

DE L' **THEATRE**EUROPE

Théâtre National de l'Odéon
1 place Paul Claudel - 75006 PARIS -

direction Giorgio Strehler

Equipe de Direction
responsable pour l'organisation
Elisabeth Hayes

responsable des relations publiques et des publications
Jean-Marie Amartin

ODEON **THEATRE NATIONAL**

direction François Barachin

administrateur
Michel Gudin

directeur de la scène
Christian Damman

et les services techniques et administratifs
du Théâtre National de l'Odéon

Le Schauspielhaus de Bochum est le théâtre d'une grande ville industrielle d'environ 400.000 habitants de la région de la Ruhr. Il fait partie des théâtres de langue allemande les plus importants. En 1919, le conseil des anciens de la ville fonda le théâtre et nomma le Dr. Saladin à sa direction. Il y resta trente ans, jusqu'en 1949. Avec les grands cycles d'auteurs classiques et l'idée qu'il se faisait d'une troupe et d'un répertoire, il créa ce que l'on désigna par la suite comme le "style" de Bochum. De 1949 à 1972, c'est Hans Schalla qui est directeur. Des spectacles mis en scène par lui participèrent souvent à des saisons du Théâtre des Nations à Paris et en Italie. Peter Zadek est directeur, de 1972 à 1977. Il renouvela non seulement la troupe, mais également le style. A ce changement profond sur le plan artistique correspond l'introduction de nouvelles structures : conseil de direction, possibilité de choix d'abonnements, collaboration avec la Télévision. Depuis 1979, la direction du Schauspielhaus de Bochum est entre les mains d'un conseil de direction comprenant les membres suivants : Hermann Beil, Uwe Jens Jensen, Alfred Kirchner, Rolf Paulin et Claus Peymann. Une importance toute particulière est attachée à l'interprétation des classiques de la littérature allemande, par exemple, *Nathan le Sage* de Lessing, *Torquato Tasso* ou *Iphigénie* de Goethe, *Woyzeck* de Büchner, ou encore aux pièces de Bertolt Brecht et aux auteurs dramatiques contemporains de langue allemande. Le répertoire habituel comprend parfois jusqu'à 20 pièces. Parmi les 29 créations des quatre dernières saisons théâtrales, nombreux sont les spectacles dont les pièces ont été commandées par le Schauspielhaus à des auteurs comme : Thomas Bernhard, Heiner Müller, Herbert Achternbusch, Gerlind Reinshagen, Peter Paul Zahl. Au cours de ces dernières années, le Schauspielhaus s'est rendu à plusieurs reprises, entre autres, à Berlin (Rencontres Théâtrales), à Vienne, à Paris, à Florence, à Bucarest, à Avignon, à Rotterdam, à La Haye, à Amsterdam. En 1983 le Schauspielhaus de Bochum a reçu une subvention de D.M. 17,33 millions. Il compte environ 300 collaborateurs. Pendant la saison théâtrale 1982/83, il a reçu 174.000 spectateurs. Le critique de théâtre, Heinz Klunker, donne du Schauspielhaus la définition suivante dans le journal *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt* : "... On est impressionné, non seulement par le nombre des spectacles et la variété du répertoire, mais aussi par le niveau de qualité maintenu quelques soient les pièces choisies et leur réalisation." Et le journal *Le Monde* résume en une phrase : "Le Théâtre de Bochum est devenu une sorte de laboratoire culturel pour la République Fédérale Allemande."

DIE HERMANNSSchlacht KLEIST

Ein Drama

"LA BATAILLE D'ARMINIUS"
de Heinrich von Kleist

par le Schauspielhaus Bochum
Bochumer Ensemble

Regie Claus Peymann
Bühnenbild Vincent Callara
Kostüme Ursula Renzenbrink
Musik Heiner Goebbels
Dramaturgie Herman Beil/Stephan Bock

Die Personen und ihre Darsteller

Hermann Gert Voss
Thusnelda Kirsten Dene
Eginhardt Hans-Dieter Knebel
Luitgar Ulrich Wesselmann
Gertrud Lore Brunner
Marbod Branko Samarovski
Komar Bernd Birkhahn
Wolf Thomas Schendel
Thuiskomar Johann Adam Oest
Dagobert Bernd Birkhahn
Selgar Hansjürgen Gerth
Fust Otto Kukla
Gueltar Rupert J. Seidl
Aristan Reiner Gross
Quintilius Varus Ulrich Pleitgen
Ventidius Urs Hefti
Septimius Karl Menrad
Teuthold Thomas Schendel
Les fils de Teuthold
Reiner Gross,
Rupert J. Seidl
Hally Evelyn Faber
Volk Bernd Birkhahn,
Hansjürgen Gerth, Otto Kukla,
Karl Menrad, Johann Adam Oest
Die Mutter Lore Brunner

Ein Mädchen Daniela Wolf
Eine Alraune Lore Brunner
Childerich Branko Samarovski
Bärin Hansjürgen Gerth
Ein Ältester Branko Samarovski
Vier cheruskische Hauptleute
Bernd Birkhahn, Hansjürgen Gerth,
Johann Adam Oest, Thomas Schendel
Drei cheruskische Boten
Ulrich Wesselmann, Rupert J. Seidl,
Thomas Schendel
Drei römische Feldherren
Hansjürgen Gerth, Bernd Birkhahn,
Branko Samarovski
Römerheer Lore Brunner, Evelyn Faber,
Bernd Birkhahn, Wolfgang Feige,
Hansjürgen Gerth, Urs Hefti,
Hans-Dieter Knebel, Otto Kukla,
Klaus Kusenberg, Thomas Lackmann,
Karl Menrad, Johann Adam Oest,
Branko Samarovski,
Thomas Schendel, Sylvester Schmidt
Bardenchor Lore Brunner, Evelyn Faber,
Anneliese Römer, Reiner Gross,
Urs Hefti, Otto Kukla,
Rupert J. Seidl, Ulrich Wesselmann

Regieassistentz Klaus Kusenberg

Souffleuse Traute Eichhorn
Inspizient Franz Ahlke
Bühnentechnik Heinz Adam
Beleuchtung Egon Jendryan
Klaus-Jürgen Werner
Ton Johann-Josef Rosolski,
Jürgen Winner
Requisite Rainer Peters, Walter Ludwig
Maske Nomi Simonson,
Baldo Pazzaglia
Gewandabteilung Elisabeth Wittig

Werkstätten Peter Schulz
Theaterplastiken Gert Angres,
Fritz Gesell
Theatermalerei Zarko Radic
Ausstattungsleitung
Hans Peter Schubert
Technische Direktion Franz-J. Wielinski
Photos Abisag Tüllmann
Traduction des textes
Claude Clerge,
Evelyne Perloff

Die Hermannsschlacht, une pièce pour la paix.

Claus Peymann

Sommaire	
Die Hermannsschlacht, une pièce pour la paix	5
Heinrich von Kleist	8
Le Drapeau noir	10
Préface à "Les Damnés de la Terre"	18
"Les Damnés de la Terre"	20
Kleist sous le 3 ^e Reich	24
La mort pour la Patrie	25
Les intellectuels apolitiques	26
Le dernier chant	28
L'exploit	30
Vite!	31

Publication dirigée par Giorgio Strehler

Réalisée par le Service de Presse du
THEATRE DE L'EUROPE,
Jean-Marie AMARTIN

Sélection des textes, Hermann BEIL.
Traductions, Claude CLERGÉ,
Evelyne PERLOFF.
Photographies du spectacle,
Abisag TÜLLMANN.

BEBA Editions
Maquette et mise en page B.D.C.
Jean-Marie AMARTIN

Je me suis mis à aimer la pièce de Kleist, *Die Hermannsschlacht*, et à la travailler, il y a environ 15 à 20 ans. Pendant mes années d'études, j'avais lu, plus ou moins par hasard, *Robert Guiscard*, *La Petite Catherine de Heilbronn*, *La Famille Schröffenstein* et *Die Hermannsschlacht*, précisément. Et pendant toutes ces années, je n'ai jamais cessé de me sentir concerné par Kleist.

Première raison de cet intérêt : l'énorme actualité du poète, du rêveur, de celui qui vient bouleverser toutes les valeurs établies. Vers la fin des années 60, j'ai envisagé pour la première fois la possibilité de mettre *Die Hermannsschlacht* en scène. J'ai le sentiment que la pièce aborde un thème qui appartient particulièrement à notre époque : elle nous montre une guerre de libération avec toutes ses contradictions.

Peu de pièces traitent de la réalité de la guerre. Même s'il s'agit d'une guerre justifiée, comme ici, d'une guerre de libération, Kleist nous fait voir la réalité de la guerre d'une manière effrayante et terrible. C'est ce qui m'a fasciné. Mais je me suis engagé à tenir compte de toute l'ambiguité aussi bien de Kleist lui-même que de sa pièce, même si cela peut paraître terrible, destructeur, morbide, ou encore associalement, chaotique, anarchiste. Naturellement, la pièce est aussi marquée par la personnalité de celui qui voulait aller jusqu'au bout de son vertige. Cet Hermann, derrière lequel c'est naturellement Kleist qui se cache, est un étrange rêveur, un rêveur de mort, un rêveur éveillé...

Die Hermannsschlacht n'est pas pour moi un *drame patriotique*; c'est précisément cette conception de la pièce qui l'a rendue inoffensive. C'est une pièce de Kleist, comme les autres pièces du même auteur et qui n'a pas du tout "une place à part" entre *Catherine* et *Hombourg*. Cette pièce est absolument opposée à l'Etat, comme Kleist lui-même qui, toute sa vie, a été opposé à l'Etat. Je refuse catégoriquement les termes *patriotique* ou *nationaliste* que l'on a voulu appliquer à cette pièce. Il faut mettre Kleist à la place qui est la sienne : Kleist fait partie des rêveurs, des utopistes, de ceux qui souffrent, comme Büchner et Hölderlin. Par conséquent, *Die Hermannsschlacht* n'est ni une pièce ayant pour sujet la nation, ni une pièce patriotique.

L'humour d'Hermann, amer, grossier, méchant. Il est entouré d'imbéciles, de paysans germains. Il s'amuse à leurs dépendants, il ironise et rit de ces lourdaux à peine sortis de leurs forêts et dont chacun veut avoir raison. Il est possible que Kleist lui-même ait jeté cette sorte de regard sur ceux qui l'entouraient, ces fonctionnaires prussiens et ces monarques, ces courtisans et ces officiers. S'agissait-il d'autre chose que de gros ferrailleurs, de gros buveurs, la main sur le sabre, privilégiés de par leur origine noble et leur rang d'officiers? C'est là l'état féodal dans lequel il vivait. Pouvait-il peindre d'autres tableaux? Tous les hommes n'ont pas la même justification et Kleist s'intéresse tout particulièrement à un certain Hermann. Un rêveur, un chercheur, un brutal, un meurtrier qui dissimule son visage sous le masque du meneur d'hommes et qui, dans son ascension vers le pouvoir et la victoire, se détruit. Alors il ne reste plus sur la scène qu'un gangster en fin de parcours qui a perdu jusqu'à sa femme, dans cette course à la victoire, dans cette guerre de libération.

La pièce montre que Kleist savait ce qu'était la caste des militaires. Il avait lui-même une formation de soldat. Son point de vue est différent de celui d'un Goethe ou d'un Schiller pour lesquels le soldat était quelque chose d'un peu irréel, suscitant la curiosité. Kleist a regardé d'une toute autre manière le visage de la guerre, la vérité de la guerre. Je pense qu'il s'agit là d'un problème tout-à-fait actuel : imaginez des gens qui finissent par remporter la victoire dans une guerre de libération et qui, soudain, ne peuvent plus sortir de cette guerre. Même une guerre justifiée — si tant est que cela existe — comme celle qu'Hermann mène contre les romains, comme celle qui a soulevé les allemands contre Napoléon — même cette guerre-là fait du visage humain un masque grimaçant. A preuve, la mélancolie et le trouble dans lesquels se trouvent les personnages à la fin de la pièce. Cette mélancolie et ce trouble, nous les avons découverts — sur la scène vide il ne reste plus que deux êtres humains en qui tout est détruit ou presque. C'est un message qui était dans le texte de Kleist et nous l'avons entendu.



Heinrich von Kleist

Les étapes d'une "étrange destinée".

Heinrich von Kleist naît en 1777, d'une famille de l'aristocratie prussienne. En 1788 il entre au collège français de Berlin et entame une carrière des armes. Il reçoit le baptême du feu à Jemmapes. A vingt ans, il est nommé sous-lieutenant mais, deux ans plus tard, il quitte l'armée, à l'indignation des siens, pour étudier la philosophie et les mathématiques.

Il se fiance en 1800, mais le sentiment que l'amour "se perd en s'accomplissant" lui fait brusquer la rupture.

En juillet 1801, il se rend à Paris avec sa sœur. Il a des projets littéraires et fait une lecture à Berne du drame ébauché à Paris : *La famille Schröffenstein*. Un an plus tard, il lit devant ses amis la tragédie *Robert Guiscard, duc des Normands*, qu'il décide de brûler, en raison même des éloges suscités par le texte. Première version des *Fiancés de Saint-Domingue* (nouvelle) et de la *Famille Schröffenstein* (tragédie).

En 1803-1804, il hésite à s' enrôler dans l'armée de Napoléon, il cherche la mort, sa raison paraît sombre. Il est arrêté comme espion, puis libéré.

Une période plus calme s'ensuit. Aidé par des amitiés et la passion que lui porte sa cousine, il fréquente les milieux littéraires et reçoit une pension de la reine Louise de Mecklembourg. Il travaille à *Michael Kohlhaas*, à *La Marquise d'O...* (nouvelles).

C'est en 1807 qu'il écrit *La petite Catherine de Heilbronn* (drame) et la nouvelle *Tremblement de terre au Chili*.

De 1805 à 1807 (entre vingt-huit et trente ans), il écrit l'essentiel de son œuvre dramatique : *La Cruche cassée*, *Penthésilée* et *La Bataille d'Arminius*. En 1809, il rédige quelques écrits de circonstance comme *Chant de guerre des Allemands* ou *La Germanie à ses enfants*.

En 1810, il crée un quotidien qui est un échec. Il rencontre Mademoiselle Vogel, qui s'éprend de lui. C'est cette année-là qu'il achève *Frédéric, Prince de Hombourg*. La pièce ne sera ni jouée, ni même imprimée, de son vivant.

Un an après, en 1811, il prépare minutieusement un suicide à deux. En novembre, au bord d'un lac, il se tue après avoir blessé mortellement Henriette Vogel.



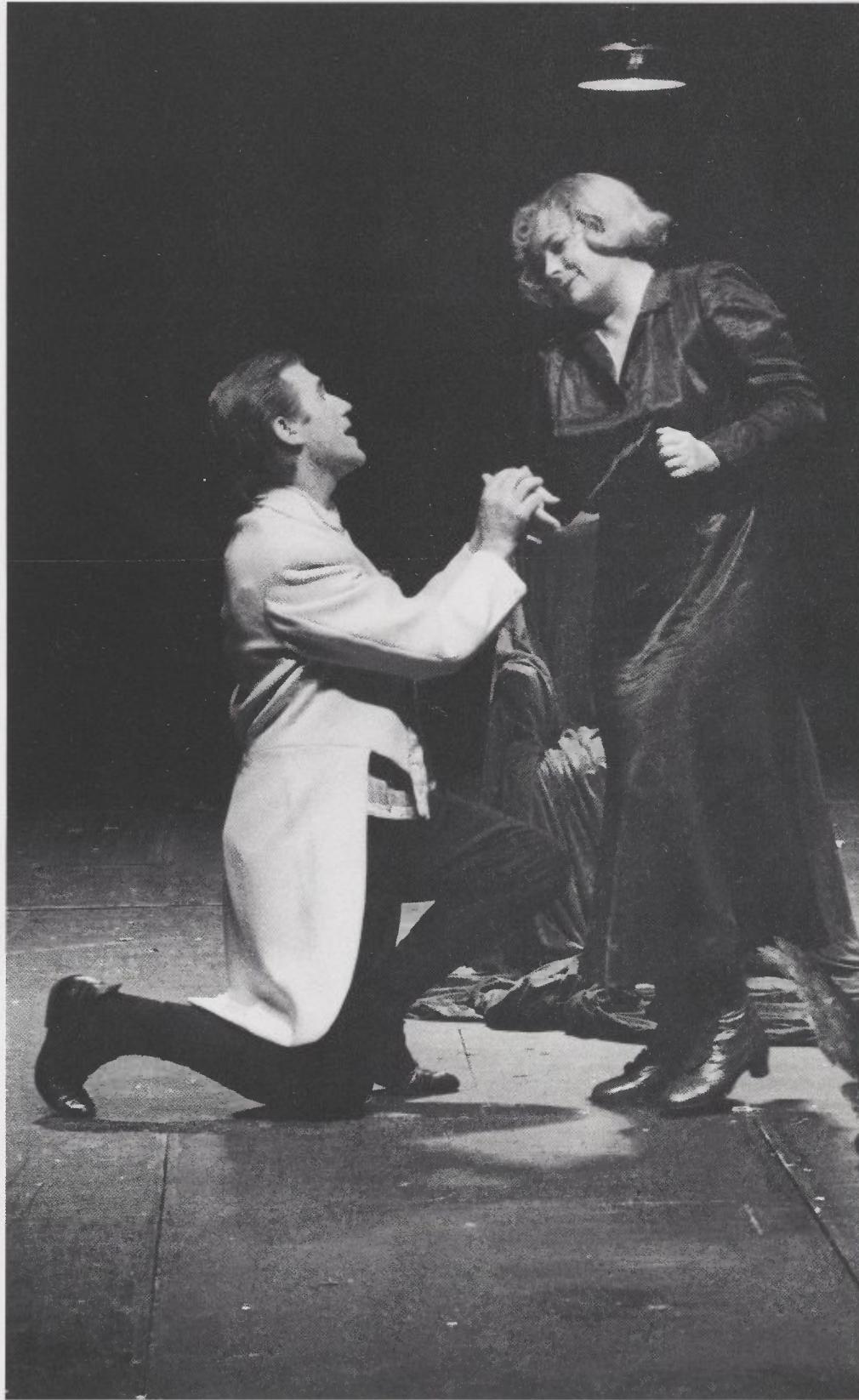
Le Drapeau noir

Mathieu Carrière

Le génie de Kleist réside entre autres dans le fait qu'il a accompli de façon suicidaire des expériences à partir de formules chimiques ou encore linguistiques. Le caractère fatal de son génie le forçait non seulement à découvrir de nouvelles forces et de nouvelles puissances, mais encore à les produire avec son corps; et l'ambiguité permanente d'avoir à produire ce qui se confrontait à lui, ce qui, venant de l'extérieur, l'agressait, l'a tué. Son corps n'a pas supporté le climat de catastrophe auquel il aspirait avec tant d'ardeur et il en est mort. La mort, cette mort n'est en aucun cas la victoire d'une tendance cachée; la mort physique est un accident. Le poète assassiné, c'est la victoire de l'inertie. L'autre mort lui était bien connue; la mort comme point donné dans un calcul, comme élément dans une opération mathématique : "Je meurs mille fois par jour", disait-il...

Nietzsche et Kleist : tous les deux avaient une idée très nette du pouvoir de contamination de leurs écrits. Nietzsche voulait orner ses livres du drapeau noir de la dynamite. Chez Kleist, la contamination ne fait pas partie d'un programme explicite, elle se cache dans son écriture, elle fait rage dans son propre corps...

Les forces que Kleist parvient à déchaîner, les éclairs qui traversent ses lettres, ses nouvelles, ses œuvres dramatiques, nous semblent être plus qu'un effet obtenu par le langage, une manière poétique de saisir la réalité. Son langage est la trace laissée par un autre genre d'activité, la trace d'un monde nouveau, qui n'avait encore jamais existé et dont les forces productives indomptées traversent de leurs flammes une forme littéraire qu'elles dépassent. A la lecture de Kleist, notre esprit est pris dans un mouvement précipité, trépignant. Le langage devient masse critique et cette masse critique entraîne avec soi, dans un processus d'accélération, des fragments d'autres masses critiques. Kleist remplace le va-et-vient des sentiments par les mouvements de l'affection et se distingue ainsi fondamentalement de tous les autres hommes. Les personnages qu'il invente exercent sur eux un effet repoussant, la brutalité de leurs motivations, l'étrange inquiétude qui veut que ses écrits soient empoisonnés, tout cela effraie même ses meilleurs amis. Mais Kleist a découvert ses propres loi de gravitation; comme l'apprenti-sorcier il est dépecé par la meute des affects qu'il a déchaînés



comme des chiens. Et son œuvre littéraire nous laisse parfois pressentir ce que veut dire vivre dans un climat inhumain, où les affects ne se cachent plus sous des voiles mais traversent les corps comme des flèches, nus, brutaux et imprévisibles. L'écriture, elle aussi, mène à la mort. Mais où aller lorsque tout commence à s'emporter, à aller trop vite pour l'âme des temps anciens...? Kleist a passé ses années de jeunesse dans un régiment de Potsdam. Entre quinze et vingt-et-un ans il a pris part à plusieurs campagnes et il a été libéré avec le grade de lieutenant. Sa personnalité s'est formée dans le service des armes. Ce que Clausewitz appelle le contact avec la machine de guerre l'a broyé, écrasé intérieurement. La guerre, c'est la dynamique, le critère qui détermine toutes ses expériences. Qu'il se batte pour les français contre les anglais, pour les prussiens contre les armées du Directoire ou pour les français contre les autrichiens, comme son bon ami, Ernest von Pfuel, il est toujours pris dans la trappe : autour de lui, les Etats et leurs machines de mort; d'un côté l'ombre de l'Empire napoléonien, de l'autre la bureaucratie militaire prussienne et son profil implacable. Sa guerre à lui n'est pas une guerre d'état, mais où doit-il emmener ses meutes...? ... Il se rend bien compte que la guerre en tant que politique d'Etat va établir l'ordre pour les cent années à venir. Cette prévision le rend fou. "L'époque semble vouloir instaurer un nouvel ordre des choses et nous n'en verrons rien, si ce n'est l'écroulement de l'ancien. Toute la partie cultivée de l'Europe va devenir un seul et énorme système d'états et les trônes vont être occupés par des dynasties de princes dépendants de la France... Pourquoi n'y-a-t-il personne pour abattre d'un coup de revolver ce mauvais esprit mondial". Il écrivait ces lignes à la fin de l'année 1805, quelques mois avant la victoire remportée par Napoléon à Iéna et qui confirme l'effondrement provisoire de la Prusse.

Le 21 novembre 1811 à quatre heures de l'après-midi, il est assis, avec la femme qui l'accompagne, Madame Vogel, sur le rivage du Wannsee. Ils boivent du café... Après avoir mangé quelques gâteaux, ils se placent dans un creux de terrain, face à face. Kleist prend l'un des deux pistolets soigneusement préparés, il le met sur la poitrine de la femme et il lui tire une balle dans le cœur. Il attend deux minutes et se tire une balle dans la

bouche, avec l'autre pistolet. La balle n'est pas ressortie de la boîte crânienne. La tête n'a pas éclaté. Il n'y a presque pas de sang. Les vêtements sont à peine tâchés. Le guerrier a courbé l'échine. La guerre est loin. Le poète se tait.

Ce qu'on appelle l'Allemagne à l'époque n'est qu'un agglomérat de petits Etats, une vingtaine de centres du monde; les frontières sur ce territoire atomisé sont comme des murailles. Heine dit : "Si votre chapeau est emporté par le vent, vous avez intérêt à vous munir d'un passeport, car pour le rattraper il va vous falloir traverser plusieurs frontières".

Chaque petit royaume, chaque principauté mène la politique qui lui est propre. La plupart de ces Etats ont une attitude opportuniste envers la France et, à l'intérieur de leurs frontières, une attitude répressive et provinciale. Le climat général tend à un renforcement de l'autorité du prince régnant et de celle de la classe des militaires. L'Allemagne, cela n'existe pas. Et le "Royaume de Dieu" dont ont parlé Hegel et Hölderlin? Son avènement doit être repoussé dans le temps. C'est le règne du petit bourgeois. La censure fait rage, toute puissante et impitoyable. Les républicains sont un gibier sur lequel on tire à vue. Et, à coup sûr, c'est à cette triste époque que se forme, une fois pour toutes, cette mutation de l'espèce humaine en quelque chose d'opiniâtre et de parfaitement réussi : l'allemand obéissant à l'autorité et qui révère d'une manière superstieuse tout ce qui représente l'Etat et qui vit en symbiose avec ses propres institutions. Autrement dit : le sujet.

Dans cette atmosphère de sentimentalisme, de dénonciations, de dressage, de mesquinerie, de suffisance et d'hygiène morale, Kleist ne pouvait que devenir un chien enragé. Il a des idées révolutionnaires qui ne s'identifient que difficilement avec les concepts d'un Clausewitz ou d'un Saint-Just. Il a connu la France, jeune homme, pendant la guerre contre le Directoire et deux ans plus tard, désespéré et dégoûté, il tournait le dos au militarisme prussien. La guerre qu'il avait appris à connaître, celle de l'Etat, était devenue pour lui un cauchemar.

Toutes les manœuvres bizarres qu'il entreprend pour retrouver sa terrible amante le mettent dans des situations grotesques. Chaque fois qu'il se trouve confronté à une femme ou à une guerre, dans sa réalité affective et politique, il s'en détourne aussitôt avec un sentiment

de honte et de gaucherie. Sa guerre à lui n'existe pas, et les femmes ne veulent pas se battre.

Pendant la bataille d'Aspern, en mai 1809, il se trouve avec un ami dans une auberge, non loin du front. Le canon fait trembler la table sur laquelle ils ont déplié leurs cartes d'état-major pour suivre les combats. Plus tard, ils traversent le champ de bataille parsemé de cadavres et encore tout fumant. C'est le matin. Kleist est arrêté par des soldats autrichiens qui le prennent pour un espion français. Encore une fois, il est sans papiers. Irrité au plus haut degré, il sort quelques feuilles de sa poche et se met à lire au sergent autrichien et à ses soldats des poèmes composés en l'honneur de leur chef, l'archiduc Charles. Mais les soldats autrichiens considérant tout poème politique comme une provocation et ayant enfin compris son nom, lui lancent bientôt l'affaire de Magdebourg à la tête, avec un mépris étonnant pour les faits d'armes prussiens, affaire dont ils les tiennent pour responsables, lui et ses semblables.

Extraits de :
FÜR EINE LITERATUR DES KRIEGES,
 KLEIST.
Stroemfeld / Roter Stern,
 Bâle - Francfort, 1981.
 Traduction de Martin Ziegler.



Kleist et l'Impérialisme :

R.K. Angress

La Bataille d'Arminius et les Fiancés de Saint-Domingue.

Question : Ainsi donc, si tout était perdu et qu'il ne reste aucun être humain en vie, femmes et enfants compris, approuverais-tu que l'on poursuive le combat?

Réponse : Bien sûr, mon Père.

Question : Pourquoi?

Réponse : Parce que Dieu aime que les hommes meurent en défendant leur liberté.

Question : Qu'a-t-il en horreur?

Réponse : Que les esclaves vivent.

Kleist, *Cathéchisme des Allemands*.

La citation que j'ai choisie en guise d'introduction commune à deux œuvres apparemment très différentes a pour but de mettre en lumière une hypothèse fondamentale qui les inspire toutes deux : c'est le fait de considérer l'esclavage et la domination impérialiste comme le mal suprême. Dans les essais littéraires sur Kleist, il est admis que le thème a été traité uniquement dans *La Bataille d'Arminius* et cette pièce est

généralement considérée comme une œuvre de pure propagande. J'essaierai de montrer qu'elle contient sa propre dialectique et que si le personnage d'Arminius est si choquant, c'est justement parce que Kleist a choisi de le présenter comme un extrémiste et a fait en sorte que le public ou les lecteurs ne puissent pas le confondre avec un combattant conventionnel, luttant pour la liberté de l'homme. Un auteur aussi bien informé et aussi original dans la présentation d'une éthique politique ou personnelle que l'est l'auteur de *La Penthesilée* ou du *Prince de Hombourg* ne peut guère être soupçonné de s'être laissé allé à exalter une sorte de morale au premier degré lorsqu'il composait cette œuvre, écrite à mi-chemin entre ses deux chefs-d'œuvre...

Si l'on examine parallèlement les deux œuvres, on reconnaît l'intérêt de Kleist pour le dilemme moral posé par le totalitarisme. Elles ont toutes deux le

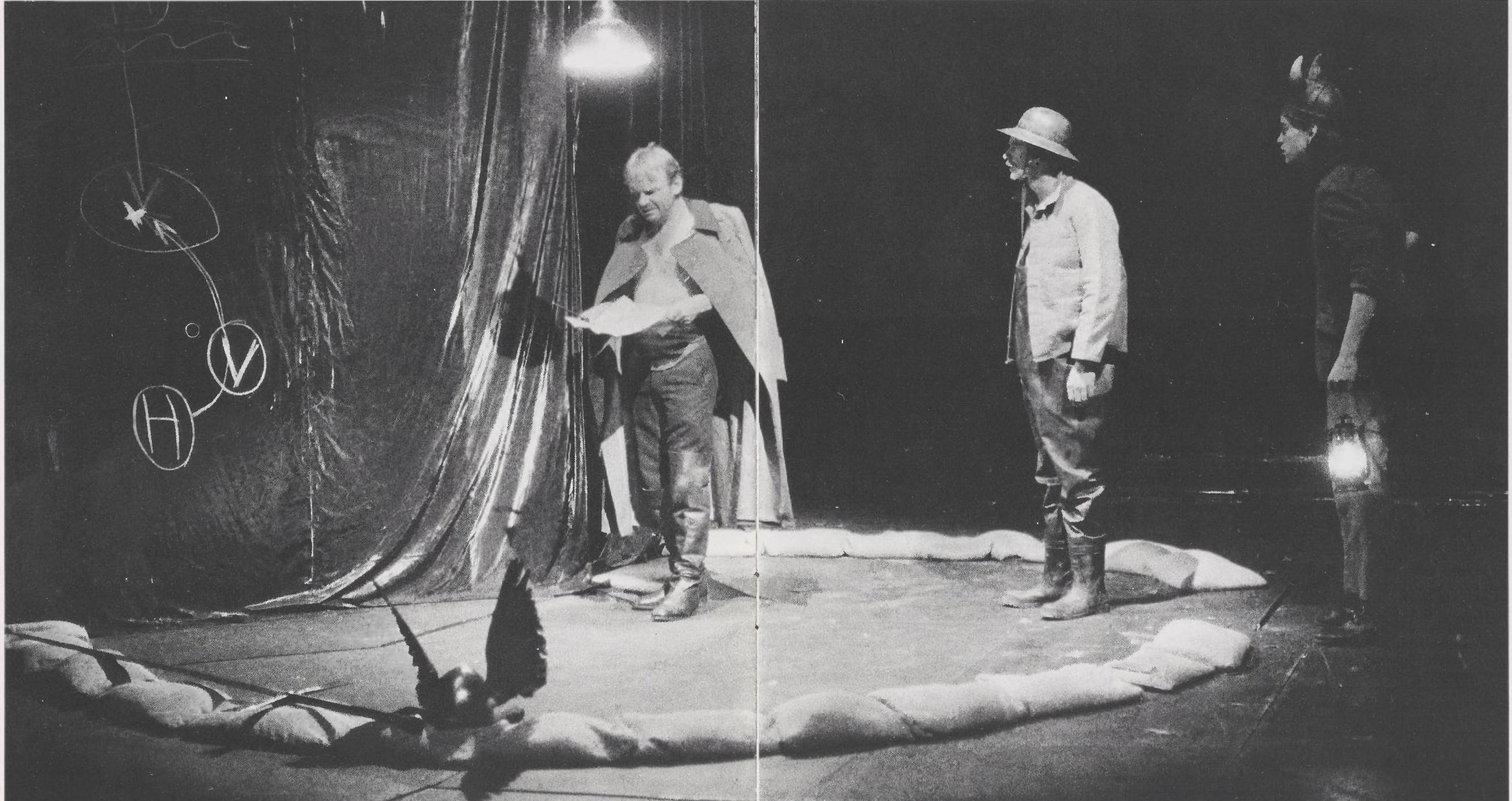
même sujet, celui de l'engagement total pour une cause et l'incompatibilité d'un tel engagement avec l'éthique traditionnelle et avec les aspirations personnelles à l'amour et à la justice. Avec une extraordinaire perspicacité, Kleist a compris et illustré l'hypothèse radicale très contemporaine selon laquelle, dans une période de lutte, les exigences d'une politique de libération nationale prennent le pas non seulement sur les sentiments personnels mais également sur la morale qui tient compte de ces sentiments.

A la même époque, Kleist était passé maître dans la description et même dans l'exaltation des sensibilités à leur niveau le plus haut, le plus juste, le plus intime, de cette "balance d'or des sentiments..." dont il parle dans *Amphytrion*. S'il nous introduit dans un monde politisé et dans lequel les nécessités de la communauté sont une priorité absolue, il ne nous laisse jamais oublier que ce n'est pas là la seule manière de voir le monde. C'est

dans cette mesure même que *La Bataille d'Arminius* est une pièce qui dérange et qui enthousiasme. Si, dans la personne d'Arminius, Kleist nous a donné l'image "par excellence" de l'homme politique, il nous a donné "par excellence" celle de l'homme privé dans la personne de Gustav, le héros des *Fiancés de Saint-Domingue*, l'homme qui veut préserver son ego, ses sentiments et son propre et véritable destin au sein même de l'holocauste d'un peuple qui se soulève.

Dans les deux œuvres, Kleist traite des problèmes de la politique de la révolution comme on ne l'avait encore jamais fait précédemment et, par conséquent, d'une façon qui choque. On peut se permettre de dire qu'il a introduit dans la littérature les figures du terroriste moderne et du chef de guérilla. Des générations de lecteurs scandalisés témoignent qu'en termes d'humanité, Arminius fait peur et ces mêmes lecteurs n'ont pas fait l'effort de comprendre son double exotique,

Congo Hoango. Cependant, peut-être le fait qu'ils fassent peur est-il la condition première de leurs succès militaires. Nous avons une certaine propension à accuser Kleist de ne pas partager notre aversion pour Arminius alors que nous devrions lui être reconnaissants d'avoir découvert ce type de meneur d'hommes et de l'avoir présenté avec enthousiasme, cela est certain, mais aussi sans fard et sans sensibilité. Le point de vue du XVIII^e siècle éclairé, en ce qui concerne le comportement humain, octroie une valeur préminente au traitement juste de l'individu. Kleist adopte ce point de vue et l'illustre dans le rôle du narrateur des *Fiancés de Saint-Domingue*. Dans *La Bataille d'Arminius*, il permet à Thusnelda, ainsi qu'à certains romains, de plaider en sa faveur. Mais dans les deux cas, l'attitude des humanistes est montrée comme étant dictée par l'égoïsme ou en conflit avec des valeurs différentes qu'ils ne savent pas reconnaître...



La Bataille d'Arminius fut écrite en 1808, l'année qui suivit l'internement de Kleist à Fort-de-Joux, à un moment où il se trouvait au sommet de son talent d'écrivain. Ce seul fait devrait nous faire réfléchir avant de juger la pièce comme une œuvre d'ordre inférieur, comme une erreur. La parution des *Fiancés de Saint-Domingue* est de 1811, mais son plan fut certainement conçu dès 1807. Nous voici donc devant un auteur qui, dans l'intervalle de deux ou trois années, a traité le même problème de deux points de vue apparemment opposés. Cela signifie, sans doute possible, qu'on doit pour le moins lui faire confiance puisqu'il a été sensible aux deux faces du problème...

Dans les *Fiancés de Saint-Domingue*, deux personnages représentent la révolution : l'homme qui a été débouillé de sa liberté et de sa patrie, la femme dont les sentiments ont été bafoués. Ensemble, ils constituent l'identité mise en danger de l'être humain, face à une crise qui justifie que l'on renverse toutes les traditions. On retrouve ces mêmes éléments dans la structure de la *Bataille d'Arminius*, mais dans d'autres proportions et sous un aspect différent. Reconnaîsons que l'indignation des germanins nous est plus immédiatement accessible que la justification des haïtiens...

Sans doute faut-il faire un effort pour comprendre que des blancs ne devraient pas diriger une société d'esclaves aux Antilles, mais aucun n'est nécessaire pour se rendre compte que les romains n'ont rien à faire dans la forêt de Teutoburg. Ce qui est nouveau, c'est de voir jusqu'où Arminius va aller, autrement dit jusqu'où il faut pousser les sacrifices qui peuvent et doivent être faits pour gagner la liberté...

Kleist utilise très habilement le viol de Hally, la jeune fille qui a été tuée par son père après avoir été violée par les romains. Sur le conseil d'Arminius, son cadavre est découpé en quinze morceaux qui seront envoyés aux quinze tribus germanines pour les inciter à la révolte contre les romains. L'exploitation cynique de la situation par Arminius, son habileté à attiser la colère du peuple, sont montrées en détail, afin que lecteurs et spectateurs ne courrent pas le risque d'être émus par les événements. On nous demande d'épouser la cause des germanins sans pour autant nous appuyer sur les mêmes hypothèses, gonflées et en partie fausses, qui sont celles fournies au peuple.

La Bataille d'Arminius met en scène un terroriste, un "propagandiste", c'est exact, mais pourtant on peut difficilement dire que c'est une pièce de propagande. Bien qu'on y trouve par moment une grande force rhétorique et une grande violence, l'atmosphère en est glaciale. La même atmosphère règne dans la pièce de Brecht, *La Décision*, dans laquelle le Jeune Camarade est condamné à mort parce qu'il n'a pas tenu compte de la mise en garde : "Succombe à tout, mais pas à la pitié". Le chœur, dans la pièce de Brecht, entonne un chant qui sert de morale et qui s'adapterait aussi bien au personnage d'Arminius :

"Quelle bassesse ne commettrais-tu pas Pour supprimer la bassesse?... Prends le tueur dans tes bras Mais change le monde : Il en a besoin!"

Comme Arminius, le Parti n'a pas besoin d'hommes qui accomplissent de bonnes actions à l'intérieur d'un système basé sur le mal. Les qualités qui faisaient les saints et les héros appartiennent au dépotoir, aussi bien dans la pièce de Brecht que dans celle de Kleist. Mais il faut bien comprendre que ce sont précisément des qualités non-héroïques qui font d'Arminius le seul personnage logique, politiquement parlant, de toute l'œuvre de Kleist.

Les conséquences, à longue échéance, de ce point de vue, n'ont pas échappé à Kleist. Dans plusieurs passages, il fait en sorte que nous comprenions bien tout le poids et tout l'impact de cette politique nouvelle et que nous y adhérions en connaissance de cause. Ainsi, Arminius voit les romains comme des sous-hommes, mais Kleist prend soin de les présenter en tant qu'individus. Arminius dit :

"Cette engeance qui a envahi le corps de la Germanie Comme un essaim d'insectes, Doit maintenant passer au fil de l'épée vengeresse".

Thusnelda, qui n'est pas la petite oie dont on lui attribue parfois le rôle, mais plutôt la femme qui parle au nom de l'humanisme (ceci, bien entendu, jusqu'au moment où elle-même se trouve emportée par sa vengeance), lui demande de considérer les romains comme des individus et non comme une masse :

"Ta haine des romains, je le vois, T'aveugle complètement.

Parce que l'ensemble te paraît démoniaque,

Tu ne peux croire à la moralité d'un seul d'entre eux".

Arminius riposte en lui disant que tous les romains font partie d'un système dominé par l'avidité, système très proche de la description donnée par Brecht, dans son œuvre, du système capitaliste et de l'individu. A l'acte IV, scène V, Thusnelda discute encore avec Arminius et lui demande de faire une distinction entre bons et mauvais romains, ce à quoi il répond :

"Quoi! Les bons sont les pires!"

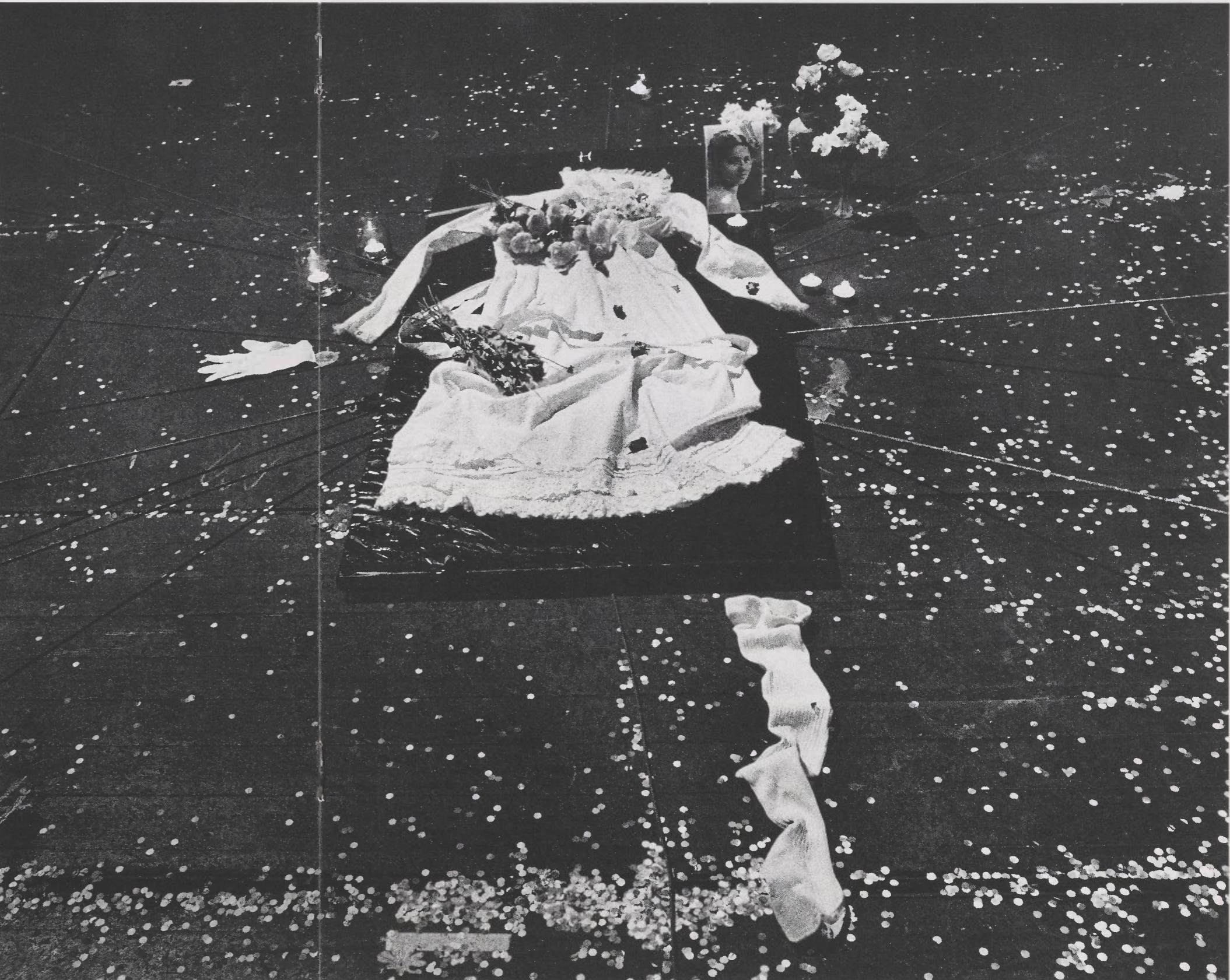
Quand elle lui rappelle qu'un jeune romain a sauvé du feu un enfant germanin, il entre dans une colère plus violente qu'à aucun autre moment de la pièce, car il se sent devenir la proie d'émotions qu'il ne peut contenir, de la même façon que le Jeune Camarade : "Qu'il soit maudit s'il a fait cela! (lui avoir fait aimer le soldat pour la bonne action qu'il a accomplie)..."

La Bataille d'Arminius et *Les Fiancés de Saint-Domingue* sont des œuvres complémentaires. A elles deux, elles contiennent un exposé complexe mais clair de la psychologie et de la stratégie du totalitarisme. Si la nouvelle traite de la pathologie du sentiment révolutionnaire, elle parle également de la pathologie de la pensée et du sentiment subjectifs que Fanon déplore. La pièce de théâtre traite d'une victoire acquise par l'abandon des valeurs subjectives

auxquelles on a attribué le faux statut de vérités éternelles et qui, selon Fanon, n'ont rien en commun avec le combat concret mené par le peuple.

Dans les deux œuvres, nous faisons la connaissance avec un monde changeant, fait de mouvements de masses et de révoltes, de terrorisme et de causes désespérées. C'est dans ce monde et non dans celui des idées pures que bat le cœur "kleistien" qui lutte pour survivre ou qui est englouti. *La Bataille d'Arminius* dit le coût élevé du changement et décrit le passage des sentiments humains de l'univers des

jardins bien ordonnés à celui des grands courants puissants et anonymes. Dans les *Fiancés de Saint-Domingue*, Kleist fait de l'amour un élément politique qu'il place dans quatre cadres socialement différents, et dans ces variantes sur un même thème, il montre comment le cœur est réduit en miettes par l'engrenage des inévitables changements sociaux.





Préface à "Les Damnés de la Terre"

Jean-Paul Sartre

Ce livre n'avait nul besoin d'une préface. D'autant moins qu'il ne s'adresse pas à nous. J'en ai fait une, cependant, pour mener jusqu'au bout la dialectique : nous aussi, gens de l'Europe, on nous décolonise : cela veut dire qu'on extirpe par une opération sanglante le colon qui est en chacun de nous. Regardons-nous, si nous en avons le courage, et voyons ce qu'il advient de nous.

Il faut affronter d'abord ce spectacle inattendu : le strip-tease de notre humanisme. Le voici tout nu, pas beau : ce n'était qu'une idéologie menteuse, l'exquise justification du pillage; ses tendresses et sa préciosité cautionnaient nos agressions. Ils ont bonne mine, les non-violents : ni victimes, ni bourreaux! Allons! Si vous n'êtes pas victimes quand le gouvernement que vous avez plébiscité, quand l'armée où vos jeunes frères ont servi, sans hésitation ni remords, ont entrepris un "génocide", vous êtes indubitablement des bourreaux. Et si vous choisissez d'être victimes, de

risquer un jour ou deux de prison, vous choisissez simplement de tirer votre épingle du jeu. Vous ne l'en tirerez pas : il faut qu'elle y reste jusqu'au bout. Comprenez enfin ceci : si la violence a commencé ce soir, si l'exploitation ni l'oppression n'ont jamais existé sur terre, peut-être la non-violence affichée peut apaiser la querelle. Mais si le régime tout entier et jusqu'à vos non-violentes pensées sont conditionnées par une oppression millénaire, votre passivité ne sert qu'à vous ranger du côté des oppresseurs.

Vous savez bien que nous sommes des exploiteurs. Vous savez bien que nous avons pris l'or et les métaux puis le pétrole des "continents neufs" et que nous les avons ramenés dans les vieilles métropoles. Non sans d'excellents résultats : des palais, des cathédrales, des capitales industrielles; et puis quand la crise menaçait, les marchés coloniaux étaient là pour l'amortir ou la détourner. L'Europe, gavée de richesses, accorda de jure l'humanité à tous ses habitants : un homme, chez nous, ça veut dire un complice puisque nous avons tous profité de l'exploitation coloniale. Ce continent gras et blême finit par donner dans ce que Fanon nomme justement le

"narcissisme". Cocteau s'agaçait de Paris, "cette ville qui perd tout le temps d'elle-même". Et l'Europe, que fait-elle d'autre? Et ce monstre sureuropéen, l'Amérique du Nord? Quel bavardage : liberté, égalité, fraternité, amour, honneur, patrie, que sais-je? Cela ne nous empêchait pas de tenir en même temps des discours racistes, sale nègre, sale juif, sale raton. De bons esprits, libéraux et tendres — des néo-colonialistes, en somme — se prétendaient choqués par cette inconséquence; erreur ou mauvaise foi : rien de plus conséquent, chez nous, qu'un humanisme raciste puisque l'Européen n'a pu se faire homme qu'en fabriquant des esclaves et des monstres. Tant qu'il y eut un indigénat, cette imposture ne fut pas démasquée; on trouvait dans le genre humain une abstraite postulation d'universalité qui servait à couvrir des pratiques plus réalistes : il y avait, de l'autre côté des mers, une race de sous-hommes qui, grâce à nous, dans mille ans peut-être, accéderait à notre état. Bref on confondait le genre avec l'élite. Aujourd'hui l'indigène révèle sa vérité; du coup, notre club si fermé révèle sa faiblesse : ce n'était ni plus ni moins qu'une minorité. Il y a pis : puisque les autres se font hommes contre nous, il

apparaît que nous sommes les ennemis du genre humain; l'élite révèle sa vraie nature : un gang. Nos chères valeurs perdent leurs ailes; à les regarder de près, on n'en trouvera pas une qui ne soit tâchée de sang.

Extrait
Edit. François Maspéro

Les Damnés de la terre

Frantz Fanon

Monde compartimenté, manichéiste, immobile, monde de statues : la statue du général qui a fait la conquête, la statue de l'ingénieur qui a construit le pont. Monde sûr de lui, écrasant de ses pierres les épines écorchées par le fouet. Voilà le monde colonial. L'indigène est un être parqué, l'apartheid n'est qu'une modalité de la compartimentation du monde colonial. La première chose que l'indigène apprend, c'est à rester à sa place, à ne pas dépasser les limites. C'est pourquoi les rêves de l'indigène sont des rêves musculaires, des rêves d'action, des rêves agressifs. Je rêve que je saute, que je nage, que je cours, que je grimpe. Je rêve que j'éclate de rire, que je franchis le fleuve d'une enjambée, que je suis poursuivi par des meutes de voitures qui ne me rattrapent jamais. Pendant la colonisation, le colonisé n'arrête pas de se libérer entre neuf heures du soir et six heures du matin...

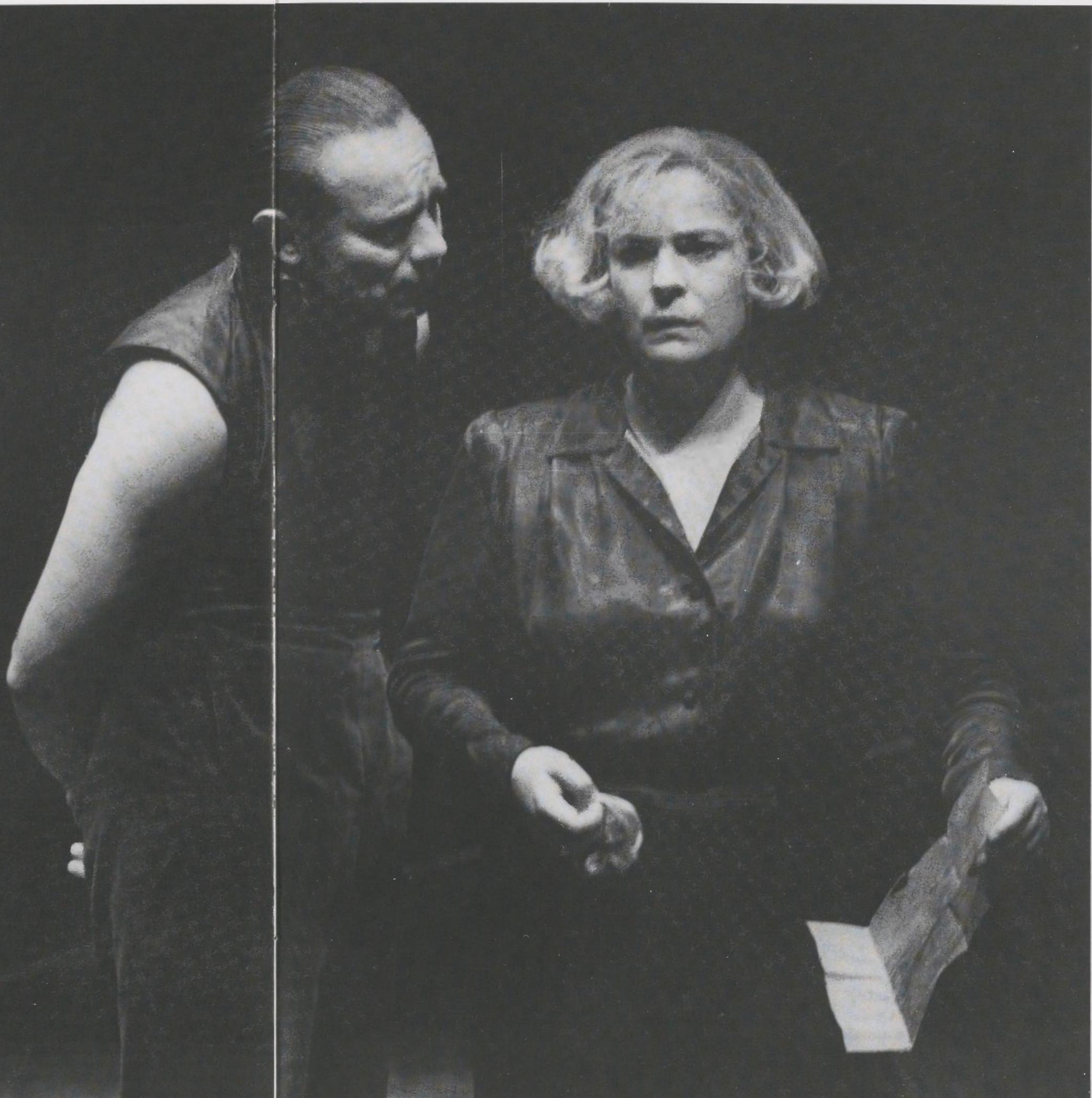
C'est l'intuition qu'ont les masses colonisées que leur libération doit se faire, et ne peut pas se faire, que par la force. Par quelle aberration de l'esprit ces hommes sans technique, affamés et affaiblis, non rompus aux méthodes d'organisation, en arrivent-ils, face à la puissance économique et militaire de l'occupant, à croire que seule la violence pourra les libérer? Comment peuvent-ils espérer triompher? Car la violence, et c'est là le scandale, peut constituer, en tant que méthode, le mot d'ordre d'un parti politique. Des cadres peuvent appeler le peuple à la lutte armée. Il faut réfléchir à cette problématique de la violence. Que le militarisme allemand décide de régler ses problèmes de frontières par la force ne nous surprend point, mais que le peuple angolais, par exemple, décide de prendre les armes, que le peuple algérien rejette toute méthode qui ne soit pas violente, prouve que quelque chose s'est passé ou est en train de se passer. Les hommes colonisés, ces esclaves des temps modernes, sont impatients. Ils savent que seule cette folie peut les soustraire à l'oppression coloniale. Un nouveau type de rapports s'est établi dans le monde. Les peuples sous-développés font craquer leurs chaînes et l'extraordinaire, c'est qu'ils réussissent. On peut prétendre qu'à l'heure du sputnik, il est ridicule de mourir de faim, mais pour les masses colonisées l'explication est moins lunaire. La vérité, c'est qu'aucun pays colonialiste n'est aujourd'hui capable d'adopter la seule forme de lutte qui aurait une chance de réussir : l'implantation prolongée de forces d'occupation importantes...

Mais revenons au combat singulier du colonisé et du colon. Il s'agit on le voit, de la lutte armée franche. Les exemples historiques sont : l'Indochine, l'Indonésie, et, bien sûr, l'Afrique du Nord. Mais ce qu'il ne faut pas perdre de vue, c'est qu'elle aurait pu éclater n'importe où, en Guinée comme en Somalie, et encore aujourd'hui elle peut éclater partout où le colonialisme entend encore durer, en Angola par exemple. L'existence de la lutte armée indique que le peuple décide de ne faire confiance qu'aux moyens violents. Lui à qui on n'a jamais cessé de dire qu'il ne comprenait que le langage de la force, décide de s'exprimer par la force. En fait, depuis toujours, le colon lui a signifié le chemin qui devait être le sien, s'il voulait se libérer. L'argument que choisit le colonisé lui a été indiqué par le colon et, par un ironique retour des choses, c'est le colonisé qui, maintenant, affirme que le colonialiste ne comprend que la force. Le régime colonial tire sa légitimité de la force et à aucun moment n'essaie de ruser avec cette nature des choses. Chaque statue, celle de Faidherbe ou de Lyautey, de Bugeaud ou du sergent Blandan, tous ces conquistadors juchés sur le sol colonial n'arrêtent pas de signifier une seule et même chose : "Nous sommes ici par la force des baïonnettes..." On complète aisément...

La violence du régime colonial et la contre-violence du colonisé s'équilibrent et se répondent dans une homogénéité réciproque extraordinaire. Ce règne de la violence sera d'autant plus terrible que le peuplement métropolitain sera important. Le développement de la violence au sein du peuple colonisé sera proportionnel à la violence exercée par le régime colonial contesté...

La logique du colon est implacable et l'on n'est désarçonné par la contre logique déchiffrée dans la conduite du colonisé que dans la mesure où l'on n'a pas préalablement mis à jour les mécanismes de pensée du colon...

Le travail du colon est de rendre impossible jusqu'aux rêves de liberté du colonisé. Le travail du colonisé est d'imaginer toutes les combinaisons éventuelles pour anéantir le colon. Sur le plan du raisonnement, le manichéisme du colon produit un manichéisme du colonisé. A la théorie de "l'indigène, mal absolu" répond la théorie du "colon, mal absolu".

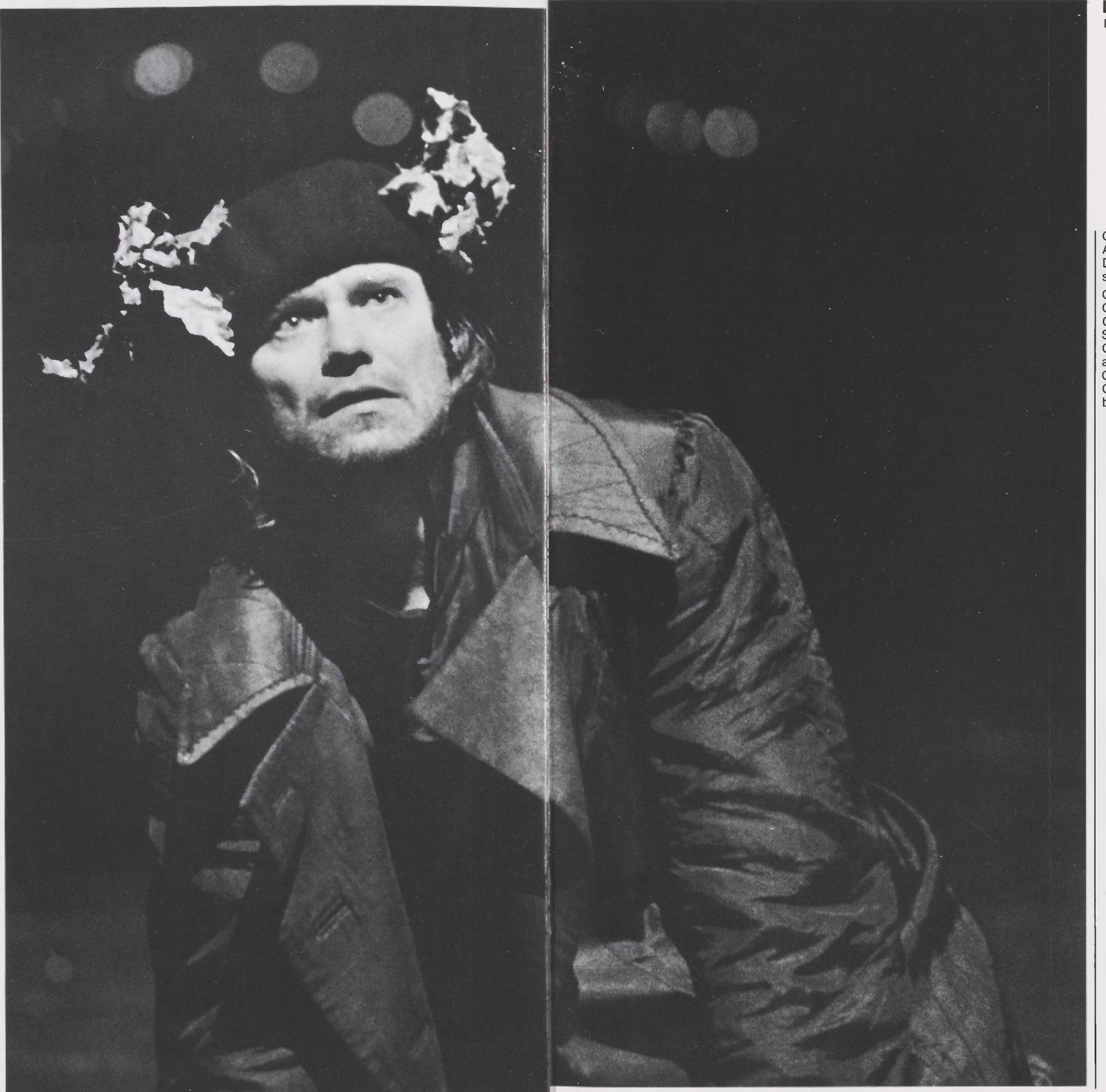


Petite Collection
Edit. François Maspéro



Kleist sous le 3^e Reich -
Johannes R. Becher (1939)

“Un tel génie! Comme nous prendrions soin de toi,
Nous t'honorerions et tu n'aurais aucun besoin,
Nous éditerions tes œuvres en quantités industrielles
Et malheur à la critique qui oserait t'attaquer,
Toutes les scènes te seraient ouvertes...”
Ainsi parle celui qui, aujourd’hui encore, l’ignore.
Inquiétant, ce qui brûle et se consumme en lui.
Il ne serait pas mort de sa main, mais de la vôtre.
Car la poésie est plus dangereuse que jamais.
Seuls ceux qui acclament hautement les œuvres agréées
— Leurs criailles ne font du mal que misérablement —
Ceux qui affirment, sans pouvoir rien prouver
Ceux-là seuls reçoivent émoluments et louanges.
Celui qui n'a pas besoin d'art, peut aller rejoindre leurs rangs!



La mort pour la Patrie
Friedrich Hölderlin

O combat pour la Patrie
Aube de flammes et de sang
De l'allemand qui, comme le soleil,
s'éveille
Qui n'hésite plus désormais
Qui désormais n'est plus un enfant
Car ceux qui se disaient ses pères
Sont des voleurs,
Qui ont volé dans son berceau l'enfant allemand
Qui ont trahi le pieux cœur de l'enfant
Qui l'ont réduit en esclavage, comme une bête docile.

Les intellectuels apolitiques

Otto René Castillo

Un jour viendra où
Les intellectuels apolitiques
De mon pays
seront interrogés
Par l'homme simple
De mon peuple.

On leur demandera,
Ce qu'ils ont fait,
Lorsque notre pays
Lentement
S'éteignait
Doucement
Comme un bûcher
S'amenuisant,
Solitaire.

On ne les interrogera pas
Sur leurs costumes
Ni sur le temps de pause
Qu'ils prennent, après les repas.
Ni au sujet de leurs combats stériles
Avec le néant, ou de leur méthode
ontologique
pour faire de l'argent.

On ne les interrogera pas sur la
mythologie grecque,
Ni sur le dégoût
Qu'ils ont ressenti
Lorsque l'un d'entre eux
Au plus profond de lui-même
s'est disposé
A mourir
Comme un lâche.

On ne les interrogera pas
Sur leurs absurdes justifications
Nourries de mensonges bien tournés.

Et ce jour-là
Ils viendront,
Les gens simples.
Pour lesquels il n'y avait jamais de place
Dans les livres et dans les chansons
Des intellectuels apolitiques.
Ceux qui venaient tous les jours
Et leur apportaient du lait et du pain
Des œufs et des tortillas.
Ceux qui cousaient leurs vêtements,
Gardaient leurs chiens et leurs jardins
Et travaillaient pour eux.

Et ils demanderont :
Qu'avez-vous fait, alors
Que les pauvres souffraient,
Et qu'en eux
La tendresse
Et la vie
S'éteignaient?

Intellectuels apolitiques
De mon beau pays,
Vous ne trouverez
pas de réponse.

Le vautour du silence
Déchirera vos entrailles.
Votre propre misère
Rongera votre âme.

Et vous vous tairez
Pleins de honte
Pour vous-mêmes.



Le dernier chant

Heinrich von Kleist (1809)

Au loin, à l'horizon, sur les crêtes des rochers,
S'étend la guerre orageuse et noire.
Déjà les éclairs jaillissent, incertains,
Le voyageur cherche un feuillage qui le protège.
Et comme un torrent, gonflé par les averses,
Déborde en hurlant ses rivages,
Le péril déferle, en flots déchaînés,
Sur tout ce qui se trouve sur son chemin.

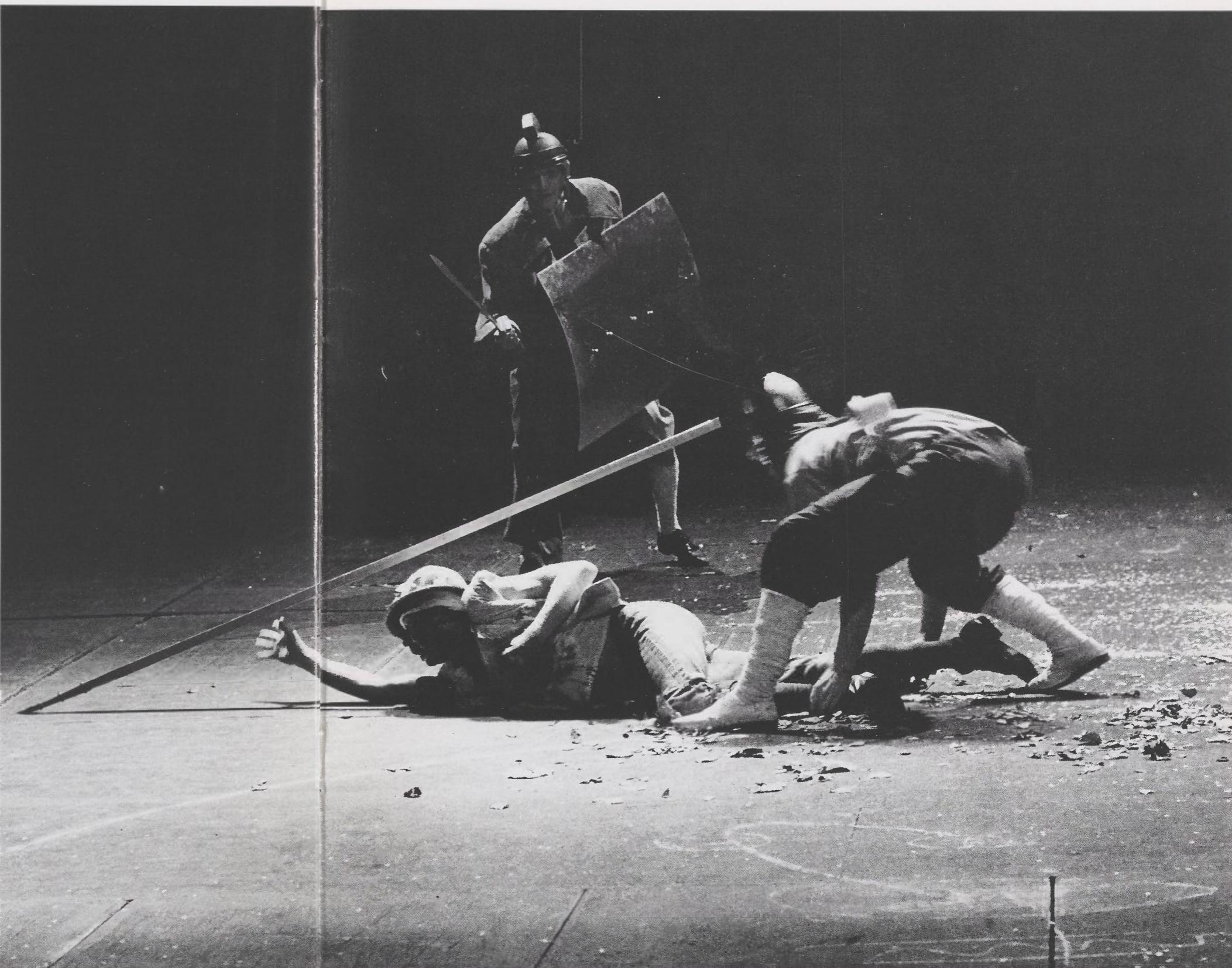
Les vétustes palais des anciens empires S'écroulent à grand fracas, sont emportés,
Comme les vers de terre que, sur la lande,
Un enfant s'amuse à disperser.
Là où la vie, autour du cœur de l'homme, Jouait gaiement de ses mille lumières,
Règne un silence tel que celui des royaumes
Etouffés par les flots du Cocyté.

Un peuple aux cheveux sombres et flottants,
Issu de la nuit et qui ne porte aucun nom,
Semblable au rêve d'un mythologue fou,
A jailli des os des morts, avec un regard fixe.
Il n'est pas né, il n'a pas été nourri
Dans la tradition de la bonne terre allemande.
Cela se connaît à ses chants, comme on connaît
Le vent du nord quand il gémit dans les roseaux du fleuve.

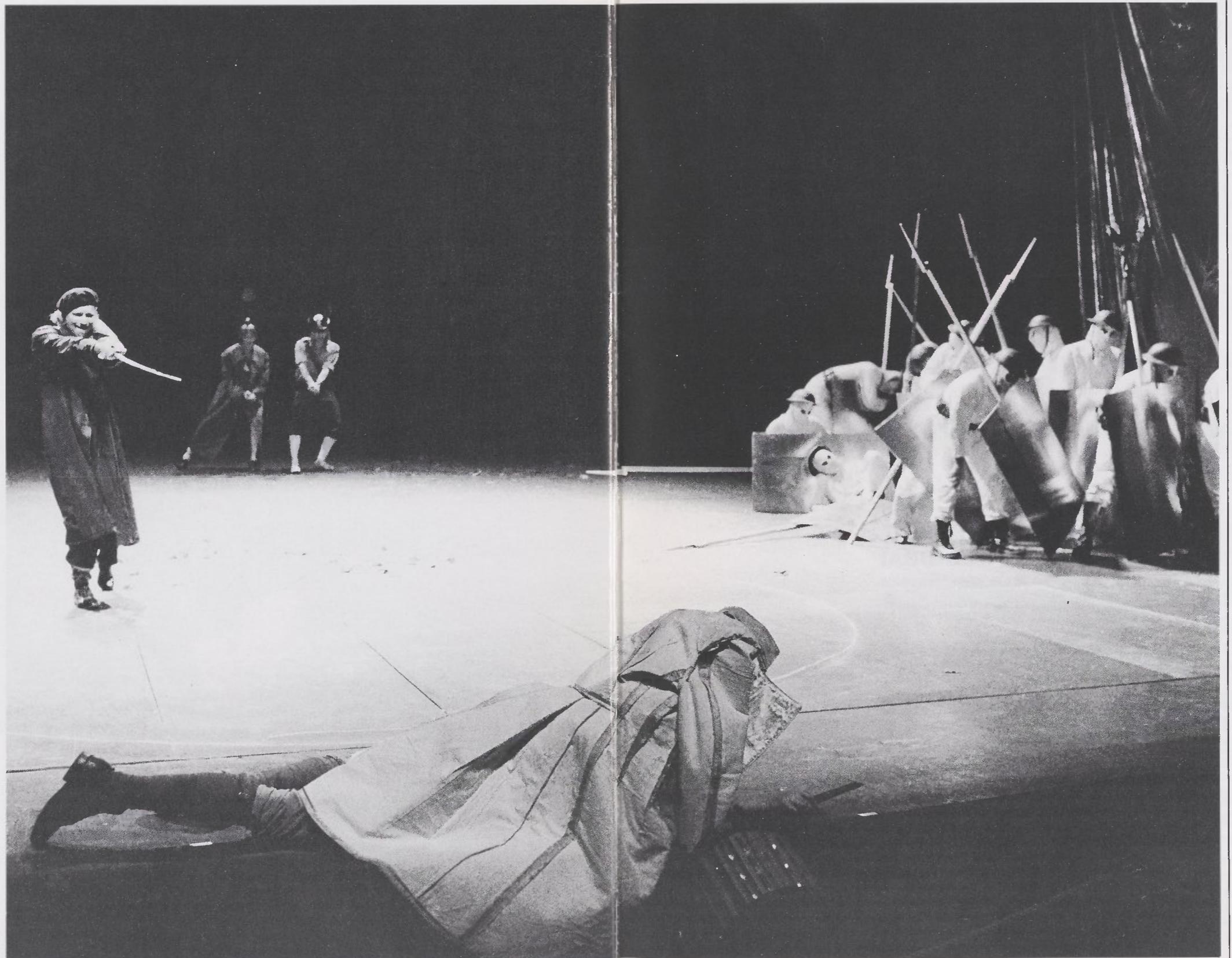
Mais toi, ô chant plein de joies indicibles,
Qui élève si haut nos pensées,
Qui, comme répandu par une urne céleste,
Descend pour caresser nos oreilles ravies,
Qui fait se tendre et s'élancer vers les soleils
L'âme dégagée de tous ses liens,
Percé d'une flèche mortelle,
Il te faut descendre, muet, dans le tombeau.

A ton apparition joyeuse dans la ronde des peuples,
Aucune ovation ne t'accueillera plus,
Ni un cœur ne battra, ni une poitrine ne s'enflera,
Plus une larme répandue ne brillera sur le sol;
C'est seulement sous les sapins, dans la solitude,
Là où de calmes sentiers fuent vers les tombes,
Qu'au voyageur qui vit avec les morts Apparaîtra l'ombre de ta beauté.

Le poète fait retentir ses cordes plus fortement,
Il en tire les sons les plus puissants,
Il chante le joie de se battre pour la Patrie,
Mais son appel résonne sans force à l'oreille.
Pendant que son regard voit flotter, toujours plus loin,
De porte en porte, le drapeau sanglant des temps présents,
Il interrompt son chant, souhaite mourir avec lui,
Et, en pleurant, laisse échapper sa lyre.



Si la profonde mer faisait taire ses douleurs
la terre dressait ses espérances;
elles débarquèrent sur la côte :
elles étaient les bras et les poings du combat :
Fidel Castro avec quinze des siens
et avec la liberté venait de fouler le sable.
L'île était obscure comme le deuil,
mais ils se servirent de la lumière
comme d'un drapeau,
ils n'avaient pas d'autres armes que
l'aurore
qui dormait encore sous la terre :
alors commencèrent en silence
la lutte et le chemin vers l'étoile.
Epuisés et ardents ils marchaient vers la guerre
pour l'honneur et pour le devoir
ils n'avaient pas d'autres armes que leur sang :
ils allaient, nus comme le jour de leur naissance.
Et c'est ainsi qu'est née la liberté de Cuba,
de cette poignée d'hommes sur le sable.
Ensuite la dignité des hommes nus
les revêtit du vêtement de la sierra,
les nourrit avec le pain inconnu,
les arma avec la poudre secrète,
ils réveillèrent ceux qui dormaient,
les offensés sortirent des tombeaux,
les mères dirent adieu à leurs fils,
le paysan raconta ses malheurs
et l'armée pure des pauvres
grandit et grandit comme une lune pleine :
le combat ne lui prit pas de soldats :
la canne à sucre continua à croître dans la tempête :
l'ennemi lui abandonna ses armes aux croisements des chemins :
les bourreaux tremblaient et tombaient,
démantelés par le printemps,
tandis qu'un coup de feu venait
plaquer sur leur poitrine
une décoration ultime, celle de la mort,
et le mouvement des hommes libres
faisait onduler les prairies, comme le vent,
martelait les sillons de l'île,
et l'élevait, au-dessus de la mer, comme
une planète.



Par ces temps de tièdeur historique,
d'attente et d'hésitation, ma patience
s'épuise
alors que les justes sont hâtivement mis
à mort
alors que les prisons débordent de
jeunesse
écrasée à mort contre les murs de la violence.
Assez de tièdeur dans les mots et dans
les gestes
de sourires cachés derrière les livres
Assez du geste résigné, évangélique,
de tendre l'autre joue
Il faut une action forte, virile, intelligente,
dent pour dent, œil pour œil,
homme pour homme,
Il faut une action forte de l'armée du
peuple pour la libération
Il faut des ouragans pour soulever cette
tièdeur.
Il faut que des cataractes se déchaînent
et que des fleuves s'emportent
Il faut que les forêts tremblent dans le
malheur
Il faut que les tempêtes déracinent les
arbres
et les écrasent, branches contre
branches
Il faut recueillir le feuillage et les fruits,
répandre la sève sur le sol humide
Que l'ennemi, écrasé sur le sol pur,
y laisse à jamais incrustée
l'empreinte vulgaire de ses entrailles
pour être un éternel témoin des monstres
que maintes générations viendront
insulter et maudire
après un martyre de cinq siècles.

DE L' THEATRE EUROPE

Direction Giorgio Strehler

1ère SAISON GRANDE SALLE 1983/1984

26 octobre/17 novembre

LA TEMPESTA

Shakespeare mise en scène: Giorgio Strehler
Piccolo Teatro di Milano
spectacle en langue italienne

10/21 janvier

MINNA VON BARNHELM

Lessing mise en scène Giorgio Strehler
Piccolo Teatro di Milano
spectacle en langue italienne

13/20 février

LUCES DE BOHEMIA

Valle Inclan mise en scène: Lluis Pasqual
Centre dramatique national d'Espagne
spectacle en langue espagnole

28 février/6 mars

DIE HERMANNSSCHLACHT

Kleist mise en scène: Claus Peymann
Bochumer Ensemble
spectacle en langue allemande

PETIT ODEON

4/13 novembre

ACTING SHAKESPEARE

spectacle en langue anglaise par Ian Mc Kellen

22 novembre/4 décembre

HEINER MÜLLER

DE L'ALLEMAGNE

réalisation J. Jourdheuil/J.F. Peyret
spectacle en langues française/allemande

13 décembre/15 janvier

LA PRISE DE L'ECOLE DE MADHUBAÏ

Hélène Cixous création en langue française

24 janvier/25 février

BONS OFFICES

Récit Pierre Mertens mise en scène René Loyon
Théâtre Michèle Fabien
création en langue française

11 février

AIR ET CHANT DE LA POESIE D'ESPAGNE

avec Rafael Alberti - Nuria Espert
spectacle en langue espagnole

27, 29 février - 2, 3, 5 mars

JACKE WIE HOSE

Bochumer Ensemble

spectacle en langue allemande

Odéon Théâtre National

1, place Paul-Claudel, 75006 Paris
Tel. : Administration (1) 325.80.92 - Location (1) 325.70.32

