

...s'opposent à la modernité des idées
...sables. C'est par les efforts de
...privé qu'on y arrive et que
...rapprocher ses ennemis, c'est par
...musement de ses contradictions que
...un peu ses ennemis en la
...tant, c'est par des rêves, par
...ventions, de l'imagination
...mes peut-être et qui vont
...ad sans, que l'on parvient à
...et dont on connaît l'aspect et
...pour un miroir tri-annuaire
...on après fidèle de l'état
...en face et des idées et des
...timents qui se font sentir
...solitaire en la vie-pensée
...en travail en un lieu
...une correspondance ne peut être
...qui peut être avec l'absence



DICTIONNAIRE

du Romantisme

sous la direction de
Alain Vaillant

CNRS EDITIONS



À l'aube de notre modernité, le romantisme a transformé la littérature, la musique, les Beaux-Arts. Mais, plus généralement, il a bouleversé notre manière de penser, d'aimer, de percevoir la nature ou l'Histoire – en un mot, de vivre.

Né en terre germanique, il a brillé d'un éclat formidable dans la France post-révolutionnaire, avant d'essaimer dans l'Europe entière et, au-delà, dans les empires coloniaux et en Amérique, où il a toujours accompagné la naissance des États nationaux.

Ce dictionnaire, le premier à en présenter une vision globale, propose en 649 articles de tout connaître des poètes, artistes, penseurs ou hommes politiques qui ont fait le romantisme: Byron, Hugo, Beethoven, Novalis, Chopin, Turner, Delacroix, Pouchkine, Garibaldi... Le lecteur y découvrira également les idées, les motifs, les modes qui dessinent les contours de la culture romantique et permettent d'en saisir les multiples visages à travers le monde. Un ouvrage exceptionnel qui restitue le mouvement romantique dans toute sa complexité.

Alain Vaillant, professeur de littérature française à l'université Paris-Ouest, est directeur de la revue Romantisme. Il a écrit ou dirigé de nombreux ouvrages sur le XIX^e siècle français et sur l'histoire littéraire.

Le romantisme

Ouvrage publié sous la direction
de Guy Stavridès

CONCEPTION: BLEU T

© CNRS ÉDITIONS, PARIS, 2012

DICTIONNAIRE

Le romantisme

Sous la direction d'Alain Vaillant

CNRS EDITIONS

15, rue Malebranche - 75005 Paris

Sommaire

Avant-propos	IX
Introduction générale : Pour une histoire globale du romantisme	XIII
<i>Prologue : le romantisme existe-t-il ?</i>	XV
<i>Romantisme, nation et démocratie</i>	XXV
<i>La religion de l'absolu</i>	XXXVII
<i>Le sacre du sujet</i>	LIII
<i>Le rire romantique</i>	LXIV
<i>Du romantisme à la modernité</i>	LXXVIII
<i>Romantisme et mondialisation</i>	XCII
<i>Le procès du romantisme</i>	C
Notices alphabétiques	1
Bibliographie	797
Liste des articles par domaine	841
Liste des auteurs	847

ROMANTIK VS ROMANTISME

populaire. Le roman-feuilleton est désormais suspect. En 1850, la loi imposera même une taxe spécifique à tout journal publiant de la fiction (le célèbre « amendement Riancey »). La mesure sera levée au bout d'un an mais, sous le Second Empire, le genre n'en est pas moins étroitement surveillé et n'accueille plus que des histoires de pur suspens (comme la série des *Rocambole*, par Ponson du Terrail). Le roman-feuilleton continuera à être un genre très populaire dans la presse à grand tirage, mais, relayé par les collections de livres à bon marché, il ne jouera plus jamais un rôle équivalent à celui qui fut le sien sous la monarchie de Juillet.

AV.

➤ ROMAN

ROMANTIK VS ROMANTISME

Les histoires littéraires danoises utilisent en général deux termes, *Romantik* et *Romantisme*, pour rendre compte des deux phases du romantisme danois : une première phase (*Romantik*, 1800-1825) qui serait plus marquée par le premier romantisme allemand, et une seconde phase (*Romantisme*, 1825-1850) qui serait davantage en accord avec une tendance représentée par Byron*, Keats* et Shelley* en Angleterre, Heine* en Allemagne, ou encore Hugo* et Lamartine* en France. Alors que la première génération des Romantiques danois est caractérisée par l'idéalisme et le platonisme, on constate que cette tendance est de courte durée et ne résiste pas aux tourmentes politiques et économiques de la fin de l'ère napoléonienne. D'un côté, l'idéalisme et l'optimisme du début du siècle sont remplacés dans les années 1820 par un certain *réalisme poétique* pour donner une littérature *Biedermeier*, qui tente d'apparier l'idéal et les valeurs bourgeoises (Poul Martin Møller*, Steen Steensen Blicher). Mais d'un autre côté, le terme de *romantisme* met l'accent sur une autre tendance de la littérature danoise à partir de 1825, une tendance à l'ironie et au cynisme par rapport à l'idéalisme

de la première génération. Il n'est plus question de chercher dans le Moyen Âge et la mythologie nordiques des modèles, mais de se concentrer sur l'homme et l'époque contemporains, dans leurs aspirations aussi bien sublimes que grotesques. Byron et Heine, très populaires au Danemark à partir des années 1820, semblent avoir été les modèles privilégiés du *romantisme* danois, et en particulier d'auteurs comme Christian Winther, Emil Aarestrup ou Frederik Paludan-Müller*.

MS.

➤ DANEMARK (ROMANTISME AU)

ROMANTISME ET PHILOSOPHIE ALLEMANDE

Si Goethe* a dit qu'il ne pouvait se passer des philosophes, sans pour autant s'entendre avec eux, on doit sans doute admettre des romantiques allemands que, s'ils ne se passent pas de la philosophie, c'est moins pour s'en inspirer que pour la dépasser, ce qui suscitera inévitablement l'opposition d'un Hegel, qui ne saurait accepter l'idée même d'une telle remise en cause. Ainsi Fr. Schlegel* considère-t-il que « la poésie doit commencer là où la philosophie s'arrête », ce qu'il faut mettre en écho avec cet autre propos selon lequel « la nécessité de la poésie se fonde sur le besoin issu du fait que la philosophie ne peut qu'imparfaitement représenter l'Infini. »

*Fichte, le spectre kantien et (déjà) Novalis**

Si le criticisme kantien est la référence incontestée de ce moment (Heine* rappelle que l'Allemagne a cet avantage sur les Grecs et les cartésianismes de posséder le criticisme « de notre Emmanuel Kant »), c'est précisément en rapport critique à lui que se situe toute pensée appelée à concerner les romantiques – et en tout premier lieu l'idéalisme de Fichte, dont on sait qu'un fragment de l'*Athenæum* fait de sa *Doctrin*e du savoir [*Wissenschaftslehre*] un

des trois événements majeurs de l'époque avec le *Wilhelm Meister* de Goethe et la Révolution française, et Fr. Schlegel* dira d'elle en 1808 qu'elle a « détruit » ce que Kant avait encore laissé debout.

Rappelons ici que le terme d'idéalisme n'a pas dans ce contexte le sens qu'il a pris aujourd'hui, qu'il ne convoque pas l'idéal, mais l'Idée: est idéaliste une philosophie qui saisit le monde et l'existence à travers l'Idée ou l'Esprit. Pour Fichte, il s'agit de dépasser le projet kantien en vue d'une « science », comprise comme savoir systématique. La *Wissenschaftslehre* de 1794, soumise à de nombreuses réélaborations, se veut un approfondissement des idées kantienne, à travers notamment une radicalisation de son concept de liberté (la connaissance est un acte qui permet de déterminer une réalité à partir d'un ensemble de possibles, enjeu même de la liberté). Il s'agit de « s'élever à l'idéalisme » et pour ce faire Fichte élabore une conception radicalement nouvelle du Moi (*Ich*). On a l'habitude de dire de ce Moi qu'il pose le monde devant lui. Mais cela signifie deux choses: que ce Moi est productif (il produit le monde qu'il perçoit, et qui ne se perçoit qu'à travers lui, sur le mode du non-Moi), mais aussi auto-producteur: rien ne serait plus faux que de considérer ce Moi comme une instance stable qui commanderait toute perception. Si Schelling, au même moment, entend retrouver les prémisses du système kantien (lettre à Hegel, 1795) qu'il trouvera tout d'abord dans la Nature, Fichte veut pour sa part dépasser le fondement kantien de la connaissance dans le sujet en dégageant l'accès à la conscience de la structure de la conscience de soi, condition de la liberté.

On objectera qu'il n'y a là que jeu spéculatif, mais c'est précisément ce qui séduit les romantiques: pour Fr. Schlegel, la *Wissenschaftslehre* est une « expérimentation particulièrement réussie », et Novalis* pense de même. D'un autre côté, on fera observer que tout rapport à la réalité n'est pas rompu par ces spéculations: le non-Moi inclut toute religion reposant sur un Dieu régissant en maître sur le monde, mais aussi

tout système social aliénant. Fichte rappelle ainsi que toute loi est « devenue » (*geworden*), en d'autres termes qu'elle a une genèse humaine et qu'elle peut donc par principe être modifiée, voire supprimée – ce qui comporte une indéniable charge politique. On ne s'étonnera pas qu'il ait, dès 1793, défendu dans deux essais le principe de la Révolution française, ni qu'en 1799, suite à un écrit publié de façon anonyme, il soit poursuivi par les autorités pour athéisme. Il est vrai que tous les romantiques ne suivent pas cette lecture: Novalis, qui a des raisons familiales de s'intéresser à Fichte (son père s'est occupé du jeune homme et a financé ses études jusqu'en 1783), l'étudie de façon soutenue dès 1795, sans faire le départ avec ses propres expériences existentielles (on sait que Novalis refuse de distinguer entre les différents domaines de l'expérience, qui incluent la mystique). Ainsi, en 1797, il croira découvrir tout ce que le Moi fichtéen a de vivant (c'est-à-dire [auto]producteur) en se rendant sur la tombe de sa bien-aimée Sophie von Kühn, et ce parce que, pour Novalis, le « devenir-vivant » ne se conçoit précisément que comme « point de contact avec le monde invisible ».

En effet, si le Moi est vivant parce qu'il ne se pose pas simplement, mais se produit dans la réflexion, il s'ensuit que « je » ne suis qu'à la condition de me poser comme Moi, qui produit le monde comme son autre; Novalis récusé au passage la « chose en soi » kantienne, qui avait déjà fait l'objet d'une critique radicale par Jacobi dans son ouvrage sur Hume, et qui est la grande pomme de discorde, puisqu'elle dit exactement ce contre quoi l'idéalisme critique et le romantisme s'élèvent, à savoir que les représentations nous sont données, et non produites par l'esprit. Il en tire la conclusion que le monde dit extérieur ne peut se sentir d'abord que comme monde intérieur, ce qui correspond bien au point de fuite qui accomplit sans l'achever son *Heinrich von Ofterdingen*. De même, la temporalité fichtéenne est en symbiose avec les conceptions romantiques: si l'avenir se confond avec le possible, le passé est une réalité

redevue possible, autrement dit réélaborable par le souvenir et la réflexion, et le passé redevient une forme possible de l'avenir. Toute la pensée de l'Âge d'or et de son retour est dans ce raisonnement – bien compris: il ne s'agit pas de réinstaurer un état ancien défini (par exemple le Moyen Âge chrétien, même si certains ont plus tard succombé à ce contresens, détruisant l'idée même de l'Infini, et donc l'Idée romantique elle-même, par laquelle le romantisme se porte au-delà de Fichte), mais de penser à travers un tel modèle une nouvelle série de possibles. Ainsi, Novalis se dit certes favorable à la monarchie, mais il serait parfaitement malhonnête de ne pas ajouter que, pour lui, « tout citoyen est capable de monter sur le trône ». Dernier point sur lequel on mesurera l'impact de Fichte: sa conception de l'imagination (*Einbildungskraft*). Là encore, la discussion avec Kant est patente. Pour Kant, l'imagination est la faculté d'établir des analogies. Pour Fichte, il existe une imagination en quelque sorte inconsciente, qui agit en moi en dehors de moi, et il s'agit dès lors de laisser se rapprocher les deux formes d'imagination pour élargir le champ de la liberté. Cela suppose une volonté infinie qui n'est pas un vouloir, mais sans laquelle le Moi s'effondrerait, redevenu chose parmi les choses: on peut voir dans ce diagnostic la structure même qui conduit à la figure du philistin*, cet ennemi absolu des romantiques, et on ne s'étonnera pas que Novalis soit celui qui définit ce personnage de la façon la plus synthétique.

Novalis lecteur de Fichte

Mais l'explication de Novalis avec Fichte va bien plus loin, comme en témoignent ses fragments de 1795-1796. Elle constitue un des sommets de la pensée spéculative et peut se définir comme une tentative de penser la pensée dès lors que l'on a accepté que l'Absolu est inaccessible à la réflexion. Ou encore: que faire de la réflexion, s'il est admis qu'elle ne peut être l'auteur ou le fondement de la conscience de soi?

Fichte avait répondu par l'immédiateté du Moi. Mais Novalis objecte qu'immédiateté

et réflexivité ne peuvent faire bon ménage: le Moi ne peut pas se poser comme immédiateté! Novalis va introduire ici la notion de *Glaube*, au sens de ce qui ne peut être su, mais doit être présupposé dans tout savoir. Cette figure du non-savoir dans le savoir prépare à la notion de réflexion comme inversion: Novalis part de l'observation pratique que dans la réflexion physique, tout apparaît de façon inversée. Il poursuit que, de même, dans la conscience se montre ce qui est en vérité – ce qui, dans le Moi, est plus grand que le Moi, soit l'Un, le pré-réflexif que la réflexion ne peut manquer de manquer –, mais de façon fallacieuse. Il suffit alors (si on peut dire!) de réfléchir la réflexion sur elle-même pour rétablir la représentation adéquate, à savoir que la conscience ne procède pas du déterminé vers l'indéterminé, mais bien de l'indéterminé vers le déterminé. Ce qui permet de déduire que la critique de la réflexion reste l'affaire de la réflexion, laquelle ne peut pour autant être le fondement de la relation d'identité ni donc de l'identité elle-même, qui est renvoyée à une transcendance – à distinguer de l'Absolu, car si une transcendance détermine un ordre mondain, l'Absolu selon Novalis n'est pas de ce monde, en aucune façon. Seule l'œuvre d'art permet ce tour de force: accéder à la vérité en niant l'apparence qui nous apparaît nécessairement comme vérité. Pour concrétiser ces idées, et au risque de les simplifier, on peut remarquer que la valeur respective accordée au jour et à la nuit dans les *Hymnes à la Nuit* [*Hymnen an die Nacht*] va bien dans ce sens: il faut traverser l'apparence que le jour serait le lieu de la lumière pour accéder par inversion à la lumière vraie de la Nuit, qui est aussi le seuil de l'invisible.

Hölderlin lecteur de l'Absolu

En 1794-1795, Hölderlin* est à Iéna, tout comme Schelling; il suit les cours de Fichte, qu'il présente dans une lettre à Hegel « avec enthousiasme et comme un Titan qui combat pour l'humanité » (début 1795). Dans le bref texte *Urteil und Sein* qui date de cette époque

et que l'on pourrait traduire par «Partition et Être», Hölderlin considère, selon une étymologie populaire en vogue, «Ur-teil» comme *partition originaire* et non plus comme *jugement*: la partition originaire sépare l'objet et le sujet qui étaient intimement liés dans l'intuition intellectuelle, par elle «objet et sujet deviennent possibles» tout en présupposant le concept de réciprocité entre objet et sujet, et donc un «tout» dont objet et sujet sont les parties. Le partage précède l'identité, autre façon de dire «l'Un différant de soi» d'Héraclite, repris dans son roman *Hypérion*, dans lequel on a pu voir une explication rigoureuse avec la *Wissenschaftslehre*, et qui pratique en tout cas une écriture *réflexive*. Pour Hölderlin, le Moi absolu, c'est la substance de Spinoza, il n'a ni objet ni conscience; or la conscience, dans sa finitude radicale, a besoin d'un «*Gegen-Stand*», d'un objet qu'elle pose devant elle: pour que je puisse dire «je», il me faut me poser en m'opposant à moi tout en me reconnaissant comme le même dans cette opposition. Si la réflexion est moins élaborée, on reconnaît tout de même la proximité avec Novalis.

Tournants de Schelling

Le jeune Schelling propose une autre variante: il part d'un Absolu (*Unbedingtes*, «inconditionné»), le Moi se situant pour lui avant tout conditionnement par des objets. Il pose avec force la distinction entre *Sein* (être) et *Bewusstsein* (conscience, être-conscient) qui fonde tout Idéalisme. Le *Sein* est l'être dans sa positivité, le *Dasein* sa position *conditionnée* et donc *délimitée*, et le réel (*Wirkliches*) n'est rien d'autre que ce qui exerce un effet (*wirken*, *Wirkung*) sur le sujet. Pour le jeune Schelling, le Moi absolu étant nécessairement inconditionné, il n'y a pas de place pour un Dieu personnel dans sa philosophie de la Nature, mais cela enclenche un mouvement qui doit mener inexorablement à l'Infini par «l'intuition intellectuelle» (*intellektuale Anschauung*), concept que le Fichte de 1798 tente de s'approprier. Mais à ce stade, la philosophie n'est ni subjective, ni

objective. Pour qu'elle devienne objective, il faudra une seconde intuition, et c'est le premier tournant de Schelling, son tournant esthétique: «L'intuition esthétique n'est rien d'autre que l'intuition intellectuelle devenue objective.» C'est évidemment sur ce point, et parce que la référence ultime reste pour lui la Nature (*natura naturans*), qu'il intéresse les premiers romantiques, car jusqu'ici Schlegel n'avait pas réussi à fonder l'objectivité du Beau. Or, si l'Être ne peut se représenter sous les espèces de la réflexion, seul l'Art pourra – comme *analogon* de l'Être – symboliser l'unité absolue ou objective parce qu'il n'est autre que l'effet de l'autoréflexivité de la Nature. Une philosophie (de la Nature) visant l'Absolu doit donc en passer nécessairement par l'esthétique: l'Absolu ne se dévoile que dans l'expérience du Beau. Dans le style enflammé de Schelling, cela signifie que «l'Art ouvre à la philosophie ce qu'il y a de plus sacré, où brûle en une flamme unique [...] ce qui se trouve séparé dans la nature et l'histoire [...]. La nature est un poème celé dans une écriture secrète» (*Système de l'Idéalisme transcendantal* [*System des transzendentalen Idealismus*, 1800]). En d'autres termes encore: l'Art est le seul à pouvoir réaliser ce que l'intuition intellectuelle, qui, précédant la distinction, ne se réfère à aucun objet, ne fait qu'anticiper comme potentialité – c'est-à-dire réaliser l'Absolu, qui ne peut jamais se dévoiler comme chose (*Ding*). L'Art ainsi vu apporte la réponse à l'aporie posée par Novalis en 1798: «Nous cherchons partout l'Absolu [*das Unbedingte*], mais ne trouvons partout que des choses [*Dinge*]». Le caractère fondamental de l'œuvre d'art est d'être «une infinité sans conscience». Les romantiques en tireront entre autres conclusions que l'art ne peut rendre le visible, mais – et c'est bien plus – rendre visible. Ainsi pour Novalis, l'œuvre d'art seule peut «représenter l'irreprésentable», et la musique n'est autre que cet art qui rend visible l'invisible même.

Schelling n'en restera pas là: dans sa *Philosophie de la religion* [*Philosophie der Religion*, 1804] la religion détrône l'esthétique. Dès lors,

c'est plus qu'un tournant, l'intuition intellectuelle fait le *saut* dans l'au-delà en devenant intuition intellectuelle *pure*: le passage se fait dans un texte intermédiaire (1802), qui pose que le monde de la réflexion séparant nécessairement entre le fini et l'infini, l'unité des deux sera à la fois *l'objet* de l'intuition intellectuelle pure et l'intuition intellectuelle elle-même, autrement dit la fusion de l'objet et de l'intuition. La « science absolue » qui en résulte est nécessairement science de l'Éternel, donc religion. D'où une brouille définitive avec Fichte, qu'il tente d'exécuter dans un pamphlet en 1808, geste qu'il rééditera en 1812 avec cette fois Jacobi pour cible. Sa pensée prend alors la forme d'une mythologie qui le fera reconnaître des pouvoirs en place à défaut de ses collègues philosophes et des écrivains : à Munich d'abord (1827-1840), où il préside l'Académie et devient précepteur du prince héritier, à Berlin ensuite où il devient le philosophe officiel du roi de Prusse, qui l'appelle en 1841 pour prendre la suite de Hegel. Si celui-ci peut encore se trouver en accord avec le premier Schelling, il s'opposera ensuite violemment à son évolution vers la religion et la mythologie. Quant au rapport entre Hegel et le romantisme proprement dit, il est complexe voire contradictoire, et ne saurait être ici décrit dans le détail. On cherchera donc à le situer à partir d'une perspective déterminée, mais conforme à la problématique d'ensemble.

Hegel, romantique malgré lui ?

Si point commun il y a entre romantisme, Hegel et Idéalisme, c'est dans le fait de placer la philosophie – l'acte de philosopher – en rapport à et en vue d'un Absolu. Mais Hegel pose quant à lui que la vérité et le Beau font système avec la totalité. Dès lors, il est possible de considérer le discours de Hegel sur l'ironie romantique et son infinité de principe comme un accès possible à sa position globale sur le romantisme, après avoir montré les enjeux de la discussion. Nous en sommes au point où Schelling et Novalis ont montré que l'Art pouvait et devait

être considéré comme l'activité suprême de l'esprit. Ce moment unique ne peut laisser Hegel sans réagir. Son explication avec le romantisme va prendre les allures d'une étrange scène de ménage dans laquelle le chef de famille va tenter de récupérer sa position dominante à travers un dialogue de sourds – comme le sont toutes les scènes de ménage – mais avec cette caractéristique que ledit chef n'est pas loin de partager, à son esprit défendant, certaines valeurs de celui (ou celle) qu'il voudrait faire revenir à la maison de la raison. Les motifs qui interdisent *a priori* un accord entre les deux camps sont nombreux, mais le plus massif est assurément qu'ils ne parlent pas de la même chose quand ils évoquent la « littérature » : pour Hegel, et cela est patent dans *l'Esthétique*, la littérature (quel que soit le genre) est par principe contenu, et cette conception est à défendre contre toute attaque : pour lui, seul le fond peut donner un fondement, et un texte sans teneur ne saurait avoir de la tenue – le romantisme constituant la tentative et la tentation de cet autre dont il ne veut à aucun prix. Rappelons que *l'Esthétique* est issue d'une série de cours publiés de façon posthume en 1835, mais dont certains ont été donnés autour de 1800 à Iéna – alors que les Schlegel y professaient aussi, ce qui peut expliquer le tranché des positions : à cette époque, les romantiques y occupent le terrain intellectuel. Les choses ont bien changé quand Hegel y publie la *Phénoménologie de l'esprit* [*Phänomenologie des Geistes*, 1807], puis, après le Congrès de Vienne, lorsqu'il est appelé à Berlin (1818), où il rédige ses *Fondements de la Philosophie du Droit* [*Grundlinien der Philosophie des Rechtes*, 1820, publié en 1821] : il est alors devenu le philosophe quasi officiel du régime en place, plaidant pour un État fort et conservateur et poursuivant les « démagogues » de tous poils... principalement romantiques. En 1822, il fait exercer la censure contre une revue qui se permet de critiquer sa philosophie : Hegel est devenu la « remise » (*Aufhebung*) de l'autonomie de l'esprit universitaire.

Pour mesurer la complexité du différend, il ne suffit pas de rappeler que Hegel reproche glo-

balement aux romantiques leur *Seichtheit* (mot qui désigne une absence de profondeur). On peut en effet relever qu'il reprend ce terme à Fr. Schlegel, et selon une symétrie révélatrice: chez Hegel, il s'agit d'une polémique contre un disciple de Fichte. Schlegel, lui, utilise le mot dans un texte consacré à Fichte, dans lequel il s'en prend aux «imitateurs» de la dialectique. L'important est ici que Schlegel utilise ce terme pour nuancer l'emploi que Fichte fait du terme *Schwärmerei* («exaltation»), qui est toujours avancé pour condamner les romantiques: il entend limiter cet anathème aux aspects extérieurs de la religion, comme sa réduction à une dimension politique, au service de l'État, ou encore à la superficialité d'une esthétique faite de «sentiments vagues, et d'intuitions du Divin» qui ne font guère droit à une intimité «sérieuse». Pour ce genre de manifestation qu'il méprise, Schlegel propose de remplacer *Schwärmerei* par *Seichtheit*. On voit dès lors clairement la stratégie de Hegel, qui ne pouvait ignorer ce texte de 1808: appliquer à l'ensemble du romantisme une condamnation dont Schlegel voulait préserver le romantisme, la réservant à des comportements selon lui radicalement extérieurs.

C'est que la conception romantique de la littérature comme *Dichtung* remet en question l'édifice de la métaphysique occidentale, qui pose la supériorité du philosophique sur le littéraire avec d'autant plus de force qu'elle sait cette position fragile. Hegel cherchera donc à maintenir cette situation: la littérature doit rester un *moment* du devenir de l'Esprit, lequel se manifeste par la dialectique historique. Le romantisme lui apparaît comme destructeur (arbitraire, subjectif et sentimental, en un mot non dialectisable) et il faut donc en finir avec lui, non sans l'avoir encensé: le discours hégélien de la fin de l'art (repris par les historio-graphes modernes, qui attestent ainsi la main mise de l'hégélianisme sur la pensée historique) n'a d'autre but que de reconnaître la littérature pour mieux la condamner d'abord, l'exclure ensuite – geste d'un classicisme imparable.

Pourra alors se développer une autre forme de pensée, dans laquelle l'hégémonie du philosophique ne sera plus menacée. Pour mener à bien cette mission, il faut instruire le procès du romantisme: Hegel y voit d'abord une pratique individuelle, subjectiviste, coupée de la société, de nature profondément dissolvante. Et le solvant coupable est cité à comparaître: c'est l'ironie romantique, convoquée dès l'Introduction de l'*Esthétique*. Hegel lui conteste d'abord la capacité à produire une authentique poésie (on peut penser qu'il vise ici la *Lucinde* de Fr. Schlegel), mais il critique aussi chez Tieck des contradictions sans fin et va jusqu'à lui reprocher de mépriser son public. Bref, c'est un subjectivisme exacerbé dans «la béatitude de la jouissance de soi».

Le reproche de la contradiction sans fin montre bien que Hegel ne peut entrer lucidement dans la logique qu'il récuse, et les raisons en paraissent claires: si l'ironie détruit l'œuvre par un jeu arbitraire de la subjectivité considérée comme un absolu, c'est que l'œuvre doit être garante d'une unité, elle-même produite par une idée directrice – d'où la valeur inattaquable du contenu, alors que la littérature romantique se définit d'abord par son geste même, qui interpelle le public sans le mépriser, tout au contraire, puisqu'il cherche aussi à le former en modifiant ses attentes. D'un autre côté, on est obligé de remarquer que Hegel s'appuie lui-même sur les œuvres considérées par les romantiques comme exemplaires, voire canoniques: Cervantès et Shakespeare en particulier. Défi? Certitude d'avoir raison au point de l'emporter jusque sur le terrain de l'adversaire? Ou motivation plus fuyante, aveu d'une certaine proximité refusée? Ainsi de ses remarques sur le comique et l'humour: dès lors qu'il s'agit, chez les romantiques, d'un ferment novateur, Hegel le condamnera comme expression de la subjectivité. Il défend alors un humour et un comique objectifs, donc positifs, capables de refonder une communauté sociale – philosophique, éthique, voire religieuse – dans le cadre d'un État fort et délimité. Mais quand il convoque Shakespeare* de façon

autoritaire pour voir en lui l'exemple accompli d'un « caractère vraiment comique et poétique », on ne peut que rapprocher cette fusion du comique et du poétique des conceptions romantiques elles-mêmes, ironie comprise. Dès lors, on peut se demander si l'appel aux mêmes auteurs tutélaires n'est pas une façon de rendre un hommage involontaire au romantisme dont il est parfois resté plus proche qu'il ne peut se l'avouer, et qu'il lui faut maîtriser par tous les moyens, y compris celui de l'exclusion – *en soi*, que l'on peut aussi nommer spectralité.

Prolongements

On se demandera enfin comment ces conceptions du romantisme ont pesé sur la philosophie du *xx^e* siècle, en Allemagne comme en France : côté allemand, le médiateur est Dilthey à travers sa lecture de Schleiermacher*, activement reçue par Heidegger, lequel est par ailleurs en constante discussion critique avec les néo-kantiens (et ce d'autant plus que son centre se trouve à Marburg, lieu où Heidegger enseigne à ses débuts) ce qui le maintient en contact avec l'Idéalisme. Ceci explique certes son intérêt pour Schelling et sa conception de la liberté (Cours de 1936 publié en 1971 et entièrement dédié au texte *De l'essence de la liberté* [*Vom Wesen der Freiheit*, 1809], ainsi que sa réflexion sur la vérité esthétique, mais qu'en est-il du romantisme littéraire ? Il lui arrive plus qu'on ne le pense de se référer à Novalis, qu'il cite ou paraphrase sans toujours le nommer, et il est clair que le *Monologue* de ce dernier a inspiré le fameux *die Sprache spricht* (« le langage parle ») dans lequel on a voulu voir une lourde tautologie sans conséquence, alors qu'elle signifie au moins *qu'il n'y a pas de métalangage*, ce qui appellerait à refondre le rapport de la critique à l'écriture, programme dont la dette envers le romantisme est évident – et qu'un Walter Benjamin assume. On connaît aussi ses commentaires de Hölderlin*, plus heideggeriens que holderliniens, mais qui ont pesé sur la réception de cet auteur, en France notamment, tout en montrant un mépris évident pour l'œuvre

comme entité, l'essence de la *Dichtung* agissant virtuellement dans chaque vers du « poète du poète ».

Du côté français précisément, c'est principalement la thèse de Benjamin sur *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand* [*Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, 1919, soutenue en 1920], traduite seulement en 1986, qui inspire l'intérêt pour les théories littéraires du premier romantisme, dans le cercle formé autour de Jacques Derrida (lui-même exégète de Benjamin), notamment chez Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe (*L'Absolu littéraire*, 1979). Cependant, filtrés par la référence à M. Blanchot, leurs commentaires opèrent des rapprochements parfois un peu rapides entre certaines catégories du romantisme et la pratique derridienne, ce qui doit amener à s'interroger davantage sur le rapport de Derrida au romantisme allemand, au-delà aussi de la « médiation » nietzschéenne (qui voit en Kant, Fichte, Schelling, Schleiermacher et Hegel des « faux-monnayeurs inconscients »), sans aucun doute moins importante pour lui que la lecture de Benjamin. Si Novalis et Hölderlin (auquel Derrida reconnaît avoir un rapport « un peu raide ») apparaissent dans ses textes et ses séminaires, c'est d'un autre côté qu'il faudra chercher un éventuel rapport, et la méfiance est palpable : elle concerne au premier chef cette notion de « Tout » constitutive de la pensée romantique, que Derrida récuse comme radicalement incompatible avec la « dissémination », qui est bien autre chose que la polysémie, laquelle est unitaire, totalisable, et donc entièrement compatible avec la notion de « Tout ». Il est ainsi amené à démarquer son écriture de « l'exigence fragmentaire » (Blanchot). Plus complexe déjà, sa position envers la mise en abyme, figure ou perspective souvent mise en œuvre par les romantiques : Derrida y adhère dès lors qu'elle ouvre « le sans-fond du redoublement infini », mais s'en méfie en ce qu'elle est aussi toujours susceptible de re-saturer l'espace signifiant, donc de totaliser. En revanche, sa pratique d'écriture non systématique, perfor-

mative (où le *geste* importe au moins autant que ce qui s'écrit) et non dialectique, le rapproche incontestablement du romantisme, et il est d'ailleurs frappant que dans le débat qui l'oppose à Gadamer dans les années quatre-vingt, on retrouve trait pour trait une partie des attaques de Hegel contre Schlegel – ainsi quand Gadamer-Hegel condamne l'illisibilité, l'usage du « jeu de mot », voire la gratuité intellectuelle comme *destruction de l'unité du discours*. L'autre moment qui fait de Derrida un frère du romantisme allemand, c'est assurément son ambition d'ébranler les frontières classiques (et la hiérarchie) entre philosophie et littérature – ce qu'il ne faut pas confondre avec un intérêt philosophique pour la chose littéraire, de type heideggerien par exemple. Jamais depuis le romantisme allemand la mise en cause de l'hégémonie de la philosophie ne s'est manifestée aussi fortement que par la condamnation d'une récupération de la littérature « qu'on célèbre dès lors qu'elle sert ou réfléchit l'identité à soi d'un groupe, d'un État, d'une nation, d'une religion, d'une langue ou de tout autre pouvoir institué » – propos qui vise manifestement Hegel – et l'avènement spectaculaire (et ô combien décrié, signe de la conscience sourde du danger) d'une pratique d'écriture qui déplace les lignes de force et déjoue la volonté de puissance philosophique. C'est bien ce que Derrida tente en redéfinissant la littérature comme « secret sans secret », le secret étant lui-même *sans contenu* (ce qui ne prive nullement la littérature elle-même de contenu, même dénié, car affirmer « je ne suis pas un contenu » reste un contenu, ce dont Derrida est parfaitement conscient), et donc sans essentialisation possible, tout entière dans le geste de déplacement qu'elle produit en se produisant. Ce qui implique *et le travail de la langue, et le travail du lecteur*, au double sens des termes, par quoi Derrida rejoint encore le romantisme allemand en posant un à-venir (par définition inanticipable) de la littérature qui passe par de nouveaux critères de lecture et donc de nouveaux lecteurs, tout en s'attachant

à mettre sur pied les institutions capables de les accueillir.

PF.

➤ ALLEMAGNE ET RÉVOLUTIONS FRANÇAISES, ALLEMAND (ROMANTISME), FRAGMENT, HERMÉNEUTIQUE, IRONIE ROMANTIQUE, *NACHT*

ROMANZE (ALLEMAGNE)

La romance (*Romanze*), ainsi nommée pour la distinguer du « roman » (à l'origine, le terme est d'ailleurs masculin lui aussi), est considérée comme le pendant méditerranéen de la ballade nordique. Il s'agit d'un poème de type populaire à forte tendance épique et donc moins porté vers le chant que la ballade. Sa tonalité est aussi dans l'ensemble plus claire, plus paisible – moins dramatique. Son lieu d'origine est l'Espagne, il s'agit de retranscriptions de textes médiévaux (d'où l'intérêt des romantiques allemands) aux sujets d'inspiration historique ou légendaire – car il s'agit de raconter une histoire. Les poèmes y sont assez longs, la strophe classique est le quatrain et le vers l'octosyllabe trochaïque, avec césure à l'hémistiche et assonance sur les vers pairs. Dans la tradition plus moderne, l'effet de rime tend à disparaître, ce qui en accentue l'allure épique. C'est Gleim qui l'introduit en Allemagne à travers une traduction (1756), mais c'est bien Herder* qui en reconnaît et médiatise la potentialité, notamment à travers sa traduction d'un *Cid* (il s'agit du *Romancero del Cid*, ensemble de ballades composées à différentes époques et sans auteur précis, non de la pièce de Corneille) sous forme de cycle, dans lequel il renonce à la rime. Les romantiques s'emparent alors de cette forme, que les frères Schlegel* théorisent à leur tour, et on en trouve des exemples chez Tieck*, Fouqué*, Uhland*, Eichendorff*. Mais le texte le plus important est sans conteste les *Romances du rosaire* [*Romanzen vom Rosenkranz*] de Brentano* (ensemble de vingt romances, publié après sa mort), qui use à la fois de l'assonance (*schlafen/Atem, Frühe/Flügel*) et, à des moments

Liste des articles par domaine

Histoire politique et culturelle (Emmanuel Fureix, avec le concours de Paul Airiau, Catherine Brice, Carole Christen, Jean-Claude Caron, Laurent Colantonio, Jean-Clément Martin, Hervé Mazurel, Pierre Triomphe, Sylvain Venayre)

Attentat, Barbare(s), Barricade, Crime et criminels, Exil, Expiation, Fraternité (Catherine Brice), (Hervé Mazurel) Guillotine, Guerre, Histoire (Pierre Triomphe), Jeunesse (Jean-Claude Caron), Liberté, Mort, Napoléon, Nation (Laurent Colantonio), Paupérisme (Carole Christen), Peuple, République, Religions (Paul Airiau), Révolution de 1830, Révolution de 1848, Révolution et contre-révolution (Jean-Clément Martin), Royalisme, Ruines, Utopies, Voyage (Sylvain Venayre).

Beaux-Arts (Pierre Wat)

Archéologie et peinture, Art et science, Atelier, Barbizon, Barye, Blake (avec Fournier), Bonington, Chaos, Church, Clésinger, Cole, Constable, Couleur, Courbet, Daumier, David d'Angers, Delacroix, Delaroche, Désapprentissage, Devéria, Duseigneur, Estampe, Friedrich, Fussli, Géricault, Gesamtkunstwerk, Girodet, Goya, Gros, Hiérarchie artistique des genres, Hittorff, Individu vs type, Ingres, Klenze, Moyen Âge (avec Alain Vaillant), Nash, Nazaréens, Œil de l'esprit, Orientalisme dans l'art, Orléans (Marie), Ossian, Passages, Peinture et littérature, Physiognomonie, Pradier, Préault, Rien, Rude, Runge, Scheffer, Schinkel, Sculpture romantique, Turner.

Musique (Emmanuel Reibel et Guillaume Bordry)

Guillaume Bordry: Auber, Ballet, Berlioz, Bizet, Brahms, Donizetti, Fantaisie (musique), Gounod, Grieg, Liszt, Meyerbeer, Modèle musical, Musique pure et musique à programme, Musique religieuse, Orchestre romantique, Pittoresque (musique), Postromantisme (musique), Saint-Saëns, Schumann, Smetana, Tchaïkovski.

Emmanuel Reibel: Alkan, Art total (musique), Beethoven, Bellini, Chopin, Critique musicale, Dvorak, Écoute, Féerique et fantastique (musique), Formes musicales, Glinka, *Lied* romantique, Mendelssohn, Moussorgski, Musique, Paganini, Piano, Romance, Rossini, Schubert, Spohr, Virtuosité, Voix, Wagner, Weber, Wieck.

Guillaume Bordry et Emmanuel Reibel: opéra romantique.

Romantisme allemand (Philippe Forget)

Allemagne et révolutions, Allemand (romantisme), Apel et Laun, Arabesque, Arndt, Arnim, *Athen um*, Autrichien (romantisme), Baader, Ballade, *Besonnenheit*, Brentano, Chamisso, *Christlich-deutsche Tischgesellschaft*, *Cor enchanté de l'enfant*, Creuzer, Eichendorff, Faust, Femmes romantiques (Allemagne), Forster, Fouqué, Fragment, Genie, Goethe et le romantisme, G rres, Grimm (frères), Hauff, Heine, Herder, Herméneutique, Hoffmann, Hölderlin, Ironie romantique, Jean Paul, Jeune Allemagne, Kerner, Kleist, Klingemann, K rner, *Kritik*, *Langeweile*, *Literarischer Nationalismus*, *Lorelei*, *M rchen*, Mélancolie (avec Alain Vaillant), M ller (Adam), M ller (Wilhelm), Nacht, *Neue Mythologie*, Nordst nbund, Novalis, *Orientalismus*, Perfectibilit  infinie, Philistin, Poésie populaire, *Roman*, Romantisme et philosophie, *Romanz*, Schlegel Fr., Schlegel (W. A.), Schleiermacher, Schubert (G.H.), Schwab, *Sehnsucht*, Solger, Sonett, Steffens (avec Marthe Segrestin), *Sturm und Drang* et romantisme, Symbole et allégorie, Thés littéraires (Allemagne), Tieck, *Übersetzung* (traduction), Uhland, Wackenroder, Weltschmerz, Wilhelm Meister, *Witz*.

Romantisme d'Amérique du Nord (Étienne Beaulieu)

Amérique du Nord (romantisme en), Aubert de Gaspé (fils), Aubert de Gaspé (père), Beauchemin (N r e), Bourassa (Napoléon), Buies (Joseph), Carman (Bliss), Casgrain (abbé), Chauveau (Pierre), Cooper (Fenimore), Crémazie (Octave), Dickinson (Emily), Emerson (Ralph Waldo), Fréchette (Louis), Garneau (François-Xavier), Garneau (Jean-François-Alfred), Hawthorne (Nathaniel), Kirby (William), Lampman (Archibald), Le May (Léon-Pamphile), Lenoir (Joseph), Longfellow, Melville (Herman), Moodie (Susanna), Nelligan (Émile), Papineau (Louis-Joseph), Poe (Edgar Allan), Scott (Duncan), Taché (Joseph), Thoreau (Henry David), Traill (Catharine), Whitman (Walt).

Romantisme anglais (Jean-Marie Fournier, avec le concours de Gaëlle Loisel)

Anglais (romantisme), Anglaises ( crivaines), Austen (Jane), Blake, Burke, Burns, Byron, *Cameleon Poet*, Chatterton, Coleridge, *Conversation Poem*, De Quincey, *Desinterestedness*,

East India Company, Écosse, *Enclosures*, *Essay*, Frankenstein, Gilpin, Godwin, *Gothic Novel*, *Grand Tour*, Hamlet, Harpe éolienne, Hartley, Homère dans le romantisme anglais, Keats, Landor, Londres, Mont Blanc, *Narrative poem*, *Negative Capacity*, oiseau, opium, Pompéi, Prelude, Price, Radcliffe, *Rime of the Ancient Mariner*, Scott, Shaftesbury, Shakespeare (Gaëlle Loisel), Shelley, Smith (Adam), Southey, Wordsworth.

Romantisme belge et hollandais (Lieven D'hulst)

Art national belge, Belge (romantisme), *Bilderdijk*, Bruxelles, Conscience, Contrefaçon belge, De Coster, Diglossies belges, École de La Haye, Fantastique belge, Gezelle, Multatuli, Néerlandais (romantisme), Pucelle et le lion (la), Tollens, van Lennep.

Romantisme espagnol (Jean-René Aymes)

Andalousie, *Anti-romanticismo*, Coronado, *Destierro*, Deux Mai 1808, Espagne (romantisme et politique en), Espagne arabe, Espronceda, Garcia Gutiérrez, Goya (avec Pierre Wat), Hartzenbusch, Larra, *Lóbrege*, Moyen Âge espagnol, Paris des Espagnols, Rivas, Zorrilla.

Romantisme de l'Europe du Nord (Marthe Segrestin)

Almqvist, Andersen, Atterbom, Bjørnson, Brandes, Carélianisme, Cornes d'or, Danemark (romantisme en), Dansk Guldalder, Europe du Nord (romantisme national en), Finlande (romantisme en), Geijer, Grundtvig, Hamsun, Heiberg, Ibsen, Ingemann, Kalevala, Kierkegaard, Møller, Norvège (romantisme en), Nyromantik, Oehlenschläger, Paludan-Müller, Romantik vs romantisme, Runeberg, Schack Von Staffeldt, Stagnelius, Steffens, Suède (romantisme en), Swedenborg, Tegner, Thorild, Topelius, Turku, Uppsala, Viking, Welhaven, Wergeland.

Romantisme français (Alain Vaillant)

Amour, Antiquité, Balzac, Barbey d'Aurevilly, Bas-bleu, Baudelaire, Béranger, Bertrand, Bohème, Borel, Boulevard, Bousingot, Cénacle, Chateaubriand, Chénier, Christ, Comte, Corps, Costume, Couleur locale, Critique, Dandy, Deburau, Desbordes-Valmore, Deschamps (frères), Dieu, Dorval, Drame, Dumas, Éloquence, Enfant, Fantastique, Femme, Flaubert, Folie, Forneret, Fourier, Français (romantisme), Gautier, Girardin (Delphine de), Girardin (Émile de), Gravure sur bois debout, Grotesque, Guérin (Maurice de), Hugo,

Illuminisme, Jeunes-France, keepsake, Lacordaire, lyrisme, Maistre, mélancolie (avec Philippe Forget), mélodrame, Mérimée, Michelet, Millevoye, Monuments historiques, Moyen Âge (avec Pierre Wat), Musset, Nature, Nerval, Nodier, Panoramique (littérature), Paris, Parodie, Petits romantiques, Planche (Gustave), poésie, Quinet, Réalisme, Renaissance, Rimbaud, roman, Roman-feuilleton, Saint-simonisme, Sainte-Beuve, Sand, Satan, Scènes historiques, Senancour, Staël, Stendhal, Sue, Suicide, Surnaturalisme, Surréalisme, Symbole, Symbolisme, Théâtre, Thierry, Toxicomanies, Vampire, Vigny, Zola.

Romantisme grec (Sandrine Maufroy et Maria Tsoutsoura)

Sandrine Maufroy: *Dimotika tragoudia* (Chants populaires grecs), Fauriel, Historiographie grecque, Indépendance grecque, Klephtes, *Laographia*, Philhellénisme, Rhangabé.

Maria Tsoutsoura: Grec (romantisme), Kalvos, Solomos.

Romantisme ibéro-américain (Patrick Collard)

Abreu, Alberdi, Alencar, Altamirano, Alves, Andrade, Ascasubi, Azevedo, Bilbao (Francisco), Bilbao (Manuel), Blest Gana, Bustamante, Calderón, Campo (del), Caro, *Condoreismo*, *Desespañolización* linguistique, Dias (Gonçalves), Diaz Mirón, Echeverra, Fallon, Galvàn, Gauchesque (poésie), Gómez de Avellaneda, Gorriti, Guimarães, Gutiérrez, Gutiérrez González, Heredia, Hernández, Ibéro-américain (romantisme), Isaacs, Lastarria, Lingua Brasileira, López, Lussich, Magalhães, Maitín, Mármol, Mera, Milanés y Fuentes, Mitre, Montalvo, Monte y Aponte, Obligado, Palma, Payno, Pérez Bonalde, Pérez Rosales, Pombo, Prieto, Riva Palacio, Roa Bàrcena, Rodríguez Galvàn, Sarmiento, Sousàndrade, Tapia y Rivera, Távora, Valdes, Villaverde, Zaldumbide, Zenea, Zorrilla de San Martín.

Romantisme italien (Aurélie Gendrat-Claudel)

Campagnola, Catholicisme et Rome, *Conciliatore et Antologia*, Dante, De l'esprit des traductions, De Sanctis, *Decadentismo*, Foscolo, *Fratelli d'Italia*, Garibaldi, *Infinito*, Langue italienne, Leopardi, Manzoni, Nievo, *Pittura storica*, Popolo, *Risorgimento*, Romantisme italien, *Scapigliatura*, *Teatro romantico*, Verdi et l'opéra italien, Villes italiennes, *Vita di...*

Orient, exotisme et empires coloniaux (Jennifer Yee)

Bernardin de Saint-Pierre, Bon Sauvage (le), Égypte, Empires coloniaux, Esclavage et abolition, Exotisme et poésie, Exploration et découvertes, Islam, L'Île, Langues orientales, Leconte de Lisle, Races, Voyage en Orient.

Romantisme portugais (Maria Cristina Pais Simon)

Castelo Branco, Castilho, *Drama português*, Garrett, Herculano, Passos, Portugais (romantisme), *Primeiro Romantismo*, *Questão Coimbra*, *Romance português*, *Ultra-romantismo*.

Romantisme roumain (Ioana Bot)

Eminescu, Étoile du Danube, Lamartinisme, Roumain (romantisme).

Romantisme slave et hongrois (Victoire Feuillebois et Déborah Lévy-Bertherat)

Déborah Lévy-Bertherat: Caucase (dans la littérature russe), Gogol, Lermontov, Petchorine, Pouchkine.

Victoire Feuillebois: Âge d'or, Arzamas, Balkans (romantisme dans les), Bulgarie (romantisme en), Bylines, Chevtchenko, Communisme et romantisme, Cosaque, Décembrisme, *Demon*, Dostoïevski, École naturelle, Erben, Europe centrale et orientale (romantisme en), Fet, Gontcharov, Griboïedov, Homme de trop, Hongrie (romantisme en), Hussard, Illyrie, *Intelligentsia*, Jokai, Joukovski, Kartočnaja igra [Jeu de cartes, russe], Krasniński, Langues slaves, *Ljubomudry*, Mácha, Mickiewicz, Mille huit cent douze (1812), *Misterium*, Moscou, Nemcova, Narodnost, Norwid, Odoïevski, Oneguine (Eugène), Ostrovski, Pan Tadeusz, Panslavisme, Petit Homme, Petofi, Polonais (romantisme), Povest, Publicistika, *Rusalka*, Russe (romantisme), Saint-Pétersbourg, *Sentimentalizm*, Sinij čulok [Bas bleu, russe], Skazki, Slavophiles et occidentalistes, Slovaque (romantisme), Slowacki, *Smutnye vremena*, Tchèque (romantisme), Tchernychevski, Tiouttchev, Tolstoï, Tourgueniev, Tziganes, Ukraine (romantisme en), Ukrainien (thème), Vorosmarty, *Wieszcz* [barde, polonais], Zapiski.

Victoire Feuillebois et Déborah Lévy-Bertherat: *put'k realizmu*.

Romantisme en Suisse francophone (Timothée Léchet)

Suisse francophone (romantisme en).

Retrouvez tous les ouvrages de CNRS Éditions
sur notre site
www.cnrseditions.fr