

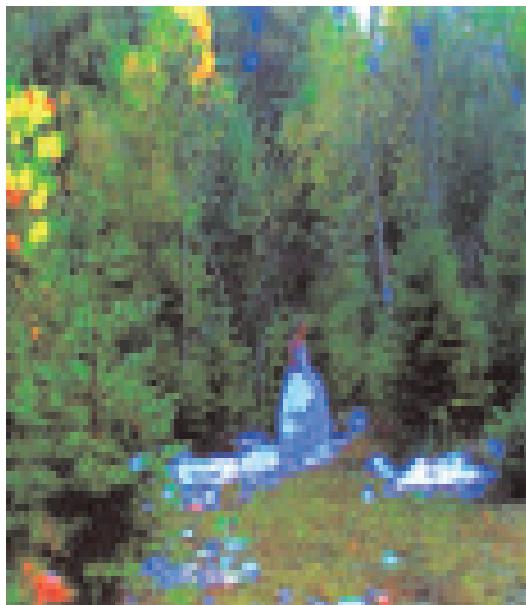
10 janvier > 23 février 2008 Ateliers Berthier / Paris 17^e

La Petite Catherine de Heilbronn

création

d'HEINRICH VON KLEIST

mise en scène ANDRÉ ENGEL



Présent composé

Rencontre

◆ Au bord du plateau

Le mercredi 20 février 2008 aux Ateliers Berthier, à l'issue de la représentation, en présence de l'équipe artistique.

Atelier de la pensée

◆ Vivre sans absolu ?

Le samedi 9 février 2008 à 15h au Théâtre de l'Odéon / Paris 6^e – Grande Salle. Rencontre animée par Laure Adler.

Entrée libre sur réservation : present.compose@theatre-odeon.fr ou 01 44 85 40 44

Prix des places : 26€ (série unique)

Tarif groupes scolaires : 13€ (série unique)

Du mardi au samedi à 20h, le dimanche à 15h, relâche le lundi

Odéon – Théâtre de l'Europe

Ateliers Berthier

Angle de la rue André Suarès et du Bd Berthier / Paris 17^e

Métro / RER C : Porte de clichy

Service des relations avec le public

Scolaires et universitaires, associations d'étudiants

Réservation : 01 44 85 40 39 / 40 47 – scolaires@theatre-odeon.fr

Actions pédagogiques :

Christophe Teillout : 01 44 85 40 39 – christophe.teillout@theatre-odeon.fr

Emilie Dauriac : 01 44 85 40 33 – emilie.dauriac@theatre-odeon.fr

Dossier également disponible sur www.theatre-odeon.fr

La Petite Catherine de Heilbronn

d'HEINRICH VON KLEIST

mise en scène ANDRÉ ENGEL

texte français	Pierre Deshusses
version scénique	André Engel et Dominique Muller
dramaturgie	Dominique Muller
son	Pipo Gomes
scénographie	Nicky Rieti
lumières	André Diot
costumes	Chantal de la Coste-Messelière
maquillages et coiffures	Paillette

avec

Rosalie	Bérangère Bonvoisin
Brigitte	Evelyne Didi
L'Empereur / Comte Otto	Jean-Claude Jay
Frédéric, Comte Wetter von Strahl	Jérôme Kircher
Fribourg / Hans	Gilles Kneusé
Georges von Waldstätten / Wenzel	Arnaud Lechien
Cunégonde, Baronne von Thurneck	Anna Mouglalis
Gottschalk	Tom Novembre
Catherine Friedeborn	Julie-Marie Parmentier
Théobald Friedeborn	Fred Ulysse

Production : Odéon – Théâtre de l'Europe, Le Vengeur Masqué

Une histoire impossible. Un défi à la mesure d'André Engel et certains des comédiens qui le suivent depuis *Léonce et Léna*, *Le Jugement dernier* ou *Le Roi Lear*. Ces cinq actes-là tiennent un peu de tous les genres : feuilleton amoureux à rebondissements, *La Petite Catherine* est aussi à certains égards une chronique médiévale, un conte fantastique, un roman policier, une légende de cape et d'épée, un mythe intemporel, un poème mystique, une ballade populaire. L'intrigue est folle : pourquoi la petite Catherine a-t-elle un jour tout quitté pour suivre comme une somnambule le Comte von Strahl ? Comment la fille d'un simple armurier peut-elle prétendre épouser un aussi noble chevalier ? Et pourtant cela doit être. Mais pour que l'homme et la femme, ces deux pièces d'un puzzle onirique, puissent se rejoindre, c'est tout un monde qui devra être traversé. Et qui le sera – comme s'il n'en fallait pas moins pour réinventer Ève et Adam.

Extrait : Le récit de Théobald

(Quatre hommes siègent à un tribunal improvisé. Théobald, le plaignant, leur fait face. Il est accompagné de Gottfried, son futur gendre.)

COMTE OTTO

Eh bien parle !

THEOBALD

Tout d'abord, il vous faut savoir que ma Käthchen a eu quinze ans à la dernière Pâque ; saine de corps et d'âme comme le furent sans doute les premiers humains qui virent le jour ; il vous serait impossible d'imaginer créature plus délicate, plus pieuse et plus charmante. Quand elle traversait la rue le chapeau de paille sur sa tête, le corset de velours noir enserrant sa poitrine, avec de fines chaînes d'argent en sautoir, ce n'étaient que murmures aux fenêtres : «C'est Käthchen de Heilbronn, la Käthchen de Heilbronn.» Tous les gens de la place où nous habitions accouraient, le jour de sa fête, et se bousculaient pour lui apporter des cadeaux tous plus beaux les uns que les autres. Qui l'avait vue une fois et avait reçu son salut au passage en parlait huit jours durant dans ses prières, comme si elle l'avait rendu meilleur. Cinq fils de solides bourgeois, émus à en mourir par sa valeur, avaient déjà demandé sa main ; les nobles qui passaient par la ville pleuraient qu'elle ne fût pas demoiselle. Ah ! Si elle l'avait été, tout l'Orient se serait mis en marche pour déposer à ses pieds des perles et des pierreries portées par des Maures. Et puisque Gottfried Friedeborn, le jeune propriétaire terrien dont le domaine jouxtait le sien, l'a demandée pour femme et qu'à ma question : «Katharine, le veux-tu ?», elle a répondu : «Père, ta volonté sera la mienne !» J'ai dit : «Que le Seigneur vous bénisse !» et, pleurant d'allégresse, j'ai décidé, à la Pâque qui vient, de les conduire à l'église. Voilà comment elle était, messieurs, avant que Friedrich comte Wetter vom Strahl me la séduise.

COMTE OTTO

Mais comment l'a-t-il séduite ? Par quels expédients l'a-t-il éloignée de toi ?

THEOBALD

Quels expédients ? Que vous dire, quand vous me demandez par quels expédients ? L'a-t-il rencontrée près de la fontaine alors qu'elle y puisait de l'eau et lui a-t-il dit : «Chère demoiselle, qui es-tu ?». S'est-il appuyé au pilier de l'entrée quand elle revenait de l'église et lui a-t-il demandé : «Chère demoiselle, où habites-tu ?» S'est-il glissé la nuit près de sa fenêtre et, passant un bijou à son cou, lui a-t-il soufflé : «Chère demoiselle, où est ta chambrette ?». Ce n'est pas ainsi qu'on pouvait arriver à ses fins avec elle ! Notre Sauveur ne fut pas plus prompt à deviner ce que signifiait le baiser de Judas qu'elle ne l'était à déjouer de tels artifices. 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, qu'elle ne le connaissait lui.

... / ...

COMTE OTTO, *après un temps.*

Et pourtant, s'il l'a séduite il a bien fallu que cela se produise à un moment donné et dans un lieu donné.

THEOBALD

La veille de la Pentecôte, quand il est entré cinq minutes dans mon atelier.

[...]

THEOBALD

Il était environ onze heures du matin lorsqu'il déboula devant chez moi et entra dans mon atelier. Je le fais asseoir sur un siège au milieu de la pièce et, me tournant vers la porte, je lance : «Qu'on apporte du vin et du jambon fraîchement fumé !». Voilà que, portant sur sa tête un grand plateau d'argent où étaient posés des bouteilles des verres et de quoi manger, ma fille ouvre lentement la porte et entre. À peine elle aperçoit le comte qu'elle laisse tomber le plateau avec tout ce qu'il y a dessus, le visage livide, les mains jointes comme en adoration, elle tombe à ses pieds comme si un éclair l'avait foudroyée ! Et alors que je dis : «Seigneur de ma vie ! Qu'est-ce qui arrive à cette enfant ?» et que je la relève, le comte l'air songeur, la regarde de la tête aux pieds, se penche vers elle, pose un baiser sur son front et dit : «Que le Seigneur te bénisse et t'accorde la paix, amen !» Et comme nous nous approchons de la fenêtre pour le regarder s'éloigner, ma petite fille se jette en bas sur le pavé de la rue et elle se fracasse les deux jambes, ses deux petites jambes, juste au-dessus de ses genoux d'ivoire ; et moi, vieux fou, qui voulais appuyer sur elle ma vie chancelante, voilà que je suis obligé de la charger sur mes épaules comme pour la conduire à la tombe. Elle, reste à agoniser sur son lit pendant six interminables semaines sans remuer d'un pouce. Aucun son ne sort de sa bouche ; personne pour crocheter le secret qui est en elle. Elle est à peine remise qu'elle regarde si elle peut mettre un pied devant l'autre, noue son baluchon et passe la porte aux premiers rayons du soleil. «Où vas-tu ?» demande la servante. «Chez le comte Wetter vom Strahl !», qu'elle répond et elle disparaît, m'abandonnant, moi et tout ce qui l'attache ici.

Heinrich von KLEIST, *La Petite Catherine de Heilbronn*, Scène 1, version scénique
d'André ENGEL et Dominique MULLER, texte français de Pierre DESHUSSES, 17 avril 2007

Sommaire

Repères biographiques	p. 7
Friedrich / Rieti : du tableau à la scène	p. 13
Nicky Rieti «scénographe, métamorphoses des lieux»	p. 14
<i>La Petite Catherine au cœur du romantisme allemand et dans l'œuvre de Kleist</i>	
Le retour de Tristan	p. 16
Catherine / Penthésilée : «le + et le - de l'algèbre»	p. 17
L'épreuve du feu, l'expérience du rêve	p. 18
La nuit, le rêve, le double	
«Dieu, assistez-moi, je suis double !»	p. 22
Le rêve éveillé, le somnambulisme	p. 24
Rêve et réalité dans le drame kleistien	p. 25
Une pensée qui s'absente de soi-même : <i>Penthésilée</i>	p. 26
L'amour : Vrai, impossible, réel	
«Ni vous sans moi, ni moi sans vous»	p. 28
Catherine, inspiratrice d'Ondine ; l'ensorcellement par l'amour	p. 29
L'amour idéal	p. 31
Éros et Thanatos dans le romantisme allemand	p. 32
Litanies de la mort	p. 33
Pucelle vertueuse, femme venimeuse	
L'histoire de la pucelle venimeuse	p. 34
Catherine, l'innocence en question	p. 35
Le procès des hommes	p. 36
Le dédoublement : les deux fiancées	p. 38
Kunigonde, la femme artificielle	p. 39
Käthchen : une marionnette sublime ?	p. 41
Le jugement de Dieu	p. 42
Bibliographie	p. 43
Pour aller plus loin...	p. 44

Repères biographiques

Heinrich von Kleist

Heinrich von Kleist naît le 18 octobre 1777 à Francfort-sur-l'Oder dans une famille d'aristocrates prussiens de tradition militaire. À quinze ans, il entre au régiment de la Garde de Potsdam et prend part jusqu'en 1795 à la campagne du Rhin, qui oppose les troupes allemandes à l'armée de la révolution française. En 1799, renonçant à la carrière militaire, il reprend des études, se fiance avec Wilhelmine von Zenge, entame une vie d'errance à travers l'Allemagne, la France, l'Italie, la Suisse, dont sa correspondance avec Wilhelmine porte témoignage. Ses premières tentatives dramatiques datent de cette époque (mais Kleist brûle le manuscrit de son *Robert Guiscard*). Pendant quelque temps, il se fixe à Königsberg et à Berlin, travaillant à son *Amphitryon* (1807) et à sa *Penthésilée* (1807/1808), avant d'être arrêté par les forces d'occupation napoléoniennes comme espion et emprisonné au Fort de Joux. Après sa libération, en juillet 1807, il fréquente le cercle des romantiques de Dresde (Adam Müller, Ludwig Tieck), fonde la revue *Phöbus*, achève sa comédie *La Cruche cassée* ainsi que *La Petite Catherine de Heilbronn* et *La Bataille d'Hermann*, à la gloire du patriotisme germanique. À Berlin, il se lie avec Achim von Arnim et Clemens Brentano, continue d'écrire des essais et des nouvelles, fonde un quotidien, les *Berliner Abendblätter*, qui rencontre un grand succès avant de se heurter à la censure. Le 21 novembre 1811, après avoir achevé *Le Prince de Hombourg*, Kleist se suicide au bord du Wannsee avec sa bien-aimée, Henriette Vogel, atteinte d'un mal incurable. Il vient d'avoir trente-quatre ans.

À l'Odéon, on a pu voir : *La Bataille d'Arminius*, mis en scène par Claus Peymann (1983-1984), *Le Prince de Hombourg*, mis en scène par Peter Stein (1972-1973), par Patrick Guinand (1981-1982) et par Manfred Karge et Matthias Langhoff (1983-1984), *Amphitryon*, mis en scène par Klaus Michael Grüber (1991-1992), *Penthésilée*, mis en scène par Julie Brochen (1997-1998).

André Engel

André Engel, né en France en 1946, a étudié puis enseigné la philosophie jusqu'en 1969. Il fait ses débuts de metteur en scène en 1972, dans le cadre du Théâtre de l'Espérance, associé à Jean-Pierre Vincent (*Dans la jungle des villes* de Brecht, *Don Juan et Faust* de Grabbe), avant de développer ses activités au sein du Théâtre National de Strasbourg (*Baal* de Brecht, *Un week-end à Yaick*, d'après Pougatchev de Serguei Essenine, *Kafka théâtre complet*, dont il tire le film *Hôtel moderne*, *Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire* d'après *En attendant Godot* de Beckett, *Penthésilée* d'après Heinrich von Kleist). Comme on le voit, son répertoire, qui se distingue d'emblée par une certaine préférence pour les grandes figures du répertoire d'outre-Rhin, est cependant loin de se limiter aux textes théâtraux. Il croise les écrits classiques et contemporains tout en s'attachant à parcourir des sentiers inexplorés. C'est l'époque où Engel déplace le terrain du spectacle hors des théâtres dans des lieux insolites : hangar, haras, hôtel, mine de fer, chacune de ses créations s'inscrit dans un lieu qui lui est propre, non dédié au théâtre. C'est ainsi, par exemple, que *Dell'inferno*, sur des textes de Bernard Pautrat (avec la collaboration «involontaire» de Dante, Virgile, Ovide, ou Rilke), est donné tout d'abord dans une usine désaffectée de la Plaine Saint-Denis en collaboration avec le Théâtre Gérard Philipe en 1982.

La même année, Engel choisit de mener une carrière de metteur en scène indépendant ; en 1988, il fonde le Centre Bilatéral de Création Théâtrale et Cinématographique, financé par le Ministère de la Culture et de la Communication, qui lui permet de coproduire la plupart de ses spectacles. Il met en scène *Lulu* au Bataclan, d'après Wedekind (Bataclan, Théâtre des Amandiers, 1983), *Le Misanthrope* de Molière (Maison de la Culture de Bobigny, 1985), *Venise sauvée*, d'après Hugo von Hofmannsthal (Maison de la Culture du Havre, Festival d'Avignon, Maison de la culture de Bobigny, 1986), *Salomé* de Richard Strauss (Welsh National Opéra, 1987), *La nuit des chasseurs*, d'après *Woyzeck* de Büchner (Théâtre National de la Colline, 1988), *Le livre de Job*, d'après la Bible (Théâtre National de Chaillot, 1989), *Der Freischütz* de Weber (Welsh National Opera, 1989), *O.P.A. Mia* de Denis Levaillant (Festival d'Avignon, Festival Musica Strasbourg, Opéra-Comique, 1990), *Carmen* de Bizet (Welsh National Opera, 1990), *Le Réformateur du monde* de Thomas Bernhard (Centre Bilatéral de création, Maison de la Culture de Bobigny, 1990-1991), *Légendes de la forêt viennoise* d'Odön von Horvath (Maison de la Culture de Bobigny, 1992, spectacle sélectionné aux Molières 1993 pour la meilleure mise en scène), *Antigone* de Ton de Leeuw (Festival de Hollande, 1993), *La Walkyrie* (Scala de Milan, 1994), *Le Baladin du monde occidental* de Synge (Odéon - Théâtre de l'Europe, 1995). Après sa nomination en 1996 à la direction artistique du Centre Dramatique National de Savoie, André Engel crée ses spectacles dans des salles d'opéra ou de théâtre de type plus classique. Le CDNS, qui a pour particularité de ne pas disposer d'une salle

... / ...

propre, mène en effet une politique de soutien à la création en partenariat avec les Scènes Nationales d'Annecy et Chambéry, où sont présentés les spectacles et les productions qu'invite le CDNS. Engel a notamment monté dans ce cadre *La force de l'habitude* de Thomas Bernhard, *Woyzeck* de Büchner (spectacle également présenté à Gennevilliers en 1998), *Le Réformateur* de Thomas Bernhard, *Léonce et Léna* de Büchner (spectacle créé à la rentrée 2001 à l'Odéon - Théâtre de l'Europe qui valut à Eric Elmosnino, dans le rôle de Valério, le Molière de la révélation théâtrale) ; plus récemment *Papa doit manger*, de Marie Ndiaye, créé à la Comédie-Française en 2003, et enfin, toujours à l'Odéon, *Le Jugement dernier* d'Odön von Horvàth (2003, reprise en 2004 : prix du meilleur spectacle décerné par le Syndicat de la critique dramatique). L'aventure du CDNS s'achève pour Engel le 30 juin 2004. Georges Lavaudant lui propose alors de rejoindre l'Odéon - Théâtre de l'Europe en qualité d'artiste associé. C'est à ce titre qu'Engel crée *Le Roi Lear* aux Ateliers Berthier en janvier 2006.

André Engel poursuit par ailleurs sa carrière de metteur en scène d'opéra, dont les jalons les plus récents comptent *Don Giovanni* (Opéra de Lausanne, 1996), *Siegfried* (Scala de Milan, 1997), *Der Freischütz* (Opéra du Rhin, 1999), *The Rake's Progress* (Opéra de Lausanne, 1999 ; Théâtre des Champs-Élysées, 2001, reprise en 2007), *La petite renarde rusée* de Janacek (Opéra de Lyon, 2000 ; Théâtre des Champs-Élysées, 2002), *K* d'après *Le Procès* de Kafka, de Philippe Manoury (Opéra National de Paris, 2003), *Cardillac* de Paul Hindemith (Opéra National de Paris, 2005, reprise en 2008), et prochainement, *Louise* de Gustave Charpentier (Opéra National de Paris, 2008)

Bérangère Bonvoisin

Elle fut l'élève d'Antoine Vitez au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris. Au théâtre, elle a joué entre autres dans des mises en scène d'Antoine Vitez, Marcel Bluwal, Jacques Lassalle, Viviane Théophilidès, Jacques Rosner, Roger Planchon, Michel Didym, Jean-Pierre Vincent.

Au cinéma, elle a tenu des rôles dans des films de Jeanne Moreau, José Giovanni, Christine Pascal, Bernard Favre, Hugo Santiago, Michel Deville, et dernièrement Benoît Jacquot et Roschdy Zem.

À la télévision et à la radio, elle a travaillé avec Gérard Vergez, Marie-Hélène Rebois, Franck Cassenti, Hervé Baslé, Paule Zajdermann, Peter Kassovitz, Jacques Taroni, Blandine Masson.

Elle a réalisé plusieurs mises en scène : au Théâtre des Quartiers d'Ivry, à Nanterre Amandiers, au petit-Odéon, au Théâtre National de la Colline, à Trouville, entre autres, et dernièrement, *La Maladie de la Mort* de Marguerite Duras au Théâtre de la Madeleine.

Évelyne Didi

Évelyne Didi a fait ses débuts au théâtre en 1969, dans un Molière (*Le Médecin malgré lui*) mis en scène par Jean Dasté. Au cours des années, son aventure théâtrale a croisé celle d'un grand nombre de metteurs en scène aujourd'hui reconnus : Alain Françon, avec qui elle participe à la création du Théâtre Eclaté (le travail commun remonte à 1971) ; Klaus Michaël Grüber et André Engel, avec qui elle participe au légendaire *Faust-Salpêtrière* (1975 ; dès l'année suivante, Engel fait à nouveau appel à elle pour son *Baal*, de Bertolt Brecht). Permanente dès 1975 dans la troupe du Théâtre National de Strasbourg que dirige alors Jean-Pierre Vincent, elle joue un rôle prépondérant au sein du collectif artistique, jouant dans des œuvres mises en scène, outre Engel et Vincent lui-même, par Hélène Vincent ou Michel Deutsch. Tout en participant à des spectacles signés Bob Wilson ou Luigi Nono, elle établit une relation au long cours avec Jean Joudheuil et Jean-François Peyret, qui créent avec elle plusieurs textes de Heiner Müller. En 1996, Évelyne Didi retrouve André Engel, qui lui confie un rôle dans *Léonce et Léna*, de Büchner, puis dans *Le Jugement dernier*, d'Odön von Horvath (joués à l'Odéon-Théâtre de l'Europe).

Depuis une dizaine d'années, elle a notamment joué dans des spectacles mis en scène par André Wilms, Alain Françon, Sandrine Lanno, et Matthias Langhoff (*Doña Rosita*, de Federico Garcia Lorca). Dernièrement, *Le Médecin malgré lui*, de Molière, mis en scène par Jean Lermier au Théâtre des Amandiers, Nanterre.

Au cinéma, où elle fait ses débuts dans *Kafka hôtel moderne*, d'André Engel (1979), elle a joué sous la direction de Michel Deville, Jean Becker, François Leterrier, Alain Page, Jacques Fansten, Gérard Oury, Claude Chabrol, Etienne Chatiliez, Pierre Henry Salfati, ou Philippe Garrel. À la télévision, elle a entre autres collaboré avec Régina Martial, Philippe Lefebvre, Michel Andrieu et Serge Moati.

Jean-Claude Jay

Sur les scènes, il est l'un des interprètes privilégiés de l'univers théâtral de Jorge Lavelli, qui a fait appel à lui pour une dizaine de productions créées au Théâtre de la Colline. Jean-Claude Jay a également joué sous la direction de Philippe Calvario, Hans-Peter Cloos, Jérôme Savary, entre autres. Tout dernièrement, après *Le Roi Lear* de Shakespeare mis en scène par André Engel à l'Odéon, Jean-Claude Jay a interprété *Une Liaison pornographique*, de Philippe Blasband, aux côtés de Judith Magre, mis en scène par Steven Suissa (Théâtre du Petit Marigny, 2007).

Au cinéma, il a tourné avec Jacques Rivette, Anne-Marie Miéville, Benoît Jacquot, Bernard Giraudeau et Raul Ruiz.

... / ...

Jérôme Kircher

Formé au Conservatoire de Paris, on a pu le voir dans de nombreuses mises en scènes (Bernard Sobel, Gilberte Tsai, Joël Jouanneau, Michel Cerd...). Il a abordé, à ses débuts, l'écriture d'Horváth, en jouant *Sladek*, sous la direction de Jacques Ozinski. Dans la Cour d'Honneur du Festival d'Avignon 2000, il a interprété le rôle de Lorenzo dans *Lorenzaccio* mis en scène par Jean-Pierre Vincent. En 2001, avec André Engel, il a joué le rôle de Léonce dans *Léonce et Léna* de Büchner. Plus récemment, on a pu le voir dans *La Mouette* d'Anton Tchekhov, mis en scène par Philippe Calvario, *Le Nègre au sang* de Serge Valletti mis en scène par Eric Elmosnino ; après avoir interprété Édgar dans *Le Roi Lear* mis en scène par André Engel, il a joué sous la direction de Denis Podalydès dans *Le Mental de l'équipe* (2007). Il a mis en scène l'époustouflante performance de *Madame Berthe Trépat*, médaille d'or avec Irène Jacob et Benoît Delbecq (aux Bouffes du Nord) et, avec les mêmes interprètes, *Je sais qu'il existe aussi des amours réciproques*, une libre adaptation de *Gros câlin* de Romain Gary, au Théâtre de l'Atelier.

Au cinéma récemment : *Un long dimanche de fiançailles* de Jean-Pierre Jeunet ; *Jacquou le croquant* de Laurent Boutonnat. Et tout dernièrement : *Baby blues*, de Diane Bertrand (2007).

Gilles Kneusé

En 1988, Gilles Kneusé est interne des hôpitaux de Paris. Deux ans plus tard, il entre dans la classe supérieure des conservatoires de Paris, où il a pour professeurs Jean-Laurent Cochet et Françoise Kanel. Deux ans encore, et il joue dans un premier spectacle : *Les Caprices de Marianne*, de Musset, mis en scène par Robert Kimich au Théâtre de Meudon. Deux ans de plus et il passe son doctorat en médecine (spécialité : la chirurgie). Depuis, Gilles Kneusé est comédien. Un peu au cinéma (*Une époque formidable*, de Gérard Jugnot, 1992), mais surtout au théâtre, sous la direction de Gérard Desarthe, d'André Engel (qui fait appel à lui dès 1998 pour son *Woyzeck*, de Büchner, puis pour *Le Jugement dernier*, de Horváth et pour *Le Roi Lear* de William Shakespeare), d'Anne Alvaro, d'Adel Hakim ou de Jérôme Kircher. Gilles Kneusé a aussi mis lui-même en scène une demi-douzaine de spectacles, dont *L'Épreuve*, de Marivaux, en 2001-2002, et *Coco perdu*, d'après Louis Guilloux, en 2004.

Arnaud Lechien

Il commence sa formation au Cours Florent et au Cours Simon, puis avec Stuart Seide au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique. Au théâtre, il a joué dans une dizaine de pièces, mises en scène par Jean-Christophe Dhondt, Jean-Pierre Savinaud, Jean Simon, Karine Vauthier, Mathieu Mevel, Christine Hopper, Jérôme Kircher (dont il a également été l'assistant aux Bouffes du Nord sur l'époustouflante performance de *Madame Berthe Trépat*, médaille d'or) ou André Engel (qui le dirige dans sa mise en scène du *Roi Lear*). À la télévision, il a tourné sous la direction de Marion Handwerker, Gérard Vergez, Stéphane Kappès, Nicolas Picard, Miguel Courtois ou Williams Crépin.

Anna Mouglalis

Anna Mouglalis s'est formée au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, où elle a suivi les classes de Dominique Valadié, Daniel Mesguich, Catherine Marnas et Olivier Py. Dès sa première année, elle tient un rôle dans *L'Éveil du printemps*, de Wedekind, mis en scène par Yves Beaunesne, tout en tournant dans *Terminale*, sous la direction de Francis Girod. Au théâtre, elle a également participé à des spectacles de Catherine Marnas, Olivier Py, Louis-Do de Lencquesaing ou Asa Mader. Mais depuis sa sortie du Conservatoire, ce sont surtout des cinéastes qui ont fait appel à elle : en sept ans, Anna Mouglalis a tourné dans près de quinze longs-métrages, signés Chantal Ackerman, Samuel Benchetrit, Claude Chabrol, Arnaud Desplechin, Philippe Grandrieux, Panos Koutras, Jean-Pierre Limousin, Costas Natsis, Damien Odoul, Hugo Santiago ou Roberta Torre. À la télévision, elle a incarné Simone de Beauvoir face au Jean-Paul Sartre de Lorànt Deutsch dans *Les Amants du Flore*, réalisé par Ilan Duran Cohen (2005).

... / ...

Tom Novembre

Chanteur et comédien, Tom Novembre a été l'interprète d'une dizaine de pièces (la dernière en date étant *Le Visiteur* d'Eric-Emmanuel Schmitt). Il en a lui-même écrit (*La Salle d'attente*) ou coécrit plusieurs : *La Salle d'attente*, *Un Soir au bout du monde*, *Le Cocktail de Sergio*, *Happy Birthday Music*, *Les Taupes*, *Pendant que j'ai le micro* (avec Charlélie Couture), *Deux Hamburgers pour le quatre* (avec Raphaël Amor).

Au cinéma, depuis *Signé Renart* de Michel Soutter (1984), il a tourné dans plus trente films (dernièrement : *13 French street*, de J.-P. Mocky, 2007), réalisés notamment par M. Deville, R. Bezançon, S. Prévost, M. Barthélémy, Y. Le Bolloch et B. Solo, G. Vincent, J. Mrozowski, A. Waller, R. Altman, J.-P. Marois, J.-P. Mocky, C. Doukouré, B. Bertolucci, M. Rivière, A. Attal, P. Coralnic, ou C. Lelouch.

Tom Novembre a également fait de nombreuses apparitions à la télévision, tenant des rôles dans vingt-cinq fictions.

Julie-Marie Parmentier

Après avoir suivi des cours de théâtre dès l'âge de neuf ans et passé un baccalauréat option théâtre, Julie-Marie Parmentier commence sa carrière de comédienne en 1993. En 1997, elle est repérée par Noémie Lvovsky qui l'engage pour être une des quatre adolescentes de son téléfilm *Petites*, sorti en salle sous le titre *La Vie ne me fait pas peur* (prix Jean Vigo). En parallèle, elle tourne dans plusieurs téléfilms. On a pu la voir aux côtés de Sylvie Testud dans *Les Blessures assassines* (2000) de Jean-Pierre Denis. *Le Ventre de Juliette* (2002) de Martin Provost la ramène une nouvelle fois à Marseille. La comédienne y tient le rôle principal. En 2002, elle tourne également *Folle embellie* de Dominique Cabrera au côté de Jean-Pierre Léaud. Dernièrement, après *Le Jugement Dernier d'Odön von Horvath*, André Engel fait à nouveau appel à elle pour *Le Roi Lear*, où il lui confie de rôle de Cordélia ; depuis, Anne Dimitriadis l'a dirigée dans *Les Falles d'enfer de la Salpêtrière*, de Mâkhi Xenaxis (MC93, 2007).

Au cinéma, elle a tourné dans *Sheitan*, de Rémi Chapiron, avec Vincent Cassel, et dans *Charly, d'Isild le Besco* (2006). Dernièrement : *Baby Love*, de Vincent Garenq (2007).

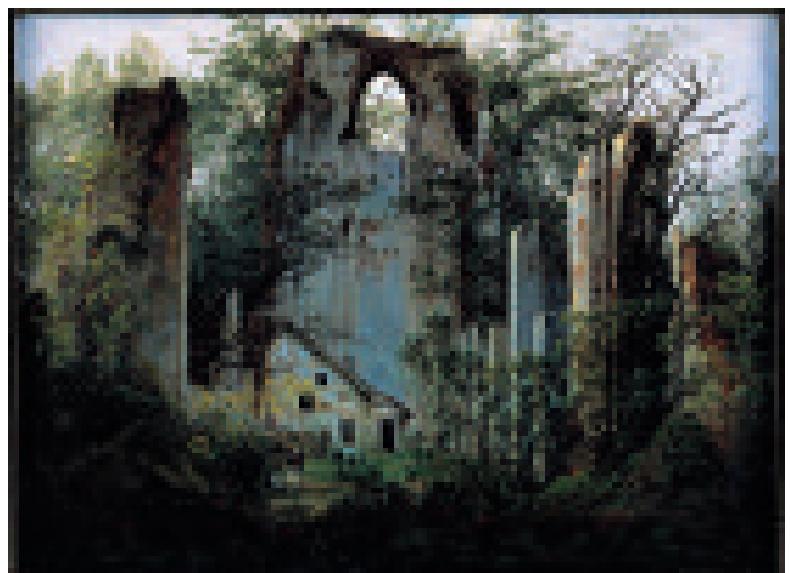
Fred Ulysse

Fred Ulysse a commencé sur les planches il y a tout juste un demi-siècle, à Rennes, où les fondateurs du Centre Dramatique de l'Ouest le dirigent dans trois spectacles. Il a participé depuis à plus d'une quarantaine de spectacles dans tous les registres : classique (Corneille, Marivaux, Molière), romantique (Musset ; *Lenz*, de Büchner, mise en scène d'Irène Bonnau, 2005), mais surtout moderne et contemporain (plusieurs fois Claudel, dont *L'Annonce faite à Marie* dans une mise en scène de Frédéric Fisbach en 2002 ; *L'Accusateur public*, de Fritz Hochwälder, mise en scène de Claude Régy, 1965 ; *Ivanov*, de Tchekhov, mise en scène de Claire Lasne, 1999-2000 ; *Friches 22.66*, de Vincent Macaigne, mise en scène de l'auteur, 2005 ; *On n'est pas si tranquille*, de Pessoa, mise en scène de Philippe Ulysse, 2006 ; *L'Ignorant et le fou*, de Bernhard, mise en scène de Célie Pauthe). Fred Ulysse a tourné dans une bonne vingtaine de longs-métrages depuis 1961, dont *La Question* et *Le Mors aux dents*, de Laurent Heynemann (1976 et 1979), *La Lune dans le caniveau*, de Jean-Jacques Beineix (1982), *Germinal*, de Claude Berri (1992), ou tout récemment *Les Liens du sang*, de Jacques Maillot (2007). À la télévision, enfin, où il joue pour la première fois en 1960 dans *La Rose tatouée* (réalisation de Stellio Lorenzi). Fred Ulysse a tourné dans une soixantaine de dramatiques, de feuilletons ou de téléfilms.

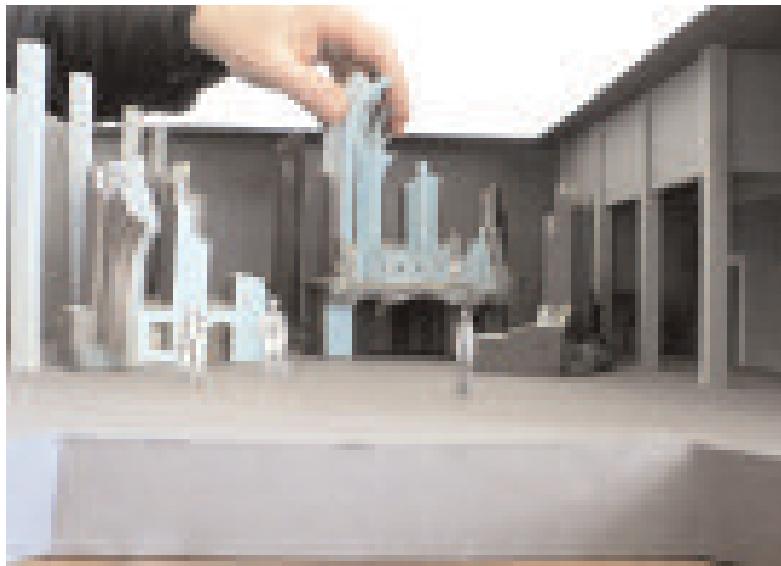
Friedrich / Rieti : du tableau à la scène

CASPAR DAVID FRIEDRICH

Ce que Friedrich peignit, plus que la nature elle-même, c'est la nature contemplée. [...] Comme l'a écrit David d'Angers qui lui rendit visite en 1834, Friedrich est le peintre de la «tragédie du paysage». À cette tragédie, il s'abandonne, fidèle en cela aux accents de la poésie et de la philosophie de ses contemporains romantiques allemands, de Novalis à Schelling. La décision du cadrage est toutefois chez lui souveraine : à l'intérieur, ce qu'il perçoit, ce qu'il cherche à rejoindre,



Caspar David FRIEDRICH, *Ruine Eldena*, 1825



Maquette du décor de Nicky RIETI, visuel réalisé par Isabelle NEVEUX

c'est une vibration infinie et sombre qu'il psalmodie par ses tableaux méticuleux et dramatiques, qui rompent si violemment avec tout l'enseignement académique. Rien de néoclassique ne vient ici troubler un romantisme natif et intime qui dégage dans l'unité du visible un nouveau et puissant sentiment de la nature, d'ordre presque musical.

Jean-Christophe BAILLY, Regarder la peinture, Hazan, 1992

Nicky Rieti «scénographe, métamorphoses des lieux»

André Engel met en scène les «Légendes de la forêt viennoise» de Horvath à la Maison de la Culture de Bobigny, décor de Nicky Rieti. Ils se sont rencontrés, le hasard fait bien les choses, il y a vingt ans. Depuis ils sont inséparables dans le travail. L'un fabrique les images dont l'autre a besoin pour amener le public au plus profond de ce que l'histoire recouvre.

Ensemble, André Engel, metteur en scène, et Nicky Rieti, peintre-scénographe, ont construit des mondes imaginaires plus vrais que les vrais. Ils ont installé le théâtre dans des endroits insolites — *Baal* de Brecht dans un haras, une version de *En attendant Godot* dans une cour noyée de brouillard artificiel, *Kafka* dans une annexe de mairie ; *Week-End* à Yaïk dans des pavillons préfabriqués, *Lulu de Wedekind* au Bataclan, *Woyzeck* sur un rocher de Gordes... Il leur est arrivé aussi de rester sur le plateau et de le déséquilibrer — *Penthésilée*, *le Livre de Job* — et même de le transformer, par exemple en écurie pour *le Misanthrope* à Bobigny déjà.

Depuis cette époque, en 1985, ils ont beaucoup travaillé pour l'opéra. En Angleterre, et à la Bastille — *Lady Macbeth* de Chostakovitch — avec des moyens exceptionnels : beaucoup d'argent, beaucoup de temps, et la volonté de ne pas se laisser piéger. Ils se sont rencontrés en 1972, au Festival d'Avignon. Nicky Rieti débarquait en France et connaissait Gilles Aillaud, qui lui a demandé de venir l'assister. Gilles Aillaud travaillait aux décors de la *Jungle des villes* de Brecht pour Jean-Pierre Vincent et Jean Jourdheuil, au Cloître des Carmes, spectacle sur lequel André Engel travaillait, lui, comme dramaturge. «C'était l'époque, dit Nicky Rieti, où Jean-Pierre Vincent a pris la direction du Théâtre National de Strasbourg. Une époque formidable et des conditions de travail extraordinaires. Nous ne nous en rendions pas compte, nous les trouvions parfaitement normales. [...] À Strasbourg où nous formions une équipe permanente, [avec laquelle] Jean-Pierre Vincent pouvait tenter des expériences dans la continuité. Aujourd'hui c'est devenu impossible. Je me demande si, dans un autre contexte, André Engel aurait pu mener à bien son travail, aller jusqu'au bout de son rêve. Et moi avec lui. Nous vivions la suite de 68, du désir de briser les cadres. Mais enfin, l'idée était la sienne. C'est lui qui a voulu sortir de la salle à l'italienne, pour que les comédiens, hors du plateau, hors de tout ce dispositif artistique régi par des lois strictes, en arrivent à se comporter autrement. Il ne parvenait pas, ou ne voulait pas parvenir, à maîtriser ces lois, alors il voulait en établir d'autres, s'appuyer sur d'autres bases. C'est à partir de là que nous nous sommes lancés dans une série de spectacles utilisant des lieux non théâtraux, mais jamais tels quels. Ainsi *Baal* se passait dans un haras réaménagé, où se succédaient les différentes étapes de la pièce et le parcours du personnage. La même chose pour *Kafka*, où il s'agissait, avec un minimum de travaux, de transformer une annexe de mairie en Hôtel Moderne, de trimballer le spectateur dans un labyrinthe de couloirs, de chambres-cellules. Le but

... / ...

était de l'intriguer. Il devait se demander quel est cet endroit : un hôtel, une administration ? Ce n'était pas gratuit, c'était ce qui nous paraissait essentiel pour *Kafka*.» Je me souviens avoir écrit un petit texte sur ce thème. Je disais qu'il fallait fabriquer des monstres, des objets inconnus à partir d'éléments reconnaissables, y compris le lieu à transformer, le spectacle y ajoutant juste ce qui était nécessaire pour superposer une identité provisoire à la sienne. Le pari étant que ce lieu reste ce qu'il est, plus ce dont le théâtre a besoin. — André Engel définissait alors le spectacle comme un objet théâtral non identifié. — Il y a lui, moi, les comédiens, l'équipe technique. Sans oublier la participation d'un autre personnage : le dramaturge — à l'époque, Bernard Pautrat, — dont la part d'invention et le regard sur tout ça sont essentiels. Quoi qu'il en soit, cette façon d'investir des lieux n'est plus envisageable, pour des raisons économiques, et pratiques. Ce genre de spectacle, on ne peut pas le déplacer. André a toujours regretté de ne pas montrer à Paris ses mises en scène de Strasbourg. On a pu le faire uniquement avec *Penthésilée* qui est venu à Chaillot, mais c'était raté et c'était ma faute.» À Strasbourg, j'avais transformé le théâtre en une sorte de ruine réutilisée. J'avais en somme superposé deux images de théâtre. J'avais effacé le cadre de scène, couvert les fauteuils d'orchestre — économiquement parlant, c'est aujourd'hui hors de question. À Chaillot, j'avais oublié le principe selon lequel on doit absolument s'accrocher à un lieu, à son histoire. On ne doit pas perdre son image. Je me suis contenté de reproduire aux dimensions ce que j'avais fait à Strasbourg. C'était vaste et inutile. Un trou noir. — Pourquoi aujourd'hui l'économie est-elle à ce point contraignante ? — Je ne sais pas. Le public ne se rend pas compte de ce que représente la construction d'un décor. Les deux tiers du budget passent dans les salaires, parce que l'on tâtonne et c'est long. [...] — Vous regardez le temps passé ? — Je regrette que Horváth n'ait pas ajouté, aux *Légendes de la forêt viennoise*, une caricature de décorateur parlant de son travail dans la bêtise, l'autosatisfaction, la fatuité. Il aurait pu, c'est une pièce impitoyable. Je me méfie toujours de ce qu'on peut dire, de ce qui peut paraître dans un journal.»

Colette GODARD, «*Nicky Rieti : scénographe, métamorphoses des lieux*»,
Article paru dans l'édition du *Monde* du 01 octobre 1992

La Petite Catherine au cœur du romantisme allemand et dans l'œuvre de Kleist

Le retour de Tristan

C'est à partir de l'état d'âme sentimental — et non mystique — des amants de la *Nouvelle Héloïse* que le romantisme va tâcher de rejoindre une mystique primitive qu'il ignore, mais dont il redécouvre, par éclairs, la vertu sacrale et mortelle.

Du *Tristan* de Thomas par Pétrarque et l'*Astrée* jusqu'à la tragédie classique, nous avons vu la mythe se dégrader, s'humaniser, s'analyser en éléments de moins en moins mystérieux ; enfin Racine l'abat, non sans avoir reçu dans cette lutte avec l'ange mauvais la plus douloureuse blessure. Et Don Juan bondit sur la scène : de Molière à Mozart, c'est la grande éclipse du mythe. Mais à partir du roman de Rousseau, qui naît comme en marge du siècle, nous allons parcourir le chemin en sens inverse : par *Werther*, cette réplique d'*Héloïse* mais qui finit beaucoup plus mal — se rapprochant du modèle primitif — l'on arrive à Jean-Paul, à Hölderlin, à Novalis. Dans la panique de la Révolution, de la Terreur, des guerres européennes, certains aveux deviennent possibles, certaines souffrances osent enfin dire leur nom. L'adoration de la Nuit et de la Mort accède pour la première fois au plan de la *conscience* lyrique. Napoléon à peine vaincu, voici l'envahissement de l'europe par une plus insidieuse tyrannie. Jusqu'au jour où Wagner, d'un seul coup, dressera le mythe dans sa pleine stature et dans sa virulence totale : la musique seule pouvait dire l'indicible, elle a forcé le dernier mystère de *Tristan*.

Denis de ROUGEMONT, *L'Amour et l'Occident*, Paris, 10/18, 1972

Le rythme intime du romantisme allemand, la diastole et la systole de son cœur, c'est l'enthousiasme et la tristesse métaphysique. C'est la dialectique abyssale de l'hérésie manichéenne, le renversement perpétuel du jour en Nuit et de la nuit en Jour. Le même élan qui portait l'âme vers la lumière et l'unité divine, considéré du point de vue de ce monde n'est plus qu'un élan vers la mort, une séparation essentielle. Tel est le tragique de l'Ironie transcendentale, ce mouvement perpétuel du romantisme, cette passion qui ruine sans relâche tous les objets qu'elle peut concevoir et désirer (la nature, l'être aimé, le moi), tout ce qui n'est pas l'Unité incrée, la dissolution sans retour. Mais cet enthousiasme est réel, c'est l'«endieusement» des troubadours, l'*endiosada* des mystiques espagnols, la *joy d'amor* dans son délire dionysiaque. Il en jaillit perpétuellement, au point suprême de son élévation, des fantaisies extravagantes. Il y a une gaieté romantique, comme il y a un attendrissement : moments de détente, entre deux élancements contradictoires, retours au monde...

Denis de ROUGEMONT, *L'Amour et l'Occident*, Paris, 10/18, 1972

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

Penthésilée, 1808 : héroïne tragique, Amazone et femme

L'armée des Amazones, sous la direction de leur reine Penthésilée, a pris parti contre les Grecs dans la lutte qui les oppose aux Troyens. Penthésilée et Achille, affrontés l'un à l'autre dans un combat singulier dont l'issue reste indécise, prennent soudain conscience que le sentiment véritable qui enflamme leur courage et leur désir de vaincre n'est autre qu'un amour passionné. La fière reine des Amazones, tenue par un vœu de ne sacrifier sa virginité qu'au guerrier qu'elle aura vaincu, ressent avec colère et humiliation l'ascendant qui exerce sur elle le héros grec : «Maudit le cœur qui ne peut se maîtriser». Achille de son côté accepterait volontiers de se laisser vaincre pour préserver la susceptibilité de Penthésilée et en faire son épouse. [...] Le combat reprend, qui voit Penthésilée terrassée par Achille, et l'armée des Amazones refluer sous la pression des guerriers grecs. La reine, un instant inconsciente, s'imagine avoir remporté la victoire, et voyant Achille à ses pieds le croit son prisonnier. Plus rien ne s'oppose à l'aveu d'un amour que sa fierté lui commandait de taire. La «Fête des roses» peut commencer, et la reine, devenue maintenant toute douceur et tendresse, laisser libre cours à sa joie : «L'homme peut être grand, un héros, dans la souffrance, / Mais il n'est divin que dans la félicité». À l'idylle de courte durée succède le dénouement tragique. L'illusion dissipée, la colère s'empare de Penthésilée. Insensible à l'offre d'Achille qui, naïf et généreux, se présente à elle sans armes, prêt à se soumettre à sa loi, elle déploie contre lui tous ses chiens, tous ses éléphants, et en proie à une démence furieuse, le tue et lacère son corps avant de le suivre dans la mort. Que le Goethe d'*Iphigénie* et de *Wilhelm Meister* ait jugé avec sévérité une pièce dont l'héroïne dépasse, dans l'impétuosité de la passion, les pires outrances du «*Sturm und Drang*» n'est pas pour étonner. Penthésilée, à la fois Amazone et femme, est condamnée à mourir de son impuissance à réconcilier les deux aspects contradictoires de sa nature. [...] À ses personnages, Kleist a su donner le langage tantôt noble et pathétique, tantôt passionné ou haletant, tantôt tendre et insinuant qui correspond à leurs états d'âme successifs et aux situations dramatiques dans lesquelles ils sont plongés.

Jean CHASSARD et Gonthier WEIL, *Dictionnaire des œuvres et des thèmes de la littérature allemande*, Paris, Classiques Hachette, 1973

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'accommorder.

La Petite Catherine s'ouvre bien sur une scène de tribunal secret, souterrain, mystérieux, devant lequel Käthchen 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 égorguer. 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'autre-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». Selon André Engel et son dramaturge, Dominique Müller, il ne peut donc pas y avoir de *happy end* à une telle histoire : derrière la sainte médiévale, l'Amazone sanglante n'est pas si loin. L'autre monde de l'amour tel que le conçoit Kleist est trop proche d'un outre-tombe pour ne pas être hanté par une ombre funèbre. Strahl est apparu à Catherine hors du temps et de la vie ; on le croyait mort, peut-être l'était-il. Même le mariage avec la bénédiction de l'Empereur ne constitue, au fond, qu'une sorte de garrot narratif : ici-bas, socialement, tout rentre à peu près dans l'ordre, mais qu'importe cet ordre, que peut-il apporter de plus, au couple des amants ? L'ultime réplique de la pièce – «Empoisonneuse !» – est lancée par Strahl à Cunégonde, tandis qu'il s'éloigne vers l'église en portant dans ses bras Catherine évanouie : enfoui dans le silence de la bien-aimée, étouffé sous les litanies de la mort, le dernier mot de l'union devant Dieu nous échappe à tout jamais. Et la plaie de l'amour, qui n'est pas de ce monde, reste à jamais ouverte.

Daniel LOAYZA, le 21 novembre 2007

La nuit, le rêve, le double

«Dieu, assistez-moi, je suis double !»

Lorsqu'il interroge Käthchen endormie, le Comte Wetter von Strahl vérifie d'abord que sa bien-aimée rêve. Pourtant, Strahl doit se rendre à l'évidence : il se trouve lui-même impliqué dans le songe de Catherine, qui répond parfaitement à ses questions. Autrement dit, le Comte se trouve dans deux mondes à la fois : en sa personne, l'objectif et l'onirique se confondent. D'où son exclamation vers la fin du dialogue : «Dieux, assistez-moi, je suis double !» On l'aura noté, le temps d'une exclamation, Strahl redevient païen. De fait, cette puissance dédoublante du rêve, qui est aussi puissance de révélation de l'invisible, remonte à l'Antiquité, et plus précisément aux origines du théâtre : on en trouve un premier exemple dans *Les Euménides*, d'Eschyle, où le fantôme de Clytemnestre se trouve à la fois visible en scène, dans un espace «réel» offert à la contemplation des spectateurs, et dans l'univers subjectif des déesses endormies auxquelles elle s'adresse, puisqu'elle les appelle (pour citer la traduction d'Olivier Py) «du plus profond des songes». Daniel Loayza écrivait à ce propos dans son introduction à *L'Orestie* (éd. GF, 2001) : «le fantôme de Clytemnestre n'est pas simplement un rêve ou un fantôme qui nous est rendu perceptible grâce à une convention dramatique. Non seulement les deux aspects nous sont présentés ensemble, de façon à se subvertir discrètement l'un l'autre, mais le versant onirique se dédouble à son tour : en effet, alors même que Clytemnestre leur apparaît en songe, les Érinyes sont également occupées à pourchasser Oreste «en rêve, en glapissant / comme un chien attaché sans relâche à son épreuve». Peu importe alors que la reine se trouve à la fois dans l'univers «réel» figuré par la scène et dans l'invisible espace intérieur au sommeil de ses vengeresses, ou qu'elle constitue à elle seule un songe distinct de celui dont elle cherche à les éveiller. Dans un cas comme dans l'autre, qu'il y ait bilocalisation de cette ultime Clytemnestre, fragmentation ou modulation de l'activité psychique des Érinyes, la situation de l'apparition paraît incertaine, flottant d'un plan à l'autre sans que l'œil théâtral ait en quelque sorte le temps de s'accorder – et tel doit être le but recherché.» Un effet analogue est sans doute à l'œuvre dans la pièce de Kleist : le rêve est à la fois puissance de révélation d'une réalité plus haute et puissance de déréalisation subvertissant nos certitudes les plus solidement ancrées.

CLYTEMNESTRE

Vous dormez !

Vous ne servez à rien, vous dormez.

Les morts m'insultent, ils me traitent de meurtrière.

J'erre dans la honte et parmi les ombres.

Les morts me poursuivent pour mon crime

Mais les dieux ne poursuivent pas

Le fils qui a égorgé sa mère.

Regarde ma blessure dans la nuit !

Le sommeil donne à l'âme

Des yeux que le jour lui refuse !

... / ...

[...]

Lui, libre, il court comme un jeune cerf,
Échappe à votre piège et vous regarde en riant.
Entendez-moi. Au nom de mon âme, réveillez-vous,
Relevez-vous, déesses des profondeurs :
Du plus profond des songes, Clytemnestre appelle.

[...]

Tu dors, ma souffrance ne te touche pas :
Oreste, meurtrier de sa mère est loin.

Tu gémis en dormant, debout, allez !
Le mal est ton devoir !

[...]

CHOEUR *Attaque ! Attaque ! Attaque ! Attention*

CLYTEMNESTRE

Tu chasses ton gibier en rêve,
Tu aboies comme un chien
Toujours à l'affut.

Allez, debout ! Luttez contre la fatigue !
Ne laisse pas le sommeil corrompre ta haine.
Je veux que mes reproches te percent le cœur.
Ce sont les épées de la justice.
Crache sur lui ton souffle sanglant,
Brûle-le avec les flammes de ton ventre,
Prends-le en chasse encore une fois.

CORYPHÉE

Réveille-toi ! Réveille les autres.
Allez, debout !
Sortez du sommeil.
Il faut vérifier la vérité de ce rêve.

Le rêve éveillé, le somnambulisme

À proprement parler le mot «réveillé» n'est pas exact ; disons plutôt que Norbert fut plongé par ce sixième sens dans un état de rêve étrange, à égale distance de la conscience claire et de l'inconscient. Comme s'il était le gardien d'un secret, le profond silence de ce midi lumineux enveloppait tout : silence de mort d'où même le moindre souffle avait disparu et dans lequel Norbert osait à peine respirer.

[...]

En le regardant, ce visage, Norbert se souvint qu'il avait déjà vu Gradiva en rêve dans cette même ville, la nuit où elle s'était étendue tranquillement, comme pour dormir, sur les marches du temple d'Apollon, près du Forum. Avec cette réminiscence, une autre pensée lui vint pour la première fois à l'esprit : sans même avoir réfléchi, il avait pris le train pour l'Italie et, sans s'être pour ainsi dire arrêté à Rome ni à Naples, il avait poursuivi son voyage jusqu'à Pompéi pour y chercher d'éventuelles traces de la jeune femme. Et ce, au sens propre du terme ; car, avec sa façon bien personnelle de marcher, Gradiva avait dû obligatoirement laisser dans la cendre les empreintes de ses orteils, distinctes de toutes les autres.

C'était donc, une fois encore, une créature de rêve qui se déplaçait sous ses yeux dans la lumière éclatante de midi, et pourtant c'était aussi une réalité. La preuve lui en fut donnée par l'effet qu'elle produisit sur un grand lézard allongé immobile dans les chauds rayons du soleil sur la dernière pierre, près du trottoir d'en face. Le corps scintillant de l'animal, comme fait d'or et de malachite, était parfaitement visible et, devant le pied qui approchait, Norbert le vit glisser brusquement au bas de la pierre et s'enfuir sur les blanches dalles de lave de la rue.

[...]

Norbert était vraiment très perplexe, et il répliqua en bégayant un peu :

«Non, vraiment, je crois que je ne vivais pas encore en 79. C'était peut-être, c'était même sûrement cet état d'esprit qu'on nomme le rêve qui m'a transporté dans le temps, à l'époque de la disparition de Pompéi. Mais je t'ai reconnue au premier regard.»

Sur les traits de la jeune femme assise à quelques pas de lui, il put lire nettement une certaine surprise.

Elle répeta étonnée :

«Tu m'as reconnue ? Dans un rêve ? À quoi donc ?

- Je t'ai reconnue tout de suite à ton allure particulière.

- Tu y avais donc prêté attention ? Ma démarche a-t-elle quelque chose de spécial ?»

Wilhelm JENSEN, *Gradiva*, d'après la traduction de Roger OLIVIER, Paris, Pocket, 1995

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

L'APPARITION

Une nuit, je parlais et chantais dans une sorte d'extase. Un des savants de la maison vint me chercher dans ma cellule et me fit descendre à une chambre du rez-de-chaussée, où il m'enferma. Je continuais mon rêve, et, quoique debout, je me croyais enfermé dans une sorte de kiosque oriental. J'en sondais tous les angles et je vis qu'il était octogone. Un divan régnait autour des murs, et il me semblait que ces derniers étaient formés d'une glace épaisse, au-delà de laquelle je voyais briller des trésors, des châles et des tapisseries. Un paysage éclairé par la lune m'apparaissait au travers des treillages de la porte, et il me semblait reconnaître la figure des troncs d'arbres et des rochers. J'avais déjà séjourné là dans quelque autre existence, et je croyais reconnaître les profondes grottes d'Ellorah. Peu à peu un jour bleuâtre pénétra dans le kiosque et y fit apparaître des images bizarres. Je crus alors me trouver au milieu d'un vaste charnier où l'histoire universelle était écrite en traits de sang. Le corps d'une femme gigantesque était peint en face de moi ; seulement ses diverses parties étaient tranchées comme par le sabre ; d'autres femmes de races diverses et dont les corps dominaient de plus en plus présentaient sur les autres murs un fouillis sanglant de membres et de têtes, depuis les impératrices et les reines jusqu'aux plus humbles paysannes. C'était l'histoire de tous les crimes, et il suffisait de fixer les yeux sur tel ou tel point pour voir s'y dessiner une représentation tragique.

Gérard de NERVAL, *Aurélia*, in Pierre Castex, *Anthologie du Conte fantastique français*, Paris, José Corti, 1947

Une pensée qui s'absente de soi-même : *Penthésilée*

Kleist est-il bien un romantique ? On trouve dans son œuvre certains thèmes d'époque, mais leur traitement est d'une originalité absolue. Ainsi des relations entre le rêve, la mort (ou le suicide), les états seconds de la conscience, l'amour. Dans *La Petite Catherine*, l'héroïne doit à une révélation en rêve (qui se trouve être une grâce divine) de connaître le visage de son bien-aimé, qui est transporté dans son rêve alors que son corps repose inanimé, tout pareil à un cadavre. Du coup, l'attitude de Catherine suivant Strahl fait songer à celle d'une somnambule. Dans *Penthésilée*, la reine des Amazones tue son amant et se repaît de sa chair alors qu'elle est hors d'elle-même, et ne revient à la conscience que pour concentrer sa pensée autour du «sentiment qui va [l'] anéantir.» Chez Käthchen comme chez Penthéisilée, si les rapports entre états conscients et états inconscients sont donc compliqués ou brouillés, cela tient d'abord, par un paradoxe apparent, à ce qu'ils sont parfois superposés, voire confondus de façon inédite.

PROTHOÉ

Juste un mot, sœur de mon cœur – (*Elle cherche à lui retirer le poignard.*)

PENTHÉSILÉE

Eh bien, quoi ? – – Que cherches-tu à ma ceinture ?

– Ah oui. Attends ! Je ne comprenais pas.

Voilà le poignard.

(*Elle détache le poignard de sa ceinture et le donne à Prothoé.*)

Veux-tu aussi les flèches ? (*Elle enlève le carquois de son épaule.*)

Voilà, je vide tout mon carquois ! (*Elle verse les flèches devant elle.*)

Certes d'un côté ce serait tentant – (*Elle en ramasse quelques-unes.*)

Car celle-ci – non ? Ou était-ce celle-là – ?

Oui, celle-ci ! C'est juste – peu importe ! Voilà ! Prends-le

Prends toutes les flèches !

(*Elle ramasse tout le tas et le pose dans les mains de Prothoé.*)

PROTHOÉ

Donne.

PENTHÉSILÉE

Car maintenant je descends au sein de moi

Comme au fond d'une mine et j'en retire,

Glacial mineraï, le sentiment qui va m'anéantir.

... / ...

Ce minerai, je le purifie au feu de la détresse
Pour qu'il soit dur comme l'acier ; je le trempe
Dans le poison du remords, brûlant comme un acide corrosif ;
Je le porte sur l'enclume éternelle de l'espérance
Et le forge et l'affile en poignard ;
Et à ce poignard j'offre mon sein ;
Là ! Là ! Là ! Là ! Encore ! – C'est bon. (*Elle tombe et meurt.*)

PROTHOÉ (*soutenant la Reine*).

Elle meurt !

MÉROÉ

Elle le suit, vraiment !

PROTHOÉ

C'est bien !

Car il n'y avait plus de place ici pour elle. (*Elle l'étend sur le sol.*)

LA GRANDE PRÊTRESSE

Ah ! Que l'être humain est fragile, dieux !
Avec quel orgueil, celle qui git là brisée, naguère
Sur les plus hautes cimes de la vie frémissait !

PROTHOÉ

Elle a sombré d'avoir fleuri avec trop de force et d'orgueil
La tempête ne peut rien contre le chêne mort
Alors qu'elle fracasse l'arbre sain
Parce qu'elle peut le saisir par sa cime.

Heinrich von KLEIST, *Penthésilée*, Scène 24, trad. Ruth ORTHMANN et Éloi RECOING,
Paris, Actes Sud – Papiers, 1998

L'amour : Vrai, impossible, réel

«Ni vous sans moi, ni moi sans vous» *Tristan / BÉROUL*

ARISTOPHANE

Au temps jadis, notre nature n'était pas la même qu'aujourd'hui, mais elle était d'un genre différent.

Oui, et premièrement, il y avait trois catégories d'êtres humains et non pas deux comme maintenant, à savoir le mâle et la femelle. Mais il en existait encore une troisième qui participait des deux autres, dont le nom subsiste aujourd'hui, mais qui, elle, a disparu. En ce temps-là en effet il y avait l'androgynie, un genre distinct qui, pour le nom comme pour la forme, faisait la synthèse des deux autres, le mâle et la femelle. Aujourd'hui, cette catégorie n'existe plus, et il n'en reste qu'un nom tenu pour infamant.

Deuxièmement, la forme de chaque être humain était celle d'une boule, avec un dos et des flancs arrondis. Chacun avait quatre mains, un nombre de jambes égal à celui des mains, deux visages sur un cou rond avec, au-dessus de ces deux visages en tout point pareils et situés à l'opposé l'un de l'autre, une tête unique pourvue de quatre oreilles. [...]

Cela dit, leur vigueur et leur force étaient redoutables, et leur orgueil était immense. Ils s'en prirent aux dieux [...]. C'est alors que Zeus et les autres divinités délibérèrent pour savoir ce qu'il fallait en faire ; et ils étaient bien embarrassés. [...] Après s'être fatigué à réfléchir, Zeus déclara : «Il me semble, dit-il, que je tiens un moyen pour que, tout à la fois, les êtres humains, continuent d'exister et que, devenus plus faibles, ils mettent un terme à leur conduite déplorable. [...]» Cela dit, il coupa les hommes en deux, ou comme on coupe les œufs avec un crin. [...] Quand donc l'être humain primitif eut été dédoublé par cette coupure, chaque morceau, regrettant sa moitié, tentait de s'unir de nouveau à elle. Et, passant leurs bras autour l'un de l'autre, ils s'enlaçaient mutuellement, parce qu'ils désiraient se confondre en un même être, et ils finissaient par mourir de faim et de l'inaction causée par leur refus de rien faire l'un sans l'autre. [...] Ainsi l'espèce s'éteignait.

Mais, pris de pitié, Zeus s'avise d'un autre expédient. [...] Il transporta donc leurs organes sexuels à la place où nous les voyons, sur le devant, et ce faisant il rendit possible un engendrement mutuel, l'organe mâle pouvant pénétrer dans l'organe femelle. [...]

C'est donc d'une époque aussi lointaine que date l'implantation dans les êtres humains de cet amour, celui qui rassemble les parties de notre antique nature, celui qui de deux êtres tente de n'en faire qu'un seul pour ainsi guérir la nature humaine. Chacun d'entre nous est donc la moitié complémentaire d'un être humain, puisqu'il a été coupé, à la façon des soles, un seul être en produisant deux ; sans cesse donc chacun est en quête de sa moitié complémentaire. [...]

Chaque fois donc que le hasard met sur le chemin de chacun la partie qui est la moitié de lui-même, tout être humain, et pas seulement celui qui cherche un jeune garçon pour amant, est alors frappé par un extraordinaire sentiment d'affection, d'apparentement et d'amour ; l'un et l'autre refusent, pour ainsi dire, d'être séparés, ne fût-ce que pour un peu de temps.

PLATON, *Le Banquet*, trad. Luc BRISSON, Paris, GF – Flammarion, 2000

Catherine, inspiratrice d'Ondine ; l'ensorcellement par l'amour

Jean Giraudoux, qui était aussi germaniste, fut l'un des premiers lecteurs français de Kleist. Son *Ondine* (1939), essentiellement inspirée par une œuvre du romantique allemand La Motte-Fouqué, témoigne également de l'influence de *La Petite Catherine de Heilbronn*. C'est ainsi que l'amour absolu, immédiat, sans réserve ni pudeur, que l'héroïne (un esprit des eaux) voue à un simple mortel fait songer à celui de Käthchen pour Strahl. De même, l'opposition entre la spontanéité naïve d'une âme pure, proche de la nature, et l'hypocrisie du monde de la cour, telle que l'illustre l'acte II d'*Ondine*, emprunte sans doute plusieurs traits à la pièce de Kleist.

ONDINE, *de la porte, où elle est restée immobile.*

Comme vous êtes beau !

AUGUSTE

Que dis-tu, petite effrontée ?

ONDINE

Je dis : comme il est beau !

AUGUSTE

C'est notre fille, seigneur. Elle n'a pas d'usage.

ONDINE

Je dis que je suis heureuse de savoir que les hommes sont aussi beaux... Mon cœur n'en bat plus !...

AUGUSTE

Vas-tu te taire !

ONDINE

J'en frissonne !

AUGUSTE

Elle a quinze ans, chevalier. Excusez-là...

ONDINE

Je savais bien qu'il devait y avoir une raison pour être fille. La raison est que les hommes sont aussi beaux...

... / ...

AUGUSTE

Tu ennuies notre hôte...

ONDINE

Je ne l'ennuie pas du tout... Je lui plais... Vois comme il me regarde... Comment t'appelles-tu ?

AUGUSTE

On ne tutoie pas un seigneur, pauvre enfant !

ONDINE, *qui s'est approchée.*

Qu'il est beau ! Regarde cette oreille, père, c'est un coquillage ! Tu penses que je vais lui dire vous, à cette oreille ?... À qui appartiens-tu, petite oreille ?... Comment s'appelle-t-il ?

LE CHEVALIER

Il s'appelle Hans...

ONDINE

J'aurais dû m'en douter. Quand on est heureux et qu'on ouvre la bouche, on dit Hans...

LE CHEVALIER

Hans von Wittenstein...

ONDINE

Quand il y a de la rosée, le matin, et qu'on est oppressée, et qu'une buée sort de vous, malgré soi on dit Hans...

LE CHEVALIER

Von Wittenstein zu Wittenstein...

ONDINE

Quel joli nom ! Que c'est joli, l'écho dans un nom !... Pourquoi es-tu ici ?... Pour me prendre ?...

AUGUSTE

C'en est assez... Va dans ta chambre...

ONDINE

Prends-moi !... Emporte-moi !

Jean GIRAUDOUX, *Ondine*, Acte I, Scène 3, Paris, Le Livre de poche, 1975

L'Amour idéal

Maintenant, Wilhelmine, je vais moi aussi te dire quel bonheur j'attends d'un futur mariage. Autrefois, je n'en avais pas le droit, mais maintenant – oh Dieu ! Quelle joie j'en ressens ! – Je vais te décrire l'épouse qui peut maintenant me rendre heureux – et c'est là la grande idée que je médite pour toi. L'entreprise est vaste, mais le but l'est également. Je consacrerai à cette tâche chaque heure que ma situation à venir me laissera libre. Cela donnera un attrait nouveau à ma vie et nous fera traverser plus vite le temps d'épreuve qui nous attend. Dans cinq ans, je l'espère, l'œuvre sera accomplie.

Tu n'as pas à craindre que cette épouse rêvée ne soit pas de cette terre, que je ne puisse la trouver qu'au ciel. Je la trouverai ici-bas dans cinq ans et je l'étreindrai de mes bras terrestres – Je n'exigerai point du lys qu'il s'élève dans les airs aussi haut que le cèdre et ne demanderai point à la colombe de voler comme l'aigle. Je ne sculpterai pas dans la toile, ne peindrai pas le marbre. Je connais le bloc auquel j'ai affaire et je sais ce que j'en puis tirer. C'est un mineraï avec de l'or natif et il ne me reste qu'à séparer le métal de sa gangue. Il a reçu de la nature son poids, sa sonorité, et l'épreuve du feu l'a rendu invulnérable, le soleil de l'amour lui donnera éclat et lumière, et je n'aurai plus, après cette opération chimique, qu'à me chauffer aux rayons que sa surface me renverra.

Je sens moi-même combien ce langage imagé reste terne en comparaison de l'esprit qui m'anime – Oh ! Si je pouvais seulement te communiquer un éclair du feu qui brûle en moi ! Si tu pouvais ressentir à quel point l'idée de faire de toi un jour un être parfait exalte en moi les forces vitales, aiguise les aptitudes, transforme mes énergies en vie et en activité !

Extrait d'une lettre de Kleist à Wilhelmine von Zenge, Würzburg, 10/11 octobre 1800,
trad. Jean-Claude SCHNEIDER, in *Œuvres complètes*, T. V, *Correspondance 1793-1811*,
Paris, Le Promeneur, 2000

Éros et Thanatos dans le romantisme allemand

L'exaltation de la mort volontaire, amoureuse et divinisante, voilà le thème religieux le plus profond de cette nouvelle hérésie albigeoise que fut le romantisme allemand. La mort est le but idéal des «hommes élevés» de la *Loge invisible* de Jean-Paul. Elle se confond avec l'amour chez Novalis. Elle fut pour Kleist «le seul accomplissement» possible d'une «passion d'amour suprême» à laquelle se refusait son corps.

Mais les poètes ne sont plus les seuls à tenter l'au-delà nocturne : un philosophe comme G. von Schubert spéculle sur le «côté nocturne» de l'existence. Fichte lui-même donne la définition de l'amour-par-essence-impossible, le vrai amour qui pousse tout objet pour s'élancer à l'infini. C'est, dit-il, «le désir de quelque chose d'entièrement *inconnu*, qui se révèle uniquement par un besoin, par un malaise, par un vide, à la recherche de ce qui le comblerait, mais ignorant d'où cela peut venir...».

Hoffmann ne dit pas autre chose lorsqu'il baptise cet *inconnu* : la poésie :

«Et voici que jaillit, pur feu céleste qui réchauffe et éclaire sans consumer, toute la félicité ineffable de la vie supérieure, germée au plus secret de l'âme. L'esprit déploie mille antennes toutes vibrantes de désir, tisse son filet autour de celle qui est apparue, et elle est à lui... et elle n'est jamais à lui, car la soif de son aspiration est à jamais insatiable.»

C'est toute l'aventure des mystiques unitives qui de nouveau prend son départ dans la conscience occidentale, c'est, éternelle hérésie passionnelle, la transgression rêvée de toutes les limites, et le suprême désir qui nie le monde. Ainsi revivent de tous côtés et se rassemblent les éléments épars du mythe, que Wagner seul osera nommer, mais alors pour le recréer dans une synthèse définitive. Rien d'étonnant si le premier poème inspiré par le souvenir des cathares et de leur mystique fut composé par l'un des plus purs romantiques : c'est l'épopée des *Albigeois* de Lenau. On peut y lire ces vers qui sont une sorte de profession de foi de la «religion nouvelle» rêvée par Novalis et ses amis :

«Elle aussi, l'ère du Christ, que Dieu nous voile,
Passera, la Nouvelle Alliance sera rompue ;
Alors nous concevrons Dieu comme l'Esprit,
Alors se célébrera l'Alliance éternelle.
L'Esprit est Dieu ! Ce cri puissant retentira
Comme un tonnerre de joie à travers la nuit de printemps.»

Denis de ROUGEMONT, *L'Amour et l'Occident*, Paris, 10/18, 1972

Litanies de la mort

Kleist s'est suicidé le 21 novembre 1811 au bord du Wannsee, peu après avoir tiré une balle dans le cœur de Henriette Vogel, qui avait accepté de mourir avec lui. Quelques instants plus tôt, le couple s'était fait servir un café en plein air, au bord de l'eau. Interrogée par la police, M^{me} Stimming, la femme de l'aubergiste, déclarera : «J'ai rarement vu deux êtres aussi joyeux».

Berlin, nov. 1811

À Adolfine Henriette Vogel,

Ma Jettchen, mon petit cœur, ma chérie, ma petite colombe, ma vie, ma chère et douce vie, lumière de ma vie, mon tout, mon avoir et mon bien, mes châteaux, champs, prairies et vignobles, ô soleil de ma vie, soleil, lune et étoiles, ciel et terre, mon passé et mon avenir, ma fiancée, ma fille, ma chère amie, le fond de mon cœur et le sang de mon cœur, mes entrailles, la prunelle de mes yeux, ô, bien-aimée, comment te nommer ? Mon trésor, ma perle, ma pierre précieuse, ma couronne, ma reine, mon impératrice. Toi la chère enfant gâtée de mon cœur, ce que j'ai de plus cher et de plus haut, mon tout et mon chacun, mon épouse, mes noces, le baptême de mes enfants, ma tragédie, ma gloire posthume. Ah, tu es un deuxième et meilleur moi-même, mes vertus, mes mérites, mes espoirs, le pardon de mes péchés, mon avenir et ma félicité, ô petite fille céleste, enfant de Dieu, mon intercesseur et mon avocate, mon ange gardien, mon chérubin, mon séraphin, combien je t'aime ! —

Lettre à Adolfine Henriette Vogel, Berlin, Novembre 1811, trad. Jean-Claude SCHNEIDER,
in *Œuvres complètes*, T.V, *Correspondance 1793-1811*, Paris, Le Promeneur, 2000

Pucelle vertueuse, femme venimeuse

L'histoire de la pucelle venimeuse

Albert le Grand fait seulement allusion à l'histoire de la Pucelle Venimeuse en invoquant l'autorité d'Avicenne. La forme la plus accomplie de ce récit se trouve dans l'un des premiers textes scientifiques en langue vulgaire de notre histoire, la *Dialogue de Placides et Timéo* qu'il faut situer à la fin du XIII^e siècle.

Un roi qui connaît par les sorts le destin d'Alexandre prépare l'expédition qui lui permettra de se débarrasser de lui. En secret, il fait nourrir de poison une très belle jeune fille et le résultat souhaité est obtenu, car «elle corrompait l'air de son haleine et tuait les bêtes auxquelles elle touchait.» Ce roi fait l'essai de cette ambassadrice de charme sur un premier ennemi qui est foudroyé. Quand il est amené à en découdre avec Alexandre, il utilise le même moyen. voici ce que dit le texte à l'instant de la rencontre :

Et quand Alexandre eut reçu ce beau présent et qu'il vit les demoiselles (il s'agit des suivantes) et la belle jeune fille, plaisante et jouant parfaitement de la harpe, elle lui plut à merveille et c'est à grand peine qu'il se retint d'aller l'embrasser ; et sa tentation fut extrêmement vive. Mais Aristote, un clerc de la cour, et Socrate, son maître, décelèrent la présence du poison chez la jeune fille et ne voulurent pas permettre qu'Alexandre la touche. Et quand ils dirent cela à Alexandre, il ne put le croire, mais il redoutait Socrate, son maître, et n'osa pas le contredire. Socrate fit alors amener deux serfs en présence d'Alexandre et fit embrasser la jeune fille par l'un des deux qui tomba mort sur le champ ; il fit faire la même chose à l'autre qui mourut de la même façon, de sorte qu'Alexandre reconnut que son maître disait vrai. Mais il n'en resta pas là et la fit encore toucher d'autres bêtes, chiens et chevaux, qui moururent sur le champ. C'est ainsi qu'Alexandre fut sauvé cette fois cette fois de la mort par son maître Socrate qui lui fut d'un très grand secours grâce à sa très grande intelligence.

Dans l'argumentation scientifique du texte, l'histoire intervient comme preuve de la mithridatisation qui est expliquée de la manière suivante : le sang comme le vin qui devient aigre peut devenir le contraire de sa nature et de chaud devenir froid. [...]

Dans une imposante tradition, l'acte mortifère prend différentes formes : le regard qui l'appartient au basilic, l'attouchement qui pose le problème de la contagion, enfin l'acte sexuel avec les fantasmes qui s'y attachent et les dangers réels qu'il peut comporter. Comme on le voit le récit comprend toute cette tradition qui peut lui apporter des modifications de détails. Au cours de son histoire et de ses avatars, le récit a pu exprimer la hantise de la transmission de la lèpre et de l'infection vénérienne, de la peste après 1347, de la syphilis après la grande épidémie. À partir de ce moment une ruse de guerre (réelle ou imaginaire ?) consiste à abandonner les prostituées à l'extérieur de la ville qui va subir le siège.

Il est superflu de dire que l'histoire de la Pucelle Venimeuse porte à son point de perfection l'expression des obsessions de la pensée masculine.

THOMASSET, «La Femme au Moyen-Âge. Les Composantes fondamentales de sa représentation : immunité - impunité», in *Ornicar*, n°22-23, 1981

Catherine, l'innocence en question

«Julietta», cria la mère dans l'exaspération de sa douleur, «veux-tu me dire quel est le père, veux-tu me dire son nom ?» Et elle semblait encore prête à pardonner ; mais la marquise, ayant dit qu'elle allait en perdre la raison, Mme de G... se leva du divan : «Va-t'en ! Va-t'en ! Fille de rien ! Maudite soit l'heure où je t'ai mise au monde !» lui dit-elle. Et elle quitta le salon.

La marquise, qui sentait de nouveau la nuit sur ses paupières, attira la sage-femme vers elle et, secouée de tremblements, posa la tête sur sa poitrine ; elle lui demanda d'une voix brisée quelles sont les lois suivies par la nature et s'il était possible de concevoir en l'ignorant.

[...]

«Oh ! Elle est innocente !» lui dit le gouverneur sans cesser d'écrire. — «Comment !» s'écria-t-elle, au comble de l'étonnement. «Innocente ?» — «Oui, c'est en dormant qu'elle a fait cela», fit-il sans lever les yeux. — «En dormant !» répliqua sa femme. «Une chose aussi inouïe serait... !» — «La folle !» s'écria la gouverneur, qui bouscula ses papiers et s'en alla.

Heinrich von KLEIST, *La Marquise d'O.*, trad. M-L. LAUREAU et G. La FLIZE,
Paris, GF – Flammarion, 1990

Un jour, d'Alençon dit à Rais en la regardant voltiger sur un cheval au galop :

– Je ne peux m'étonner qu'elle soit pucelle. à moins d'aimer les garçons, aucun homme n'aurait fantaisie de l'approcher.

Ce propos parut blesser Rais qui répliqua avec vivacité :

– Et moi, pourtant, vous m'étonnez, mon cousin. Quand on aime les garçons, on estime qu'il n'y a rien de tel qu'un garçon, un vrai, pour l'amour. Mais il y a en vérité autre chose chez Jeanne qui explique qu'elle soit pucelle.

– Quelle autre chose ?

– Ne voyez-vous pas la pureté qui rayonne de son visage ? De tout son corps ? Il y a une innocence évidente de toute sa chair qui décourage absolument les paroles grivoises et les gestes de privauté. Oui, une innocence enfantine, avec de surcroît, je ne sais comment dire : une lumière qui n'est pas de cette terre.

– Une lumière du ciel ? s'enquit Alençon les sourcils levés.

– Du ciel, parfaitement. Si Jeanne n'est ni une fille, ni un garçon, c'est clair, n'est-ce pas, c'est qu'elle est un ange.

Ils firent silence pour regarder Jeanne qui souriait, debout, les bras en croix, sur la croupe du cheval lancé au grand galop. Et elle semblait planer en effet sur des ailes invisibles au-dessus de la bête qui martelait rageusement la terre de ses quatre fers.

Michel TOURNIER, *Gilles et Jeanne*, Paris, NRF – Gallimard, 1983

Le procès des hommes

HANS

Ondine m'a aimé comme aucun homme n'a été aimé...

LE SECOND JUGE

En êtes-vous si sûr ? Regardez-là : à vous entendre, elle tremble de peur.

HANS

De peur ? Va voir cette peur avec ta loupe, juge ! Elle ne tremble pas de peur. Elle tremble d'amour ! ... Oui, puisque c'est maintenant mon tour d'accuser, j'accuse. Prends ton écritoire, greffier ! Mets ton bonnet, juge ! On juge mieux, la tête tiède. J'accuse cette femme de trembler d'amour pour moi, de n'avoir que moi pour pensée, pour nourriture, pour Dieu. Je suis le dieu de cette femme, entendez-vous !

LE JUGE

Chevalier...

HANS

Vous en doutez ! Quelle est ta seule pensée, Ondine ?

ONDINE

Toi.

HANS

Quel est ton pain. Quel est ton vin ? Quand tu présidais ma table, et que tu levais ta coupe, que buvais-tu ?

ONDINE

Toi.

HANS

Quel est ton dieu ?

ONDINE

Toi.

HANS

Vous l'entendez, juges ! Elle pousse l'amour au blasphème.

LE JUGE

N'exagérons rien. Ne compliquez pas la cause : elle veut dire qu'elle vous révère.

... / ...

HANS

Pas du tout. Je sais ce que je dis. J'ai des preuves. Tu t'agenouilles devant mon image, n'est-ce pas, Ondine ? Tu baisais l'étoffe de mes vêtements ! Tu faisais des prières en mon nom !

ONDINE

Oui.

HANS

Les saints, c'était moi. Les fêtes, c'était moi. Pour les Rameaux, qui voyais-tu, entrant dans Jérusalem sur son âne, les pieds traînant à terre ?

ONDINE

Toi.

HANS

Au-dessus de moi, qu'agitaient les femmes en criant mon nom ? Ce n'était pas des palmes, qu'est-ce que c'était ?

ONDINE

Toi.

LE JUGE

Mais où cela nous mène-t-il, chevalier ! Nous avons à juger une ondine, et non pas l'amour.

HANS

C'est pourtant là le procès. Qu'il se range à cette barre, l'amour, avec son derrière enrubanné et son carquois. C'est lui l'accusé. J'accuse l'amour le plus vrai d'être ce qu'il y a de plus faux, l'amour le plus déchaîné d'être ce qu'il y a de plus vil, puisque cette femme, qui ne vivait que d'amour pour moi, m'a trompé avec Bertram !

Jean GIRAUDOUX, *Ondine*, Acte III, Scène 4, Paris, Le Livre de poche, 1975

Le dédoublement : les deux fiancées

Dans *Käthchen von Heilbronn*, Kleist présente le conflit de l'être et de l'apparence sous une forme plus évidente encore : chacune de ces deux puissances antagonistes s'incarne dans une femme dont le jeune hobereau Wetter von Strahl est amoureux. Il a connu en rêve qu'une fille d'empereur deviendrait son épouse ; il se montre sensible à l'adoration que lui voue Käthchen, la fille d'un forgeron ; il s'éprend d'une certaine Kunigunde von Thurneck, qui se dit «de la lignée des vieux empereurs saxons». Or il va sortir de son trouble, selon deux révélations parallèles de la vanité de l'apparence. Kunigunde n'est qu'une dangereuse aventurière, qui vit de ruses et d'artifices, et qui se compose un caractère généreux, aussi bien qu'à son miroir une beauté séductrice. Käthchen, au contraire, sous l'humilité de sa condition, de sa mise et de ses attitudes, a pour elle la beauté, un amour fidèle et clairvoyant, une pureté d'âme prête à se traduire par tous les sacrifices ; elle mérite d'être fille d'empereur ; et, quoi qu'en ait pensé le monde, elle l'est, en effet. Strahl, qui s'était fiancé avec Kunigunde, épousera Käthchen : l'apparence ne saurait faire obstacle à la poussée de l'être profond, pas plus qu'elle ne saurait duper l'âme qui, sous elle, ne cherche que lui.

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

Kunigunde, la femme artificielle

(La chambre de Kunigunde. Rosalie s'affaire autour de la coiffeuse de sa maîtresse. Kunigunde non maquillée, au saut du lit ; peu après arrive le comte vom Strahl).

[...]

ROSALIE, effrayée.

Mon Dieu ! Comment êtes-vous entré, monsieur le comte ?

KUNIGUNDE

Rosalie ! *(Elle se lève prestement et sort.)*

LE COMTÉ VOM STRAHL, *comme frappé par la foudre.*

Qui était cette dame inconnue ?

ROSALIE

Où donc ?

LE COMTE VOM STRAHL

Celle qui vient de passer, penchée comme la tour de Pise ?

ROSALIE

C'est Sybille ma belle-mère, Monsieur.

KUNIGUNDE, *hors scène.*

Rosalie !

ROSALIE

Mademoiselle est encore au lit, elle m'appelle. Pardonnez-moi si je – ! Voulez-vous prendre la peine de vous asseoir ? *(Elle prend les affaires de toilette et sort.)*

LE COMTE VOM STRAHL

Ciel tout-puissant ! L'aune dont se sert mon âme pour mesurer les choses sur le marché du monde est fausse. Son effroyable méchanceté, je l'ai prise pour une douce splendeur ! Je devrais me fracasser la tête !

(Entre Kunigunde dans son éclat habituel, Rosalie).

KUNIGUNDE

Oh, comte Friedrich ! Qu'est-ce qui me vaut l'honneur de votre visite ici, jusque dans mes appartements ?

LE COMTE VOM STRAHL *se ressaisit.*

Pardonnez-moi ! Je voulais savoir si tout allait pour le mieux.

KUNIGUNDE

Ma foi ! Est-ce que tout est prêt pour le mariage ?

LE COMTE VOM STRAHL, *s'avancant pour l'examiner de plus près.*

Presque tout, à l'exception du principal -

KUNIGUNDE *recule.*

À quand est fixée la date ?

LE COMTE VOM STRAHL

Demain.

Heinrich von KLEIST, *La Petite Catherine de Heilbronn*, Scène 13, version scénique
d'André ENGEL et Dominique MULLER, texte français de Pierre DESHUSSES, 17 avril 2007

L'AMOUR DU MENSONGE

Quand je te vois passer, ô ma chère indolente,
Au chant des instruments qui se brise au plafond
Suspendant ton allure harmonieuse et lente,
Et promenant l'ennui de ton regard profond ;

Quand je contemple, aux feux du gaz qui le colore,
Ton front pâle, embelli par un morbide attrait,
Où les torches du soir allument une aurore,
Et tes yeux attirants comme ceux d'un portrait,

Je me dis : Qu'elle est belle ! et bizarrement fraîche !
Le souvenir massif, royale et lourde tour,
La couronne, et son cœur, meurtri comme une pêche,
Est mûr, comme son corps, pour le savant amour.

Es-tu le fruit d'automne aux saveurs souveraines ?
Es-tu vase funèbre attendant quelques pleurs,
Parfum qui fait rêver aux oasis lointaines,
Oreiller caressant, ou corbeille de fleurs ?

Je sais qu'il est des yeux, des plus mélancoliques,
Qui ne recèlent point de secrets précieux ;
Beaux écrins sans joyaux, médaillons sans reliques,
Plus vides, plus profonds que vous-mêmes, ô Cieux !

Mais ne suffit-il pas que tu sois l'apparence,
Pour réjouir un cœur qui fuit la vérité ?
Qu'importe ta bêtise ou ton indifférence ?
Masque ou décor, salut ! J'adore ta beauté.

Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, XCVIII – L'Amour du mensonge,
Paris, GF – Flammarion, 1991

Käthchen : une marionnette sublime ?

Eh bien, mon excellent ami, dit monsieur C..., vous voilà en possession de tout ce qu'il vous faut pour me comprendre. Nous voyons que, dans le monde organique, la réflexion perd en éclat et en force à mesure que la grâce apparaît plus rayonnante et souveraine. — Mais tout comme l'intersection de deux lignes située du même côté d'un point se retrouve soudain de l'autre côté après avoir parcouru l'infini, ou bien comme l'image dans un miroir concave se retrouve, après s'être éloignée à l'infini, juste devant nous : de la même façon, c'est lorsque la connaissance a pour ainsi dire parcouru un infini que la grâce est retrouvée ; de sorte qu'elle apparaît simultanément et de la façon la plus pure dans la constitution d'un corps humain ne possédant aucune conscience ou bien alors une conscience infinie, c'est-à-dire le pantin articulé ou le dieu.

Par conséquent, dis-je un peu songeur, il nous faudrait goûter encore une fois à l'Arbre de la Connaissance pour retomber dans l'état d'innocence.

H.v.K.

Heinrich von KLEIST, *Sur le théâtre de marionnettes*, in *Œuvres complètes*, T. I, *Petits écrits*, trad. Pierre DESHUSSES et Jean-Yves MASSON, Paris, Gallimard, Le Promeneur, 1999

La marionnette [...] est inimaginable sans le machiniste, sans l'action qu'il exerce sur elle ; ses membres ne peuvent manifester la grâce de leurs gestes que si le machiniste dispose entièrement de leur centre de gravité et s'il le «régit de l'intérieur de la figure». Aussi l'homme-marionnette ne peut-il subsister dans un univers «où les dieux n'abaissent leurs regards que de loin» et où le sentiment est toujours menacé ; son existence suppose celle d'un dieu qui lui prescrit ses mouvements intérieurs ; il doit recréer le lien intime de l'homme et de la Divinité et, ce faisant, abolir le vice du monde. Quant à l'homme-dieu, son sentiment infini et sa raison infinie ne peuvent manquer d'apporter avec eux le ciel sur la terre et de lui composer un univers total, où les désirs absolus, au lieu de se heurter) des limites infrangibles, passent du monde quotidien, où ils naissent, à un monde supérieur, où ils trouvent leur accomplissement. Käthchen von Heilbronn est un homme-marionnette [...] et l'univers de Käthchen est tout plein des signes miraculeux d'une présence divine.

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

Le jugement de Dieu

«Eh quoi ?» dit l'empereur, qui, blêmissant, se levait de son siège, «le jugement sacré de Dieu ne s'est-il pas prononcé pour la justice de sa cause et va-t-il donc être permis, après ce qui s'est passé, de penser que Littegarde est innocente de l'acte criminel pour lequel il l'a traînée en justice ?...» Effaré, il descendit du balcon, et plus de mille chevaliers, suivis de tout le peuple qui affluait par-dessus les bancs et les barrières, se massèrent autour de la couche du malade. «Innocente !» répliqua le comte, en s'appuyant sur le prieur pour se redresser à demi, «ainsi l'a décidé la sentence du Dieu souverain, en ce jour fatal, devant les yeux de tous les bourgeois de Bâle rassemblés ! Lui, en effet, frappé de trois blessures dont chacune était mortelle, est là, comme vous voyez, en pleine santé et dans l'épanouissement des forces de la vie, tandis qu'un coup de sa main qui semblait à peine m'avoir touché l'épiderme, dans une marche lente et terrible, a gagné jusqu'au coeur même de ma vie, en abattant mes forces comme la bourrasque abat un gland. Mais maintenant, au cas où quelque incrédule garderait encore un doute, voici les preuves : c'est Rosalie, sa camériste, qui m'a reçu dans cette nuit de la Saint-Remi, alors que moi, le misérable, dans l'aveuglement de mes sens, je croyais tenir dans mes bras celle-là même qui a toujours repoussé mes avances avec mépris !»

À ces mots, l'empereur resta immobile comme une statue de pierre. Se tournant vers le bûcher, il envoya un chevalier avec l'ordre de gravir lui-même l'échelle, de délier et de lui amener le chancelier ainsi que la dame, tombée déjà évanouie dans les bras de la mère. «Maintenant, chaque cheveu de votre tête a pour gardien un ange !» s'écria-t-il, au moment où Littegarde, la poitrine à demi découverte et la chevelure dénouée, parvint jusqu'à lui, à travers la foule qui, saisie de respect et de surprise, s'ouvrait devant elle. Elle tenait par la main son ami, le seigneur Friedrich qui, lui-même, au sentiment de cette miraculeuse délivrance, sentait ses genoux défaillir. Ils s'étaient agenouillés devant lui et il les bâsa tous deux au front.

Heinrich von KLEIST, *Le Duel*, trad. M-L. LAUREAU et G. La FLIZE,
Paris, GF – Flammarion, 1990

Bibliographie

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

Jean-Christophe BAILLY, *Regarder la peinture*, Hazan, 1992

Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, Paris, GF – Flammarion, 1991

Jean CHASSARD et Gonthier WEIL, *Dictionnaire des œuvres et des thèmes de la littérature allemande*, Paris, Classiques Hachette, 1973

ESCHYLE, texte français d'Olivier PY, *L'Orestie, Les Euménides*, Paris, Actes Sud – Papiers, à paraître au printemps 2008

Jean GIRAUDOUX, *Ondine*, Paris, Le Livre de poche, 1975

Heinrich von KLEIST

La Petite Catherine de Heilbronn ou L'Épreuve du feu, trad. Éloi RECOING et Ruth ORTHMANN, Paris, Actes Sud – Papiers, janvier 2008

Penthésilée, trad. Éloi RECOING et Ruth ORTHMANN, Paris, Actes Sud – Papiers, 1998

Le Prince de Hombourg, trad. Éloi RECOING et Ruth ORTHMANN, Paris, Actes Sud – Papiers, 2000

Théâtre complet, trad. Éloi RECOING et Ruth ORTHMANN, Paris, Babel, 2001

Sur le théâtre de marionnettes, Paris, Mille et une nuits, 1998

La Marquise d'O., trad. M-L. LAUREAU et G. La FLIZE, Paris, GF – Flammarion, 1990

Œuvres complètes, T. I, *Petits écrits*, trad. Pierre DESHUSSES et Jean-Yves MASSON, Paris, Gallimard, Le Promeneur, 1999

Œuvres complètes, T. II, *Récits*, trad. Pierre DESHUSSES, Paris, Gallimard, Le Promeneur, 2000

Œuvres complètes, T. III, *Théâtre I*, trad. Pierre DESHUSSES et Irène KUHN, Paris, Gallimard, Le Promeneur, 2001

Œuvres complètes, T. IV, *Théâtre II*, trad. Pierre DESHUSSES et Irène KUHN, Paris, Gallimard, Le Promeneur, 1999

Œuvres complètes, T. V, *Correspondance 1793-1811*, trad. Jean-Claude SCHNEIDER, Paris, Gallimard, Le Promeneur, 2000

Gérard de NERVAL, *Aurélia*, in Pierre Castex, *Anthologie du Conte fantastique français*, Paris, José Corti, 1947

PLATON, *Le Banquet*, trad. Luc BRISSEON, Paris, GF – Flammarion, 2000

Denid de ROUGEMONT, *L'Amour et l'Occident*, Paris, 10/18, 1972

THOMASSET, «La Femme au Moyen-Âge. Les Composantes fondamentales de sa représentation : immunité - impunité», in *Ornicar*, n°22-23, 1981

Michel TOURNIER, *Gilles et Jeanne*, Paris, NRF – Gallimard, 1983

Pour aller plus loin ...

Portraits de femmes

Deux spectacles à venir dans la saison où les femmes sont des personnages centraux : Agnès, Clytemnestre, Cassandre, ou encore Électre...

L'École des Femmes création

de MOLIÈRE / mise en scène Jean-Pierre VINCENT
du 24 janvier au 29 mars 2008 au Théâtre de l'Odéon / Paris 6^e

En 1990, Daniel Auteuil traversait *Les Fourberies de Scapin* avec Jean-Pierre Vincent. Ils se retrouvent aujourd'hui pour aborder un Molière fondateur, où le metteur en scène déchiffre «quelque chose de radieux, une aurore de théâtre et d'humanité».

L'Orestie création

d'ESCHYLE / mise en scène Olivier PY
du 15 mai au 21 juin 2008 au Théâtre de l'Odéon / Paris 6^e

Admirauteur des Grecs et de Claudel, il songeait depuis longtemps à se mesurer aux «voix endeuillées» de la monumentale trilogie d'Eschyle ; son arrivée à l'Odéon lui en fournit l'occasion magnifique.

Rendez-vous avec les enseignants le 30 janvier 2008 à 19h au Théâtre de l'Odéon pour une présentation générale du spectacle par Olivier PY : lectures d'extraits du texte, présentation de la maquette du décor et du projet.

Renseignements au 01 44 85 40 33 / 40 39

À voir également ...

Au théâtre

Penthésilée

d'Heinrich von KLEIST / mise en scène Jean LIERMER
du 26 janvier à fin mai 2008

Comédie française / Salle richelieu
Place Colette
75001 Paris

Au cinéma ou en DVD

Dolls

de Takeshi KITANO (2003) / existe en DVD

La Marquise d'O... film franco-allemand (Die Marquise von O...)
d'Éric ROHMER (1976) / existe en DVD

Breaking the Waves

de Lars von TRIER, sortie cinéma en 1996 / existe en DVD

La Fille de l'eau

de Jean RENOIR (1924)

La Passion de Jeanne d'Arc

de Carl Theodor DREYER (1927)

Au musée

Images de femmes / Musée d'Orsay

visite avec conférencier, l'un des parcours pédagogiques de la thématique «L'Art et la société»

Maudite Aphrodite / Musée du Louvre

parcours de visite : Maudite Aphrodite - Les stratégies amoureuses des couples mythiques

Saison 2007-2008

Théâtre de l'Odéon / Ateliers Berthier

20 > 30 sept. 2007

Théâtre de l'Odéon / 6^e

27 sept. > 10 nov. 2007

Ateliers Berthier / 17^e

9 > 27 oct. 2007

Théâtre de l'Odéon / 6^e

7 > 11 nov. 2007

Théâtre de l'Odéon / 6^e

14 > 18 nov. 2007

Théâtre de l'Odéon / 6^e

27 nov. > 4 déc. 2007

Théâtre de l'Odéon / 6^e

8 > 16 déc. 2007

Théâtre de l'Odéon / 6^e

10 janv. > 23 févr. 2008

Ateliers Berthier / 17^e

24 janv. > 29 mars 2008

Théâtre de l'Odéon / 6^e

8 > 22 mars 2008

Ateliers Berthier / 17^e

27 mars > 18 avril 2008

Ateliers Berthier / 17^e

22 > 31 mai 2008

Ateliers Berthier / 17^e

15 mai > 21 juin 2008

Théâtre de l'Odéon / 6^e

Illusions comiques

texte et mise en scène OLIVIER PY

Homme sans but

création

d'ARNE LYGRE mise en scène CLAUDE RÉGY

Le Bourgeois, la Mort et le Comédien

(*Les Précieuses ridicules*, *Tartuffe*, *Le Malade imaginaire*)
de MOLIÈRE mise en scène ÉRIC LOUIS

Moby Dick

création en italien surtitré

d'après HERMAN MELVILLE mise en scène ANTONIO LATELLA

La Cena de le ceneri (*Le Banquet des cendres*)

en italien surtitré

d'après GIORDANO BRUNO mise en scène ANTONIO LATELLA

Maeterlinck

en français, allemand, néerlandais, anglais surtitrés

d'après MAURICE MAETERLINCK

mise en scène CHRISTOPH MARHALER

Krum

en polonais surtitré

d'HANOKH LEVIN mise en scène KRZYSZTOF WARLIKOWSKI

La Petite Catherine de Heilbronn

création

d'HEINRICH VON KLEIST mise en scène ANDRÉ ENGEL

L'École des femmes

création

de MOLIÈRE mise en scène JEAN-PIERRE VINCENT

Pinocchio

création spectacle pour enfant

d'après CARLO COLLODI texte et mise en scène JOËL POMMERAT

Tournant autour de Galilée

création

spectacle de JEAN-FRANÇOIS PEYRET

Ivanov

en hongrois surtitré

d'ANTON TCHEKHOV mise en scène TAMÁS ASCHER

L'Orestie

création

d'ESCHYLE mise en scène OLIVIER PY