

Charlotte KRAUSS
Université d'État de Saint-Pétersbourg

Les drames nationaux du XIX^e siècle face au défi des scènes de guerre

ARTICLE

À la fin de la bataille d'Arminius, dans le drame éponyme de Kleist (*Die Hermannsschlacht* ou *La Bataille d'Arminius*), rédigé en 1808 et publié en 1821 de façon posthume, Hermann, héros germanique tout juste vainqueur de l'armée romaine, appelle ses compatriotes à se dépêcher sur le bord du Rhin afin qu'aucun Romain ne s'échappe « du sol sacré de la Germanie ». Il poursuit (et ce seront les derniers mots du drame) en appelant « nous ou nos petits-neveux, mes frères », tous les peuples germaniques donc et leur descendance, à une sainte mission : se lancer contre Rome afin de libérer le monde entier, car « cette engeance d'assassins ne laissera le monde en paix que le jour seulement où son repaire aura été anéanti et où rien qu'un drapeau noir ne flattera plus sur l'aride monceau de ses ruines ^[1] ». Cet appel dépasse définitivement l'idée d'une guerre défensive que l'on aurait pu qualifier de juste (*bellum justum*) ou du moins de justifiée. Mais il est vrai que pendant les cinq actes du drame, le spectateur a déjà vu en détail la mise en scène d'une guerre totale, qui implique toute la société et la contamine par une violence inouïe : certes Quintilius Varus, le commandant romain, a finalement droit à une mort honorable dans un duel l'opposant (sur scène) à Fust, un chef germanique. Mais au fond, ce duel s'apparente bien à une mise à mort puisqu'il a lieu après la fin de la bataille et oppose un prisonnier à ces geôliers. Quant au légat de Rome, Ventidius, il connaît (V/15-18) une mort atroce qui n'a plus rien d'héroïque : abandonné à la vengeance de Thusnelda, l'épouse de Hermann, il est déchiré par une ourse pratiquement sur scène. L'animal a en effet traversé la scène avant d'être enfermé dans un parc dans lequel le spectateur voit entrer le légat - et d'où parviennent ensuite d'horribles cris. Pourtant, c'est aussi toute la ville de Teutoburg qui est réduite en cendres ; sa population est terrorisée et décimée. Quand on lui fait remarquer la désolation de toute la ville, Hermann déclare : « Qu'importe ! Nous [la] reconstruirons plus beau ^[2] ! » Ce constat laconique constitue le point final d'une stratégie de terreur systématique que ce héros critiquable, quoique finalement vainqueur, a mis en œuvre contre l'ennemi, mais surtout contre sa propre population, afin d'exciter la haine contre l'envahisseur romain.

D'ailleurs, l'épigraphe avait bien prévenu le lecteur du drame du fait que le patriotisme mis en scène prendrait un caractère ambigu :

Wehe, mein Vaterland, dir ! Die Leier, zum Ruhm dir, zu schlagen

Ist, getreu dir im Schoß, mir, deinem Dichter, verwehrt ^[3].

Suivant ces mots de Kleist, le patriotisme et la mise en scène de matières nationales peuvent apparaître comme une nécessité, mais cette même entreprise semble se heurter à des obstacles insurmontables – et à y regarder de plus près, il pourrait très bien s’agir des réalités peu glorieuses de la guerre représentée et du réalisme au fond peu héroïque d’Arminius le Chérusque, pourtant l’un des grands héros « nationaux », identifié comme le premier « Allemand » depuis la redécouverte du personnage, au XVI^e siècle ^[4].

Rappelons que c’est en 1808 que Heinrich von Kleist rédige la *Bataille d’Arminius*. À en croire les lettres que l’auteur, à la même époque, envoie à sa sœur et au directeur du théâtre national de Vienne, le drame constitue bien une réaction immédiate à l’avancée de Napoléon dans les pays germanophones. C’est d’abord un texte de propagande contre la France ^[5], appelant Allemands et Autrichiens à un mouvement d’unification et de résistance. Car contrairement aux discordes que Kleist observe dans la réalité, son drame montre l’alliance entre Hermann le Chérusque et Marbod le Suève ; unis dans le but commun d’une libération du joug romain, les deux héros rivalisent même pour se désister d’une couronne commune, chacun en faveur de l’autre.

Or cet ancrage dans un contexte historique précis a longtemps fait lire le drame de Kleist uniquement comme un drame à clé simpliste qui mettrait en scène une sorte d’épopée nationale. Suivant cette interprétation, l’action devrait se lire comme suit : grâce au dévouement héroïque de Hermann l’Allemand et à l’aide compréhensive de Marbod l’Autrichien, le méchant Varus-Napoléon est battu. Mais si l’on peut qualifier la *Bataille d’Arminius* de drame national, son énoncé est loin d’être univoque – et les contemporains de Kleist ne furent pas dupes et rejetèrent la pièce, qui ne connaîtra son heure de gloire que près d’un siècle plus tard, grâce notamment à des interprétations tendancieuses. La première mise en scène n’aura lieu qu’en 1860 et devra d’ailleurs procéder à de nombreuses coupures en raison de l’impossibilité technique de représenter fidèlement l’action avec les techniques de la scène d’illusion du XIX^e siècle. Dans un premier temps, la propagande du drame se révéla être un échec, et il me semble que celui-ci pourrait s’expliquer entre autres par une nouvelle nécessité de représenter la guerre sur scène telle qu’elle est : cruelle.

La *Bataille d’Arminius* n’est pas le seul drame de la littérature européenne qui, dans ces premières décennies du XIX^e siècle, s’est voulu « national ». L’époque y est propice. Comme le montre Benedict Anderson, c’est bien autour de 1820 que naissent en Europe les nationalismes, fondés sur une définition de la nation en tant que communauté historique ^[6]. Or l’invention d’une Histoire commune, nationale, passe en grande partie par la recherche de héros nationaux, de figures mythiques dont les exploits seront racontés dans la langue nationale et qui serviront de base à une littérature nationale. C’est en effet de la même époque que datent la découverte de la *Chanson des Nibelungen* en Allemagne et son élévation au statut d’épopée nationale (notamment par les frères Schlegel), la première édition moderne du *Dit de la Campagne d’Igor* en Russie (en 1800) ou encore la création, sur fond de poèmes populaires, de la *Kalevala* finlandaise (première édition en 1835) – pour ne citer que quelques exemples. Toutes ces (re)découvertes épiques du début du XIX^e siècle ont maintes fois été relevées et commentées ^[7]. Ce qui m’intéresse plus particulièrement ici, c’est la tentative de faire représenter de telles matières sur scène que l’on trouve au même moment, partout en Europe. Ce procédé combine le récit de l’exemplarité

épique et son illustration très concrète – il se heurte cependant inévitablement aux scènes de guerre dont ne saurait se passer un quelconque récit national. Non seulement, le champ de bataille permet au héros de faire preuve d'exploits hors du commun, idéalement face à des ennemis perfides et en surnombre, mais c'est encore, sur le plan de la collectivité, le conflit avec d'autres « nations » ou « peuples » qui permet de définir ou de justifier l'unité nationale.

Au début du XIX^e siècle, la naissance des nouveaux nationalismes n'est que renforcée par la réaction aux guerres napoléoniennes, guerres d'invasions vécues comme une mise en danger du territoire et de l'unité nationale – même si, dans le cas des petits États allemands par exemple, l'unité politique de la communauté linguistique est loin d'être acquise. Parallèlement au vécu des guerres napoléoniennes, le souvenir de « la » Révolution française en tant que révolte populaire ou révolte des masses anonymes, mais unies est bien installé dans la mémoire collective en Europe ^[8]. Les notions de nation et de peuple connaissent donc de nouveaux fondements ; la volonté du peuple, l'autodétermination *nationale* et le souhait de progrès et de justice accessible à tous se sont installés dans la conscience de tous, du moins comme une option pour laquelle une lutte commune peut se justifier – et qui peut aboutir.

Au-delà de la conscience nationale et de la présence désormais essentielle des masses populaires, la représentation de la guerre subit également des changements dus à l'expérience contemporaine. Ainsi que le suggère David Lescot dans *Dramaturgies de la Guerre* (2001), les nouvelles scènes de guerre que l'on trouve dans le théâtre européen postnapoléonien peuvent être lues à travers les idées de Carl von Clausewitz ^[9]. Dans son ouvrage majeur *Vom Kriege* (traduction française : *De la guerre*), publié par sa veuve entre 1832 et 1837, le général et théoricien prussien s'éloigne en effet définitivement de l'idée d'une guerre propre que l'on pourrait planifier. Il insiste au contraire sur les « frictions » qu'engendre toute guerre, et il introduit la notion de « guerre totale », justifiant pratiquement tout moyen afin de vaincre l'adversaire – qui plus est dans une guerre défensive.

Certes, le théâtre n'a eu de cesse d'évoquer la guerre et les batailles depuis son origine : depuis les *Perses*, la guerre a même occupé un rôle central dans de très nombreuses œuvres dramatiques ^[10]. Or aussi bien la tragédie d'Eschyle que les tragédies classiques françaises et jusqu'aux drames classiques allemands (en particulier ceux de Friedrich Schiller), toutes ces œuvres se servent de très nombreuses stratégies pour éviter, justement, les scènes de bataille et les scènes de foule. On assiste à l'arrivée sur scène de messagers essoufflés ou de lettres annonçant le résultat de combats situés à une distance plus ou moins grande du lieu que représente la scène – le laps de temps séparant supposément l'issue du combat de la prise de connaissance de cette issue par les personnages sur scène sert d'ailleurs parfois à mettre en scène les agissements et les complots de la cour – que l'on pense à *Bajazet* de Racine. Quelques fois, la teichoscopie permet de suggérer une simultanéité des événements – mais là encore, le respect de la bienséance aussi bien que les possibilités techniques des scènes théâtrales obligent les auteurs classiques à situer la bataille en-dehors du champ de vue des spectateurs et de se limiter à une description verbale de l'action. Dans un registre plus abstrait encore, les discussions entre les personnages peuvent porter sur les plans de guerre et sur les stratégies qu'ils souhaitent mettre en œuvre. Le confinement des scènes de guerre à une représentation verbale semble être une fatalité.

On pourrait objecter à cela qu'une bonne partie de la production dramatique du début du XIX^e siècle se distancie justement de la tragédie classique, y compris de la bienséance. Il serait même possible d'ajouter que ce mouvement va de pair avec une réception passionnée des drames de Shakespeare et que le théâtre élisabéthain a bien mis en scène la guerre et les batailles. Certes, mais pour reprendre une fois de plus une observation pertinente de David Lescot, le problème n'est pas réglé pour autant, car dans « le drame dans sa forme classique » - ce qui englobe aussi bien Shakespeare que Schiller, deux siècles après lui - « [l']action de guerre se trouve réduite aux dimensions d'un affrontement dressant face à face les chefs ennemis, et renvoyé au débat intellectuel, idéologique, politique, religieux, propre à s'incarner dans la controverse et l'échange dialogué ^[11] ». C'est ainsi que de nombreux affrontements sont mis en scène comme des scènes de duel, le problème de la mise en scène d'un héros épique sur fond d'une masse populaire symbolisant la nation, une mise en scène qui serait donc en conformité aux idées du XIX^e siècle, reste bien entier.

Afin de quitter ce registre un peu abstrait, je propose de regarder très rapidement deux autres exemples européens de ce début du XIX^e siècle - tout en sachant que cette liste n'est aucunement exhaustive et que ces phénomènes se retrouvent dans toute l'Europe continentale ^[12]. Plusieurs traits communs sont à relever pour ces drames : tous mettent en scène un moment jugé fondamental voire un héros fondateur d'une communauté nationale définie. Tous montrent des scènes de guerre, optant pour des choix plus ou moins radicaux et des scènes de foule plus ou moins longues et intenses. Enfin, au-delà de la thématique et du contexte historique, tous ces drames furent d'abord jugés injouables - voire destinés à ne pas être représentés, mais à être lus. Même si ces textes peuvent être mis en scène de nos jours (et plusieurs le sont), les théâtres qui existaient au moment de leur publication ne le permettaient pas pour des raisons matérielles, - et on peut ajouter que les troupes classiques notamment ne *souhaitaient* pas non plus de telles représentations. Les changements de décor rapides et répétés et la présence sur scène d'armées complètes ne correspondaient pas à l'illusion du théâtre à l'italienne du début du XIX^e siècle. Il faudra attendre *Ubu roi* de Jarry (1896), pièce dans laquelle, selon les souhaits de l'auteur, l'armée polonaise et l'armée russe sont représentées chacune par un seul acteur.

Tous mes exemples sont donc d'abord restés des « spectacles dans un fauteuil », pour reprendre le terme employé à l'époque par Alfred de Musset. Loin cependant d'être une fatalité, on peut - toujours avec Musset - souligner le potentiel innovant de ce théâtre sans scène qui, libérée des contraintes matérielles des scènes existantes, peut également servir aux auteurs de terrain d'expérimentation. Ainsi, dès la fin du siècle précédent, Louis-Sébastien Mercier suggérait que le théâtre à lire, grâce à son pouvoir évocateur, pourrait parfaitement convenir à la mise en scène de matières nationales. Dans la préface à son *Portrait de Philippe II, roi d'Espagne* (1785), il estimait en effet que « ce nouveau genre de drame qui n'est inventé que pour être lu [...] convient aux tragédies nationales ou à celles qui sont faites pour embrasser un sujet vaste, politique ou intéressant ^[13] ». Au début du XIX^e siècle, cette idée semble être réalisée dans divers pays - mais comme deux autres exemples pourront l'illustrer par la suite, la mise en scène de la guerre avec une intégration des masses populaires ne sera pas encore résolue à cette époque.

Boris Godounov, drame d'Alexandre Pouchkine ^[14] rédigé en 1825 et publié en 1831, s'inspire d'un fait historique du « Temps des troubles » (« *smutnoe vremâ* »). Sur une période d'environ six ans (de 1598 à 1604), l'action suit le destin du tsar Boris Godounov, dont la légitimité est mise en cause et qui est accusé du meurtre de l'héritier du trône, Dimitrij Ivanovič, encore enfant. Chacune des 23 scènes du drame correspond à un saut dans l'espace, qui est souvent accompagné d'un saut dans le temps. Le drame s'ouvre sur le Kremlin de Moscou où arrive la nouvelle de la mort du tsarévitch Uglič, une petite ville située à quelque 200 km de Moscou – supposément l'enfant s'est mortellement blessé, victime d'une crise d'épilepsie alors qu'il jouait avec un couteau. C'est également au Kremlin que se terminera l'action, après la mort subite de Boris, l'assassinat de sa famille et l'accès au trône du Faux Dimitri, autre personnage historique qui prétendait être le tsarévitch miraculeusement sauvé et dont l'origine n'a jamais été révélée. Pouchkine voit en lui un moine fugitif dont le nom réel serait Grigorij Otrep'ev. Dans le drame, il passe en Pologne, y rassemble une armée et se lance à l'assaut de Moscou. Si l'action s'arrête au moment de son couronnement, le silence de la foule face au nouveau tsar renvoie aussi le lecteur averti à la durée très courte de ce règne, puisque le Faux Dimitri fut assassiné quelques jours seulement après son couronnement, mais le drame de Pouchkine ne le dit pas explicitement. À l'aune du XIX^e siècle, le Temps des troubles est néanmoins un moment constitutif pour la Russie en tant que nation et empire unis. Il sonne la fin définitive de la dynastie des Rurikides et se terminera, en 1631, par l'ascension de la dynastie des Romanov – qui dirigent encore l'Empire de Russie au temps de Pouchkine. La matière du Faux Dimitri (ou Démétrius) prend donc de l'importance dans la construction d'une histoire russe – et on se souvient qu'elle a également été adaptée par Schiller et par Prosper Mérimée en ce début du XIX^e siècle ^[15].

Les scènes de guerre ou de batailles occupent naturellement une place importante dans ce récit dramatique des Temps des troubles. Et comme Kleist, Pouchkine met en scène la guerre d'un point de vue du XIX^e siècle : comme un conflit injuste et peu glorieux des deux côtés. Ni Boris Godounov, ni le faux Dimitri ne peuvent en effet réellement prétendre au trône. Le texte souligne ceci en faisant parler – ou en faisant garder le silence – des hommes du peuple. Dans les célèbres scènes dites « de marché », situées entre autres sur la Place Rouge, en face du Kremlin, des anonymes expriment leurs craintes (« О Боже мой, кто будет нами править ? / О горе нам ^[16] ! »), commentent les événements et décrivent les endroits :

Нельзя, Куды ! и в поле даже тесно,

Не только там. Легко ли ? Вся Москва

Сперлася здесь ; смотри : ограда, кровли,

Все ярусы соборной колокольни,

Главы церквей и самые кресты

Унизаны народом...

Comment, nous sommes déjà trop à l'étroit dans la plaine, ce serait pis encore là ! Parbleu !

Tout Moscou s'est précipité ici. Regarde : la clôture, les toits, tous les étages et même les croix

sont couvertes de peuple ^[17] .

Il semble évident que de telles scènes ne peuvent pas être représentées à l'époque pouchkinienne et que ces descriptions s'adressent donc plutôt à une scène imaginaire que chaque lecteur devra se représenter.

L'action se déplace de Moscou au monastère de Čudov dont s'enfuit le moine Grigorij. On le suit dans sa traversée de la frontière, puis dans son arrivée en Pologne, où il sert – comme il le dit lui-même, scène 13 ^[18] – de prétexte aux discordes et aux guerres entre la Pologne et la Russie. Afin d'affirmer qu'il s'agit bien d'un imposteur, le drame recourt à la technique classique de l'aveu fait à un confident : le Faux Dimitri (même dans les didascalies, le personnage a changé de nom et s'appelle maintenant « Samozvanec », soit « l'imposteur ») tombe amoureux de Marina, la fille du voïvode polonais Mnišek – et c'est à elle qu'il révèle son secret. Contrairement à l'historien qui se trouve en face de sources historiques divergentes, le lecteur du drame trouve donc une seule interprétation possible des faits mis en scène.

Toute la deuxième partie de *Boris Godounov* suit l'avancée de l'armée polonaise vers Moscou ; le récit de la guerre devient donc central – à commencer par la scène 14, qui montre une brève discussion entre le prince Kurbskij et le Faux Dimitri, mais qui s'ouvre et se clôt sur des didascalies révélant la présence d'une foule immense sur scène. Au début, « [l]es armées s'approchent de la frontière. », à la fin, « Ils [Kurbskij et le Faux Dimitri] s'en vont au galop. Les armées passent la frontière ^[19] . » [« Полки приближаются к границе. » ; « Скачут. Полки переходят через границу. »] Cette superposition – l'armée est au second plan et les deux personnages sont au premier plan – n'est pas sans rappeler la peinture historique du XIX^e siècle ^[20] . La focalisation finale sur l'armée, au moment où les deux personnages quittent le champ de vue, se retrouvera plutôt dans les mouvements de caméra à l'ère du film.

Deux scènes plus loin, le drame met directement en scène une bataille, dépassant en ceci l'audace de Kleist, dont la *Bataille d'Arminius* ne montre aucune scène de combat, mais se concentre plutôt sur des rencontres individuelles, sur de petits groupes de soldats et sur ce qu'on appellerait aujourd'hui les « dégâts collatéraux » : les chênes sacrés profanés, les maisons brûlées et les filles violées. La scène 16 de *Boris Godounov*, quant à elle, représente « un combat », daté du 21 décembre 1604 très exactement. Sur scène règne la confusion générale et les guerriers courent dans toutes les directions en criant : « Malheur à nous, malheur à nous ! Le tsarévitch ! Les Lithuaniens ! Les voici ! Les voici ^[21] ! » [« Беда, беда ! Царевич ! Ляхи ! Вот они ! вот они ! »] C'est alors qu'entrent en scène les capitaines Margeret et Rosen, respectivement Français et Allemand, tous les deux au service de l'armée de Boris. En parlant allemand et français dans le texte (certes deux langues compréhensibles à un lecteur russe cultivé du XIX^e siècle, mais certainement pas, dans la logique intérieure du drame, aux soldats qu'ils rencontrent), ils affrontent les soldats russes du Faux Dimitri qui les accusent d'être de « maudits païens » et des mercenaires à la solde d'un imposteur, tandis qu'eux, en bons soldats russes, défendraient le saint tsarévitch. Une compréhension mutuelle est impossible et la scène symbolise tout le problème de cette guerre : chaque partie est convaincue de son bon droit divin, alors qu'elle recourt en réalité à des forces étrangères (qu'elles soient polonaises ou allemandes) pour faire valoir ce même droit. Loin d'acquiescer le statut d'un héros, le personnage éponyme du drame, Boris, se retrouve finalement être le perdant. Pourtant, dans la logique du drame qui le désigne comme imposteur, le Faux Dimitri est lui aussi dans l'impossibilité d'acquiescer l'aura d'un véritable héros national. Enfin, Pouchkine évite aussi de faire allusion

au futur unificateur Michel Romanov – l’action se conclut plutôt sur un silence très peu héroïque : « Le peuple reste silencieux. » [« Народ безмолвствует ^[22] . »]

On voit que, tout autant que la *Bataille d’Arminius* de Kleist, *Boris Godounov* de Pouchkine poursuit une visée à première vue patriotique grâce à la mise en scène d’un moment décisif de l’histoire nationale. Les scènes de guerre, en revanche, entravent le caractère univoque que demanderait un véritable drame national dont le but est d’unifier le peuple.

En dernier exemple, je m’arrêterai sur un exemple français qui me paraît significatif, même s’il s’agit d’un texte peu connu de nos jours : *La Jacquerie* de Prosper Mérimée met en scène une révolte populaire de l’année 1358. Divisé en 36 scènes de longueurs très inégales, l’ouvrage, publié en 1828, est désigné par son auteur comme une scène historique ou un récit dialogué. Également employé à l’époque par Ludovic Vitet, ce genre permet à l’auteur de faire abstraction, dès la conception, de la mise en scène du texte. Celle-ci n’est en effet pas prévue puisqu’il s’agit en premier lieu de faire connaître l’histoire nationale de façon imagée à des lecteurs en quête d’un passé commun. Comme les exemples cités de Kleist et de Pouchkine, *La Jacquerie* affronte le problème des scènes de guerre, essayant de montrer parallèlement la masse des soldats et les héros – et s’approchant en ceci de procédés qui, de nos jours, sont employés dans les adaptations filmiques de matières historiques. Contrairement aux deux exemples précédemment cités, l’œuvre de Mérimée ne met pas en scène un héros national spécifique. Le peuple lui-même devient ici acteur de son destin en décidant de se libérer du joug de méchants seigneurs nobles, représentés notamment par Gilbert, Baron d’Apremont. Pour des raisons évidentes, Mérimée n’a à sa disposition que fort peu d’informations sur la Grande Jacquerie de 1358, d’autant plus qu’il s’intéresse aux protagonistes simples et anonymes, analphabètes, qui n’étaient pas les auteurs de chroniques officielles. L’action, qu’il situe dans les environs de Beauvais, s’ouvre sur des descriptions de pillages. Orchestrés aussi bien par d’Apremont que par des maraudeurs anglais et par les brigands du Loup-Garou, un ancien paysan hors-la-loi, ces scènes servent à illustrer la souffrance du peuple. Les paysans excédés finissent par se réunir sous la direction du Frère Jean, un moine d’origine modeste, qui, suite à une manœuvre du baron, s’est vu privé de son élection à la fonction d’abbé du monastère alors même qu’elle paraissait certaine. Par vengeance, Frère Jean se souvient alors de son passé militaire et organise la révolte populaire.

Les constants changements de lieu permettent de mettre en scène tous les aspects du conflit : les simples gens inexpérimentés qui craignent pour leur récolte, les nobles et les moines craintifs ou lâches, les brigands anciennement paysans et les maraudeurs anglais avides et opportunistes. Mais même sans la perspective d’une mise en scène au théâtre, les batailles s’avèrent difficilement représentables. Ainsi, « [o]n entend dans le lointain le bruit des combats ^[23] » alors que la scène représente un dialogue entre quelques individus seulement. Quand les combats ont lieu immédiatement sur scène, ils montrent les personnages que le lecteur connaît déjà et qui portent des noms (Simon et Morand les paysans, Pierre le vilain lettré, Frère Jean, le Baron d’Apremont et sa fille, le capitaine anglais Siward etc.) entourés de quelques autres personnages seulement – une technique qui rend la scène saisissable, mais qui évite aussi de confus mouvements de foule ainsi que les avis de soldats anonymes, telles qu’on les trouvait chez Pouchkine.

En revanche, Mérimée montre lui aussi la violence de la guerre et les manœuvres malhonnêtes qui, combinées à la cupidité

de certains et aux ambitions surdimensionnées des meneurs populaires, mènent à l'échec de la révolte. La limite morale de la représentabilité est cependant atteinte au moment du viol d'Elisabeth d'Apremont, la fille du baron et un personnage plutôt charitable et doux, par Siward, le capitaine anglais. On voit ce dernier entraîner Isabelle évanouie dans une cabane à la scène 26 ^[24] ; deux scènes plus loin, on retrouve la jeune baronne à genoux devant Siward, l'implorant de l'épouser ou de la mettre à mort ^[25]. Or si les Anglais sont généralement du côté du mal, le bien n'est pas clairement du côté des Français modestes : ni dans ses rangs ni dans d'autres, le peuple ne trouvera de héros national. Même le Frère Jean, personnage qui, malgré un passé déjà peu glorieux de faiseur de miracles ^[26], aurait pu prendre la stature d'un héros, finit à son tour par devenir un tyran menant le peuple à sa perte. Après la mort du Baron d'Apremont et la prise de la ville de Beauvais, l'ancien moine – qui a été excommunié par ses frères et perdu sa position sociale – incite en effet les paysans à se lancer à la poursuite de la révolte. Quand certains refusent, faisant valoir le travail de la récolte, Jean les insulte et les menace de mort : « misérables vilains ! il n'y a donc que les châtiments qui puissent vous toucher ? Le premier qui quittera la bannière sera pendu comme déserteur ^[27]. » On se lance à l'assaut de Meaux – où l'armée du roi, renforcée par les mercenaires de Siward, parviendra à anéantir le mouvement populaire.

À l'aune du XIX^e siècle, Mérimée voit bien la révolte vieille de plus de 450 ans comme un mouvement prédécesseur de la Révolution française, et il souligne l'intelligence et l'impuissance du simple peuple français. Le texte ne cesse d'ailleurs de faire la différence entre la bonté naïve des paysans français et la méchanceté cupide des maraudeurs anglais. La représentation d'une guerre cruelle et des violences souvent injustifiées qu'elle fait commettre à tous les protagonistes démontre cependant que personne n'est véritablement héroïque. L'image de l'histoire nationale que donne *La Jacquerie* est ainsi celle d'un passé peu glorieux.

Les trois textes – allemand, russe et français – qui ont servi ici d'exemples recourent à l'histoire nationale en vue d'un ancrage de la nation dans un passé commun et d'une interprétation de faits actuels. Cette même instrumentalisation s'est également prolongée à travers la réception des trois drames. Même si je ne pourrai pas m'attarder sur ce point, il convient de rappeler que la *Bataille d'Arminius* a été lue par le national-socialisme allemand comme une mise en scène de la guerre totale en faveur d'une « race » germanique – une interprétation manipulatrice qui, après 1945, eut comme conséquence le bannissement du texte des scènes théâtrales pour plusieurs décennies, les raisons politiques remplaçant ainsi les raisons essentiellement matérielles du XIX^e siècle. Aujourd'hui encore, l'idée d'un texte hautement discutabile colle au drame de Kleist et chaque mise en scène de la *Bataille d'Arminius*, dans quelque théâtre allemand que ce soit, est inévitablement accompagnée d'une discussion sur la réception nationaliste du drame.

À l'inverse, la *Jacquerie* de Mérimée a été lue pendant le XX^e siècle comme une pièce proto-communiste, ce dont témoigne par exemple la préface enthousiaste d'Aragon à l'édition de 1969 que je cite et qui a été imprimée au Grafischer Großbetrieb Völkerfreundschaft de Dresde, alors en RDA. Tout autant que la lecture révolutionnaire du XIV^e siècle à travers le prisme du XIX^e, le fait que les communistes s'étonnent de l'oubli du texte pour des raisons qu'ils pensent être politiques relève d'une logique parfaitement anachronique. Si, aujourd'hui encore, le texte de Mérimée est largement ignoré, il le doit

certainement bien plus à sa forme inclassable et à une mise en scène de la masse populaire par temps de guerre qui n'a finalement pas su convaincre les lecteurs.

NOTES

[1]

« *Uns bleibt der Rhein noch schleunig zu ereilen, / Damit vorerst der Römer keiner / Von der Germania heiligem Grund entschlüpfe : Und dann - nach Rom selbst mutig aufzubrechen ! / Wir oder unsere Enkel, meine Brüder ! / Denn eh doch, seh ich ein, erschwingt der Kreis der Welt / Vor dieser Mordbrut keine Ruhe, / Als bis das Raubnest ganz zerstört, / Und nichts, als eine schwarze Fahne, / Von seinem öden Trümmerhaufen weht !* » Kleist Heinrich von, « Die Hermannsschlacht », in id., *Sämtliche Werke und Briefe - erster Band*, éd. par Helmut Sembdner, Munich, Carl Hanser Verlag, 1993, V/24, p. 628. Traduction française : Kleist Heinrich von, *Bataille d'Arminius*, traduit par André Robert, Paris, Éditions Montaigne, 1931, p. 116. L'édition française citée opte pour une traduction en prose des vers allemands.

[2]

« Mag sein ! Wir bauen uns ein schönres auf. » Kleist, « Die Hermannsschlacht », op.cit., V/23, p. 626 ; trad. française p. 113.

[3]

Kleist, « Die Hermannsschlacht », op. cit., p. 533. Épigraphe omis par la traduction française citée ; ma traduction : « Ma patrie bien aimée, jouer de la lyre à ta gloire, m'est interdit à moi, poète, qui te suis pourtant fidèle. »

[4]

Pour un aperçu de la fortune historique de cette matière, voir par exemple Werner Doyé, « Arminius », in Étienne François et Hagen Schulze (dir.), *Deutsche Erinnerungsorte* [2001], t. 3, Munich, Beck, 2009, p. 587-602.

[5]

Doyé, « Arminius », art. cit., p. 594.

[6]

Benedict Anderson, *L'Imaginaire national* [1983], trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte, 2002, p. 77.

[7]

Voir par exemple Charlotte Krauss et Thomas Mohnike (dir.) : *À la recherche de l'épopée perdue. Un genre populaire de la littérature européenne du XIX^e siècle / Auf der Suche nach dem verlorenen Epos. Ein populäres Genre des 19. Jahrhunderts*, actes du colloque international EUCOR à l'Université de Strasbourg, 13 et 14 novembre 2009, Berlin, LIT-Verlag, 2011.

[8]

Voir les deux premiers chapitres de *L'imaginaire nationale* (Anderson, op. cit., 23-57) qui soulignent la mise en cause des fondements religieux et de l'ordre dynastique depuis le XVIII^e siècle, et notamment depuis la Révolution Française. Voir aussi Eric Hobsbawm, qui souligne les deux événements historiques comme l'un des facteurs essentiels menant à une conscience nationale en France et à la construction d'un nouveau « proto-nationalisme » en Europe. Eric Hobsbawm, *Nations and Nationalism sind 1780 - Programme, Myth, Reality*, Cambridge University Press, 1992, notamment p. 20-21.

[9]

Lescot David, *Dramaturgies de la guerre*, Belfort, Circé, 2001, notamment p. 19-22.

[10]

Voir *ibid.*, p. 9-11.

[11]

Lescot, *op. cit.*, p. 18-19. Cette citation simplifie cependant le constat de Lescot sur Schiller, car il s'attarde justement sur *Wallenstein*, notamment sur les scènes situées dans le campement (*ibid.*, p. 24-28), pour constater que Schiller se détache déjà de la forme entièrement classique du drame, mais ce constat n'apporte pas d'éclairage substantiel à l'analyse des scènes de guerre dans les drames nationaux de l'époque postnapoléonienne.

[12]

Jusqu'ici, mes recherches personnelles n'ont pas pu identifier un exemple anglais pertinent ; ceci pourrait signifier que l'Angleterre – par sa situation géographique insulaire ? – constituerait un cas à part.

[13]

Louis-Sébastien Mercier, *Portrait de Philippe II, roi d'Espagne*, Amsterdam, 1785, p. lxxiv, cité d'après Catherine Ramond, *Roman et théâtre au XVIII^e siècle. Le dialogue des genres*, Oxford, Voltaire Foundation, 2012, p. 128.

[14]

Le titre du drame et le nom de l'auteur, en tant que termes largement diffusés en France, sont donnés ici dans la transcription traditionnelle. Tous les autres termes russes, notamment les noms des personnages du drame, sont donnés dans la translittération scientifique ISO 9 – ce qui explique notamment la différence d'orthographe entre le titre et le personnage éponyme.

[15]

L'adaptation de Schiller (*Der falsche Demetrius*) est restée à l'état de fragment sur lequel l'auteur travaillait au moment de sa mort, en 1805. Celle de Prosper Mérimée a récemment été rééditée, accompagnée des textes historiques de Mérimée sur le même sujet, par Jean-Louis Backès et Pierre Gonneau, Prosper Mérimée, *Œuvres complètes, section III.3 : Histoire de Russie. Les faux Démétrius*, Paris, Champion, 2012.

[16]

« Ô mon Dieu, qui règnera sur nous ? ô malheur à nous ! » (Aleksandr Puškin, « Boris Godunov », *in id.*, *Stihotvoreniâ. Poëmy. Evgenij Onegin. Dramatičeskie proizvedeniâ. Proza*, Moskva, Èksmo, 2007, sc. 2, p. 503. Traduction française : Pouchkine Alexandre, *Boris Godounov - théâtre complet*, éd. par Wladimir Troubetzkoy, Paris, Flammarion, 2000, sc. 2, p. 68).

[17]

Puškin, « Boris Godunov », *op.cit.*, sc. 3, p. 505. Trad. française : Pouchkine, *Boris Godounov, op. cit.*, sc. 3, p. 70.

[18]

Il s'agit de la scène dans laquelle il avoue son imposture à Marina : « Mais apprends que ni le roi, ni le pape, ni les seigneurs ne prennent au sérieux la vérité de mes paroles. Si je suis Dimitri, ou non – que leur importe ? Mais je suis un prétexte de discordes et de guerres. C'est juste ce qu'il leur faut [...]. » Pouchkine, *Boris Godounov, op. cit.*, sc. 13, p. 112) [« Но знай, / Что ни король, ни папа, ни вельможи / Не думают о правде слов моих. / Дмитрий я или нет – что им за дело? / Но я предлог раздоров и войны. / Им это лишь и нужно... » (Puškin, « Boris Godunov », *op.cit.*, sc. 13, p. 553)]

[19]

Puškin, « Boris Godunov », *op.cit.*, sc. 13, p. 553. Trad. française : Pouchkine, *Boris Godounov, op. cit.*, sc. 3, p. 114.

[20]

Si l'on veut exclure les motifs antiques et des peintures faisant certes référence à la modernité mais hautement symbolique comme *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix, on peut p.ex. penser aux représentations de Napoléon sur différents champs de bataille par Antoine Jean Gros (1771-1835) ou celles de Washington par Emmanuel Leutze (1816-1868).

[21]

Puškin, « Boris Godunov », *op. cit.*, sc. 16, p. 558. Trad. française : Pouchkine, *Boris Godounov, op. cit.*, sc. 16, p. 118.

[22]

Puškin, « Boris Godunov », *op. cit.*, sc. 23, p. 580. Trad. française : Pouchkine, *Boris Godounov, op. cit.*, sc. 23, p. 137.

[23]

Prosper Mérimée, *La Jacquerie*, Paris, Les Éditeurs Réunis, 1969, scène 20, p. 150.

[24]

Siward éloigne ses gens en les envoyant piller le château et, entraînant Isabelle, explique à son compagnon Brown : « Je vois là-bas une cabane... Je reviendrai dans un quart d'heure... », ce à quoi Brown réagit de façon compréhensive, ajoutant une touche horriblement humoristique à la scène : « Toujours le même ! Allons, enfants, au château ! au pillage ! Le capitaine va dire ses patenôtres. » Mérimée, *La Jacquerie*, *op. cit.*, scène 26, p. 182.

[25]

« Vous m'avez rendue la plus malheureuse des femmes ; il faut que vous m'accordiez une grâce, ou que vous me donniez la mort. [...] Si vous êtes chrétien, messire Siward, donnez-moi votre main devant un prêtre ; daignez m'épouser ! » Mérimée, *La Jacquerie*, *op. cit.*, scène 28, p. 186.

[26]

Il se vante en effet au tout début de l'action (scène 2) d'avoir ainsi assuré la bonne fortune de l'abbaye : « Franchement, qui de vous sait faire des miracles. Quel autre que moi aurait pu faire la châsse de Saint-Leufroy qui sue tous les ans le jour de sa fête ? Et la couronne d'épines, qui sait la faire fleurir à Pâques ? » Mérimée, *La Jacquerie*, *op. cit.*, scène 2, p. 13

[27]

Mérimée, *La Jacquerie*, *op. cit.*, scène 31, p. 199.

POUR CITER CET ARTICLE

Charlotte KRAUSS, "Les drames nationaux du XIX^e siècle face au défi des scènes de guerre", in M. Finck, T. Victoroff, E. Zanin, P. Dethurens, G. Ducrey, Y.-M. Ergal, P. Werly (éd.), *Littérature et expériences croisées de la guerre, apports comparatistes. Actes du XXXIX^e Congrès de la SFLGC*, URL : <https://sflgc.org/acte/charlotte-krauss-les-drames-nationaux-du-xixe-siecle-face-au-defi-des-scenes-de-guerre/>, page consultée le 11 Août 2024.