



Dictionnaire des théâtres du monde

Von Kleist Heinrich

Francfort-sur-l'Oder, 1777 - Berlin, Wannsee, 1811

Poète allemand auteur de nouvelles célèbres et d'une demi-douzaine de pièces de théâtre dont quelques-unes parmi les plus jouées du répertoire international.

Né dans une famille noble de tradition militaire qui avait donné à la Prusse une vingtaine de généraux, Kleist, orphelin de père à onze ans, entre à quinze ans au régiment des gardes de Potsdam. Sous-officier, il participe en 1793-1795 aux campagnes du Rhin contre la République française. Lieutenant en 1797, il rompt avec l'armée et entreprend des études de droit à Francfort-sur-l'Oder. C'est là qu'il fait la connaissance de Wilhelmine von Zenge, qui devient sa fiancée et à qui il adresse de nombreuses lettres. Mais leurs relations, telles qu'elles se reflètent dans cette correspondance, sont très troubles et très perturbées. C'est le cas, notamment, lors du voyage que Kleist effectue à Würzburg pour se faire soigner, voyage qui, écrit-il à Wilhelmine, doit leur assurer amour et bonheur, mais qu'il entoure d'un épais mystère tout en demandant à sa fiancée une confiance absolue.

Un peu plus tard, Kleist lit Kant. Dans une lettre (22 mars 1801), il a relaté le choc qu'a été pour lui cette lecture. En résumé, on peut dire qu'il a interprété Kant en un sens pessimiste en déduisant de l'idée kantienne de la relativité de la connaissance la conviction désespérante que la connaissance est absolument impossible. Par ailleurs, ce qui complique encore sa situation affective, Kleist est très attaché – on peut parler de fixation au sens freudien – à sa demi-sœur Ulrike. C'est avec elle déguisée en homme, ce qui en dit long sur le psychisme de l'un et de l'autre, qu'il entreprend en avril 1801 un voyage à Paris, qui sera une grande désillusion. L'environnement urbain, les relations humaines, les arts et les sciences, tout, en France, le déçoit. S'ajoutant à la lecture de Rousseau, ce séjour suscite chez Kleist un refus de la civilisation et une haine de la France dont on retrouve les traces dans toute son œuvre.

Crises et « magasin d'idées »

La vie de Kleist est déjà une succession de crises : rupture avec l'armée, crise avec Wilhelmine, crise « kantienne », crise parisienne, crise rousseauiste. C'est donc entre 1800 et 1802, plus que, comme on le dit parfois, dans les essais très postérieurs – De l'élaboration progressive des idées dans le discours (1805-1806) et Sur le théâtre de marionnettes (1810) – qu'il faut chercher les clés de son œuvre. C'est à ce moment que se constitue ce qu'il appellera son « magasin d'idées », disons plus justement un ensemble de thèmes et de situations, récurrents dans l'œuvre, qui ont leur racine dans sa biographie affective et intellectuelle. Énumérons brièvement : le conflit entre l'individu et la communauté, la rupture et l'exclusion ; le masque et la dissimulation ; l'énigme et son dévoilement ; la tromperie ; l'incapacité de distinguer le vrai du faux, le rêve de la réalité ; le secret et l'interrogatoire ; l'exigence de confiance absolue et la perte de confiance entre les êtres ; la méprise et le malentendu ; la guerre des sexes ; la nostalgie du bonheur et de l'absolu. Tous ces thèmes sont des thèmes tragiques, mais offrent aussi la possibilité d'un traitement comique.

Ils prennent forme dès les premières pièces. Dans *La Famille Schroffenstein* (*Die Familie Schroffenstein*, 1803), deux branches de la même famille se soupçonnent mutuellement d'avoir commis le meurtre d'un de leurs enfants. La pièce montre l'escalade de la méfiance, « peste noire de l'âme », conduisant à de nouveaux meurtres, mais par erreur : chaque père tue son propre enfant en croyant tuer l'enfant de son ennemi. Dans *Robert Guiskard*, le chef normand qui assiège Constantinople est contaminé par la peste qui s'est abattue sur son armée, mais il est contraint de garder le secret de sa maladie. Kleist détruit une première version de cette pièce lors de son second

séjour à Paris en 1803, et elle restera limitée à un fragment d'une dizaine de scènes. On retrouve ces thèmes dans *Amphitryon*, conçu en 1802, rédigé à Königsberg en 1805-1806 et publié en 1807 par Adam Müller (première à Berlin en 1899). Le sous-titre annonce expressément une « comédie d'après Molière ». Il y a certes des aspects burlesques, surtout au début de la pièce avec le triangle Mercure/Charis/Sosias. Mais il apparaît rapidement que Kleist a infléchi le mythe d'Alcmène sinon vers le tragique, du moins vers une tonalité grave liée aux thèmes du double, de l'identité perdue, des incertitudes du sentiment et de la confusion entre le réel et l'imaginaire. À cela s'ajoute que la tension est parfois très forte entre les protagonistes et que le « Ah » ! final dans la bouche d'Alcmène suggère que les conflits ne sont pas heureusement résolus. H. R. Jauss a parlé à juste titre d'une « tragi-comédie de la conscience de soi ». L'annonce de la naissance d'Héraklès (III, 11, v. 2335) a donné lieu à des interprétations chrétiennes. Au total, c'est, avec *La Petite Catherine de Heilbronn*, la pièce de Kleist où les éléments romantiques sont le plus développés. La Cruche cassée (*Der zerbrochene Krug* ; première représentation par [Goethe](#), à Weimar, 2 mars 1808) s'inspire de thèmes voisins, mais ils sont traités sur un mode plus nettement comique. Comme Œdipe dans la pièce de Sophocle, que Kleist lit au même moment, le juge Adam est contraint de mener l'enquête sur son propre délit, avec cette différence qu'il se sait d'emblée coupable. Le comique réside principalement dans l'acharnement du juge à dissimuler sa faute en inventant sans cesse de nouvelles explications, dans ses mensonges et ses lapsus. Kleist a renouvelé ici une forme dramatique à toute épreuve : le procès avec interrogatoire. La dynamique naturelle de cette forme se traduit ici dans l'enchaînement continu des treize scènes sans division en actes. Effrayé par certaines longueurs, Goethe crut bien faire, lors de la première, en découpant le texte en trois actes, accentuant ainsi illogiquement le caractère statique qu'il reprochait à l'action. À l'inverse, Adamov, dans sa traduction de la pièce (1954), a supprimé complètement la division en scènes.

« Une expectoration libératrice »

Dans *Penthésilée* (*Penthesilea*, publié en 1807 ; première en 1876), Kleist, exceptionnellement, a recours à la mythologie classique. Dans la variante la plus répandue de ce mythe de la violence originelle entre les sexes, c'est Achille qui tue Penthésilée et s'éprend d'elle au moment de sa mort. Kleist a retenu une autre variante, qui correspondait mieux à sa propre structure psychique et à sa relation perturbée avec les femmes : Penthésilée tue Achille, puis se suicide. Avec la mort d'Achille, Kleist a réintroduit l'horrible, le carnage éliminés du théâtre tragique depuis le baroque. Il innove également, en particulier par rapport à [Schiller](#), par la nature du tragique. La notion de faute est remplacée par celle de méprise et de malentendu. Penthésilée n'est pas responsable d'un acte qu'elle commet dans un état de semi-démence. Ce n'est pas non plus le schéma courant de la tragédie par absence d'amour, ni celui d'un amour impossible en raison d'obstacles extérieurs. L'amour ici est partagé, mais vicié et dénaturé dès l'origine par une relation de domination avec le partenaire. Tout fait penser que Kleist a écrit cette pièce pour se libérer de ses obsessions et qu'il a réalisé là un véritable psychodrame avec effet cathartique. Il a lui-même comparé sa pièce à une « expectoration libératrice » (lettre du 17 décembre 1807).

Dans toutes ses pièces, Kleist utilise le vers classique, le pentamètre iambique non rimé. Mais il le fait en évitant la monotonie et avec une grande recherche de l'expressivité. Le trait le plus marquant est la syntaxe particulière, qui bouscule les règles courantes de l'ordre des mots et enchaîne les subordonnées en cascade. C'est surtout dans *Penthésilée* que se déploie toute la virtuosité de ce style. Accumulation d'adverbes en tête de la phrase, déplacement de mots créent une impression de frénésie et de tumulte dont la puissante dynamique est l'analogue verbal de l'inquiétante étrangeté des situations. L'accumulation de ces procédés a fait parler de surcharge baroque. Mais ce style est en relation avec l'atmosphère et le sens de la pièce, et en général avec la nature complexe de la vision kleistienne du monde.

Comme les deux pièces précédentes, *La Petite Catherine de Heilbronn* (*Das Käthchen von Heilbronn* ; première à Vienne en 1810) repose sur le dévoilement d'une énigme. Au Moyen Âge, un bourgeois de Heilbronn accuse devant le tribunal de la Sainte Vehme le comte Wetter vom Strahl d'avoir ensorcelé sa fille âgée de quinze ans, qui s'attache obstinément à ses pas. D'abord sensible aux séductions de la diabolique Cunégonde von Thurneck, le comte aura, par la concordance entre deux rêves, la révélation de son amour véritable pour Catherine. Selon Kleist, « Catherine est l'inverse de Penthésilée, son autre pôle, un être dont la force réside dans l'action ». Cette pièce, en outre, prend place dans le vaste mouvement romantique de retour aux sources populaires ou s'illustrèrent les frères Grimm (*Contes*, 1812).

Le retour du fils

En 1809, Kleist s'est joint au mouvement patriotique qui prépare le relèvement de la Prusse vaincue en 1806 à Iéna et occupée par les Français. Il exprime sa haine de Napoléon et de la France dans le Catéchisme pour les Allemands et Quel est l'enjeu de cette guerre ? . Dès la fin de 1808, il avait écrit La Bataille d'Arminius (*Die Hermannschlacht*), qui magnifie la victoire du héros german sur les légions romaines. Kleist pensait œuvrer ainsi à une alliance entre la Prusse et l'Autriche contre Napoléon. Dans le même esprit, il songe en 1810 à écrire une pièce inspirée par l'histoire de la dynastie des Hohenzollern. Ce sera *Le Prince de Hombourg* (*Der Prinz von Hombourg*) , qu'il qualifie de « pièce patriotique », achevé au début de l'été 1811, et imprimé en 1821 seulement (première à Vienne en 1821 ; première en France au TNP, m. en sc. [Vilar](#), avec [Philippe](#) dans le rôle-titre, 1951). C'est, en première lecture, un drame politique sur l'adhésion ou la non-adhésion de l'individu à la norme sociale et à l'État. Le Prince, qui commande la cavalerie de l'armée prussienne, a contribué de façon décisive à la victoire de Fehrbellin sur les Suédois (1675), mais en enfreignant les décisions de l'état-major qui lui ordonnait d'attendre l'ordre d'attaquer. Il est condamné à mort pour insubordination, le souverain acceptant cependant de casser la sentence si le Prince l'estime injuste. Hombourg admet le bien-fondé du jugement et se prépare à mourir. Après un simulacre d'exécution, il est gracié au dernier moment et fêté en héros vainqueur. Le manifeste final de foi nationale (« Dans la poussière, tous les ennemis du Brandebourg ») a pu faire penser qu'il s'agissait d'une apologie de la Prusse et de l'autorité en général. À cette interprétation s'oppose une lecture libertaire et anarchisante (un sonnet de [Brecht](#) ; la mise en scène de [Karge](#) et [Langhoff](#)). Une lecture plus nuancée permet d'échapper à cette polarisation. *Le Prince de Hombourg* n'est ni une apologie de la raison d'État ni une illustration de l'écrasement de l'individu par le pouvoir politique. La pièce est le lieu d'une double critique, critique de l'anarchisme individualiste par le pouvoir, et critique du pouvoir par l'individu. Ce double mouvement aboutit à une réconciliation de l'individu avec l'ordre social. Cette signification n'est pas sans homologie avec la situation historique de la Prusse en 1810-1811, quand le gouvernement tente, par des réformes d'esprit démocratique, de regagner la confiance et l'appui de la population. Mais la pièce admet aussi une lecture psychologique et psychanalytique. Elle donne à voir la maturation et la guérison d'un jeune homme qui vit tardivement le conflit œdipien avec le père. L'évolution de Hombourg représente symboliquement le passage de l'état immature, du conflit avec le père, à l'intériorisation de l'image paternelle et à l'introjection de la loi. À la fin, le Prince devenu adulte est réintégré dans la société d'où il avait été exclu. Cette issue positive fait songer à la fin heureuse de Catherine de Heilbronn .

Émergence de la modernité

En 1811, les difficultés s'accumulent pour Kleist et conduisent à une ultime et fatale crise. Il est en conflit avec la censure prussienne à propos de son journal, *Berliner Abendblätter*, pour lequel le ministre Hardenberg lui refuse une subvention et dont le dernier numéro paraît à la fin de mars. Par l'intermédiaire de sa cousine Marie von Kleist, le poète fait parvenir une copie du *Prince de Hombourg* à la belle-sœur du roi, née princesse de Hesse-Hombourg. Choquée par l'image que la pièce donnait de son ancêtre – surtout dans la scène (III, 5) où Hombourg, terrorisé après avoir vu la fosse préparée pour son cadavre, supplie la souveraine de lui sauver la vie –, la princesse refuse le soutien financier demandé. Kleist passe l'été et l'automne 1811 dans une profonde dépression. Le 21 novembre, il se suicide sur les bords du Wannsee, dans les environs de Berlin, après avoir tué son amie Henriette Vogel.

Kleist n'a pas inventé de formes dramatiques nouvelles. Tout au plus se signale-t-il par une tendance marquée, saisissable dans l'abondance des didascalies, vers l'opéra à grand spectacle (*La Petite Catherine de Heilbronn*, *Le Prince de Hombourg*). On a signalé précédemment l'originalité de son style, mais, en fait, sa position novatrice de dépassement du classicisme n'est pas dans les caractères formels de son théâtre ; elle est plutôt dans sa psychologie personnelle, qui lui vaudra une réputation de poète maudit, et dans la psychologie tourmentée de ses personnages. Goethe ne s'y est pas trompé. Pour lui, Kleist était un hypocondriaque, un poète de l'extrême, profondément perturbé par un psychisme pathologique. La phrase célèbre : « J'appelle classique ce qui est sain et romantique ce qui est malade » (*Conversations avec Eckermann*, 2 avril 1829) visait sans doute aussi l'auteur de *Penthésilée*. Mais au-delà de l'opposition entre deux tempéraments poétiques, il faut voir là une fracture historique dans l'évolution de la littérature allemande. Ce qui émerge avec Kleist dans le langage dramatique, c'est la complexité, le déséquilibre, la démesure et, pour tout dire, la névrose de l'individu moderne désadapté. Il est normal que son œuvre n'ait été vraiment appréciée que vers la fin du siècle, à l'époque de [Strindberg](#) et de [Wedekind](#).

Difficile à monter, Kleist a tenté quelques metteurs en scène français séduits par la profondeur de sa pensée : Lassalle pour *Amphitryon* (1988), Engel pour *Penthésilée* (1981) et *La Petite Catherine de Heilbronn* (2008), Jean Liermier pour *Penthésilée* à nouveau (Comédie-Française, 2008).

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Penthesilée. Traduction de Julien Gracq , Kleist, Paris, J. Corti(Ligugé, impr. de Aubin), 1954. In-16, 125 p. 360 fr. [D. L. 6434-54] -XcTh-
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb32311853d>
- Macht und Ohnmacht der Sprache, Untersuchungen zum Sprachverständnis und Stil Heinrich von Kleists , Hans Heinz Holz, Frankfurt am Main, Bonn : Athenäum Verlag, 1962
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb33044268r>
- L'univers tragique de Kleist , essai, Jacques Brun, Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur, 1966
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb329348349>
- À la recherche de la réalité , contribution à une esthétique marxiste moderne, Ernst Fischer ; traduit de l'allemand par Jean-Louis Lebrave et Jean-Pierre Lefebvre, Paris : Denoël, 1970
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb352347645>
- L'état amoureux , essais psychanalytiques, Christian David, [Paris] : [Payot & Rivages], 2001
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37714947v>
- Théâtre allemand, 1750-1850 , éléments pour l'analyse du texte de théâtre, Joël Lefebvre, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1992
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35533759v>

Rédacteur(s)

J. LEFEBVRE

Éditions Bordas, 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité Espace germanique

Zone(s) géographique(s) : Allemagne

Période(s) : 18^{ème} siècle 19^{ème} siècle

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : Goethe (J.W.) Sophocle Adamov (A.) Familie Schroffenstein (die) Robert Guiskard Amphitryon Petite Catherine de Heilbronn (la) Zerbrochene Krug (der) Schiller (F.) Penthesilea Käthchen von Heilbronn (das) Vilar (J.) Philipe (G.) Brecht (B.) Karge (M.) Langhoff (M.) Herrmannschlacht (die) Prinz von Hombourg (der) Prince de Hombourg (le) Catherine de Heilbronn Strindberg (A.) Wedekind (F.) Penthesilée Lassalle (J.) Engel (A.)

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/biographie-von-kleist-heinrich>