

LA CRUCHE CASSEE

C'est en 1802, que Henrich von Kleist entreprit d'écrire « La Cruche cassée », sa seule comédie : elle lui fut inspirée par une gravure de Le Beau qu'il décrit ainsi : « on y remarquait tout d'abord un juge siégeant gravement au tribunal ; devant lui se trouvait une vieille femme qui tenait en main une cruche cassée et semblait faire la preuve des torts qu'elle avait subis, l'accusé, un jeune paysan, que le juge apostrophait avec violence, comme si sa culpabilité était établie, se défendait encore, mais faiblement ; une jeune fille qui avait vraisemblablement témoigné en cette affaire (car qui sait à quelle occasion le délit avait été commis ?) se tenait entre sa mère et son fiancé en tortillant son tablier – on ne peut avoir une mine plus défaite après avoir porté un faux témoignage- ; et le greffier (il avait peut-être regardé la jeune fille peu avant) jetait maintenant sur le juge le regard soupçonneux que Créon jetait sur Œdipe dans une semblable occasion ».



Il s'agit là, on le voit, moins d'une description que d'une interprétation poétique ; en fait, le sujet de la gravure est un des sujets les plus banals, les plus habituels du dix-huitième siècle français, mais Kleist y transporte son obsession majeure : celle de la Justice, ou plus exactement du justicier confondu par la Justice même qu'il est tenu de faire respecter.

Un tel sujet n'avait jusqu'alors été traité (et par Kleist lui-même) que sur le mode tragique. Comment Kleist a-t-il fait du juge Adam un Œdipe comique ? D'abord en donnant à la culpabilité un caractère dérisoire : Œdipe, en tuant son père et en épousant sa mère, attire sur la cité la malédiction des dieux ; Adam, lui, a simplement tenté de séduire une petite paysanne et s'apprête à condamner injustement un jeune homme fort niais, et sa faute n'aura de fâcheuses conséquences que pour lui. Il n'est pas jusqu'à l'infirmité d'Oedipe qui ne soit prêtée au juge Adam, mais elle devient un grotesque et pitoyable pied bot. De plus, Adam, contrairement à Oedipe, se sait coupable, et le drame ne réside pas pour lui dans la découverte de cette faute par les autres. Le spectateur accordera, tout au plus, à ce vieillard libidineux (dont certains aspects, de l'aveu même de Kleist, ne sont pas sans rappeler le Tartuffe de Molière) une pitié méprisante. Enfin, comble de dérision, ce personnage borné, sans grandeur, porte le nom du premier coupable de l'humanité dont il n'a même pas pu reproduire la faute : le juge Adam a seulement désiré Eve, et son désir, malgré les voies tortueuses qu'il a empruntées, n'a pas été satisfait.

Traitant dans sa comédie un thème bien connu, Kleist l'a néanmoins construite selon sa manière propre, celle que l'on retrouve, portée à la perfection dans la « Marquise d'O ». Un fait est posé : le jugement. Ce jugement sert de pivot à l'action qui progresse de façon circulaire, le rappel d'un acte déjà accompli entraînant une découverte fragmentaire de la vérité, jusqu'à ce que rappels et découvertes forment autour du coupable un cercle de plus en plus étroit, de plus en plus rigoureux, dont le centre devient intenable.

Le mérite exceptionnel de la pièce consiste sans doute dans l'art précis, mathématique, avec lequel Kleist a su faire intervenir, alternativement, les quelques éléments accusateurs (cruche, perruque, pied- bot, etc...), chacun de ces éléments apparaissant d'abord comme une menace, puis comme une chance de salut, pour venir finalement prendre une juste place dans le puzzle parfait que redoutait le juge Adam.

« La Cruche Cassée » a été représentée pour la première fois en 1808, au Théâtre de Weimar dirigé par Goethe. Mais celui-ci, soit par malveillance (on connaît l'ambiguïté de ses sentiments à l'égard de Kleist), soit faute d'avoir discerné le vrai sens de la pièce, la coupe de deux entr'actes, empêchant ainsi le spectateur de suivre la progression, et faisant prendre pour du désordre

la savante construction voulue et réalisée par Kleist. C'est bien après la mort de celui-ci, notamment grâce aux efforts de Tieck, et plus tard de Hebbel, que le public allemand reconnut la valeur de « La Cruche cassée », qui fait maintenant partie du répertoire classique. Il est temps que cette célébrité s'étende, et que l'on reconnaisse dans le juge Adam, une des premières incarnations, sinon la première, du héros moderne, coupable et sordide, et pourtant appelé, par la situation centrale qu'il occupe, à la destruction absolue, celle qui n'a pas la gloire pour contrepartie.

Arthur Adamov

De l'innocence retrouvée

Kleist a réuni dans personnage du juge Adam plusieurs figures mythiques, qui relèvent à la fois de la mythologie chrétienne et de la mythologie païenne.

Le premier de ces mythes est celui de Satan. Le diable est souvent invoqué dans la pièce comme la source de tous les maux, et il est même accusé d'avoir mis le désordre dans le greffe et d'avoir cassé la cruche. Adam a en commun avec le diable, une difformité physique – un pied-bot, là où le diable a les pieds crochus – ce qui entraîne chez l'un et chez l'autre une claudication. Du reste, Adam est pris pour le diable par la voisine dame Brigitte, notamment à cause de cette difformité. Enfin, Adam, comme Satan, tente de séduire une Eve. Dans la mythologie, le diable est la figure du mal, de l'ange déchu, celui qui s'est dressé contre Dieu après que Dieu a été injuste envers lui. Le juge Adam est-il alors la personnification du mal, d'un mal revendiqué et affirmé comme tel ? Il nous faut avant de tenter de répondre à cette question considérer les autres aspects mythiques du personnage.

Par son nom, et par celui de celle qu'il veut séduire, le juge Adam fait immédiatement penser au premier homme de la *Bible*. Ainsi le diable et Adam seraient, dans la perspective de la pièce, une seule et même personne. Il n'y aurait pas de serpent, l'homme serait le démon qui a séduit la femme. Cette idée se retrouve dans *La Marquise d'O*, où celui qui était d'abord l'ange libérateur, le Comte F. se révèle être ensuite le coupable, ange déchu qui revient près de celle qu'il a outragée. Mais le Comte F. est repentant et il veut réparer sa faute, alors que le juge Adam s'enferme dans ses explications et semble ne rien regretter du tout. Il est vrai qu'à la différence du comte, il n'a pas commis l'acte. ! Nous sommes ici dans un univers de comédie.

Faut-il voir dans le fait que les deux principaux personnages de *La Cruche cassée* s'appellent Adam et Eve simplement d'une plaisanterie de l'auteur, ou veut-on nous suggérer que, dans cette anecdote de village, se réitère l'histoire du monde, un monde d'où serait chassé, cette fois-ci, le diable-Adam, et qui serait en quelque sorte absout du péché originel, un monde de l'innocence retrouvée ?

Jean Louis Besson



Première représentation

Le 2 mars 1808, *La Cruche cassée* fut jouée à Weimar. Mais dire de cette représentation qu'elle fut un échec serait au-dessous de la vérité : ce fut un scandale, un véritable scandale.

Goethe qui, dès l'abord, avait eu des doutes quant au « mouvement stationnaire » de la pièce, avait bien fait en sorte, au cours des répétitions, de corriger le comédien chargé de jouer le rôle du juge Adam, mais il n'était pas parvenu à lui faire renoncer à ce style insupportablement « lent et complaisant » qui était le sien et ne faisait que ralentir encore plus le déroulement déjà lent de la pièce. Cela eut pour conséquence d'estomper, de dissimuler jusqu'à le rendre méconnaissable tout le mécanisme psychologique, de sorte que le public, habitué à une gestique classique et statique, fut incapable de deviner que derrière le jeu « lent et complaisant » d'Adam il y avait bien autre chose qu'un effet de déclamation. Il eût fallu un comédien plus averti, un public disposé, plus apte à saisir derrière ce jeu bon enfant toutes les nuances d'un mot d'esprit- bref un théâtre qui, aussi bien « devant que derrière le rideau » eût été fondamentalement différent du théâtre de Weimar. Un public satisfait de lui-même, partant incapable de juger s'était donc trouvé confronté aux mignardises d'un comédien médiocre. Ce n'était qu'une suite de discours inutilement ampoulés, un bavardage prétentieux et interminable. Bon, pouvait-on se dire, ce fut du moins un opéra bref et charmant, en trois actes, entre lesquels on avait pu se détendre un peu. C'est ainsi, à vrai dire, que Goethe, en tant que régisseur, avait organisé, la représentation. Il l'avait fait précéder d'un divertissement musical, et avait ainsi contribué, malgré sa double intention, à renforcer l'aspect traînant de la pièce. En raison des interruptions qu'il avait introduites, *la forme* devenait méconnaissable. Que restait-il ? L'action se perdait dans les vociférations de l'acteur, la dynamique interne était sacrifiée, l'atmosphère de la pièce, à la fois comique et menaçante, disparaissait comme l'air d'un ballon crevé ; le verbiage, prisonnier de lui-même et tournant en rond, ne menait nulle part.

Rien d'étonnant à ce que l'on perdît patience.

L'agitation grandissait dans le public, et soudain un sifflet se fit entendre. Indigné, Karl August se pencha par-dessus la balustrade et cria d'une voix de tonne : « Quel est l'insolent qui se permet de siffler ainsi en présence de ma femme, Hussard, qu'on m'arrête cet homme ! » Le coupable, un modeste fonctionnaire ducal, voulut s'enfuir, mais on l'arrêta à la porte et on le conduisit au poste de gare où il fut retenu trois jours. Sous forme de chuchotements, de tousotements, de piétements, le tumulte fut impossible à calmer. Cela devint un véritable chahut, et lorsque le rideau se leva pour la troisième fois, le bruit fut si fort qu'il devint impossible d'entendre ce qui se disait sur scène. Les comédiens continuaient à remuer les lèvres, mais on eût dit qu'ils étaient muets. Puis, comme dans un mouvement d'apaisement du plus haut comique, le rideau tomba.

Le théâtre de la cour de Weimar n'avait encore jamais connu tel incident ; Public distingué et public populaire communièrent dans la même réprobation, et il semble que Goethe ait dit du siffleur impénitent qui purgeait sa peine à l'hôtel de ville : « cet homme n'a pas tellement eu tort, j'aurais fait comme lui si la décence et ma fonction me l'eussent permis ». Il ne lui vint pas à l'idée qu'il avait sa part de responsabilité dans cette catastrophe. Il ne cessait au contraire de mettre en avant la peine qu'il s'était donnée pour mettre en scène ce qu'il appelait « ce pot à eau », et il ajoutait : « J'ai le droit de faire des reproches à Kleist, car je l'ai aimé et soutenu. »

Au demeurant, Goethe était convaincu que, même ratée, la pièce de Kleist était « pleine d'esprit et d'humour », et il partageait cette opinion avec d'autres gens, en particulier avec le duc Karl August, qui lui écrivit : « Avec *Pot cassé*, Kleist a su créer, à la manière de Lavater, quelque chose qui est pour ainsi dire refermé sur soi et à l'aide de quoi, avec humour, intelligence et un peu de talent, il est parvenu à se divertir lui-même sans se soucier de ce que les gens pourraient bien en penser. » Cette remarque brillante passe pourtant à côté de la vérité. En constatant que *La cruche cassée* était pour ainsi dire refermée sur soi, l'auteur de cette remarque ne comprend pas qu'il s'agit davantage d'un défaut de l'auteur que d'un parti pris. Reconnaître que le grand art est sans égard pour le public fait partie de ces choses dont on n'aime guère prendre conscience. Les spectateurs, il est vrai, furent mal à l'aise ; mais Kleist, lui, quel que fut son état d'esprit lorsque, lisant dans le *Journal pour le monde élégant* la relation du scandale, il apprit que, en dépit des critiques qui lui étaient adressées, sa pièce aurait pu pourtant plaire par son aspect comique, s'il avait su la réduire à un seul acte ?

Dès avant la parution cette critique, l'effet de *La Cruche cassée* sur le public de Weimar aurait dû l'alerter : il était catastrophique. « Une affreuse comédie, ennuyeuse, sans goût ; une impression désagréable, impossible à effacer », écrivait Henriette von Knebel à son frère Karl Ludwig. Kleist n'avait pas besoin d'avoir lu ces mots pour se convaincre qu'il s'était heurté à un « non » catégorique. A ce « non » catégorique, passant outre à sa propre susceptibilité, il n'avait qu'à répondre par un « et alors ! ».

Le troisième numéro de *Phébus* fut entièrement remanié, la publication du *Fragment de Guiskard*, qui avait été envisagée, fut repoussée, et on mit à la place un extrait de *La Cruche cassée*, précédé d'une note explicative : « Cette petite comédie, écrite il y a plusieurs années, a connu l'insuccès sur la scène de Weimar ; nos lecteurs trouveront en quelques sorte du plaisir à en chercher la cause. C'est pourquoi il nous plaît d'en faire ici la présentation comme s'il s'agissait d'une nouveauté ». Kleist appelait pour ainsi dire les lecteurs à s'instituer en arbitres d'une cause qu'il avait perdue, mais pour laquelle il s'estimait encore dans son bon droit.

Oui, il avait été dans son bon droit et continuait de l'être. *La Cruche cassée* est à côté de *Minna von Barnhelm* de Lessing (et peut-être aussi de *Malheur à celui qui ment* de Grillparzer) la meilleure comédie de la littérature allemande...

...Ce serait rabaisser le talent de Kleist que de supposer qu'il a baptisé son héros tragico-comique « Adam » parce qu'il n'aurait pas trouvé de meilleure solution. Non, son héros s'appelle Adam, parce qu'il est le vieil Adam, esclave de la chair, rusé, misérable. On ne sait si l'on doit rire au spectacle de la gesticulation par laquelle il tente d'échapper à la vérité. Il est d'autant plus pitoyable qu'il nous apparaît peu à peu sans défense. En cela il est exemplaire. Ceci, le public de Weimar n'a pas été loin de comprendre, mais il n'a pas osé. Comment s'expliquer, en effet, non seulement l'échec de cette représentation, mais son total fiasco ? Pourquoi qualifier cette comédie d'« épouvantable » ? Pourquoi parler à son propos d'« impression désagréable, impossible à effacer », si l'on ne se sent soi-même concerné ? la lenteur peut ennuyer, la grossièreté choquer, un excès de complaisance agacer, mais la *fureur* ?...

Est-ce donc la désopilante gaieté avec laquelle la chose honteuse a été mise en scène qui a provoqué la fureur des spectateurs ? Elle a, bien entendu, quelque chose de furieux, cette gaieté. Car elle est franche, et elle est franche parce qu'elle est populaire. Les personnages, en effet, sont tous du peuple – jeunes et vieux, bons et méchants - ; la seule exception, c'est le conseiller juridique en tournée d'inspection, un homme sage et honnête qui a de l'esprit et du cœur et est, en cela, semblable au poète lui-même, bien qu'il n'ait pas son humour ; Fontane parle quelque part de « cet adorable trait de caractère » qui fait de l'aristocrate de la Marche de Brandebourg, un homme confiant et familier dans ses rapports avec le peuple. Tel est Kleist face aux personnages de *La Cruche cassée*. Il connaît ces gens, il est plein de bienveillance à leur égard, il laisse chacun s'exprimer comme il l'entend ; ce qu'ils font en bien ou en mal, leurs ruses de paysans, leur grossièreté, leur force et leur touchante ingénuité, leur corruption, leur méfiance, leur vantardise, leur entêtement, leur esprit superstitieux – tout cela le touche profondément et, le monde étant ce qu'il est, il trouve là son compte sans que son regard y perde une once d'acuité. Mais cette gaieté terre à terre et bucolique va aussi de pair avec une joie maligne de lutins se délectant de leurs bons tours, poussant les choses à leur paroxysme, se repaissant du plaisir de séduire et de tourmenter, qui n'était pas étranger à Kleist lorsque, au cours de l'année 1800, il accomplissait son voyage à Würzburg et écrivait à sa fiancée. Cet humour à la Janus, cet humour à deux têtes, on ne peut lui faire confiance ; mais sa perfidie n'est pas intentionnelle, sa bonhomie est raffinée, sa cruauté est aussi amour, pulsion de jeu : ce qui veut dire pulsion et jeu dans un même mouvement naturel et primesautier.

Il ne faudrait surtout pas penser que là réside la cause de l'insuccès de cette pièce : dans le fait que l'être humain trouve généralement un plaisir secret à l'abaissement de son prochain. Ce qui a irrité les spectateurs du théâtre de Weimar, c'est plutôt le jeu complaisant du chat et de la souris ici représenté, son aspect satanique et dru. Et c'est pourquoi l'identification s'est révélée impossible.

C'est à y bien regarder toujours de la même façon que Kleist heurte ses contemporains : par la sincérité et l'authenticité d'une œuvre dont la rudesse est plutôt accrue qu'atténuée par le rire.

« La vérité, disait Goethe, est un flambeau, mais un flambeau monstrueux ; c'est pourquoi nous nous efforçons tous de cligner les yeux quand nous passons à côté, de peur d'être aveuglés. » Il est ici d'autant plus difficile de suivre ce conseil qu'il s'agit d'une vérité à multiples facettes, incarnée dans une diversité de portraits aussi vrais les uns que les autres ; Le juge Adam supporte aisément la

comparaison avec le Tartuffe de Molière par sa vitalité qui est en lui et qui rayonne, il la partage avec les autres personnages, y compris les servantes qui, bien que le plus souvent silencieuses, n'en sont pas moins très drôles.

La féminité tendre et forte d'Eva, la modestie coléreuse et butée de Ruprecht, l'insistance pleurnicheuse avec laquelle dame Marthe déplore la perte de sa cruche (« Ici, sur ce trou où il n'y a maintenant plus rien.. ; ») la présence sourcilleuse de Tümpel, le père de Ruprecht, la concupiscence de Madame Brigitte, la voisine, témoin occasionnel qui raconte la fuite du coupable, son crâne luisant comme du bois mort dans l'allée des tilleuls, l'opiniâtreté amusée avec laquelle Licht, le secrétaire, remet sans cette affaire dans le droit chemin, la sérénité et l'humanité du conseiller Walter – tout cela est si vrai, si vivant que le reproche que faisait Goethe à Kleist d'avoir écrit une pièce « stationnaire » et sèche ne tient guère. Ce que le spectateur se voit au contraire ici proposé, c'est, du premier jusqu'au dernier mot, le compte rendu objectif de la plus désopilante aventure humaine.



Quant à la structure, elle est, sans la moindre servilité, conforme au modèle emprunté à Sophocle ; et la langue, à son tour, est drôle et spirituelle. Ce sont précisément ces qualités qui ont assuré à cette pièce sa postérité. Il faut donc expliquer son échec par la fermeture particulière du public à ce langage : un public certes influencé par les contes et la poésie populaires, mais soumis à la langue des salons.

La publication de *La Cruche cassée* eut aussi peu de succès que sa représentation. Les critiques formulées par quelques dames de la maison Körner furent reprises et confirmées par toute une classe sociale. Dora Stock écrivit le 2 avril 1808 au professeur Weber à Francfort-sur l'Oder : « Son talent est indéniable, mais il se laisse dévoyer par les héros de la nouvelle école, et je crains que Müller n'ait sur lui une influence négative. Sa *Penthésilée* est un monstre, je ne l'ai pas entendue sans frissonner ; sa *Cruche cassée* est un spectacle pour des coquins, elle dure trop longtemps et se situe continuellement aux limites de l'indécence ; quant à l'histoire de *La Marquise d'O.*, aucune femme ne peut la lire sans rougir. Jusqu'où veut-on ainsi aller ? D'ailleurs, je crois que le *Phébus* ne tiendra pas un an. Déjà on a cessé d'attendre sa sortie et de le lire avec intérêt. Et pourtant, ces messieurs voudraient bien être à la pointe de la littérature et tout détruire autour d'eux. »

Le 15 octobre, la fille de la maison, Emma Körner, écrivait à son tour : « Bien que Kleist ne soit rien moins que prétentieux, il a pourtant besoin d'une sévère critique. Il adore partir en guerre avec des sujets qu'il a choisis, mais il est dommage qu'il gaspille ses forces. Müller, au lieu de le blâmer, trouve tout ce qu'il fait excellent – ce qui ne peut que lui être préjudiciable. »

Que pouvait bien penser Kleist ? Il n'eut bien sûr jamais connaissance de ces lettres, mais il ne pouvait évidemment ignorer tout à fait l'opinion que l'on avait de lui. On ne peut rien contre un public qui vous refuse sa sympathie ; et ce manque de bienveillance était bien la cause de son échec. Depuis qu'il avait décidé la publication de sa « malheureuse » pièce, les critiques formulées par le *Journal pour le monde élégant* lui avaient permis d'identifier le responsable de la catastrophe de Weimar : c'était Goethe, Goethe dont il avait essayé de gagner les faveurs en lui offrant sa pièce « sur les genoux de son cœur », Goethe qui n'avait pas eu une seule parole d'encouragement pour sa *Penthésilée*, Goethe qui avait provoqué le scandale par une mise en scène lamentable et un découpage arbitraire de sa *Cruche cassée*.

Le sentiment que c'était bel et bien le grand homme qui lui avait joué ce mauvais tour en attendant à son honneur n'était pas tout à fait dépourvu de fondement. Kleist, qui avait été officier prussien et le resta toute sa vie, décida d'en tirer les conséquences. La chose vint aux oreilles de Goethe. Kleist, qu'il avait pourtant « aimé et soutenu » et dont il s'était donné la peine de défendre les intérêts, lui fit parvenir une invitation à se battre en duel. Goethe jugea ce geste « un terrible aberration de la nature, ne pouvant s'expliquer que par une susceptibilité à fleur de peau – ou la maladie ». C'était, en effet, quelque chose d'absurde, de tragique et grotesque à la fois.

Ce geste n'est-il pas pourtant l'illustration des propos que Kleist avait mis dans la bouche de Penthésilée ? « Le dé dont dépend mon destin, il est là, là. Il faut que je comprenne, et surtout pourquoi j'ai perdu. » Goethe était, à Weimar, le plus grand poète de la nation. Kleist avait voulu lui arracher sa couronne du front, et Goethe, au lieu de se laisser faire, lui avait infligé cet affront. N'était-

ce pas la conséquence naturelle de leur réciproque concurrence ? Lui, l'offensé, ne fallait-il pas qu'il le provoquât ? Cependant, les choses n'en vinrent pas jusqu'à ces sanglantes extrémités. Les amis de Kleist l'en dissuadèrent. Mais l'incident continua d'empoisonner l'atmosphère : Goethe fut irrémédiablement fâché.

Achim von Arnim raconte que Kleist garda un souvenir amer de cette affaire ; jamais il ne put l'oublier. Naturellement, il eût été préférable de passer l'éponge, mais ce fut malheureusement au-delà de ses possibilités. Il fallait qu'il prît sa revanche et, quand l'occasion se présenta enfin, cela prit la forme d'un suicide littéraire.



Projet de scénographie

HENRICH VON KLEIST

Un auteur-précurseur

Kleist écrivait à son protecteur Altenstein : « Un tourment que je ne puis maîtriser ébranle ma santé. Mon noble ami, je suis comme assis au bord d'un abîme, et mon âme demeure fixement inclinée sur ces profondeurs. L'espoir de ma vie s'est englouti : tantôt comme enflammé du désir de l'en tirer par les cheveux, tantôt anéanti par un sentiment d'irréparable impuissance ». L'orage qui engloutit Kleist est bien le romantisme. La fureur et les abattements qui tour à tour l'assiègent, nous donneront cette œuvre qui doit tout au romantisme, mais qui le dépasse par le fait même que Kleist s'y soit continuellement et totalement engagé». Parti du tragique romantique, il arrive au tragique tout court.



C'est ce déplacement qui nous touche aujourd'hui. Ce n'est plus l'âme, « la belle âme », douloureuse et meurtrie, mais l'être même, douloureux et meurtri. Goethe, on le sait, refusa cette dimension. Pour lui, il y avait abîmes et abîmes, et il importait d'en fixer les limites. Il ne pouvait admettre cette fureur passionnelle qui pousse un être, sur le moindre geste, à se mettre totalement en question, et qui fut celle du grand romantisme, celle de Heinrich von Kleist et de quelques autres. Ainsi que l'écrit Nietzsche : « Ce que Goethe réprouvait chez Kleist, c'était son sentiment du tragique, dont il se détournait, c'était le côté incurable de la Nature. Lui-même était conciliant et guérissable. Le tragique a pour objet des souffrances incurables. Le comique, des souffrances guérissables ».

Le tragique est, dans l'œuvre de Kleist, par notion toute moderne de l'ambiguïté. Ambiguïté psychologique des personnages. Nous sommes loin de la fine psychologie romantique de Schiller par exemple où les bons sont les bons, et les méchants, les méchants. Kleist n'a jamais situé ainsi les rapports des êtres, on s'en doute. Il tente plutôt de constituer les éléments sur des plans successifs, où les conduites humaines viennent prendre place. Il y a aussi la rapidité et la brusquerie avec lesquelles par moments les héros kleistiens se révèlent et atteignent au déchirement total, d'où l'importance dans ce théâtre des fausses nouvelles, des lettres égarées et des batailles perdues qui sont des victoires, ainsi que d'autres victoires qui, dans le temps d'un éclair, deviennent des désastres, d'où l'importance des rêves, des hallucinations et des évanouissements des héros si symétriques à ceux que connut Kleist.

Ainsi, pour la première fois, un certain psychologisme pathologique est en cause, que rejoindra cet autre grand précurseur du théâtre moderne, August Strindberg, en s'y livrant totalement.

« Parce qu'il exprimait un monde bouleversé avec des moyens classiques, Kleist avait déjà tendu les formes existantes jusqu'à leur quasi-rupture. Car l'instrument ne convenait plus à ce qu'il devait enregistrer : Kleist employait la forme harmonieuse pour promouvoir ce qui la nie, serrait du chaos dans le ver iambique. Comme Corneille, mais pour d'autres raisons, il fut un baroque étranglé. Or, ces cadres, qui ne contenaient plus que difficilement la matière excessive de Kleist et du siècle, vont éclater avec Büchner ». Lou Bruder place ainsi l'œuvre dramatique de Kleist dans la lignée qui est la sienne, cette formation du théâtre moderne dont il est un des plus grands constructeurs avec Büchner et Strindberg, et dont tout le théâtre à naître doit endosser le poids.

Le théâtre allemand, celui de Lenz, Kleist, Büchner, tient à notre égard la place que Shakespeare et les élizabéthains tenaient aux yeux des romantiques. Pour comprendre l'inconcevable légèreté des directeurs de théâtre par rapport à ces œuvres, il suffit de connaître le temps qu'il a fallu pour introduire en France le théâtre de Shakespeare authentique.

Ceci pose l'éternel problème des rapports du poète et du public, que nous connaissons encore aujourd'hui, car, contrairement aux apparences, l'état social du théâtre a peu évolué sur ce plan-là, et présente plus que des analogies avec le théâtre allemand tel qu'il fut connu par Kleist. Le théâtre, qui

est par définition un art de contact, conduit le poète à la dérisoire consolation de constituer, vivant, le répertoire de demain.

Roger Planchon

Kleist vécut et éprouva cette contradiction par sa nature même plus peut-être qu'aucun autre, car les condamnations de Goethe et le courant qu'elles drainèrent, empêchèrent de donner à Kleist la place qu'il méritait et interdirent pratiquement toute représentation de ses œuvres de son vivant. Nous n'en sommes plus là, mais il n'en reste pas moins que l'importance de Kleist est loin d'être encore totalement admise. Le chauvinisme, exalté par deux guerres, n'a rien fait pour simplifier les choses, car il y a aussi bien sûr dans cette œuvre, le militarisme prussien triomphant. Kleist a donné à une certaine classe dont l'idéologie est loin d'être encore totalement écroulée, le célèbre « Chant de guerre des Allemands », et aussi cette « Bataille d'Arminius » qui est un des plus beaux hymnes de guerre. Mais Kleist n'est pas que cela, et il y aurait beaucoup à dire sur le conflit (pour employer le langage cornélien) entre la raison d'état et l'individu. Par exemple, dans « La Cruche cassée », où après un bafouage complet de la justice et de l'autorité, celles-ci se trouvent brusquement à la fin rétablies, mais à quel prix ! Egal en somme à celui du « Prince de Hombourg », où les raisons d'état ne peuvent être justifiées que par l'extrême pointe du raisonnement individuel du Prince, et cela d'une façon tellement ambiguë que l'on arrive à croire que c'est précisément l'inverse qui est justifié, l'ambiguïté étant bien l'un des caractères kleistiens les plus probants et les plus permanents de la totalité de son œuvre.

Biographie

Henrich von Kleist naît en 1777 à Francfort-sur-l'Oder dans une famille de l'aristocratie militaire prussienne.

A quinze ans, il entre au régiment de la Garde à Postdam, rejoint l'armée du Rhin et participe au siège de Mayence. Deux ans plus tard, il quitte l'armée pour entrer à l'université de Francfort où il étudie la philosophie, les mathématiques et s'enthousiasme pour l'œuvre de Kant puis pour celle de Rousseau. Il se fiance en 1800 avec une jeune fille de Francfort, mais le sentiment que l'amour « se perd en s'accomplissant » lui fait brusquer la rupture.

Il arrive à Paris en juillet 1801 ; la ville le déçoit et il part s'installer en Suisse pour vivre selon les préceptes rousseauistes. Il écrit son premier drame, *LA FAMILLE SCHROFFENSTEIN* puis *ROBERT GUISCARD*, œuvre chaleureusement remarquée par Wieland et dont il brûlera le manuscrit.

En 1803, il est de nouveau à Paris. A la recherche d'une mort « sur les flots », il envisage d'entrer dans l'armée française rassemblée à Boulogne-sur-Mer, qui doit débarquer en Angleterre. Il ne parvient pas à se faire enrôler et rentre en Allemagne, malade, en proie à des accès de folie. Il obtient non sans difficulté sa réintégration dans l'administration prussienne.

En 1805, il est nommé surnuméraire de la Chambre des Domaines de Königsberg, en Prusse orientale. Son *AMPHITRYON* commencé comme une traduction de la pièce de Molière, devient une œuvre originale. Il écrit également *LA CRUCHE CASSEE*, *LA MARQUISE D'O* et *MICHAEL KOHLAAS*. Pendant ce temps, Napoléon triomphe de l'Autriche puis de la Prusse dont l'armée est vaincue à Iéna en octobre 1806.

En janvier 1807, de passage à Berlin, Kleist est arrêté par erreur par les autorités françaises et envoyé au fort de Joux, près de Pontarlier. Il est interné en avril dans un camp de Châlons-sur-Marne, dont il sera libéré en juillet après la signature du traité de Tilsit entre la France et la Prusse. Durant cette période, il écrit *PENTHESILEE*.

De retour à Dresde, il se lie d'amitié avec le philosophe Adam Müller et fonde la revue littéraire *Phoebus*.

En 1808, il écrit *LA PETITE CATHERINE DE HEILBRONN*. La même année, échec de *LA CRUCHE CASSEE* au Théâtre de Weimar, mise en scène par Goethe.

En 1809, il écrit *LA BATAILLE D'ARMINIUS* (qui ne sera pas représentée), *LE CATHECHISME DES ALLEMANDS*, pamphlet contre Napoléon, et fonde la revue *Germanie* pour réveiller le sentiment national. La bataille de Wagram, en juillet 1809, ruine ses derniers espoirs.

En 1810, il écrit deux chefs-d'œuvre : un essai, *Sur le théâtre de marionnettes* et *LE PRINCE DE HOMBOURG*, qui ne sera publié et représenté qu'après sa mort, en 1821.

C'est en 1810 également qu'il crée les *Berliner Abendblätter*, publication quotidienne qui très vite cessera de paraître. Il rencontre Adolphe Vogel qu'il rebaptise de son propre prénom Henriette. Un an après, en 1811, il prépare minutieusement un suicide à deux. Le 21 novembre, au bord du lac de Wannsee près de Postdam, Kleist abat sa compagne, avant de se loger une balle dans la tête.