

Le Prince de Hombourg

PLAN

Note : le plan développé ici ne correspond pas à l'annonce faite dans l'introduction au cours (premier livret) ; il en reprend néanmoins les mêmes thématiques.

Introduction

- Le fait historique
- Sources de Kleist
- Réception – jugements – quelques exemples

1/ Drame historique, intention patriotique, création dramatique

2/ Lecture « philosophique » : le stoïcisme du Prince

3/ Le Prince de Hombourg, aboutissement de le dramaturgie kleistienne

- La double structure du drame
- Les non-dits et « non-représentés » du drame comme éléments constitutifs de la dramaturgie et de l'esthétique kleistiennes
- Deux personnages principaux ?

4/ Présentation de thématiques

- Personnage historique
- Faute et insubordination du sujet / pouvoir et devoirs du souverain / État et Loi
- Gloire, accomplissement de soi, parcours du héros
- Mort
- Tragique, comique

Remarques de conclusion

Introduction

À ce jour, nul n'est en mesure de dater précisément le moment où Kleist commence à travailler à son dernier drame. Début 1809, il emprunte à la bibliothèque de Dresde l'ouvrage historiographique du pasteur militaire Karl HEINRICH KRAUSE, *Mein Vaterland unter den hohenzollerischen Regenten*, publié en 1803, (donc lui étant contemporain) qui vraisemblablement ont alimenté sa réflexion et ses recherches sur la matière historique¹. Kleist se trouve alors dans la période de sa vie la plus engagée sur le plan patriotique et politique : il vient d'achever le drame *La bataille d'Hermann*, compose, tente de diffuser et lit dans les salons de Dresde ses pamphlets et poèmes patriotiques. De son drame, il fait mention pour la première fois dans une lettre de mars 1810 à Ulrike, pensant le dédier à la reine Louise de Prusse, (admiration pour son patriotisme), après qu'il lui a consacré un poème à l'occasion de son anniversaire.² Au contraire des poèmes et pamphlets, de la tragédie *Penthésilée*, il n'y aura aucune représentation ni lecture publique du *Prince de Hombourg*, la reine meurt, Kleist est contraint de reporter son projet d'un an, date de la mention suivante de son drame dans sa correspondance. Après l'échec et la chute de son quotidien berlinois, « *Les Feuilles du Soir* », abattu par la censure, Kleist tente de faire publier son drame chez son éditeur Reimer.³ Dans cette courte missive datée de fin juin 1811, Kleist qualifie lui-même son drame de « patriotique » : « Wollen Sie ein Drama von mir drucken, ein *vaterländisches* (souligné par Kleist) namens *Der Prinz von Homburg*, das ich jetzt anfangen, abzuschreiben ? ». Reimer ne répondit pas aux différentes démarches de Kleist. Le manuscrit envoyé à la Cour déclencha une réaction de violent rejet. La pièce ne fut pas publiée du vivant de Kleist. Ce sont successivement Friedrich de la Motte-Fouqué puis surtout Ludwig Tieck qui, en possession de manuscrits de la pièce, vont tenter de la publier. La première publication a lieu en 1821 grâce au travail de Tieck : le drame est publié avec, entre autres, les écrits patriotiques de Kleist, sous le titre « *Heinrich von Kleists hinterlassene Schriften* ».

¹ HS, *Heinrich von Kleists Lebensspuren*, 307, 285 : « Krause, *Geschichte der Hohenzollerischen Regenten*. Halle 1803, 3 Bde.

² HS II, 833, lettre du 19 mars 1810 : « Jetzt wird ein Stück von mir, das aus der Brandenburgischen Geschichte genommen ist, auf dem Privattheater des Prinzen Radziwill gegeben, und soll nachher auf die Nationalbühne kommen, und, wenn es gedruckt ist, der Königin übergeben werden ». (Le prince Radziwill était marié à la sœur préférée de Louis-Ferdinand, Louise Frédérique ; de Louis-Ferdinand, inspirateur du personnage du Prince de Hombourg, il sera justement question ci-après).

³ HS II, 871, 21 juin 1811.

Quant à la représentation du drame, la première en eut lieu au Burgtheater de Vienne en 1821, puis successivement à Breslau, Francfort/Main et Dresde, sous le titre transformé par la censure : *Die Schlacht von Fehrbellin*. À Vienne, il n'y eut que quatre représentations, l'autorité autrichienne en interdisant la poursuite. Les représentations à Berlin en 1828 connurent un sort semblable, le roi Frédéric Guillaume III interdit la pièce au bout de trois représentations.

On constate ainsi un écart entre les prises de positions « officielles » sur la pièce, jugée subversive et peu flatteuse à l'égard du pouvoir monarchique et l'appréciation qu'en font des écrivains contemporains de Kleist, tels La Motte Fouqué et Tieck, qui saluent dans le drame un chef d'œuvre de Kleist, tout en y reconnaissant effectivement une dimension politique, et surtout « patriotique » : « Herrmann, ein Schauspiel, das ganz für die damalige unglückliche Lage Preußens gedichtet ist ; und Prinz von Hombourg, echt vaterländisch und groß »⁴.

Le fait historique

Le 28 juin 1675, Le Prince Électeur de Prusse remporte à Fehrbellin une victoire jugée historique sur les Suédois car les historiens identifient cette victoire comme l'événement qui permit ensuite au Brandebourg-Prusse puis à la Prusse de se hisser au rang de grande puissance européenne. C'est en effet à Fehrbellin que naît une conscience historique nationale prussienne, que l'Électeur Frédéric-Guillaume acquiert pour l'Histoire le nom de « Grand-Électeur ». Lorsque les Suédois, forts de leur alliance avec la France de Louis XIV, envahissent arbitrairement le Brandebourg qu'ils avaient déjà mis à feu et à sang pendant la Guerre de Trente Ans, avec 14 000 hommes, l'Électeur tient alors des propos qui témoignent d'un patriotisme guerrier offensif ; il en appelle à toute la population « noble ou non », pour combattre l'envahisseur : « combattre les Suédois, où qu'ils se trouvent, leur tordre le cou (...) sans faire de quartier »⁵. La bataille se solde par une déroute suédoise, et les paysans de Marche et de Brandebourg eux-mêmes, animés d'un esprit de vengeance dû au souvenir des exactions et des massacres commis par les armées suédoises durant la Guerre de Trente Ans,

⁴ Bernd Hamacher (Hrsg.), *Erläuterungen und Dokumente, Heinrich von Kleist, Prinz Friedrich von Homburg*, Reclam UB 8147, Stuttgart 2007, S. 118. Les commentaires de Tieck, rapportés dans ce volume sont extrêmement intéressants car ils déterminent les premières interprétations positives de l'œuvre, au 19^e siècle. Nous y reviendrons, mais nous renvoyons d'ores et déjà à ce volume pour l'intégralité des citations.

⁵ Christopher Clark, *Histoire de la Prusse 1600-1947*, Perrin : Paris 2009, 57-60.

tuent l'envahisseur qui fuit la contrée. Tout ceci ne manque pas de rappeler les paroles finales du drame *Le Prince de Hombourg* ou encore l'esprit qui prévaut dans *La bataille d'Hermann*. Il n'en demeure pas moins que la bataille de Fehrbellin est parée d'une importance symbolique : à partir de cette date, le Brandebourg commence à développer une conscience historique forte : « le Brandebourg commence alors à faire, et à raconter, sa propre histoire »⁶. La référence historique du drame de Kleist est ainsi double : référence à un fait historique et illustration de celui-ci (la bataille de Fehrbellin, le Brandebourg de la fin du 17^e siècle), et référence à la situation de la Prusse en 1809-1810, à ce que devrait être sa réaction politique et militaire face à l'occupation française, napoléonienne (les Suédois étant les alliés des Français et de Louis XIV). En outre, comme la bataille de Teutobourg, celle de Fehrbellin apparaît comme un événement-phare dans l'évolution historique de la Prusse / de l'Allemagne. On conçoit alors le rejet que put occasionner la lecture de la pièce à la Cour de Prusse : le Roi pouvait comprendre le texte : 1/ comme une critique à l'égard de sa politique de réserve ; 2/ comme un soutien militant à la politique des Réformateurs (Gneisenau, Scharnhorst) qui tentaient alors de moderniser l'armée et d'éveiller un sentiment patriotique propre à déclencher des actions spontanées à caractère insurrectionnel auprès du peuple ; 3/ comme un appel à l'action spontanée, c'est-à-dire à l'insubordination militaire. 4/ Enfin, la mise en avant d'un héros fragile sujet au somnambulisme et exprimant sa peur de la mort ne pouvait que déplaire car en décalage avec le stéréotype de l'héroïsme militaire prussien⁷.

Sources de Kleist

Kleist mêle pour l'écriture de son drame les sources et références historiques, la légende et les allusions à des personnages et des destinées contemporains.

Il se réfère en premier lieu certes au fait historique, dont il trouve une relation dans ce qui est en réalité déjà une interprétation idéologique, dans l'ouvrage (mentionné plus haut) de Krause. Kleist en fait mention dans sa lettre, citée, à sa sœur : « ein Stück von mir, das aus der Brandenburgischen Geschichte genommen ist ». Kleist s'est en effet informé et documenté sur la personne et le rôle du Prince de Hombourg dans la bataille. Dans l'ouvrage de Krause, il est question de « jugendliche Hitze » et de « Begierde » pour caractériser le Prince, ce qui

⁶ *Idem, ibid.*, p. 59.

⁷ ... dont l'Électeur avait précisément fourni un exemple flamboyant par sa participation active à la bataille de Fehrbellin ! (cf. Clark, *op. cit.*).

ne manque pas de nourrir l'inspiration de Kleist, alors engagé dans une démarche patriotique. Mais le Prince historique ne correspond pas à l'image qu'en donne le 19^e siècle naissant. Le Prince de Hombourg, Comte de Hessen-Homburg, était effectivement en juin 1675 à la tête de la cavalerie de l'Électeur ; mais il est âgé de 42 ans, marié en secondes noces à une nièce du Prince-Électeur, père d'une flopée d'enfants, issus de son premier et de son second mariage ; enfin, blessé en 1659, amputé de la jambe gauche, il avait une jambe de bois. Kleist va donc contribuer à transformer le fait historique en reprenant une légende déjà constituée au début du 19^e siècle. S'ajoute à la dimension romantisée du personnage le problème de son « insubordination », dont la légende a sa source dans un écrit de Frédéric II, publié en 1751, les *Mémoires pour servir à l'histoire de la maison de Brandebourg* : Le souverain décrit comment le Prince de Hombourg aurait, en dépit de l'ordre donné, ouvert le combat trop tôt et aurait été perdu, ainsi que ses soldats, si l'Électeur n'était intervenu en personne avec le reste de son armée, pour le sauver. Frédéric II prête à l'Électeur les propos suivants : « Wenn ich Euch nach der Strenge der Kriegsgesetze richtete, hättet Ihr das Leben verwirkt. Aber verhüte Gott, dass ich den Glanz eines solchen Glückstages beflecke, indem ich das Blut eines Fürsten vergieße, der ein Hauptwekzeuge meines Sieges war ! »⁸.

Par ailleurs, le problème de l'insubordination militaire est extrêmement discuté dans les cercles patriotiques et réformateurs à l'époque de Kleist, et en particulier dans les années noires de la Prusse, à partir de 1806. Deux hommes auront ainsi également pu fournir un modèle d'inspiration à la composition du personnage du Prince de Hombourg :

Le Prince Louis-Ferdinand, neveu du Roi Frédéric II, est considéré à la Cour comme le type même du « mauvais » exemple. Personnalité à l'esprit enflammé et patriote téméraire et impatient, personnalité cultivée également, fréquentant, entre autres, le salon de Rahel Levin, le Prince prend l'initiative d'une action militaire isolée et spontanée, quatre jours avant la bataille d'Iéna et Auerstedt, le 10 octobre 1806. Contre l'ordre du Commandement général, il attaque les Français à Saalfeld, se trouve pris dans un étau, et perd la vie dans ce combat où périssent aussi ses hommes. Les jugements officiels sont alors extrêmement sévères, le Prince est taxé d'insubordination.

Le second exemple est fourni par une personnalité militaire extrêmement populaire et acclamée de tous, y compris du pouvoir politique et militaire, jusqu'à l'initiative d'avril 1809 : il s'agit du Major Ferdinand von Schill, auteur de nombreuses opérations armées contre l'armée française depuis 1806, et qui avait été récompensé de son héroïsme par le Roi

⁸ Klaus Müller-salget, *Heinrich von Kleist*, Reclam UB17635, Stuttgart 2002, 266.

qui l'avait promu capitaine en 1807. Mais en avril 1809, exaspéré par la politique de neutralité adoptée et maintenue par Frédéric-Guillaume III, Schill mène une insurrection en Westphalie, appelant dans une proclamation la population à se soulever ; comme le document est alors intercepté par les Français, Schill, passant outre les ordres ou même la simple consultation de ses supérieurs, décide de quitter Berlin avec son régiment pour déclencher au plus vite l'insurrection. Son initiative certes, se solde par un échec, puisqu'il est tué par un Danois (le Danemark est l'allié de la France) le 31 mai à Stralsund. Mais le retentissement de son acte d'insubordination est énorme, pendant des semaines à Berlin, tout le monde ne parle que de lui, et l'armée même semble déstabilisée.⁹ Kleist a eu le récit du sort de Louis-Ferdinand par son ami Rühle ; quant à Schill, sa popularité est immense. On retrouve sans peine des traces de ces deux destins dans les appels contenus dans les écrits politiques de Kleist et dans son dernier drame.

Une autre source de Kleist est l'ouvrage, également emprunté à la bibliothèque de Dresde, « *Josephi Werke* » dans une édition de 1736, contenant la relation par l'historiographe juif Flavius Josephus, de la destruction de Jérusalem par Titus ; on y trouve la description de cas d'insubordination de soldats romains lors de la prise de la ville, en particulier les sermons de Titus à l'adresse de ses soldats, à propos des principes de norme et d'autorité. Certains critiques voient en Titus un inspirateur du personnage du Prince Électeur.

Ce problème des sources et de la réception du drame fournit ainsi également des éléments utiles à son interprétation et à son analyse. Trois éléments semblent donc tout au long du 19^e siècle focaliser la critique (positive ou négative) : le caractère patriotique du propos dramatique, la représentation de l'État et de son dirigeant, le Prince Électeur, le personnage du Prince de Hombourg.

Réception – jugements – quelques exemples

Il revient à Ludwig Tieck non seulement le mérite d'avoir sauvé de l'oubli une partie importante de l'œuvre de Kleist et d'avoir travaillé à la prise en compte de celle-ci par la postérité mais également d'avoir dans la préface aux *Nachgelassenen Schriften* esquissé quelques lignes fondamentales de l'interprétation de l'œuvre au 19^e siècle :

⁹ C. Clark, *op. cit.*, 342-344.

« Die Art, wie der Verfasser das Vergehen des Prinzen motiviert, ist neu und merkwürdig (...). Die Vorliebe für gewisse Darstellungen, die außerhalb der Natur liegen und deshalb unwahr sind, ist in diesen Blättern einigemal bemerkt ; es ist die Schwäche, durch welche Kleist mit seinen jungen Zeitgenossen, über welche er sonst hervorragt, zusammenhängt. Er hat diese Stimmung auch in dieses sein reifstes Werk aufgenommen, sie aber so künstlich und weise benutzt, dass dasselbe Schauspiel, welches ganz im strengen historischen Stil gezeichnet ist, durch seinen Anfang und das Ende zugleich den Charakter eines wundersamen Märchens gewonnen hat, ohne an seiner Würde und Einheit zu verlieren »¹⁰.

Tieck souligne le penchant romantique de l'époque, réprouvé dans ses extravagances, son attirance pour les parties « obscures » de l'être (« Nachtseiten »...) ; ce penchant est selon lui certes présent dans l'œuvre mais réduit à l'état de « Stimmung », « d'ambiance ». Tieck s'oppose ainsi à une pathologisation de l'œuvre de Kleist en soulignant la rigueur (« Würde und Einheit ») dans le cadre d'une intention essentiellement didactique et patriotique.

Il ne faut pas perdre de vue le fait que l'œuvre fut soumise à la censure, transformée dans son titre, pour en effacer la honte : la représentation d'un héros militaire prussien en proie à la peur élémentaire de la mort (la dite « Todesfurchtszene », III/5) pendant toute la durée du règne de Frédéric Guillaume III. Cela change sous celui de Frédéric Guillaume IV, la pièce de Kleist est alors littéralement récupérée par la politique restauratrice, l'attention se focalise sur le personnage du Prince Électeur, vu sous un jour extrêmement positif.

L'intérêt de la pièce en est ainsi diminué et il faut la force critique de Friedrich Hebbel pour discerner et saluer dans ce qui pour lui est une « tragédie » le parcours individuel d'un héros proprement kleistien :

« Ein Jüngling, der das Unglück hatte, zu früh Glück zu haben, und der liebt, wo er vielleicht, er hat darüber noch keine Gewissheit, nicht lieben soll : mehr brauchen wir nicht, um uns in der ersten Katastrophe den Übermut, in der zweiten den Kleinmut zu erklären, und er ist da. (...) Es leuchtet wohl jedermann ein, dass uns in diesem Drama auf eine Weise, wie es sonst nirgends geschieht, der Werdeprozess eines bedeutenden Menschen in voller Unmittelbarkeit vorgeführt wird, dass wir in das charakteristische Durcheinander von rohen Kräften und wilden Trieben hineinschauen, aus denen eine solcher meistens hervorgeht, und dass wir ihn von seiner untersten Stufe an bis zu seinem Höhepunkt begleiten, auf dem der ungebändigt

¹⁰ Préface à la publication de 1821, dans : Schriftsteller über Kleist. Eine Dokumentation. Hrsg. v. Peter Goldammer. Berlin/Weimar : Aufbau Verlag 1976, 502-505.

schweifende und in seiner Regellosigkeit der Gefahr der Selbsterstörung ausgesetzte Komet sich in einen klaren, auf sich selbst beruhenden Fixstern verwandelt »¹¹.

Hebbel souligne le caractère de « parcours de formation » individuel auquel le Prince est soumis puis se soumet lui-même. Le 20^e siècle se penchera également sur cette dimension formatrice mais s'attardera également sur une autre dimension, à laquelle Hebbel fait allusion, celle de l'autodestruction (« Selbsterstörung »).

Le 19^e siècle oscille entre admiration et rejet dans le jugement porté sur la pièce :

Heinrich Heine, pourtant hostile à l'irrationalisme des Romantiques, qu'il juge réactionnaires, admire la force poétique de l'œuvre de Kleist, cependant que Theodor Fontane critiquera violemment le drame, en particulier pour tout ce qui touche le personnage du Prince :

« Es sind krankhafte, präntiöse Waschlappen, aber keine Helden ; Kerle, die in Familie, bürgerlicher Gesellschaft, staatlichem Leben immer nur Unheil gestiftet haben (...). Er ist ein Schürzenjäger, aber kein Held ; eine in kleinster Selbstsucht befangene Natur, die keine Gefühl hat für das Große und Allgemeine »¹².

En outre, Fontane reproche au drame son absence de rigueur historique (« Die willkürliche Behandlung des Historischen » ; « das Unechte des Kostüms, der Personen und Situationen »), mettant en question la classification du drame en tant que « drame historique ».

Dans la Prusse de Bismarck et de Guillaume II, une interprétation politique (nationaliste) de l'œuvre s'impose au sommet de l'État : c'est la figure du Grand Électeur qui continue d'occuper le premier plan, objet d'identification avec le dirigeant politique de la Prusse, à tel point que celui-ci en prenait parfois l'apparence en se costumant, et déclarait le drame de Kleist comme sa pièce favorite, malgré ce qu'on appelait « la scène de lâcheté » (« Feigheitsszene », et non pas « Todesfurchtsszene »).

On voit donc que tout au long du 19^e siècle, le drame de Kleist a tendance à être actualisé, dans le sens où l'on donne de lui une lecture politique, à inscrire dans une histoire de la Prusse : la représentation dramatique de l'épisode de Fehrbellin et le processus d'éducation du jeune héros par le chef de l'autorité exaltent les qualités « intrinsèques » de la Prusse wilhelminienne. Quelques observateurs soulèvent cependant d'autres pistes d'interprétation, telles que le problème de l'insubordination, de sa motivation et de son traitement, de la fragilité d'un héros soumis à l'arbitraire de l'autorité, du rêve, de l'univers du conte (Tieck : « Charakter eines wundersamen Märchens », *ibidem*) et par conséquent d'un univers

¹¹ *Op. cit.*, Goldammer, 508.

¹² *Idem*, 52.

dramatique irréaliste, moins lié au théâtre dit historique que ne l'est, par exemple, un drame de Schiller.

Le vingtième siècle détectera les contradictions inhérentes à l'œuvre : la question de la culpabilité qui demeure entière à la fin du drame¹³, celle de l'insubordination et de la dimension politique et historique de la pièce, enfin la dimension psychologique, qui fait apparaître les effets destructeurs de la manipulation qu'exerce le Prince Électeur sur le Prince. Entre les deux guerres (1925), Alfred Kerr relève le premier dans une critique théâtrale d'une mise en scène de la pièce au Schauspielhaus de Berlin ce qui en fait son originalité et sa modernité, pour tout dire son « ambivalence » :

« Ein Widerspruch, nicht ohne Drolligkeit, ruht in der Stellung heutiger Seelen zu diesem Stück :

Es ist (...) sonderlich beliebt und als modern geachtet : wegen der Todesfurcht seines Helden. Der Sinn des Stückes bedeutet aber das Gegenteil... Der letzte Sinn des Stückes ist ja : Überwinden der Todesfurcht ; Verneinen der Todesfurcht... »¹⁴.

La peur de la mort, qui au 19^e siècle était l'élément choquant du drame, pour le public comme aux yeux des autorités, car non conforme à la norme de représentation du stéréotype héroïque prussien, devient ici l'élément peut-être le plus intéressant du drame, pour un public « moderne ».

Le Troisième Reich et l'idéologie nationale-socialiste éludent cet aspect pour souligner la dimension nationale (et non plus seulement patriotique et prussienne) du drame, au même titre que *La Bataille d'Hermann*. Ce théâtre de Kleist, avec de larges coupures, est mis au service de l'idéologie nazie. En réaction à cette réception du drame, il est intéressant de retenir la critique marxiste (négative) que porte le jeune Brecht sur le drame de Kleist, à travers un sonnet qui déconstruit le mythe du héros national au service de l'idéologie nazie¹⁵.

L'immédiat après-guerre ne veut tout d'abord plus voir dans le drame de Kleist qu'une problématique existentielle, que la mise en scène de Jean Vilar au Festival d'Avignon en 1950, avec Gérard Philipe dans le rôle-titre, inaugure sur scène. Mais cette mise en scène

¹³ Bernd Hamacher (Hrsg.), *Heinrich von Kleist, Prinz Friedrich von Homburg, Erläuterungen und Dokumente*, Reclam (UB 8147), Stuttgart 1999, 2007, 141 (Moritz Heimann).

¹⁴ *Idem*, 143-144 (lire l'article dans son intégralité !).

¹⁵ *Idem*, 150 (à connaître !).

permet également à la pièce d'apparaître sous un jour tout autre que celui qu'avait imposé l'idéologie nazie. Certes « romantisant » fortement la pièce, l'interprétation de Gérard Philipe dans la mise en scène de Vilar valorise la dimension subjective et psychologique du personnage-titre. Par ailleurs, en traduisant systématiquement « Brandenburg » par « patrie », elle sort l'œuvre d'un contexte politique lié à une actualité immédiate, trop étroite.

Ingeborg Bachmann, dans un commentaire très sensible, définit tout à fait bien, dans la lignée de la mise en scène de Jean Vilar, le malaise en même temps que la séduction, que le drame de Kleist pouvait engendrer auprès des jeunes intellectuels, de tous ceux de « l'heure zéro » ; la pièce la touche par l'acuité et la modernité de son interrogation sur l'individu, elle reprend des termes de Kleist lui-même :

« es gibt in diesem Stück nicht ein « Schicksal », nichts Verfängliches, Unaufhaltsames. So musste der Prinz uns erscheinen als der erste moderne Protagonist, schicksallos, selbstentscheidend, mit sich allein in einer zerbrechlichen Welt, (...) kein Held mehr, komplexes Ich und leidende Kreatur in einem, ein 'unaussprechlicher Mensch', ein Träumer, Schlafwandler, der Herr seiner selbst wird ».¹⁶

Une autre mise en scène du *Prince de Hombourg* fait date, à la Schaubühne de Berlin, en 1972 : celle de Peter Stein et Botho Strauß, qui modifie la dramaturgie de l'œuvre. Le titre, également modifié (*Kleists Traum vom Prinzen Homburg*), indique la tendance : l'interprétation et la dramaturgie s'inspirent directement de la biographie du poète et de l'échec de son existence dont ils pensent trouver l'expression dramatisée dans sa dernière œuvre¹⁷.

Le Prince de Hombourg, théâtre de la guerre, sur la guerre, (pour la guerre ?), c'est une critique que formule le poststructuralisme français dans les années quatre-vingt, et que l'on retrouve sous la plume du comédien Matthieu Carrière : « Krieg, das ist die Dynamik, das Muster, welches alle seine Erfahrungen bestimmt. Ob er nun für die Franzosen gegen die

¹⁶ *Idem*, 152-153 : l'ensemble du commentaire est intéressant et mérite d'être intégré à votre propre étude de l'œuvre.

¹⁷ *Idem*, 155-156 ; il est intéressant de lire ce commentaire, dont certaines idées sont frappantes (la critique de l'armée et de la société, la déshumanisation du personnage...), même s'il faut se garder, pour l'analyse universitaire, de parallèles trop simples avec la biographie du poète.

Engländer kämpft, für die Preußen gegen die Armeen des Direktorats oder für die Franzosen gegen die Österreicher, wie sein bester Freund Ernst von Pfuel, immer sitzt er in der Falle »¹⁸

La critique kleistienne moderne se disperse en réalité dans de nombreuses directions : interprétation psychanalytique, qui met en avant un complexe de type œdipien chez le Prince (qui pourra être intéressante pour l'analyse psychologique des relations entre les personnages), analyse historique (Kittler), études psychologiques, etc. Max Kommerell quant à lui analyse le drame sous l'angle de la problématique du langage¹⁹. Benno von Wiese en fait un drame de la « liberté absolue », Walter Müller-Seidel, dans un ouvrage demeuré une référence, souligne le rôle-clé du Prince-Électeur²⁰. Enfin, Jochen Schmidt et Beda Allemann s'intéressent à la dramaturgie de l'œuvre, qui à leurs yeux fait de cette dernière pièce un chef-d'œuvre de composition et d'harmonie²¹. Nous ne rentrons pas ici dans le détail de ces interprétations car nous les évoquerons au fil de la présentation des différents aspects et des thématiques de l'œuvre. Mais il est frappant de constater la variété et le nombre, extrêmement important, des analyses, de leur caractère souvent passionné, ou engagé. Le texte dramatique, l'écriture kleistienne même en est responsable car elle maintient l'ambivalence, presque l'ambiguïté en de nombreux endroits de l'œuvre. Le *Kleist-Handbuch* le souligne à raison : « Eine neutrale und interpretationsfreie Charakteristik des dramatischen Verlaufs ist aufgrund der zahlreichen Ambivalenzen praktisch nicht möglich. Bereits in der Eingangsszene werden in Aufnahme der zeitgenössischen Debatte kontroverse Auffassungen hinsichtlich Homburgs Verhaltens gegeneinandergestellt (...). Manche Fragen, die der Text stellt, sind einfach nicht entscheidbar »²².

¹⁸ Matthieu Carrière, *Für eine Literatur des Krieges. Kleist*. Basel / Frankfurt / Main, 1981, 38. Ces propos ne sont pas sans rappeler les analyses de W. Kittler en Allemagne à la même période, même si ces dernières ont un fondement davantage historique que philosophique.

¹⁹ C'est un ouvrage resté important : Max Kommerell, *Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe, Schiller, Kleist, Hölderlin*. Frankfurt / Main, 1991.

²⁰ Walter Müller-Seidel, *Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist*. Köln/Graz, 1961.

²¹ Beda Allemann, *Kleist. Ein dramaturgisches Modell*. Bielefeld 2005. Jochen Schmidt, *Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise*. Tübingen 1974.

²² Ingo Breuer (Hrsg.), *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2009 82-84.

Compte-tenu de cette multiplicité de lectures possibles, le drame se prête *de facto* difficilement à une analyse de type scolaire, universitaire, académique. Plusieurs études, originales, retiennent l'attention car elles apportent les unes et les autres un éclairage différent sur l'oeuvre ; nous l'avons dit, c'est le texte même qui permet de tels écarts d'interprétation. En revanche, les « vides » du texte dramatique, l'importance de la gestuelle, des déplacements, des mimiques sont autant d'éléments qui peuvent séduire les gens de théâtre, metteurs en scène et comédiens et qui participent à l'extraordinaire pouvoir de séduction de cette oeuvre. La pièce semble pouvoir être retravaillée et représentée avec un nombre infini de variations, chaque interprétation posant des questions différentes. Citons à nouveau le *Kleist-Handbuch* : « Am Ende von V/9 fragt der Kurfürst seine Armeeführer : 'Die Schule dieser Tage durchgegangen, / Wollt Ihr's zum vierten Male mit ihm wagen ?' (...) Bezieht sich der Kurfürst sich mit ein oder nicht ? Musste also auch er dazu lernen ; oder ist er der überlegene Erzieher des Prinzen ? Etwa seit dreißig Jahren wird die erste Option bevorzugt, davor galt rund 150 Jahre lang die zweite. »²³

Il s'agira donc ici de rendre compte des différentes lectures possibles de l'oeuvre et de fournir des clés de lectures, des repères pour l'analyse, essentiellement sous les angles historique et dramaturgique. Nous dresserons enfin une sorte de « tableau » des thématiques (multiples et entremêlées) contenues dans l'oeuvre.

1/ Drame historique, intention patriotique, création dramatique

L'introduction générale l'a montré, Kleist s'est servi d'un événement historique précis, la bataille de Fehrbellin en juin 1675, période d'ascension du Brandebourg (sous le règne de celui qui va devenir pour la postérité le « grand Électeur »), pour créer un parallèle avec la situation de 1809, qui voit la Prusse sous la domination française. Dans une certaine mesure, il procède donc ici, comme pour son drame précédent, *La Bataille d'Hermann*, à une actualisation de la matière historique, en transformant celle-ci, au niveau du personnage du Prince, et en introduisant une fable (rêve, somnambulisme) et une problématique (faute, condamnation, expiation) autour du problème, lui-même devenu légende (voir l'essai de Frédéric II cité plus haut), de l'insubordination de ce personnage. Le message que Kleist veut

²³ *Kleist-Handbuch, op. cit.*, 85.

délivrer serait donc, en partie, d'ordre politique. Le drame trouve naissance dans l'intention patriotique. La relation à l'actualité est évidente, pour tout lecteur / spectateur ou critique de l'époque. En écrivant ce drame, Kleist met son art au service de la résistance à Napoléon. Dans cette optique, le « breiter Todesstrom » (v. 649) le « courant de la guerre » est omniprésent, sous cette forme collective (le sacrifice pour la patrie), et sous une forme individualisée à travers le destin du Prince : après être passé par l'étape de la condamnation à mort, par celle de la peur de cette mort, le Prince se dit avide de mort, la mise en scène finale, jusqu'à l'ultime retournement de situation, prend des allures de marche funèbre triomphante. Le Prince revendique une mort « libre », qui dans l'optique idéologique, apparaît comme une sorte de suicide patriotique, soutenu par une pensée de type quasiment populiste qui transparaît dans le slogan final : « In Staub, mit allen Feinden Brandenburgs ! ».

Il s'agirait donc de dépasser le stade de l'intérêt individuel ou plutôt, celui de l'existence individuelle, pour, par un combat de libération qui suppose l'élimination, l'éradication de l'ennemi (« In Staub ») en même temps que par le sacrifice, sinon de sa personne, du moins de sa subjectivité, contribuer à créer « une communauté » (« Eine Gemeinschaft »), autour du concept national du Brandebourg, *alias* la Prusse de 1809. Le pamphlet *Was gilt es in diesem Krieg ?* semble par certains aspects véhiculer une pensée similaire, dont on retrouve l'expression dans la toute dernière phrase :

« ... eine Gemeinschaft, deren Dasein keine deutsche Brust überleben, und die nur mit Blut, vor dem die Sonne erdunkelt, zu Grabe gebracht werden soll »²⁴. S'impose alors au lecteur l'idée d'une guerre totale.

Sans réduire le drame de Kleist à une dimension d'écrit de propagande, une lecture historique du drame qui replace celui-ci dans le contexte de 1809 se révèle intéressante, pour d'autres aspects encore :

Le phénomène du somnambulisme, appliqué ici au personnage du Prince, trouve ainsi par exemple sa source dans une mode de l'époque, à laquelle Kleist s'intéresse au moment de son séjour à Dresde²⁵. Le magnétisme est par ailleurs, ainsi que l'indique Hans-Jakob Wilhelm dans son étude sur les éléments déterminants du drame, un phénomène qui intéresse pédagogues (Pestalozzi) et hommes politiques prussiens, enfin écrivains de l'école

²⁴ HS II, 379.

²⁵ Kleist a sans doute assisté aux conférences de Gotthilf Heinrich Schubert sur le sujet, et aurait pris connaissance de son ouvrage : *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften*. Dresden 1808.

romantique (Arnim, Eichendorff, etc.)... et Kleist²⁶. Ainsi, les questions de l'insubordination d'une part, du rêve et de l'état de transe d'autre part, peuvent aussi trouver une résolution par une analyse historique se référant au contexte de l'époque, à l'univers qui était celui de Kleist, aux informations qui ont pu influencer ses choix dramatiques et dramaturgiques, eux-mêmes inscrits dans une intention patriotique. C'est la position que défendent des critiques tels que Gerhard Neumann, Wolf Kittler ou Hans-Jakob Wilhelm²⁷ :

La solution au comportement fougueux du Prince (inspiré très directement de celui du Prince Louis-Ferdinand, voir introduction) résiderait dans l'état de somnambulisme, Kleist cherchant à concilier la fougue « romantique » de jeunes patriotes prussiens avec l'impératif d'obéissance à l'autorité ; dans cette optique, la pièce de Kleist ne se voudrait pas drame historique reproduisant une réalité historique, mais serait une proposition – politique – de « solution » :

«es ist Kleists eigener Vorschlag, wie die Frage der Subordination im Ranggefüge der Offiziere zu lösen ist, um den kommenden Vernichtungskrieg vorzubereiten. Der Eifer der jungen Generation für den Kampf gegen die Franzosen kann effektiv genutzt werden, ohne in der steifen Subordination zu ersticken, wenn bestimmte Vorkehrungen von Seiten der Führung getroffen werden »²⁸.

Cela aboutit, à la toute fin du drame, à la résolution du rêve dans la réalité : il faut que, pour finir, rêve (gloire guerrière, héroïsme de l'action) et réalité (nécessité de subordination à l'État qui mène la guerre, une guerre de sacrifice individuel et de destruction totale) soient en adéquation, qu'il y ait identité d'intérêt entre l'un (l'individu) et l'autre (l'État) :

« Homburg ist hier aber keineswegs der Wirklichkeit entrückt. Vielmehr ist es ihm gelungen, seinen ursprünglichen Traum von Ruhm und Ehre, der bei Tageslicht allerdings als eigennützige Rebellion erschien, in solch einer Weise umzudeuten, dass er nun mit dem Traum der Gemeinschaft vom Sieg über die Feinde Brandenburgs zusammenfällt ».²⁹

La conséquence en est que le Prince, qui pense parcourir un processus de formation individuelle, se trouve en réalité soumis à un processus de conditionnement, donc de manipulation, dans lequel l'état de transe joue un rôle essentiel. On assiste à une mise en scène du « hasard », qui n'apparaît comme tel qu'aux yeux du Prince. Hans-Jakob Wilhelm

²⁶ Hans-Jakob Wilhelm, *Der Magnetismus und die Metaphysik des Krieges*. In : Gerhard Neumann (Hrsg.), *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündfall*, Freiburg im Breisgau 1994, 85-105.

²⁷ Cf. Neumann, *op. cit.*

²⁸ Hans-Jakob Wilhelm, *op. cit.*, 88.

²⁹ *Idem, ibid.*, 89-90.

établit une comparaison entre le Prince Électeur et un médecin, qui observerait son patient avant d'intervenir sur celui-ci (« ein medizinischer Eingriff »³⁰) :

« *Der Prinz von Homburg sitzt mit bloßem Haupt und offner Brust, halb wachend halb schlafend, unter einer Eiche und windet sich einen Kranz. – Der Kurfürst, seine Gemahlin, Prinzessin Nathalie, der Graf von Hohenzollern, Rittmeister, Golz und andere treten heimlich aus dem Schloss und schauen, vom Geländer der Rampe, auf ihn nieder. – Pagen mit Fackeln.* »³¹

En tout état de cause, le drame de Kleist semble s'inscrire dans un débat de l'époque, que nourrissent la politique de réserve du Roi Frédéric-Guillaume III et différents épisodes de l'actualité politique et militaire : la question de l'insubordination apparaît donc comme d'une actualité brûlante.

Kleist écrit, en un sens, une pièce « historique » en réponse à la présence napoléonienne sur le sol prussien. Son objet est donc tout à fait concret : il montre ce que doit être le comportement d'un officier prussien dans une guerre de libération ; ce pourrait être tout simplement cela, l'enjeu du drame de Kleist et non, par exemple, celui, abstrait, de l'opposition entre individu et État. Ce sont à la fois les « ordres des Herzens » et les « Kriegsartikel » qui doivent présider aux actions militaires, et ce ne saurait être une initiative individuelle spontanée.

Une telle interprétation s'oppose à une psychologisation des personnages, ce qui ne veut pas dire que les sentiments de ces personnages sont exclus de ce type d'analyse : simplement, la manifestation de tel ou tel sentiment trouve son explication dans le contexte idéologique contemporain, dans des influences auxquelles Kleist aurait été soumis ou des points de vue dont il donnerait l'écho dans son œuvre. Concernant la thématique de « l'amour » au sein d'une famille harmonieuse, d'un couple idéalisé à la tête d'un État, c'est ce qu'exprime le Prince dans des scènes chargées d'ambiguïté, par exemple, la scène d'ouverture du drame, ou bien encore celle, encore plus ambiguë, 6 de l'acte II, où l'on tient le Prince Électeur pour mort ; dans l'une et l'autre le Prince exprime le vœu d'une union, non seulement avec la princesse, mais aussi avec une famille (que symbolise sa tante l'Électrice), au sommet de l'État, union qui le placerait en position idéale d'harmonie et de bonheur familial et conjugal, et d'exercice du pouvoir et de responsabilité politiques. C'est l'une des idées que Novalis développe dans son essai (à caractère quasiment pamphlétaire) *Glauben und Liebe*, dont on peut dire, en un sens, qu'elle fonde le Romantisme politique, dans la mesure où cette idée

³⁰ *Idem, ibid.*, 92.

³¹ I,1, indication scénique qui ouvre le drame, (Reclam, 5).

devient quelques années plus tard (1807 et suivantes) avec Adam Müller une idéologie. Sans que cela soit attesté par la recherche, il est à peu près évident que Kleist connaissait un tel texte³². Outre le message patriotique de l'union au sommet de l'État, il y a aussi chez Novalis cette idée que les conflits trouvent une solution dans cette sorte « d'amour », resserré autour du foyer et de la famille et dont les souverains prussiens auraient à donner l'exemple.

Il semble donc clair que Kleist utilise ou qu'il « joue » avec des événements historiques tirés de l'actualité récente, qui inspirent des thématiques centrales de son œuvre. Cependant, il y a dans la pièce même des « points d'irritation », tels que, par exemple, le heurt entre référence à une réalité historique et utilisation d'une légende, d'une part la victoire à la bataille de Fehrbellin, d'autre part la légende du palefrenier Froben créée par Frédéric II, qui, par sa mort sacrificielle, sauve le Grand Électeur. La pièce pourrait ainsi s'inscrire dans une intention didactique : opposer l'utile (Froben) à l'inutile, voire au néfaste (l'acte d'attaque spontanée et d'insubordination). Ou bien Kleist procède-t-il au contraire à une critique indirecte d'un système d'État, d'une idéologie d'État qui prône à la fois l'obéissance inconditionnelle et le sacrifice de l'individu ? La proximité temporelle de la source historique concernant le problème de l'insubordination rend d'autant plus prégnante cette question : au moment où Kleist, au printemps 1809, se saisissait de la légende du Prince de Hombourg, des corps francs prussiens lançaient des actions spontanées contre les Français, tandis que le Roi Frédéric Guillaume III s'obstinait dans sa politique de réserve. Les critiques à son égard avaient à ce moment-là atteint un tel degré que le danger de la mise en cause de sa légitimité politique n'était pas inexistant. Par le décret du 12 mars 1809, le Roi réagit aux éventuels actes d'insubordination et d'insurrection de la part d'officiers prussiens en menaçant ceux-ci de sentence de mort³³.

³² Kleist et Müller avaient envisagé de publier du Novalis dans le *Phébus*, par ailleurs de traduire Novalis en Français (1809)...

³³ Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist, Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche, Darmstadt 2003, 160. (Voir bibliographie)

2/ Lecture « philosophique » : le stoïcisme du Prince

Dans son étude³⁴, Jochen Schmidt pose une hypothèse, également historique, mais à arrière-plan philosophique, qui confère une dimension plus profonde à l'œuvre : les principes du stoïcisme seraient ainsi inscrits dans le drame de Kleist, qui reprendrait là une éthique inscrite dans l'idéologie officielle de l'État prussien depuis le 17^e siècle : résister aux épreuves dans les situations les plus difficiles (*probatio*), constance (*constancia*), enfin et surtout l'idée centrale que l'homme doit savoir et pouvoir affronter la mort sans peur, se rendre dans son existence également indifférent aux biens matériels, aux intérêts personnels, aux sentiments individuels, savoir renoncer à tout ce qui se situe en-dehors de l'existence militaire. (On fait sans peine le lien avec le discours d'Hermann). Dans le dernier drame de Kleist, c'est avant tout le Prince électeur, « esprit tranquille » (*tranquillitas animi*) qui incarne la vertu de la *constancia* : son monologue (V/2, v. 1412) témoigne de ce caractère stoïque, au moment où la situation, de façon inédite, laisse présager une insurrection, une mutinerie de ses officiers :

« Seltsam ! – Wenn ich der Dei von Tunis wäre, / Schlug ich bei so zweideutigem Vorfall, / Lärm. / Die seidne Schnur, legt ich auf meinen Tisch ; / Und vor das Tor, verrammt mit / Palisaden, / Führt ich Kanonen und Haubitzen auf. / Doch weils Hans Kottwitz aus der / Prignitz ist, / Der sich naht, willkürlich, eigenmächtig, / So will ich mich auf märksche Weise / fassen : / Von den drei Locken, die man silberglänzig, / Auf seinem Schädel sieht, / fass ich / die eine, / Und führ ihn still, mit seinen zwölf Schwadronen, / Nach Arnstein, in sein / Hauptquartier, zurück. / Wozu die Stadt aus seinem Schläfe wecken ? »³⁵

Si le Prince Électeur maintient cette attitude tout au long du drame, *Le Prince de Hombourg*, lui, connaît une évolution, voire une métamorphose, que provoque la missive du Prince Électeur, reconnaît et accepte la nécessité de sa mort, et accède à partir de là à une attitude élevée, stoïque, voulant pratiquer « l'art de mourir ». Et c'est, devant lui-même décider quelle sanction mérite son geste, devant se prononcer lui-même sur le caractère juste ou injuste de la sanction, que le Prince fait preuve de « *probatio* », qu'il affronte et surmonte la véritable épreuve (bien plus centrale, dans l'idéologie prussienne qu'une victoire militaire personnelle

³⁴ *Idem, ibidem.*

³⁵ ... mais, autre élément de l'interprétation du personnage, elle témoigne aussi de sa puissance manipulatrice (voir suite du cours).

motivée par l'orgueil). L'hommage rendu à la *fortuna* dès le premier acte est comme un leitmotiv : le désir d'ascension du Prince trouve une expression forte dans les deux premiers actes ; le premier acte se referme sur un bref monologue du Prince, en rupture dramaturgique avec la très longue scène d'exposition du plan de bataille, à laquelle se superpose la dimension du monde intérieur de Prince et de sa quête d'élucidation du rêve :

« Nun denn, auf deiner Kugel, Ungeheures, / Du, der der Windeshauch den Schleier heut, / Gleich einem Segel lüftet, roll heran ! / Du hast mir, Glück, die Locken schon gestreift : / Ein Pfand schon warfst du, im Vorüberschweben, / Aus deinem Füllhorn lächelnd mir herab : / Heut, Kind der Götter, such ich, flüchtiges, / Ich hasche Dich im Feld der Schlacht und stürze / Ganz deinen Segen mir zu Füßen um : / Wärest du auch siebenfach, mit Eisenketten, / Am schwedschen Siegeswagen festgebunden ! »

L'image de la sphère qui roule est une allégorie de la *fortuna*. C'est l'ambition et le désir de gloire militaire qu'exprime le Prince ici, mêlant victoire amoureuse anticipée et victoire sur la champ de bataille (également anticipée, dans la croyance dans la *fortuna*). Dans le second acte, le Prince oriente son désir³⁶ vers la conquête de Nathalie, devenue accessible, et même rendue probable par la mort de l'Électeur, avec l'image de l'échelle (v. 713) : « O Cäsar Divus / Die Leiter setz ich an, an deinen Stern ! ». Mais, ainsi que Jochen Schmidt l'observe, l'image même est une sorte d'anticipation de la chute qui survient brutalement juste après, avec une première allégorie, celle de la chute de cheval (et de la main bandée en noir), qui annonce la déchéance prononcée par le Grand Électeur. Le mouvement est donc bien celui de la mise à l'épreuve stoïcienne : mouvement d'ascension, (« Steigen », « Leiter »), puis de chute (« Stürzen »). Il s'agira ensuite d'atteindre le bonheur par un dépassement de soi, par conséquent d'accéder à un bonheur d'une toute autre nature que celui qui était désiré dans la première partie du drame, l'épreuve la plus rude étant la confrontation brutale, inattendue, avec sa propre tombe, béante. Cette première *probatio* révèle tout d'abord au Prince le degré extrême de son avidité de vivre : c'est la fameuse « Todesfurchtsszene » (III/5), la scène de la peur élémentaire de la mort : « Seit ich mein Grab sah, will ich nichts, als leben / Und frage nichts mehr, ob es rühmlich sei ! » (v. 1003). Désir de vie « élémentaire » également, sorte de dépouillement, de mise à nu de l'individu, réduit à une animalité, à son instinct de survie, renonçant à tout ce à quoi il aspirait, gloire, amour... C'est à partir de ce « degré zéro » de la

³⁶ Pour mieux analyser le drame d'un point de vue dramaturgique, il n'est pas inutile de se reporter à l'ouvrage de base de Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre I et II*, signalé dans la bibliographie générale ; elle explique notamment que toute action dramatique qui comporte un « héros » doit être orienté par rapport à ce qu'elle appelle « la flèche du désir », ici, Nathalie, ou la gloire militaire, ou bien les deux à la fois.

dignité que le Prince va devoir travailler à l'acquisition de l'attitude stoïque, qu'il va apprendre, au terme de cette scène, à contrôler et orienter en toute conscience de soi ses sentiments (N sur Schiller : Schmidt. Le Prince vit alors de manière consciente, individuelle, indépendante, dans un processus de maturation, l'émancipation de l'ici-bas. En faisant évoluer son personnage de cette manière, Kleist semble se démarquer de la raideur des conceptions de l'idéologie d'État prussienne, dans la mesure où le Prince de Hombourg connaît (ou connaîtrait, la question de la liberté de la décision du Prince prêtant à discussion) un processus individuel, libre, autonome³⁷. Il y a là une notion de choix libre qui ne figure pas dans le système et qui du reste surprend le Prince Électeur lui-même. Le Prince évolue ainsi depuis le stade de la peur élémentaire de la mort, c'est-à-dire de la perte de son héroïsme, (voir les propos de Nathalie, v. 1155 : « Der könnte, unter Blitz und Donnerschlag, / das ganze Reich der Mark versinken sehn, / Daß er nicht fragen würde : was geschieht ? / - Ach, welch ein Heldenherz hast du geknickt ! ») vers le véritable héroïsme, qui réside dans l'attitude stoïque. Le monologue dit du « derviche » (v. 1286) illustre une étape intermédiaire, caractérisée par une attitude désabusée, presque blasée, face à l'existence humaine et à la contingence :

« Das Leben nennt der Derwisch eine Reise, / Und eine kurze, freilich ! Von zwei Spannen / Diesseits der Erde nach zwei Spannen drunter. / Ich will auf halbem Weg mich niederlassen ! »

C'est une phase qui prépare le passage du seuil, définitif, que le prince franchit dans la scène suivante (IV/4), dans laquelle il refuse la grâce que lui apporte Nathalie. Le Prince de Hombourg s'approprie alors la mort, accédant à une attitude stoïque. La mort est conçue comme un simple fait, une nécessité qu'il s'agit d'accepter pleinement, non plus, contrairement au monologue de la scène précédente, comme une fatalité. L'acceptation de la mort gagne même une valeur éthique et l'attitude stoïque n'est pas synonyme d'attitude passive : le Prince « n'accepte pas » la sentence de mort ni la mort, il les approuve et les appelle. La juste attitude stoïque consiste en une obéissance au devoir (« Pflicht » : mot-clé du discours du Prince Électeur) mais qui doit être un acte libre, non un acte d'obéissance rigide, contraint, soumis à un impératif extérieur, étranger et la peur-panique de la mort peut ainsi laisser la place à une sérénité intérieure (« Gemütsruhe »), vis-à-vis de la mort, et de soi-même car le Prince se sent à présent (dans cette scène IV/4, et plus encore dans V/7) assuré d'avoir accompli librement une haute action morale. En outre, en donnant raison au

³⁷ B. Allemann défend un point de vue opposé : voir suite du cours et note 44.

jugement du Prince Électeur (qui lui-même se réfère à la Loi suprême de l'État, selon laquelle tout individu doit subordonner sa vie et son action à l'intérêt de celui-ci), **le Prince accomplit un acte politique** : sa décision d'assumer une mort librement choisie ne répond pas seulement à une motivation éthico-philosophique et ne concerne pas uniquement sa personne, c'est aussi une expression appuyée de la nécessaire soumission de l'individu à la norme et à la Loi de l'État prussien. Selon cette logique, l'individu doit rapporter tous ses actes à l'intérêt de la communauté (« Gemeinschaft »), à partir du moment où il est en charge d'une responsabilité au sein de cette communauté (ici, officier en charge de mener à bien la guerre contre les Suédois au sein d'un collectif), il est chargé d'une responsabilité précise vis-à-vis de l'État.

Pour autant, il ne s'agirait pas pour Kleist de rendre un hommage appuyé à la Prusse telle qu'elle se présente à lui en 1809, ni même à la tradition prussienne issue du système mis en place depuis le Grand Électeur puis renforcé par Frédéric II, avec sa discipline militaire rendue légendaire, sa conception rigide du fonctionnement de l'État. Bien au contraire : Kleist semble à travers le personnage du Prince de Hombourg, qui prend son destin en main, exercer une critique d'un État-machine, militariste, dont le fonctionnement ne reposerait que sur une discipline mécanique, une obéissance automatique, non sur l'éveil d'une conscience profonde de la nécessaire attitude stoïque pour tout individu voulant servir sa patrie. Kleist ferait ainsi, par son drame et l'évolution de son personnage principal, passer le message patriotique et politique du nécessaire renouveau de l'État prussien, dans le sens des intentions et réflexions réformatrices de l'époque. Enfin, ainsi que le souligne Jochen Schmidt, Kleist n'est pas sans contacts avec la jeune génération romantique (prussienne ou non : Brentano, Arnim, etc.) ; à la suite de Novalis, il en appelle, avec son mode d'expression propre, ici dramatique, à la réalisation d'une Prusse idéale, d'un État et d'un gouvernement modèles, nécessaires à la mobilisation des énergies, au renouveau politique et identitaire. Jochen Schmidt va encore beaucoup plus loin dans la conclusion à ce type d'argumentaire :

« Allerdings verbindet sich mit Kleists Erneuerung des stoischen Ethos ein doppelter Funktionswandel, durch den sich für ihn die geschichtliche Aktualität erst herstellt. Im Hinblick auf den preußischen Staat zu Beginn des 19. Jahrhunderts ist der Rückgriff auf die Stoa keineswegs affirmativ. Verherrlicht wird nicht Preußen, wie es faktisch ist oder war. Vielmehr handelt es sich um einen Appell im Namen eines zwar zu Preußen gehörenden, aber doch im Obrigkeitsstaat und in der Militärmaschinerie auch weitgehend deformierten Ethos. Insofern appelliert Kleist an Preußens tiefere, ideale Identität, aus der sich für die geschichtliche Gegenwart erneuernde Energien entbinden sollen. Zweitens entdeckt er für *seine*, die romantische Generation, eine ganz neue Faszination durch diese tiefere, ideale

Identität Preußens. Von Anfang an reflektiert die Romantik ihre eigenen Gefährdungen – die Gefährdungen einer zwar glanzvoll poetischen, aber doch selbstverfallenen, traumverlorenen Subjektivität. Sie ist vom Welt- und Wirklichkeitsverlust ebenso bedroht wie von der Destabilisierung des orientierungslos, weil haltlos gewordenen Ichs. Angesichts dieser romantischen Problematik, die der träumende Prinz so deutlich verkörpert, gewinnt ein Ethos, das den Einzelnen wieder mit den Bedingungen der Realität zu vermitteln vermag, eine neuartige, dialektische Attraktion. In der Schlußszene ist ja der träumende Prinz nicht bloß zum Stoiker geworden. Es gibt einen romantischen Überschuß, der den Traum des Einzelnen, während dieser sich mit der Notwendigkeit des Wirklichen versöhnt, doch auch über alle Wirklichkeit hinaushebt »³⁸.

Au moment où, en Prusse, à la suite de la débâcle militaire à Iena et Auerstedt en octobre 1806, les bases de l'État sont ébranlées, la souveraineté du pays menacée, Kleist semble, à travers le parcours de son personnage-titre, dans un drame qu'il qualifie de « patriotique » (« vaterländisch »), vouloir faire la démonstration de son attachement à une « patrie » ici idéalisée et donner l'exemple de l'attitude idéale à adopter, depuis le stade, premier, de témérité spontanée et d'enthousiasme égocentrique jusqu'à la prise de conscience d'une nécessaire mise en harmonie entre la vie de l'individu et les intérêts de l'État qu'il représente et qu'il engage par son action.

3/ Le Prince de Hombourg, aboutissement de le dramaturgie kleistienne

a) La double structure du drame

Kleist aura écrit deux tragédies, *La famille Schroffenstein* et *Penthésilée*³⁹. Ses deux comédies ou *Lustspiele* (*La Cruche cassée*, *Amphitryon*) ont, à l'époque déjà, retenu l'attention des lecteurs par leur caractère presque hybride, qui fait que la légèreté de la comédie est tempérée, mieux encore, rendue complexe par l'irruption d'une forme de tension dont on a pu dire, en tout cas pour ce qui est de l'*Amphitryon*, qu'elle frisait le tragique. Son dernier drame *Le Prince de Hombourg* est de ce point de vue également complexe : s'il ne peut être question de lui attribuer l'étiquette de tragédie, dans la mesure où le dénouement n'est pas tragique (« rédemption » ou « renaissance » du héros), on ne saurait lui refuser une certaine tension

³⁸ Jochen Schmidt, *op. cit.*, 170.

³⁹ *Robert Guiskard* est resté fragment de 10 scènes.

tragique qui se prolonge jusque dans la toute dernière scène. La structure du drame est ainsi remarquable car il contient à la fois la possibilité d'un dénouement heureux et d'un dénouement tragique. Le premier acte, avec l'apothéose que constitue le monologue du Prince dans sa dernière scène (I/6), les scènes 6, 7 et 8 du second acte, enfin la première scène de l'acte IV, à l'issue de laquelle le Prince Électeur rédige la missive à l'adresse du Prince de Hombourg, dont le contenu, sans être révélé à ce moment-là, ni au spectateur, ni à Nathalie, laisse présager un retournement favorable au Prince, s'inscrivent dans cette dimension du possible dénouement heureux. À cette dimension se superpose celle du non moins possible dénouement tragique : dès la fin de la première scène, l'admonestation du Prince Électeur a des accents potentiellement funestes : « Ins Nichts mit dir zurück, Herr Prinz von Homburg, / Ins Nichts, ins Nichts ! »⁴⁰. Puis Kleist émaille son texte de « signaux » dramaturgiques : la chute de cheval du prince juste avant la bataille (II/1), le bandeau de couleur noire à la main gauche, ce qu'indique très précisément la didascalie (II/2), l'épisode de la mort puis de la « résurrection » du Prince Électeur, avec au passage une insistance sur la mort sacrificielle de Froben (II/5). Puis les scènes 9 et 10 de l'acte II semblent sceller de façon tragique le destin du Prince, que celui-ci ressent alors comme le comble de l'arbitraire. Enfin, la scène 1 de l'acte III confère une dimension proche, concrète, presque palpable à la perspective tragique que vient appuyer la « Todesfurchtsszene ». (Du point de vue de la dramaturgie, on peut du reste s'interroger sur la dimension tragique au sens aristotélicien du terme pour le destin de celui qui à ce moment-là, semble ne plus se comporter en « héros », mais en « humain », en être fragile en proie à la peur élémentaire de la mort ; la scène III/5 montre du reste l'anéantissement du héros). Mais à l'acte IV également, alors que point la possibilité d'un retournement en faveur du Prince grâce à la lettre du prince Électeur, le tragique semble reprendre définitivement et radicalement le dessus : c'est la scène 4 de ce même acte, à laquelle le spectateur est préparé par le monologue dit du derviche. À partir de là en effet, c'est le personnage lui-même, le Prince, qui entend accéder à un destin tragique sublimé par lequel il s'élèverait au-dessus de toute considération prosaïque et reconquerrait sa stature de héros. Nathalie ne s'y trompe pas :

« Nimm diesen Kuß ! – Und bohrten gleich zwölf Kugeln / Dich jetzt in Staub, nicht halten könnt ich mich, / Und jauchzt und weint und spräche : du gefällst mir ! » (IV/4, v. 1386)

C'est ainsi un « autre » type de tragique, un tragique kleistien. Il y a donc coexistence, superposition d'au moins deux drames, l'un à connotation positive, presque dans la tradition

⁴⁰ I/1, v. 74-75. A rapprocher des paroles de l'alrune à l'adresse de Varus dans l'acte V de *La Bataille d'Hermann...*

du drame familial, l'autre à tendance tragique. Parallèlement à cette action principale double, il y a également, de plus en plus présente au fil des actes, la dimension publique, ici militaire, avec la mise en place d'une possible intrigue, même si celle-ci avorte au cinquième acte au moment où le Prince Électeur reprend le contrôle de la situation : il s'agit de l'action sinon semi-insurrectionnelle, du moins de presque désobéissance du corps des officiers du Prince Électeur (IV/4 v. 1391, V/1, V/3, V/5...).

b) Les non-dits et « non-représentés » du drame comme éléments constitutifs de la dramaturgie et de l'esthétique kleistiennes

- le récit

Il est à noter que le spectateur n'assiste pas au moment où le Prince découvre sa tombe, sa fosse déjà creusée, béante ; c'est le personnage lui-même qui témoigne de l'horreur de cette vision par la force de sa lamentation dans la scène 5 de l'acte III, l'événement-choc se produisant entre l'instant où le Prince quitte sa cellule sur le conseil de Hohenzollern (III/1) et l'instant où il pénètre hors de lui chez l'Électrice ; c'est le changement de lieu et de décor qui, en plein acte, indiquent au spectateur que son attention doit se diriger toute entière vers le Prince de Hombourg, au centre de ces deux scènes-clés au cadre opposé : cellule militaire et appartement féminin. C'est une technique dramaturgique doublement efficace : le héros vit un moment-clé de son existence (ici, le spectacle de sa propre tombe, déjà prête à recevoir son corps) et commente ensuite sur scène son vécu, avec l'effet d'amplification qu'engendre précisément la composante subjective du récit par la force d'un vécu non vu par le spectateur. Il ne faut pas confondre cette technique avec celle, également présente dans le drame, de la théioscopie, qui consiste à faire commenter par les personnages l'action en cours⁴¹.

- Non-dit

Ceci met en évidence une autre caractéristique de la dramaturgie particulièrement mise en œuvre dans le Prince de Hombourg, déjà signalée dans l'introduction : celle du non-dit, de l'importance de l'action cachée, de l'allusion, de la pantomime, en partie expliquée par le fait, que contrairement, par exemple, à *La Cruche cassée*, il n'y a pas ici de procès du Prince sur

⁴¹ C'est la technique à laquelle Kleist a largement recours dans *Penthesilea* pour décrire les batailles et duels entre Achille et Penthésilée et, dans *Le Prince de Hombourg*, pour décrire la bataille en cours et rapporter les événements et retournements liés au grand Électeur et à Froben (acte II).

scène, pas de confrontation argumentée entre celui qui prononce la condamnation (le Prince Électeur) et celui qui reçoit la sentence (le Prince de Hombourg). Dans l'unique scène de confrontation, il n'y a pas de face à face, de dialogue réel (II/10). Se font face le Prince Électeur avec son principe d'obéissance absolue à la Loi et le Prince de Hombourg avec l'affirmation de son indépendance et de sa liberté mises au service de la Patrie mais aussi de son bonheur. À aucun moment, le spectateur n'entend ni n'assiste à une formulation explicite, donc univoque, de la disculpation du Prince, ou à celle de la grâce. Des choses essentielles, qui touchent aux relations entre les principaux personnages, demeurent ainsi non dites, laissant ouverte l'interprétation et multipliant les possibilités de lectures et de mises en scène. À y regarder de près, toutes les actions déterminantes pour le cours et l'issue de l'action dramatique, qui sont du ressort du Prince Électeur (qui est celui qui, avec sa mise en scène d'ouverture puis par sa sentence de mort, porte la responsabilité des événements liés au Prince), se situent dans le domaine du non-dit ou du non exprimé verbalement, dialogiquement. Ainsi, par exemple, en ce qui concerne la prise de décision du Prince Électeur et la rédaction de sa missive au Prince : non seulement le spectateur ne connaît pas alors le contenu de la lettre (il faut attendre la scène IV/4, au moment où le Prince en donne connaissance à Nathalie), mais surtout il ne connaît pas les motivations qui conduisent le Prince Électeur à écrire cette lettre. À aucun moment, celui-ci ne donne d'explication véritablement argumentée sur son attitude, ses décisions. Mais surtout, la réponse du Prince, même si le spectateur, comme Nathalie, en comprend la teneur, ne lui est pas révélée. Le Prince Électeur en prend connaissance, prend connaissance également de la pétition de ses officiers en faveur du Prince, laisse tour à tour Kottwitz et Hohenzollern argumenter pour la défense de ce dernier mais reste quant à lui muré dans le silence. Celui qui en réalité détermine toute l'action dramatique apparaît ainsi, de façon paradoxale, comme plus énigmatique que le Prince somnambule.

c) Deux personnages principaux ?

Du Prince de Hombourg et du Grand Électeur, quel est le personnage qui fait l'action ?

Le Prince de Hombourg apparaît dans la première scène en situation décalée, insolite, extravagante. C'est lui qui se met en avant dans la bataille, lui encore qui se met au premier

plan en demandant (en s'appropriant quasiment) la main de Nathalie⁴² et en présentant au Prince Électeur des trophées de guerre⁴³. Tout cela est fait dans les actes I et II mais se trouve encadré au moyen d'initiatives prises, précisément, par le Prince Électeur.

Ainsi, le Prince de Hombourg, auquel Kleist confère, entre autres grâce à la composante du rêve, une dimension romantique, apparaît comme le **héros** du drame, également en raison du processus de transformation, de la métamorphose qu'il connaît. Mais ce Prince de Hombourg connaît un paradoxe étrange : au moment où, dans la toute dernière scène, au terme de son évolution, prêt à mourir, il semble parvenir à la pleine conscience de soi, il perd brutalement cette conscience : « *Der Prinz fällt in Ohnmacht* » (V/11, didascalie). Beda Allemann, dans son étude sur la dramaturgie kleistienne, emploie le terme de « Anti- und Überheld »⁴⁴. Le personnage du Prince est à la fois celui d'un « anti-héros », trop humain, mais aussi celui d'un personnage qui se situe presque « au-delà » du héros, tel qu'on ne le trouve que chez Kleist (on pense ici par exemple à Penthésilée). La vue de sa propre tombe qui provoque la scène de la peur de la mort représente en ce sens un vécu dramatique plus proche de l'accomplissement tragique et une souffrance à la tension tragique plus tragique que la mort tragique elle-même

Quant au Prince Électeur, c'est lui qui, nous l'avons mentionné, déclenche en effet les événements : il manipule le Prince, grâce à l'opportunité que lui fournit Hohenzollern dès la toute première scène, en paroles puis en gestes, cela apparaît par le dialogue, puis cela est indiqué très précisément par la didascalie :

« Folgt mir Freunde, / Und laßt uns näher ihn einmal betrachten. » (v. 40-41). « Bei Gott ! Ich muss doch sehn, wie weit ers treibt ! » (v. 64).

« *Der Kurfürst nimmt im (dem Prinzen) den Kranz aus der Hand ; der Prinz errötet und sieht ihn an. Der Kurfürst schlingt seine Halskette um den Kranz und gibt ihm der Prinzessin ; der Prinz steht lebhaft auf. Der Kurfürst weicht mit der Prinzessin, welche den Kranz erhebt, zurück ; der Prinz mit ausgestreckten Armen, folgt ihr* ». ⁴⁵

⁴² II/6.

⁴³ II/10.

⁴⁴ Beda Allemann, *Heinrich von Kleist. Ein dramaturgisches Modell*. Aisthesis Verlag, Darmstadt 2005. Il s'agit d'une étude publiée à titre posthume, malheureusement demeurée inachevée, qui pose le postulat du « principe d'anticipation » de son destin, propre au héros kleistien et analyse toute l'œuvre dramatique de Kleist à partir de ce postulat.

⁴⁵ Edition Reclam, I/1, p. 7.

C'est ensuite lui qui prononce la sentence de mort :

« Bringt ihn nach Fehrbellin, ins Hauptquartier, / Und dort bestellt das Kriegsrecht, das ihn richte. » (II/10, v. 789-790).

C'est lui enfin qui déchire l'acte de condamnation à mort :

« Der Kurfürst (*zerreißt das Todesurteil*) : So folgt, ihr Freunde, in den Garten mir ! » (V/9, v.1829).

– mais il est à noter qu'il ne prononcera pas la grâce du Prince.

Si le Prince est le héros du drame, le Prince Électeur, lui, peut d'un point de vue dramaturgique, en apparaître comme le **personnage principal**, celui qui, à la manière d'Hermann, décide souverainement, manipule, est omnipotent, agit dans le concret. Il représente le pouvoir absolu et, dans le drame, il met lui-même en scène et distord la réalité, décidant de l'évolution de l'intrigue. C'est aussi lui qui, en toute connaissance de cause, ouvre la possibilité d'une issue tragique et d'une dimension tragique pour le personnage du Prince en remettant à Nathalie la missive au contenu sibyllin. Il met ainsi en marche un processus d'intensification dramatique ; de plus, outre le Prince, il manipule également Nathalie et tout son entourage (dès la première scène, voir passage cité plus haut). Cette juxtaposition de deux personnages aux missions dramaturgiques contradictoires contribue à créer une tension dramatique que l'on ne retrouve pas dans *La Bataille d'Hermann*.

C'est aussi cette focalisation dramaturgique sur le personnage du prince Électeur qui permet à Kleist de conférer une dimension politique à son drame : la réflexion sur l'État, sur les limites du pouvoir absolu du chef, du souverain ne seraient pas déclenchées sans cette forte présence scénique du prince Électeur, ni sans l'ambiguïté qui accompagne ses actions ; Beda Allemann, qui a étudié toute l'œuvre de Kleist sous l'angle exclusif de la dramaturgie, écrit très justement que la pièce montre un Prince Électeur poussé dans une attitude défensive, malgré sa toute-puissance de souverain absolu : cela est vrai à partir de l'acte IV, au fil des scènes : les silences, pauses, gestes signifiants font, de plus en plus, place au discours sur le mode impératif.

La ressemblance avec le personnage d'Hermann trouve ses limites : contrairement à celui-ci, le Prince Électeur n'agit pas seul, ni en cachette : il écoute ses conseillers, les fait parler même (mais ne se prononce pas ouvertement ni publiquement). Le concept d'État peut ainsi trouver une thématization dans la pièce grâce à cette dramaturgie particulière.

Deux personnages demeurent ainsi opposés du point de vue du statut dramaturgique : une synthèse de ces opposés semble difficile : l'un (le Prince Électeur) se trouve dans un rôle politique, qui prend le dessus sur les liens familiaux et les dispositions favorables qui y sont liés, l'autre (le Prince de Hombourg) poursuit une quête existentielle, sous l'habit de la libre soumission à la Loi de l'État.

Le Prince Électeur est donc « l'opposant » au « sujet » de l'action dramatique qu'est le Prince ; sa fonction dramaturgique est d'établir un jeu contraire. Mais d'une part, il exerce sur son neveu une pression didactique, d'autre part, il veut faire valoir et respecter la loi martiale. Ses intentions demeurent en conséquence opaques, ses motivations finalement peu lisibles, ainsi que le montre le contenu de son monologue (cité plus haut).

On n'en retrouve pas moins chez ce personnage cette sorte « d'absolutisme » propre aux personnages kleistiens, ce caractère inconditionnel et radical de leur action. Placé (ou s'étant placé) dans la situation inconfortable qui peut se résumer au dilemme entre le devoir d'appliquer la Loi de manière stricte, conformément à la tradition prussienne et à son devoir de souverain, et son droit de grâce, en faveur duquel parle son affection pour son neveu adoptif et le fait qu'il n'est pas le tyran que le Prince voit en lui à la dernière scène de l'acte II⁴⁶, le Prince Électeur choisit la voie de l'effacement progressif au fur et à mesure de l'avancement du drame : il se retire peu à peu de l'intrigue et à la toute fin, le spectateur est en droit de se demander s'il dirige et manipule, donc s'il « éduque », à la manière d'un Hermann, ou bien plutôt s'il n'adopte pas une attitude de « laisser faire », tout en continuant de jouer le rôle du souverain autoritaire. Le Prince Électeur a donc un comportement paradoxal : d'une part, il permet le dénouement de l'intrigue en organisant savamment la mise en scène finale ; d'autre part, c'est lui qui a signé et appelé la sentence de mort et surtout, par la première scène, ainsi que le lui rappelle Hohenzollern, c'est lui qui est le dramaturge de l'intrigue. Si le spectateur assiste à la métamorphose du Prince, à laquelle celui-ci donne une expression dans ses différentes étapes, il est en revanche impossible d'interpréter le comportement du Prince Électeur : a-t-il tiré pour soi une leçon de tout ce qu'il a déclenché ? Se trouve-t-il à la fin en harmonie avec le Prince, avec son propre environnement ? Le texte de Kleist reste ouvert.

Le Prince Électeur est ainsi une figure controversée : si effectivement il veut « éduquer » le Prince, son stratagème, son exploitation d'un fait rencontré par hasard (le spectacle du Prince

⁴⁶ V. 776 : « Mein Vetter will den Brutus spielen, / Und sieht, mit Kreid auf Leinwand verzeichnet, / Sich schon auf dem kurulschen Stuhl sitzen : / Die schwedschen Fahnen in dem Vordergrund, / Und auf einem Tisch die märkschen Kriegsartikel. »

de Hombourg en proie au somnambulisme) puis, à l'autre extrémité du drame, cette mise en scène de l'exécution avortée, tout ce registre du « comme si », de la simulation, laissent auprès du spectateur une sensation presque macabre, et de brutalité. En revanche si, comme semble l'indiquer sa déclaration en ouverture de la scène 9 de l'acte II⁴⁷, Le Prince Électeur ignore que c'est le Prince de Hombourg qui s'est rendu coupable de l'acte d'insubordination, cette accusation et cet arrêt sont alors à prendre au sérieux et ouvrent un débat de fond portant sur le problème de l'inconditionnelle subordination de l'individu à la loi de l'État, sur la sanction de l'acte de désobéissance militaire en temps de guerre, etc. La dramaturgie laisse également ouverte l'interprétation sur la question de savoir si le Prince Électeur veut ou non faire exécuter le Prince : en effet, ne sont-ce pas ses officiers qui l'en dissuadent, dans leur plaidoyer, relayé d'une part par Hohenzollern, d'autre part par les arguments de Kollwitz⁴⁸ ? Dans le même temps cependant, à la fin de la très courte scène 4 de l'acte V, le Prince Électeur semble avoir pris sa décision ; il ordonne alors à son adjudant de lui amener l'acte de condamnation et de convoquer Kollwitz, comme s'il mettait en place les ultimes détails de la mise en scène finale :

« Der Kurfürst (*stellt sich an den Tisch und liest ; nachdem dies geschehen ist, wendet er sich und ruft einen Pagen*). Prittwitz ! – Das Todesurteil bring mir her ! / – Und auch den Paß, für Gustav von Horn, / Den schwedischen Gesandten will ich haben ! » (*Der Page ab ; zu dem ersten Heiducken.*) / Kottwitz, und sein Gefolg ; sie sollen kommen ! »⁴⁹

Enfin, dernier élément : Le Prince Électeur n'agit pas en souverain absolu : preuve en est le trouble qu'il manifeste au cours de son entrevue avec Hohenzollern à la scène 5 de l'acte V, « *fällt in Gedanken* ». Il prend donc des décisions en fonction des informations qu'il recueille ; en souverain bâti sur le modèle de Frédéric II, il est le premier à devoir se soumettre soi-même à la Loi, et pourtant, il a pouvoir de vie et de mort sur ses sujets : c'est le principe de « l'absolutisme éclairé ». (point repris plus loin à propos de la question de la Loi, de l'exercice du pouvoir politique, et déjà traitée plus haut, dans l'analyse du drame d'un point de vue historique et politique).

⁴⁷ v. 715 : « Wer immer auch die Reuterei geführt, (...) / Der ist des Todes schuldig, das erklär ich (...) / - Der Prinz von Homburg hat sie nicht geführt ? ».

⁴⁸ se reporter à la très longue scène V/5, qui partage son propos entre l'argumentation de Kollwitz, objective, sur la loi martiale, son sens, et le mode de gouvernement de l'État, la manière également de conduire une guerre patriotique (*Gesetz, Regel, Vaterland, Werkzeug, kurzsichtige Staatskunst, Empfindung*, etc.), et celle de Hohenzollern, psychologique.

⁴⁹ V/5, v. 1477-1482.

c) le troisième personnage et le « triangle dramaturgique »⁵⁰

Une observation attentive de la structure dramaturgique révèle l'absence de confrontation directe entre les deux personnages principaux, le Prince de Hombourg et le Prince Électeur, y compris dans la dernière scène de l'acte II, dans laquelle le Prince se voit mis aux arrêts, déchu de ses droits et privilèges : à aucun moment de la scène il n'y a de dialogue direct entre les deux personnages. Le Prince Électeur, encore une fois, ne discute ni n'argumente véritablement, lorsqu'il agit, il écrit (ou donne des ordres brefs) ; il ne sermonne pas le Prince mais lui écrit une lettre par laquelle il lui remet son destin entre ses mains. Il semble donc éviter le « choc » de l'affrontement avec un héros kleistien, théoriquement et apparemment inflexible.

Si l'on applique au drame les structures mises en place par Anne Ubersfeld pour l'analyse de toute oeuvre théâtrale, les personnages du Prince et de l'électeur se faisant face, se trouvent respectivement dans les « cases » de « sujet » et d'opposant », les deux personnages féminins en position « d'adjuvants », de soutien du sujet, en particulier la Princesse Nathalie.

À partir du troisième acte, les relations entre les deux protagonistes passent par Nathalie. Le rôle de médiateur du personnage avait été esquissé comme symboliquement par la mise en scène de l'ouverture du drame. Le personnage féminin se trouve placé sur un plan dramaturgique et psychologique entre l'affection de son oncle et tuteur, le Prince Électeur, et l'amour du Prince de Hombourg. En l'absence de confrontation entre le Prince de Hombourg et le Prince Électeur, toute la communication de l'un à l'autre passe par Nathalie. Auprès de l'un comme de l'autre, elle tente d'instaurer un dialogue, dans le but de sauver la vie du Prince. Mais ses tentatives échouent, dans un cas comme dans l'autre : Nathalie ne parvient pas à faire fléchir son oncle dans le sens d'une grâce, ni à avoir d'influence sur la décision du Prince. Mais dans un cas comme dans l'autre également, le contenu des lettres qu'elles transmet (du Prince Électeur à l'intention du Prince, scène IV/1), et du Prince à l'intention du Prince Électeur (IV,4) ne lui est pas révélé. Mais la force de son sentiment (amour du Prince, la « voix du cœur », celle des « liebliche Gefühle ») lui fait comprendre l'implicite de la situation, et, vis-vis du Prince comme du Prince Électeur, elle agit alors en cachette. En convoquant son régiment, en encourageant la diffusion de la pétition, en y apportant son soutien personnel, c'est elle en réalité qui dans le drame commet le véritable crime de lèse-majesté, une faute qui est presque une haute trahison ; elle remporte une forme de

⁵⁰ Se reporter à l'ouvrage, cité plus haut d'Anne Ubersfeld : *Lire le théâtre*.

victoire sur l'Électeur qui se tait alors et ne la condamne en aucune manière (V/5). Nathalie est le personnage qui, disposant de peu de moyens, se bat avec tous ses maigres recours pour sauver l'être aimé, le personnage altruiste du drame également, qui se réfère à la voix du sentiment en matière de décision d'État, rappelant, mais dans un tout autre contexte et avec un tout autre aboutissement, certains arguments de Thusnelda :

« O Herr ! Was sorgst du doch ? Dies Vaterland ! / Das wird, um dieser Regung deiner Gnade, / Nicht gleich, zerschellt in Trümmern, untergehn. / (...) Das Kriegsgesetz, das weiss ich wohl, soll herrschen, / Jedoch die lieblichen Gefühle auch ». (IV/4, v. 1122 et suivants).

Son rôle demeure cependant secondaire. Cela est visible en particulier dans la scène où, après l'avoir demandée en mariage de manière quelque peu conquérante, Hombourg, en proie à l'épouvante face à la perspective de sa mort imminente, la rejette, tout en lui assignant une existence réduite à l'isolement et au souvenir de l'aimé (III/5, « Todesfurchtsszene »). La scène d'ouverture et sa reprise (qui en est aussi la conclusion) dans la toute dernière scène, montrent un personnage condamné à la passivité, manipulé tel une simple marionnette par l'un des principaux protagonistes masculins (le Prince Électeur) : la mise en scène (par le Prince Électeur) des deux scènes symétriques l'une de l'autre, la toute première et la toute dernière du drame, le mettent en évidence. Dans le drame se trouvent ainsi juxtaposés, mis côte à côte, deux aspects du personnage, entre passivité et objet de manipulation, et prise d'initiative altruiste.

Les études, dramaturgique et historique, ont d'ores et déjà dégagé ou même traité des thématiques psychologiques, dramatiques, éthiques contenues dans la pièce, que nous présentons à présent et dont on va voir, ainsi que l'introduction l'a montré, qu'elles demeurent ouvertes, tant le texte est ambivalent.

4/ Présentation de thématiques

Note : ces thématiques sont ici reprises mais ont été abordées ou même traitées pour partie plus haut : dans l'analyse politique, historique ou dramaturgique. Il s'agit ici de compléments.

a) personnage historique

Le personnage historique est l'individu qui fait une grande action qui change le cours de l'histoire nationale (ou régionale) : est-ce le Prince ? C'est lui qui remporte la victoire ; mais non seulement son action, sa psychologie même font l'objet d'une problématisation qui est au centre du drame. Se pose alors la question de savoir si le héros est le personnage pris dans sa dimension historique, ou si c'est tout autre chose, l'irruption de la psychologie, du rêve qui font de ce personnage un héros kleistien.

Tombé dans le rêve de sa propre gloire dans la bataille à venir – et la victoire à remporter, troublé d'autre part par la possession d'un gant de femme qui établit une jonction non explicitée entre rêve et réalité, le Prince n'est pas attentif au plan de bataille que dicte le chef d'État-major (I/5) ; pendant la bataille, il contraint ses hommes à l'attaque, voulant s'assurer de remporter lui la victoire sur les Suédois, contre les ordres du grand Électeur qui lui avaient été dictés auparavant (II/3). Le Prince est victorieux, dans une action personnelle, mais la victoire n'est en conséquence que partielle, l'Électeur se voit dans l'obligation de signer un armistice avec l'ennemi. Le Prince qui apparaît (II/10) tout d'abord paré des atours de sa gloire fraîchement conquise sur le champ de bataille, assuré de la reconnaissance et de l'admiration de l'Électeur, et de remporter la main de la Princesse Nathalie, qu'il a identifiée comme celle à qui appartenait le gant, semble incarner le héros historique par excellence, qui combine action individuelle et service à la patrie, gloire personnelle pour la gloire de la patrie. Mais l'annonce de son arrestation et de sa condamnation à mort bouleversent cette image de héros glorieux gonflé d'orgueil. La dimension historique du personnage s'efface ou connaît un processus de transformation pour céder la place à « autre chose », à travers différentes phases. Il faut retenir quatre étapes de cette évolution : à l'orgueil du vainqueur assuré d'être couronné des lauriers de la gloire militaire et ainsi d'accéder au bonheur et à l'amour, succèdent colère et révolte puis, dans une scène demeurée célèbre, nommée « Todesfurchtsszene », l'étape de la peur élémentaire de la mort imminente, enfin celle de l'acceptation sereine de son destin et d'un sort que le héros estime juste. Au fur et à mesure du franchissement des étapes, la dimension strictement historique du personnage, sa référentialité historique perd du terrain.

À partir de l'instant où le Prince exprime sa terreur, et même ensuite, lorsqu'il affirme vouloir accepter une mort libre pour expier une faute reconnue, certes, il pense s'emparer de son propre destin, mais il n'est plus à proprement parler personnage « historique », au contraire, criant sa soif de vie puis se soumettant à la loi de l'État, il nie l'interdépendance de

l'individuel et du collectif, et la dimension historique de son rôle. C'est à présent et de plus en plus au fil de la pièce le Prince Électeur qui semble (et qui affirme) avoir en main la destinée des hommes et de l'histoire du Brandebourg, en proclamant la nécessaire et inconditionnelle soumission à la loi de la raison d'État (voir partie sur la dramaturgie) ; ce n'est qu'ainsi que l'on peut se mettre au service de la patrie. Et c'est le Prince Électeur qui, mettant en scène la scène finale en symétrique de la scène d'ouverture du drame, réintroduit, ré intronise le Prince dans une dimension historique, en le faisant proclamer vainqueur de Fehrbellin et en appelant au combat inconditionnel contre l'ennemi suédois sous les drapeaux brandebourgeois. Mais Le Prince, perdu dans le rêve, n'établissant visiblement plus de lien entre réalité concrète, historique et l'état second d'extase, dans lequel il s'était plongé avant son exécution, n'a plus d'accroche historique ; dans la plupart des mises en scènes, ce sont les généraux, non lui, qui scandent l'appel final.

b) faute et insubordination du sujet / pouvoir et devoirs du souverain / État et Loi

Toutes ces questions sont liées dans la dramaturgie mise en place par Kleist (voir ci-dessus).

Quelle sanction pour quelle faute, et au nom de quoi ?

Le Prince Électeur apporte une réponse à cette question à la scène 9 de l'acte II :

« Der Sieg ist glänzend dieses Tages / (...) Doch wär er zehnman größer, das entschuldigt / Den nicht, durch den der **Zufall**⁵¹ mir ihn schenkt » (II/10, v. 729)

Renforcé dans son autorité toute-puissante par le cadre solennel de la scène (églises, présence de l'État-major, peuple rassemblé, voir didascalie) et le contexte (il s'agit de rendre hommage à Froben, qui, lui, n'a pas désobéi mais a sacrifié sa vie pour sauver son maître et servir sa patrie). Les paroles du grand Électeur ont les accents de l'arbitraire du pouvoir monarchique absolu, qui n'a pas à justifier une décision : « Gleichviel ! » Cependant, le Prince Électeur, dès cet instant, fournit une raison, une explication qui justifie sa décision : l'auteur d'une victoire due au « hasard » (v. 732) et ne reposant pas sur l'absolue obéissance à la loi (v. 734) doit être sanctionné par la mort. Mais même en cet instant du drame, Kleist maintient une ambiguïté dans la réaction et les motivations de la décision de l'Électeur : à en bien lire le texte, (V. 722), le tiret marquant une pause, placé juste avant la question décisive « – Der Prinz von Homburg hat sie nicht geführt ? » peut marquer soit une hésitation, soit un soupçon ou même la recherche d'un indice qui puisse le renforcer dans sa décision de sanction

⁵¹ C'est moi qui souligne.

suprême⁵². Dès cette tirade, il est question de « Gehorsam », de « Kriegerrecht », de « Gesetz » ; Le Prince Électeur apparaît-il au spectateur comme un despote, ainsi que le dénonce Hombourg au moment de son arrestation (II/10, v. 776 déjà cité), ou bien agit-il en cela également en souverain éclairé, qui veut le respect de la Loi par chacun, quel qu'il soit, au sein de l'État, dans un contexte politique où il y va de la survie de la Patrie. La question reste posée, et ce sont les options prises par les metteurs en scène qui, sans trahir le texte de Kleist, orientent le spectateur vers telle ou telle interprétation : ainsi le prince Électeur peut être présenté comme celui qui détruit un individu, par un parcours éducatif qui revient à un lavage de cerveau : à la fin du drame, le Prince ne sait plus qui il est, lui qui, sous l'influence de la missive de l'Électeur, s'était résolu à une mort expiatoire à la gloire de l'État. Dans le même temps, le texte est émaillé de nombreux indices qui laissent penser que l'Électeur n'agit pas en tyran mais bien en despote éclairé, et en souverain modèle et responsable, qui souhaite que chacun de ses sujets soit animé d'un sens de la responsabilité supra-individuel, sans pour autant décider arbitrairement de leur destin ; ce pourrait être le sens de sa missive à l'adresse du Prince :

« Mein Prinz von Homburg, als ich Euch gefangen setzte, / Um Eures Angriffs, allzufrüh vollbracht, / da glaubt ich nichts, als meine Pflicht zu tun ; / Auf Euren eignen Beifall rechnet ich. / Meint Ihr, ein Unrecht sei Euch widerfahren, / So bitt ich, sagts mir mit zwei Worten – / Und gleich den Degen schick ich Euch zurück » (IV/4, v. 1307-1313).

Le personnage de l'Électeur serait ainsi, en un sens différent du Prince, en quelque sorte le porte-parole de Kleist, qui, comme les Réformateurs prussiens, souhaite une autorité conduite par des préoccupations d'humanité. Dans cette logique, l'Électeur mettrait en place auprès du Prince un plan d'éducation, de manière à faire naître chez lui, et chez tout individu, le sentiment d'une communauté de pensée avec l'État et d'action en symbiose avec celui-ci ; ceci s'inscrirait du reste (et c'est un paradoxe de la part de Kleist, dans la mesure où tout séparait Adam Müller des réformateurs) tout à fait dans la pensée d'Adam Müller qui, dans sa théorie romantique de l'État, préconise une sorte de fusion entre les intérêts et la vie de l'individu, et les intérêts et la vie de l'État dont cet individu fait partie (voir introduction générale). Mais le texte dramatique à lui seul ne permet pas de trancher, l'ambiguïté demeure. L'Électeur peut tout autant paraître comme un rigoriste à la manière des tyrans de l'Antiquité,

⁵² L'Électeur serait-il jaloux du Prince ? Une partie de la critique a souligné la relation triangulaire des trois personnages, les deux personnages masculins se trouvant quasiment en situation de rivalité pour le contrôle, la possession des sentiments de Nathalie.

(c'est ce que dénonce Hombourg), ou comme un chantre d'un humanisme moderne, responsable, alliant intérêts de l'État pour le bien des sujets et respect de la Loi par ces mêmes sujets.

Le Prince de Hombourg, désigné dans la toute première scène comme « malade »⁵³ s'est déjà rendu responsable de deux victoires manquées (c'est le Prince Électeur qui le rappelle, I/5, v.348). Dans le drame s'opposent avec les deux personnages principaux deux conceptions du devoir, deux conceptions de la vie et de la valeur individuelle : Car de quoi le Prince s'est-il rendu coupable ? Sa désobéissance n'était-elle pas plutôt volonté d'agir et courage téméraire, au service de la patrie ? Ou bien, autre possibilité d'interprétation (que défend Walter Müller-Seidel, voir bibliographie), sa seule vraie faute ne serait-elle pas de n'avoir su distinguer le rêve de la réalité ? Par ailleurs, le message que le Prince Électeur voudrait faire passer, ne serait-ce pas que celui qui accepte par un acte libre de volonté propre la loi toute puissante de l'ordre et de l'obéissance, eh bien, celui-là a droit à la vie, car il remporte une victoire sur lui-même ? C'est ce qui différencierait le soldat du mercenaire. On en revient à la problématique de la représentation dramatique de ce que devrait être le comportement d'un officier dans une guerre patriotique. Lorsqu'il déchire l'acte de condamnation (au lieu de gracier le Prince), le Prince Électeur ne se met-il pas également en porte-à-faux avec la loi ? (Du reste, Hohenzollern lui démontre au cours d'un dialogue dans lequel il semble se heurter à un mur, que par une dialectique toute simple, il porte une responsabilité directe dans l'action du Prince, puisqu'il est cause de sa distraction et de son trouble, qu'il est intervenu dans son rêve, introduisant précisément, cette confusion entre rêve et réalité...) Enfin, pourquoi le Prince Électeur déchire-t-il l'acte ? Est-ce pour montrer qu'à la fin, compte-tenu du revirement du Prince, il n'est plus question de « faute » ni de « culpabilité » ? Est-ce un aveu de défaite, d'incompréhension, ou au contraire le signe de la victoire de celui qui voulait éduquer, transformer un individu rebelle ? Ou bien, le Prince Électeur déchire-t-il l'acte car il est arrivé à ses fins, ayant opéré par son entreprise « d'éducation » la transformation d'un individu « sujet » en « objet » soumis et sans volonté, détruisant cet individu libre, aux excès romantiques, dit « malade », pour faire un « exemple », lui montrer et montrer à tous ce que doivent être ordre et obéissance ?

En réalité, la question de la culpabilité (« Schuldmotiv ») et de la responsabilité demeure entière. Certes, le Prince de Hombourg confesse sa faute : « Schuld ruht, bedeutende, mir auf

⁵³ ... ce qui aura ouvert la voie à la « pathologisation » du personnage, tout au long du 19^e siècle, et qui explique que tous les passages liés à la « fragilité » du Prince aient été coupés par les Nazis.

der Brust, / Wie ich wohl erkenne » (v. 1382). Son « autre faute » ne résiderait-elle pas plutôt dans sa brutale précipitation à vouloir obtenir gloire et amour, reconnaissance sociale et militaire, cette exagération indécente que révèle la scène 6 de l'acte II, cette sorte d'insolence dont on pourrait penser qu'elle va jusqu'à sinon usurper, du moins prendre la place et le rôle du Grand-Électeur, que l'on croit mort ? Il y a chez le personnage une forme de prétention (« Überhebung ») choquante pour le spectateur. Mais elle s'inscrit aussi dans l'exaltation qui caractérise le personnage kleistien, ainsi par exemple la certitude de sa victoire à la fin de l'acte I. Mais tout s'inscrit dans une thématique qui se situe en grande partie en-dehors de la problématique politique. Car il y a des éléments dans le drame qui, tout en étant étroitement mêlés à la thématique politique, démontrent par leur présence et leur complexité qu'il est impossible de réduire l'œuvre uniquement à cette dimension politique ou historique.

c) **Gloire, accomplissement de soi, parcours du héros**

L'analyse a d'ores et déjà évoqué les possibles dimensions du héros dans le drame. Mais quelle sorte de « héros » le Prince de Hombourg est-il exactement ? Y a-t-il évolution, métamorphose du personnage ou rupture, choc, voire destruction du héros ?

Jusqu'à la scène 4 de l'acte III (« Todesfurchtsszene »), le jeune héros apparaît au spectateur comme à la fois rêveur, donc fragile, presque suspect aux yeux d'une société rigide (il est dit « malade » ou « fou »), et fougueux, ambitieux, avide de gloire militaire arrogant (übermütig), empli de prétention (Überhebung) et de révolte (Trotz) au moment de son arrestation (v. 776), en quelque sorte le type du héros romantique, individu en dehors de la norme, égocentrique en même temps que débordant d'amour (envers la patrie, envers sa famille, envers Nathalie, envers ses amis). Il est entouré d'affection, d'amitié, de collaborateurs. Puis la scène de la « peur de la mort » (« Todesfurchtsszene ») marque une rupture. Mais c'est surtout la conséquence que tire le Prince de la missive du Prince Électeur qui scelle son destin et la métamorphose de son statut de héros :

« mir ziemts hier zu verfahren wie ich **soll**⁵⁴ » (IV/4, v. 1375) ;

et : « Ich **will** ihm, der so würdig vor mir steht, / Nicht, ein Unwürdger, gegenüber stehn ! » (v. 1380).

Enfin, à la scène 7 de l'acte V :

« Ich **will** den Tod, der mir erkannt, erdulden ! » (V/7, v. 1745) ;

⁵⁴ C'est moi qui souligne.

(...) « Ich **will** das heilige Gesetz des Kriegs, / das ich verletzt', im Angesichts des Heers, / Durch einen freien Tod verherrlichen ! » (*ibid.*, v. 1750-52)

Il ne s'agit pas d'obéir de façon mécanique à un impératif de type kantien (« ich soll... »). Cet impératif demeure valable, mais il ne saurait admettre une application mécanique, l'individu n'est pas une machine. Le personnage ravale sa révolte, dépasse sa peur et s'approprie son destin : « ich will » (voir partie sur le stoïcisme du Prince).

À partir de là, deux interprétations sont possibles :

1- **Le Prince devient une sorte de caricature de héros tragique** : il accepte son destin, devenant ainsi passif, il n'est plus qu'un instrument, un objet entre les mains de l'Électeur. Il est victime d'un « lavage de cerveau », dépossédé de sa personnalité véritable, celle que le spectateur et son environnement (notamment Nathalie) connaissent. Dans cette optique, la scène finale apparaît comme une scène de torture. Kleist procéderait ainsi à une sorte de « déconstruction » de la notion même et de la possibilité de héros au théâtre.

2- Ou bien (et c'est à peu près ce que défend l'interprétation de Beda Allemann) : le Prince, ce héros jeune, avide de gloire connaît grâce à l'irruption de la perspective de la mort, **un processus d'intensification tragique**, initié par l'arrêt de l'Électeur. C'est à partir de ce moment que naît dans le drame la possibilité d'une escalade tragique. Le processus mis en place par l'Électeur permet alors au Prince de dépasser la dimension de l'accomplissement dans l'ici-bas et dans l'immédiateté temporelle, et de parvenir à appeler de ses vœux une mort considérée comme un aboutissement, l'atteinte de la pleine conscience de soi. Ainsi, tout paraît héroïque dans le parcours du Prince, mais c'est un héroïsme à plusieurs degrés et qui change radicalement de nature à partir de la scène, d'importance centrale, 4 de l'acte IV. À partir de ce moment également, le Prince assume pleinement une solitude totale, renonce à l'être aimé, au soutien des amis. Il affirme sa dignité (« Würde ») et accède ainsi à une dimension supérieure, « sublime », désincarnée, d'héroïsme, précisément en refusant de « s'auto-gracier » (ce à quoi l'incitait la missive de l'Électeur) et en affirmant sa volonté de mourir et d'être exécuté. Ce faisant il s'inscrit jusqu'au bout dans la logique du héros proprement kleistien. L'aveu même de la faute, loin d'enlever au Prince sa dimension héroïque, constitue une étape sur la voie de l'accomplissement tragique librement voulu. Le « monologue de l'immortalité » (« Unsterblichkeitsmonolog ») exprime cette exaltation visionnaire dans l'évocation d'une mort librement choisie et marque l'ultime évolution du héros (V/10, v. 1830) :

« Nun, o, Unsterblichkeit ! bist du ganz mein ! / Du strahlst mir, durch die Binde meiner Augen, / Mir Glanz der tausendfachen Sonne zu ! / Es wachsen Flügel mir an beiden Schultern, / Durch stille Ätherräume schwingt mein Geist ...».

Le Prince retrouve ici une dimension subjective exaltée par la perspective de la mort, ce qui le rapproche presque du type du héros romantique novalisien. Sur le plan dramaturgique, non seulement il transcende par la mutation de son être la politique de l'Électeur, mais il court-circuite pour ainsi dire sa stratégie pédagogique, mettant celui-ci dans l'embarras (V/7) et le forçant à rendre hommage à ce comportement véritablement héroïque (v. 1776 : Sprich, junger Held ! Was ists, das, du begehrt ? »). Par son choix, le Prince mène également *ad absurdum* le raisonnement et le jugement uniquement militaires.

Ainsi, le Prince en arrive à exalter l'expiation de la faute. Son évanouissement dans la dernière scène est une réaction typiquement kleistienne ; comme Penthésilée, le ressenti du Prince se situe au-delà d'une possibilité d'expression par le langage, c'est le langage du corps qui prend la relève. Le Prince atteint donc une toute « autre » dimension. Mais il n'en demeure pas moins que la fin du drame demeure ouverte, quant au devenir de ce héros, et ce, malgré sa « résurrection » sur scène. Ainsi que cela a été dit plus haut, il ne prend pas part aux appels patriotiques, le « alle » ne l'inclut pas, mais « tous » veulent rappeler le Prince à son rôle de chef de guerre au service de la patrie, à cette dimension première de son héroïsme ; le Prince, lui, vit une nouvelle rupture traumatique, en étant arraché pour la seconde fois dans le drame au rêve de son accomplissement sublimé, pour retourner, sans qu'on lui en laisse le choix, à une réalité toute prosaïque. Malgré l'heureux dénouement, la dimension tragique ne disparaît pas complètement à la toute fin du drame.

d) mort

S'il y avait eu tragédie, c'eût été une tragédie « choisie » par le héros, une mort choisie également, l'interprétation d'un comportement stoïque du Prince l'a montré. Le thème de la mort est présent dans l'œuvre dès le second acte qui met en scène la guerre. Kleist, demeuré lié au milieu militaire malgré sa démission de l'armée dix ans plus tôt, connaissait la réalité de la mort, celle du champ de bataille (en 1809, il avait par exemple visité le champ de bataille d'Aspern avec son ami Dahlmann), celle de la mort par suicide également (deux de ses proches, son cousin Karl, puis le major Gualtéri, s'étaient suicidés et les suicides n'étaient pas rares dans le milieu des aristocrates prussiens). Ses œuvres sont émaillées de morts, mises à mort, condamnations à mort, suicides et meurtres (*Penthésilée*, les nouvelles *l'Enfant*

trouvé, *Le Tremblement de terre*, *Les Fiançailles à Saint-Domingue*, *Michael Kohlhass*, etc., etc.). Dans le drame, à partir de l'acte II, le spectateur se trouve plongé dans un univers où tout est lié à l'idée de la mort (« breiter Todesstrom », v. 649), depuis la mort supposée et décrite dans les moindres détails du Prince Electeur, puis de la mort sacrificielle de Froben, en passant par les différentes étapes de la confrontation du Prince avec la mort (peur élémentaire, acceptation, exaltation), enfin par les mises en scène de la veillée funèbre en hommage à Froben (didascalie introduisant la scène 9 de l'acte II), et de celle de l'exécution du Prince (didascalie introduisant à la scène 10 de l'acte V).

Le contexte chrétien n'est du reste pas totalement absent de la représentation de la mort : comme *Amphitryon*, *Hombourg* apparaît (mais pour un temps seulement) comme abandonné par le Père (l'Électeur incarnant dans l'ici-bas cette figure de père), un père qui remet entre ses mains la « libre » décision de mourir ou de rester en vie. Mais la fin de l'œuvre, contrairement à certains accents de l'*Amphitryon*, n'a pas une conclusion religieuse, au contraire : l'appel « à bas les ennemis du Brandebourg ! », rappelle le spectateur, pas seulement le Prince, à un univers militaire, ancré dans l'ici-bas, et à une mission politique.

Sur le personnage du Prince, plusieurs interprétations liées à la mort sont possibles : en choisissant obstinément cette mort « libre », n'accomplit-il pas un acte proche du suicide, et s'il l'on considère l'œuvre sous son angle politique, une sorte de « suicide patriotique » ? C'est l'avis d'une partie de la critique kleistienne, entre autres du biographe Gerhard Schulz (voir bibliographie).

Seconde observation : dans quelle mesure le Prince ne « vit-il » pas, si l'on peut dire, déjà une forme de mort, lorsqu'il s'évanouit à la toute dernière scène ? Le spectateur peut / doit avoir l'impression d'une « Scheintod », d'une « mort apparente » du héros. C'est l'effet dramaturgique recherché, qui dissimule une lecture possible : celle de l'anéantissement, de la mort du héros, sa renaissance, sa résurrection n'étant plus que celle d'un être-machine au service d'un État belliqueux. Dans tous les cas, Kleist présente ici une vision très personnelle de la transcendance.

e) tragique, comique

Le Prince de Hombourg s'apparente à la catégorie du drame, non de la tragédie (Kleist aura écrit deux tragédies et un fragment tragique : *La famille Schroffenstein*, *Penthesilée*, *Guiskard*). Mais la tension tragique, véhiculée par le personnage principal, son destin, à la fois déterminé extérieurement (condamnation à mort par l'Électeur) et choisi librement

(évolution du Prince) est présente dès la scène de l'arrestation et maintenue quasiment jusqu'au dernier vers, précisément, jusqu'au moment où le Prince, s'éveillant à la vie, interroge : « Ists es ein Traum ? ». Il y a ainsi, tout au long du drame, la possibilité d'une issue tragique, la *fortuna* invoquée dans le monologue lyrique qui clôt l'acte I cédant alors la place au *Schicksal*. Mais les quatre actes suivants interrogeront, précisément, cette notion de « destin », la question ne trouvant donc de résolution qu'au tout dernier instant dramaturgique, avec la restriction qu'il s'agisse là d'une fin véritable, non d'un dénouement en suspens, c'est-à-dire en supposant que le héros, en même temps que la vie, ait aussi véritablement recouvré sa liberté individuelle (voir ci-dessus).

Malgré cette tension tragique, certaines scènes présentent cependant une tonalité presque mélodramatique, ainsi les scènes d'auberge qui occupent une large partie de l'acte II (scènes 3 à 8) : le récit de la mort, puis de la résurrection de l'Électeur, les réactions que ces récits provoquent (c'est le seul moment du drame où « l'épouse », l'Électrice prend autant la parole, se trouve au centre de la scène), les retournements de situation eux-mêmes, avec leur cortège de commentaires et de réactions diverses, voire ambiguës, qu'ils suscitent auprès des auditeurs, le décalage entre le cadre, digne d'une bouffonnerie, de l'auberge, et la noblesse des personnages en présence et des hauts faits narrés, – tout cela n'est pas dénué de puissance comique. Mais là encore, cela peut être laissé à l'interprétation et à la lecture du metteur en scène. Autre scène à potentiel comique, la scène de la préparation et de la dictée du plan de bataille, à la structure dramaturgique remarquable (I/6) : c'est l'une des scènes les plus longues du drame, qui superpose quatre niveaux : celui de la compagnie féminine (Nathalie, L'Électrice – qui pourrait n'être qu'un niveau de figuration, s'il n'y avait l'affaire du gant), celui du grand Électeur (au-dessus et en lien avec chacun des autres niveaux), mais surtout, d'une part celui du chef de l'État-major (Feldmarschall Dörfling) et celui du Prince de Hombourg, qui, troublé par son rêve et en quête du lien entre rêve et réalité, ne tient pas le rôle qui devrait être le sien, à savoir, se comporter, comme tous les présents, en officier attentif et discipliné (son indiscipline du moment laissant présager la désobéissance à venir). La gestuelle, voire la mimique contribuent à créer un effet potentiellement comique : tout d'abord celle du Prince qui teste l'appartenance du gant et incarne en même temps l'élève dissipé, constamment rappelé à l'ordre, ensuite celle de Dörfling par sa rigidité, le caractère mécanique de son débit et de son ton, enfin celle de tous les officiers, qui, tous de la même manière, c'est-à-dire, mécaniquement, et à certains moments simultanément, prennent la dictée sur leurs tablettes. Tout ceci confère à la scène une dimension presque caricaturale : Kleist ne s'y serait pas pris autrement s'il avait voulu railler la rigidité sans vie de l'armée. Dans le

même temps cependant, la scène contient des éléments essentiels pour la problématique de l'obéissance, de la soumission de l'individu à l'autorité de l'Armée et de l'État, points sur lesquels il n'est pas évident que Kleist fasse de l'humour. Mais une nouvelle fois, la pièce est ambivalente.

Remarques de conclusion

De nombreux autres aspects, des thématiques apparentées, peuvent être dégagés de notre présentation. Ainsi, le drame peut être abordé sous l'angle du genre (ou plus exactement d'une variation kleistienne sur le genre) du « drame familial » issu de la tradition lessingienne (*Sara Sampson* par exemple) : Les deux personnages masculins s'opposent à propos des questions de la « possession » ou de la « tutelle » de l'être aimé, sont rivaux dans leur amour pour Nathalie, un amour protecteur et néanmoins dominateur (celui du Prince Électeur) ou érotique et possessif (celui du Prince de Hombourg). D'où l'hypothèse d'une jalousie de l'Électeur envers le Prince, la mise en place d'une situation quasiment œdipienne (également l'hypothèse d'une rivalité entre le Prince et l'Électeur, celui-là pensant, consciemment ou non, prendre la place de celui-ci). En outre, Nathalie, ce personnage féminin de la jeune génération, tout comme son « cousin » le Prince de Hombourg, est un personnage au statut social fragile : tous deux sont orphelins, et dépendent entièrement de leur famille de tutelle, le couple qui détient tous les pouvoirs, que forment l'Électeur et l'Électrice. Chacun des personnages en appelle, à différentes étapes de l'action, à ces liens particuliers, qui sont ceux du cœur, non du sang et qui, de manière paradoxale, précisément pour cette raison, seraient plus étroits. Après la « résurrection » du Prince, tout laisse supposer, puisque le Prince Électeur reprend la guerre contre le Suédois, que cousin et cousine font s'unir, ainsi renforcés dans leur lien de parenté envers l'Électrice et l'Électeur⁵⁵.

L'amour du Prince envers Nathalie a également fait l'objet de nombreuses remarques : quel est cet amour enflammé, à l'expression très érotisée, et romantisée par la métaphore florale et végétale (II/6), qui se métamorphose en renoncement total et surtout en l'exigence d'un semblable sacrifice de la part de l'aimée (III/5, v. 1039 et suivants) ? Selon cette exigence, la Princesse devrait renoncer au monde, au mariage, et vivre dans le perpétuel souvenir de l'être

⁵⁵ ... configuration familiale à comparer éventuellement pour une mise en opposition, avec l'échec de l'adoption dans la nouvelle *L'enfant trouvé*, également avec celle du dénouement dans *La famille Schroffenstein*, dans lequel, à l'issue du double infanticide final, il ne reste plus que le bâtard, fils adoptif, devenu fou.

aimé perdu⁵⁶. À l'opposé, l'amour de la Princesse conserve tout au long du drame une constance et une force d'adaptation aux circonstances, une capacité de compréhension et d'écoute de l'autre et de l'être aimé, qu'il soit « héroïque » ou « humain », sentiments qui, malgré sa position dramaturgique relativement secondaire, en font un personnage féminin kleistien très attachant.

Quant au rêve, sa signification demeure problématique dans la pièce. Nous en avons présenté l'intérêt dramaturgique et politique. La première et la dernière scène de l'œuvre situent celle-ci dans une sphère *de facto* entre réalité et rêve : le rêve du Prince dans la première scène n'en est pas un, en tout cas pas de manière évidente car c'est, pour le spectateur, la réalité d'un être en proie au somnambulisme qui est montrée là, et surtout, aux yeux cette fois des témoins de la scène, ce rêve éveillé est une réalité concrète, dont les conséquences (identification de Nathalie comme étant l'être aimé, exaltation à la bataille, inattention puis désobéissance...) seront également concrètes et réelles. Au moment de son arrestation, le Prince, cette fois fermement rattaché à la réalité concrète de sa victoire et à la perspective probable, presque palpable, de son union avec Nathalie, ne parvient pas à croire que le Prince Électeur est en train de le condamner par sa sentence vécue comme arbitraire et son discours tranchant : « Träum ich ? Wach ich ? Bin ich bei Sinnen ? » (II/10, v. 767). Enfin, dans la toute dernière scène, il est laissé à l'appréciation du spectateur (ou du metteur en scène) de savoir si le Prince s'éveille à la réalité, une réalité heureuse, ou à un cauchemar (celui de la destruction de son être) : « DER PRINZ : Nein, sagt ! Ist es ein Traum ? KOLLWITZ : ein Traum, was sonst ? » (V/11, v. 1856). Le fait que question et réponse soient concentrées dans un même vers, et que ce soit Kollwitz, le vieux militaire, qui donne une réponse qui est une question demeurant sans réponse, confère une dimension presque ironique au dénouement. Le retour à la réalité est ainsi rêve en même temps que réalisation d'un rêve ; on comprend que les interprétations de la fin demeurent multiples : entre l'éveil du Prince, qui est un retour à son premier rêve, et les slogans populistes et belliqueux scandés juste après, il est impossible de trancher ; mais il est probable que l'on ait affaire là à l'un des paradoxes qui fondent l'esthétique et la pensée de Kleist.

Ce qui donc peut apparaître aux yeux de certains comme une pièce « didactique », presque un « Lehrstück » brechtien, contient cependant, nous l'avons vu, beaucoup trop de vides (notamment mis en évidence par la dramaturgie), de paradoxes, d'ambiguïtés, de pluralités de

⁵⁶ ... tout comme Elvire, dans *L'enfant trouvé*, qui cultive le culte de l'adoration de l'homme qu'elle a perdu, à peine rencontré et aimé, renonçant pour la vie entière à tout bonheur, à toute possibilité d'épanouissement de son être.

sens possibles, pour que l'on puisse s'en contenter et, – surtout, son personnage principal est doté d'un charisme déconcertant, qui n'a rien de brechtien.

Il est une certitude, qui relève du spectacle qu'est le théâtre : deux personnages s'affrontent, indirectement certes, mais de manière inconciliable. Certaines mises en scènes demeurées célèbres, telles celle de Peter Stein, avec Bruno Ganz dans le rôle du Prince de Hombourg (Berlin 1972), ont préféré retenir la dimension existentielle de la pièce, s'emparant d'éléments de la biographie de Kleist et modifiant le texte lui-même. Après le choc du nazisme, on comprend la raison de ce choix ; la mise en scène de Stein est demeurée mythique et a participé à la réhabilitation de l'œuvre de Kleist en Allemagne de l'Ouest. On ne doit cependant pas éluder ni nier la dimension « prussienne » que Kleist, en 1809, aura voulu conférer à sa pièce. Ainsi que le souligne Matthieu Carrière, Kleist demeure, sa vie durant, un homme de guerre : la pièce se situe (aussi) dans cet univers. Finalement, il importe de souligner que ces contradictions inhérentes à l'œuvre sont aussi sans doute la marque de sa modernité.