

***FINS HÉROÏQUES ET FINS D'ÉPOQUES DANS LE THÉÂTRE DE
BYRON, MUSSET ET SCHILLER***

***HEROIC DEATHS AND FIN D'ÉPOQUE IN THE THEATRE OF
BYRON, MUSSET AND SCHILLER***

***MORTI EROICHE E FINE D'EPOCA NEL TEATRO DI BYRON,
MUSSET E SCHILLER***

Agnès FELTEN¹

Résumé

Le théâtre romantique possède des héros qui meurent dignement. Ceux-ci donnent leur vie pour sauver la nation. Ils ont de hautes idées de leurs destinées. Et en même temps ils préfèrent s'éclipser devant l'intérêt national, devant les visées collectives tel que le préconise Rousseau dans Le Contrat social. Le héros meurt de manière noble sur le champ de bataille. Dans Lorenzaccio de Musset et dans La conjuration de Fiesque à Gênes de Schiller, le héros connaît une fin tragique dans un fleuve. L'héroïne est décapitée dans Marie Stuart de Schiller ou brûlée vive sur un bûcher dans Jeanne d'Arc. Toutes ces fins sont exceptionnelles et traduisent la violence d'une époque tourmentée. Les pièces de théâtre qui nous intéressent marquent différentes périodes historiques de transitions. Parce qu'elles sont terminées, elles permettent d'ouvrir la suite et de porter les germes de générations futures averties du passé ou inconscientes des précédentes. Quelle vision est donnée dans nos pièces de ces fins héroïques ? Quel est l'intérêt d'évoquer la mort ? En quoi l'esthétique théâtrale de nos trois auteurs est-elle critique vis-à-vis des esthétiques précédentes ? Ainsi l'esthétique classique est mise à mal par nos dramaturges avides de proposer une nouvelle période esthétique. La tragédie de type racinienne est à son agonie, quelles sont les nouvelles formes proposées par nos auteurs ? Par conséquent, nos trois auteurs ont révolutionné le théâtre en mettant un terme à un certain théâtre qu'ils ont jugé dépassé. Ce qui ne les empêche pas de lorgner vers le passé et de s'en inspirer. La création artistique se fonde sur différentes strates et marque des retours en arrière. Une nouvelle ère vient enterrer la précédente. Des fins héroïques correspondent à des fins dramatiques. Il existe un lien fort entre le contexte historique et le type de héros, ainsi que sa fin. Chaque époque cultive un type de mort singulière et le romantisme en particulier, ainsi que Schiller, que l'on ne peut pas vraiment qualifier de romantique. Donc nous allons nous intéresser aux esthétiques émergentes qui se démarquent des époques révolues, tout en y rattachant les destinées héroïques fatales des pièces de Byron, Musset et Schiller.

Mots clés : héroïsme, mort, Byron, Musset, Schiller

Abstract

Romantic drama abounds of heroes who die in dignity. They give their lives to save the nation. They have great ideas about their own destinies. At the same time, they prefer to erase themselves before the national and collective interest, as advocated by

¹ agnes.felten@gmail.com, Université de Nantes, France

Rousseau in The Social Contract. Romantic hero dies nobly on the battlefield. In Musset's Lorenzaccio and in Schiller's Fiesco; or, The Genoese Conspiracy, the hero encounters a tragic death in a river. In Schiller's Mary Stuart the heroine is beheaded, while she is burned alive at the stake in Joan of Arc. These heroic deaths are exceptional and reflect the violence of a tormented era. The plays we focus on mark different historical periods of transition. These are completed cycles that lead to a new era and carry the seeds of future generations, conscious or unconscious of the past. What vision is given in our plays to those heroic ends? What is the interest in evoking the death? How is the theatrical aesthetics of our three authors critical towards the previous aesthetics? Classical aesthetics is undermined by our playwrights, who are eager to inaugurate a new aesthetic period. While "Racinian-style" tragedy is in its death throes, what new theatrical forms are being introduced by our authors? They have revolutionized drama by putting an end to a certain kind of theatre they considered outdated. However, this does not prevent them from ogling towards the past and getting inspired from it. Artistic creation is based on different layers and marked by continuous set-backs. A new era has just buried the previous one. Heroic deaths serve dramatic purposes. There is a strong relation between the historical context and the type of hero and death represented in drama. Each epoch cultivates a specific kind of death. This is particularly true for Romanticism and Schiller, although he cannot really be considered a Romantic. In this article, we will look at the emerging aesthetics that stand out against bygone eras, while relating to them the fatal heroic destinies in the works of Byron, Musset and Schiller.

Keywords: heroism, death, Byron, Musset, Schiller

Riassunto

Il teatro romantico è caratterizzato da eroi che muoiono con dignità. Danno la loro vita per salvare la nazione. Hanno grandi idee sul proprio destino, ma allo stesso tempo preferiscono eclissarsi davanti all'interesse nazionale e collettivo, come raccomanda Rousseau nel Contratto sociale. L'eroe muore nobilmente sul campo di battaglia. Nel Lorenzaccio di Musset e nella Congiura di Fiesco a Genova di Schiller, l'eroe trova una fine tragica in un fiume. Nella Maria Stuarda di Schiller l'eroina viene decapitata, mentre nella Giovanna d'Arco è arsa viva sul rogo. Tutte queste morti sono eccezionali e riflettono la violenza di un'epoca tormentata. Le opere teatrali che ci interessano segnano diversi periodi storici di transizione. Si tratta di periodi conclusi, che permettono di aprire le porte all'avvenire e portano in grembo i germi di generazioni future, consapevoli del passato o incoscienti delle epoche precedenti. Che visione è data a queste morti eroiche nelle nostre opere teatrali? Che interesse si cela nell'evocare la morte? In che senso l'estetica teatrale dei nostri tre autori è critica nei confronti dell'estetica precedente? L'estetica classica viene, infatti, oltrepassata dai nostri drammaturghi, desiderosi di inaugurare un nuovo periodo estetico. La tragedia di tipo raciniano è ormai agonizzante. Quali nuove forme sono proposte dai nostri autori? Essi hanno rivoluzionato il teatro, mettendo fine a un certo tipo di espressione teatrale che consideravano superata, ma ciò non impedisce loro di occhieggiare al passato e di ispirarsene. La creazione artistica si fonda su diversi strati ed è segnata da continui ritorni indietro. Una nuova era ha appena seppellito la precedente. Le morti eroiche corrispondono a finalità drammatiche. Esiste un forte legame tra il contesto storico, il tipo di eroe rappresentato e la sua morte. Ogni epoca coltiva uno specifico tipo di morte e questo vale in particolare per il romanticismo e per Schiller, che pur non possiamo considerare davvero romantico. In questo scritto, ci occuperemo delle forme estetiche

emergenti che si distinguono rispetto alle epoche passate, pur ricollegandovi i destini eroici fatali delle opere teatrali di Byron, Musset e Schiller.

Parole chiave : eroïsme, morte, Byron, Musset, Schiller

Introduction

L'association des termes fin et héroïque appartient à une tradition littéraire ancienne, où la vision du héros était liée à celle de sa mort. Le héros, qui a vécu noblement, ne peut connaître qu'une fin héroïque. Son issue n'est possible et concevable qu'en fonction de caractères grandioses et imposants. Le héros, comme Achille dans *l'Illiade*, véritable parangon du genre, connaît une issue tragique et ce terme ajoute encore à sa valeur héroïque. Il n'est pas concevable dans l'esprit littéraire classique qu'un véritable héros connaisse une mort ridicule. En revanche à l'époque romantique, le héros peut mourir par hasard, voire stupidement, ainsi que l'atteste la chute de Lorenzo dans l'Arno. Ce héros de Musset, modeste, petit, dont le nom comporte un suffixe dévalorisant, connaît, contrairement à la majorité de ses actes, une mort ridicule. Il est lynché par la foule et précipité dans le fleuve de Florence, alors qu'il n'a aspiré qu'à délivrer la ville de la tyrannie. La représentation de la mort au théâtre est souvent associée à la fin d'époques bien délimitées. Ainsi différentes ères prennent fin avec la fin du héros. Une ère attachée au règne de Philippe II d'Espagne prend fin à la mort de celui-ci. Nous allons nous attacher ici, à travers le théâtre de Byron, Musset et Schiller à étudier les rapports entre les fins héroïques et les fins contextuelles qui marquent des périodes importantes analysées tout autant que les héros qui les ont marquées. Nous allons nous demander quels sont les types de morts qui apparaissent dans nos pièces et si elles sont liées à des époques précises. Ensuite nous observerons l'attitude des héros par rapport à leur mort, toujours au regard des contextes historiques. Et enfin nous verrons comment la mort est représentée au théâtre selon les époques choisies par nos auteurs.

Les différents types de morts selon les époques

Nous pouvons observer une typologie des morts dans les pièces de notre corpus. Les personnages, que l'on peut eux-mêmes classer dans différentes catégories, sont confrontés à des morts plus ou moins prévues. Certains ont des condamnations, d'autres sont assassinés, et pourtant ces faits ne sont pas vraiment dus au hasard. Les circonstances, en général, bien amenées par les auteurs laissent penser que le personnage risque sa vie dès le début de la pièce. C'est la conception tragique qui domine ainsi et les personnages, tous soumis à leur destin. Le spectateur, rendu complice dès le

départ, assiste au déroulement de l'histoire, jusqu'à la mort prévue du protagoniste. D'ailleurs, on peut se demander si le personnage lui-même, parfois ne s'en doute pas un peu.

Mort choisie dans un contexte de régime totalitaire

Les personnages confrontés à des milieux violents, ou soumis à des régimes qui leur sont contraires n'ont pas d'autre choix que la mort. Leur destin leur impose la mort comme une solution, voire une obligation. Ils sont nés princes d'un royaume inégalitaire où règne l'injustice et ils n'ont d'autre possibilité que de donner leur vie pour sauver leur nation. Cette mort jugée tragique obéit à la raison d'Etat. Ainsi Don Carlos et Lorenzaccio se trouvent dans ce cas de figure. Don Carlos subit la pression de l'inquisition et souffre du poids de l'image paternelle. Le roi Philippe II d'Espagne, véritable tyran, ne laisse aucune place à son fils ou à son peuple. Quant à Lorenzaccio, il envisage de purifier Florence pour la débarrasser du duc Alexandre. Durant l'acte IV, il énonce son projet, frappant de porte en porte. Il résume ainsi son acte futur : « Je viens vous avertir que le duc doit être tué cette nuit. Prenez vos mesures pour demain avec vos amis, si vous aimez la liberté. »¹ Mais les conjurés sont juste surpris qu'il soit à l'origine de la préméditation de la mort du duc. C'est pourquoi, à la fin de la scène 7, Lorenzo finit par dire sur un ton de lassitude affirmé : « Pauvre Florence ! pauvre Florence. »² Sa mort est tout autant peu héroïque. Le récit est effectué presque froidement par Pippo qui expédie la nouvelle, sans emphase et sans effet tragique. Il dit qu'il est mort, et qu'un homme l'a frappé par derrière et qu'il a été poussé dans la lagune. Sa seule marque de compassion est remarquable dans : « Dieu de miséricorde »³ La mort de Lorenzo même pour lui n'a rien de spectaculaire. Il imagine la peine de sa mère, elle qui serait surtout choquée qu'il ait commis un crime. La mort semble choisie même si à aucun moment vraiment, le héros ne le dit ainsi. Il arrive plus souvent que la mort soit subie, dans un contexte autre.

Mort subie dans un contexte de guerre

Les guerres sont aussi des circonstances qui engendrent la mort. Il est logique qu'en temps de guerre, les morts dominent et prennent de plus en plus d'importance. C'est, peut-être, pourquoi les thèmes de la guerre sont massivement choisis par nos auteurs. Ils abordent un large éventail des

¹ Musset, A., *Œuvres Complètes*, Paris, Seuil, 1963, p.105.

² Idem., p.105.

³ Idem., p.113.

périodes de la guerre. Le conflit au théâtre est un élément porteur et fortement créateur de situations dramaturgiques. Ainsi Schiller, a choisi la guerre de Cent ans. Byron, lui la guerre de Trente ans. Et Musset a simplement porté son choix sur un conflit interne à une ville. Le spectre de la Révolution a marqué nos auteurs et de nombreux écrits théoriques invitent à laisser penser que la Terreur a frappé durablement les esprits et l'imaginaire de nos auteurs. La rivalité entre la France et l'Ecosse atteint son paroxysme dans *Marie Stuart*. Cette dernière cristallise toute la haine qu'Elisabeth voue aux français et à cette rivale briseuse de cœurs et usurpatrice du pouvoir. Bien sûr, la pièce ne repose pas que sur cette opposition féminine, elle révèle une vision diamétralement opposée du pouvoir. Il n'est pas inutile de rappeler que la reine d'Angleterre s'efforce de montrer, presque en permanence, à quel point elle est légitime et que sa cause est noble. Elle répète aussi à l'envi que régner est une forte responsabilité et qu'elle seule en a les capacités. Ainsi Elisabeth explique la différence entre la souveraine responsable et la traîtresse soumise à ses pulsions :

*J'aurais pu, moi aussi, prétendre
Aux joies de la vie, aux joies du monde.
J'ai préféré les rigueurs du métier de roi.
Elle s'est attiré la faveur de tous les hommes
Parce qu'elle n'a jamais cherché qu'à être femme.
Et elle est courtisée des jeunes et des vieux.¹*

La mort programmée de Marie est évoquée de manière récurrente dans la pièce. Le destin de la reine étant connu à l'avance, tous les efforts engendrés par les éventuels soutiens dont elle aurait pu bénéficier sont vains. Mais l'espoir persiste. La pièce donne l'apparence d'une possibilité de rédemption, mais à la fin l'héroïne meurt dans des conditions tragiques. C'est aussi le cas pour Jeanne d'Arc. Le spectateur la sait condamnée à l'avance. Elle incarne la défense de la nation française et elle se bat pour sauver le peuple en guerre contre les Anglais. Elle va mourir pour la cause qu'elle a choisie. Elle est certaine de délivrer la France des Anglais lorsqu'elle rencontre Charles pour la première fois. Le dialogue échangé entre eux est éloquent à ce propos :

*JEANNE. Je coucherai à tes pieds la France domptée.
CHARLES. Et Orléans, dis-tu, ne se soumettra pas ?*

¹ Schiller, Friedrich, *Marie Stuart*, Paris, l'Arche, 1998, p.85.

JEANNE. Tu verras plutôt la Loire remonter son cours.

CHARLES. Irai-je à Reims en triomphateur ?

JEANNE. Je t'y mènerai à travers mille ennemis.¹

L'héroïne est sûre d'elle. Elle réussit à convaincre le roi et son entourage de la légitimité de ses actions et de son pouvoir sur les autres. Elle marque une grande détermination et rien ne pourrait la détourner de ses objectifs. D'autres acceptent dès le départ la mort d'eux-mêmes au nom d'une cause ou pour tout autre motif. Parfois le contexte est pesant et oblige à agir de cette manière extrême.

Mort par suicides dans un contexte de confusion

La confusion peut être liée au contexte politique, comme nous l'avons vu précédemment ou alors à une insatisfaction liée à une situation personnelle compliquée. Le personnage de Manfred songe au suicide, mais tout semble l'en empêcher. Il veut se suicider car il a commis l'irréparable en tuant la femme qu'il aimait. Ainsi dans une perspective romantique, il ne peut continuer à vivre sans celle qu'il a aimée à la folie. Il rencontre lors de sa quête vers la mort sept génies à qui il demande de l'aide. Il souhaite obtenir l'oubli. Il exige que les génies lui fournissent l'oubli ; ce qu'il demande avec ces termes :

L'oubli, l'oubli de moi-même. –Ne pouvez-vous pas, de tous ces royaumes cachés que vous m', offrez avec tant de profusion, m'extraire de ce que je demande ?²

Cette requête montre bien que la mort lui semble meilleure que la vie. Il ne supporte plus de ressasser son crime. Il a besoin d'expier sa faute. Il ne se sent plus capable de vivre. Il souhaite donc se suicider. Ici la fin de sa vie coïncide avec la fin de sa douleur. Les génies en revanche sont immortels et se plaignent de leur ennui. Dans les deux perspectives, aucun sort n'est enviable. C'est pourquoi le suicide dans l'esprit de Manfred a l'avantage d'être une solution rapide même si elle est radicale. Malgré sa détermination, il hésite quelques instants plus tard :

Pourquoi est-ce que j'hésite ? J'éprouve le désir de me précipiter de cette hauteur, et pourtant je n'en fais rien ; je vois le péril, -pourtant je ne recule pas ; mon cerveau a le vertige, pourtant mon pied est

¹ Schiller, Friedrich, *La Pucelle d'Orléans*, Paris, l'Arche, 2011, p.50.

² Lord Byron, *Théâtre complet*, Tome I, Éditions du Sandre, 2007, p.19.

ferme : je ne sais quel pouvoir m'arrête et me condamne à vivre, si toutefois c'est vivre que de porter en moi cette stérilité de cœur, et d'être le sépulcre de mon âme ; car j'ai cessé de me justifier à moi-même mes propres actions, -dernière infirmité du mal.¹

Le personnage représente un modèle instable et ne peut pas se résoudre à une décision ferme et définitive. Il est convaincu qu'il doit mourir car la vie lui paraît insupportable sans celle qu'il aime. Il s'étonne de ne pas pouvoir mettre en pratique ce qui lui semble la meilleure attitude à adopter. Le suicide reste un remède au mal du siècle. Dans l'esprit de Schiller c'est aussi un hommage aux amants maudits de Shakespeare. Et dans *Cabale et Amour*, Ferdinand empoisonne Louise qu'il soupçonne de l'avoir trompé. Il assiste à sa mort très froidement, insultant presque à travers elle toutes les femmes :

Femme, énigme éternelle ! Vos nerfs fragiles supportent les crimes qui rongent l'humanité à la racine, un grain d'arsenic vous terrasse...²

Quand il se rend compte qu'il n'a pas été trompé, il se suicide, non sans après l'avoir admiré une fois morte : « Comme elle est belle et ravissante en cadavre.³ » Le cadavre dans l'art est assez récurrent. Mais il a fallu « qu'il devienne plus rare, et acquière une singularité remarquable pour qu'il accède au statut d'objet d'art en tant que tel.⁴ » Et à la fin de la pièce, il s'adresse à elle de nouveau en lui disant qu'il vient la rejoindre. Il demande aux autres de le laisser expirer auprès de l'autel.⁵ Cette double mort liée au poids de la bourgeoisie qui est intervenue dans leur idylle afin de la détruire respecte la tradition shakespearienne. La pièce traite de la fin de plusieurs époques : l'adolescence est terminée, les Lumières, leur tolérance, achevées. La liberté de se marier de son propre chef n'existe pas malgré les souhaits de Molière, ou de Diderot. D'autres pièces traitent du suicide. On peut estimer que l'action politique de *Lorenzaccio* déguise un suicide prémédité depuis le début. Sa propre vie, sa jeunesse passée, ses désillusions le poussent à commettre cet acte fatal. Sa faiblesse supposée, sa peur des armes, sa crainte affectée de la violence le mènent à une issue forte logiquement condamnable. C'est le peuple qu'il a sauvé qui le conduira à la

¹ Lord Byron, *Théâtre complet*, Tome I, Éditions du Sandre, 2007, p.23.

² Schiller, Friedrich, *Cabale et amour*, Paris, l'Arche, 1999, p.134.

³ Schiller, Friedrich, *Cabale et amour*, Paris, l'Arche, 1999, p.136.

⁴ Carol, Anne, Renaudet, Isabelle, *La mort à l'œuvre. Usages et représentations du cadavre dans l'art*, Presses universitaires de Provence, 2013, p.8.

⁵ Schiller, Friedrich, *Cabale et amour*, Paris, l'Arche, 1999, p.139.

mort. Mais en même temps, il ne s'est pas caché, il n'a pas fui. Il a affronté la mort, la choisissant. Ce qui montre alors qu'il s'est suicidé à l'aide d'un intermédiaire. Cet adjuvant potentiel a poussé la logique de la mort jusqu'à son paroxysme.

L'attitude des héros face à la mort selon les époques

À chaque époque, son héros. Les valeurs des uns ne sont pas les valeurs des autres, même si la continuité héroïque semble évidente au théâtre. Les héros schillériens, byroniens ou musséliens sont notamment les descendants des héros cornéliens. Ils accordent tous une grande importance à la raison d'État et à l'honneur par exemple. Il est possible de faire aussi un parallèle entre les tragédies de Racine et les celles de Schiller ou de Byron. Le drame romantique, tel que le conçoit Musset est plus proche de Shakespeare, qui a également inspiré les deux autres auteurs. Les figures marquantes du théâtre comportent des héros qui sont à la source de l'inspiration de nos auteurs. Quelle attitude affirme donc le héros face à la mort ? Le spectateur attendrait un stoïcisme marquant. Le héros n'est pas censé éprouver la peur. Il ne serait pas non plus de bon ton qu'il tremble à l'idée de mourir. Le héros ne se cache pas, il ne fuit pas la mort, il l'affronte et parfois il la souhaite même, comme nous l'avons vu précédemment. D'ailleurs, c'est ce qui distingue le héros des autres personnages. Lui est résigné à mourir. Il accepte dignement et remplit la pièce de sa « fière acceptation » selon l'expression de Jacqueline de Romilly.¹ Ainsi Marie Stuart, dans la pièce de Schiller, en 1800, accepte son sort tragique. Elle organise tout autour d'elle afin qu'après son décès, tout soit selon sa volonté. Elle se préoccupe de ses suivantes. Elle fait en sorte que son testament soit en mesure d'être respecté. En revanche, son entourage ne vit pas du tout sereinement son exécution programmée. Les femmes de sa suite manifestent une « violente douleur » alors que Marie et Hannah sont dans la « retenue ».² Le héros se comporte donc comme on attend qu'il se comporte, et ceci quelle que soit l'époque. L'héroïsme est intemporel.

Le héros ne montre pas ses sentiments

Les héros dans notre corpus se confient très rarement ou au contraire très longuement. Ils existent aussi dans la parole des autres. Ils évoquent leur destin et celui de leur nation, de leurs amis, de leurs proches. Ainsi, Wallenstein, réfléchit sur l'orientation à donner à la guerre à travers les

¹ de Romilly, Jacqueline, *La tragédie grecque*, Paris, PUF, 1970, p.139.

² Schiller, Friedrich, *Marie Stuart*, Paris, l'Arche, 1998, p.164.

étoiles. Il est assisté d'un astrologue et consulte les voies du ciel. À son confident, il explique que lui appartient aux esprits célestes et que les autres, terriens, voire souterrains, affiliés aux puissances chthoniennes ne peuvent concevoir les choses comme lui les ressent. Cette capacité de clairvoyance, construite autour d'un savoir estimé scientifique, permet à Wallenstein de s'effacer derrière ses convictions personnelles qui ne sont pas seulement de l'ordre de la croyance. Il fait cette démonstration très convaincante :

*Tu dis les choses comme tu les entends.
Combien de fois te l'ai-je expliqué !
Jupiter, le dieu clair,
Est descendu lors de ta naissance ;
Tu ne sais pas contempler les mystères.
Tu ne sais que fouiller obscurément la terre,
Aveugle comme celui qui t'éclaira sous terre,
Le chemin de la vie à la lueur du plomb.
Tu sais voir les choses de la terre, choses du commun,
Les relier l'une à l'autre, de proche en proche ;
Je te fais confiance pour cela et je te crois.
Mais tous ces importants mystères qui se trament
Et se créent au plus profond de la nature,
-L'échelle des esprits jaillie de ce monde de poussière
Pour s'élever par mille degrés jusqu'au monde
Des astres, échelle où montent et redescendent
Les puissances célestes, puissances agissantes,
Les cercles dans les cercles qui se serrent
Et se resserrent encore tout autour du soleil-
Un œil seul peut les voir, le regard descélé
Des fils de Jupiter, sereins et clairs.¹*

Wallenstein apparaît ici comme Jeanne d'Arc. Il est celui qui communique avec les instances supérieures. Il évolue dans une sphère qui le place hors de l'univers terrestre. Les humains ne peuvent pas le comprendre car ils raisonnent et fonctionnent différemment. Il n'a pas peur de mourir car il fait déjà partie du domaine céleste. Il affronte bravement la guerre. Il se rassure en pensant que la parole de Jupiter transmise par Seni l'astrologue initié est la seule à prendre en considération. Ce comportement exclut les sentiments personnels, le lyrisme ou l'émotion. Wallenstein et Seni sont ceux qui savent et ils n'expriment pas leurs idées personnelles mais sont des intermédiaires des voies célestes. Seni parle avec « gravité »² et paraît sûr de lui lorsqu'il insiste pour avoir douze chaises et non pas onze à cause du

¹ Schiller (Friedrich), *Wallenstein*, Paris, l'Arche, 2005, p.91.

² Schiller (Friedrich), *Wallenstein*, Paris, l'Arche, 2005, p.91.

symbolisme du chiffre. En outre, le héros ne montre pas sa peur car il appartient à une caste qui ne manifeste pas cet état. Par exemple, Guillaume Tell tait sa crainte de blesser son fils lors du défi imposé par Gessler, le tyran oppresseur. Il entreprend même un acte frondeur en pointant son arbalète vers le bailli impérial. Il obéit à une fatalité souveraine et répond humblement presque avec soumission à son fils qui lui rappelle qu'il ne craint rien car il a une totale confiance en lui. Tell réplique de manière minimaliste et avec sobriété : « Il le faut »¹. Lorsque la pomme tombe et que Walter, son fils n'est pas atteint, c'est le beau-père de Guillaume qui vacille. Ainsi le héros obéit à des forces supérieures et cache ses sentiments pour servir une cause qui le dépasse parfois.

Le héros au contraire montre ses sentiments et sa peur en particulier

Le héros romantique a moins de remords à se prétendre lâche. Même si Lorenzaccio simule la peur des armes dans une stratégie de complot politique, il n'en est pas moins ému à la vue des déchaînements de violence. Le fameux monologue qui le place en situation d'interrogations profondes par rapport à ses actes est révélateur quant à la posture qu'il adopte. Il affecte de ne pas montrer son angoisse et ses interrogations concernent l'acte en lui-même plutôt que la peur de mourir. Dans *Sardanapale* les personnages évoquent longuement, tout au cours de la pièce, le sort qui les attend. Ils en parlent entre eux et certains veulent bien affirmer que ceux, parmi eux, qui montreraient de la peur, se verraient mis à l'opprobre. Ainsi Bélésès, le devin chaldéen, au cours d'une conversation exprime clairement sa position à ce sujet à Arbace : « Voilà une faiblesse –pire que celle d'une femme effrayée d'avoir rêvé de la mort et s'éveillant dans les ténèbres. »². Cette remarque atteste de la honte pour des gens dans leur situation à se plaindre de leur sort. Ils sont face à une crise, la perte de pouvoir de Sardanapale. Arbace, qui convoite le trône, est prêt à tout. Le pouvoir devient un enjeu si important qu'il nécessite tous les sacrifices y compris celui de mourir. C'est pourquoi, il réaffirme régulièrement son courage et prône des valeurs chevaleresques dignes d'un héros cornélien. L'honneur est tout pour lui. C'est ce qu'il rétorque à Bélésès : « il eût été mieux de mourir que de vivre ingrat. »³. A la fin de la pièce *Sardanapale* et Myrrha se préparent dignement à mourir. La scène est presque tranquille. Le roi fait ses adieux à son entourage. Il donne son or. Il presse ses sujets de le quitter

¹ Schiller, Friedrich, *Guillaume Tell*, Paris, l'Arche, 2003, p.97.

² Lord Byron, *Théâtre complet*, Tome I, Éditions du Sandre, 2007, p.263.

³ Idem., p.263.

afin de ne pas perdre son « courage »¹. Sardanapale accepte son sacrifice avec calme. Il explique ce que cette mort a d'exemplaire :

*La clarté de ce grand bucher funéraire de la royauté ne sera pas seulement une colonne de fumées et de flammes, un phare éphémère à l'horizon, pour n'offrir ensuite qu'un monceau de cendres. Non, non ce sera une leçon pour les siècles, pour les nations rebelles, pour les princes voluptueux.*²

Et à la toute fin de la pièce, il monte sur le bûcher et répond simplement à Myrrha qu'il est prêt « comme la torche »³ qu'elle tient. Le thème choisi par lord Byron correspond à une morale quelque peu édifiante. Les excès de Sardanapale correspondent peu ou prou à la vie que lui-même a connue. C'est pourquoi, cette acceptation résignée de la mort semble démesurée et presque ironique. La passivité exceptionnelle du héros qui pourrait servir d'exemple n'est peut-être qu'une critique d'une société trop rigide qui a condamné un souverain qui n'a pas fait la guerre, qui se vante à plusieurs reprises de ne pas porter d'armes et qui surtout n'a tué personne. Et ce souverain, qui a voué un culte à Dionysos plutôt qu'à d'autres dieux jugés plus recommandables se retrouve brûlé vif. C'est pourquoi l'on peut affirmer qu'il existe un lien entre l'attitude héroïque et la mort que le héros choisit.

Les variations d'attitudes des héros en relation aux époques choisies dans nos pièces

En quoi l'attitude des héros est-elle fonction de l'époque ? En quoi le contexte historique a-t-il une importance sur la vision du héros ? Quelles sont les différentes époques qui conviennent à différents types de héros ? L'époque ordonne-t-elle un changement de héros ? Est-ce que nos pièces écrites par un même auteur sur différentes périodes mettent en scène des personnages identiques avec une position semblable quant à leur fin ? Les héros, nous l'avons vu, adoptent des attitudes différentes par rapport à la mort. Certains la souhaitent, ne la refusent pas et ne semblent pas la craindre. Mais ces sentiments sont souvent motivés par l'extérieur ou par le rôle social que le héros doit endosser. Don Carlos souhaiterait se comporter en digne héritier de son père. Il voudrait l'aider dans son conflit armé avec les Pays-Bas. Mais c'est son rival fraternel, en quelque sorte le fils adoptif

¹ Lord Byron, *Théâtre complet*, Tome I, Éditions du Sandre, 2007, p.328.

² Idem., p.329.

³ Idem., p.332.

de son père, qui a la charge estimable d'organiser la guerre. Le héros n'a d'autre possibilité que de comploter contre son père pour que le pouvoir lui soit restitué de manière symbolique. En définitive, il va mourir pour avoir voulu correspondre au modèle idéal souhaité par son père. Ainsi l'époque est marquée par l'Inquisition par la présence du grand inquisiteur qui prive les individus de leur liberté. Don Carlos n'a pas eu même la possibilité de choisir sa femme car son père a épousé sa propre fiancée. Le règne de Philippe II correspond donc à une époque tyrannique ajoutant un poids supplémentaire au jeune roi, son fils, incapable de trouver sa place au sein de ce royaume qui l'exclue et lui impose des valeurs qui nient sa véritable personne. La mort dans le contexte de la fomentation politique devient une obsession pour certains personnages. Ainsi à l'acte IV, Lioni en rentrant d'une fête dit à son domestique :

Je vais me reposer ; cette fête m'a véritablement fatigué ; c'est la plus brillante que nous ayons eue depuis plusieurs mois et pourtant je ne sais pourquoi elle m'a laissé une impression de tristesse ; un poids douloureux pesait sur mon cœur, même au milieu du tourbillon enivrant de la danse ; et bien que j'eusse devant moi la dame de mon amour, que ma main touchât sa main, ce poids m'oppressait, glaçait ma pensée et mon sang, et couvrait mon front d'une sueur froide comme celle de la mort ; j'ai essayé, à l'aide d'une gaieté feinte, de secouer cette impression ; tout a été inutile. Au milieu des accords d'une musique mélodieuse, les sons lointains d'un glas de mort parvenaient distinctement à mon oreille, comme les vagues de l'Adriatique, en se brisant contre le boulevard extérieur du Lido, dominant, pendant la nuit, les bruits de la cité ; si bien que j'ai quitté la fête avant qu'elle fût parvenue à son point culminant ; et je viens demander à ma couche, ou des pensées plus tranquilles, ou l'oubli.¹

La lassitude du personnage s'apparente à la période du mal du siècle. Il est las. La fête ne lui procure aucun plaisir. Il ne fait que montrer son ennui et ses souffrances. Il évoque aussi le besoin de dormir, même s'il sait que le repos ne lui est pas autorisé. Comme Manfred, il souhaite oublier. Ainsi la mort est une solution et pas une angoisse d'en finir au regard de la pauvreté de la vie subie par nos héros.

¹Schiller, Friedrich), *Don Carlos Infant d'Espagne*, Paris, Éditions de l'Arche, 1997, p.134.

La représentation de la mort au théâtre selon les époques liées à notre corpus

L'intérêt des morts héroïques

Représenter la mort n'est pas un acte anodin surtout au théâtre. Il est, en effet, très compliqué de la montrer. Traditionnellement au théâtre, surtout à l'époque classique, les morts ont lieu en coulisses, afin de respecter la bienséance. Dans *Horace* de Corneille, le héros éponyme tue sa sœur dans les coulisses. Par conséquent, la mort n'est pas montrée dans le théâtre classique, dans *Phèdre* de Racine, Thérémène fait le récit de la mort d'Hippolyte, le beau-fils de Phèdre¹. La représentation de la mort dans notre corpus est encore du côté du respect des bienséances. Dans *Sardanapale*, le rideau tombe au moment où Myrrha monte sur le bûcher. La pièce s'achève sur ces paroles : « Le bûcher est allumé ! Je viens ». Il faut dès lors se demander quel est l'intérêt de ne pas représenter la mort sur scène. Vraisemblablement ce n'est pas juste parce qu'il est n'est pas bienséant de la montrer qu'elle est absente sur scène. Il se pose le problème de comment montrer la mort. Dans *La Pucelle d'Orléans* par exemple, la scène de la mort de Jeanne est vue de loin par des personnages qui la commentent. Ensuite son corps est rapatrié sur le devant de la scène où le spectateur assiste à sa lente agonie. Elle semble revenir un instant à la vie et finit par mourir en véritable héroïne. L'intérêt de la narration de cette mort est double. Schiller peut ainsi montrer les vertus de l'héroïsme et le fait de faire durer la mort la rend encore plus intense et significative. Dans *Marino Faliero*, la mort n'est pas montrée. Le récit de l'exécution du doge est effectué par un personnage qui la relate ainsi : « J'ai vu l'épée s'abattre. - Voyez ! que vient-on nous montrer ? Sur le balcon du palais, dont la façade donne sur la place, s'avance un chef des Dix, tenant à la main un glaive ensanglanté ; il l'agite trois fois aux yeux du peuple, et dit : « La justice a frappé le grand coupable. » p.180. Les dernières paroles sont plus précises : « La tête sanglante roule sur les marches de l'escalier des Géants ! » La fin de la pièce coïncide là aussi avec la fin du héros. L'époque de révolte qui a touché Byron lors de sa visite à Venise se trouve terminée. Il rend hommage au doge de Venise en le faisant revivre à travers sa pièce. Le dramaturge anglais peut ainsi lui redonner la parole et lui accorder quelques instants de gloire, car ce personnage, sans la pièce de Byron, serait tombé dans l'oubli. La représentation du tableau de sa mort permet de l'héroïser davantage, de

¹ Racine, Jean, *Théâtre complet II*, Paris, Gallimard, Folio, 1983, p.337.

le rendre pathétique aux yeux des spectateurs. Son décès devient presque sacrificiel. La tragédie n'a de sens que par la cause que le doge a servie. Il a mis sa vie en danger, il y a renoncé même, afin de soutenir un mouvement politique révolutionnaire qui lui paraissait juste. Encore une fois, la voix de Byron se fait entendre à travers ce drame.

Valorisation et esthétisation de la mort

La valorisation de la mort est très présente dans le concept d'héroïsme. Le héros comme l'artiste ne connaît la notoriété qu'une fois mort. Il convient donc d'expliquer en quoi la mort apporte des valeurs supplémentaires à la destinée héroïque. À présent, nous allons montrer que la vision de la mort est ainsi dépassée et sublimée grâce à l'art. On peut dès lors utiliser le terme d'esthétisation de la mort. La mort est un motif artistique. En peinture les vanités sont là pour rappeler à l'homme qu'il va mourir. En sculpture, les écorchés ou les transis montrent la décrépitude humaine liée à son destin. Le théâtre, en particulier, dans les œuvres étudiées, est aussi une façon de représenter de manière esthétique le pire événement que l'homme puisse connaître. La mort sur scène est attachée de gloire. En devenant théâtralisée, la mort acquiert de l'importance. La mort devient un centre d'intérêt pour les artistes. Ainsi la mort n'est absente d'aucune des pièces que nous avons choisies d'étudier. Elle est davantage présente dans les pièces historiques ou concernant directement la guerre. Ce fait permet de penser que le théâtre à cette époque valorise la mort en la traitant de manière esthétique. L'esthétique romantique définit donc de nouvelles priorités. Les personnages sont exaltés, démesurés dans leur façon de vivre mais aussi dans leur façon de mourir. La fin de leur existence, qui achève d'un point de vue dramaturgique les pièces, montrent bien que sans le héros, la pièce n'a plus de sens. Seul Musset dans *Lorenzaccio*, en 1834, poursuit un acte après la mort du héros. La tragédie va au-delà afin de dénouer tous les rouages et toutes les complications liées au meurtre du duc Alexandre. La plupart de nos pièces focalisent sur la mise en place du tragique et l'analysent dans les moindres détails. Par exemple, Friedrich Schiller résume ainsi le processus tragique de *Cabale et amour* par l'expression la « propagation du désastre est le principe dynamique de la pièce »¹. La dramaturgie, de cette époque va encore plus loin que celle de l'époque classique, en s'attachant à détailler chaque étape de la mort programmée. Il existe donc bien une volonté de peindre des événements tragiques. Donc les époques s'achèvent mais sont marquées par un éternel

¹ Schiller (Friedrich), *Cabale et amour*, Paris, l'Arche, 1999, p.136.

retour. Nos auteurs développent une vision pessimiste de la vie. La mort et son omniprésence consacrent le tragique. Nos auteurs s'attachent aux thèmes antiques mais préfèrent de nouvelles périodes moins traitées. Nos pièces ont oublié l'Antiquité pour s'intéresser à l'histoire moderne, aux mythes bibliques ou aux intrigues de la Renaissance. Le drame romantique choisit de nouveaux centres d'intérêt, ils présentent de nouveaux héros. Les époques sont finies mais elles durent dans la création artistique par le biais d'auteurs attachés au passé et à ses souffrances. La nostalgie des formes tragiques et antiques persiste encore malgré la nouveauté des sujets. On constate, par exemple, l'attachement de Schiller à Eschyle. Toutes les tragédies grecques sont nécessairement tragiques selon Françoise Guérin. Elle apporte une restriction à son affirmation :

Si toutes les tragédies grecques sont nécessairement tragiques, il est permis de penser que certaines d'entre elles dégagent une impression plus profonde, plus spécialement tragique.¹

Reste à définir le type de tragique et à expliquer ce tragique. La pièce de Schiller qui penche le plus vers le tragique est *La Fiancée de Messine*. Cette œuvre inspirée de la conception du chœur chez Eschyle s'intéresse particulièrement au thème de l'inceste. Il a déjà, dans *Don Carlos*, d'une certaine façon, abordé cet aspect tragique du théâtre. Il est capital de rappeler que Schiller a réfléchi longuement sur la nécessité dans le théâtre de recourir au chœur. C'est pourquoi, dans « Sur l'usage du chœur dans la tragédie », il n'hésite pas à clamer :

La tragédie des Grecs a, comme on sait, trouvé son origine dans le chœur. [...] La suppression du chœur et la réduction de cet organe sensuellement puissant au personnage, dénué de caractère et revenant monotonement, d'un médiocre confident n'est donc pas une si grande amélioration de la tragédie que les Français et leurs adulateurs l'imaginent.²

C'est plus qu'un hommage à la tragédie grecque qu'il a effectué dans *La Fiancée de Messine*. Cette œuvre est ouvertement tragique, et elle tourne le dos à la conception racinienne de la tragédie par exemple. C'est une partie de son cheminement dans la réflexion sur la nature de l'art tragique. Ses écrits théoriques sont des références absolues dans le domaine

¹ Guérin (Françoise), « L'évolution de la place et du sens de la mort dans la tragédie grecque. Du mythe à la littérature », Université de Caen, 2014, p.80.

² Schiller (Friedrich), *Grâce et dignité et autres textes*, Paris, Vrin, 1998, p.143.

esthétique. En outre, il a étudié longuement les thèmes du sublime et du tragique. Selon George Steiner, Schiller distingue le drame romantique de la tragédie. Pour lui, il existe une contradiction entre romantique et tragique. *La Pucelle d'Orléans* par exemple a pour sous-titre « une tragédie romantique ». C'est pourquoi il lui semble que c'est la première fois que les termes « romantisme » et « tragédie » se trouvent réunis ensemble¹. Il ajoute pour compléter cette idée que le romantisme « substitue à la réalité de l'enfer qui se dresse devant Faustus, MacBeth ou Phèdre, la clause restrictive d'une rédemption opportune et le Ciel compensateur de Rousseau² ». Donc avec Schiller s'ouvre une nouvelle forme dramatique. Elle marque bien la fin de la tragédie telle qu'elle a été pratiquée au XVII^e siècle.

Conclusion

Avant que le XIX^e siècle ne devienne encore plus bourgeois et confronté à des valeurs opposées aux valeurs artistiques, l'artiste a connu fin XVIII^e et début XIX^e une période où être artiste était valorisé et avait des connotations très élogieuses. Cette époque est jugée très intéressante d'un point de vue esthétique. De nombreux critiques soulignent d'ailleurs ce foisonnement créatif, y compris dans d'autres pays. Ainsi, Serge Zenkine, explique que le « XIX^e siècle fut toujours pour la critique littéraire russe un objet essentiellement privilégié » ainsi qu'une « époque romantique et réaliste »³. Ces auteurs romantiques qui se réunissaient entre eux, en Cénacles, que P. Bénichou qualifie de « prophètes » ont eu la sensation d'être des dieux en comparaison aux autres qu'ils ont jugé incapables de comprendre le monde. D'ailleurs leur univers si contesté a été la cible de nombreuses attaques. C'est pourquoi dans leurs écrits ils ont chanté la joie de la désillusion et l'importance de combattre un monde qui ne leur convient pas. Et face à ce monde qu'ils ont rejeté très tôt et très vite, la mort a souvent été appelée et souhaitée comme un grand soulagement. C'est un reproche communément adressé aux auteurs romantiques, Goethe, y compris, en tant que l'auteur de *Werther*. Ce livre qui a provoqué, dit-on de nombreux suicides, est bel et bien l'expression d'un chagrin personnel et amoureux, mais faut-il rappeler que l'auteur, lui ne s'est pas suicidé. Ainsi l'art romantique dépasse bien la douleur du présent par la création d'une

¹ Steiner (George), *La Mort de la Tragédie*, Paris, Folio, 1993, p.134.

² Steiner (George), *La Mort de la Tragédie*, Paris, Folio, 1993, p.134.

³ Zenkine (Serge), « Romantisme et critique littéraire en Union soviétique : le paradigme héroïque », *Romantisme*, 1996, n°92, p.23.

œuvre pérenne qui est un témoignage fort de sentiments héroïques et dénués de mièvrerie ou de dolorisme. Même si la devise de Musset est de faire une perle d'une larme, la valeur de son œuvre dépasse les pleurs. Cet auteur considéré par mineur par Baudelaire par exemple, rangé dans la même catégorie que Lamartine, est un précurseur du drame romantique au même titre que Victor Hugo, Alfred de Vigny ou même Alexandre Dumas. Ces dignes descendants de Byron ont renouvelé le théâtre, en particulier, grâce à leur vision de la mort et grâce à la nouveauté qu'ils ont créée de sa représentation scénique. La tragédie a certes présenté des pièces qui ne comportaient pas de morts, comme *Bérénice*, mais la condition humaine et son aspect tragique en ont toujours été le centre. Ces écritures du désastre ainsi que leurs héros désabusés confrontés à une mort prochaine et à une certaine précipitation vers un destin tragique constituent une voie privilégiée vers une valorisation de la morbidité. Les aspects comiques, quand ils existent, sont toujours orientés du côté dérisoires et ironiques. La comédie est grinçante. Le chemin vers le théâtre absurde est tout tracé par nos auteurs. Leur vision de la mort est moderne. Les beaux cadavres dont ils théâtralistent la mort prennent une fonction artistique. Une nouvelle fonction de l'art est ainsi découverte et peut inciter les suiveurs à s'inspirer de leur génie mélancolique et créatif.

Bibliographie

- Aries, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, collection Points, 1975.
- Byron, George Gordon, *Théâtre Complet*, Tome I, Paris, Éditions du Sandre, 2007.
- Byron, George Gordon, *Théâtre Complet*, Tome II, Paris, Éditions du Sandre, 2007.
- Carol, Anne, Renaudet, Isabelle, *La mort à l'œuvre, Usages et représentations du cadavre dans l'art*, Presses Universitaires de Provence, 2013.
- Guerin, Françoise, « *L'évolution de la place et du sens de la mort dans la tragédie grecque. Du mythe à la littérature* », Université de Caen, 2014.
- Gnoli, Gherardo, Vernant, Jean-Pierre, *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge University Press, Paris, MSH, 1982.
- de Musset, Alfred, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, l'Intégrale, tome 2, Théâtre ; Récits ; Nouvelles, 1963.
- Racine, *Théâtre complet II*, Paris, Gallimard, Folio, 1983.
- de Romilly, Jacqueline, *La Tragédie grecque*, Paris, PUF, 1970.
- Schiller, Friedrich, *Cabale et amour*, Paris, Éditions de l'Arche, 1999.
- Schiller, Friedrich, *Correspondance choisie de Goethe et Schiller*, Paris, Hachette livre, BNF, édition 1877.
- Schiller, Friedrich, *Don Carlos Infant d'Espagne*, Paris, Éditions de l'Arche, 1997.
- Schiller, Friedrich, *Grâce et dignité et autres textes*, Paris, Vrin, 1998.
- Schiller, Friedrich, *Guillaume Tell*, Paris, L'Arche, 2003.

- Schiller, Friedrich, *La Conjuration de Fiesco à Gênes*, Paris, L'Arche, 2001.
- Schiller, Friedrich, *La Fiancée de Messine*, édition de 1883, Hachette livre, BNF, 2010.
- Schiller, Friedrich, *La Pucelle d'Orléans*, Paris, L'Arche, 2011.
- Schiller, Friedrich, *Les Brigands, Die Räuber*, Paris, Aubier, 1968.
- Schiller, Friedrich, *Marie Stuart*, Paris, L'Arche, 1998.
- Schiller, Friedrich, *Wallenstein*, Paris, Éditions de l'Arche, 2005.
- Steiner, George, *La Mort de la Tragédie*, Paris, Folio, 1993.
- Zenkine, Serge, « Romantisme et critique littéraire en Union soviétique : le paradigme héroïque », *Romantisme*, 1996, n°92, pp.23-35.