

Georg Lukács

La tragédie de
Heinrich von Kleist

1936

Traduction de Jean-Pierre Morbois

Ce texte est la traduction de l'essai de Georg Lukács :
Die Tragödie Heinrich von Kleists.

Sa première publication a eu lieu dans la revue
Internationale Literatur, n° 8, 1937.

Il occupe les pages 19 à 48 du recueil : Georg Lukács,
Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts [Réalistes
allemands du 19^{ème} siècle] Aufbau Verlag, Berlin, 1953.
Cette édition se caractérise par une absence complète de
notes et de références des passages cités. Toutes les notes
sont donc du traducteur, ou reprises de celles, établies par
Rodney Livingstone [NRL], de l'édition américaine de cet
ouvrage, *German realists in the nineteenth century*,
trad. Jeremy Gaines et Paul Keast, 1993, MIT Press,
Cambridge, Massachusetts, USA.

Les citations sont, autant que possible, données et
référéncées selon les éditions françaises existantes. À
défaut d'édition française, les traductions de l'allemand
sont du traducteur. Nous avons par ailleurs ajouté
différentes indications destinées à faciliter la
compréhension du texte, relatives notamment aux noms
propres cités ou à des événements historiques.

Cet essai était jusqu'à présent inédit en français.

Les œuvres complètes de Heinrich von Kleist ont été
publiées en français aux éditions du Promeneur, dans une
traduction de Pierre Deshusses et Irène Kuhn

Petits Écrits, Œuvres complètes, tome 1, 1999.

Récits, Œuvres complètes, tome 2, 2000.

Théâtre I, Œuvres complètes, tome 3, 2001.

Théâtre II, Œuvres complètes, tome 4, 2002.



Heinrich von Kleist
(1777-1811)

La tragédie de Heinrich von Kleist

La littérature moderne en Allemagne se rattache à Kleist au sens le plus strict, au sens de son déclin dans son évolution. Tardive. La vie et l'œuvre de Kleist sont incompris de ses contemporains. Sa gloire littéraire commence relativement tard et atteint son apogée pendant la période impérialiste. À cette époque, il est, tout au moins dans les cercles littéraires érudits, le classique le plus populaire, et celui qui est ressenti comme particulièrement actuel. Surtout, de plus en plus, le drame kleistien devient un modèle, et il évince de plus en plus le drame schillérien. Gundolf¹ déjà explique que Kleist est le dramaturge allemand par excellence ; un écrivain devenu naturellement dramaturge, de par ses instincts originels, et pas comme Lessing, Goethe ou Schiller par on ne sait quels détours complexes. Cette appréciation va être ensuite développée par le fascisme. Le dramaturge Kleist est par les fascistes promu grand contre-modèle littéraire de l'humanisme dramatique de Goethe et de Schiller, il est, parmi les dramaturges, le dionysiaque germanique à l'aide duquel on peut surmonter la raison humaniste de la dramaturgie de Goethe et de Schiller.

Cette orientation dans l'« actualisation » de Kleist a certaines racines réelles dans sa personnalité. L'écriture réactionnaire de l'histoire de la littérature a besoin là de moins de falsifications, moins de déformations, moins d'omissions que dans les artifices qui veulent par exemple faire de Hölderlin ou de Büchner les ancêtres des visées réactionnaires en art.

Pour l'essentiel, Franz Mehring a formulé un jugement exact de la personnalité de Kleist, paraphrasant une

¹ Friedrich Leopold Gundelfinger, alias **Gundolf**, (1880-1931) poète et spécialiste de la littérature, membre du cercle de Stefan George.

remarque occasionnelle de Treitschke,² en disant que Kleist « était resté toute sa vie un officier prussien de la vieille école ». Mehring en l'occurrence souligne à bon droit précisément le mot « resté ». Il nie donc ce que divers « sauveurs » de Kleist issus de la gauche ont toujours tenté d'affirmer : il nie que Kleist ait jamais été un véritable opposant à la Prusse corrompue de son époque.

Dès le premier examen des traits essentiels de Kleist, nous sommes confrontés à une profonde contradiction : le lieutenant prussien de la vieille école, qui est en même temps devenu le précurseur des tragédies modernes des passions monomaniaques, de la solitude irrémédiable, inviolable de l'homme dans la société capitaliste, le précurseur de la tragi-comédie moderne de l'hystérie, le premier initiateur de la barbarisation dionysiaque de l'antiquité, de l'anéantissement de l'humanisme tiré de l'antiquité.

Ces contradictions s'approfondissent quand on regarde de plus près sa personnalité et sa destinée. Kleist représente de la manière la plus abrupte l'opposition romantique, avec toutes ses tendances réactionnaires, à l'humanisme classique de la période de Goethe à Weimar et de Schiller. Et pourtant, en ce temps qui a porté aux nues, sans discernement, de médiocres représentants et la pensée et du sentiment romantique, du patriotisme borné dans la lutte contre la France, etc. (Adam Müller, Fouqué etc.)³ Kleist

² Heinrich Gothard von **Treitschke** (1834-1896), historien et théoricien politique allemand. Professeur à l'université de Berlin, député nationaliste de 1871 à 1884, il soutint la politique de Bismarck. Il est l'auteur de la formule, reprise par les nazis : « *Les Juifs sont notre malheur* ».

³ Adam Heinrich **Müller** (1779-1829), critique littéraire, théoricien de l'État et homme politique allemand, précurseur du romantisme en économie.

reste solitaire et incompris. Bien qu'il occupe en politique une position réactionnaire extrême et la défende habilement par son activité de publiciste dans les *Berliner Abendblätter*,⁴ il tombe au plan politique aussi dans un isolement complet. Brouillé avec sa famille et méprisé par elle, loué du bout des lèvres par les romantiques qui lui sont politiquement liés (Arnim, Brentano etc.)⁵ d'une manière très tiède, avec beaucoup de précautions, il finit misérablement à la veille du sursaut national de la « guerre de libération ».

La mort de Kleist, un double suicide avec une femme résolue à mourir en raison d'une maladie incurable,⁶ accentue encore ce caractère excentrique de sa vie. D'autant plus que le double suicide comme issue souhaitée à des contradictions insolubles de la vie a toujours joué un grand rôle chez Kleist. À différentes périodes de sa vie, il donne des indications sur le fait que le double suicide ne s'est pas produit plus tôt par manque d'un partenaire consentant. Et même dans la lettre d'adieu à l'amie fidèle de sa dernière période, à Marie von Kleist,⁷ Kleist exprime ouvertement qu'il ne lui a été infidèle, qu'il n'a choisi de mourir avec une autre femme que parce qu'elle, Marie, avait repoussé sa proposition de mourir ensemble.

Friedrich Heinrich Karl de la Motte, Baron **Fouqué**, (1777-1843), écrivain romantique allemand.

⁴ *Berliner Abendblätter*, quotidien berlinois du soir, édité par Julius Eduard Hitzig et Heinrich von Kleist, qui parut du 01/10/1810 au 30/03/1811.

⁵ Achim von **Arnim** (1781-1831) romancier, chroniqueur, dramaturge et poète romantique allemand. Clemens **Brentano** (1778-1842), l'un des premiers poètes romantiques.

⁶ Le 21 novembre 1811, avec Henriette Vogel.

⁷ Marie Gualtieri (1761-1831) épouse d'un cousin éloigné d'Heinrich.

I.

La solitude inconsolable de tous les hommes, l'opacité désespérée du monde, de tout événement dans le monde : c'est là l'atmosphère de la tragédie de Kleist dans la vie et dans la littérature. C'est probablement Sylvestre von Schroffenstein, un personnage du premier drame de Kleist, qui exprime ce sentiment avec le plus de force :

Je suis sans doute une énigme pour toi ;

N'est-ce pas ? Eh bien, console-toi, Dieu en est une pour moi. ⁸

Kleist lui-même le dit de façon tout à fait analogue dans une lettre ultérieure : « Il ne peut pas y avoir un esprit méchant à la tête de l'univers ; c'est juste un incompris ! » ⁹

Ce sentiment de la vie donne à la mort un aspect en même temps horrible et séduisant, elle est pour Kleist et pour les personnages que Kleist a créés un abîme toujours présent, qui à la fois séduit et glace le sang. (Poe et Baudelaire ont plus tard fait connaître ce sentiment de la vie dans la littérature mondiale.) Les effets tragiques sur scène chez Kleist sont pour la plupart corrélés à la représentation sensible grandiose de ce sentiment de vie. D'une tragédie de jeunesse de Kleist, disparue ou restée à l'état de fragment, ne nous est connue par les récits de contemporains qu'une scène : des chevaliers autrichiens jouent aux dés ¹⁰ avant la bataille de Sempach. ¹¹ En plaisantant, ils parient que celui qui amènera un noir

⁸ *La Famille Schroffenstein*, in Théâtre I, op. cit., Acte II, scène 3, p. 74.

⁹ Lettre du 31/08/1806 à O. A. Rühle von Lilienstern, in Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, Helmut Sembdner, vol. 2, Munich 1984, p. 768. [NRL]

¹⁰ Les dés ont trois faces blanches et trois noires.

¹¹ La bataille de Sempach (canton de Lucerne) a eu lieu le 09/07/1386. Elle opposa les troupes autrichiennes menées par Léopold III de Habsbourg, à celles de Lucerne appuyées par des unités d'Uri, Schwyz et Unterwald.

tombera dans la bataille. Le premier des joueurs amène un noir ; on rit abondamment et on plaisante là-dessus ; le deuxième fait de même et la moquerie devient plus contrainte, et quand finalement chacun a amené un noir, se fait jour l'horrible pressentiment de cette bataille dans laquelle les suisses ont complètement détruit l'armée des chevaliers. Mais on trouve des scènes semblables dans toutes les tragédies de Kleist. Dans *la bataille d'Hermann*,¹² le général romain Varus est encerclé par les germains. En romain intrépide, il veut prendre des contre-mesures. C'est alors qu'apparaît soudain dans la forêt une vieille devineresse germanique. Nous reproduisons un extrait qui caractérise l'atmosphère de cette conversation :

Varus : D'où est-ce je viens ?
La vieille : Du néant, Quintilius Varus !...
Varus : Où vais-je ?
La vieille : Vers le néant, Quintilius Varus !...
Varus : Où suis-je
La vieille : À deux pas du tombeau, Quintilius Varus,
Au midi du néant exactement !¹³

C'est la représentation des personnages et de leurs destinées du point de vue de ce nihilisme radical, de cette tension entre horreur de la mort et désir de mort, de cette solitude mortelle des hommes, de leur séparation abyssale les uns des autres, qui rend la poésie de Kleist aussi extraordinairement « moderne » dans les dernières décennies du monde capitaliste.

¹² *Die Hermannsschlacht*, pièce de théâtre en cinq actes écrite en 1808. *La bataille d'Hermann*, in Théâtre II, op. cit. Elle relate la bataille qui a eu lieu en l'an 9 ap. J.-C. dans la forêt de Teutoburg entre les Romains de Varus et les tribus germaniques, chérusques commandées par Hermann.
[NRL]

¹³ Op. cit., Acte V, Sc. 4, p. 379-380.

Mais comment ce sentiment décadent du monde s'accorde-t-il avec le conservatisme junker de Kleist, avec le fait qu'il soit resté un officier prussien de la vieille école ?

Abstraitement, la question paraît insoluble, car ces pôles opposés semblent s'exclure totalement l'un l'autre. Mais comme pour toute question, l'approche concrète montre que dans la vie, les contraires sont réciproquement liés. C'est une expérience universelle que même de très puissants ébranlements du sentiment du monde, de puissantes crises spirituelles allant jusqu'au désespoir, ne n'ébranlent pas obligatoirement la position de l'homme à l'égard de la base sociale dont il a hérité. Oui, si la crise prend d'emblée un caractère tel qu'elle relie directement le destin purement individuel de l'homme à la question du « sens du monde », question aux tonalités religieuses, montée en épingle par la métaphysique, cette crise peut tout aussi bien agir dans le sens d'un renforcement, d'une conservation des instincts sociaux primitifs de l'homme. C'est ce qui s'est passé avec Kleist.

L'expérience fondamentale de la solitude par Kleist a assurément découlé en soi (Kleist lui-même ne l'a jamais compris) de la position de l'homme par rapport à la société dans le capitalisme. Il est très caractéristique que les descriptions par Kleist les plus simples et les plus expressives de la solitude proviennent de l'époque de son séjour à Paris. Ce sont les descriptions de la solitude de l'homme dans la grande ville. « On passe froidement les uns à côté des autres ; on se fraye un chemin dans les rues parmi une foule de gens à qui rien n'est plus indifférent que son semblable ; à peine a-t-on perçu une image qu'elle est chassée par dix autres ; ce faisant, on ne se lie à personne, personne ne se lie à nous ; on se salue poliment, mais le cœur est là tout aussi inutilisable qu'un poumon dans une

cloche à plongeur sans air, et même si on éprouve un sentiment, il se perd comme un air de flûte dans un ouragan. »¹⁴

Les réflexions sentimentales et intellectuelles sur le fait réel de cette solitude prennent chez Kleist la forme de poussées très irrégulières et inégales. Mais la mesure où il est quelque peu conscient des bases sociales de ses sentiments, cette conscience ne fait que renforcer sa haine aveugle et rageuse contre toute nouveauté, contre le monde nouveau de la société bourgeoise qui émerge en Allemagne aussi. C'est ainsi qu'il considère avec haine Paris, la révolution française, Napoléon, Fichte, Smith, Hardenberg etc.¹⁵ Mais cette haine reste sourde, instinctive, sentimentale. Elle ne va jamais au-delà de l'horizon originel de Kleist, au-delà de l'horizon de la vieille Prusse. Et même, au cours du temps, cette haine renforce ses liens déjà rendus plus étroits avec la vieille Prusse absolutiste des junkers.

La peintre russe Lisaweta, dans le roman profond et raffiné de Thomas Mann, appelle l'artiste décadent Tonio Kröger, un « bourgeois qui a perdu sa route. »¹⁶ Elle veut dire par là que toutes les orientations oppositionnelles raffinées décadentes de Tonio Kröger le distinguent certes radicalement du bourgeois moyen, le font même apparaître comme étranger, inquiétant, voire criminel par rapport au bourgeois moyen, – et pourtant le ramènent encore et

¹⁴ Lettre à Karoline Schlieben, 18/07/1801, Sembdner op. cit., pp. 659-660.

¹⁵ Johann Gottlieb **Fichte** (1762-1814) philosophe allemand, un des fondateurs de l'idéalisme. Adam **Smith** (1723-1790), philosophe et économiste écossais, théoricien du libéralisme. Karl August von **Hardenberg** (1750-1822), diplomate allemand, ministre des affaires étrangères puis chancelier du royaume de Prusse pendant les guerres de la Révolution et les guerres napoléoniennes.

¹⁶ Thomas Mann, *Tonio Kröger*, Paris, Folio Gallimard bilingue, 1993, pp. 100-101 & pp. 184-185

toujours, immanquablement, à la bourgeoisie. C'est avec le même bon droit que l'on peut appeler Heinrich von Kleist un Junker de la vieille Prusse « qui a perdu sa route. »

Chez Kleist, cet égarement commence très tôt. Devenu officier par tradition familiale, il ne se sent pas à sa place dans l'armée fédéricienne corrompue. Ni la guerre, ni la paix ne le satisfont. Il aspire à une communauté humaine, à un équilibre harmonieux entre ses instincts et sa conception du monde. Il est évident qu'il doit pour cela en premier lieu se confronter aux Lumières. En l'occurrence, l'influence de Rousseau est déterminante pour son évolution. Et il est à nouveau très caractéristique de la « modernité » de Kleist qu'il soit l'un des premiers (en tout cas en Allemagne) chez qui la critique de la civilisation par Rousseau se transforme en une négation réactionnaire sans ambiguïté de la société bourgeoise. Certes, comme nous l'avons déjà vu, d'une manière spécifiquement allemande. C'est en effet en général la faiblesse caractéristique des Lumières allemandes que de mésestimer la critique grandiose de la société opérée par les français, et de ramener encore leur critique athée de la religion à une « religion de la raison ». C'est sur ce terrain que naît le rousseauisme de Kleist, sur le terrain de Lumières affaiblies, particulièrement émoussées dans leur critique de la société. Celles-ci avaient de puissantes racines, jusque dans les cercles junker de la Prusse d'alors ; nous savons par exemple que Voltaire et Helvétius constituaient les principales lectures d'Ulrike, la sœur préférée de Kleist.

La confrontation avec les Lumières, la tentative de s'acquérir une conception du monde par l'appropriation passionnée et sans discernement des sciences, trouve chez Kleist une fin précipitée dans la désormais célèbre « crise kantienne ». La lecture de Kant (ou comme le pense Ernst

Cassirer,¹⁷ de Fichte) entraîne un brusque effondrement de ces espérances de Kleist. À cette crise kantienne se rattachent toutes les tendances réactionnaires, antihumanistes, de la théorie fasciste de la littérature. Werner Däubel voit par exemple, selon le modèle de Paul Ernst,¹⁸ voit en Kant le plus grand obstacle idéologique à une tragédie allemande. Selon l'opinion de Däubel, Kant a ruiné Schiller comme auteur tragique, et la crise kantienne de Kleist représente selon lui la révolte des instincts germaniques sains contre ce corps étranger qu'est le rationalisme occidental. (Il est très regrettable que même des écrivains antifascistes soient parfois tombés dans ces élucubrations réactionnaires.)

Il nous est impossible de traiter dans toute son ampleur la question de Kant. Il faut seulement indiquer en quelques mots que les positions de Schiller dans les discussions avec Kant suivaient une ligne fondamentalement différente de celles de Kleist. Schiller cherche à surmonter l'idéalisme subjectif de Kant dans un sens idéaliste objectif ; comme théoricien, il devient un précurseur de Hegel, comme poète – malgré toute l'opposition de leurs orientations créatrices – il est un compagnon de lutte de Goethe. Pour Kleist, les grands problèmes des contradictions de la philosophie kantienne ne jouent absolument aucun rôle. Kant exerce précisément sur lui un effet dévastateur là où il a sans le moindre doute réalisé un travail progressiste, à savoir dans la destruction de la connaissance métaphysique de Dieu, même sous sa forme diluée chez les Lumières allemandes. Avant cette période de crise, Kleist s'était construit une conception du monde dont le noyau central

¹⁷ Ernst **Cassirer** (1874-1945), philosophe allemand, représentant du courant néo-kantien (école de Marburg).

¹⁸ Paul **Ernst** (1866-1933), écrivain et journaliste allemand.

était une sorte de migration de l'âme, la poursuite du perfectionnement moral humain de l'individu après la mort. Cette conception du monde s'est écroulée au contact de Kant. Sur la vacuité et le manque de but qui en résultent, il se plaint dans ses lettres à sa fiancée et à sa sœur : « L'idée qu'ici-bas, nous ne sachions rien, absolument rien de la vérité, que ce que nous nommons ici vérité s'appelle tout autrement après la mort et qu'en conséquence, l'effort est totalement vain et stérile, cette idée m'a ébranlé au plus profond de mon âme. »¹⁹

Il s'agit de la relation *directe* de l'individu Kleist à l'univers, à Dieu personnifié. Kleist lui-même a décrit les problèmes typiques dont il s'agit chez lui, toujours avec la plus grande honnêteté et expressivité. Juste après la crise kantienne, il se rend à Paris avec sa sœur. Sur la route, il se produit un accident dont par chance ils réchappent. Kleist écrit à ce sujet à sa fiancée : « C'est donc d'un braiement d'âne que dépend la vie humaine ! Et si elle (à savoir la vie G. L.) s'était achevée, est-ce *pour cela* que j'aurais vécu ? C'aurait été *cela*, le dessein du créateur dans cette vie terrestre obscure, énigmatique ? C'est cela que j'aurais dû apprendre et faire, et puis plus rien ? Pourquoi le ciel l'a-t-il prolongée, qui peut le savoir ? »²⁰ De tout cela, il ressort clairement que la crise kantienne n'a ébranlé chez Kleist qu'un protestantisme (la relation directe de l'âme humaine à Dieu) quelque peu modifié par les Lumières.

C'est de la crise que surgit alors ce nihilisme radical qui nous est déjà bien connu, ce mélange chez Kleist d'horreur de la mort et de désir de mort. Et il est très intéressant d'observer comment la structure fondamentale de rapport

¹⁹ Lettre à sa sœur Ulrike du 23/03/1801. Sembdner, op. cit., p. 636.

²⁰ Lettre à sa fiancée, Wilhelmine von Zenge, du 21/07/1801. Sembdner, op. cit., p. 636.

de Kleist au monde se reproduit toujours et se renouvelle dans toutes ces crises. À savoir la question du sens immédiat, absolu, du monde pour l'individu Kleist, tel qu'il existe précisément. Tous les chaînons intermédiaires, toutes les médiations, et en particulier les médiations sociales sont radicalement éliminés du sentiment de Kleist. La transformation de ses espérances en un désespoir radical ne change rien à la base religieuse bornée de sa problématique fondamentale. C'est précisément ce genre de crise spirituelle qui a rendu Kleist si populaire dans l'époque la plus récente, à une période où le niveau idéologique de la bourgeoisie a atteint son point le plus bas ; c'est justement à cette période que de telles crises, ressenties comme subjectivement authentiques, mais qui sont objectivement enfantines, apparaissent comme quelque chose de particulièrement « profond ».

Avec tout cela, nous percevons déjà plus nettement les contours du sentiment du monde de Kleist. Nous voyons comment il rétrécit les problèmes de l'humanisme d'alors en une psychologie individuelle monomaniacale, et ressent avec une emphase farouche et de la ferveur religieuse les problèmes apparents qui naissent de la sorte. La tonalité particulière de son évolution après la crise kantienne est qu'il rabaisse par tous les moyens la raison qui, à ses yeux, n'est pas appropriée pour la connaissance essentielle, à savoir la connaissance du sens universel de sa propre individualité. Ce combat contre la raison conduit à une glorification du sentiment inconscient, de l'instinct, au mépris de toute conscience. « Tout premier mouvement, tout ce qui est involontaire est beau, et tout est faux et biscornu dès lors que cela va de soi. »²¹

²¹ Lettre à O. A. Rühle von Lilienstern du 31/08/1806, Sembdner, op. cit., p. 769-770.

Le caractère pathétique de cette hypertension sentimentale s'aggrave chez Kleist en quelque chose d'hystérique, de monomaniacque, ne serait-ce que parce qu'il ne s'agit plus d'un sentiment vraiment naïf, d'une véritable sûreté d'instinct. Il croit que ses sentiments sont constamment menacés. Il lutte sans cesse contre cette menace. Car seul le sentiment peut désormais lui servir de boussole dans la vie, et il pressent sans cesse, même si c'est encore confus, que ce sentiment ne peut pas être un guide fiable. « Ne venez pas troubler mes sentiments », dit l'Hermann de Kleist²² quand on lui demande une décision politique. Et tous les héros de Kleist vivent – tout comme l'auteur – enfermés en eux même comme dans un songe, dans un état qui leur permet d'accentuer leurs passions en quelque chose de monomaniacque, d'une certaine façon dans l'espace vide de l'ego reposant sur lui-même. Mais la conscience confuse du monde extérieur est toujours présente en eux. Ils tremblent sans cesse de se réveiller de leur rêve, et ressentent confusément qu'un tel réveil est inévitable.

Mais c'est précisément dans cette monomanie pathétique, et par elle que le « vieil Adam »²³ du junker Prussien est le mieux conservé chez Kleist. Certes, ses traits décadents ont un effet de plus en plus désagréable sur ses pairs moyens, et même sur sa sœur. Cela n'empêche cependant pas que ces traits chez Kleist ne deviennent de plus en plus rigides, plus crispés, plus obstinés : en tant qu'instincts d'un junker prussien « égaré », pathétiquement glorifiés, tragiquement transfigurés.

²² *La bataille d'Hermann*, Acte V, Sc. 14, op. cit., p. 395.

²³ Cette expression est d'origine biblique. Le *vieil Adam* (ou « le vieil homme ») est le pécheur que nous serions tous, et dont Saint-Paul nous invite à nous dépouiller. Col, 3, 9.

C'est dans ce monde émotionnel asocial de Kleist que se produit soudain l'effondrement de la Prusse à la bataille d'Iéna (1806). Cet effondrement déclenche chez Kleist comme chez la plupart de ses contemporains une crise importante. Dans la période confuse qui suit, de préparation du soulèvement national contre la France de Napoléon, les instincts politiquement et socialement réactionnaires de Kleist se manifestent dans toute leur force. La réaction de Kleist aux événements est une rage furieuse contre tout ce qui est français, un nationalisme aveugle furieux. Il rêve d'attentats contre Napoléon. Il écrit des poèmes de révolte, portés par un sentiment authentique d'enthousiasme, dans lesquels le peuple allemand est exhorté d'abattre les français comme des chiens enragés, comme des bêtes nuisibles. Il écrit *la bataille d'Hermann*, son premier drame qui dans sa thématique va au-delà de la figuration de passions subjectives ; le seul drame allemand de cette époque dans lequel l'aspiration nationale des allemands à la libération – malgré tous ses contenus réactionnaires – est représentée de manière grandiose. Il entre comme publiciste et devient rédacteur des *Berliner Abendblätter*. Il y lutte, ensemble avec tous les protagonistes de la réaction junker romantique, avec Arnim, Brentano, Adam Müller etc. contre les projets de réforme de Hardenberg. Il fait de son journal l'organe de la fronde des junkers contre les réformes de Stein, Scharnhorst, et Gneisenau.²⁴

²⁴ Heinrich Friedrich Karl Freiherr vom und zum **Stein** (1757-1831), nommé chancelier de Prusse en 1807-1808 par Frédéric-Guillaume III sur le conseil de Napoléon. Gerhard Johann David von **Scharnhorst** (1755-1813), général prussien. Avec August Neidhardt, Graf von **Gneisenau** (1760-1831), il réforma de façon décisive l'armée prussienne en instituant notamment une armée de réserve. Il abolit en 1807 les châtiments corporels dans l'armée.

Cette prise de position de Kleist contre le parti prussien de la réforme, dont analyser de plus près les contradictions internes et l'ambiguïté nous conduirait au-delà du cadre de cet essai, montre très clairement son orientation réactionnaire. Même si les projets de Scharnhorst et Gneisenau, dans leur cœur, étaient contradictoires, naïfs et utopiques, les réformes très modérées, en forme de compromis, qu'ils ont obtenues ont cependant offert la seule possibilité de construire une armée prussienne qui fut plus tard à même de se mesurer victorieusement à Napoléon. La politique de Kleist et de ses camarades d'opinion aurait inmanquablement conduit à un nouveau Iéna.

Pourtant, cette évolution, du point de vue de l'homme et du poète Kleist représente un grand pas en avant. Pour la première fois, Kleist est ému au plus profond de lui-même par des problèmes nationaux, universels, sociaux. Pour la première fois de sa vie, il agit au sein d'une communauté. L'« égaré » a retrouvé sa route.

« Retrouver sa route », il faudrait assurément le mettre encore entre guillemets. Pour les authentiques junkers, Kleist demeure un littérateur dévoyé. De même pour sa famille. Lorsque Kleist a rendu visite à sa famille après l'échec des *Abendblätter*, il écrit à Marie von Kleist sur cette rencontre qu'il préférerait dix fois mourir que de revivre une telle entrevue. Pour le gouvernement qui a réprimé la fronde junker des *Abendblätter* par le recours impitoyable à la censure, le lieutenant hors cadre Kleist n'est rien d'autre qu'un pétitionnaire importun. Pour les compagnons de lutte romantiques, c'est un original obstiné. Les formules de Arnim et Brentano à son sujet sont très réservées et contournées ; leur louange est très modeste et mélangée à de si grandes réserves qu'elle rend aujourd'hui

un effet tout à fait comique en raison de l'énorme supériorité littéraire de Kleist par rapport à Arnim et Brentano.

Kleist a enduré un naufrage privé et public. La Prusse s'est alliée à Napoléon pour la campagne de Russie. Le parti de la guerre contre Napoléon a connu une défaite.

Il n'est pas vraiment important ici de rechercher, parmi les nombreux motifs qui ont conduit Kleist au suicide après cet effondrement, quel est le déterminant. Chacun d'entre eux a suffi à lui faire apparaître une vie ultérieure comme sans issue

Mais Kleist a choisi la mort au sommet de sa maturité littéraire. Son dernier drame, *Le Prince Friedrich von Homburg*,²⁵ est lui-aussi un pas de plus en avant dans la mesure où les passions des personnes n'ont pas uniquement – comme dans *La bataille d'Hermann* – un contenu et un objet national, social. Dans son dernier drame, Kleist figure pour la première fois un conflit entre individu et société, un conflit entre forces sociales contradictoire. Certes, c'est précisément au point culminant dramaturgique de son évolution que son côté junker prussien se fait le plus clairement jour : la puissance sociale objective qu'il figure et qu'il glorifie, c'est la vieille Prusse.

²⁵ Heinrich von Kleist, *Le Prince Friedrich von Homburg*, in Théâtre II, op. cit., pp. 415-517.

II.

Les drames de Kleist, ainsi que ses nouvelles, reposent sans exception dans leur psychologie sur la solitude solipsiste des passions humaines et par conséquent sur la *défi*ance insurmontable qu'éprouvent les personnages de ses œuvres les uns à l'égard des autres. Le fait que toutes les compositions de Kleist sont pleines du désir ardent, mais impossible à satisfaire, de percer les limites de la solitude, de surmonter la méfiance, ne fait que souligner cette situation d'autant plus nettement que cette aspiration est vouée à l'échec. En harmonie avec cette base psychologique, les drames et les nouvelles de Kleist sont, dans leur action, construites sur la tromperie, l'incompréhension, et l'illusion. Le schéma de l'intrigue est toujours le dévoilement incessant de ces incompréhensions, mais pourtant d'une manière très originale et complexe. C'est-à-dire que tout dévoilement rend encore plus opaque l'imbroglio des incompréhensions, qu'à chaque pas de plus, le taillis des incompréhensions devient de plus en plus impénétrable, et que seule la catastrophe finale – souvent d'une manière soudaine, inopinée – met au jour le véritable état de fait.

La première œuvre de Kleist, *La famille Schroffenstein*, montre déjà toutes ces tendances sous une forme clairement exprimée, artistiquement mûre. Ce drame se différencie très nettement d'autres premières œuvres en ce qu'il montre au plan artistique, et tout particulièrement au plan de la technique dramatique, une extraordinaire maturité. La juvénilité de l'auteur ne se manifeste que dans la mesure où les problèmes spécifiques de Kleist apparaissent très crûment, sans le moindre arrière-plan social, sans la tentative de leur figurer une base réelle. Le monde médiéval, la chevalerie, le contentieux sanglant entre les

deux branches de la famille sont dépeints de manière purement conventionnelle, ils sont réduits, techniquement, au strict nécessaire pour l'action.

Thématiquement, ce drame est très proche du *Roméo et Juliette*²⁶ de Shakespeare. Mais cette affinité thématique est justement très appropriée pour éclairer l'originalité de la conception de Kleist. La différence apparaît dès la conduite de l'intrigue. Chez Shakespeare, il y a une véritable lutte sanglante entre les deux maisons (Tybalt tue Mercutio, Romeo Tybalt.), et cela en lien réel avec le contentieux entre les familles. Chez Kleist, le meurtre qui est à l'origine de l'intrigue n'est pas vraiment le résultat de la lutte entre les deux branches de la famille, mais ce n'est qu'ainsi qu'il est vu par les protagonistes. La vendetta qui a lieu sur la base de ce malentendu produit alors toute une série d'incompréhensions analogues, qui ne sont éclaircies qu'à la fin. Ce n'est qu'à la fin que les chefs de famille survivants se rendent compte que c'est pour rien, et encore pour rien, qu'ils se sont affrontés, qu'ils ont réciproquement exterminé leurs enfants. Chez Shakespeare, il s'agit en outre du conflit tragique entre une passion nouvelle, humaniste, le droit à l'amour individuel, et la barbarie médiévale de la vendetta. Chez Kleist, il s'agit de la figuration de la « fatalité » qui découle de la série inextricable d'incompréhensions.

Cette différence fondamentale se reflète dans la psychologie des héros principaux, des amoureux issus des familles ennemies. L'amour entre Roméo et Juliette est une passion éruptive qui emporte tout, qui en lui-même est tout à fait pur et sans problème, et qui mène à la tragédie exclusivement par suite du conflit social. Kleist importe la

²⁶ In *Œuvres complètes*, Paris, nrf la Pléiade, 1994, t II, p. 441-554.

défiance générale jusque dans la psychologie des amoureux. Dans l'esprit authentique de Kleist, ils exigent l'un de l'autre une confiance absolue, mais leur relation est sans cesse assombrie de défiances réciproques. Chez Shakespeare, il y a une atmosphère tragique grandiose : la passion des amoureux tourbillonne comme une tornade purifiante sur les ruines pourries du féodalisme : la tragédie amoureuse individuelle produit – sans commentaire exprimé – une énorme perspective libératrice pour l'évolution de l'humanité. En revanche, il se crée chez Kleist une atmosphère porteuse d'orages, suffocante et lourde, un mélange d'éruption de sentiments passionnés étouffants et de réflexions tourmentées, acérées et exagérées.

Cette structure de l'intrigue rend la première œuvre de Kleist très proche des « tragédies de destin » autrefois très actuelles. Les historiens bourgeois de la littérature se cassent la tête sur le point de savoir où et quand est apparue la « tragédie de destin », si l'on doit par exemple y compter *La Fiancée de Messine*,²⁷ de Schiller. Si l'on regarde d'un peu plus près l'arrière-plan idéologique de la « tragédie de destin », on voit très clairement la nécessité fétichiste, incomprise, qu'elle ait lieu dans le capitalisme émergent. Au début du développement capitaliste, alors que s'effondrait la représentation religieuse médiévale primitive de l'intervention dans le cours des choses d'un dieu complaisant créateur du monde, apparut la mythologie calviniste de la prédestination inconnaissable des destins humains, la mythologie du Dieu caché. Dans la période de crise idéologique à laquelle vivait Kleist, cette vision

²⁷ Schiller, *La fiancée de Messine*, Ad. Régnier, avec le texte allemand en regard, Paris, Hachette, 1883. Pièce en vers en 5 tableaux mêlée de chœurs (1803)

mythologisante d'un cours incompris des choses a pris sa forme esthétique dans la prétendue « tragédie de destin ».

La nécessité apparemment inexorable de ce « destin », passant aveuglément à côté de tout ce qui n'est qu'humain, se révèle esthétiquement comme une apparence trompeuse. Hebbel écrit très justement *sur la Fiancée de Messine* : « Pourquoi tout cela a-t-il lieu ? Qu'est-ce qui est lavé par ce sang ?... On se le demande en vain ! Dans la pièce, le destin joue à colin-maillard avec l'homme ». ²⁸ Cette critique de Hebbel vaut pleinement pour le drame kleistien.

Il serait malgré cela faux de juger mécaniquement, selon un schéma, les différents « drames de destin » de cette période. Pour Schiller, le thème du destin, c'était la façon dont la nécessité socio-historique implique l'homme dans la culpabilité, sans qu'il le veuille, voire même contre ses intentions. C'est pourquoi il peut, dans *Wallenstein*, faire s'exprimer ce sentiment du monde de manière adéquate, et seule la figuration dépouillée, abstraite, ignorante du social dans *la Fiancée de Messine*, conduit à ces conséquences absurdes. Cette absurdité, qui n'est nécessairement produite chez Schiller que par une expérience isolée, forme le problème crucial de la figuration romantique du thème du destin. Chez Zacharias Werner ²⁹ par exemple – pour prendre le plus significatif – cette caractéristique du destin, absolument dénuée de sens et incompréhensible, est le seul thème. Toutes les médiations humaines sociales sont éliminées, la nécessité du présent capitaliste se fane dans un « monde » dont on exagère le fatalisme aveugle. Intentionnellement, ce sont des circonstances purement

²⁸ Friedrich Hebbel (1813-1863), *Sämtliche Werke*, Richard Werner, Berlin, 1904, vol. 1/12 pp. 193 et ss.

²⁹ Friedrich Ludwig Zacharias **Werner** (1768-1823), dramaturge et prédicateur allemand.

extérieures (certaines dates, certains objets) qui sont les vecteurs de l'apparition fatale du destin.

La conception de Kleist se différencie tant de celle de Schiller que de celle des romantiques, bien que la base sociale commune de ces conceptions produise également certains traits esthétiques communs. Chez Kleist en effet, comme nous l'avons vu, la psychologie individuelle des hommes est l'élément intermédiaire qui permet l'action du destin fatal. C'est justement par cette conception que Kleist est devenu le précurseur du drame moderne au sens le plus strict. Le fatalisme qui règne par exemple dans les drames du dernier Strindberg³⁰ a une grande affinité de structure, c'est un mélange artistique très semblable de psychologie individuelle pénétrante et de mystique fataliste du destin.

Les problèmes dramaturgiques fondamentaux de la composition de *La Famille Schroffenstein* constituent également le schéma des drames ultérieurs de Kleist. Partout, nous avons à faire avec des secrets de destin analogues. Cela veut dire avec des situations obscures qui, par suite des défiances réciproques, insurmontables, entre les personnages, évoluent vers des complications et ne peuvent être éclaircies que soudainement, lors de l'issue tragique. Cependant, du fait que chez Kleist, entre cette conduite de l'intrigue et la psychologie de ses personnages, règne l'unité totale de son sentiment du monde, du fait donc que psychologie et conduite de l'intrigue non seulement sont en harmonie réciproque, mais résultent aussi spontanément de la même source d'émotions, il apparaît là quelque chose d'organique et d'original.

³⁰ August **Strindberg** (1849-1912) : écrivain, dramaturge et peintre suédois. Il est considéré comme l'un des pères du théâtre moderne

La composition dramatique de Kleist est diamétralement à l'opposé du mode de composition antique. Les scènes classiques dites « de reconnaissance » dont parle Aristote et qui jouent également un grand rôle dans la dramaturgie de Shakespeare sont toujours des dévoilements d'un rapport inconnu, mais raisonnable. Le chemin sur lequel ils forment des points de croisements conduit de l'obscurité à la lumière, de la confusion à la clarté, même si la lumière finale est l'éclairage impitoyable de la contradiction tragique insoluble. Mais chez les grecs et chez Shakespeare, cette insolubilité est clairement figurée comme un carrefour important de l'évolution historique de l'humanité. Derrière ses contradictions insolubles, il y a la contradiction réelle du progrès humain. Chez Kleist, chaque « scène de reconnaissance » ne fait que mener plus avant dans le chaos. Elle peut écarter une incompréhension entre les personnages du drame, mais elle crée immédiatement une nouvelle incompréhension, plus profonde, plus dommageable. Les « scènes de reconnaissance » ne dévoilent pas la dialectique du progrès socio-historique, mais seulement l'abîme spirituel qui se crée toujours et encore, et toujours plus profondément, entre les personnages solitaires du monde de Kleist.

Tout au long de l'évolution de Kleist, les conflits qu'il dépeint deviennent toujours plus significatifs, apparemment comme intrinsèquement. Le poids humain des personnages de l'intrigue augmente constamment, leurs passions sont figurées de manière plus puissante, plus intense, plus riche et plus diversifiée. Dans son grand fragment *Guiscard*,³¹ Kleist cherche à donner à sa conception une expression

³¹ Fragment du drame *Robert Guiscard, duc des Normands* ; trad. Pierre Deshusses, in Heinrich von Kleist, *Théâtre I*. pp.155-178. Paris, Gallimard, Le promeneur, 2001.

significative au plan historique humain. Le destin qui menace le chef normand Guiscard est la peste. Le « secret » kleistien, dans l'intrigue du fragment, est que Guiscard lui-même contracte la peste, mais que sa maladie est strictement gardée secrète. Kleist a voulu là donner à sa conception du destin une simplicité, une grandeur, et une universalité antique. Dans les scènes introductives conservées, il a atteint dans les faits une rare grandeur qu'il n'y a par ailleurs jamais chez lui, ni dans tout le théâtre dramatique des temps modernes.

Mais on peut s'interroger si le vain combat de Kleist avec ce thème, qui a finalement conduit à l'effondrement, à une tentative de suicide de l'auteur, à la destruction du manuscrit existant, n'est pas en rapport avec l'essence du thème. Dans l'*Œdipe* de Sophocle,³² qui est de toute évidence le modèle de ce drame, la peste règne aussi. Mais chez Sophocle, la peste n'est, aux plans de l'ambiance et de l'intrigue, que le point de départ de l'action, ce n'est que le prétexte qui déclenche la véritable tragédie d'Œdipe, laquelle se déroule sur un tout autre plan. Pourtant, chez Kleist, la maladie est le véritable adversaire du héros. Et comme cet « adversaire » n'est pas une puissance sociale, il ne peut jamais s'incarner dans la personne d'un partenaire, il ne peut pas densifier l'action dramatique. Guiscard lutte contre un adversaire invisible, fantomatique.

La faiblesse fondamentale de la vision du monde de Kleist – qui va être conçue comme d'une « profondeur » particulière – à savoir l'omission de toutes les médiations sociales, la confrontation directe de l'homme et du destin (c'est-à-dire des forces sociales fétichisées en mythe, transposées en asocialité) a rendu impossible la

³² *Œdipe roi*, in Sophocle, *Théâtre complet*, Trad. Robert Pignarre, Paris, GF Flammarion, 1998, pp. 105-143.

composition dramatique de cette tragédie. La profonde indifférence du Kleist d'alors à l'égard des événements sociohistoriques de son temps se voit dans sa tentative de suicide après qu'il a échoué avec *Guiscard*. Bien qu'il se soit déjà prononcé, autrefois, comme totalement hostile à Napoléon, il veut participer comme volontaire à son expédition maritime prévue contre l'Angleterre, et rêve d'associer sa mort au naufrage grandiose de la flotte napoléonienne. Les événements historiques ne constituent pour Kleist qu'un arrière-plan de son destin purement individuel.

Les grands drames de la passion érotique qui font suite chez Kleist à l'échec de *Guiscard* (*Amphitryon*, *Penthésilée*, *Käthchen de Heilbronn*)³³ poursuivent l'orientation subjectiviste. Au cœur du drame, il n'y a jamais un conflit des forces sociohistoriques objectives entre elles, ni le conflit de la passion individuelle avec une telle force objective. Bien au contraire, de manière totalement consciente et radicale, la dialectique interne de passions purement subjectives, purement érotiques, vont être placées au cœur du drame.

Mais depuis *la Famille Schroffenstein*, Kleist a réalisé des progrès artistiques essentiels, il ne peut plus se contenter de l'environnement purement conventionnel du premier drame. Certes, le monde médiéval chevaleresque est lui-aussi dépeint dans *Käthchen de Heilbronn* avec des traits quelque peu conventionnels, mais les éléments fantastiques fabuleux de la psychologie et de la conduite de l'intrigue y donnent cependant à l'ensemble un coloris différent, bien plus vivant, que dans le premier drame. Dans les deux autres drames érotiques, Kleist suit une voie nouvelle,

³³ *Amphitryon*, in *Théâtre I*, op. cit., *Penthésilée*, *Käthchen de Heilbronn* in *Théâtre II*. Paris, Gallimard, Le promeneur, 2002.

lourde de conséquences pour le drame allemand. Afin de pouvoir représenter de manière vraiment expressive les passions individuelles tout à fait excentriques, exacerbées jusqu'à la monomanie, Kleist crée comme base et arrière-plan un monde social « propre », inventé par lui, construit juste pour ses buts spéciaux. L'État des Amazones en particulier, dans *Penthésilée*, est un monde exotique de ce genre : la passion de Penthésilée ne naît pas d'un monde défini, comme les passions chez Shakespeare et Goethe. La passion de Penthésilée est le produit de l'âme close, solitaire de l'auteur isolé Kleist, s'isolant lui-même, se retranchant lui-même du monde. Et – en opposition totale aux grands poètes du passé – c'est à cette passion que va donc être imputé un « environnement social » qui lui est adapté, qui l'« explique ».

De ce point de vue, dans le drame allemand, Kleist n'a qu'un seul précurseur à savoir *La Fiancée de Messine* de Schiller, où, pour les besoins de la conception schillérienne du destin, a été concocté un mélange fantastique d'Orient, d'Antiquité, et de Moyen-âge. Dans le drame allemand ultérieur, cette forme artistique d'environnement sociohistorique, cette inversion artistique du rapport entre société et passion joue un très grand rôle. Il suffit de penser à *Gygès et son anneau* de Hebbel,³⁴ à *Libussa* de Grillparzer,³⁵ etc. Mais l'impact de cette forme de structure dramatique va bien au-delà de ce cadre étroit. Chez Kleist, ce mode de composition découle en effet de l'effort de construire un arrière-plan social pour une passion totalement excentrique. Avec l'extension des sentiments

³⁴ Friedrich Hebbel, *Gygès et son anneau* (*Gyges und sein Ring*). Tragédie en 5 actes de 1856. Trad. G. Zink. Éditions Aubier, bilingue. 1943.

³⁵ Franz Grillparzer (1791-1872), dramaturge autrichien. *Libussa*, Drame en 5 actes (1848).

décadents à de larges couches de la bourgeoisie, ce mode de stylisation est en partie devenu superflu tout au moins en apparence. Il a pu être remplacé en isolant artistiquement de la vie globale de la société un milieu existant vraiment, composé d'excentriques aux sentiments fortement décadents, en exagérant ses problèmes internes pour en faire les grandes confrontations entre homme et destin. Le monde « particulier » de l'excentricité des sentiments ne sera donc plus construit et stylisé par l'artiste, mais il est produit par le capitalisme lui-même. Cette « proximité de la vie » n'existe cependant qu'en apparence. De tels cercles d'excentriques sont en effet bien plus hermétiquement isolés des grands problèmes de la vie sociale qu'en leur temps leurs prédécesseurs artificiellement créés. Il s'agissait alors encore de véritables questions vitales, déformées par le subjectivisme ; ici, tout se concentre sur la singularité bizarre de dissidents³⁶ qui sont complètement détachés de la vie sociale. En ce sens, des drames comme *L'esprit de la terre* ou *La boîte de Pandore* de Wedekind³⁷ sont les arrière-petits-fils modernes, évidemment petits et subalternes, de cette période de la dramaturgie kleistienne.

Mais abstraction faite de ce genre de composition formelle de la structure dramatique, *Amphitryon* et *Penthésilée* signifient encore d'un autre point de vue un tournant dans l'histoire du drame allemand. Leur thématique est empruntée à l'antiquité. Mais ces drames modernisent l'antiquité, ils la *déshumanisent* : ils exportent dans l'antiquité l'anarchie de sentiments d'une nouvelle barbarie

³⁶ Le mot anglais *Outsiders* a en français un sens exclusivement sportif.

³⁷ Benjamin Franklin dit Frank **Wedekind** (1864-1918) dramaturge et poète allemand. *L'esprit de la terre*, tragédie en 4 actes (1895). *La boîte de Pandore*, tragédie en 3 actes (1902), in *Théâtre complet*, tome 2, Éditions Théâtrales.

naissante. Kleist est ici le précurseur de ces tendances qui ont atteint leur apogée au plan théorique chez Nietzsche, au plan dramaturgique pratique dans la période impérialiste, par exemple dans *Électre* de Hofmannsthal.³⁸ (Il n'est sans doute pas nécessaire de souligner particulièrement que l'apogée est pensée ici du point de vue de la barbarisation de l'antiquité, et pas au sens esthétique ; esthétiquement, Hofmannsthal est tellement inférieur à Kleist qu'une comparaison insulterait la mémoire de ce dernier.)

Penthésilée est aussi un produit typique de cette phase de l'évolution de Kleist dans la mesure où Kleist y accentue et souligne de la façon la plus radicale et la plus conséquente le caractère monomaniaque purement subjectif de la passion individuelle. Penthésilée et ses amazones font irruption au milieu de la guerre de Troie comme un tourbillon insensé. Ni les grecs, ni les troyens, ne savent pour qui ou contre qui combattent les amazones. Et au sein de ce combat sauvage insensé, Penthésilée se détache des amazones, et Achille des grecs. Ils jouent leur tragédie de l'amour-haine, du couple flottant dans l'espace vide isolé de leurs peuples, dans l'espace vide de la solitude et des incompréhensions réciproques. Le grotesque-grandiose de ce drame réside en ce qu'à chaque fois, une armée entière avec ses chars de combat, ses éléphants etc. joue le rôle de simples accessoires. Penthésilée en furie lance son armée contre Achille, tout comme le capitaine désespéré chez Strindberg balance la lampe sur sa femme.³⁹

³⁸ Hugo von Hofmannsthal, *Électre - Le Chevalier à la rose - Ariane à Naxos*, Paris, GF Flammarion (édition bilingue) 2002.

³⁹ A. Strindberg : *le Père*, drame en trois actes (1887). C'est le récit d'une lutte entre un homme et sa femme, le Capitaine et Laura, qui se cristallise sur l'éducation de leur fille unique Bertha. Ce désaccord profond les entraîne dans une guerre conjugale qui conduira le père à la folie et à sa perte. Trad. Arthur Adamov, Paris, L'Arche, 1997.

Ce caractère purement subjectif de la nécessité dramatique qui prévaut dans la pièce, Kleist la met énergiquement en avant, à maintes reprises. Penthésilée et les amazones devaient par exemple s'enfuir devant les Grecs :

Méroé : Lui serait-il donc impossible de s'échapper ?

La grande prêtresse : Impossible

Car rien ne la retient, aucun destin,
si ce n'est la folie de son cœur

Prothoé : C'est son destin !⁴⁰

Comme donc les deux protagonistes sont, par la passion, isolés de leur environnement et l'un de l'autre, comme ils sont tous les deux totalement enfermés dans leur monomanie, l'intrigue ne peut à consister nouveau, d'une façon authentiquement Kleistienne, qu'en un enchaînement d'incompréhensions grossières. Penthésilée vaincue se voit comme victorieuse dans le combat avec Achille, et Achille est prêt, sur cette base, à jouer avec elle la grande scène d'amour. Quand cette supercherie est dévoilée, et que Penthésilée, furieuse, aspire à se venger, Achille, aveuglé par l'amour, croît que le duel avec Penthésilée n'est qu'un simulacre et ne servirait qu'à respecter les lois des amazones pour faire de lui, comme véritable vaincu à présent, l'heureux époux de Penthésilée. Et Achille tombe donc dans ce duel. Penthésilée, revenue de son ivresse sanguinaire, se suicide.

L'éveil du sentiment patriotique chez Kleist à l'époque de son combat contre la France napoléonienne donne à ses drames un nouveau caractère plus objectif : ils mettent en scène déjà des thèmes nationaux significatifs. On peut observer à cette période chez Kleist un progrès décisif. Certes, *la bataille d'Hermann* est encore pour l'essentiel un drame de l'ancien type kleistien, mais la passion du héros

⁴⁰ *Penthésilée*, scène 9, in Théâtre II ; op. cit. pp. 64-65.

principal a déjà un objet national objectif : la libération de la Germanie du joug des romains. L'imbroglie des incompréhensions et des illusions à partir duquel est construite l'intrigue, prend de ce fait un caractère nouveau : il s'agit de la mystification consciente et rusée des romains par Hermann, d'un enchaînement de tromperies complotées, mises en œuvre avec succès. De ce fait, ce n'est qu'à l'occasion que la déception tragique de Kleist découle de ces tromperies. Ce n'est que dans l'épisode Thusnelda-Ventidius⁴¹ qu'elle est au cœur de l'action. Il est extrêmement significatif de la composition de Kleist qu'on ait là une anticipation de la tragédie homme-femme à la Hebbel et Ibsen : l'indignation de la femme d'être traitée comme une « chose » (Hebbel) par l'homme qui l'aime, et la manifestation de la déception tragique, à savoir que Thusnelda jette Ventidius en pâture à un ours affamé, est du Kleist le plus authentique. Se concentrent là, justement par suite de la haine nationale, dans laquelle intervient cet épisode amoureux, toutes les contradictions de la poésie kleistienne : le raffinement de sentiments le plus moderne, et une dialectique de sentiments avec la barbarie la plus extrême, cruellement raffinée.

Le Prince Friedrich von Homburg est le premier et le seul drame de Kleist avec un conflit entre individu et société. La participation à l'œuvre de libération nationale se reflète ici dans le développement dramatique, même si Kleist a pris part à ces combats du côté le plus réactionnaire. La problématique dramatique du *Prince Friedrich von Homburg*, le conflit, se trouve en effet en liaison très étroite avec les aspirations des réformateurs prussiens, avec la

⁴¹ Thusnelda est une princesse chérusque, femme d'Hermann, que courtise le légat romain Ventidius.

tentative d'une rénovation interne de la Prusse à partir du sentiment national qui s'est réveillé.

Mais c'est précisément là que se font littérairement jour les conséquences de l'attitude Junker vieille Prusse de Kleist. La rénovation du monde prussien à partir de ce sentiment n'a chez lui aucun contenu historique objectif, elle reste un mouvement de révolte individualiste subjectif et se transforme en une approbation et un enthousiasme individualiste subjectif. Les efforts des Stein, Scharnhorst et Gneisenau comportaient indubitablement en eux ce mélange de « réaction et régénération » dont parle Marx comme étant la caractéristique de tous les soulèvements contre la France napoléonienne.⁴² En conséquence, leurs projets de rénovation de la Prusse étaient contradictoires et utopiques. Mais quand Gneisenau écrit dans un mémoire au roi de Prusse : « C'est sur la poésie qu'est fondée la sécurité du trône »,⁴³ il pense par-là à quelque chose de socialement et politiquement concret : l'enthousiasme national authentique visé par les réformes, l'arrêt de l'indifférence ayant cours jusque-là de la population à l'égard de la monarchie absolutiste.

Comme nous le savons, Kleist était hostile à toutes ces réformes. (Sa sympathie personnelle pour Gneisenau ne change rien à ce fait.) C'est pourquoi il ne peut figurer comme environnement social que la vieille Prusse figée. Et de fait, cette vieille Prusse, la Prusse du « Grand Électeur », non seulement apparaît dans le drame comme puissance sociale, mais elle est même glorifiée à la fin du drame en tant que telle, en tant que vieille Prusse, sans avoir connu le moindre changement.

⁴² In *L'Espagne révolutionnaire*, New-York Daily Tribune, n° 4192 du 25/09/1854, *Marx Engels Werke*, t. 10, p. 444, Berlin, Dietz Verlag, 1977.

⁴³ Mémoire de Gneisenau au roi Frédéric-Guillaume III, septembre 1811.

À ce monde est confrontée la passion individuelle du Prince Friedrich von Homburg, refermée de façon solipsiste sur elle-même. Il est très caractéristique de Kleist qu'il motive très largement par la psychologie individuelle le manquement à la discipline de son héros, qui est le conflit principal de drame, mais ne lui donne en aucune façon un contenu de principe objectif. Il nous présente tout d'abord le prince dans un état de somnambulisme, et montre ensuite comment celui-ci n'écoute absolument pas la diffusion des ordres de bataille et ne prend pas du tout connaissance des plans. (Il est intéressant d'observer que cette scène a un précédent dans *Penthésilée*, tant même chez l'héroïne que chez Achille aussi.)

Le conflit peut par conséquent se dérouler exclusivement dans l'âme des héros eux-mêmes. Selon la conception de Kleist, il ne peut se terminer que par la compréhension par le Prince de la nécessité absolue de la discipline, par l'appréciation de son propre manquement à la discipline comme un crime contre l'État, comme un crime pour lequel il a de son propre aveu mérité la mort.

Le vieille Prusse immuable triomphe donc du sentiment individualiste de révolte. Certes, Kleist reste pourtant si fortement soumis à l'influence des courants de l'époque qu'il cherche malgré tout cela un accommodement. Mais comme les sentiments de son héros n'ont aucun contenu social, cet accommodement ne peut-être qu'éclectique. La fiancée du Prince exprime tout à fait clairement ce caractère éclectique de la solution de Kleist dans sa conversation avec le Grand Électeur pour sauver Homburg.

La loi martiale, je le sais, doit régner
Mais la douceur des sentiments a aussi droit de cité. ⁴⁴

⁴⁴ *Le Prince Friedrich von Homburg*, acte IV, sc. 1, op. cit., p. 481

Avec une telle conception du conflit, ce dernier drame de Kleist et le plus mûr, en dépit de la dramaturgie flamboyante de sa structure scénique, prend le caractère interne d'un *roman d'éducation*. Son objet est l'éducation du Prince Friedrich von Homburg : de l'anarchie sentimentale exaltée au Prussianisme. Le caractère dramatique interne de la transition historique d'alors, qui seule a rendu possible la création de ce drame, ne peut cependant pas prendre là une expression véritablement dramatique, puisque Kleist n'a pas compris la collision entre elles des forces sociales contradictoires de son époque, et qu'il n'a pu reproduire ce qu'il en a ressenti dans son vécu que sous cette forme essentiellement épique romanesque.

Aussi paradoxal que cela puisse paraître quand nous prétendons que Kleist est seul dramaturge allemand de naissance authentique, le fait est que l'évolution du dramaturge Kleist va de la nouvellistique, comme base de ses drames antérieurs, au romanesque. La contradiction avec la conception dominante aujourd'hui s'élucide facilement pour le lecteur s'il prend en compte que la théorie bourgeoise actuelle du drame néglige totalement ce qui est essentiel dans le drame, les collisions entre forces *sociales* opposées, de grands *contraires historiques*, et pense que la dialectique interne des passions individuelles intensifiées, violemment exacerbées, suffit pour le drame, et serait même une forme « plus profonde » de tragique que le « purement » social.

Ce n'est que chez un dramaturge d'un don aussi inhabituel que Kleist que l'on voit ces problèmes dans leur véritable clarté. À la majorité de ses successeurs, il manque cette hauteur dans la représentation qui seule permettrait une comparaison avec les dramaturges vraiment grands du

passé. Mais Kleist est l'un des plus grands hommes de scène, et artistes du dialogue scénique aux idées claires, de la littérature mondiale. Des dialogues qui en même temps illuminent comme l'éclair de façon si limpide, si concise, si concentrée des situations embrouillées entre les personnages et font avancer l'intrigue, comme par exemple les répliques lors de l'entrée en scène de Guiscard, ou celles lors de l'énoncé des ordres dans *Le Prince Friedrich von Homburg*, on n'en trouve que chez les plus grands dramaturges. À cela s'ajoute l'extraordinaire capacité de Kleist de créer des personnages : le grand et le charmant, l'affreux et le comique, il les maîtrise avec la même force et les mêmes moyens simples, sans être cependant triviaux, de l'art de la peinture de caractère. Pour être un nouveau Shakespeare – comme Wieland⁴⁵ l'espérait – il lui manquait « seulement » la clarté de l'image du monde, et « seulement », comme conséquence nécessaire d'une telle clarté chez les grands auteurs, la saine et raisonnable inclination pour une conception normale des passions. Mais dans ce « seulement », il y a tout un monde. La Kätchen de Kleist, par exemple, est dans sa nature l'une des figures les plus simples et les plus charmantes du drame allemand ; presque au même niveau que les Marguerite et Clara de Goethe.⁴⁶ Sauf que, du fait que Kleist donne à leur belle force et à leur abnégation des bases spirituelles pathologiques romantiques et pas humaines normales, elles vont être atrophiées et déformées dans le déroulement de l'action.

Seules de telles bévues d'un Kleist montrent où résident les véritables problèmes. La conception kleistienne de la passion mène le drame au voisinage de la nouvelle : un cas

⁴⁵ Christoph Martin **Wieland** (1733-1813) poète, traducteur et éditeur.

⁴⁶ Personnages de *Faust* et d'*Egmont*.

isolé monté exagérément en épingle est rapporté, radicalement, *dans son caractère fortuit*. Dans la nouvelle, c'est totalement légitime. Car c'est précisément là que le rôle énorme du hasard dans la vie humaine doit être rendu perceptible. Mais si l'événement représenté reste au niveau de ce hasard – et Kleist accentue encore ce caractère fortuit individuel de la psychologie et des événements –, pour être porté dans les sommets du tragique sans que soit représentée sa nécessité objective, alors il est inévitable qu'apparaisse quelque chose de contradictoire, quelque chose de dissonant.

Le drame kleistien est donc très loin de montrer la grande voie du drame moderne. Cette voie va de Shakespeare en passant par les tentatives de Goethe et de Schiller jusqu'au Boris Godounov de Pouchkine, sans avoir ensuite de digne successeur en raison du déclin idéologique de la classe bourgeoise. Le drame de Kleist en revanche est un *chemin latéral irrationaliste* du drame qui, comme nous l'avons montré et justement pour cela, est une préfiguration de l'art dramatique de la période de déclin et y acquiert une popularité tardive.

La passion individuelle qui s'isole en elle-même rompt en effet la liaison organique entre le destin individuel et la nécessité socio-historique. Avec la rupture de cette liaison, les bases idéologiques et littéraires du véritable conflit dramatique se trouvent détruites. La base du drame devient mince et étroite : purement individuelle et privée. Chez Kleist, cette contradiction est particulièrement aiguë parce qu'au cours de son évolution, il a appris à objectiver avec une expressivité inhabituelle, dans des scènes dramatiques, dans le dialogue dramatique, les manifestations apparentes des tragédies intimes. Mais comme le grand conflit dramatique fait défaut, les éléments n'acquièrent pas une

vie historique vraiment vivante. Ce n'est que dans *Le Prince Friedrich von Homburg* qu'il y a des avancées, mais ce ne sont que des avancées, vers une telle figuration grande et universelle d'une étape d'évolution de l'humanité. Certes, les passions kleistiennes sont des passions typiques au sein de la société bourgeoise. Leur dialectique interne reflète les conflits typiques des individus de la société bourgeoise devenus des « monades sans fenêtres. »⁴⁷

Mais Kleist en l'occurrence – tout comme le drame moderne au sens strict – ne va que psychologiquement dans les profondeurs, au plan sociohistorique, il en reste au phénomène donné immédiat de ce conflit, il ne montre pas ces forces sociales qui produisent en réalité chez les individus, certes inconsciemment, cette psychologie et ses conflits. Kleist est donc le premier dramaturge important du 19^{ème} siècle qui commence à *privatiser* le drame, cette forme littéraire sociale par excellence. C'est pourquoi il est le plus grand ancêtre de la dramaturgie moderne au sens strict, le modèle de la déformation et de la dissolution de la forme dramatique dans la période de décadence de la littérature bourgeoise.

⁴⁷ Gottfried Wilhelm Leibniz, *La Monadologie* (1714), § 7.

III.

À deux reprises seulement, l'auteur Kleist a été confronté à des conflits qui intégraient les passions qu'il représentait dans des contextes énormes, universels, qui dressaient autour des passions individuelles le grand cadre de l'historicité : dans *Michael Kohlhaas* et dans *La cruche cassée*.⁴⁸ Il est à noter et c'est très important, justement pour le problème de Kleist auteur tragique, que ces grands chefs d'œuvres ne sont pas des tragédies dramatiques, mais une nouvelle et une comédie.

Dans *Michael Kohlhaas* également, Kleist dépeint une passion exclusive, qui consume entièrement l'homme et le conduit à la ruine. Mais premièrement, cette passion ne nous est cette fois-ci pas présentée comme une donnée psychologique préexistante d'un individu remarquable, mais elle naît et se développe devant nos yeux, et ce n'est que peu à peu qu'elle atteint le niveau d'un pathos frénétique. Deuxièmement, l'objet de cette passion est d'emblée quelque chose de social. Le maquignon Kohlhaas s'est vu prendre ses chevaux, illégalement, par un junker. Il n'exige que son bon droit, et ce n'est qu'après avoir échoué dans tous les moyens pour obtenir justice pacifiquement, qu'il se tourne avec une fureur amère contre la société violente et corrompue des junkers au 16^{ème} siècle. La passion de Kohlhaas est donc – justement en raison de ses ramifications sociales et non plus purement individuelles – d'emblée raisonnable au sens de la grande composition tragique.

Le destin de Kohlhaas est tout à fait inhabituel, et bien au-dessus de la moyenne, comme tout destin tragique

⁴⁸ *Michael Kohlhaas* in *Œuvres Complètes, récits*, et *La Cruche cassée* in *Œuvres Complètes, Théâtre I*.

authentique. La psychologie de Kohlhaas elle-aussi évolue sur les sommets de la tension tragique, et non plus sur une ligne moyenne. Mais elle n'est jamais pathologique au sens où le sont les passions de Penthésilée ou de Käthchen. Kohlhaas est un homme normal, qui aborde la société avec des exigences très modestes, très mesurées. Que la non-satisfaction de ces exigences et en particulier la manière violente et corrompue avec laquelle la société des junkers le traite le conduise à se faire justice soi-même dans la fureur est, pour tout lecteur, sans plus, éclairant et compréhensible.

Le destin tragique de Kohlhaas s'intègre organiquement dans la série des œuvres littéraires les plus importantes des temps modernes : dans la série de ces œuvres qui ont pour sujet la dialectique de la justice, insoluble dans la société bourgeoise, dans lesquelles les contradictions irréductibles de la légalité de la société de classe s'expriment dans une figuration vigoureuse. Ce fait est là : il est typique de la société de classe que l'individu doive, soit se soumettre à l'injustice et l'anomie des classes dirigeantes ou être contraint, aux yeux de la société et même selon ses propres conceptions morales, à devenir un criminel.

Cette grande tragédie, Kleist la dépeint dans le cadre d'une excellente représentation, profondément juste au plan historique, de l'Allemagne au 16^{ème} siècle. En politique, Kleist a été l'allié des romantiques les plus réactionnaires. Il s'est politiquement accommodé de la falsification réactionnaire de l'histoire du romantisme, de la transfiguration des rapports féodaux en une idylle harmonieuse entre propriétaires fonciers et serfs, de l'idéalisation du Moyen-âge. Le monde médiéval en décomposition de *Michael Kohlhaas* n'a cependant rien d'une idylle sociale en soi d'un Fouqué ni d'un Arnim.

Kleist figure avec une énergie impitoyable la brutalité criminelle, la gredinerie rusée barbare des junkers de cette époque. Il montre comment toutes les autorités et tribunaux sont apparentés à ces junkers et, corrompus, couvrent et soutiennent leurs crimes. L'écrivain Kleist soupçonne même les limites du guide idéologique de cette époque, les limites de Luther. Naturellement, l'influence sur Kohlhaas de l'entretien avec Luther est déterminante. Mais c'est historiquement exact. Objectivement, les junkers luthériens font ce qu'ils veulent – en dépit de tout ce que dit Luther. Le luthérianisme n'a pour eux rien d'intimement contraignant.

Il y donc là un récit historique important ; il faut encore en l'occurrence souligner que Kleist dans cette objectivité historique suit des voies qui lui sont tout à fait propres. Il n'a comme modèle – tout comme Walter Scott apparu plus tard – que les drames de jeunesse de Goethe. On peut seulement regretter que ce chef d'œuvre soit gâté par quelques ingrédients romantiques extravagants de Kleist.

L'histoire bourgeoise de la littérature veut toujours et encore assimiler Kohlhaas aux héros obsessionnels des drames amoureux de Kleist. Comme nous l'avons vu, cela est totalement faux. Bien au contraire, on peut même dire que la grandeur figurative de cette nouvelle est très étroitement liée au fait que son héros est bien moins proche du cœur de Kleist que Penthésilée ou Käthchen. C'est pourquoi la passion de Kohlhaas ne se vit pas dans un lyrisme scénique, mais s'insère, sans plus, dans le cadre d'événements magistralement racontés de manière concise. Justement parce que le sujet Kohlhaas, le problème Kohlhaas a clairement moins ému Kleist directement, l'a moins ému au plan tragique et lyrique que les tragédies amoureuses de ses héros et héroïnes, parce que c'était pour

lui davantage un événement objectif qu'un vécu passionnel, que c'était plus regardé que ressenti, plus un reflet de la réalité qu'une expression de son intériorité, une perfection magistrale a été atteinte. Cette contradiction montre très clairement la tragédie de Kleist écrivain. En opposition radicale aux plus grands écrivains de la littérature mondiale – à la hauteur desquelles sa force de figuration artistique s'élève parfois – il est d'autant plus proche des problèmes les plus profonds de la réalité que ses passions, ses expériences les plus intimes sont d'autant moins parties prenantes au reflet de ces éléments-là de la réalité. Ses expériences les plus profondes ne le portent pas – comme par exemple Goethe ou Pouchkine – à la rencontre du cœur de la réalité ; elles le mènent bien au contraire d'autant plus loin de ce cœur qu'elles sont plus profondément personnelles.

On peut voir encore plus clairement ce rapport est dans *La Cruche Cassée*. Au sujet de cette comédie, nous avons quelques informations sur l'histoire de sa création, sur quelques événements extérieurs qui ont conduit Kleist à l'écrire : d'un côté, comme Kleist le raconte lui-même, une gravure sur cuivre qu'il avait vue en Suisse, et d'autre part une sorte de concours littéraire avec quelques-uns de ses collègues d'alors, avec des écrivains sans importance. Sans surestimer l'importance de ces motifs, on voit pourtant que la comédie est née d'une humeur créatrice toute autre que les éruptions violentes et tourmentées des tragédies lyriques. Gundolf lui-aussi voit que *La Cruche Cassée* échappe à la série normale des créations de Kleist, qu'elle occupe une place particulière dans l'œuvre de cet auteur. Mais comme Gundolf voit justement la barbarie hystérique de Kleist comme le point de départ du drame germanique, il réduit – en conséquence – la valeur et l'importance de

cette remarquable comédie. Il voit dans *La Cruche Cassée* « un morceau de bravoure isolé, obtenu par son pur talent, comme preuve de son habileté technique » ; un « exercice de style sur un objet anormal... Quel intérêt public était donc lié à ce curieux cas particulier où un coquin de juge cherche par toutes sortes de subterfuges à se préserver d'une découverte humiliante ? »⁴⁹

Il est clair que Gundolf met là tous les rapports objectifs et toutes les valeurs objectives cul par-dessus tête. Mais on ne doit pas oublier que Gundolf se comporte à sa manière de façon très conséquente, et qu'il va radicalement jusqu'au bout d'une conception qui est elle-aussi largement répandue dans notre théorie littéraire. Si l'on ne voyait en effet dans la littérature (avec Gundolf) que l'expression de l'individualité de l'auteur, ou (avec la sociologie vulgaire) que l'expression de la psychologie de classe et pas le reflet de la réalité objective, Gundolf aurait alors raison. Comme expression de la personnalité de Heinrich von Kleist, en effet, *La Cruche Cassée* n'est de fait qu'un épisode, qu'une épreuve de sa capacité artistique de figuration après le tragique échec de sa tentative, dans *Guiscard*, de figurer son sentiment du monde dans une tragédie de grand style, et avant les grandes éruptions lyriques de sa passion érotique dans *Penthésilée* et *Käthchen de Heilbronn*. Et l'on ne peut absolument pas expliquer *La Cruche Cassée* à partie de la « psychologie de classe » du junker vieux-prussien Kleist.

Pour l'approche marxiste de la littérature, c'est l'œuvre réalisée et sa relation à la réalité objective qui est décisive. Et dans *La Cruche Cassée*, nous trouvons une peinture

⁴⁹ Le juge Adam s'est introduit de nuit dans la chambre de la jeune Ève. Surpris, il casse une cruche en s'enfuyant par la fenêtre. La mère de la jeune fille porte plainte devant celui qu'elle ignore être le coupable.

grandiose de la Prusse d'alors, qui se présente à nous – peu importe si c'est pour des raisons politiques ou esthétiques – comme une Hollande patriarcale. Mais les traits hollandais ne sont que secondaires et artistiquement décoratifs. Comme dans *Michael Kohlhaas*, l'essentiel là-aussi est la destruction artistique de l'image romantique idyllique du « bon vieux temps ». L'arbitraire de la justice patriarcale à la campagne, la maltraitance des paysans par les autorités, la profonde méfiance des paysans à l'égard de tout ce qui vient d'« en-haut », leur sentiment que l'on ne peut se protéger de l'administration que par la corruption ou la fraude, peu importe que cette corruption ait lieu sous forme de cadeaux, d'argent, ou de faveurs sexuelles, tout cela produit un tableau réaliste remarquable de la Prusse rurale d'alors. Il est très intéressant d'observer comment là-aussi, les thèmes favoris de Kleist en matière de figuration psychologique prennent ici un contenu social. Même chez l'héroïne de cette comédie, la méfiance de Kleist joue un grand rôle. Mais sa méfiance est dirigée contre l'autorité, y compris contre le « bon » revizor qui démasque le juge du village et remet à la fin tout en ordre. Il serait très injuste de reprocher à Kleist cette fin optimiste. Il ne peut y avoir ici de comédie en général que sur la base d'une illusion s'exprimant dans cet optimisme. Kleist partage là les illusions de Molière et Gogol.

La Cruche brisée est artistiquement l'œuvre de Kleist la plus parfaite. Le démêlage progressif dans l'apothéose finale de l'écheveau de malentendus qui est à la base de la situation n'y est pas dissonant ni perturbant comme dans les tragédies de Kleist, mais il donne justement à cette comédie une structure magnifique et une progression dramatique unitaire.

Il est cependant instructif, à partir de cette perfection, de se jeter un regard rétrospectif sur la structure des drames de Kleist. Nous avons déjà souligné la base nouvellistique. Si non observons maintenant de plus près le cours de l'intrigue, nous allons pouvoir constater dans tous les drames de Kleist, dans la structure et dans le cours de l'intrigue, quelque chose qui *s'apparente à la comédie*. Pensons que le drame mystique pathétique de Kleist *Amphitryon* a, presque sans changement de la structure et du cours de l'intrigue, été repris de la comédie de Molière. La modification par Kleist réside seulement dans la psychologie des personnages principaux, à laquelle il donne une profondeur tragique, et dont il intensifie les expériences érotiques jusqu'au mysticisme. Le fait aussi, dans l'intrigue de *Käthchen de Heilbronn*, que Käthchen ne soit pas en réalité la fille d'un simple artisan, mais celle de l'Empereur, a quelque chose de la comédie. Hebbel, un combattant d'avant-garde passionné pour la gloire littéraire de Kleist, un continuateur à maints égards des traditions dramatiques de Kleist, a passionnément désapprouvé ce thème et à cause de ce thème, il a rejeté le drame, en dépit de quelques beautés. Il pensait en effet à juste titre, que le véritable drame consistait en ce que la force humaine de l'amour de Käthchen triomphât des préjugés féodaux ; par la déclaration que Käthchen est la fille de l'empereur, le drame est anéanti en tant que drame. C'est exact. Mais il est clair qu'un tel thème, un éclaircissement de confusions existantes par un fait inconnu des participants peut très bien servir de base à une comédie.

Cette analyse peut être menée pour tous les drames de Kleist. Nous nous contenterons de renvoyer à nos remarques sur la structure de *Penthésilée*. Et il est très caractéristique que Kleist ait traité une intrigue analogue

dans *Fiançailles à Saint-Domingue*.⁵⁰ Le soulèvement des noirs et le massacre des blancs y constituent l'arrière-plan de l'action. Un blanc se réfugie dans la maison d'un noir, par hasard absent. Une métisse qui vit là tombe amoureuse du blanc, l'amour devient, comme toujours chez Kleist, décrit d'une manière psychologiquement grandiose, avec la dialectique des malentendus et des défiances, au bord de l'abîme tragique. Le noir rentre à la maison. La métisse veut sauver son amoureux, mais elle utilise des moyens qui renforcent la méfiance de celui-ci à son encontre. C'est pourquoi il l'abat, pour ensuite éprouver près de son cadavre le repentir authentiquement kleistien, lorsqu'il prend conscience qu'avec son aide, la libération se produit. De cette nouvelle, un contemporain très médiocre de Kleist, Theodor Körner,⁵¹ a tiré une comédie avec « happy end ». La comédie est mauvaise, et Hebbel a totalement raison de la rejeter avec un mépris complet. Mais pour le problème qui nous intéresse ici, il est très caractéristique que Körner ait pu reprendre l'intrigue de la nouvelle de Kleist presque sans changement, et seulement écarter la psychologie de la défiance et lui faire perdre son caractère pour en faire une comédie.

Évidemment, une erreur dans la conception, récurrente de façon aussi conséquente, chez un écrivain important comme Kleist, ne relève pas du hasard. D'autant moins que justement son orientation et ses moyens extatiques lyriques pour masquer la fragilité objective de sa structure sont devenus, à partir de la moitié du 19^{ème} siècle, très

⁵⁰ In Heinrich von Kleist, *Fiançailles à Saint-Domingue/Die Verlobung in St. Domingo - L'Enfant trouvé/Der Findling*, Trad. Pierre Deshusses, Paris, Folio bilingue Gallimard, 2001

⁵¹ Theodor Körner (1791-1813) poète et militaire prussien, auteur de poésies patriotiques, mort au combat contre les français.

importants pour l'évolution du drame. Il me semble que ce genre de structure dramatique est intimement liée à cette crise de conception du monde qui chez Kleist prend forme pour la première fois dans des drames importants.

Il s'agit en l'occurrence du problème que le tragique et le comique cessent, pour ces écrivains récents, d'être des catégories objectives de la réalité, qu'ils deviennent de plus en plus des points de vue subjectifs pour expliquer les phénomènes de la vie. Cette subjectivisation et cette relativisation du tragique et du comique, les écrivains n'en prendront conscience que relativement tard. On peut dire qu'elle n'est présente sous une forme consciente que chez Ibsen, et se répercutera ensuite de lui sur Strindberg, et tout particulièrement sur Shaw.⁵² Kleist tient encore son sentiment tragique subjectif pour quelque chose d'absolu. Ce n'est cependant qu'une conviction fanatique et ne change rien d'essentiel au fait objectif que chez lui, le conflit tragique ne découle pas des événements représentés, pas de la mise au jour de leurs racines sociohistoriques. La dichotomie objective qui résulte là de la problématique dramatique asociale et anhistorique se répercute partout dans le style de la dramaturgie kleistienne.

À nouveau, il s'agit là d'une tendance de fond du drame dans la deuxième moitié du 19^{ème} siècle, dont Kleist est justement le précurseur le plus important. La disparition toujours plus vigoureuse du tragique objectif, parallèlement au renforcement d'un ressenti subjectif profond de la nature tragique de la personnalité dans le monde bourgeois contemporain, produit un style dramatique d'un genre particulier. En un mot : cela fait naître un *succédané*

⁵² George Bernard Shaw (1856-1950), critique musical, dramaturge, essayiste, et scénariste irlandais. Acerbe et provocateur, pacifiste et anticonformiste, il obtient le prix Nobel de littérature en 1925.

lyrique scénique du tragique objectif, du tragique propre à l'intrigue.

Chez Ibsen ou Strinberg, ce lyrisme opère par les marqueurs d'ambiance que sont les détails du milieu, observés avec réalisme, mais qui vont être toujours et encore stylisés et exagérés, au plan lyrique scénique, en ce qui concerne cette ambiance tragique (ou tragi-comique). Chez Kleist, l'ambiance tragique s'épanouit purement sur ce lyrisme scénique, sur l'impact, pourrait-on dire, musical de ces effets scéniques et lyriques. Il est très intéressant et pas du tout anodin, que Nietzsche, dans sa période anti-Wagner, ait vu dans *Penthésilée* un très grand précurseur des drames musicaux wagnériens. L'impact international extraordinaire de Wagner repose en effet sur le fait précis qu'il a trouvé de la façon la plus conséquente ce succédané musical scénique au dramatique objectif disparu, au tragique objectif. Il n'est pas douteux que la figuration psychologique des héros wagnériens est très profondément liée à la dramaturgie de Kleist et de Hebbel (de même qu'à des tendances d'évolution analogues dans le roman français et dans le lyrisme français, avec Flaubert et Baudelaire). Nous ne pouvons évidemment pas discuter ici des problèmes du drame musical wagnérien. Nous pouvons simplement affirmer, du point de vue de l'évolution du drame lui-même, que chez Wagner a été trouvée, au travers du lyrisme scénique d'ambiance, la forme artistiquement la plus efficace de succédané du dramatique propre à l'intrigue. On peut clairement voir, par exemple dans le marqueur scénique d'ambiance de la « technique du leitmotiv » chez Ibsen et d'autres, qu'il s'agit bien là d'une tendance séculaire de l'évolution dramatique.

Chez Kleist, évidemment, tous ces problèmes et contradictions ne sont présents qu'en germes. Mais il sera

clair pour le lecteur des développements précédents que l'impensabilité d'une transformation de *Penthésilée* en comédie ou tragi-comédie ne résulte que de son expressivité lyrique saisissante. Là où Kleist, contraint par la forme nouvellistique, ne fait pas marcher cette machinerie lyrique, on voit déjà beaucoup plus clairement ce relativisme, et il se fait jour tout à fait clairement – et Kleist lui-même en a les premières lueurs – quand il reprend presque sans changement dans *Amphitryon* l'intrigue de la comédie de Molière. Le lyrisme amoureux mystique fait sortir les protagonistes de la sphère du comique ou du tragi-comique, de la manière que nous venons d'analyser. L'action secondaire reprise de Molière et rendue encore plus vulgaire et plus populaire par Kleist, souligne cependant cette relativité ; elle se manifeste clairement par endroits dans quelques répliques de Sosie, le serviteur d'*Amphitryon*. Mercure se déguise justement en Sosie, Jupiter en *Amphitryon*, et cette mascarade conduit dans le cercle des serviteurs à des effets purement comiques, vulgaires, tandis qu'elle produit chez les protagonistes une mystique amoureuse tragique. Mais après que Sosie a été roué de coups par Mercure déguisé en Sosie, et donc dans son imagination par lui-même ou par son double, il dit :

C'est ainsi. Parce que venant de ma bouche,
Ce ne sont que billevesées, qui ne méritent pas qu'on les écoute.
Mais si grand se fut rossé lui-même,
On crierait au miracle. ⁵³

Sans le vouloir, inconsciemment, Kleist en arrive ici à une autocritique réaliste populaire de ses propres drames. Car chez les « grands » de ce drame, on a de fait, à travers

⁵³ Kleist, *Amphitryon*, Acte II, sc. 1 Théâtre I, op. cit., page 315. (Idem chez Molière, vers 839-842.)

Kleist lui-même, « crié au miracle ». Et dans cette autocritique réaliste, Kleist donne forme, inconsciemment, à la critique sociale populaire des bases sociales de son art dramatique : il montre l'exagération sentimentale et objectivement fautive et la distorsion qu'il y a chez les « grands » qui sont détachés de la saine vie du peuple et qui ressentent leurs problèmes individuels sous forme de surtension mystique monomaniaque.

Toutes les œuvres de Kleist sont pleines de ces éruptions de réalisme. Nous nous contenterons d'indiquer quelques exemples. Nous avons vu que Kleist, dans *La Bataille d'Hermann*, n'a pas traité la libération de la vieille Allemagne comme une idylle. Ajoutons encore le réalisme courageux avec lequel Kleist, selon ses propres termes, fait de Thusnelda, l'héroïne nationale germanique, une « oie ». ⁵⁴ L'éruption la plus importante se produit dans le dernier drame de Kleist, dans la scène célèbre et beaucoup critiquée de la peur de la mort, dans *Le Prince Friedrich von Homburg*. Là où le dessein de Kleist était d'une part la glorification de la vieille Prusse, et de l'autre la manifestation de la pathologie somnambulique de son héros, il trace en réalité un tableau émouvant, vrai et authentique, tant de la peur de la mort que de la victoire morale intime sur cette lâcheté momentanée. À juste titre, Heine a vu dans ces scènes une contestation importante et humainement authentique du concept conventionnel prussien du héros.

Ce qui ne se montrait dans les autres drames que par des éruptions isolées, à savoir la grande capacité de Kleist pour le réalisme objectif et critique, la capacité à refléter littérairement la réalité, de manière riche et expressive,

⁵⁴ En allemand, l'oie, *die Gans*, symbolise la bêtise.

avec une authenticité et une véracité sans réserves, prend une forme achevée dans ses chefs d'œuvre, dans *Michael Kohlhaas* et dans *La Cruche Cassée*. Ces chefs d'œuvre représentent chez le junker de la vieille Prusse Kleist cette « victoire du réalisme » dont a parlé Engels à propos du royaliste Balzac.⁵⁵

Mais une telle « victoire du réalisme » n'est jamais un miracle, elle a au contraire ses conditions préalables subjectives et objectives. Les conditions subjectives sont le talent et l'honnêteté de l'écrivain, c'est-à-dire sa capacité à appréhender et à représenter le monde dans toute sa complexité, et son courage de figurer ce monde qu'il a vraiment vu et tel qu'il l'a vraiment vu. Sur le talent de Kleist, nous n'avons ici plus rien à dire. Il faut encore simplement souligner en quelques mots son honnêteté subjective et sans réserve. Politiquement, Kleist a certes combattu aux côtés des réactionnaires les plus extrémistes, mais par son caractère, il se différencie très radicalement et très avantageusement de la racaille aventuriste avec laquelle il a mené sa bataille. Est particulièrement frappant le contraste moral humain entre Kleist et l'ami le plus intime de ses dernières années, Adam Müller. Adam Müller a participé au combat réactionnaire des *Abendblätter*. Mais d'un côté, il a en tous cas cherché à assurer ses arrières auprès de la Cour de Vienne, grâce à Gentz,⁵⁶ et d'un autre

⁵⁵ Lettre d'Engels à Margaret Harkness, début avril 1888, in K. Marx, F. Engels, *Sur la littérature et l'art*, Éditions Sociales, 1954, p. 318. *MEW* tome 37, p. 44

⁵⁶ Friedrich von Gentz (1764-1832), écrivain et homme politique allemand. Philosophe et disciple de Kant, il fut également journaliste et diplomate, notamment auprès de Metternich. Écrivain passionné et engagé, il a écrit des œuvres fondamentales d'économie politique et fut surtout l'un des principaux acteurs du mouvement contre-révolutionnaire et l'adversaire européen le plus actif de Napoléon.

côté nous avons de lui un mémoire au Premier Ministre Hardenberg dans lequel il préconise de créer un « journal d'opposition fidèle au gouvernement » et d'être récompensé pour ses loyaux services. Il a aussi, de fait, constamment reçu des subsides de Hardenberg. Kleist en revanche a nettement rejeté toute tentative de corruption de la part du gouvernement, et s'il s'est matériellement et moralement ruiné dans son combat réactionnaire, c'est en homme subjectivement honnête.

Cette honnêteté de Kleist est une des conditions subjectives importantes pour la « victoire du réalisme » dans ses chefs d'œuvres et dans quelques parties de sa production globale.

Que la « victoire du réalisme » ne soit pas le trait fondamental de toute sa production poétique, comme le constate Engels pour Balzac et Lénine pour Tolstoï, chez lesquels les expressions de la psychologie de classe étroitement réactionnaires ne sont que des taches de rousseur, la raison en est dans l'Allemagne d'alors. Balzac a vécu la succession monstrueuse de révolutions et réactions dans l'évolution française jusqu'en 1848, Tolstoï les contradictions de l'évolution de la Russie paysanne de 1861 à 1905. Les grands développements révolutionnaires, ces virages dans les progrès de la société, ont fait de Balzac et Tolstoï de grands réalistes. Certes, Kleist a lui aussi vécu une période de bouleversements, mais marquée par les conditions les plus embrouillées et les plus misérables, ce bouleversement de la Prusse dont Mehring a dit pertinemment que la défaite honteuse d'Iéna avait été pour la Prusse la prise de la Bastille libératrice. La puissance objective de cette réalité n'était pas suffisamment claire et forte pour transformer le côté réactionnaire borné et l'individualisme décadent de Kleist en une figuration

objective d'ensemble de la réalité. Aussi ses chefs d'œuvre ne sont-ils donc dans son œuvre que des cas isolés.

Mais c'est par la connaissance de ces œuvres qu'il faut mesurer la véritable tragédie de Kleist. Dans sa « psychologie de classe », c'était un junker prussien borné. Dans ses intentions littéraires, un puissant précurseur des principaux courants décadents de la littérature bourgeoise tardive. Dans les rares cas où la réalité a entraîné une « victoire du réalisme » en dépit de ses intentions, un des réalistes les plus importants de toute la littérature allemande. Goethe, qui n'aimait pas Kleist en raison de son profond dégoût pour toute décadence, l'appelle un « corps bien favorisé par la nature, qui a contracté une maladie incurable. »⁵⁷ La maladie incurable se trouvait dans l'Allemagne d'alors, et il n'y avait pour Kleist aucune possibilité de la surmonter. Il a péri tragiquement de par la misérabilité de l'Allemagne, de par ses propres instincts, tant réactionnaires que décadents.

[1936]



⁵⁷ J. W. von Goethe, *Sämtliche Werke, Wohlfeile Volksausgabe, vollständig in zwölf Bänden*, vol. 10, Herisau, Verlag vom Litteratur-Comptoir, 1838, p. 30,

Table des matières

| | |
|------|----|
| I. | 8 |
| II. | 20 |
| III. | 39 |