claire et distincte, Berlioz demandait à l'orchestre de murmurer, de crier, de hurler. Une caricature de Leclerc représentant Berlioz conduisant sa symphonie fantastique montre un orchestre où les instruments se sont mués en canons devant un public horrifié obligé de se boucher les oreilles face à la cacophonie ambiante. 1830 s'illustre donc comme l'année de tous les changements et va inaugurer une nouvelle ère pour la France.

La posture romantique

A ce moment, les romantiques prônent une littérature plus nationale qui réhabilite des racines, longtemps ignorées ou négligées, comme celles du Moyen Age et de La Renaissance. Nous pouvons noter, à ce propos, la parenté évidente entre le mot romantique et les premiers écrits en langue romane qui sont à l'origine du genre du même nom, le roman. Aussi, les romantiques rejettent-ils les thèmes d'inspiration classiques empruntés à l'Antiquité gréco-latine ainsi que la rigueur conventionnelle que s'imposaient leurs prédécesseurs en termes de création artistique.

Le Romantisme est l'apanage d'écrivains qui réclament une liberté d'écriture. Théophile Gautier écrit à ce titre : « Nous voulions la vie, la lumière, le mouvement, l'audace de pensée et d'exécution, le retour aux belles époques de la Renaissance et à la vraie antiquité »²⁰. Il faut entendre par la vraie antiquité : le Moyen Age. C'est en effet au Moyen Age qu'apparaissent les premiers écrits en français.

²⁰ Théophile GAUTIER, *Histoire du romantisme*, Héricourt, L'harmattan, « Les introuvables », 1993, p. 79.

Même si Michel Brix prétend que « le romantisme – plutôt que de rompre avec l'esthétique classique – prolonge celle-ci »²¹, les romantiques, en leur temps, affirmaient vouloir créer une littérature et un mouvement radicalement différents, d'où leur opposition virulente aux derniers tenants du classicisme. Cependant, cette querelle n'est possible que dans la mesure où le classicisme continue d'exister au XIX^e siècle, dans la mesure où certains écrivains se disent encore disciples de Boileau et d'Aristote, prônant l'imitation des Anciens.

Ainsi le vicomte de Saint Chamans dans son *Anti-romantique* s'attache-t-il à démontrer la faiblesse et même le ridicule des théories romantiques :

La littérature romantique, c'est celle qui a secoué toute espèce de frein, où le génie s'abandonne au hasard à tous ses caprices, où quelques éclairs brillent à travers un fatras obscur, où les perles sont ensevelies dans le fumier ; et, je l'avouerai j'aime mieux renoncer à la vue de ces perles, quelle que soit leur beauté, que de me salir les doigts pour les aller chercher dans un semblable écrin²².

Bien qu'il reconnaisse une certaine forme de « génie » aux ouvrages romantiques, le partisan du classicisme ne peut y goûter, faute d'une enveloppe alléchante. Les métaphores « fatras obscur » et même « fumier » sont le signe d'une critique virulente vis-à-vis de la forme qu'emprunte la littérature romantique.

Face à une telle situation de cohabitation pouvons-nous encore prétendre cantonner, limiter un mouvement littéraire à une époque précise, à un cadre clairement défini et immuable ?

LE CONTINUUM LITTÉRAIRE

La chronologie

Si nous convoquons la définition chronologique de ces deux mouvements, il apparaît de manière évidente qu'une veine d'écriture, qu'un mode de pensée ne peut être contenu dans un cadre fermé et borné. En effet, si le XVII^e siècle dit « classique » correspond plus ou moins au règne de Louis XIV (1661-1715), il est plus ardu de délimiter le Romantisme français par des dates précises. Certaines anthologies le placent entre le Consulat (1799) et la Révolution de 1848 qui voit

²¹ Michel BRIX, *Le romantisme français, Esthétique platonicienne et modernité littéraire, op.cit.*, p. 74.

²² M. Le Vicomte de SAINT-CHAMANS, *L'Anti-romantique ou examen de quelques ouvrages nouveaux* in EGGLI Edmond, *Le débat romantique en France, 1813-1816*, Genève, Slatkine reprints, 1972, p. 334.

naître la deuxième république²³. D'autres s'appuient sur des productions littéraires et font débiter le mouvement romantique avec *Les Méditations poétiques* de Lamartine (1820) pour le faire s'achever avec l'échec de la représentation des *Burgraves* de Victor Hugo (1843)²⁴. En ce qui concerne les historiens de la littérature, tous soulignent la difficulté à définir des bornes chronologiques précises. Jacques Bony déclare « l'entreprise [...] particulièrement périlleuse »²⁵ tandis que Michel Brix évoque un problème de chronologie. Tous deux s'accordent à dire que la publication du *Génie du christianisme* en 1802 constitue l'acte de naissance du romantisme. Cependant, leurs avis diffèrent quant à son acte de décès. Pour Jacques Bony c'est Flaubert qui, dans *L'Éducation sentimentale*, « opère la liquidation générale des illusions romantiques »²⁶, tandis que Michel Brix, quant à lui, confond la fin du romantisme avec l'avènement du réalisme et c'est la nouvelle *Chien-Caillou* de Champfleury publiée en 1845 qui fait office de catalyseur²⁷.

Au travers du cas romantique, nous voyons donc à quel point il est difficile d'effectuer au sein de l'histoire littéraire une classification des mouvements avec des limites chronologiques précises. Dans une telle optique de classement, quelle place proposer pour cette période que l'on a nommée le « pré-romantisme » ? Est-elle annonciatrice du romantisme ou clôt-elle le siècle des Lumières ? Là encore les auteurs rangés sous cette étiquette n'avaient pas conscience d'appartenir à un même mouvement littéraire. Sauf peut-être Rousseau qui pressent son rôle de précurseur. Peut-on parler de mouvement à part entière dans la mesure où le pré-romantisme est sémantiquement ce qui précède le romantisme. Quelle place enfin pour les Lumières qui font historiquement le lien entre le XVII^e et le XIX^e siècles ?

Autant de questions qui montrent la difficulté à isoler les différents mouvements qui composent l'histoire littéraire, une histoire littéraire qui n'est visiblement pas faite que de clivages et de ruptures.

L'intertextualité

Le *continuum* littéraire se manifeste également dans l'écriture. Nombreuses sont les résurgences classiques dans les productions romantiques. Ainsi, le sujet écrivain se révèle-t-il être sous le coup d'un héritage littéraire qui se manifeste sous deux versants dans son œuvre.

²³ Dominique RINCÉ, Bernard LECHERBONNIER, *Littérature – Textes et documents*, Paris, Nathan, « Henri Mitterand », 1986.

²⁴ André LAGARDE, Laurent MICHARD, *XIX^e siècle, Les grands auteurs français, Anthologie et histoire littéraire*, Paris, Bordas, 1953.

²⁵ Jacques BONY, *Lire le romantisme*, Paris, Armand colin, « Lettres Sup », 1992, 2001, p. VII.

²⁶ Jacques BONY, *Lire le romantisme*, op. cit., p. VIII.

²⁷ Michel BRIX, *Le romantisme français, Esthétique platonicienne et modernité littéraire*, op. cit.

Dans un premier temps, cet héritage est parfaitement repérable, puisqu'il relève de la citation, avec des références précises. C'est Madame de Staël citant *L'école des Femmes* de Molière dans *De la littérature*²⁸, c'est Hugo citant la tragédie grecque dans la *Préface de Cromwell*²⁹, c'est Chateaubriand citant *l'Andromaque* de Racine dans *Le Génie du Christianisme*³⁰. Dans ces cas précis, le sujet écrivant reproduit des textes qu'il connaît bien tout en élucidant leur origine. Il s'agit ici d'intertextualité dans sa définition la plus pragmatique, parfaitement identifiable grâce aux indications de l'auteur lui-même.

A ce versant exposé au lecteur, en quelque sorte « l'adret » du texte, s'oppose « l'ubac », versant à l'ombre, mais d'autant plus fertile.

L'expression *versant à l'ombre* désignerait ici la face cachée de l'objet littéraire, une face à l'abri des regards, qui serait un peu comme la chambre noire du texte, dans laquelle se retrancherait l'auteur. Cette partie du texte qui ne peut être déchiffrée à la première lecture a néanmoins son importance, car, qu'il le veuille ou non, le sujet écrivant est le produit d'un héritage qui pèse sur son œuvre toute entière, qui façonne sa pensée, son style, son imaginaire. Toute écriture prend acte de l'ensemble des textes écrits, mais surtout de l'ensemble des textes lus, et les romantiques, quoi qu'ils en disent, n'échappent pas à la règle.

Ainsi, la perception de la femme aimée par Coelio dans *Les caprices de Marianne* est très proche de celle d'Oreste dans *l'Andromaque* de Racine. En effet, tous deux dédaignés, ils usent, dès la scène d'exposition, du même adjectif : « cruelle »³¹ à l'endroit de Marianne et d'Hermione. Comme Antiochus dans *Bérénice*, Coelio éconduit désire mourir. Le premier déclare : « J'espérai de verser mon sang après mes larmes »³² tandis que le second s'exclame : « Ah ! malheureux que je suis ! Je n'ai plus qu'à mourir. »³³

Un autre exemple de cet héritage classique avec *Hernani*, le drame de la rupture par excellence. Même s'il prétend avoir « disloqué ce grand niais d'alexandrin »³⁴, Victor Hugo en conserve la forme dans sa pièce, mais il le « maltraite » allègrement, multipliant les rejets, contre-rejets, coupes irrégulières et

²⁸ Germaine DE STAËL, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paris, Edition Axel Blaesckhe, Classiques Garnier, 1998, p. 13.

²⁹ Victor HUGO, *Cromwell*, Paris, Garnier Flammarion, 1968, p. 65.

³⁰ René DE CHATEAUBRIAND, *Génie du Christianisme*, I, Garnier Flammarion, Paris, 1966, p. 261.

³¹ Alfred MUSSET, *Les caprices de Marianne*, in *Lorenzaccio*, *On ne badine pas avec l'amour et autres pièces*, Paris, Garnier Flammarion, 1988, I, 1, p. 40 / RACINE Jean, *Andromaque*, in *Théâtre complet*, Le livre de Poche, Collection Classiques modernes, 1998, I, 1, v. 141.

³² Jean RACINE, *Bérénice*, in *Théâtre complet*, *op. cit.*, I, 4, v. 212.

³³ Alfred MUSSET, *Les caprices de Marianne*, *op. cit.*, I, 1, p. 40.

³⁴ Victor HUGO, *Les Contemplations*, in *Poésies II*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985, p. 292.

enjambements. En outre, la déclaration de haine d'Hernani au roi Don Carlos n'est pas sans rappeler celle de Camille à son frère Horace dans la tragédie de Corneille :

HERNANI

[...]

Je vous hais. Vous avez pris mon titre et mon bien,
Je vous hais. Nous aimons tous deux la même femme,
Je vous hais, je vous hais, - oui, je te hais dans l'âme !³⁵

CAMILLE

Rome, l'unique objet de mon ressentiment !
Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant !
Rome, qui t'a vu naître, et que ton cœur adore !
Rome enfin que je hais parce qu'elle t'honore !³⁶

Pour les deux personnages, le même procédé est utilisé, une anaphore doublée de l'explicitation des causes de la haine. Mais, alors qu'Hernani attaque de front avec le déictique « vous », Camille passe par l'intermédiaire de *Rome* pour déclarer sa haine à son frère. La même ardeur et la même virulence se dégagent de leurs propos. Les tirades des deux personnages se font certes écho, mais le romantique donne la primauté à son « je » quand le classique se cache derrière une entité qui lui est supérieure pour exprimer ce qu'il ressent.

Un certain nombre de divergences éloignent les romantiques des classiques, mais les écrivains du XIX^e siècle ne peuvent échapper à ce déterminisme littéraire qui fait de la réception une partie intégrante de la production. Le sujet écrivain est dépendant d'un contexte culturel qui participe à la formation de son imaginaire.

CONCLUSION

Comme l'affirme Julien Gracq, « toute école littéraire se caractérise, certes, autant que par son apport créateur, par le filtrage neuf qu'elle opère des œuvres du passé »³⁷. Cela signifie que chaque nouveau mouvement littéraire retient quelque chose de ce qui l'a précédé et le sublime, rien ne se crée *ex nihilo*, un écrivain est la somme de ses lectures et ainsi réception et production se révèlent être parfaitement liées.

³⁵ Victor HUGO, *Hernani*, *op. cit.*, II, 3, p. 578.

³⁶ Pierre CORNEILLE, *Horace* in *Théâtre II*, Paris, Garnier Flammarion, 1980, IV, 7, v. 1301-1304.

³⁷ Julien GRACQ, *En lisant, en écrivant*, *op. cit.*, p. 277-278.

L'exemple de Charles Baudelaire est, à ce sujet, édifiant et nous montre bien qu'un écrivain ne saurait appartenir à un seul mouvement. En effet, de par la période à laquelle il écrit, Baudelaire fait partie des parnassiens et des adeptes de l'art pour l'art, nous en avons pour preuve l'éloge qu'il fait de Leconte de Lisle, dans « Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains » saluant chez ce dernier le fait que « la poésie triomphante n'a plus d'autre but qu'elle-même »³⁸. De par ses aspirations, il est symboliste, pensons notamment au système des synesthésies qu'il inaugure. Enfin, certains de ses poèmes portent des accents romantiques évidents, c'est le cas de « recueillement », un poème ajouté à la troisième édition des *Fleurs du Mal* qui reprend le thème de la cohabitation avec une douleur personnifiée.

Ce *poète* au sens étymologique du terme, nous rappelle que la classification des écrivains et de leurs œuvres ne peut se faire qu'au détriment de la richesse interprétative qu'ils proposent. Dans le même ordre d'idées, lorsqu'André Breton entreprend dans le *Manifeste du Surréalisme* de définir le surréalisme il cite un certain nombre d'auteurs qu'il reconnaît comme surréalistes, parmi lesquels Dante, Shakespeare, Chateaubriand, Hugo et bien d'autres auteurs habituellement classés dans d'autres mouvements littéraires. Il abolit ainsi les barrières artificielles et invisibles qui séparent les mouvements les uns des autres.

³⁸ Charles BAUDELAIRE, *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, in *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1980, p. 538.

