



HAL
open science

L'unité d'action en question chez Benjamin Constant: enjeux sociopolitiques d'une dramaturgie hétérodoxe

Olivier Bara

► **To cite this version:**

Olivier Bara. L'unité d'action en question chez Benjamin Constant: enjeux sociopolitiques d'une dramaturgie hétérodoxe. Jean-Marie Roulin et Eric Bordas. Benjamin Constant: l'esprit d'une oeuvre, Publications de l'université de Saint-Etienne, pp.69-80, 2018, "Le XIXe siècle en représentation(s)", 978-2-86272-713-4. halshs-01964523

HAL Id: halshs-01964523

<https://shs.hal.science/halshs-01964523>

Submitted on 19 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'unité d'action en question chez Benjamin Constant : enjeux sociopolitiques d'une dramaturgie hétérodoxe

[p. 69] Ressaisir la réflexion menée par Benjamin Constant sur la dramaturgie suppose de relire dans leur continuité, mais aussi dans leur jeu de reprises et d'auto-citations, l'ensemble des textes consacrés à la composition théâtrale par l'auteur de *Wallstein*. Vaste palimpseste où chaque texte nouveau n'efface pas entièrement les précédents tout en déplaçant les contours et les enjeux, cette œuvre continuée comprend : *Wallstein, tragédie en cinq actes et en vers, précédée de quelques réflexions sur le théâtre allemand et suivie de notes historiques*¹ ; « Réflexions sur la tragédie, à l'occasion d'une tragédie allemande, de M. Robert intitulée *Du pouvoir des préjugés* [*Die Macht der Verhältnisse* de Ludwig Robert, écrite en 1819] », deux articles publiés dans la rubrique « Littérature moderne » de la *Revue de Paris* en octobre 1829². À ces deux textes distants de vingt années, [p. 70] dont la continuité se trouve dans le modèle allemand pris comme référence ou objet de réflexion, Schiller en 1809, Ludwig Robert en 1829, s'ajoutent deux autres textes, qui relèvent de la reprise et du travail de révision : l'article publié en décembre 1817 dans le *Mercure de France* sous le titre « Du Théâtre français et du Théâtre étranger³ », reprise de la partie centrale de la préface à *Wallstein*, la plus générale, celle qui dépasse les considérations sur l'adaptation de la trilogie de Schiller – reprise en partie exacte, mais connaissant quelques inflexions et encadrée par un discours nouveau ; la réédition sous une forme remaniée, en 1829, de ses « Réflexions sur la tragédie de *Wallstein* », sous le titre « De la guerre de trente ans, de la tragédie de *Wallstein* par Schiller, et du théâtre allemand », dans *Mélanges de littérature et de politique*⁴ (mentionnés en note par Constant dans son double

¹. CONSTANT Benjamin, *Wallstein, tragédie en cinq actes et en vers, précédée de quelques réflexions sur le théâtre allemand et suivie de notes historiques*, Paris, Paschoud, janvier 1809. Nous nous fonderons sur l'édition de Jean-René Derré, *Wallstein, tragédie en cinq actes et en vers de Benjamin Constant*, Paris, Les Belles Lettres, « Bibliothèque de la Faculté des Lettres de Lyon », 1965.

². CONSTANT B., « Réflexions sur la tragédie à l'occasion d'une tragédie allemande de M. Robert, intitulée *Du Pouvoir des préjugés* », *Revue de Paris*, octobre 1829, t. VII, « Premier article », p. 5-21, « Deuxième et dernier article », p. 126-140.

³. CONSTANT B., « Du Théâtre français et du Théâtre étranger », *Mercure de France*, IV, 13 décembre 1817, p. 484-490.

⁴. CONSTANT B., « De la guerre de trente ans, de la tragédie de *Wallstein*, par Schiller, et du théâtre allemand », dans *Mélanges de littérature et de politique*, Paris, Pichon et Didier, 1829, p. 255-321. Voir aussi « Révolution dans l'art dramatique », dans *Album littéraire. Recueil de morceaux choisis*, 1830, p. 240-247, où une partie du texte est repris.

article de la *Revue de Paris*⁵).

Parmi ces textes, le plus souvent cité ou mobilisé dans l’histoire de la théorie théâtrale est celui de la *Revue de Paris* en 1829, « Réflexions sur la tragédie », parce qu’il paraît le plus hardi ou le plus « avancé », notamment par son invitation à substituer à la peinture des passions et à celle d’un caractère, la représentation de « l’action de la société sur les passions et les caractères », « l’action de la société sur l’homme ». Ce troisième « ressort » de l’action tragique, qui remplace la « fatalité des anciens » par « ce réseau d’institutions et de conventions qui nous enveloppe dès notre naissance », oblige à renoncer aux unités de temps et de lieu : « Il est évident que pour que cet ensemble se déploie en son entier, un temps assez long, des lieux assez variés sont indispensables⁶ ». L’article de 1829 comme la révision contemporaine de la préface de 1809, semblent ainsi bien plus audacieux que le *Wallstein* et les réflexions de 1809 où Constant écrivait, pour justifier la refonte du drame de Schiller et son inscription dans le cadre de la tragédie régulière à la française : « L’imitation des tragiques allemands me semblerait très dangereuse pour les tragiques français⁷ », ou encore :

malgré les gênes qu’elles imposent et les fautes qu’elles peuvent occasionner, les unités me semblent une loi sage. Les changements de lieu, quelque adroitement qu’ils soient effectués, forcent le spectateur à se rendre compte de la transposition de la scène, et détournent ainsi une partie de son attention de [p. 71] l’intérêt principal : après chaque décoration nouvelle, il est obligé de se remettre dans l’illusion dont on l’a fait sortir. La même chose lui arrive, lorsqu’on l’avertit du temps qui s’est écoulé d’un acte à l’autre⁸.

Le respect des deux unités est alors un garde-fou destiné à préserver la scène de la quête de « l’effet », à empêcher les écrivains « de frapper tellement fort qu’ils ne frappent plus juste du tout » : de là résulte le bannissement, par le Constant de 1809, de « la musique », des « rencontres fortuites », de « la multiplicité des acteurs », du « changement des lieux », des « spectres », des « prodiges », des « échafauds⁹ ». Le contre-modèle est celui du mélodrame, théâtre à effet censé provoquer des émotions grossières, purement sensorielles, chez un public avide de frissons – peut-être Constant pense-t-il ici à l’adaptation française des *Brigands* de

⁵. « J’ai refondu cette préface et développé cette théorie dans les *Mélanges de littérature et de politique* que j’ai publiés cette année ». CONSTANT B., « Réflexions sur la tragédie... », art. cité, p. 138.

⁶. *Ibid.*, p. 134.

⁷. CONSTANT B., « Quelques réflexions sur la tragédie de *Wallstein* et sur le théâtre allemand » (1809), dans *Wallstein, op. cit.*, p. 56.

⁸. *Ibid.*, p. 60.

⁹. *Ibid.*, p. 57.

Schiller par Lamartelière sous le titre *Robert chef des brigands* en 1793 ? Bernard Franco le suggère, rappelant que la pièce de Lamartelière constitue la première référence schillerienne pour la scène française¹⁰.

Sur ces deux points, méfiance face à une dramaturgie de l'effet et défense des deux unités au nom de l'illusion, Benjamin Constant peut apparaître en retrait par rapport aux propositions de Germaine de Staël dans *De l'Allemagne*, en 1810, notamment dans le chapitre 15 de la partie II, « De l'art dramatique ». À propos du mélodrame, on lit :

Si l'on voulait risquer en France, dans une tragédie, une innovation quelconque, aussitôt on s'écrierait que c'est un mélodrame ; mais n'importe-t-il pas de savoir pourquoi les mélodrames font plaisir à tant de gens ? [...] Nos plus belles tragédies n'intéressent pas le peuple ; sous prétexte d'un goût trop pur et d'un sentiment trop délicat pour supporter de certaines émotions, on divise l'art en deux ; [...] nous possédons peu de tragédies qui puissent ébranler à la fois l'imagination des hommes de tous les rangs¹¹.

Quant à la défense de deux unités de temps et de lieu au nom de la continuité du spectacle, fondement de l'illusion, Germaine de Staël se distingue en déplaçant l'illusion du phénomène de représentation imaginaire à celui de réception émotionnelle :

il est bien certain que ce qu'on appelle illusion, ce n'est pas s'imaginer que ce qu'on voit existe véritablement ; une tragédie ne peut nous paraître vraie que par l'émotion qu'elle nous cause. Or, si, par la nature des circonstances [p. 72] représentées, le changement de lieu et la prolongation supposée du temps ajoutent à cette émotion, l'illusion en devient plus vive¹².

Germaine de Staël en 1810 paraît moins orthodoxe que Benjamin Constant en 1809, mais il est vrai qu'elle ne cherche pas, à l'instar de l'auteur de *Wallstein*, quelque compromis dramaturgique susceptible de rendre une pièce jouable sur le Théâtre-Français.

Comme le reconnaît Constant lui-même à la fin de son article de 1829 dans la *Revue de Paris*, sa « préface de *Wallstein* » de 1809 paraît rétrospectivement timide ; l'auteur de *Wallstein* s'en justifie par des raisons à la fois esthétiques et politiques :

Je m'exprimais toutefois avec discrétion et avec réserve, dans l'écrit que je me permets de rappeler. J'ai toujours eu de la répugnance pour toutes les innovations violentes. Je pensais déjà qu'il fallait traiter le

¹⁰. FRANCO Bernard, « "Wallenstein" et le romantisme français », *Revue germanique internationale*, 22,2004, p. 161-173.

¹¹. DE STAËL Germaine, *De l'Allemagne*, partie II, chap. 15, éd. J. de Pange, Paris, Hachette, 1958, t. II, p. 252-254.

¹². *Ibid.*, p. 245.

passé avec politesse, d'abord parce que dans le passé tout n'est pas mauvais, et secondement, parce que la politesse engage le passé à se retirer plus doucement¹³.

Cet aveu de modération doit être nuancé.

Pour Constant, sa préface à *Wallstein* fit bel et bien partie des « ébauches » de la « révolution théâtrale » qui « s'opère » désormais et constitua une étape vers la phase d'« anarchie » où se trouve la scène française désormais libérée, « transition nécessaire entre le passé qui s'enfuit et l'avenir qui arrive¹⁴ ». L'affirmation « révolutionnaire » de Constant, qui contraste avec sa proclamation antérieure en faveur de la modération, s'explique dans le contexte théâtral de 1828-1829, véritable tournant de la révolution romantique à la scène. Avant *Hernani* et sa trop fameuse bataille, se produisent : la première conquête du Théâtre-Français (Comédie-Française) par l'école moderne, avec *Henri III et sa cour* de Dumas (11 février 1829) avant *Le More de Venise* de Vigny (24 octobre – postérieur au texte de Constant) ; la création le 29 février 1828 de *La Muette de Portici* de Scribe et Auber à l'Opéra, acte de naissance du grand opéra romantique accordant sa place au peuple dans les processus de transformation historique, avant le *Guillaume Tell* de Rossini, créé en août 1829 ; la première représentation, le 31 mai 1829, de *Marino Faliero* de Casimir Delavigne à la Porte Saint-Martin. À ce sujet, est publié le compte rendu décisif de Charles Nodier sur ce « mélodrame en cinq actes et en vers » de Delavigne dans la *Revue de Paris*, là même où Constant publie ses « Réflexions sur la tragédie » à l'automne suivant :

On n'a pas assez dit [...] que le mouvement de nos idées politiques avait dû nécessairement produire, sinon un changement total, du moins d'immenses [p. 73] modifications dans la construction du drame. Depuis une quarantaine d'années, on s'est aperçu en France qu'il y avait un être réel, palpable, animé, passablement dramatique, et cependant jusqu'à nous tout à fait oublié par les metteurs en œuvre de la scène, qui s'appelle le peuple ; et comme le peuple est entré partout dès lors, ou en droit ou en fait, dans les mutations de l'État, dans les émotions de la politique, dans les institutions données ou ravies, et surtout dans l'histoire, il a dû arriver naturellement que ce nouveau personnage, inquiet, remuant, usurpateur de sa nature, n'ait pas dédaigné une place dans la tragédie¹⁵.

Comme en écho, dans l'article de Benjamin Constant, peut-être désireux de ne pas apparaître en retrait dans cette phase de bouleversements politico-dramaturgiques, l'on compte quatre

¹³. CONSTANT B., « Réflexions sur la tragédie [...] », art. cité, p. 138-139.

¹⁴. *Ibid.*, p. 139.

¹⁵. NODIER Charles, « *Marino Faliero*, mélodrame en cinq actes et en vers de M. Casimir Delavigne [...] », *Revue de Paris*, juin 1829, t. 3, p. 56.

occurrences du mot « peuple » appelant l'élargissement du cadre scénique, le renouvellement et l'accroissement du personnel dramatique, sur le modèle de Goethe :

Quand Goethe, dans son *Goetz de Berlichingen*, a voulu nous pénétrer de l'ordre social d'un siècle où le pouvoir impérial pesait sur les grands, et les grands sur le peuple, et où cette double pression provoquait des résistances en sens opposés, qui introduisaient partout l'anarchie, il ne lui a pas suffi de Goetz et de ses vassaux, des lieutenants de l'empereur et de ses sbires. Il a eu besoin de mille tableaux divers où le héros ne joue aucun rôle, des paysans révoltés, de Miltenberg en flammes, des Bohémiens même, parias de la société, se traînant à la suite des armées régulières, et des bandes rebelles, ennemies, mais esclaves, et jouets des uns comme des autres [...] ¹⁶.

On pourrait ici soupçonner Constant d'opportunisme, d'intégration quelque peu forcée dans les discours de 1829 et de mauvaise foi dans la lecture rétrospective de son œuvre de 1809 à laquelle il invite, considérant que ses « observations [d'alors] ont laissé des traces » et que dès 1809 il annonçait « l'abolition des règles qui gênaient alors nos poètes dramatiques ¹⁷ ». Manifestement, Constant désire s'attribuer un rôle dans la transformation de la scène française, au moment où une nouvelle génération accède au Théâtre-Français qu'il avait espéré conquérir en 1809.

Pourtant, le rappel de sa prédiction concernant « l'abolition des règles » n'est pas si forcé si l'on relit les textes, celui de 1809 et celui de 1829, dans leur continuité – ce que propose de faire Constant en republiant en 1829 dans ses *Mélanges*, sa préface à *Wallstein* dont la structure est alors recomposée, et qui se trouve assortie de commentaires actualisés. Ces derniers ménagent certes une distance critique avec l'adaptation de la trilogie de Schiller réalisée [p. 74] en 1809 : « En me condamnant à respecter toutes les règles de notre théâtre, j'avais détruit, de plusieurs manières, l'effet dramatique ¹⁸. » Toutefois, il convient d'accorder foi aux déclarations de celui qui présente les « observations » de 1829 non comme un revirement ou un repentir, mais comme « le complément de la théorie [...] établie, il y a vingt ans ¹⁹ ». Il faut alors tenter de comprendre, au centre de cette « théorie » *continué*, les considérations de Constant à propos de l'une des trois unités, non pas l'unité de lieu, ni celle de temps, mais l'unité d'action. Là réside la véritable continuité dans la réflexion de Constant sur la tragédie ; là se mesure

¹⁶. CONSTANT B., « Réflexions sur la tragédie [...] », art. cité, p. 134.

¹⁷. *Ibid.*, p. 138.

¹⁸. CONSTANT B., « De la guerre de trente ans, de la tragédie de *Wallstein*, par Schiller, et du théâtre allemand », dans *Mélanges de littérature et de politique*, *op. cit.*, p. 264.

¹⁹. CONSTANT B. « Réflexions sur la tragédie [...] », art. cité, p. 138.

l'hétérodoxie de sa proposition dramaturgique dont le mélange d'hésitation et de résolution est à comprendre à la lumière des évolutions socio-politiques.

« *Tableau mouvant* »

Le respect de l'unité d'action est non seulement la concession faite au système aristotélicien par les théories modernes du théâtre au début du XIX^e siècle mais encore la clé de voûte de la nouvelle dramaturgie proposée par Germaine de Staël lorsqu'elle écrit dans *De l'Allemagne* : « Les Français pensent, avec raison, que le théâtre, comme la peinture, doit être soumis aux lois de la perspective²⁰. » Il n'y a donc qu'une unité « importante, celle de l'action²¹ ». Victor Hugo affirme en 1827 dans la préface de *Cromwell*, en écho aux propos de Germaine de Staël, que l'unité d'action est « la seule admise de tous parce qu'elle résulte d'un fait : l'œil ni l'esprit humain ne sauraient saisir plus d'un ensemble à la fois » ; et d'ajouter : « l'unité d'ensemble est la loi de perspective du théâtre²² ». Or, sur ce point, le Benjamin Constant de 1809 comme celui de 1829 fait entendre un son discordant et promeut une dramaturgie éclatée – en scènes, en tableaux ou en journées –, dramaturgie proche de celle mise en œuvre dans le théâtre à lire par les scènes historiques de Vitet ou Mérimée – citées par Constant dans son article de 1829²³ – et plus tard par le Musset de *Lorenzaccio*. L'on pourrait aussi citer, comme point d'aboutissement scénique de la pensée théâtrale de Constant, les pièces de Büchner, kaléidoscopiques ou fragmentaires, comme *Léonce et Léna*, *Danton*, *Woyzeck*. Bernard Franco fait allusion à *Lorenzaccio*, mais à propos d'une autre adaptation de *Wallenstein* de [p. 75] Schiller, celle de Villenave, *Le Camp de Wallenstein*, en 1837 : « [...] sous la plume de Villenave, Schiller permet de promouvoir une dramaturgie du tableau, qui sera centrale dans un drame romantique comme *Lorenzaccio*, au détriment de l'action dramatique elle-même²⁴ ». Pierre Frantz affirme quant à lui que « Constant s'est montré le plus novateur dans la conception de l'action de sa tragédie » et que ses « *Réflexions sur la tragédie de 1829* » est le texte « qui va le plus loin de toute la littérature romantique », proposant une esthétique dont seul Musset

²⁰. DE STAËL G., *De l'Allemagne*, op. cit., t. II, p. 233.

²¹. *Ibid.*, p. 240.

²². HUGO Victor, Préface de *Cromwell*, dans *Œuvres complètes*, « Critique », présentation de Jean-Pierre Reynaud, Paris, Robert Laffont, « Bouquins, 1985, p. 20-21.

²³. « Mais donnez la liberté, le génie mûrira. J'en vois l'aurore dans *Clara Gazul*, dans *les Barricades*, dans *la Jacquerie*, dans *les États de Blois*. La révolution littéraire est donc décidée : elle s'accomplit. » CONSTANT B., « *Réflexions sur la tragédie* [...] », art. cité, p. 139-140.

²⁴. FRANCO B., art. cité, p. 171.

s'est ensuite « approché²⁵ ». Pierre Frantz distingue cependant assez nettement les textes de 1809, moins avancés, de ceux de 1829, véritablement novateurs – textes qu'il s'agit pourtant de relire selon un *continuum* comme y invite la série de rééditions pratiquée par Constant.

La continuité de pensée, de 1809 à 1829, se vérifie tout d'abord dans l'existence du texte intermédiaire de 1817, reprise partielle du contenu central de la préface de 1809 et inflexion vers une plus grande libéralité dans l'acceptation des écarts par rapport aux unités. Pour ne prendre qu'un exemple, là où Constant écrivait en 1809 « malgré les gênes qu'elles imposent et les fautes qu'elles peuvent occasionner, les unités me semblent une loi sage²⁶ », il corrige en 1817 : « l'absence des unités a des inconvénients matériels²⁷ » – significativement, les mots « fautes » et « loi » ont disparu. Il est vrai que dans son article du *Mercure de France*, Constant est dégagé de la double contrainte dans laquelle il s'était enfermé en 1809 : promouvoir, ou au moins faire connaître, la dramaturgie schillerienne d'un côté ; justifier de l'autre sa soumission aux règles classiques. Le discours de Constant oscillait alors entre la justification de la dramaturgie allemande et le constat réitéré de son impossible importation en France : « Il serait impossible de transporter sur notre théâtre », « une quantité de circonstances accessoires qu'il serait impossible de mettre sur notre théâtre sans déroger à la dignité requise », « Je suis loin de recommander l'introduction de ces moyens dans nos tragédies²⁸. » – autant de précautions ou de gages de modération qui contrastent avec l'analyse passionnée de la composition du *Wallenstein* de Schiller dont Constant projette sans cesse l'ombre sur sa préface et sur sa pièce, comme un remords. La décision dramaturgique [p. 76] présidant à la rédaction de son *Wallstein* est néanmoins fondée sur un raisonnement logiquement imparable : la multiplication des personnages, l'introduction de chants, de danses ou d'objets scéniques caractéristiques risquent de ne produire qu'une accumulation d'effets aux yeux du public français friand de mélodrames où les « accessoires » deviennent le « principal » (« les Français ne pensent qu'à faire effet²⁹ »

²⁵. FRANTZ Pierre, « Le *Wallstein* de Benjamin Constant, entre dramaturgie des Lumières et Romantisme », *Revue italienne d'études françaises*, [en ligne] 3/2013, mis en ligne le 15 décembre 2013, consulté le 10 novembre 2017. URL : <http://rief.revues.org/240> > ; DOI : 10.4000/rief.240

²⁶. CONSTANT B., « Quelques réflexions sur la tragédie de *Wallstein* et sur le théâtre allemand » (1809), dans *Wallstein, op. cit.*, p. 60.

²⁷. CONSTANT B., « Du Théâtre français et du Théâtre étranger », *Mercure de France*, art. cité, p. 489. Pour le rapport entre le texte de 1817 et celui des *Mélanges de littérature et de politique* de 1829, voir l'établissement de ce dernier texte par François Rosset dans CONSTANT B., *OCBC Œuvres*, t. XXXIII, 2012, p. 337-381.

²⁸. CONSTANT B., « Quelques réflexions sur la tragédie de *Wallstein* et sur le théâtre allemand » (1809), dans *Wallstein, op. cit.*, p. 50, 52 et 56.

²⁹. CONSTANT B., *Journaux intimes*, éd. Jean-Marie Roulin, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2017, p. 72 (9 germinal an XII, 30 mars 1804).

écrit-il dans son Journal le 30 mars 1804) ; il faut alors « mettre en récit ce que, sur d'autres théâtres, on pourrait mettre en action³⁰ » ; or, les récits manquent de naturel, sont pompeux et ne sont pas dramatiques (on trouvera la même critique sous la plume de Stendhal dans *Racine et Shakespeare* et sous celle de Hugo dans la préface de *Cromwell*) ; donc il faut renoncer au foisonnement des dramaturgies étrangères et tout faire converger vers l'étude d'un caractère à travers une action unifiée.

La justification de sa propre pièce, dans sa préface de 1809, ne parvient pourtant pas à effacer l'admiration pour la dramaturgie schillerienne, que ce soit l'analyse de la trilogie placée dans la continuité du théâtre d'Eschyle et de son *Prométhée* ou la célébration du « naturel » obtenu dans la composition des trois pièces enchaînées, dont l'originalité aux yeux d'un Français réside non seulement dans la discontinuité de l'action mais surtout dans son absence en certaines parties de l'ensemble :

L'action ne commence qu'à la seconde [pièce] et ne finit qu'à la troisième. *Le Camp [de Wallenstein]* est une espèce de prologue sans aucune action. [...] Les scènes se suivent, sans que rien les enchaîne l'une à l'autre ; mais cette incohérence est naturelle ; c'est un tableau mouvant, où il n'y a ni passé, ni avenir. [...]

Dans [la seconde pièce, *Les Piccolomini*] commence l'action, mais la pièce finit, sans que l'action se termine. [...]

Ce n'est que dans la troisième pièce, dans *la mort de Wallstein*, que le poète a placé le dénouement [...] Les Allemands tolèrent ainsi tantôt une pièce sans action [...] ; tantôt une action sans dénouement [...] ; tantôt un dénouement sans exposition [...] ³¹.

Constant fait miroiter ce *possible* dramaturgique avant d'en effacer l'image par sa propre tragédie de *Wallstein* où l'unification de l'action est assurée par la mention extrêmement précise des entrées et des sorties de personnages, assurant la liaison entre les scènes et les actes. Ainsi l'acte I s'achève sur les paroles de Wallstein ordonnant à son général Illo d'aller s'assurer de la fidélité des troupes, et l'acte II s'ouvre sur la question de Wallstein : « Eh bien ! à me défendre as-tu su les porter³² ? ». Pourtant, un aspect particulier de *Wallstein* [p. 77] et du caractère du héros éponyme vient troubler la marche logique de l'action : la superstition et l'irrésolution du caractère. Telle est la critique « la plus universellement répétée » contre la tragédie de Constant,

³⁰. CONSTANT B., « Quelques réflexions sur la tragédie de *Wallstein* et sur le théâtre allemand » (1809), dans *Wallstein, op. cit.*, p. 59.

³¹. *Ibid.*, p. 50-51.

³². CONSTANT B., *Wallstein, op. cit.*, acte II, sc.1, p. 95.

selon Germaine de Staël. Cette superstition de Wallstein non seulement ne s'accorde pas avec le modèle héroïque français, mais surtout, le personnage dévoile cette « nature *ondoyante* dont parle Montaigne, [et qui] est bannie de nos tragédies » : « Les inconséquences des passions sont permises sur le théâtre français, mais non pas les inconséquences de caractère³³. » Celles-ci en effet nuisent à l'unification de l'action puisqu'elles introduisent dans la tragédie, comme le reconnaît Constant dans sa préface, une « mobilité ondoyante³⁴ ». On entend dans *Wallstein* le comte Tersky dire au héros : « Un devin mensonger tient votre âme abattue, / Et votre incertitude est l'astre qui nous tue. » ; et l'on voit Wallstein lancer ordre et contre-ordre à Tersky « Sortez [...] / Non ; reste [...] ») puis invoquer : « Avenir inconnu, destin mystérieux³⁵ ». La désorientation du personnage suspend un temps l'action, menacée de l'intérieur par l'irrésolution du personnage – comme plus tard dans le *Lorenzaccio* de Musset.

Dans son article de 1829, Constant évoque les critiques suscitées, chez un « ami », par la superstition de Wallstein et défend cette donnée du caractère au nom de sa vérité historique. Surtout, il refuse de voir les dramaturges enfermés dans une alternative : ou « supprimer des caractères tout ce qui ne sert pas à l'action, et à plus forte raison, tout ce qui la contrarie », ou « conserver des traits individuels, au risque de rompre l'unité ». Le Constant de *Wallstein* s'est attaché à « l'individualité du caractère », laquelle peut être « étrangère à l'action proprement dite, et même agir en sens contraire de cette action³⁶ ». La recherche du *caractéristique*, de l'*individualisé*, d'une vérité de l'individu, vient buter une nouvelle fois sur l'unité d'action, laquelle ne semble pouvoir servir qu'une anthropologie fixiste et générale, désindividualisée et déshistoricisée. La solution résidera en 1829 dans la représentation de l'individu soumis à l'action de la société, société aux « lois injustes et oppressives », société « qui ôte la vie qu'elle ne saurait donner » ; or cette représentation produit moins une action qu'un « tableau », « tableau capable d'intéresser et surtout d'émouvoir ». En effet, la composition dramatique doit amener au « premier plan » à la fois la « figure isolée » et « l'ensemble³⁷ » que forme l'action de la société. [p. 78]

³³. DE STAËL G., *De l'Allemagne, op. cit.*, t. I, p. 254 (partie II, chap. 18).

³⁴. CONSTANT B., « Quelques réflexions sur la tragédie de *Wallstein* et sur le théâtre allemand » (1809), dans *Wallstein, op. cit.*, p. 61.

³⁵. CONSTANT B., *Wallstein, op. cit.*, acte I, sc. 5 et acte II, sc. 2, p. 86 et 100.

³⁶. CONSTANT B., « Réflexions sur la tragédie [...] », art. cité, p. 15 et 132.

³⁷. *Ibid.*, p. 17-18.

« *Fresque sociale* »

« Tableau » et non plus unité d'action, remplacée par l'unité d'intérêt : tel est bien le modèle projeté par Constant dans les exemples donnés en 1829, à travers les pièces imaginaires qu'il compose dans son article de la *Revue de Paris*. La première de ces pièces virtuelles est fondée sur le spectacle d'une société esclavagiste et d'une victime d'un tel état social. Constant énumère en près d'une page le contenu du spectacle ; il le déploie sous les yeux du lecteur par la puissance des déictiques :

ces institutions de fer, ce régime de sang, ces juges-bourreaux, ces maîtres impitoyables, tout cet arsenal de la force publique écrasant un seul malheureux [...] ces esclaves complices de ceux qui furent leurs acheteurs et qui sont leurs fléaux ; ces délateurs encore meurtris du fouet et des chaînes et trahissant leurs frères [...] ³⁸.

L'accumulation des personnages, des groupes de personnages, des scènes à faire, esquisse une fresque où les nœuds de l'intrigue, où l'articulation générale de l'action, où le dénouement même (« quel que soit le dénouement », écrit Constant), où tout ce qui concerne l'action importe moins que le « tableau » général dans sa vérité sociale. On a oublié ici la dramaturgie classique et son action unifiée, potentiellement complexe, mais soumise aux lois de l'inamovibilité, de la continuité de l'exposition au dénouement, de la nécessité des éléments de l'intrigue, et du rapport entre intrigues secondaires et intrigue principale : tout, dans la pièce de théâtre rêvé par Constant, se situe sur un même plan large, selon une succession contrastée des forces combinées dans une société donnée. Le second exemple imaginé par Constant est un tableau dramatique du massacre des Huguenots, qui ne peut pas ne pas faire penser aux *Huguenots* de Scribe et Meyerbeer qui sera créé à l'Opéra sept ans plus tard, notamment par l'intégration au tableau décrit du chant et de la musique :

Des femmes, des enfants, des vieillards, se pressent les uns contre les autres, comme pour se protéger. Leur courage pacifique est mêlé d'inquiétude. Ils savent le danger, mais leur croyance ordonne, ils le bravent : ils prient et ils tremblent. Un homme est au milieu d'eux, plus spécialement dévoué au supplice, s'il est découvert. La parole qu'ils croient de Dieu descend de ses lèvres. Les cantiques s'élèvent aux cieux. Soudain le pieux asile est cerné ³⁹.

Scribe aurait-il lu ce projet dramatique pour composer les deux derniers actes des *Huguenots* ? En attendant, la dramaturgie de la fresque conçue sous forme de tableaux,

³⁸. *Ibid.*, p. 19.

³⁹. *Ibid.*, p. 20.

privilégiant le cadre large, admettant le statisme pour mieux cerner les facettes d'un état donné de la société, trouve à s'accomplir dans les [p. 79] années 1820 à l'intérieur des scènes historiques, dans le théâtre à lire des libéraux soutenu par le journal *Le Globe*, puis dans le grand opéra historique de Scribe, Auber, Meyerbeer et Halévy, d'inspiration également libérale, à partir de 1828 et sous la monarchie de Juillet. Là comme dans les exemples proposés par Constant en 1829, les deux unités de temps et de lieu sont définitivement éliminées et surtout, l'unité d'action n'est pas mentionnée, remplacée par « la couleur locale », « ce qui caractérise essentiellement l'état de la société que les compositions dramatiques ont pour but de peindre⁴⁰ ». L'unification du drame ne se produit plus par l'action, exposée, nouée et dénouée et formant un tout organique selon la tradition aristotélicienne, mais par la convergence des signes de la représentation scénique en vue de la révélation d'une vérité sociale et culturelle inscrite dans un temps historique.

Entre 1809, 1817 et 1829, Constant est passé d'une défense et illustration de la tragédie des caractères, supplantant la tragédie des passions, à une promotion de la tragédie historique dont le rouage est l'action de l'état social sur les individus. Dans le *Mercure de France* en 1817, en un développement final non repris de la préface de 1809, Constant décrit ces transformations dramaturgiques comme les conséquences des bouleversements sociopolitiques : « Dans les pays libres, les caractères sont beaucoup plus intéressants que les passions », écrit-il, avant d'ajouter : « D'après nos institutions actuelles, il me paraît certain que nos poètes seront poussés presque exclusivement vers la tragédie historique ; et, dans la tragédie historique, il sera difficile de ne pas admettre au moins en partie le système des étrangers⁴¹. » Ce système venu notamment d'Allemagne, qui consiste à peindre à fresque, Constant le fait seulement miroiter sous l'Empire pour le promouvoir explicitement dans la France de 1829. Comme Constant l'avoue lui-même dans la réédition de sa préface à *Wallstein* en 1829 (dans ses *Mélanges de littérature et de politique*), il fallait sous l'Empire, dans « l'espèce d'immobilité dont le régime impérial avait frappé toutes les âmes », respecter les règles du théâtre « comme l'étiquette de la cour » : ces règles « paraissent partie obligée du cortège impérial », se justifie Constant vingt ans après, non sans remords : « J'aurais dû pressentir qu'une révolution politique entraînerait une révolution littéraire⁴² ». À la fin de la Restauration, à la faveur du développement des scènes historiques,

⁴⁰. *Ibid.*, p. 135.

⁴¹. CONSTANT B., « Du Théâtre français et du Théâtre étranger », art. cité, p. 490.

⁴². CONSTANT B., « De la guerre de trente ans, de la tragédie de *Wallstein*, par Schiller, et du théâtre allemand », dans *Mélanges de littérature et de politique*, op. cit., p. 293.

grâce à la fécondité du discours théorique des années 1820, dans le contexte aussi de l'agitation politique des années 1828-1829, Constant comprend que le moment est venu d'actualiser ce qui ne pouvait que rester virtuel vingt ans avant : une dramaturgie de la fresque trouvant son unité dans [p. 80] la couleur locale. La concentration sur le caractère individuel s'étend vers la prise en compte des conditions, formant tout un peuple – peuple accédant à la représentation scénique comme l'a analysé Nodier quelques mois avant Constant dans la même *Revue de Paris*. Toutefois, Constant voit ce peuple non seulement sur la scène mais aussi dans la salle, rejoignant ainsi l'appel d'un François Guizot, dans son « Étude sur Shakespeare » de 1821, à voir la salle de théâtre se faire l'image de la nation assemblée⁴³. Le moment le plus « révolutionnaire » de Constant dans l'article de 1829, très loin de la prudence de 1809, est en effet celui-là : « Les masses sentent qu'elles ont pris rang ; elles veulent se voir sur la scène [...]. Les individus ne sont que le prétexte, l'occasion, l'accessoire⁴⁴. » De la tragédie des caractères à la fresque animée des masses animant le corps social, Constant n'aura cessé de définir la dramaturgie propre aux temps révolutionnés.

Olivier Bara

Université de Lyon (Lyon 2)

UMR 5317 IHRIM

⁴³. GUIZOT François, « Étude sur Shakespeare » [1821], dans *Œuvres complètes* de Shakespeare, Paris, Didier et Cie, 1860. Voir CARRIQUE Noémi, « Histoire du théâtre, histoire populaire. Regard de Guizot sur les liens entre le peuple et la scène dans son *Étude sur Shakespeare*, 1821 », dans BARA O. (dir.), *Théâtre et Peuple. De Louis-Sébastien Mercier à Firmin Gémier*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 139-155.

⁴⁴. CONSTANT B., « Réflexions sur la tragédie [...] », art. cité, p. 21.