

LA COMPAGNIE LENCRE ET LE THÉÂTRE DE L'ÉPÉE DE BOIS PRÉSENTENT

LA PROMESSE

D'APRÈS «LA PETITE CATHERINE DE HEILBRONN»
DE HEINRICH VON KLEIST

ADAPTATION ET MISE EN SCÈNE ISABELLE JANIER



THÉÂTRE DE L'ÉPÉE DE BOIS

Cartoucherie – Route du Champ de Manœuvre
75012 Paris



Métro ligne 1 / arrêt Château de Vincennes
Bus 112 / arrêt Cartoucherie
Navettes théâtre

DU 12 AU 29 MARS 2020

du jeudi au samedi à 20h30
les samedis et dimanches à 17h

Réservations : www.epeedebois.com
Renseignements : 01 48 08 39 74
ou billetterie@epeedebois.com

Illustration : Isabelle Janier

LA COMPAGNIE LENCRE et Le théâtre de L'Épée de Bois

présentent

LA PROMESSE

Création

d'après **La petite Catherine de Heilbronn** de Heinrich von Kleist
traduction **Yves Nilly**

Du 12 au 29 mars 2020

du jeudi au samedi 20h30
samedis et dimanches 17h

adaptation et mise en scène **Isabelle Janier**
collaboration artistique, scénographie, accessoires, effets spéciaux **Benoit Pfauwadel**
assistante mise en scène et scénographie **Lucie Mazières**

création musique **Jeanne Susin** en collaboration avec **Olivier Schlegelmilch**
création lumière **Flore Dupont**
Son et vidéo **Clément Mathan**

avec

**Ava Baya, Isolde Cojean, Leïla Guigue, Zoé Guillemaud,
Kristina Strelkova, Corentin Etienne et Pierre Pfauwadel**

Durée : 1h45

C'est une histoire d'amour. Catherine aime Strahl. Strahl aime Catherine. Un amour qui est confronté au chaos et qui, à travers tous les lieux repérés de l'enfance, triomphe de toutes les épreuves.

Catherine de Heilbronn est l'un des drames de Kleist les plus résolument optimistes. C'est un immense cri d'amour qui émane de ce texte : l'amour de l'absolu. Kleist veut croire qu'au-delà de la ruse et de la manigance, seul le sentiment qui guide un être peut bouleverser l'ordre des choses et faire fondre l'univers qui l'entoure.

Quand les forces de l'homme ne suffisent plus à attirer l'idéal sur la terre, Kleist en dépit de toute vraisemblance fait intervenir la puissance divine pour rendre justice aux êtres purs.

Tarifs : 22€ - 15 € (CE – groupes d'amis) – 12 € (moins de 26 ans) – 10 € (groupes de jeunes de – de 26 ans)

Relations Publiques : Catherine Cléret / cleretc@gmail.com / 06 49 39 43 79

Accès : Ligne 1, Arrêt Château de Vincennes. Puis 112, Arrêt Cartoucherie.
Navette gratuite à partir de Château de Vincennes 1h avant et après chaque représentation.
Parking gratuit sur place.

Une restauration légère ainsi que des boissons sont proposés sur place.

Théâtre de L'Épée de Bois, Cartoucherie, Route du Champ de Manoeuvre 75012 Paris - www.epeedebois.com

LA PROMESSE

Ils se rencontrent. Elle le reconnaît, lui ne la reconnaît pas.

Dans un songe, Catherine voit le visage de celui auquel elle est destinée. C'est le comte de Strahl. Strahl fait le même songe, mais au moment de voir son visage, une servante alertée par ses cris, s'introduit précipitamment dans sa chambre et fait s'évanouir la vision. Il sait seulement qu'il épousera une fille d'empereur.

C'est en venant faire réparer son armure chez le père de Catherine, armurier à Heilbronn, que Strahl et Catherine se rencontrent. Elle le reconnaît. Strahl lui, ne la reconnaît pas. De ce jour, Catherine, armée de son seul amour, va lui obéir en toute confiance. Elle qui était promise aux plus beaux partis de la ville, abandonne tout derrière elle, le suit pieds nus sur les routes ne craignant ni le vent, ni la pluie. La nuit venue, elle qui ne connaissait que les draps de fil, s'endort sur la paille au milieu des chevaux. Strahl tente de l'éloigner, mais en vain.

C'est l'histoire d'une jeune fille, Catherine, guidée par le sentiment et armée d'un secret par le rêve, qui s'introduit dans un monde auquel elle est étrangère. Sa présence en bouleverse l'ordre et où le monde se modifie, la place de Catherine s'édifie.

Le comte de Strahl la reconnaît enfin comme étant celle à qui l'ange l'a destiné et le monde se stabilise autour de Catherine.



LETTRE D'INTENTION

LA PROMESSE d'après La Petite Catherine de Heilbronn de Kleist

Traduction : Yves Nilly - Adaptation et Mise en scène : Isabelle Janier

La Petite Catherine de Heilbronn, c'est une pièce que je monte en 1991 et qui est toujours restée dans mon présent. C'est la pièce qui dit le mieux l'amour. **Présent**. Absolument présent. Intact.

A sa lecture, j'ai vu des châteaux en flammes, un tribunal secret au fond d'une caverne, des montagnes à perte de vue, parcouru des forêts la nuit par temps d'orages, des rivières qu'il faut franchir et dont on ne connaît pas le fond...

Et puis, je me retrouvais au centre d'un plateau vide pour y creuser les fondations, en raconter l'histoire et en faire **LA PROMESSE**.

Au-delà d'être une histoire d'amour, c'est l'histoire de l'Amour.

Avec l'Amour, Catherine crée le scandale. Elle monte sur scène sans rôle parce qu'elle l'a reconnu et qu'elle veut le voir de plus près. C'est Catherine devant ses juges, guidée non par un sentiment amoureux, mais par l'Amour qui impose une pleine confiance à être là sans le vouloir.

L'Amour, on ne le reconnaît pas. Strahl demande à Catherine de partir. Je lui ferai quitter la scène. Il lui fait promettre de ne pas chercher à le suivre. **Elle promet**.

À cet endroit, Kleist parle d'obéissance. Et cela me touche énormément. Cette notion, je la trouve très juste, magnifique et apaisante. Elle réhabilite la confiance absolue que l'on peut avoir dans l'amour. Je pourrais dire qu'elle m'a sauvée la vie.

En pénétrant sur scène, Catherine ouvre la brèche dans laquelle s'engouffre la vie et s'impose le théâtre. C'est un miracle !

Sans Amour, c'est un monde dans lequel on peut tuer son ami et sauver son ennemi : une place laissée vacante, propice aux plus grands désastres. Grande confusion. On prend le mal pour le bien et le bien pour le mal. Le laid pour le beau... On peut tomber en poussière et renaître de ses cendres. C'est le monde des faux-semblants : royaume de Cunégonde. Il fait noir. Les yeux écarquillés, on avance à tâtons. Les voix ne portent plus. Un chemin semé d'embûches...

Cette pièce devient mon fer de lance. Elle me provoque à questionner tous les aspects et ressorts du théâtre, à mettre en pratique, en valeur, des notions telles que l'être et le paraître, le vrai et le faux au théâtre. L'illusion, de quoi est-elle faite ? Elle me permet de faire se côtoyer la réalité et la fiction, pose la question du cadre et du hors cadre. Elle soulève tout ce qui a trait au jeu. C'est quoi jouer ? De quoi use-t-on quand on fait semblant, et pas ? Elle soulève tous les paradoxes.

C'est à Strahl que nous ressemblons, « pauvres êtres humains » divisés, malmenés, oscillant entre le **sentiment** (qu'il a pour Catherine) et la **raison** (qui lui dicte d'aimer Cunégonde), faits des deux, maintenus dans l'éternel question du choix. L'armure que Strahl prend tant de précautions à ajuster pour se protéger de l'ennemi, s'émiette et se dissout sous l'effet de l'amour...

L'amour à travers Catherine c'est l'eau qui trouve son chemin.

ÉLABORATION de LA PROMESSE

Laisser à l'Amour le temps de faire son œuvre.

Lors d'une de mes premières lectures, avant même de concevoir **LA PROMESSE**, une chose me frappe : un des personnages meurt sans avoir pu parler, sans avoir pu dire qui il était, sans avoir pu dire de quoi était faite Cunégonde.

On lui coupe la parole. Strahl le tue. Il est mort. C'est trop tôt... Mais à l'approche du dénouement de la pièce, alors que l'Amour finit son œuvre, il se relève, vivant. Sa parole devient audible. Elle prend tout son sens.

Chez Kleist, On meurt comme on meurt au théâtre : on meurt, on se relève.

On est au théâtre. L'illusion ! Cela m'ouvrait un grand champ de lecture. J'avais la clef.

Je parlais avec Catherine à la découverte d'une énigme à résoudre et devenais avec elle une sorte d'enquêtrice, d'exploratrice de l'Amour.

Catherine, elle n'a qu'ELLE. Elle est. Elle est d'un bloc, elle est la joie, elle est la peur, elle est le frisson, elle est le doute, elle est les pleurs, elle est la gravité de l'enfance, son insouciance, elle est la confiance, elle est au présent. Elle est l'Amour.

Elle est seule avec l'Amour.

Elle fuse sans foi ni loi dans un monde auquel elle est étrangère et le fait vaciller.

Eux, c'est le monde. Ils sont ensemble.

Ils ont un nouveau partenaire de jeu redoutable. C'est l'Amour.

Ils sont tous là, jeunes comédiens/personnages, revenus à la vie. Le sang circule dans leurs veines. Pris de plein fouet par l'amour et le désir, ils vont se déployer. Être à l'exercice de leur art avec une parole dont ils s'emparent et dont ils cherchent éperdument le sens : une issue à l'action engagée, une marche irrémédiable et douloureuse vers leur dévoilement. On se livre. On se cherche. On joue le jeu.

Avec cette qualité première à déployer pour le comédien : tout doit paraître se dire, s'éprouver et se fabriquer dans l'instant. Au présent. Je tiens beaucoup à cette notion.

Avec LA PROMESSE, c'était sortir de la linéarité d'une histoire racontée de bout en bout pour réaliser un théâtre où passé et présent se côtoient, marchent ensemble : un théâtre fait de bonds, et de sauts, et de trous, d'allers-retours, de fulgurances, de boucles, de silences, de suites de fragments ; un théâtre de rencontres inouïes faites aux croisements inévitables de flèches lancées à toute vitesse scindant l'espace dans ce que Kafka appelle « l'assaut immobile » et où je veux faire se chevaucher l'horizontalité et la verticalité ; un théâtre fait de reconstitutions mises bout-à-bout allant dans le sens de la révélation.

C'était aller au cœur de la **machine** que fabriquait Kleist, la démonter pièce par pièce pour tenter de la comprendre, de comprendre son fonctionnement, sa brillance, ses coins d'ombres, l'agencement de ses pièces et boulons, sa mécanique. Entre mes mains l'engrenage dans lequel les personnages sont pris et duquel ils ne peuvent plus sortir, marche irrémédiable vers leur dévoilement. Un trésor dans les mains.

Éprouver l'art du **paradoxe**. Quand Strahl découvre avoir tué son ami Fribourg, pour sauver une femme en danger, femme qui n'est autre que Cunégonde, celle qu'il était parti combattre et qui se révèle de lignée impériale ! Serait-ce celle qu'il cherche ?

Appuyer le paradoxe. Un seul comédien pour le rôle de Fribourg (l'ami tué) et celui du Rhingrave de Stein. Pour Fribourg, il lui faudra se glisser dans ce rôle, celui d'un être vengeur et détestable, tout en sachant qu'il contribue à ramener Catherine sur le devant de la scène pour faire éclater la vérité. C'est en Fribourg, revenu à la vie, que le comédien se relève.

Un procès à l'Amour, le défi est immense !

Visages multiples...

Un père désœuvré vient plaider sa cause. Il accuse Strahl d'avoir eu commerce avec Satan pour la séduire. Sa parole prend alors appui sur trois comédiennes relatant les faits qui ont conduit Catherine à quitter la maison de son père.

Après avoir accusé Strahl, ces trois mêmes jeunes comédiennes s'immiscent dans Cunégonde(s). Affublée(s) de leur robe de mariée, elles parcourent le monde et déploient tous leurs talents pour se répandre, s'imposer, briller et faire de Strahl leur jouet. Cunégonde, femme à trois têtes. Un monstre qui finit par être dévoré par lui-même.

Les garçons seront le Comte de Strahl, mais aussi Gottschalk, son serviteur, comme un autre lui-même : sa propre conscience éclairée, un guide qui le provoque et l'aide à reconnaître Catherine.

Tout ce que Catherine **EST**, Cunégonde LE FAIT, sait **LE FAIRE**.

A travers LA PROMESSE, je veux rendre compte du pouvoir de l'Amour et de la dispersion, de la confusion occasionnées, quand on le chasse. Un chemin semé d'embûches, où l'Amour se révèle une arme invincible contre l'adversité.

Dans le temps du spectacle, on est dans les coulisses de la représentation, dans ce qui d'ordinaire n'est pas montré, vu...

Nous public on assiste à tout, là où tout se fabrique, là où tout paraît se faire dans l'instant ! On est dans le secret.

La durée du spectacle est à l'image de la durée que mettrait une photo plongée dans le bain du révélateur.



Isabelle JANIER Parcours

Après des études en arts plastiques à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, (Quai Malaquais – 1975), elle entre au CNSAD Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris (1979/82). Pierre Vial, Antoine Vitez et Claude Régy sont ses professeurs.

Depuis 1982, elle est à la fois comédienne, metteur en scène, enseignante, auteure et peintre.

Distinctions :

- Prix Taylor décerné en 2014 pour sa peinture
- Prix Charles Oulmont décerné en 2006 pour son spectacle Grain de Sable

Elle accomplit un beau parcours de **COMÉDIENNE** interprétant les trois comédies de Corneille, mais aussi Feydeau, Marivaux, Musil, Aragon, Queneau (etc.), passant notamment par la COMÉDIE-FRANÇAISE.

Ses mises en scènes sont régulièrement soutenues par la DRAC Ile de France (aide à la production), le Ministère de la Culture (aide à la création), mais aussi par la Scène Nationale de Sénart, en particulier pour la réalisation des **MISES EN SCÈNES** de *Catherine de Heilbronn* de Kleist, *La Seconde Surprise de l'amour* de Marivaux et *Roméo et Juliette* de Shakespeare ou *Melle Else* de Schnitzler dont elle est l'interprète.

Elle est **L'AUTEURE** de *Amoureuse*, texte soutenu par le CNL (Centre National du Livre), de *Grain de Sable* publié aux éditions de L'Amandier (Aide à la Création – Arcadi) qu'elle interprète et présente deux saisons consécutives à Paris avec le soutien de la critique. Elle donne un prolongement à cette création en écrivant et mettant en scène **SEP en Scène** (représenté dans le secteur médical pour les laboratoires Novartis pendant plus de sept ans en la France).

Elle intervient en tant qu'**ENSEIGNANTE** (DE) dans de nombreux contextes. Pour et avec des enseignants au Théâtre de la Passerelle à Gap, à la Scène Nationale de Sénart sur des nouvelles de Raymond Carver, Jean Rhys et Rick Bass. Au Théâtre de Nice avec L'ERAC : *Zazie dans le métro* de Raymond Queneau.

Pendant une dizaine d'années, elle intervient dans les lycées, avec la MGI (Maison du Geste de l'Image de Paris) autour des thèmes de l'écriture contemporaine et du répertoire ; elle dirige des stages dans le cadre de l'AFDAS, travaille avec des détenus au Centre de Détention de Melun, où elle monte *Vol en piqué dans la salle* de Karl Valentin. Elle travaille aussi Marivaux avec des lycéens en classe A3 Théâtre : *Les Acteurs de bonne foi* à Bourges et à Rouen et *La Double inconstance* à Caen. Ces deux dernières années, elle intervient en tant que professeur d'art dramatique dans les Conservatoires parisiens des 5^{ème}, 13^{ème} et 19^{ème} arrondissements. Elle dirige une Master class autour de *La petite Catherine de Heilbronn* de Kleist avec les Conservatoires du 7^{ème}, 8^{ème}, 14^{ème} et 19^{ème} arrondissements. Elle intervient régulièrement dans les conservatoires du 5^{ème} et du 13^{ème} arrondissements. Elle fait travailler des apprentis comédiens.

PEINTRE, elle expose à la Galerie du Génie, au Salon Réalités Nouvelles et travaille régulièrement pour le cinéma et la télévision.

LENCRE. Historique

Isabelle Janier crée la Compagnie LENCRE en 1989. Elle est Metteur en Scène, Comédienne, Auteure et Enseignante.

Elle obtient l'Aide à la Production de la DRAC Île-de-France pour toutes ses mises en scène. Aide à la Création du CNT pour *Grain de Sable* (éd. L'Amandier) dont elle est l'auteure et qu'elle interprète en 2005 et 2006 (Atalante – Petit Hébertot). Aide du CNL pour *Amoureuse* qu'elle écrit à partir de la *Seconde Surprise de l'amour* de Marivaux qu'elle avait aussi mis en scène auparavant. Aides du THECIF de ARCADY et de l'ADAMI. **Pierre Pfauwadel rejoint la Compagnie LENCRE en 2017 en tant que Metteur en Scène, Comédien et Auteur.**

2017/18 • **EL-AMAL** de Pierre Pfauwadel (éd. Riveneuve Archimbaud) mise en scène Pierre Pfauwadel. Maison des Métallos - Théâtre 13 – Avignon, Festival In, lecture SACD juillet 19.

• **POINTE L'AUBE** de Pierre Pfauwadel (éd. Riveneuve Archimbaud), mise en scène Pierre Pfauwadel. Théâtre de Ménilmontant – Théâtre de Verre – Festival Aurillac - Nil'Obstrat.

2012/18 • **SEP EN SCENE** de Isabelle Janier. Mise en scène Isabelle Janier.

Pièce initiée par les laboratoires Novartis, à partir de témoignages de malades pour trois comédiens, Marion Zaboitzef, Henri Botte et Luce Mouchel incarnant une vingtaine de personnages et avec la participation de deux neurologues sur scène. Paris au Salons Hoche – Rueil-Malmaison - Lyon – Toulouse. Puis, Marseille – Lille – Strasbourg – Clermont-Ferrand – Bordeaux – Dijon – Rennes – Nantes - Montpellier – Versailles – Colmar – Caen – Nice et enfin Nantes – Brest – Hôpital de la Salpêtrière à Paris.

2014 • **MER AMERE** de Pierre Pfauwadel (avec sa troupe de comédiens et lui-même) au Théâtre du Nord-Ouest.

2004/05/06 • **GRAIN DE SABLE** de et avec Isabelle Janier. Mise en scène Gérald Chatelain. Théâtre de l'Atalante (12 janvier au 14 février 2005). Théâtre du Petit Hébertot (janvier – avril 2006), puis en tournée.

2001/02 • **ROMÉO ET JULIETTE** de W. Shakespeare. Traduction Benoît Pfauwadel. Mise en scène Isabelle Janier. Production : Comédie de Picardie, Amiens. Création en janvier 2002.

Puis tournée 2002 : Comédie de Béthune, Théâtre André Malraux - Rueil-Malmaison, L'Arc en ciel - Rungis, Scène Nationale de Sénart - La Coupole, Espace des Arts - Chalon-sur-Saône, La Passerelle - Gap, Théâtre de Saint-Quentin en Yvelines, Théâtre de Saint-Quentin dans l'Aisne, Théâtre de Poissy, Théâtre de l'Agora d'Evry, Le Rive gauche à St Etienne du Rouvray et le Théâtre du Chevalet à Noyon.

2001 • **LE REVE D'UN HOMME RIDICULE** de Fiodor Dostoïevski, mise en scène Isabelle Janier avec Karen Rencurel. La Coupole, Scène Nationale de Sénart.

1997/98 • **LA SECONDE SURPRISE DE L'AMOUR**, de Marivaux, mise en scène Isabelle Janier. CDN de Nice. La Coupole, Scène Nationale de Sénart. Théâtre Paris-Villette. Théâtre de Chelles.

• **HISTOIRES COURTES... MAIS VRAIES** de Elsa Solal, mise en scène Isabelle Janier. La Rotonde, Scène Nationale de Melun-Sénart. Avignon à La Chartreuse en Juillet 1998.

1996 • **HISTOIRES COURTES ... MAIS VRAIES... : PAPY VELO**, mise en scène Isabelle Janier.

A l'occasion des 10 ans de La Coupole, Scène Nationale de Sénart.

1992 • **LE POIDS DU CORPS** de Alain Pierremont, mise en scène Isabelle Janier. Scène Nationale de Sénart. Théâtre en appartements.

• **MADemoiselle ELSE** de A. Schnitzler. Avec Isabelle Janier – mise en scène en collaboration avec Benoit Pfauwadel. La Coupole, Scène Nationale de Sénart , reprise en 1993, puis au Théâtre Paris-Villette, en février 1994.

1991 • **CATHERINE DE HEILBRONN** de Heinrich von Kleist, Traduction de Yves Nilly, mise en scène Isabelle Janier. La Coupole, Scène Nationale de Sénart. Théâtre de la Tempête. Maison de la Culture de Bourges. CDC de Calais.

Avant la Création de la compagnie LENCRE :

1982 • **CARINE** de Crommelynck, mise en scène Isabelle Janier. Théâtre Daniel Sorano à Vincennes.

L'ÉQUIPE

Ava Baya. Comédienne / Catherine de Heilbronn

Ava est une jeune artiste de 22 ans, comédienne mais aussi chanteuse, danseuse et ancienne gymnaste. Elle commence le théâtre avec Nathalie Bécue, puis rencontre Houda Benyamina à l'Association 1000 Visages pour la diversité culturelle. En 2018, elle intègre le CNSAD - Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, où elle travaille aux côtés d'Ariane Mnouchkine, Robin Renucci ou encore Nada Stancar. Diverses expériences théâtrales et cinématographiques : notamment en 2019 dans *Prends garde à toi* de Emma Benestan - France 3 et au théâtre, dans *Désobéir*, mise en scène Julie Berès (Th. de la Manufacture - Festival Avignon, TNP et en tournée).

Isolde Cojean. Comédienne / le Burgrave de Fribourg – Le Rhingrave de Stein

Isolde étudie l'Art Dramatique à l'Ecole Côté Cour avant d'entrer au Conservatoire du 13^{ème} à Paris où elle étudie encore. Elle joue dans long métrage *La Position d'Andromaque* d'Erick Malabry en 2016 (second rôle). Elle écrit des formes courtes qu'elle met en scène au sein de son conservatoire. Cette année, elle a rejoint la compagnie Les Vertiges de Minerve.

Leïla Guigue. Comédienne / Théobald (le père de Catherine), armurier à Heilbronn – Aide de camp de Fribourg - Cunégonde de Thurneck

Après des études d'histoire de l'art, Leïla commence sa formation théâtrale à l'école des Enfants Terribles. Elle travaille notamment avec Zakariya Gouram, Valérie Vogt, Patrick Raynal pour le théâtre et Gaëlle Gilieron en danse contemporaine. Elle étudie au Conservatoire du 5^{ème} à Paris avec Stéphanie Farison jusqu'en juin 2019. Depuis sa sortie du conservatoire, elle co-crée la compagnie Dévolus Aux Rêves qui élabore actuellement sa première création. Elle est également mise en scène par Guillaume Lamort de Gail dans le monologue de Guillaume Vincent *Rendez-vous Gare de l'Est*.

Zoé Guillemaud. Comédienne / Théobald (le père de Catherine), armurier à Heilbronn – Aide de camp de Fribourg – Brigitte (servante au château de Strahl) - Cunégonde de Thurneck

Actuellement en licence d'études théâtrales à l'Université Paris 3 Sorbonne. Zoé est l'élève de Nathalie Bécue au conservatoire du 14^{ème} à Paris de 2014 à 2018. Elle participe aux *ateliers de mouvement* de Nadia Vadori-Gauthier et est l'élève de Marion Delplancke et Christian Giriat à Avignon. Elle joue dans *Au Revoir Mon Amour* texte et mise en scène de Victor Inisan, *Pointe l'Aube* texte et mise en scène de Pierre Pfauwadel, *La Pyramide !* de Copi mise en scène de Julien Sicot et *Cher Diego Quiela t'embrasse* mise en scène de Kristina Strelkova.

Kristina Strelkova. Comédienne / Théobald (le père de Catherine), armurier à Heilbronn – Aide de camp de Fribourg – Rosalie (suivante de Cunégonde) - Cunégonde de Thurneck

Après une licence en études théâtrales à l'Université Paris 3 Sorbonne, Kristina étudie l'Art dramatique au Conservatoire du Grand Avignon. Après un stage avec Olivier Py sur *Orlando ou l'impatience*, elle suit l'enseignement de Nathalie Bécue au Conservatoire du 14^{ème} à Paris jusqu'en 2018. Elle est aussi interprète franco-russe sur différents spectacles dans le in d'Avignon et aux Ateliers Berthier. Entre 2015 et 2019, elle est jouée dans *Platonov*, mise en scène de Vincent Poudroux (Festival de la Luzège). Elle est plasticienne, mais aussi performeuse ou danseuse dans *A mon seul désir* de Gaëlle Bourges (Festival In - Avignon), *Baba Yaga et Vassilissa* chorégraphie de Mathilde Roux (Seynod) et avec Anastasia Batireva (Silentium Théâtre - Danse à Toula, en Russie). Aujourd'hui, elle met en scène *Cher Diego, Quiela t'embrasse* au Centre Paris Anim' des Halles.

Corentin Etienne. Comédien / Gottschalk

C'est à Dakar, que Corentin découvre le théâtre à l'âge de 8 ans. A son retour en France, il fréquente divers ateliers de théâtre en Picardie. Première expérience cinématographique à 15 ans dans *L'Épreuve* d'Emmanuel Beaudry. Après son bac, il étudie les lettres et se tourne vers la comédie. Il joue dans *Le Bonnet du Fou* de Luigi Pirandello mis en scène par Tony Cousin au Théâtre de la Tour à Nice (Festival Festhea PACA). Mais aussi dans *Le Misanthrope* mis en scène par Raymond Acquaviva, dans *Grande École* de Jean-Marie Besset, mis en scène par Jeffrey Bourdenet. Il joue également dans la série *Lebowitz contre Lebowitz* (2016, France 2). Parallèlement il suit l'enseignement de Raymond Acquaviva (2013 à 2017) avant d'intégrer le Conservatoire du 19^{ème} à Paris. Classe de Éric Frey jusqu'en juin 19.

Pierre Pfauwadel. Comédien / Comte de Strahl

Pierre écrit dès l'âge de 14 ans des pièces de théâtre, des poèmes et des romans.

Il suit l'enseignement d'Eric Frey au Conservatoires du 19^{ème} et de Nathalie Bécue au Conservatoire du 14^{ème} à Paris. Il fait un stage au TNB avec Éric Lacascade et au TNS avec Sanislas Nordey. Il joue dans *Les Enfants de l'An 2000*, texte et m. en sc. Alyssa Tzavas dans le cadre de « Conservatoires en scène 15 », au Rond-Point, mais aussi dans *Andromaque* (Oreste) m. en sc. Mehdi Limam (CDN de Sartrouville) et *Le Partage de midi* (Mesa) m. en sc. Bérénice Jamis Il est Auteur et Comédien dans *Mer Amère* m. en sc. Isabelle Janier (TNO), Auteur et Metteur en scène de *Pointe l'Aube* et de *El-Amal* (édition Riveneuve Archimbaud) au Théâtre de Ménilmontant, Théâtre de rue au Festival d'Aurillac et pour Nil Obstrat. Résidence et présentation de maquette à la Maison des Métallos et au Théâtre 13 à Paris. Avec la SACD, lecture *El-Amal* Festival In Avignon en juillet 19.

Benoit Pfauwadel. Collaboration Artistique. Scénographe. Accessoiriste, effets spéciaux.

Il intervient régulièrement en tant que scénographe, accessoiriste sur les créations théâtrales d'Isabelle Janier. Il réalise la traduction de *Roméo et Juliette*, les effets spéciaux de *La Seconde Surprise de l'amour*. Il collabore à la mise en scène de *Melle Else* qu'Isabelle Janier interprète.

Ces dernières années, il accompagne aussi régulièrement l'artiste Hélène Delprat dans la réalisation de ses œuvres avec la Galerie Christophe Gaillard, la FIAC, la Maison Rouge...

Il est Chef Déco pour de nombreuses séries télévisées et pour le Cinéma.

Lucie Mazières. Assistante mise en scène et scénographie.

Diplômée en scénographie théâtrale et événementielle Paris 3 Sorbonne/ESAA Duperré/Ecole Boule et en Lettres et Arts Paris 7 Sorbonne. Dans le cadre de ses études, elle assiste le scénographe Alexandre de Dardel. En 2017, elle collabore avec Marion Siéfert pour la création de *2 ou 3 choses que je sais de nous* au Nouveau Théâtre de Montreuil. En 2018, elle assiste Pierre Pfauwadel à la mise en scène sur *El-Amal* dont elle signe aussi la scénographie. En 2019, elle assiste Garance Bonotto pour sa mise en scène de *Bimbo Estate* au Théâtre des Déchargeurs et pour *Phallus Stories* au Point Éphémère. Elle collabore à *Jeunesse* de la compagnie Les barbares au Théâtre de la Flèche (octobre 2019). Cette même année, elle participe dans le cadre du Pavillon Français Ecole à la Quadriennale de Scénographie de Prague aux côtés de Philippe Quesne.

Jeanne Susin. Création musicale, accompagnée de Olivier Schlegelmilch.

Compositrice, pianiste, chanteuse, auteur. Diplômée du DEM de piano, formation musicale, Improvisation. Co-fondatrice du duo Joe Quartz, avec Olivier Schlegelmilch. Co-créatrice du spectacle *Chewing Gum Silence* avec Antonin Tri Hoang et Thibault Perriard, mise en scène par Samuel Achache, dans le cadre du Festival Banlieue Bleue. Depuis 2012, elle compose pour des ensembles orchestraux et pour le spectacle vivant.

Flore Dupont. Créatrice lumière.

Au Regard du Cygne avec Alain Salmon et Frédéric Dugied. Avec les chorégraphes : Elsa Wollaston, Andréa Sitter et les musiciens : Gaël Mevel et le groupe vocal Mahna. Création lumière et vidéo pour *Lune et Soleil* de la cie Kivuko et pour *Théâtre de l'homme qui marche* de Sophie Hutin. En 2018, sur un spectacle jeune public de Serena Fisseau.

Clément Mathan. Son et vidéo.

Formation de technicien son à la SAE. Régisseur son et/ou vidéo pour la Compagnie LENCRE, pour Daynight Events (prestations), pour Sound Designer et pour la compagnie Plateforme. Compositeur de *Superdiscount* présenté à L'Amour en mars 2016 et aux Feux de la Rampe dans le cadre du festival "Paris Fringe" en mai 2016. Directeur technique de l'association Majama depuis septembre 2017. Conception musicale pour le court-métrage *Le grand saut* en 2018. Auteur, co-compositeur et producteur du spectacle *Toaster*, joué pour la première fois en avril 2019 à la Java à Paris. Régisseur général pour l'association Artitude dans le cadre du festival d'art de rue "Chapeaux Hauts" en août 2019.

À propos de Kleist et de Catherine

Contexte historique

Kleist situe son action au moyen âge. Il met en parallèle le monde en vase clos de la noblesse (Le comte de Strahl) qui à son époque se partage l'Allemagne : un agglomérat de minuscules états, une vingtaine de centres du monde d'où naissent les plus grandes rivalités sans jamais présager que le véritable danger est la bourgeoisie montante (Catherine). Un monde qui pour eux n'existe pas. « Quand le vent fait s'envoler votre chapeau, dit Heine, il vaut mieux avoir sur soi son passeport, car pour le récupérer on est sûr d'avoir à passer quelques frontières ». Chaque petit royaume ou principauté fait sa propre politique. L'Allemagne, elle, n'existe pas : c'est dans cette période que va s'établir la bourgeoisie...

Bio Kleist 1777 - 1811

... Et c'est dans cette Allemagne que Heinrich von Kleist naît en 1777 dans une famille noble de militaires. Il a onze ans quand son père meurt et un peu plus de quinze quand sa mère décède à son tour. Kleist passe sa jeunesse à Postdam. À l'âge de 15 ans, il est Caporal dans une armée prussienne en guerre contre la France révolutionnaire, et Lieutenant à 20 ans. Sa personnalité se forme à l'exercice de la guerre. Ce que Clausewitz appelle "la friction de la **machine** de guerre" le transforme à jamais. La guerre est dynamique et elle est la matrice qui détermine toutes ses expériences : « Qu'on soit en train de se battre aux côtés des Français contre les Anglais, au côté des Prussiens contre les armées du Directoire ou aux côtés des Français contre les Autrichiens, on sera toujours piégé ». Il a 22 ans quand il quitte l'armée pour s'inscrire à l'université de Francfort-sur-Oder, y étudier les mathématiques. Début d'une longue amitié avec Ernst von Pfuel et avec sa cousine Marie von Kleist, protectrice et confidente et sa demi-sœur Ulrike.

Le mot "ami" résume pour lui la meilleure des émotions humaines.

"L'amour et la culture sont deux conditions indispensables de mon bonheur à venir". Il lit Rousseau et ramène ses études à une quête désintéressée. C'est en autodidacte qu'il se consacre aux sciences, à la philosophie, à la musique. La lecture de Kant le plonge dans une profonde dépression.

En quête de gloire et d'absolu, Kleist se met à voyager en Europe, à écrire et à tenter de se donner la mort. Il lui faudra moins de dix ans pour mener ce dernier projet à son terme. Entre temps, il écrit plusieurs essais, nouvelles et pièces de théâtre. En 1802, c'est l'écriture de sa première pièce, « La Famille Schroffenstein », qu'il lit à ses amis et qui produit déjà l'hilarité, tant la tension est forte. Il entame dans le même temps une ébauche de sa « Penthésilée ». Il se brouille avec sa fiancée Wilhelmine. Malade, un médecin lui pronostique « une mélancolie morbide ». Il écrit à sa sœur :

« ... Je jubile à la perspective du faste de la tombe infinie. O toi ma bien-aimée, tu seras ma dernière pensée ! ». En 1803, c'est à nouveau à ses amis qu'il lit « Robert Guiscard, duc des normands », qui reçoit de grands éloges de Wieland mais que Kleist brûle à Paris parmi d'autres textes pour « arracher à Goethe sa couronne de poète »

Après un nouvel effondrement physique et mental, il est soigné par le médecin Georg Wedekind. C'est en 1805, que Kleist écrit des chefs d'œuvres : « Michael Kohlhass », « La Marquise d'O » et « Amphitryon » d'après Molière ; en 1806, sa comédie « La Cruche cassée », pour finir d'écrire en 1807 « Penthésilée », « La Petite Catherine de Heilbronn » et publier sa nouvelle « Tremblement de terre au Chili »...

On dira de Kleist qu'il s'est brisé contre trois géants : Kant, Napoléon et Goethe. Napoléon, que Kleist accuse d'avoir eu comme seul but le pillage de toute l'Europe. Kleist qui ne peut pas croire à un tel « délire de cruauté » se jette dans l'action se sentant le devoir de soulever l'âme allemande dans une lutte contre Napoléon.

Et Goethe, autre géant alors Ministre de la Culture à qui Kleist envoie, sa Penthésilée

« sur les genoux de son cœur ». Goethe n'aime pas. Goethe que tout oppose à Kleist : son théâtre, sa vision, sa mission, lui ferme les portes de son théâtre à Weimar mais aussi à « La Petite Catherine de Heilbronn » que Kleist qualifie de « Drame du genre romantique »... Ses embarras d'argent sont extrêmes mais veut pourtant faire confiance à l'art pour trouver le réconfort.

En 1808, Kleist crée avec Adam Müller la revue : « Phoebus. Un journal d'art », dans lequel paraîtront, plusieurs de ses œuvres et à laquelle Goethe refuse de collaborer. Alors que « La Bataille d'Hermann » est interdite de représentation (publiée 10 ans après sa mort), « La Cruche cassée » sera présentée pour la première fois dans une adaptation de Goethe. C'est un échec !

Parmi nombre d'œuvre théoriques, c'est en 1810, que Kleist fait paraître un essai essentiel « **Sur le théâtre des marionnettes** » qui aborde la grâce au théâtre.

Kleist, animé par l'espoir d'une coalition entre la Prusse et l'Autriche contre Napoléon, écrit « Le Prince de Hombourg » dédié au prince Guillaume. La cour considère la pièce comme injouable : un général qui s'évanouit et un Prince qui montre sa peur de la mort. C'est trop ! La pièce est refusée.

Kleist survit pendant deux mois à ce fiasco et décide alors qu'il est promu au statut d'officier de mettre fin à ces jours. Marie von Kleist lui reproche d'en avoir choisie une autre pour mettre fin à ses jours : Henriette Vogel qu'elle qualifie de bourgeoise !

Le 21 novembre 1811, Kleist se donne la mort avec Henriette Vogel sur les rives du lac de Wannsee avec celle qu'il "avait fini par aimer de tout cœur » et avec laquelle il avait pendant quelques mois entretenu une correspondance amoureuse.

Paraît cette année-là, « Les Fiançailles à Saint-Domingue » et beaucoup d'autres œuvres qui après sa mort auront un engouement grandissant, faisant dire de lui aujourd'hui que c'est un homme moderne.

A Ulrike sa sœur, il confie : « Pense avec moi que si je ne peux ici trouver une place, j'en trouverai peut-être une d'autant meilleure sur une autre étoile ».

On peut lire sur sa tombe un vers tiré du *Prince de Hombourg* : « Maintenant, ô immortalité, tu es toute à moi ! »

La Petite Catherine de Heilbronn est créée à Vienne les 17, 18 et 19 mars 1810. Éditeur : Georg Andreas Reimer.

KLEIST est-il romantique ? Alain Muzelle dans *Etudes germaniques* 2012/1 (n°265, p. 57 à 58). Extrait

Article complet : <https://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2012-1-page-57.htm#no7>

« Une première lecture des œuvres kleistiennes invite à reconnaître leur étroite filiation avec le romantisme qui durant la première décennie du XIX^e siècle développe ses thèmes et ses formes. En effet, il est frappant de constater que Kleist choisit pour ses œuvres des genres que pratiquent ses contemporains romantiques. Ainsi de la nouvelle, qui certes est réintroduite en Allemagne à la fin du XVIII^e siècle lorsque Goethe publie en 1795 ses *Entretiens d'émigrés allemands* (*Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*), mais dont les romantiques vont tout de suite s'emparer. Friedrich Schlegel propose sa définition de la nouvelle dans un essai sur Boccace en 1801, [2] bien avant que Goethe, au détour d'une conversation avec Eckermann en 1827, ne nous livre la célèbre formule (« eine sich ereignete unerhörte Begebenheit ») à laquelle fait référence désormais tout historien du genre.

Il est vrai aussi que le jeune théoricien pouvait trouver dans les *Entretiens* eux-mêmes matière à nourrir sa propre réflexion. Certes, à la suite de Goethe, Schlegel inscrit la nouvelle dans la filiation du *Décameron*, ce qui implique à la fois un récit de forme courte, mais aussi un récit-cadre dans lequel ces récits sont enchâssés. Or Kleist ne respectera aucun de ces deux critères puisque ses propres nouvelles sont nettement plus développées que celles de Boccace et qu'il les publie sans les relier explicitement entre elles. Mais son lien au romantisme n'en est pas remis en cause pour autant car il entend bien s'inscrire dans une autre tradition du genre, celle qu'illustre brillamment Cervantès dans son recueil de *Nouvelles exemplaires* (*Novelas ejemplares*), influence revendiquée par Kleist lui-même, qui demande à son éditeur de publier le premier recueil de ses propres nouvelles en utilisant la mise en page et la présentation retenues pour la traduction des textes de Cervantès parue auparavant dans la même maison d'édition.

Or, s'il est sans conteste un poète que les romantiques dès les années de l'*Athenäum* et les oukases des frères Schlegel considèrent comme un artiste à l'égal de Shakespeare, c'est bien l'auteur du *Quichotte* et des *Nouvelles exemplaires*, de sorte que Kleist novelliste dans sa recherche de filiation opère un choix qu'aurait pu faire un romantique.

À cela s'ajoute le fait que plusieurs nouvelles kleistiennes ont une coloration fantastique. Certes, là encore Goethe dans ses *Entretiens* peut être considéré comme le grand devancier. Mais outre le fait que les romantiques se heurtent toujours au Grand Weimarien, que cette constante confrontation est le propre du romantisme allemand, le fantastique pratiqué par Kleist dans nombre de ses nouvelles est directement sous influence romantique. Outre l'impact de la littérature gothique,

venue d'Angleterre et manifeste dans *La Mendicante de Locarno* (*Das Bettelweib von Locarno*), l'utilisation du merveilleux catholique, qu'on observe dans *Sainte Cécile ou la puissance de la musique* (*Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*) rapproche ces œuvres aussi bien des récits merveilleux de Wackenroder et du goût de Tieck pour la *Légende dorée*, qui ne relèvent certes pas du fantastique au sens strict, que de la façon dont Hoffmann, héritier en cela de romanciers gothiques comme Lewis, puise dans le rituel et la symbolique catholiques pour élaborer son univers fantastique.

Dans son œuvre théâtrale aussi Kleist affiche son lien avec les romantiques en choisissant d'illustrer les genres dramatiques pratiqués et prônés par les représentants du second romantisme.

La petite Catherine de Heilbronn (*Das Käthchen von Heilbronn*) se présente comme un « grand drame historique et chevaleresque » (« ein großes historisches Ritterschauspiel ») qui témoigne du goût des années 1800 pour les spectacles dont l'action permet d'évoquer un monde médiéval germanique fantasmé, le Saint Empire et la personne de l'empereur, tout en décrivant la prise d'un château-fort la nuit avec combats et incendie, ainsi qu'un procès devant la Sainte Fehme. Certes là encore on pourrait objecter que le Stürmer Goethe avait ouvert la voie dès 1773 avec *Götz von Berlichingen*. Mais la dimension fortement onirique de l'intrigue n'a plus rien à voir avec le monde du Sturm und Drang, tant l'intérêt pour le rêve source de connaissance est un des traits caractéristiques du romantisme et il en va de même avec le recours au miracle qui donne à la pièce de Kleist sa logique propre et constitue la clé de voûte du drame, le centre autour duquel tout s'ordonne. L'apparition d'un ange sur la scène et le thème des deux rêves qui se complètent et permettront à Wetter von Strahl de reconnaître la fiancée promise par l'envoyé céleste plongent la pièce dans une atmosphère merveilleuse caractéristique de l'époque romantique et proche de celle du conte. Il est significatif de constater que la petite Catherine est sans conteste le personnage dramatique de Kleist qui suscite dans les milieux romantiques le plus d'intérêt, et enthousiasme Hoffmann, alors qu'il se heurte à l'incompréhension hostile d'un Iffland, directeur du Théâtre Royal de Berlin et grand interprète de Schiller.

Kleist s'illustre aussi dans un autre genre dramatique prôné par les romantiques après 1806, l'effondrement militaire de la Prusse et la disparition du Saint Empire sur décision de Napoléon, le drame historique, qui certes avait inspiré à Schiller les chefs-d'œuvre de sa période classique, mais qui, dans le nouveau contexte de l'éveil du nationalisme politique, doit dans l'esprit des romantiques se fixer désormais pour but de chanter la grandeur du passé national afin de réveiller le patriotisme des Allemands. Dans ses *Conférences viennoises sur la littérature* (*Wiener Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*) de 1808, August Wilhelm Schlegel définit ce que doit être désormais la fonction du drame historique : « In diesem Spiegel lasse uns der Dichter schauen, sei es auch zu unserm tiefen Schamerröten, was die Deutschen vor Alters waren, und was sie wieder werden sollen. » [3] Et Friedrich Sengle, dans son ouvrage de référence consacré au drame historique, résume l'argumentaire du conférencier en ces termes : « Die Nationalgeschichte ist Gegenstand höchster Verehrung, und die Aufgabe des historischen Dramas ist es, die Deutschen, um sie "wie um ein heiliges Panier" zu versammeln. » [4] C'est précisément le but que se fixe Kleist lorsque, dans les derniers mois de cette même année 1808, alors que sa haine de Napoléon se transforme en ardeur patriotique virulente, il écrit *La Bataille d'Arminius* (*Die Hermannsschlacht*), dédiée au prince germain dont parle Tacite dans *Germania* et qui écrasa dans la forêt de Teutoburg les légions de Varus.

Et même s'il serait réducteur de vouloir comprendre *Le Prince de Hombourg* (*Prinz Friedrich von Homburg*), pièce évoquant tout de même le Grand Prince Électeur et le héros de la bataille de Fehrbellin où les envahisseurs suédois, alliés de Louis XIV, furent vaincus en 1675, comme une œuvre uniquement destinée à enflammer le cœur des patriotes allemands, il n'en reste pas moins vrai que cet ultime drame de 1810, que le poète qualifie de « vaterländisches Schauspiel », ne peut pas ne pas se lire comme un éloge de la Prusse éternelle, ce qui a du reste posé bien des problèmes aux germanistes ainsi qu'aux metteurs en scène allemands de l'après-guerre. Comme a longtemps perturbé dans la seconde moitié du xx^e siècle la violence des diatribes antinapoléoniennes et nationalistes que Kleist en 1809 lance tels des brûlots contre l'occupant français, ne se distinguant en fait de nombre de ses contemporains romantiques que par la violente radicalité de ses prises de position.

Plus profondément, **le théâtre de Kleist** participe de l'esthétique romantique dans la mesure où il se présente comme le produit d'une forme de syncrétisme. Bien sûr, l'influence shakespearienne est indéniable dans des drames qui pratiquent le mélange des genres comiques et tragiques, ce qui est particulièrement le cas d'*Amphitryon*, présenté tout d'abord

comme la modeste adaptation d'une comédie de Molière. Mais le rôle de Shakespeare dans la littérature allemande est depuis Lessing et Wieland si important qu'il serait surprenant qu'il en fût autrement. Plus significatif est le mélange du mythologique et du sacré d'origine chrétienne que l'on observe dans le même drame, puisque le personnage désormais central d'Alcmène qui reçoit la visite de Zeus et sera la mère d'Héraclès est expressément rapproché dans le texte de celui de la Vierge Marie, audace qui enthousiasme le romantique Adam Müller, mais provoque l'irritation de Goethe. Le même Goethe qui ne supporte pas le mélange des niveaux de langage dans *Penthesilée* (*Penthesilea*).

— Un tel syncrétisme, qui renvoie à l'idéal défini par Friedrich Schlegel de fusion des contraires, soit dans ce contexte de l'antique et du moderne, idéal exposé déjà dans une lettre du 27 février 1794 à son frère August Wilhelm, [5] se retrouve dans la quête kleistienne d'une forme dramatique réussissant la synthèse des contradictoires, de la rigueur formelle des Grecs et de la couleur alliée à la vie, qualité attribuée alors à Shakespeare. C'est précisément au nom de cet idéal que le dramaturge finit par détruire le manuscrit de *Robert Guiscard* en 1803, une tragédie qui aspire à transposer en l'inversant la thématique d'*Œdipe Roi* dans le contexte médiéval du siège de Byzance par les Normands de Sicile. En effet, il estime alors ne pas avoir atteint son but particulièrement ambitieux. Et c'est d'une certaine manière ce qu'il réalise en 1808 dans *Penthesilée*, où il parvient tout à la fois à créer une forme rappelant celle de la tragédie attique avec son refus de fractionner le discours dramatique en cinq actes et son recours au commentaire de l'action par un groupe d'amazones rappelant le chœur antique et à assumer l'héritage shakespearien dans l'évocation haletante des scènes de combat vécues certes sous forme de teichoscopie, contrairement à ce que fait Shakespeare dans ses *Histoires* (*Histories*), mais avec toute l'intensité d'une action vécue au présent. À cela s'ajoute bien sûr une vision de la Grèce en rupture avec la conception apollinienne de Winckelmann, dans la mesure où elle met au jour ce qu'il y a de dissonance et d'archaïsme violent dans l'antiquité hellénique. Une conception qui n'est pas si éloignée de celle des frères Schlegel qui les premiers redécouvrent la grandeur d'Eschyle, même s'ils restent encore attachés à la perfection formelle de Sophocle. [6]

[2] Cf. *Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio*, in : *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, München, Paderborn, Wien : Verlag Ferdinand Schöningh, 1967, t. II, p. 373sq. (Abréviation : KFSa)

[3] Friedrich Sengle : *Das deutsche Geschichtsdrama. Geschichte eines literarischen Mythos*, Stuttgart : Metzler Verlag, 1969, p. 102 sq.

[4] In : Friedrich Sengle (n. 3), p. 103.

[5] « Das Problem unserer Poesie scheint mir die Vereinigung des Wesentlich-Modernen mit dem Wesentlich-Antiken. ». In : KFSa, t. XXIII, p. 185

[6] Il est certain que la principale source d'inspiration de Kleist dans *Penthesilea* est l'ultime pièce d'Euripide, *Les Bacchantes*, ce qui semble au premier abord contredire notre analyse, puisque pour les frères Schlegel la tragédie athénienne commence déjà avec Euripide son irrémédiable déclin. Il convient cependant de rappeler que la dernière œuvre de ce dramaturge est à part dans l'ensemble de sa production et que Nietzsche voudra même l'interpréter comme un retour du refoulé tragique. Lire dans ce cahier la mise au point la plus récente fournie par l'étude de Jean-Marie Valentin (p. 7-42).

Catherine / Penthésilée : «le + et le - de l'algèbre»

Tout ce que vous m'écrivez sur *Penthésilée* me touche au-delà de toute expression. C'est vrai, j'y ai mis tout le fond de mon être et vous l'avez saisi, comme une voyante : à la fois toute la souillure et tout l'éclat de mon âme. Je suis maintenant curieux de savoir ce que vous direz de la petite Catherine de Heilbronn, car c'est l'envers de Penthésilée, son pôle opposé, un être qui est aussi extrême dans le don de soi, que l'autre l'est dans l'action.

Heinrich von KLEIST, *Lettre à Marie von Kleist*, Dresde, Fin de l'automne 1807, trad. Jean-Claude SCHNEIDER, in *Œuvres complètes*, T. V, *Correspondance 1793-1811*, Paris, Le Promeneur, 1999

L'épreuve du feu, l'expérience du rêve

«L'épreuve du feu» : pourquoi Heinrich von Kleist a-t-il donné à sa pièce ce sous-titre un peu énigmatique ? Pourquoi est-il obsédé par le jugement de Dieu, qui apparaît en plusieurs endroits de son œuvre (et tout particulièrement dans *Le Duel*, une nouvelle où le motif est porté à une sorte de point de perfection) ? Sans doute parce que l'ordalie est le signe visible de l'intervention de l'absolu dans les affaires d'ici-bas. Une folie, mais aussi un transcendant trait de foudre qui déchire souverainement la finitude du monde kantien – ce monde déserté de Dieu et de toute certitude dont la découverte désespéra quelque temps le jeune Kleist. Un monde qui, selon lui, a pour loi première le conflit. Dans la plupart de ses nouvelles et de ses drames, la guerre fait partie du cours naturel des choses : dans **La Petite Catherine** comme dans *Le Prince de Hombourg*, *La Bataille d'Hermann*, *Penthésilée*, *Michael Kohlhaas* ou *Le Duel* (entre autres), la justice des hommes, au même titre que leurs autres désirs, se fraie passionnément un chemin dans le sang. C'est au sein de ce monde convulsé que l'épreuve du feu intervient, révélant une vérité impensable, mais dont le réel, dans sa banalité et sa brutalité quotidiennes, devra pourtant s'accommoder.

La Petite Catherine s'ouvre bien sur une scène de tribunal secret, souterrain, mystérieux, devant lequel Kätchen se croira un instant, comme en un rêve, transportée au jour du Jugement Dernier. Mais cette ouverture est un peu un piège. Ce tribunal de la sainte Vehme, malgré son nom et sa solennité, n'a rien de sublime ni de mystique. Les juges qui le composent, quand ils cherchent à comprendre l'incroyable récit de Théobald, le père de la jeune héroïne, tentent au contraire de s'appuyer sur des indices rationnels ou naturels, sur des données ou des coordonnées de notre monde : si Catherine suit le Comte von Strahl où qu'il aille, il faut bien qu'il l'ait séduite, et que cette séduction «se produise», comme le remarque l'un des juges, «en un lieu et à un moment donnés». Mais qu'est-ce qu'un lieu, qu'est-ce qu'un moment en une telle affaire ? Que sont le temps et l'espace du rêve, ou de ce domaine hors du monde où règne l'esprit ? Au témoignage du vieux Théobald, quand Catherine a disparu «en laissant tout derrière elle», elle a rompu toutes les attaches terrestres : «le devoir, l'habitude et la nature». Et cela pour marcher dans les pas d'un homme qu'elle n'avait jamais vu ici-bas : «depuis qu'elle est au monde, jamais elle ne l'a vu de ses yeux ; elle connaissait bien mieux son propre dos et la tache qu'elle y avait dessus, héritée de sa défunte mère, qu'elle ne le connaissait lui». Mais cette rupture de tous liens s'explique-t-elle par une grâce ou par une folie, par un mouvement de dépassement ou de déchéance de la nature humaine ? Et ne peut-elle avoir contemplé le visage du bien-aimé ailleurs qu'en ce temps quotidien écoulé «depuis qu'elle est au monde» (par exemple, pourquoi pas, avant la Création) ? Pour suivre le Comte Wetter von Strahl, la petite Catherine est allée jusqu'à se rompre les deux jambes «au-dessus de ses genoux d'ivoire» en se jetant par la fenêtre. Pascal dit quelque part dans ses *Pensées* qu'il ne croit qu'aux témoins qui se feraient égorger. Mais de quoi Catherine porte-t-elle témoignage ? Il ne semble pas qu'elle le sache, à moins qu'elle ne puisse ou ne veuille l'énoncer (ces nuances sont souvent difficiles à définir dans le cas d'une telle héroïne, car son caractère est d'une telle pureté qu'elle paraît réellement ignorer ce qu'elle ne devrait pas dire). Théobald, qui l'a vue poser son premier regard sur le Comte et tomber aussitôt face contre terre «à ses pieds, comme si un éclair l'avait foudroyée», n'a donc pas tort de soupçonner l'intervention d'une puissance surnaturelle ; simplement, il a tort de lui supposer une nature démoniaque. Comment faire, cependant, pour distinguer entre

les effets de la sorcellerie et ceux de la grâce ? Catherine est-elle possédée d'un démon ou escortée par un chérubin ? Incarne-t-elle un sommet d'innocence ou le comble de l'impureté ?

Kleist suggère une première réponse à même son écriture. Avant la comparution de Catherine, les débats sont conduits en prose ; dès l'entrée de l'héroïne, l'interrogatoire se déroule en vers. Telle est Catherine. Elle est, à elle seule, et sans le savoir, comme l'irruption ici-bas d'un autre monde qui aurait l'innocence énigmatique et transparente des songes, et où le langage même s'élève à une nouvelle puissance (aussi bien, dans la mise en scène d'André Engel, se distingue-t-elle par son costume : elle ne paraît pas appartenir tout à fait au même temps que ceux qui l'entourent). Mais elle-même ne le sait pas. Personne, au sein de la pièce, ne le sait non plus. Ce sont les spectateurs qui entendent les vers, et non pas ceux qui les prononcent.

Autour de Catherine, cependant, à plus d'une reprise, un trouble étrange s'empare des esprits. Strahl, tout particulièrement, semble frappé d'une distraction ou d'une amnésie inexplicables. C'est ainsi que le Comte ne semble pas avoir entendu l'allusion que fait Théobald à la tache de naissance de Käthchen, alors même que cette tache est un signe décisif pour lui, qui lui a été révélé en rêve. De même, pendant que Strahl interroge Catherine, il semble parfois oublier dans quel but il lui pose ses questions, comme fasciné à son insu par une vérité qu'il pressent et qu'elle seule pourrait lui révéler, ou par un souvenir qu'il chercherait à recouvrer sans même se douter qu'il l'a oublié – à croire que l'hypnotiseur succombe autant que sa patiente au pouvoir de son magnétisme (Kleist s'intéressait de près aux phénomènes de l'hypnose et du somnambulisme, et avait fréquenté de près le philosophe Schubert, auteur d'un ouvrage intitulé *Points de vue sur le côté nocturne de la science* ; Horváth, dans certaines scènes de son *Jugement dernier*, semble avoir retrouvé le secret de cet envoûtement à deux). Strahl finira par obtenir la révélation à laquelle il aspire, mais seulement à l'issue d'un second interrogatoire plus mystérieux encore que le premier. Au cours de ce dialogue sans témoins, Käthchen ne se découvre enfin, et ne confirme au Comte ses certitudes intimes, que parce qu'elle est endormie. Elle ne peut se déclarer pleinement qu'en étant absente à elle-même. Et pourtant, elle est alors en présence de son bien-aimé, elle lui parle face à face. Strahl se découvre ainsi dédoublé à son insu («Dieux, assistez-moi : je suis double !», s'écrie-t-il à la fin de la scène), c'est-à-dire à la fois dans notre monde dit «réel» où les spectateurs peuvent le voir auprès Catherine assoupie, et en train de jouer son propre rôle dans le paysage intérieur d'un rêve où seule sa bien-aimée peut le contempler.

Wetter von Strahl, seigneur d'un château dont le nom signifie «foudre» en allemand, incarne un certain idéal kleistien : ce noble guerrier sait aussi toucher du luth, comme Achille jouait de la lyre ; comme le Prince de Hombourg, il reste habité par un songe dont il ne détient pas la clef. Comme Catherine, enfin, Strahl est porteur d'un secret. Tombé en syncope pendant la nuit de la Saint-Sylvestre, au point qu'on le croyait mort, il est allé visiter sous la conduite d'un ange l'épouse qui depuis toujours lui est destinée. Était-ce un rêve ? Une fois encore, qui le dira ? En tout cas, le secret que Strahl et Catherine recèlent chacun de son côté est un seul et le même : quelque part aux confins du temps ordinaire, ils se sont déjà rencontrés. Dès lors qu'ils le découvriront et que leur reconnaissance sera enfin mutuelle, c'est à partir de cette éblouissante rencontre, miraculeuse et infaillible pierre de touche, que devra bon bré mal gré se définir ce qu'on appelle la réalité. Cependant, ce même rêve a révélé à Strahl que sa fiancée serait fille de l'Empereur – sans qu'il puisse voir son visage, alors que Catherine, elle, a bien vu le sien. Pendant quelques temps, une autre femme, l'inquiétante et grotesque Cunégonde, profitera de cette lacune pour usurper dans le puzzle de Kleist la place de Catherine. Car on peut toujours construire de toutes pièces, à partir d'éléments déjà présents ici-bas, de quoi conforter le monde dans son fonctionnement possible et bien connu. Les événements donnent cependant à Catherine l'occasion de suivre Strahl encore et toujours, «à travers le feu et l'eau», jusqu'à provoquer la révélation du secret ; dès lors, il ne reste plus qu'à établir que la petite Catherine de Heilbronn est en fait de sang impérial. Autrement dit, à s'ouvrir à l'avènement de l'impossible. De fait, comment donc Catherine pourrait-elle s'avérer ne pas être la fille du modeste Théobald ? Peu importe. En vertu de ce décret absolu qu'est la révélation onirique, il faut que cela soit. Armé de cette certitude, Strahl peut dès lors descendre dans la lice pour établir l'identité véritable de sa bien-aimée, car même si la vérité paraît inconcevable, le jugement de Dieu ne peut faillir (et la scène du combat décisif, pour de tout autres raisons que celle du *Duel*, n'est sans doute pas moins extraordinaire).

Chacun des deux amants découvre donc à l'autre la nature de son identité la plus profonde. Catherine permet à Strahl de reconnaître le visage de son amour ; Strahl donne à Catherine de connaître le secret de sa naissance. Vocation et origine se dévoilent mutuellement. Et ce qui scelle et garantit la vérité de cette révélation réciproque est une rencontre d'outre-monde. Pour Kleist, le réel de l'amour n'est pas de ce monde : il y fait irruption, il y surgit du fond d'un songe. Qu'il y ait une part de vertige dans cette exigence spirituelle, que ce rêve d'un couple idéal porte la trace d'un excès un peu fou, Kleist était le premier à le savoir. Lui-même, dans sa correspondance, soulignait que la petite Catherine est le «pôle opposé» de l'autre grande héroïne sur laquelle il venait de travailler l'année précédente – la royale Penthésilée qui dévora la chair de son amant avant de se tuer par la seule force de sa pensée : «elles forment ensemble le + et le – de l'algèbre, elles ont un seul et même être, mais se trouvent placées dans des circonstances diamétralement opposées». (...).

Daniel LOAYZA, le 21 novembre 2007 (dramaturge. Théâtre National de L'Odéon. Texte pour la mise en scène d'André Engel).

Rêve et réalité dans le drame kleistien

Dans Käthchen, un rapport nouveau s'établit entre la réalité et le rêve. Kleist revient à l'interprétation populaire du rêve dont témoignait déjà celui d'Adam ; il en fait une anticipation de la réalité. Mais, allant jusqu'au bout de cette interprétation populaire, il révèle par le rêve une influence immédiate de Dieu sur les états de l'âme humaine. [...] Le double rêve de Käthchen et de Strahl suppose [...] le jeu de forces suprasensibles qui n'ont point de part à la vie réelle, il est libre de tout lien avec la réalité ; il suppose même chez Strahl un ravissement extatique s'accompagnant d'une mort apparente du corps ; et l'ange qui préside à la rencontre des deux amants atteste directement une intervention divine, que l'identité des deux rêves de Strahl et Käthchen suffirait à établir.

Roger AYRAULT, *Heinrich von Kleist*, Paris, Aubier – Montaigne, 1966

Kleist « hors de son temps » : entre romantisme et classicisme

Kleist se croyait en phase avec son temps, mais il ne l'était pas, son art ne l'était pas.

Kleist « hors de son temps »

Kleist écrit son théâtre en inventeur, en « aventurier », a dit Michèle Raoul-Davis¹ qui le compare à Büchner ou à Grabbe. En 1810, Kleist livre, au sujet de la pratique de la copie en peinture, quelques réflexions qui suggèrent qu'il s'est lui-même affirmé en s'arrachant à l'influence des modèles classiques. Le devoir d'un artiste est, selon lui, d'aller vers ce qu'il est, sans s'aliéner, sans se soumettre, pour exprimer ce qu'il a en propre :

« Comment pouvez-vous consentir à n'avoir eu ici-bas aucune existence personnelle, alors que tous les magnifiques talents que vous admirez ont pour fonction, non de chercher à vous anéantir, mais de provoquer chez vous un plaisir authentique qui vous donne l'audace d'être vous-même, en toute sérénité. Mais vous vous imaginez que vous devez vous former au contact de vos maîtres, Raphaël ou Corrège, ou de tout autre que vous avez choisi pour modèle, alors que c'est en vous détournant d'eux, en leur tournant délibérément le dos, en vous situant dans une direction diamétralement opposée, que vous pourrez découvrir, puis atteindre les sommets de l'art auxquels vous aspirez. ²»

Classicisme et romantisme, deux mouvements en parallèle

Le classicisme et le romantisme s'épanouissent pratiquement ensemble, à la charnière entre les XVIII^e et XIX^e siècles, et tout comme l'œuvre tardive de Goethe présente plus d'un trait romantique, il est difficile de classer dans un camp ou dans un autre des auteurs comme Jean Paul, Hölderlin et Kleist. Souvent les courants se chevauchent ou avancent en parallèle. C'est ainsi que, toujours dans la première moitié du siècle, la période bourgeoise et apolitique dite du Biedermeier coexiste avec le mouvement très politisé de "La Jeune Allemagne"³.

Le théâtre classique

A cause du sens originel du mot classique, (ce qui doit être étudié dans les classes), ce théâtre commence par désigner le théâtre qui est digne d'être mis sur le même pied que les chefs- d'œuvres de l'Antiquité, donc digne d'être étudié et reproduit, parce qu'il les imite non seulement par les sujets, mais par sa valeur esthétique, pédagogique, morale et humaine.

Le romantisme

Bien qu'il soit difficile de donner un cadre à ce mouvement, dans la mesure où il est une constante de l'âme allemande – au même titre que le baroque dont il procède – on admet généralement que l'année 1798 marque la date de la naissance du romantisme (*die Romantik*). Elle correspond à la fondation à Iéna, par les frères Schlegel, de la revue

¹ Extrait des Actes du colloque franco-allemand intitulé *Lire Kleist aujourd'hui*, publiés par les Editions Climats, 1197

² « Lettre d'un jeune poète à un jeune peintre, 1810 », in *Heinrich von Kleist, Anecdotes et petits écrits*, traduction de Jean Ruffet, Payot, 1981

³ extrait de la *Littérature allemande*, Pierre Deshusses, Dunod, 1991

Athenäum, qui bâtit une véritable philosophie du premier romantisme et fait connaître les œuvres de Wackenroder, Tieck et Novalis. C'est également la date de publication en Angleterre des *Ballades lyriques* (*Lyrical Ballads*) de Wordsworth et Coleridge.

« *Tous les genres classiques, avec leur pureté rigoureuse, sont maintenant ridicules* » déclare Friedrich Schlegel, maître à penser de la première génération romantique. Certes tous les romantiques ne se posent pas en ennemis des classiques, mais ils placent au premier rang les valeurs émotives, sentimentales et plus tard nationales.

Le Romantisme a le culte du passé, de l'art et de la poésie populaires, comme le *Sturm und Drang*. Il en diffère par une sensibilité artistique plus affinée, une religiosité plus prononcée, une pensée philosophique plus érudite et esthétique mieux définie. (...) A l'origine de la littérature romantique, il y a constatation d'une inadéquation fondamentale des désirs de l'homme avec le milieu dans lequel il vit. A peine sorti du paradis de l'enfance et du monde des contes de fées, l'homme est assailli par les déceptions et les revers. Ce désarroi n'est pas nouveau, il a existé à toutes les époques, mais jamais il n'eut un aspect aussi crucial et systématique. (...)

De la même façon, on peut considérer que la date de 1826 marque le terme du mouvement. C'est l'année où paraît la dernière grande œuvre romantique, le *Taugenichts* de Eichendorff, mais aussi *Die Harzeise* de Heine, où l'auteur taille en pièces le romantisme de sa jeunesse. Néanmoins, et bien que dans un registre différent, on voit le romantisme se prolonger dans les œuvres de Richard Wagner (1813-1883), autant poète que musicien.

Sous la direction de Fernand Mossé, *Histoire de la littérature allemande*, Montaigne, 1970

Le romantisme allemand – la vision de Roger Ayrault :

Kleist n'a eu avec les Romantiques allemands aucune affinité véritable. Jeté par le hasard de sa naissance dans une époque où tous les écrivains de talent sont plus ou moins nettement romantiques, il ne peut se mêler à eux sans paraître rejoindre le romantisme ; mais en fait, il le côtoie et le frôle, et jamais n'y pénètre et ne s'y fixe. Une disposition fondamentale de sa nature dit nécessairement le détourner de la poésie des Romantiques : Friedrich Schlegel et Novalis sont trop enclins aux spéculations qui ne se veulent pas de terme, Tieck et, plus tard, Brentano et Arnim, s'enchantent trop aisément des libres jeux de leur fantaisie, pour que leurs œuvres satisfassent les exigences qu'éveille, en face de la création poétique, l'artiste le plus conscient de ses forces, le plus obstinément tendu vers la réalisation de ses fins, le plus impitoyable envers lui-même. Se comparant à lui, Adam Müller a célébré en Kleist le pouvoir d'exprimer ce qu'il était, pour sa part, capable de sentir, mais uniquement de sentir. Voilà toute la rupture qui s'est établie entre Kleist et les Romantiques. Et s'il a mis tant de mépris à dénoncer les imperfections du langage, il en a déroulé toutes les splendeurs dans quelques œuvres qui atteignent les limites de la puissance expressive et de l'intensité mélodique permises à l'allemand.

Solitaire parmi les écrivains de son temps, et rendu solitaire par sa grandeur même, Kleist ne figure pas une manifestation de ce génie qu'un peuple se plaît à reconnaître pour le sien. Plus qu'aucun autre poète, hormis Goethe, il échappe au cadre étroit de la littérature de son pays. Et autant il semble égaré parmi les romantiques allemands, autant il trouve une place digne de lui, et parmi des génies à sa mesure, dans l'ensemble du romantisme européen qui va de Rousseau à Wagner, et où Nietzsche, qui l'a compris mieux que personne, s'est plu à le situer très nettement, - tout près de Byron et Shelley, de Leopardi, de Berlioz et Delacroix, des poètes du romantisme français, auxquels Nietzsche a comparé Wagner qu'il jugeait lui-même proche de Kleist.

d'après Roger Ayrault, *Heinrich von Kleist*, Aubier-Montaigne, 1966

Extraits de la correspondance de Kleist

Lettre de Heinrich von Kleist à Marie von Kleist, Berlin, été 1811

« En vérité, aucun écrivain n'a peut-être encore été dans une situation aussi particulière. Aussi active que soit mon imagination en face du papier blanc, aussi nets dans leur contour et leur couleur que soient les personnages qu'elle fait alors surgir, autant j'ai de difficulté, voire régulièrement de douleur, à me représenter ce qui est réel. C'est comme si cette lucidité de mon instinct créateur, déterminée dans toutes ses prémisses, m'entravait à l'instant même de passer à l'acte. Je ne peux, troublé par une profusion de formes, parvenir à aucune clarté dans la vision intérieure ; l'objet, je ne cesse de le sentir, n'est pas un objet de l'imagination ; c'est avec mes sens que je voudrais, dans sa présence véritable et vivante, le pénétrer et le saisir. Quiconque en ce domaine pense différemment me paraît tout à fait inintelligible ; il faut qu'il ait fait des expériences absolument divergentes de celles que j'ai faites. »
(...)

« Quand je lis ou quand je suis au théâtre, il m'arrive de sentir autour de moi un appel d'air venu de ma toute première jeunesse. La vie, qui me fait l'effet d'un désert, prend soudain un aspect magnifique et des forces s'éveillent en moi, que je pensais mortes. J'ai alors envie de suivre mon cœur là où il m'entraîne, sans plus tenir compte de rien, sinon de ma propre satisfaction intérieure. J'ai été trop dominé jusqu'à présent par le jugement des hommes ; La Petite Catherine de Heilbronn, notamment, en porte des traces. C'était au début une trouvaille remarquable et le seul désir de l'adapter à la scène m'a fait commettre des bévues que je déplore aujourd'hui. Bref, je veux me pénétrer complètement de l'idée que, lorsqu'une œuvre sort librement d'une âme humaine, elle appartient à l'humanité toute entière. »

Lettre de Heinrich von Kleist à Wilhelmine von Zenge, Berlin, 1800

Dès novembre 1800, Heinrich von Kleist a expliqué à Wilhelmine von Zenge pourquoi il était inapte à exercer un emploi. L'argumentation qu'il développe sera la même quelques années après, mais elle se formule ici de manière radicale : le service de l'État rend impossible l'exercice d'une raison critique et peut le détourner de sa vocation individuelle (Kleist a été très marqué par Rousseau, comme beaucoup d'Allemands lettrés de cette époque) :

« Je ne veux assumer aucune fonction publique. Pourquoi ? - Oh, combien de raisons pèsent sur mon cœur ! Je ne peux m'intéresser à quelque chose que je ne pourrai mettre à l'épreuve de ma raison. Je dois faire ce que l'État exige de moi, mais je ne dois pas examiner si ce qu'il exige de moi est bien. Je dois être un simple instrument et servir ses desseins inconnus – c'est impossible. J'ai un dessein personnel en tête, c'est en fonction de lui que je devrais agir et, si l'État en décide autrement, je pourrais ne pas obéir à l'État. »

Extraits de la *Correspondance complète*, traduction de Jean-Claude Schneider, Gallimard, 1976

Le rêve éveillé

« *LE PRINCE DE HOMBOURG* : Non, dites ! Est-ce un rêve ?

KOTTWITZ : Un rêve, quoi d'autre ? »

Mais Kleist est unique, et l'on est tenté de nier aussitôt toute affinité aperçue entre lui et n'importe lequel des poètes de son temps. Si l'attention minutieuse qu'il vouait à l'architecture intérieure de ses drames, à leurs proportions, à leur savante progression, laissait interdits Arnim et Brentano, il apparaît par ailleurs, comme infiniment plus conscient des entreprises de son propre génie que ne le furent les romantiques. Comme eux, plus qu'eux, Kleist obéit à la montée d'une lave venue des plus profondes régions de l'être, et, à chaque vers de ses tragédies, l'épanouissement des images violentes, fulgurantes, étrangères à tout contrôle intellectuel, atteste qu'au moment de la création, le poète, tout pareil à ses héros, est dans un état de seconde vue, où les fantômes des abîmes intérieurs affleurent à la surface visible du langage.

Kleist a ce double privilège : la lucidité absolue de l'artiste - au sens précis où ce mot désigne l'artisan de l'œuvre, et l'obscurité nécessaire au poète, emporté par l'exaltation dionysiaque, qui ne souffre aucune confrontation de ses mythes personnels avec un monde extérieur auquel il ne reconnaît plus aucune réalité.

L'action consciente est-elle supérieure ou inférieure à l'action inconsciente ? Parce que ce problème s'imposait à lui à propos de son activité poétique, Kleist n'a cessé de s'en préoccuper, et il y a donné dans son célèbre essai sur *Le Théâtre de marionnettes*, une solution qui n'est pas sans rapports avec la pensée de ses contemporains. La marionnette est plus parfaite que l'acteur humain, dans la mesure où elle est privée de toute conscience, livrée aux seules lois de la matière. L'homme, depuis qu'il a goûté à l'Arbre de la Connaissance, sait la valeur de ses mouvements et, de ce fait, ceux-ci perdent de leur harmonieuse spontanéité. Mais c'est la conscience incomplète de la créature humaine qui est désignée ici : le monde est circulaire, et, si le paradis nous est fermé, " il nous faut faire un voyage autour du monde et voir si le paradis n'est pas ouvert, peut-être par derrière. "

Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, Corti, 1970

Jean-Louis Besson

La réception de Kleist en France s'est faite par périodes - j'en dénombre quatre. (...)

- Kleist est traduit en France dès 1830, donc relativement tôt. Mais il est publié dans des éditions destinées aux élèves, aux étudiants, aux personnes désirant étudier la langue allemande. (...)

- La seconde période se situe dans les années 30-40. En 1934, paraît la thèse de Roger Ayrault consacrée à Heinrich von Kleist. C'est ce travail qui va révéler Kleist en France. (...)

Après cette découverte de Kleist, que l'on doit donc essentiellement à l'université, il faut attendre l'après-guerre pour que Kleist soit de nouveau joué et publié. Jean Vilar monte *Le Prince de Hombourg* en 1952, avec Gérard Philipe dans le rôle-titre, et le spectacle a un retentissement considérable. Il reste à l'affiche du TNP jusqu'en 1955 et tourne dans toute l'Europe. (...) En 1954, Roger Planchon monte *La Cruche cassée* (...)

- A la fin des années 60, une bonne partie du théâtre de Kleist est donc traduite, mais il est toujours peu monté. C'est seulement à partir des années 70 que Kleist va être régulièrement représenté sur les scènes françaises - et à cette occasion souvent, aussi, retraduit. Le premier spectacle qui a marqué cette période est une tournée : en 1973 Peter Stein vient jouer *Le Prince de Hombourg* à Paris, avec Bruno Ganz dans le rôle du prince et la troupe de Schaubühne de Berlin. (...)

- A partir de 1975, Kleist devient un des auteurs classiques allemands les plus représentés en France. On dénombre, jusqu'à aujourd'hui, plus d'une trentaine de mises en scène. (...)

Mais pourquoi monte-t-on et représente-t-on le théâtre de Kleist aujourd'hui ? Qu'est-ce que l'œuvre de Kleist nous raconte à nous en particulier ? Est-ce, comme le prétend Italo-Alighiero Chiusano à propos de la réception de Kleist en Italie " l'éclatement d'un nouveau romantisme, mais un romantisme sans langueur, plutôt doté d'une violence historique, se faisant l'avocat de l'individu, sans craindre d'aller jusqu'au solipsisme et au pathologique " ; est-ce une sympathie pour "l'exaspéré", le "révolté", "l'autre", le "différent", le "fou", le "bestial " ? Ou encore retrouve-t-on chez Kleist un écho des " grands changements et incertitudes de notre époque " ?

d'après Michèle Jung, *Lire Kleist aujourd'hui*, Climats, 1997

Biographie et contexte historique en quelques dates

Heinrich von Kleist

18 octobre 1777 : naissance à Francfort-sur-l'Oder, de Bernd Wilhelm Heinrich von Kleist, fils du major en retraite Joachim Friedrich von Kleist et de la deuxième femme de celui-ci, Juliane von Pannwitz.

1783 : Kleist est confié à un précepteur (Christian Ernst Martini), il étudie en compagnie de Charles von Pannwitz, son cousin.

1788 : mort du père de Kleist le 18 juin. L'enfant est envoyé au collège français de Berlin avec son cousin.

1792 : en juin, Kleist entre au régiment de la Garde à Postdam avec le grade de caporal.

1793 : mort de la mère de Kleist le 3 février.

1794 : Kleist participe à la campagne de Rhénanie.

1798 : toujours à Postdam, Kleist étudie les mathématiques et les sciences naturelles avec son ami Rühl et joue de la clarinette dans un quatuor constitué d'officiers.

1799 : le 4 avril, Kleist envoie sa lettre de démission au roi et s'inscrit à l'université de Francfort-sur-l'Oder. Indignation de toute sa famille.

1800 : en janvier, fiançailles officielles de Kleist avec Wilhelmine von Zenge. Après avoir refusé de réintégrer l'armée, Kleist est affecté à un modeste poste de fonctionnaire à Berlin.

Contexte Historique

1778 : Après la conquête de la Prusse Polonaise en 1772 et l'union territoriale de la Prusse au Brandebourg, Frédéric II détient un remarquable instrument de puissance et prévoit d'intervenir en Allemagne.

1780 : Mort de l'impératrice Marie-Thérèse d'Autriche. Son fils Joseph II lui succède.

1783 : Le traité de Versailles consacre l'existence des Etats-Unis d'Amérique.

1786 : Mort à Postdam de Frédéric II de Prusse.

1789 : Révolution Française.

1790 : Mort de Joseph II.

1792 : Louis XVI propose à l'Assemblée législative de déclarer la guerre à l'Autriche, la Prusse se joint à elle. Le 6 novembre, victoire française sur les Autrichiens à Jemmapes.

1793 : Exécution de Louis XVI le 21 janvier.

1794 : Victoire des armées françaises sur le Rhin. Le 28 juillet, Robespierre est guillotiné.

1795 : Par le traité de Bâle signé avec la France le 5 avril, la Prusse se déclare neutre, reconnaît la République et en vertu d'articles secrets abandonne la rive gauche du Rhin.

1796 : La France prépare sous l'impulsion de Carnot les plans des campagnes d'Italie (Bonaparte) et d'Allemagne (Moreau) visant à l'écrasement définitif de l'Autriche.

1797 : Mort du roi Frédéric-Guillaume II, qui laisse la Prusse dans une situation confuse. Frédéric-Guillaume III lui succède et maintient la neutralité de la Prusse face à la France.

1799 : Napoléon Bonaparte réussit son coup d'état du 18 brumaire (9 novembre).

1801 : crise de désespoir après la lecture de Kant. Après le refus de Wilhelmine de s'installer à la campagne, Kleist part en France avec sa sœur Ulrike. Puis, il se rend à Berne où il termine sa première pièce **La Famille Schroffenstein**.

1802 : Kleist quitte Berne et s'installe dans une île du lac de Thoune, sur l'Aare. En mai, il se brouille définitivement avec Wilhelmine. Il tombe malade et est recueilli par un médecin bernois, qui diagnostique " une mélancolie morbide ". En octobre, Ulrike vient chercher Kleist et le ramène à Weimar.

1803 : publication anonyme de **La Famille Schroffenstein** à Berne et à Zürich. A la mi-mars, départ pour Leipzig et Dresde. Fréquentation de Henriette von Schlieben. Voyage à Berne, Milan, Genève, Paris entre juillet et septembre. Kleist songe alors à s'embarquer avec l'armée française pour l'Angleterre. Arrêté comme espion par la police française, il est libéré grâce aux démarches de ses amis de Paris et de l'ambassade. Il part pour Mayence où il erre seul et tombe gravement malade. Il termine cette année là **Robert Guiscard**.

1804 : départ pour Berlin à la mi-juin où il fréquente les milieux littéraires.

1805 : début mai, Kleist entre à l'Administration des domaines à Königsberg en qualité de surnuméraire.

1806 : durant l'été, Kleist décide qu'il peut désormais vivre de ses travaux littéraires et abandonne définitivement la carrière de fonctionnaire. Il termine **La Cruche cassée**.

1807 : en janvier, voulant se rendre à Dresde, Kleist se voit refuser un laissez-passer par l'état-major français à Berlin. Février-juillet : soupçonné d'espionnage, il est arrêté et envoyé en France, au fort de Joux, près de Pontarlier, puis transféré au camp de Châlons-sur-Marne. Parution au printemps d'**Amphytrion** par Adam Müller à Dresde. Kleist ne sera libéré qu'après la conclusion de la paix de Tilsitt. Après un bref passage à Berlin, il s'installe à Dresde, où il fait la connaissance d'Adam Müller et d'un groupe littéraire actif (Körner von Bual, Sophie von Haza, Tieck...). Sa sœur est lasse de l'entretenir et refuse de vivre sous le même toit que lui. En septembre, Kleist publie sa nouvelle **Tremblement de terre au Chili**. En décembre, il termine **Penthésilée**. C'est aussi au cours de cette année que Kleist écrit **La Petite Catherine de Heilbronn**, dont le modèle est un comte ancien.

1802 : Paix d'Amiens entre la France et l'Angleterre, le 25 mars.

1803 : Rupture de la paix d'Amiens.

1804 : Napoléon Bonaparte est couronné empereur des français le 2 décembre.

1805 : Après le désastre de Trafalgar, Napoléon renonce à débarquer en Angleterre. Nouvelle guerre continentale contre les Anglais, les Suédois, les Russes, les Autrichiens : victoires d'Ulm et d'Austerlitz ; traité de Presbourg le 26 décembre avec l'Autriche.

1806 : La Prusse se joint à l'Angleterre et à la Russie contre Napoléon. L'armée prussienne est écrasée à Iéna et à Auerstädt. En novembre, Napoléon entre en vainqueur à Berlin et annonce par décret du 21 novembre le Blocus continental.

1807 : Pour contenir les Russes, Napoléon est obligé de passer l'hiver en Prusse orientale. Bataille dont l'issue est douteuse, à Eylau le 8 février ; victoire à Friedland le 14 juin ; paix de Tilsitt les 7-8 juillet avec le tsar : la Prusse est démembrée au profit de nouveaux Etats vassaux : la Westphalie et le grand-duché de Varsovie.

1808 : en janvier, parution du premier numéro de la revue *Phoebus*, fondée par Adam Müller et Kleist. Le 24, Kleist écrit à Goethe pour lui demander sa collaboration, mais Goethe refuse poliment et critique sévèrement la contribution de Kleist. En février, publication de **La Marquise d'O** ; le 2 mars, représentation par Goethe de **La Cruche cassée** à Weimar ; en juillet, parution du texte complet de **Penthésilée** chez l'éditeur Cotta, à Tübingen ; en novembre, parution d'un fragment de **Michel Kohlhas** ; en décembre, **La Bataille d'Hermann** est achevée, Kleist la destine au Théâtre Impérial de Vienne.

1809 : interdiction de la représentation de **La Bataille d'Hermann** à Vienne. Ce texte sera publié 10 ans après la mort de l'auteur. En février, parution du dernier numéro de *Phoebus*. Fin avril, départ avec Dahlmann pour l'Autriche. Le 25 mai, visite du champ de bataille d'Aspern où il est pris pour un espion par les Autrichiens... Kleist voit anéanti ses espoirs d'une coalition de l'Autriche et de la Prusse contre Napoléon. Il séjourne à Prague et tombe malade. En novembre, il rentre à Francfort-sur-l'Oder, puis à Francfort-sur-le-Main, à Gotha et enfin à Berlin.

1810 : Kleist décide d'écrire un drame à l'honneur des Hohenzollern, pour les inciter à entrer dans la coalition de l'Autriche contre Napoléon, en s'inspirant des *Mémoires pour servir à l'histoire de la Maison de Brandebourg*, rédigés par Frédéric II ; de cette idée naîtra **Le Prince de Hombourg** cette année-là.

1808 : Rencontre de Napoléon et d'Alexandre I à Erfurt " devant un grand parterre de rois " : il faut que la Grande Armée de Napoléon puisse opérer en Espagne au moment où l'Autriche réarme ; mais le tsar refuse de s'engager à fond contre celle-ci. Le baron Karl von Stein est rappelé à la charge de ministre d'Etat en Prusse. Les jeunes écrivains de Prusse trouvent dans le baron - dont Napoléon obtiendra le renvoi en cette même année - le symbole de la révolution qu'ils attendent. Ils opposent à l'idée de contrat librement consenti de la Révolution française, l'idée de nation. Un messianisme politique se dégage des idées de Müller, Fichte, bientôt Hegel, qui édifiera la religion de l'Etat.

1809 : Défaite autrichienne à Wagram les 5 et 6 juillet. Paix de Schönbrunn le 14 octobre.

1810 : Mariage du prince Charles de Habsbourg avec l'archiduchesse française Marie-Louise le 2 avril. Les patriotes qui voyaient en cet homme le seul général à pouvoir mettre Napoléon en échec, sont profondément déçus par ce mariage. Une grande confusion sociale et politique règne en Prusse. Réformes du ministre von Hardenberg (prédécesseur puis successeur de von Stein), admirateur de Napoléon mais nationaliste prussien. Liberté commerciale par l'abolition des monopoles corporatistes. Transformation administrative et militaire de l'Etat sous la direction de Scharnhorst et Gneisenau. Mais échec de l'émancipation des paysans. Agitation d'où sortira la "Befreiungskrieg" guerre de libération. Kleist écrit *Le Prince de Hombourg* cette même année.

La Petite Catherine de Heilbronn est représentée en mars à Vienne. Cette pièce est publiée, ainsi que les *Nouvelles* en septembre. En octobre, premier numéro des *Abendblätter*, journal que Kleist entend faire paraître cinq fois par semaine. Il y donne libre cours à sa violence patriotique. En novembre, il rencontre Adolphe Henriette, épouse de Louis Vogel, avec qui il échangera une correspondance passionnée.

1811 : publication en février de **La Cruche cassée** ; en mars, de la nouvelle **Les Fiancés de Saint-Domingue**. Dernier numéro des *Abendblätter*, faute de " contributions officielles " ; après la disparition de son journal, Kleist sollicite du roi Frédéric-Guillaume III, un poste de fonctionnaire civil. Il est réintégré dans l'armée par faveur royale. Courant novembre, Kleist adresse à Henriette les " Litanies de la mort ". Le 20 novembre, Henriette et Heinrich, se rendent à Wannsee, près de Postdam, où ils passent la journée et la nuit. Le lendemain Kleist tue Henriette, puis se tue à son tour d'une balle dans la tête.

1821 : Johann Ludwig Tieck publie les *Œuvres posthumes* de Heinrich von Kleist.

d'après Marthe Robert, **Un homme inexprimable**, L'Arche, 1955
