**LE DRAME ROMANTIQUE :
LE HÉROS ET L'HISTOIRE DANS
LE PRINCE DE HOMBOURG DE KLEIST,
KORDIAN DE SŁOWACKI ET
LORENZACCIO DE MUSSET**

DANIÈLE CHAUVIN

On peut aborder le drame romantique de façon radicale, comme Stendhal qui, dans *Racine et Shakespeare* (1823 et 1825), écrit :

Vous me défiez, monsieur, de répondre à cette simple question : Qu'est-ce que la tragédie romantique ?

Je réponds hardiment : C'est la tragédie en prose qui dure plusieurs mois et se passe en des lieux divers [...]. Que le ciel nous envoie bientôt un homme à talent pour faire une telle tragédie.

Une telle citation appelle deux remarques rapides :

— la première, c'est bien sûr le resserrement polémique de la définition, qui semble limiter le genre à des nouveautés formelles dont on voit bien qu'elles ne sont que le contre-pied des règles qui ont régi la tragédie classique.

— la seconde, c'est le caractère théorique et programmatique de la définition : il ne s'agit pas de définir la tragédie romantique à partir d'exemples concrets, mais d'inventer le genre à venir contre un autre qui a vécu, à partir de principes ou de cas d'école. D'où la dernière phrase qui ouvre le champ des possibles encore à venir et qui, après la définition percutante mais toute théorique de la tragédie romantique, souligne une inexistence de fait du nouveau genre.

À partir de là, tout auteur dramatique qui s'essaiera dans cette voie, risque de n'être jamais que l'illustrateur d'une théorie : stérilisant... et dangereux pour le critique à venir qui risque de se laisser prendre au piège des confrontations entre théorie et pratique, programme et réalisation, pour rendre compte et pour juger d'une œuvre.

Bien sûr, toutes les approches théoriques n'ont pas été toujours aussi radicales : entre les premiers textes (ceux de Lessing : *La dramaturgie de Hambourg*, 1767-1768, traduite en France en 1785, de Madame de Staël : *De l'Allemagne*, 1810, publié à Paris en 1814, de Benjamin Constant : *De la guerre de trente ans*, 1829, et *Réflexions sur la tragédie*, ou de Schlegel : *Cours de littérature dramatique*, 1811, traduit en français en 1813) et ceux qui suivront les pamphlets de Stendhal (Hugo : *Préface de Cromwell*, 1827, ou Vigny : *Lettre à Lord ****, 1829), on peut nuancer les propos, on peut surtout se rendre compte que les slogans de la rébellion contre le théâtre classique ont un fondement qui les dépasse largement : philosophique, politique, esthétique. Ils reposent sur un renversement profond de la vision du monde, de l'histoire et de l'art, dont le renversement des règles de la grammaire théâtrale ne serait que l'écume. Écume qui est loin d'être secondaire, bien sûr, dans la mesure où le théâtre, en tant que pratique sociale, est un lieu d'expression, d'expérimentation et de propagation des nouvelles idées.

Mais reste ce fait littéraire intéressant et qui tient me semble-t-il au contexte de son émergence : le drame romantique reflète les tensions qui ont été à son origine et qui ont vraisemblablement été aussi à l'origine de son relatif échec, entre théorie et pratique, discours et représentation, théâtre idéal et réalité de la scène, auteur et public ; il va même les mettre en scène sous des modalités et des formes diverses, en faire quelque chose comme le fondement de son esthétique : c'est Schlegel qui affirme que « l'esprit romantique se plaît dans un rapprochement continu des choses les plus oppo-

sées. La nature et l'art, la poésie et la prose, le sérieux et la plaisanterie, le souvenir et le pressentiment, les idées abstraites et les sensations vives, ce qui est divin et ce qui est terrestre, la vie, la mort... »¹, ou V. Hugo qui veut avec le drame réaliser « l'harmonie des contraires » qui est le tout de l'art : « Car la poésie vraie, la poésie complète est dans l'harmonie des contraires². »

Le thème de réflexion abordé ici — le héros et l'histoire — n'est donc qu'une façon parmi d'autres de considérer la question plus générale de cette « harmonie », je dirai plutôt pour ma part de cette tension entre des contraires, et du point d'équilibre instable — ou introuvable — que constitue le drame romantique.

Le drame romantique apparaît, ainsi qu'A. Ubersfeld le rappelle³, comme « l'expansion d'une individualité forte » dont l'unité est mise en péril dans l'affrontement de cette solitude, conquérante, altière, ou au contraire — parfois, souvent en même temps — douloureuse et crucifiée, au monde et à l'Histoire. Car le drame romantique est en même temps que le drame du moi, le drame de l'Histoire, non plus celle des conflits internes au pouvoir, mais celle des changements profonds d'une société toute entière, dont il souhaite être le « miroir de concentration ».

Cette confrontation du héros et de l'histoire, du destin individuel et du destin collectif, est mise en œuvre dans les textes considérés⁴ sous des formes et des modalités diverses. Elle se trouve en particulier intériorisée et portée par le héros lui-même : on relèvera les postulations successives, parfois simultanées, des personnages entre isolement et action collective, épanchement et engagement, rêve et action, imaginaire et réel...⁵

Ce que je voudrais plutôt envisager ici, c'est la façon dont cette tension s'inscrit dans le texte théâtral. Il est vrai que ceci recoupe

1. Cf. Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, II, treizième leçon.

2. Cf. Hugo, préface de *Cromwell*.

3. A. Ubersfeld, *Le Drame romantique*, Belin (« Lettres Sup »), 1996.

4. Les éditions de référence utilisées sont, pour *Le Prince de Hombourg*, G.F. Flammarion, 1990 ; pour *Lorenzaccio*, Pocket, 1992 ; et pour *Kordian*, L'Age d'Homme, 1996.

5. Voir D. Chauvin, « Au commencement était le rêve... », in *Solitude et conscience politique sur la scène romantique*, Cahiers de littérature générale et comparée, SEDES, 1999, p. 7-30. Et D. Chauvin, « Le lyrisme et l'histoire », in *Bulletin de littérature générale et comparée*, n. 25, SFLGC, 1999, p. 9-37.

parfois — souvent — cela. Dans un article, Jeffrey N. Cox⁶ analyse, sous l'angle de l'histoire des formes littéraires, cette tension inhérente au drame romantique entre, dit-il, monodrame et mélodrame, et que je préfère appeler, parce que ce n'est pas l'histoire des formes qui m'intéresse ici, la tentation lyrique et la tentation historique du drame romantique. Je le ferai sous les trois angles qui me paraissent les plus intéressants : ceux de l'action, de la parole et de l'espace dramatiques.

L'ACTION, SOLITUDE OU COMMUNAUTÉ

Du point de vue de l'action, la tension entre individuel et collectif semble cristalliser, avec des variantes comme avec des constantes notoires, l'essentiel des oppositions, des points de rupture ou de renversement, qu'imposent le sujet, la structure, la « loi de perspective⁷ » des œuvres concernées.

Le sujet

L'assassinat du duc est un projet, personnel et solitaire, de Lorenzaccio. Mais il est, dans la pièce, doublé de plusieurs autres velléités de déstabilisation : la conjuration des Strozzi, les manœuvres de la marquise Cibo, celles du Cardinal. On a donc des actions parallèles, individuelles ou collectives, qui n'arrivent pas (né cherchent pas) à se coordonner ni à se rencontrer. L'Histoire semble se jouer sur plusieurs portées exclusives les unes des autres. A *contrario*, la mort de Lorenzo sera l'occasion, très ponctuelle, de retrouver une unité quasiment rituelle qui rétablit et consolide l'ordre.

Le héros de Kleist est chef d'armée ; on pourrait donc s'attendre à une cohérence entre les faits d'arme de l'un et le combat des autres. Or, si l'action collective a bien lieu, c'est à la suite de, et malgré un, différend profond entre le Prince et ses officiers, puis

6. Cf. Jeffrey N. Cox, « Romantic Redefinitions of the Tragic », in G. Gillespie, *Romantic Drama*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1994, p. 155.

7. Pour reprendre une expression de Victor Hugo dans la préface de *Cromwell*.

avec l'Électeur. Tout l'argument de l'œuvre est précisément dans l'affrontement entre différentes approches et compréhensions de l'action militaire : entre l'obéissance par quoi l'on reconnaît son appartenance à un groupe, et l'impulsion du cœur (courage et générosité), qui ouvre à l'individualisme et met en péril une communauté. La sanction, en mettant chacun devant ses responsabilités singulières et collectives, recréera les conditions de l'unité.

Dans *Kordian* on assiste au passage de l'action collective (conjuraison) à l'action solitaire (meurtre). Puis au passage de l'action au geste symbolique. Et c'est le symbole qui jettera les bases d'une reconquête de la communauté perdue. La proximité de la mort n'est pas pour rien dans cette conversion : le geste symbolique est un geste ultime qui vise à sauver l'honneur du peuple, à survivre dans sa mémoire, et à préparer l'avenir, comme le laissait présager l'exergue emprunté à *Lambro*.

La structure

Par un jeu de décentrement des perspectives dramatiques, la structure des pièces entraîne une remise en cause de l'action elle-même.

Le Prince de Hombourg s'achève sur la reconnaissance et le couronnement du héros : sur son intégration dans la communauté familiale, militaire, sociale et politique. Pourtant, en choisissant de reconduire à l'issue des péripéties tous les éléments de la scène initiale, Kleist n'invite-t-il pas à une autre lecture ? Frappé par les redites et les échos délibérément soulignés entre le début et la fin de la pièce, le spectateur peut craindre un éternel retour, et la structure close met en question les acquis de ce que certains critiques ont pu définir comme l'histoire d'un apprentissage. Apprentissage de la loi, peut-être, mais impossible apprentissage du réel : les derniers mots du Prince (« Ein Traum, was sonst ? ») renvoient toute la scène — et peut-être toute la pièce — dans l'univers du rêve, qu'il n'a d'ailleurs jamais quitté, même au plus fort de la bataille⁸. L'action du *Prince de Hombourg* est toute entière absorbée

8. Il est vrai que ces derniers mots ont été fort diversement interprétés (pour un rappel de ces lectures divergentes, voir B.Franco, « Unité et éclatement du sens : la

dans une logique onirique qui remet en cause l'action et déplace la perspective.

Lorenzo, tout au contraire de Hombourg, s'est réveillé de tous ses rêves quand commence la pièce, et toute son action se place sous le signe de la lucidité, du pessimisme, de l'amertume et de la dérision. Les rêves de Lorenzaccio, s'ils furent à l'origine de son acte, ne nous sont en effet exposés qu'à l'acte III, dans une scène d'aveu d'une longueur et d'une densité exceptionnelles. Tout, alors, est noué, mais la scène essentiellement rétrospective et « donc » (du point de vue d'une logique chronologique-causale) inutile à l'action, irradie comme un soleil noir sur l'ensemble du texte : ses éclats dispersés — rêveries nostalgiques, rêves héroïques, fantômes ou crises de folie — donnent son « unité » au personnage insaisissable et ambigu, et son sens à un meurtre qui n'en a plus. Un éclairage qui transforme le meurtre politique en acte existentiel.

La structure de la pièce de Słowacki (d'ailleurs inachevée, ou du moins présentée comme telle) défie non sans quelque ironie la vraisemblance et la logique cartésienne, dramatique ou spectaculaire. Le sens surgit entre les épisodes disparates, de leur éclatement et leur confrontation. Avec, au troisième acte, l'irruption de l'Histoire, l'action semble pourtant suivre une ligne plus « classique », encore entrecoupée d'épisodes oniriques. Mais l'itinéraire héroïque, c'est-à-dire ce qu'il est convenu de nommer l'action, n'a véritablement de sens que dans sa mise en perspective avec ce qui le remet en question : le préambule, le prologue, et les échappées symboliques de l'acte II⁹. Le préambule de *Kordian* affirme que l'Histoire, en dépit de la cuisine diabolique, est le rêve de Dieu. Entre une scène qui joue de ses accents surnaturels ou fantastiques et de son patronage illustre, et la scène historique (ou pré-historique) des « enfances » de Kordian, le prologue semble affirmer que l'Histoire peut-être aussi le rêve du poète, qui préserve et ranime, dans l'œuvre, l'âme d'un peuple opprimé. L'action de *Kordian* serait dès lors chargée de réaliser les voies de Dieu dans l'Histoire, et dans le texte celles de Słowacki¹⁰. Mais cette action, préci-

cohérence du Prince de Hombourg », in *Bulletin de littérature générale et comparée*, op. cit., p. 39-69

9. Autant de scènes fréquemment écartées des mises en scène de *Kordian*.

sément, ne résout rien : elle est ouverte sur le devenir indécidable du héros, définitivement inachevée. Que Kordian soit ou non sauvé n'a pas grande importance. Je dirai même plus, et contre de nombreux commentateurs qui ont parié sur son salut (parce qu'il faut bien qu'il vive pour qu'existent les autres parties... qui justement n'existent pas !) : il me plairait que Kordian meure. Pour que sa mort couronne son itinéraire : d'une mort à une autre, celui du choix du rêve, et d'une conversion au symbolique. Au début de la pièce en effet, les rêves du jeune homme le conduisent à l'échec : Kordian n'a pas la force de ses enthousiasmes, fatigué et désabusé avant même d'agir, il fuit dans le suicide. Lorsque va tomber le rideau, ses rêves sont d'un autre type : il a tenté d'agir, il a appris, à travers quelques épreuves initiatiques, que le monde n'était pas prêt à vivre de ses rêves. Il fait un constat identique à celui de Lorenzaccio. Mais ce dernier agit pourtant pour se sauver, sachant qu'il y perdra la vie. Meurtri, désabusé. Kordian, en se désolidarisant de ses contemporains, n'a pas perdu sa foi, il en a déplacé les enjeux. S'il accepte la mort, ce n'est plus par faiblesse, et ce n'est pas par pessimisme. Il l'accepte, non pas contre ses rêves, mais pour témoigner au contraire (et même avec une certaine morgue) de leur suprématie :

Que la racaille se répande par milliers
 Et qu'elle crache sur le cadavre de leur mère,
 Je ne serai pas avec eux [...]
 [...] Que cette foule
 Menue comme des fourmis se nomme elle-même peuple,
 Je ne serai pas avec eux [...]
 Je ne serai pas avec eux ! Oh, Polonais morts en martyrs,
 Je viens vers vous !...¹¹

Il a compris que la puissance du rêve est dans la force du symbole, non dans sa réalisation : dans un saut, un martyr, susceptibles de ranimer l'ardeur révolutionnaire d'un peuple ou la fierté d'une nation. Dans une œuvre, qui est la mesure d'un rêve (personnel) et la réserve d'une action (collective).

10. Cf. dans cette perspective, l'allusion à Shakespeare, II, v. 77-81 : « Shakespeare ! Esprit génial ! tu as construit une montagne / Plus haute que la montagne que Dieu a créée... »

11. III, 8, v. 959-984

La « loi de perspective »

Cette tension entre action solitaire et action collective, et cette remise en question de l'action elle-même, s'exprime, dans l'œuvre, par un déplacement de perspective : focalisation sur le héros ou bien décentrement. Nos pièces jouent des deux. Je n'évoquerai pas toutes les scènes où le héros, conformément aux attentes des spectateurs, tient son rôle de personnage principal, qu'il conforte ou remette en question les valeurs héroïques. Mais j'insisterai sur quelques scènes collectives qui déplacent, ne serait-ce qu'un temps, la perspective.

Celles qui mettent en scène, par exemple, une action parallèle à celle, pourtant réputée principale, de chacun des héros. Dans *Kordian*, citons les scènes du couronnement (les trois premières scènes de l'acte III) où la multiplicité des personnages (noble, cordonnier, soldat, jeune homme, bossu...) devient, après la mort de l'enfant, une entité qui parle d'une seule voix : le peuple¹². Jusque là en effet, les personnages ne sont que des individus, rassemblés mais toujours dispersés, sur une scène ou une place, par les « hasards » d'une cérémonie. Ce jeu entre l'éclatement, la dispersion et la constitution ou reconstitution du peuple est relativement fréquent dans *Kordian* : dans la scène 7 de l'acte III (où l'on passe du « chœur » au peuple), et dans la dernière scène, où les commentateurs sont individuels avant de faire place à « un cri dans la foule ». On peut faire la même analyse en ce qui concerne *Lorenzaccio*, où les scènes de foule sont très nombreuses : scènes 2 et 5 de l'acte I (marchand, orfèvre, écolier, soldat... femme, voisine, cavalier, bourgeois, dame de cour...) qui s'achève d'ailleurs en s'ouvrant à une autre communauté : celle de tous les bannis qui se lamentent sur Florence.

Il faudrait aussi évoquer les actions parallèles, et, sans parler de celles qui n'ont rien de collectif comme celle de la marquise ou bien du cardinal, citer la mobilisation des Strozzi autour du sort Louise. Citer aussi le retour en force, à la fin de la pièce, de la rue et du peuple, ainsi que des intrigues de palais, pour cette dernière « action » collective qui relève du rituel du bouc émissaire, et où se

12. Il ne s'agit bien sûr de lire dans ce terme, qu'une entité collective, sans référence aux réalités sociales, économiques et politiques auxquelles il renverra plus tard.

joue, comme on le sait, l'unité terrible et dérisoire d'une communauté.

On a donc une alternance de scènes centrées sur le héros et de scènes d'où le héros s'absente pour laisser place au groupe ou à la foule. Mais il ne faudrait pas négliger les différences fondamentales qui marquent pourtant toutes ces scènes collectives. Dans les premières scènes de rue et de foule de *Kordian* ou *Lorenzaccio*, le héros est absent, et il n'est question de lui ni dans la discussion ni dans l'action, quand elle a lieu. Il s'agit de broser un tableau politique et social dans lequel s'inscrira, en porte à faux ou en continuité, l'action de ce héros. Mais ce décentrement lui-même serait à nuancer : dans *Kordian* par exemple, il semble que l'âme de Kordian habite mystérieusement la scène qui précède la scène de la conspiration (Kordian, le Christ, ou le diable ? mais le prologue nous renseigne sur leurs liens...¹³). Il est présent, quoique silencieux et invisible aux spectateurs, ou à peine visible, dans deux scènes qui sont certainement parmi les plus significatives de son itinéraire, deux scènes au cours desquelles il risque, à des degrés divers, sa vie et sa réputation : la scène 7 où le saut à cheval peut lui redonner un statut de héros, et la dernière scène qui peut en faire une victime. Le peuple qui occupe la scène n'existe, on s'en rend compte alors, que par rapport à Kordian : il règle son comportement sur celui du héros, mais surtout, il sert à mettre imaginairement en scène un héros que le spectateur ne voit pas, ou mal. Le peuple est un relais dans une représentation de l'irreprésentable au théâtre. Et l'irreprésentable, c'est ici l'essentiel du parcours héroïque. Du coup, le décentrement devient tout relatif, car le regard du peuple comme sa mise en scène sont essentiels pour dire, et donc pour faire ou défaire le héros sous l'œil et dans l'esprit du spectateur.

De même dans *Lorenzaccio* : si le décentrage est réel quand on assiste aux premières scènes de rue ou au banquet chez les Strozzi, à la fin de *Lorenzaccio*, la seule action collective, c'est le lynchage du héros : elle n'est pas représentée. À part cela, le peuple n'est le plus souvent présent que comme un spectateur. Spectateur de la

13. Voir, à ce propos la mise en scène que J. Englert a donnée de *Kordian* en 1994, où Kordian enfant assiste, en 1829, au couronnement du tsar et participe donc, muet mais très impressionné, à la scène de rue, trouvant certainement dans ce spectacle, les prémices de son engagement futur.

société comme elle va, c'est-à-dire spectateur de lui-même, du pouvoir, du héros pris entre les deux. Le peuple est un relais entre héros et spectateur, entre la Florence des Médicis et le Paris de la monarchie de juillet. On aura donc, comme toujours, à se prononcer par rapport au héros, mais aussi et peut-être surtout par rapport aux réactions du peuple -ou des figurants- que nous sommes aussi. Et ne serait-ce pas surtout par cet appel très indirect à la conscience collective que la pièce de Musset peut être appelée historique ? S'il est vrai que l'histoire n'est pas seulement la relation de faits passés mais la leçon à tirer de ces faits, comme le rappelait Hugo dans la préface de *Marie Tudor* : « le drame [...] ce serait le passé ressuscité au profit du présent ; ce serait l'histoire que nos pères ont faite confrontée avec l'histoire que nous faisons » ; si donc le peuple n'est pas seulement un ensemble de figurants sur une scène, et nous pas seulement des spectateurs dans une salle close, à l'abri de l'Histoire.

Dans *Le Prince de Hombourg*, le décentrement est traité différemment et, s'il est toujours question de s'adresser au spectateur, c'est dans une autre perspective. Le décalage est évident par rapport à l'action collective : tout dans l'œuvre dit l'emprise du rêve, jusque sur le champ de bataille où l'action d'éclat n'est que l'expansion mal contrôlée d'un rêve de gloire et d'amour : singulière et non collective. Dans cette œuvre, il semble qu'action collective et individuelle s'annulent : le héros est absent, ailleurs, il ne comprend rien, et s'il agit c'est dans la continuité de cette absence et de ce décalage. D'ailleurs, l'action s'absente aussi de scène : relayée par des récits, des dialogues, des bruits, des commentaires... Intéressante à cet égard me semble être dans *Le Prince de Hombourg*, la relation au regard, donc au spectacle. On a relevé son importance dans les deux autres œuvres, et c'est ici superlatif. Le début et la fin de la pièce sont des mises en scène orchestrées par Hohenzollern et par l'Électeur : le Prince, qui ne voit pas (sommambule ou les yeux bandés), est sous les yeux de tous les spectateurs¹⁴. Quand il regarde, il ne comprend rien. (la bataille, comme on l'a remarqué, est relayée par une mise en scène qui vise à faire voir sans pour autant montrer : au Prince, qui voit mais qui ne comprend rien, au spectateur qui ne voit pas et qui est appelé à voir, à juger, à comprendre. Dans *Kordian* et *Le Prince de Hombourg* on assiste

14. Internes et externes.

donc à une véritable mise en scène de ces relais du spectaculaire. Dans *Lorenzaccio*, un effet analogue est obtenu par une juxtaposition d'actions parallèles (ce qui a d'ailleurs conduit certains metteurs en scène à les représenter simultanément).

Pour conclure cet aperçu, je dirai volontiers que le décentrement qui fait basculer l'intérêt du héros vers le groupe et du groupe vers le héros figure aussi les relations de l'auteur et de son public. Relations idéales puisque nos pièces, plus ou moins délibérément¹⁵ n'ont jamais été représentées du vivant de l'auteur. Ce décentrement a valeur historique et politique dans *Kordian* et *Lorenzaccio*, certainement plus morale et existentielle dans la pièce de Kleist.

LA PAROLE DRAMATIQUE : ENTRE MONOLOGUE ET DIALOGUE

Les tensions définies précédemment entre isolement et action collective, épanchement et engagement, rêve et action, imaginaire et réel, engagent aussi les prises de parole. Le dialogue, propre du théâtre, peut être, dans la perspective d'un drame collectif qui respecte un certain réalisme historique, élargi en véritable polyphonie. Ce que réalisent, à des degrés divers et dans des buts parfois opposés, les trois auteurs dans les scènes de groupe évoquées tout à l'heure (vraie plongée dans la foule au début de *Kordian* et de *Lorenzaccio*, plus orientée vers une perception du décalage, et donc plus recentrée sur le héros dans l'œuvre de Kleist). Mais ce qui frappe c'est, parallèlement à cette polyphonie, la permanence et parfois même l'inflation des monologues réputés ralentir l'action. Dira-t-on que le monologue correspond à la tentation lyrique et la polyphonie à la tentation historique du drame ? C'est un peu vite schématiser : le lyrisme s'épanche ailleurs que dans monologue¹⁶ et peut même émaner d'une parole collective comme en témoigne le chœur des bannis de Florence. À l'inverse, le lyrisme du monologue peut déboucher sur l'histoire et l'action collective : c'est le

15. Même si Kleist et Słowacki n'ont jamais affirmé, comme le fit Musset, écrire pour être lus dans un fauteuil, ils ont reconnu penser à un « théâtre idéal », « un théâtre de l'avenir »... *A contrario*, Musset n'a jamais oublié que *Lorenzaccio* est une « pièce de théâtre ».

16. Voir mon article « Lyrisme et Histoire », cité supra note 5.

cas du monologue de Kordian au sommet du mont Blanc, ou du Prince avant la bataille.

Il arrive d'autre part que le dialogue soit lui-même touché par le danger ou par la tentation « monologiste ». Significatif me semble être à cet égard le jeu du rêve, du récit, de l'aveu, dans le dialogue de la scène quatre du premier acte du *Prince de Hombourg* : à partir du moment où le héros entame le récit de son rêve, il se retire en lui-même, distrait et comme absent. La scène, certes, est dialoguée, et Hohenzollern relance même régulièrement le récit ; mais le Prince « suit le cours de sa rêverie », et les incitations de son ami ont quelque chose de l'hypnose ou de la confession dirigée.

À un moindre degré, car Lorenzo me semble-t-il reste davantage le maître de son dialogue avec Philippe, certains passages de la très longue scène trois de l'acte trois de *Lorenzaccio* pourraient être compris comme des monologues ; c'est peut-être d'ailleurs parce qu'il a conscience de cette dérive introspective que Lorenzo se ressaïsait de temps à autre en entrecoupant ses aveux d'adresses à l'interlocuteur : ô Philippe !.. », « toi qui me parles... » C'est aussi bien sûr le cas des nombreux dialogues de Kordian qui s'achèvent explicitement (une didascalie signalant la sortie du protagoniste¹⁷) ou implicitement (le héros s'isole dans ses pensées et la didascalie note : « pensif, il se parle à lui-même »¹⁸) comme des monologues.

Mais le monologue est aussi le lieu classique du débat d'un être avec soi-même, quelque chose comme un dialogue intérieur qui permettrait de passer à l'action. On comprend donc pourquoi, malgré des réticences théoriques, le romantisme a persisté à y recourir fréquemment. Certains monologues témoignent d'ailleurs d'une capacité de renouvellement des formes et des fonctions que leur reconnaissait la tragédie classique. Rappelons par exemple que le dernier monologue de Lorenzo, qui bouleverse les temps, confond notations réalistes et divagations prophétiques, analyse lucide et anticipation exaltée, « fonctionne », dans la pièce, comme l'anticipation fantasmatique et le « déplacement » d'une action (le meurtre d'Alexandre) qui sera confisquée par Musset avant de l'être par les

17. Par exemple en I, 2 : « Laura s'éloigne », ou en III, 8 : « le prêtre s'éloigne ».

18. Cf. I, 1 v. 221-229 et v. 298-334 ; et cf. I, 2 v. 397-422 qui débute avec la didascalie : « Pensif, regardant le ciel ».

Huit. Le mime se substitue à la réalité, comme à l'acte le rituel : théâtre.

En gardant cette perspective, il est intéressant de voir que Kleist, qui met en scène, à n'en pas douter, le héros le plus rêveur et le plus somnambulique des trois, est aussi celui qui a le moins recours au monologue... Le premier (I, 6) campe le Prince en héros conquérant et va déboucher sur l'action guerrière et collective du second acte :

Roule donc à présent vers moi sur ta sphère, divinité prodigieuse dont l'écharpe s'enfle aujourd'hui comme une voile au souffle du vent. O fortune...

Le second (IV, 3) le représente en philosophe solitaire :

La vie, dit le derviche, n'est qu'un voyage, et bien court. Il est vrai ! Deux pans de terre ici dessus et puis deux pans là-dessous...

Rien que de convenu dans cette opposition. Mais lorsqu'il s'agit d'évoquer la surprise et le somnambulisme du héros, Kleist invente au début de la pièce un monologue nouveau qui donne à celle-ci son rythme et sa « couleur » : la scène deux du premier acte est une gestuelle silencieuse, mais les didascalies auxquelles elle se résume sur le papier ont valeur de discours : les déplacements, les gestes, les silences du Prince disent bien mieux que le monologue classique le degré de l'étonnement et l'emprise du rêve. Entre la rhétorique déclamatoire du monologue qui précède l'action de l'acte deux, et ce mime silencieux, l'opposition est significative. On a peut-être là l'action du drame de Kleist à l'état pur : silence, rêve, suspension. Durée intérieure contre temps de l'histoire.

Słowacki, quant à lui, va contourner l'obstacle du débat intérieur qui précède l'action : point de stances équilibrées pour envisager raisonnablement les conditions, les enjeux et les conséquences de l'acte. Le débat de Kordian n'est pas, comme celui du Cid entre honneur et amour, affaire de raison. La scène fantastique qui représente, à côté du héros solitaire, la Peur et l'Imagination, le Spectre et les Pouvoirs, est une projection fantasmatique des tensions de Kordian, quelque chose comme un psychodrame : elle permet de dépasser les limites psychologiques du monologue classique en représentant sur la scène une dissociation de personnalité, et, quelle

que soit l'option choisie par le metteur en scène¹⁹, elle renouvelle également la dramaturgie du débat. Car ce dernier, souvent supporté par le monologue, était réputé entraver et retarder l'action. Ici, l'éclatement vers l'extérieur des tensions intérieures à Kordian pourrait être considéré comme la forme dialoguée d'un monologue. Et de fait, l'action en sera entravée et, même, annulée.

L'ESPACE DRAMATIQUE : ENTRE CLÔTURE ET OUVERTURE

Entre clôture et ouverture, resserrement et éclatement, il manifeste la tension entre une perspective symbolique et le réalisme historique.

Montrer l'histoire comme une totalité, une action et une prise de conscience collectives, suppose, en même temps qu'une grande diversité de personnages, toute une multiplicité de lieux. L'Histoire romantique n'est pas affaire d'antichambre²⁰. La diversité des lieux permet de construire des tableaux qui participent à la mise en place des facettes et des phases successives ou simultanées de la ou des actions. La mise en scène de la simultanéité peut d'ailleurs conduire à réfléchir sur les rapports du temps et de l'espace dans l'histoire certes, mais aussi sur la scène théâtrale. C'est d'ailleurs là que les auteurs dramatiques ont rencontré le plus de réticences théoriques et de difficultés techniques, et ont dû jouer de compromis²¹. Il faut dire que, en plus de ces difficultés en quelque sorte extérieures aux pièces, les drames portent en eux tensions et paradoxes. Car si le sujet des œuvres est historique, leur thème profond,

19. La didascalie signale : « apparitions diverses » ; mais immédiatement après le texte (III, 5, v. 490-494, p. 115) précise : « L'imagination : Ecoute ! je parle avec les yeux.

La peur : Ecoute ! Je parle avec les battements du cœur.

Kordian : Il n'y a personne, / Et quelqu'un parle... »

Les « apparitions » peuvent donc être traitées, selon que l'on s'en tient à l'une ou l'autre des invitations, de façon visuelle ou tout simplement auditive.

20. Rappelons à ce propos les mots de Vigny dans *Lettre à Lord ****, in *Œuvres complètes I*. Gallimard, (« La Pléiade »), 1986, p. 398 : « Donc il fallait, dans des vestibules qui ne menaient à rien, des personnages n'allant nulle part, parlant de peu de choses... »

21. Voir les ouvrages de A. Ubersfeld, *Le Drame romantique*, Belin (« Lettres Sup »), 1996, et de G. Zaragoza, *Faire jouer l'espace dans le théâtre romantique : essai de dramaturgie comparée*, Champion, 1999.

c'est l'épanchement d'une identité singulière préoccupée de son identité, de son rapport au monde. Il s'agit donc aussi de focaliser les regards du spectateur sur l'intériorité problématique du héros, et de placer ce dernier, seul, sur une scène qui joue davantage du décor comme symbole que comme illustration.

Chacune des œuvres met en scène rues, places publiques et palais, marchés, fêtes, guerres, rassemblements ou affrontements de tous genres qui répondent parfaitement au souci historique de chacun des auteurs. Mais il y a l'envers — ou le renversement — de ces décors...

L'envers, c'est le champ de bataille, désigné mais non représenté, sinon par ses marges, et où se jouera la confrontation du rêve et du réel, de l'âme et de l'histoire romantiques (*Le Prince de Hombourg*)... C'est, de la même façon, « l'autre bout de la place » de Saxe (*Kordian*) explicitement transformée en scène tragique par la présence du « chœur » qui ponctue l'action en l'inscrivant sur une autre portée... Et c'est aussi la ville de Florence que l'on découvre, certes, d'une scène à l'autre, mais dont la vue d'ensemble est donnée à imaginer plutôt qu'à voir dans une métaphore filée, ou plutôt une allégorie qui a, c'est vrai, une portée historique et politique²², mais qui est bientôt remplacée par le projet d'un Tebaldeo qui ne peint que ses rêves, et par un véritable mythe : en effet, si les officiers de Kleist montaient sur un tertre pour donner à voir l'irreprésentable²³, les bannis de Florence montent sur une plate-forme pour saluer une dernière fois leur ville, à l'instar des marchands ou des exilés saluant Babylone²⁴. La cité mythique, imaginaire (prostituée, cité maudite de la Bible), l'emporte alors sur la ville réelle et historique.

22. Cf. I, 2 : « La Cour ! le peuple la porte sur son dos, voyez-vous ! Florence était encore (il n'y a pas longtemps de cela) une bonne maison bien bâtie ; tous ces grands palais, qui sont les logements de nos grandes familles, en étaient les colonnes... »

23. Cf. *supra*, p. 8.

24. Cf. Ap 18, 3 : « Car elle a abreuvé toutes les nations du vin de sa fureur de prostitution ; les rois de la terre se sont prostitués avec elle, et les marchands de la terre se sont enrichis de la puissance de son luxe [...] Sortez de cette cité, ô mon peuple, de peur de participer à ses péchés, et de partager les fléaux qui lui sont destinés... » Cf. aussi les lamentations des exilés du psaume 137 : « Fille de Babel, ô dévastatrice, / heureux qui te revaudra/ les maux que tu nous as valus, / heureux qui saisira et brisera/ les petits contre le roc ! »

Et puis il y a tous ces lieux, traités de façon davantage symbolique que réaliste. Je me contenterai ici d'en donner quelques exemples.

La nuit d'abord. Tout autant lieu que temps symbolique. Nos œuvres sont, chacune à sa façon, des hymnes à la nuit. Et nos héros sont des héros nocturnes, parfois mêmes lunaires (comme le Prince de Hombourg), l'envers de ces héros solaires pourfendeurs de leurs ennemis et tout auréolés de gloire et de reconnaissance. Toutes les pièces s'ouvrent sur des scènes nocturnes. Le héros somnambule de Kleist, plongé dans la nuit de ses rêves, semble émerger des profondeurs toutes féminines de l'ombre²⁵, et la fin de la pièce le replonge, les yeux bandés, dans le « doux parfum » que les « violettes » épanchent dans la nuit²⁶ ; la scène initiale de *Lorenzaccio* (« Un jardin — clair de lune ») trouve un prolongement tragique à la fin de la pièce, quand Lorenzo salue l'apparition livide de la lune avant de célébrer, la même nuit, d'autres « noces de sang » (IV, 9) ; la nuit fantastique qui inaugure l'œuvre de Słowacki, scelle le siècle et marque symboliquement le destin de Kordian : les « étoiles errantes » qui « jaillissent comme d'un sabre polonais » signeront sa mission nationale, quand les caprices de la lune présageront la fin de ses amours²⁷. Il faudrait étudier plus précisément la différence de traitement du thème symbolique d'une œuvre à l'autre. Je me contenterai de rappeler ici que Kleist semble jouer traditionnellement de l'opposition entre nuit féminine, maternelle, intime et secrète, et jour viril de la bataille et de l'action historique²⁸, quand le traitement de Musset et de Słowacki me semble plus complexe : dans *Kordian* comme dans *Lorenzaccio*, la nuit lyrique de l'intériorité est celle, aussi, de la conspiration, du meurtre et de l'action, qui apparaît dès lors sous une autre

25. Cf. I, 1 : « et la nuit m'entoura si délicieusement, avec ses blonds cheveux, tout ruisselants d'odeurs embaumés... »

26. Cf. V, 10, : « Ah, comme les violettes répandent un doux parfum dans la nuit !... ne le sens-tu pas ? »

27. Cf. II, 2 v. 403-405 : « Laura ! Si un jour ! Un jour ! La face pâle de la lune / Luit parmi les nuages qui courent dans le ciel d'automne, / Tu tenteras de repousser loin de toi mon souvenir envahissant... » et II, v. 285-286 : « ... je peux jurer / Qu'avec ces milliers d'étoiles sur le front et dans les yeux, / Qu'avec ce charme sculptural, je donnerai de la grandeur aux sentiments des nations, / J'inspirerai les peuples... »

28. Cf. les propos de Kottwitz, juste avant la bataille, sur le lever de soleil et l'alouette du matin.

« lumière »... la nuit, intérieure ou extérieure, est le lieu du repos, du rêve ou de l'amour, mais c'est aussi le temps et le lieu du mensonge, de la débauche, de la conjuration : du mal à l'œuvre dans l'Histoire.

L'opposition nuit/ jour et la tension au cœur de la nuit même, se doublent d'une opposition entre haut et bas ou, selon les œuvres, surface et profondeur : c'est dans *Kordian* que c'est le plus net et le plus orchestré, avec la mise en parallèle, structurale et symbolique, de la montagne et de la crypte qui voient surgir et retomber les élans du héros. Dans *Lorenzaccio* la métaphore de la mer reconduit l'opposition entre l'idéal des rêves philanthropiques de Philippe et la plongée de Lorenzo au fond de la « mer houleuse » de l'histoire²⁹. Le motif se double de plus d'une opposition entre l'aérien, le sublime (« la cime la plus élevée du Mont-Blanc » dans *Kordian*, « l'océan magnifique sous le dais splendide des cieux » dans *Lorenzaccio*) et le souterrain ou le subaquatique (la crypte ici, et là, les profondeurs de l'océan), la vie, la mort (tombeaux chez Słowacki, ossements, Léviathans chez Musset). Dans *Le Prince de Hombourg*, l'opposition est moins valorisée, mais c'est depuis un tertre que notre « rêveur effaré » observe, sans comprendre, la plaine où l'Histoire se joue sans lui.

Opposition significative aussi que celle ménagée entre tous les espaces naturels propices à l'épanchement du héros, au rêve (le chêne ou les tilleuls des parcs, le sommet du Mont Blanc ; il n'est pas jusqu'au champ de bataille dans le petit matin qui n'appelle un épanchement de Kottwitz...) et les espaces humanisés, et marqués par l'histoire : rues et places, églises ou palais. On touche là d'ailleurs une autre opposition, entre espaces clos et espaces ouverts. Mais il faut remarquer que l'opposition clôture/fermeture ne redouble pas l'opposition naturel/urbain, comme on aurait pu s'y attendre s'il ne s'agissait que d'opposer à l'histoire l'individu, et la solitude à la conscience sociale. L'espace urbain peut être clos : c'est celui de l'enfermement, fort bien analysé par V. Brombert dans son ouvrage sur les prisons romantiques³⁰ auxquelles on pourrait ajouter les asiles de fous : lieux de déréliction où le héros (*Kordian*, le Prince de Hombourg) se retrouve pourtant quand il

29. Le motif de l'eau est aussi un motif de *Kordian*.

30. V. Brombert, *La prison romantique, essai sur l'imaginaire*, J. Corti, 1975.

pensait se perdre ; où le héros confiné dans sa solitude retrouve la communauté. À l'opposé, l'espace urbain ouvert est un espace éclaté, décentré, qui exprime les problèmes existentiels du héros confronté à l'extériorité, à l'Histoire et au temps, c'est-à-dire à la mort. L'espace naturel clos est au contraire celui de l'intimité, de l'amour, de l'enfance : un jardin... et son ouverture n'est pas éclatement mais bien dilatation, pour reprendre le mot de Scoroncolo commentant les sentiments de Lorenzo « assis sur le bord de la fenêtre », après le meurtre (« son âme se dilate singulièrement »). Sur les falaises de Douvres comme au sommet du mont Blanc, Kordian connaît une expérience comparable (« Je suis la figure de l'homme sur la figure du monde »).

Action, parole, espace : quelques pistes pour approcher les tensions à l'œuvre dans le drame romantique entre tentation lyrique et tentation historique, tensions qui reconduisent bien sûr les conflits intérieurs d'une époque marquée par la vogue de l'individualisme et de la solitude, en même temps que par l'émergence d'un héros collectif : le peuple et l'Histoire ; tensions qu'il faudrait donc analyser aussi, au-delà du texte, dans une évolution des mises en scènes, en partant précisément de ce grand délai, de ce temps suspendu entre écriture et représentation, délai dont les raisons varient d'une œuvre à l'autre, mais dont le sens se trouve aussi en avant. Chaque mise en scène, passée et à venir, reconduit différemment cette tension entre la solitude romantique du héros, l'expansion d'une individualité forte, et son engagement dans une Histoire collective : en la soulignant jusqu'à parfois l'exacerber (la mise en scène que Krecja donne en 1969 de *Lorenzaccio*, la mise en scène « prussienne » du *Prince de Hombourg* par M. Landhorff à la fin des années soixante dix, ou celle de *Kordian* par Y. Antczak dans les années cinquante) ou en l'affaiblissant, voire en la supprimant pour privilégier un itinéraire intérieur ou un questionnement éthique (première mise en scène de *Lorenzaccio* en 1896 avec Sarah Bernhardt dans le rôle-titre ou seconde mise en scène de G. Lavaudant en 1989 ; mise en scène du *Prince de Hombourg* par P. Stein en 1973 ; ou mise en scène de *Kordian* par G. Holoubek, ou, dans un tout autre style, par J. Englert en 1994).

Paraphrasant ce que H.R. Jauss écrit du mythe dans *Pour une herméneutique littéraire*, je dirai volontiers que l'œuvre dramatique

« resterait muet(te) si (elle) n'était pas remis(e) en discussion au moment où sa parole étrangère se trouve interprétée de façon nouvelle comme réponse à un questionnement présent³¹ ».

Université Stendhal — Grenoble III

31. H.R. Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, Gallimard, 1988 (1^{ère} éd. Frankfurt, 1982).