



Dossier pédagogique

Le Prince de Hombourg

Heinrich von Kleist

mise en scène : **DANIEL MESGUICH**

RENSEIGNEMENTS

Soizic le Lasseur

01 53 05 19 10

RESERVATIONS

Elia Chantal

01 53 05 19 17

I – Le Prince de Hombourg à l’Athénée

Distribution	p.4
--------------	-----

II - Préparation au texte : Heinrich von Kleist

1/ Biographie et contexte historique en quelques dates	p.6
2/ Kleist « hors de son temps » : entre romantisme et classicisme	p.9
3/ Extraits de la correspondance de Kleist	p.11
4/ Le rêve éveillé	p.12
5/ La réception de Kleist en France	p.13
6/ Traduire Kleist aujourd’hui	p.14
7/ Quelques mises en scène du <i>Prince de Hombourg</i> en France	p.15

III - Préparation à la mise en scène de Daniel Mesguich

1/ L'intrigue du <i>Prince de Hombourg</i>	p.17
2/ Daniel Mesguich :	
Biographie	p.18
Daniel Mesguich : un formateur et un lecteur	p.19
Il était une fois	p.21
<i>Le Prince de Hombourg</i> , la traduction de Daniel Mesguich	p.22
Le temps au théâtre	p.23
3/ William Mesguich :	
Biographie	p.24
Entretien téléphonique	p.25
4/ Matériaux pour analyse	p.26

I – Le Prince de Hombourg à l'Athénée

Le Prince de Hombourg

Heinrich von Kleist

Traduction de Daniel Mesguich

mise en scène	Daniel Mesguich
assistanat à la mise en scène	Charlotte Bouteille-Meister
direction technique et lumières	Patrick Méeüs
costumes	Dominique Louis
scénographie	Jean-François Gobert
création son	Jacques Cassard
maquillages	Rebecca Zeller

Avec

la dame d'honneur/la paysanne	Catherine Berriane
un officier/le comte Reuss	Alexandre Ferrier
l'Electeur Frédéric-Guillaume de Brandebourg	Xavier Gallais
le maréchal Dörfling	Jean-Louis Grinfeld
l'Electrice	Claudie Guillot
la Princesse Natalie d'Orange	Elsa Mollien
le comte Truchss/le comte Sparren, colonels d'infanterie	Philippe Maymat
la suivante de la Princesse/un page	Marine Marty
le Prince Friedrich de Hombourg, général de cavalerie	William Mesguich
Kottwitz, colonel de cavalerie	Philippe Noël
Golz/Moerner, capitaines de cavalerie	Laurent Prévot
un page/un officier	Grégory Quidel
le comte de Hohenzollern	Thibault Vinçon

Coproduction : Compagnie Miroir & Métaphore, Théâtre National de Marseille - La Criée, avec la participation artistique du Jeune Théâtre National

Coréalisation : Athénée Théâtre Louis-Jouvet

du 5 mars au 23 avril 2005

mardi 19h, du mercredi au samedi 20h, dimanche 16h
relâche les lundis et les dimanches 6, 13, 27 mars et 10 avril 2005

**II - Préparation au
texte :
Heinrich von Kleist /
son époque**

1/ Biographie et contexte historique en quelques dates

Heinrich von Kleist

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

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

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

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

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

1794 : Kleist participe à la campagne de Rhénanie.

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

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

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

Contexte historique

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

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

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

1786 : Mort à Postdam de Frédéric II de Prusse.

1789 : Révolution Française.

1790 : Mort de Joseph II.

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

1793 : Exécution de Louis XVI le 21 janvier.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1803 : Rupture de la paix d'Amiens.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kleist « hors de son temps »

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

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

Classicisme et romantisme, deux mouvements en parallèle

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

Le théâtre classique :

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

Le romantisme :

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Le romantisme allemand – la vision de Roger Ayrault :

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

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

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

3/ Extraits de la correspondance de Kleist

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

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

(...)

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

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

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

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

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

■■■► Ne peut-on voir là les premiers germes de ce qui prendra forme dans *Le Prince de Hombourg* ?

4/ Le rêve éveillé

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

- **KOTTWITZ** : *Un rêve, quoi d'autre ? »*

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

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

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

Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, Corti, 1990.

***Hypnotisme, somnambulisme, divination....* par Stephan Zweig**

L'ardeur de son sang, la véhémence tension de tous ses nerfs font sortir du tréfonds de son être tout un résidu mystérieux de sentiments : des désirs étranges, qui, chez d'autres, s'estompent et disparaissent dans le subconscient, éclatent chez lui comme des fièvres et pénètrent de leur feu l'émotion amoureuse de ses personnages. En exagérant l'élément primordial - et Kleist est artiste autant par sa démesure que par la précision de son observation - il développe tout sentiment jusqu'au pathologique. (...) Et il mêle encore à tout cela les ténébreuses puissances de l'âme, l'hypnotisme, le somnambulisme, la divination. Tout ce qui est extrême dans l'histoire naturelle du cœur, l'excentricité du sentiment, l'absence des limites, l'invite à la création littéraire : c'est son seul moyen de conjurer les cacodémons, les puissances ardentes de son sang, qu'il chasse avec passion dans ses personnages. L'art est pour lui un exorcisme, expulsion dans l'imaginaire des mauvais esprits qui torturent son corps. "

(...)

Les drames de Kleist nous ont dévoilé son être : dans chacun d'eux il a livré au monde une parcelle ardente de son âme, il a personnifié une passion. On le connaît ainsi, fragment par fragment, lui et le combat qui se livre en lui : toutefois, il ne serait pas passé à la postérité si, dans sa dernière oeuvre, il n'avait pu atteindre ce point culminant : se montrer dans toute l'étendue de sa servitude. Dans le *Prince de Hombourg* –avec ce suprême génie que le destin confère rarement deux fois à un artiste– il s'est élevé lui-même, il a élevé la force élémentaire de son être, son conflit, l'antinomie de la passion et de la discipline, à la hauteur de la tragédie.

Stephan Zweig, *Combat avec le démon*, Le Livre de Poche, 1983.

5/ La réception de Kleist en France

Jean-Louis Besson

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

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

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

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

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

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

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

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

6/ Traduire Kleist aujourd'hui

Eloi Recoing

J'ai d'abord été frappé par le fait que je ne comprenais pas ce qu'avaient fait les gens prestigieux auxquels on doit de connaître Kleist - comme Roger Ayrault, Julien Gracq - qui me semblaient passer à côté d'une chose essentielle qui me sautait aux yeux dès que j'ouvrais le texte - texte qui est en vers. Tous traduisaient en prose. C'est comme si un allemand traduisait Racine et renonçait d'emblée à trouver un équivalent possible à l'alexandrin. Je sais bien qu'il n'y a pas d'équivalent idéal du vers libre allemand mais, en même temps depuis les Grecs jusqu'à Shakespeare - et Kleist vient de là - ce vers libre, ce vers blanc, non rimé, on devait tenter d'en rendre compte, cela me semblait un élément essentiel de la prosodie kleistienne. (...) De cette donnée matérielle, formelle de l'organisation des vers, dès qu'on se met à tenter de la respecter, c'est-à-dire d'en rendre compte, surgit un Kleist inconnu de mes prédécesseurs. (...) A mon avis, cette donnée rythmique est une donnée essentielle de son théâtre, c'est-à-dire que bien souvent les personnages de Kleist sont affectés, traversés par des pulsions, traversés par des désirs et dans des états dont le vers témoigne. Pour pouvoir jouer Kleist, il faut repasser par une compréhension de ses états dont le rythme nous donne les clés. C'est par la forme que le comédien accède au personnage et non par sa psychologie. Ça ne l'empêche pas d'en construire une a posteriori, mais fondamentalement, l'acteur est joué par la forme du vers kleistien. (...)

Kleist bégayait, et dans son texte la pensée bégaye, la langue hésite, fourche, il y a un combat perpétuel du poète avec lui-même, avec ce qu'il tente d'exprimer d'inexprimable. (...) C'est un des problèmes majeurs qui rend difficile la mise en scène du théâtre de Kleist, cette distorsion entre le matériau et le sujet, Kleist l'a vécu lui-même, il n'était pas en phase avec son temps, croyant l'être. C'est une vraie difficulté, non pas parce que le matériau serait trop germanique ou étranger à la conscience française, mais parce qu'il y a perpétuellement une tension entre le sujet et le matériau poétique.

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

7/ Quelques mises en scène du *Prince de Hombourg* en France

- **Metteur en scène : Jean Vilar**

Créé au Festival d'Avignon le 16 juillet 1951

- **Metteur en scène : Peter Stein**

Créé à l'Odéon-Théâtre de l'Europe le 18 décembre 1972

- **Metteur en scène : Patrick Guinand**

Créé à l'Odéon-Théâtre de l'Europe le 24 mars 1982

- **Metteur en scène : Manfred Karge, Matthias Langhoff**

Créé au TNP-Villeurbanne le 10 mai 1984

- **Metteur en scène : Alexander Lang**

Créé à la Comédie-Française-Salle Richelieu le 07 mai 1994

- **Metteur en scène : Philippe Berling**

Créé au Nouveau Théâtre-Centre dramatique national de Besançon et de Franche-Comté le 11 janvier 2000

III - Préparation à la mise en scène de Daniel Mesguich :



© Florence Cuif

1/ L'intrigue

Tragédie en 5 actes et en vers

La première scène nous laisse voir le jeune officier, Friedrich, prince de Hombourg, dans un état étrange de somnambulisme. Les gens de la Cour le surprennent, s'approchent de lui avec une curiosité mêlée de mépris puis s'éloignent précipitamment. En se retirant, sa fiancée, Natalie, laisse tomber un de ses gants que le prince recueille. A son réveil, il voit le gant et en demeure si troublé qu'il écoute à peine les ultimes recommandations données pour la bataille qui va se livrer entre les Brandebourgeois et les Suédois. Au moment décisif, le prince transgresse donc ces dispositions, mais remporte néanmoins la victoire. Le voici héros du jour et, en même temps, coupable d'une désobéissance. Le grand Electeur de Brandebourg, chef de l'Etat et de l'Armée, qui est l'oncle de Friedrich, tient à ce que l'indiscipline de son neveu soit punie de manière exemplaire...

d'après *Le nouveau dictionnaire des œuvres*,
Ed. Robert Laffont, 1994

2/ Daniel Mesguich, metteur en scène

Biographie

Après avoir été élève au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris dans les classes d'Antoine Vitez et de Pierre Debauche, il y est professeur depuis 1983. En 1974, il a fondé sa compagnie, le Théâtre du Miroir, de 1986 à 1988, il a dirigé le Théâtre Gérard-Philipe de Saint-Denis, et de 1991 à 1998, a dirigé le Théâtre National de Lille-Tourcoing (La Métaphore). En 1998, il crée une nouvelle compagnie : Miroir et Métaphore.

Metteur en scène de théâtre...

Il a monté, notamment, des textes classiques : Marivaux (*Le Prince travesti*, *La Seconde surprise de l'amour*) ; Jean Racine (*Britannicus*, *Andromaque*, *Bérénice*, *Mithridate*, *Esther*) ; Anton Tchekhov (*Platonov*) ; Paul Claudel (*Tête d'Or*) ; Victor Hugo (*Marie Tudor*) ; William Shakespeare (*Hamlet*, *Le Roi Lear*, *Roméo et Juliette*, *Titus Andronicus*, *La Tempête*, *Antoine et Cléopâtre*) ; Molière (*Dom Juan*) ; An-Ski (*Le Dibbouk*) ; Sophocle (*Electre*) et Euripide (*Médée*) ; des textes contemporains : Julius Amédé Laou (*Folie ordinaire d'une jeune fille de Cham*) ; Gaston Portail (*Boulevard du boulevard*) ; Hélène Cixous (*L'Histoire qu'on ne connaîtra jamais*) ; Clarisse Nicoïdski (*Ann Boleyn* ; *Le Désespoir tout blanc*) ; Jean-Paul Sartre (*Le Diable et le Bon Dieu*)...

Metteur en scène d'Opéra....

Il a monté, notamment, *Le Grand Macabre* de Ligeti (à l'Opéra de Paris), *l'Amour des trois oranges* de Prokofiev (à l'Opéra Comique), *La Passion de Gille* de Boesmans et Mertens (au Théâtre royal de la Monnaie à Bruxelles), *Der Ring des Niebelungen*, la Tétralogie de Wagner (à l'Opéra de Nice et au Théâtre des Champs-Élysées), *Le Bal masqué de Verdi* (à l'Opéra de Lille), *Go-gol* de Michaël Lévinas (au Festival Musica à Mulhouse et à l'Opéra de Montpellier), *La Vie parisienne* d'Offenbach (à la Comédie Française), *Wozzeck* d'Alban Berg (à l'Opéra de Montpellier), *Des saisons en enfer*, *Rimbaud et Verlaine* de Marius Constant (au Printemps des Arts de Monte-Carlo, 1999), *Le Fou de Landowski* (à l'Opéra de Montpellier), *Le Manège de Manon Landowski*, comédie musicale (à Los Angeles), *Elephant Man* de Laurent Petit-Girard (à l'Opéra de Prague et l'Opéra de Nice), *La Damnation de Faust* de Berlioz (à l'Opéra de Leipzig)...

Acteur de théâtre...

Il a joué, notamment, Hamlet, Platonov, Camille Desmoulins, Pascal, Dom Juan...

Acteur de cinéma...

Il apparaît au générique de grands films signés, notamment, Michel Deville (*Dossier 51*), Costa Gavras (*Clair de femme*), François Truffaut (*L'Amour en fuite*), Ariane Mnouchkine (*Molière*), Francis Girod (*La Banquière*), Alain Robbe-Grillet (*La Belle captive*), Yves Boisset (*Allons z'enfants*), José Pinheiro (*Les mots pour le dire*, *La Femme fardée*), James Ivory (*Quartett*, *Jefferson à Paris*, *Le Divorce*), Bernard Rapp (*Tiré à part*), Iradj Azim (*Les Iles*, *Le Radeau de la méduse*) et, dernièrement, Sam Garbarski (*Le Tango des Rashevski*)...

Pour la télévision...

Il a joué, notamment, les rôles de *Napoléon*, *Berlioz*, *Kafka*, et dans *Un pique-nique chez Osiris*, de Nina Companeez. Il a conçu et réalisé, avec Frank Verpillat, *Un rêve de Racine*, documentaire de 52 minutes, pour la Cinquième.

Daniel Mesguich intervient régulièrement comme récitant dans de prestigieux concerts, et a enregistré de nombreux textes pour la radio.

Outre de nombreux articles et préfaces sur le théâtre, il a cosigné, avec Xavier Maurel, une adaptation de *La Vie parisienne* d'Offenbach (L'Avant-Scène) et une traduction de *La Tempête* de Shakespeare (éditions de la Comédie Française).

Il a traduit *Médée* d'Euripide, *Titus Andronicus* de Shakespeare (éditions La Différence), et dernièrement *Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare (éditions Verdier). Il est l'auteur d'un essai théorique sur le théâtre, *L'Eternel éphémère* (éditions du Seuil) et de textes d'accompagnement d'*Andromaque* de Racine (éditions Gallimard).

Extrait de Daniel Mesguich et Antoine Spire, *Le Passant composé*, éditions Le Bord de l'eau, 2004

Daniel Mesguich : un formateur et un lecteur

« Un professeur ne sait pas ce qu'il enseigne et les élèves ne savent pas ce qu'ils reçoivent. C'est dans ce non savoir qu'il finit par se savoir beaucoup de choses. »

Daniel Mesguich

Daniel Mesguich - professeur depuis 1983 au Conservatoire Supérieur d'Art Dramatique - a lui-même été l'élève d'Antoine Vitez, et l'enseignement de ce dernier a été déterminant pour lui. Il lui a donné une direction, celle d'un théâtre qui fait trembler sur ses bases ce qui était connu ou accepté. Une manière de travailler *« pour ce qui n'est pas encore là »*. Ce travail de transmission est donc indissociable pour lui de la fidélité à une attitude et à une manière de faire passer le théâtre. L'enseignement n'est pas dans un message, il chemine : *« comme un livre que l'on ne comprend pas mais que l'on continue à lire, la langue fait son chemin, elle travaille. »*

L'activité de professeur est bien sûr séparée de celle de metteur en scène ou d'acteur, mais un même élément les réunit. Elle nourrit le travail de création et est nourrie par lui. La diversité est au centre de son enseignement. *« Il faut sans arrêt réunir tout en divisant »*. Pour les journées de juin, comme chaque année, ses élèves présenteront donc des pièces issues de tout le répertoire, classique et contemporain. Travailler dans la diversité, et voir la diversité du travail des autres. Les élèves choisiront eux-mêmes leur répertoire, mais comme l'explique Daniel Mesguich, leurs choix finissent souvent par retomber sur ses propres intuitions. La relation élève/professeur se fait dans le don réciproque.

« Quand je dis que je ne sais pas ce que j'enseigne, c'est que, c'est dans ma manière de parler, mes répétitions, mes gestes que l'élève va entendre quelque chose. C'est une structure faite d'une série d'attitudes et qui dépasse le contenu. »

Les master class que Daniel Mesguich donne souvent à l'étranger (Hongrie, Etats-Unis, Corée, Chine, etc.) font partie du même processus, mais proposent un rythme différent, une autre énergie. Autant les idées ont le temps de reposer au conservatoire, autant le pouls s'accélère pour les master class.

Les conférences renvoient à une autre facette de Daniel Mesguich, celle du théoricien du théâtre et à la nécessité qu'il y a pour lui de s'expliquer, encore et toujours sur cet acte qu'est le théâtre. *« Que seraient la littérature et la peinture par exemple sans la parole sur la littérature et la peinture, sans leurs commentaires, leurs analyses ? Il n'y aurait rien. Ce qui « entoure » l'œuvre compte, c'est son oxygène et son azote. Il n'y a pas d'objets solitaires »*. Il met dans le même élan les conférences, les commentaires, les textes qu'il écrit sur le théâtre – et l'art du théâtre.

18 mars - Toulon

Colloque Aragon – lecture et discussion

24 mars - Nice

Colloque sur le théâtre

13 avril - Montpellier

Colloque « Le corps et le théâtre »

28 mai - Toulouse

« Le Marathon des mots » Lecture de textes de J.-P. Sartre, JMG Le Clezio, P. Quignard

Parmi les nombreuses activités de Daniel Mesguich au théâtre - attenantes à la traduction - il faudrait parler de son amour de la lecture. « *J'adore lire. Lire en silence dans ma tête, lire à haute voix. Lire, c'est donner. C'est comme si l'encre n'était pas suffisante ; il faut rajouter la voix* ».

Mais « *la lecture, ce n'est pas non plus du théâtre. Ce n'est pas fini. On dit maintenant que la lecture, c'est formidable, que c'est mieux que le théâtre : c'est de l'hypocrisie et cela tient souvent à des questions de réductions de budget... Bien qu'il y ait réellement un art de la lecture.*»

7 mars - Paris

Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme

Lecture de *Du nouveau au tribunal de mon père* d'Isaac Bashevis Singer

18 mars - Toulon

Colloque Aragon – lecture et discussion

31 mars - Paris

Université de Georgetown – Washington

Lecture de Jacques Derrida

6 juin à 20h30 - Paris

Auditorium du Louvre

Lecture de *Lettres d'Héloïse et Abélard* par Rébecca Stella et Daniel Mesguich
CD à paraître.

Il était une fois...

Il était une fois un prince amoureux d'une princesse.
Il était somnambule, c'est-à-dire visionnaire.
Il avait la faculté de voir arriver les choses
Avant qu'elles n'arrivent dans la réalité.
Il vivait à l'avance.
Souvent.
Et les autres disaient de lui
Qu'il n'était pas assez «présent»
Parce qu'évidemment
Cela, parfois, l'empêchait
De se concentrer sur les choses du monde
Qui étaient déjà arrivées.
Un beau jour
- C'était la veille d'une bataille
Que son pays devait livrer, -
Il en était déjà à vivre
Le moment d'après la bataille ;
Il rêvait - mais rêvait-il ? -
Que son roi le décorait,
Parce qu'il avait vaincu
Les ennemis de son pays
(J'ai oublié de dire qu'il était général dans la cavalerie).
Et voici que le lendemain,
Comme son rêve le disait,
Il était le vainqueur de la bataille.
Mais, parce qu'il n'avait pas
Attendu l'ordre de son roi
Pour attaquer les ennemis,
Le roi le fait mettre en prison,
Et il est condamné à mort.
La princesse, alors, qui l'aime et qu'il aime,
Fait tout pour le sauver, et elle obtient du roi
Que ce soit lui, le prince, qui choisisse pour lui
Entre la liberté et la mort.
Mais, la mort, le prince l'a déjà vue,
Et pour ainsi dire, il l'a déjà vécue.
C'est comme si déjà il avait été mort,
Et comme si, donc, il ne pouvait plus
Mourir désormais, puisqu'on ne peut mourir deux fois.
Nul ne peut remourir, n'est-ce pas ?
Mais, pour les mêmes raisons
Nul jamais, ne peut revivre.
Qui sait, peut-être «revivre»
Lui parut-il plus difficile encore
Que «se laisser» la mort ;
Et ce fut elle qu'il choisit.
Or, la mort ...

Daniel Mesguich, décembre 2004

***Le Prince de Hombourg,* La traduction de Daniel Mesguich**

Daniel Mesguich avait déjà publié une traduction d'*Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare aux éditions Verdier. Cette fois-ci, c'est *Le Prince de Hombourg* de Kleist qu'il a mis sur l'ouvrage.

Ces traductions sont toujours liées à une mise en scène, comme deux actes se complétant : « *Il en va des traductions de textes destinés au théâtre comme de leur mise en scène (le metteur en scène et traducteur Antoine Vitez disait qu'il s'agissait d'un seul et même geste) : elles sont à refaire, infiniment. J'imagine davantage le théâtre comme le tissage et l'enchevêtrement de l'écriture et, disons, de la présence, ou comme le surgissement d'un écrit dans les gorges, que comme je ne sais quel simple espace de la seule parole. La scène, pour moi, est ce lieu géométrique impossible où le texte et le corps se font une scène...* »

Mais ce sont aussi des traductions à part entière, qui donnent à entendre une autre partition. Car Daniel Mesguich essaie toujours de « *choisir le sens le plus fragile, la possibilité la plus ténue, la plus improbable. Celle-ci est vraie aussi. Il faut entendre plus loin. Nietzsche disait que « le philosophe doit avoir de grandes oreilles ». Le traducteur aussi.* »

Pour *Le Prince de Hombourg*, Daniel Mesguich s'est une fois de plus appuyé sur ses deux axes principaux. D'une part, « le rythme », qu'il ne faut pas confondre avec « le mètre ». Kleist écrit en pentamètres, mais utiliser l'équivalent français - le décasyllabe - n'aurait été qu'une imitation. En revanche, le fait qu'il y ait du rythme doit être traduit, comme le fait qu'il y ait du jeu de mot. « *Je joue avec les alexandrins et les octosyllabes – sans forcer le texte, ce qui fait qu'on entend non pas le rythme exacte de Kleist mais le souci du rythme qui est présent chez Kleist* ». Le second axe est toujours musical, c'est un travail sur les allitérations, les résonances, les jeux de mots.

La traduction d'un texte dépasse le simple fait de traduire. D'ailleurs la traduction est un art « *impossible théoriquement* ». Le signifié peut-il passer indemne d'un signifiant à un autre ? Il y a un moment dans la traduction où ce n'est déjà plus de l'anglais ou de l'allemand, mais où ce n'est pas encore du français. La traduction est un acte qui dépasse les frontières : « *il a bien fallu qu'en une certaine langue, qui n'est déjà plus la mienne, je me sois rapproché de sa langue, qui n'est pas la mienne non plus, pour que j'aie pu, alors seulement, la traduire. J'ai voulu tirer l'allemand jusqu'à la périphérie du français, pour qu'on entendit qu'il restait un espace pour... traduire encore.* »

La traduction du texte *Le Prince de Hombourg* de Heinrich von Kleist par Daniel Mesguich sera publiée aux Editions du Bord de l'eau en avril 2005.

Le temps au théâtre

« Dans Le Prince de Hombourg, chaque scène arrive une première fois en rêve avant d'avoir lieu dans la réalité. Il y a toujours un avant. Cette question du présent et de la répétition, c'est pour moi celle du théâtre. »

Daniel Mesguich

Ce sont les textes « très écrits » qui intéressent Daniel Mesguich, c'est-à-dire ceux « qui labourent le monde » et souvent les classiques : grand amoureux de Shakespeare, de Marivaux, de Racine, il lui faut encore et toujours s'attaquer aux classiques, les remettre sur l'ouvrage pour faire entendre toutes les nuances qu'ils portent, tous « leurs sens minoritaires ». Reprendre la température des classiques et prendre la nôtre à travers eux. Car « l'actualité » d'une pièce n'a de sens que si elle est connectée avec « un autre temps ». Le choix du *Prince de Hombourg*, pièce faite de ruptures, dont la violence sourde tournoie sans cesse au-dessus des personnages, est venu répondre à un désir ancien de mettre en scène une pièce de Kleist.

C'est la complexité du personnage du Prince – soldat glorieux et déchu, amoureux et condamné à mort, qui a décidé Daniel Mesguich : *« Le Prince est un personnage romantique mais on peut dire aussi que c'est un pauvre type dépassé par les événements, et également qu'il est au-delà des événements et qu'il les surplombe, etc. »*

Le Prince de Hombourg est un rêveur, il s'absente du monde :

« Et les autres disaient de lui

Qu'il n'était pas assez présent ».

C'est donc dans la direction de cette rêverie que Daniel Mesguich a construit sa mise en scène, mais une rêverie qui interroge le temps du théâtre, l'écart entre le présent et le « ça va s'écrire ». En effet, le Prince est un visionnaire, et chaque scène arrive une première fois en rêve avant d'avoir lieu dans la réalité. Il y a toujours un avant. *« C'est comme si on pouvait mesurer un écart entre le c'était écrit : le destin - et le maintenant tout de suite : le présent immédiat. »* Si mettre en scène, c'est chercher le rapport entre une écriture toujours déjà passée et le présent, alors, toute l'intrigue du *Prince de Hombourg* est elle-même une mise en scène du théâtre.

« Le Prince de Hombourg a vu la mort ; il dit : « j'ai vu ma tombe ». A partir du moment où il a vu cette mort, à partir du moment où il l'a connue, il devient « flottant » : il n'est ni dans la vie, ni dans la mort. Il est mort avant d'être mort. La mise en scène joue de ce pli temporel qui nous confronte à la mort, et fait flotter autour de nous ses significations multiples. »

Le théâtre est toujours un revenant qui hante notre temps, qui déchire l'oubli, car *« le théâtre s'adresse à tous ceux qui sont morts et à tous ceux qui sont encore à naître. Le théâtre s'adresse à l'absence suprême. Et cette absence, qu'est-ce, sinon la mort ? »*. Hélène Cixous, son amie, parle du « loupbli », de l'oubli comme un loup qui nous dévore. Le Prince de Hombourg se connecte avec cet oubli ; par le choix qu'il doit faire entre la vie et la mort, l'absence et la présence, il affronte cette néantisation.

Kleist - dont Daniel Mesguich a retraduit l'œuvre pour l'occasion - exprime dans une forme très classique les contradictions de ces personnages violemment romantiques. Toutes les scènes sont reliées par une forte relation de nécessité. Dans la langue et dans l'espace, il a souhaité redonner toute la fraîcheur et la folie de cette langue, qui va jusqu'à incarner cette « absence au monde » qui caractérise le Prince de Hombourg. *« L'oubli, c'est quelque chose qui ne vieillit pas. »*

Cie Miroir et Métaphore, février 2005

3 / William Mesguich, *le Prince Friedrich-Artur de Hombourg, général de cavalerie*

Biographie

Né en 1972, après une maîtrise de Lettres Modernes à Paris IV, William Mesguich suit les cours de Philippe Duclos et intègre l'Ecole Supérieure d'Art Dramatique Pierre Debauche - François Danell en 1995.

Depuis 1982, il participe comme comédien à plus de trente spectacles, sous la direction d'Antoine Vitez, Roger Planchon, Pierre Debauche, François Danell, Frédérique Smetana, Liliane Nataf, Robert Angebaud, Madeleine Marion, Miguel Angel Sevilla, Daniel Mesguich, Jean-Louis Benoît... et sous sa propre direction. Il joue dans *Hippolyte* de Garnier, *Athalie* de Racine, *Marie Tudor* de Victor Hugo, *L'Histoire qu'on ne connaîtra jamais* de Cixous, *Les Troyennes* de Sénèque, *Fin de Partie* de Beckett, *Tartuffe* et *L'Avare* de Molière, *Le Roi se meurt* de Ionesco, *La Seconde surprise de l'amour* de Marivaux, *L'Echange* de Paul Claudel, *La Légende des porteurs de souffle* de Fenwick, *Alice Droz* de Sevilla, *Le Diable et le Bon Dieu* de Sartre, *Fin du monde chez Gogo*, cabaret de Smetanova, *Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare, *Paul Schippel* de Carl Sternheim.

Il se produit également dans des opéras ainsi qu'au cinéma (*Faits d'hiver* de Roberto Enrico, *La Fidélité* de Zulawski) et participe à des lectures de textes en public. Il apparaît à la télévision avec Bruno Herbulot, Brigitte Coskas, Jean-Louis Lorengi.

Depuis 1996, il est également metteur en scène au sein du Théâtre de l'Etreinte : *Fin de partie* de Samuel Beckett, *L'Avare* de Molière, *La Belle et la bête*, *Le Chat botté* de Perrault, *Le Cabaret des monstres*, *La Légende des porteurs de souffle*, *La Légende d'Antigone* et *La Légende du Palladium*, *M Septime*, *Solange et la casserole* de Fenwick et *Tohu-Bohu*, tragédie écrite par soixante élèves de seconde du lycée Evariste Galois de Noisy-le-Grand, avec leur professeur de français, Cécile Lajali, *Il était une fois les fables* de Jean de la Fontaine et *Comme il vous plaira* de William Shakespeare.

Depuis 1999, il anime, dans le cadre des résidences de la compagnie en Seine-Saint-Denis, des ateliers de sensibilisation, tant en collège et lycée qu'en centres sociaux, CAT, et hôpitaux.

Entretien téléphonique avec William Mesguich

Comment avez-vous envisagé le personnage du prince, en ce sens où il sait déjà ce qu'il va vivre. Est-ce plus difficile pour un comédien de jouer un personnage qui lui-même connaît déjà la suite, comme s'il y avait une espèce de jeu dans le jeu ?

Il y a toujours de l'incertitude au théâtre. Et dans la manière dont on aborde un personnage, et particulièrement chez Kleist. Il ne peut pas y en avoir qu'une seule. La langue même de Kleist est particulière, difficile à « mettre en bouche ». On joue avec le rythme, le phrasé, l'élocution. Le jeu, à chaque seconde, tourne autour de ces nécessités liées à la langue.

Nous sommes encore en répétition et je continue à découvrir le personnage du prince. Et plus nous avançons, plus je crois comprendre que ce personnage est un personnage de « méandres », un personnage multiple, fait de contradictions, un personnage véhément parfois, tortueux souvent, embué dans de l'infini... A première vue, le prince est le jeune héros romantique par excellence, mais en fait il est beaucoup plus complexe, on ne peut pas le prendre sous un seul angle. Comme pour tous les personnages de théâtre, travailler le rôle du prince est une tâche presque sans fin et le travail de mise en scène de Daniel sur la pièce consiste également à explorer tant de sens, tant de pistes, qu'on ne peut parler de ce personnage qu'au pluriel. Il faudrait parler de cet infini que Hombourg porte en lui...

Envisagez-vous le pouvoir de « rêve » ou de « somnambulisme » du prince comme une force ou comme un handicap ?

Le prince est décalé dans le temps, dans ce rêve, dans cette « réalité-rêve »... Il est soit un peu en avance, on pourrait alors le qualifier de visionnaire, soit un peu en retard. Et là, on pourrait dire que le prince « n'y est pas », qu'il est ailleurs, à côté... Il est désajusté, déconcentré et ça lui joue des tours... Or, au théâtre, il est souvent question de temps et pour le prince, le temps est un peu un autre temps, différent de celui des autres personnages. Cela devient alors inquiétant, dangereux même... surtout pendant une bataille où cette sorte d'absence peut devenir très « problématique » pour lui comme pour les autres. Or, pour un comédien, il est absolument nécessaire d'être extrêmement concentré, d'être présent avec les autres, ce qui est paradoxal avec ce personnage, qui, lui, est toujours un peu ailleurs. Cela demande un travail un peu particulier dans le jeu. En même temps, le prince est embarqué dans un onirisme amoureux, sentimental... Par exemple dans la pièce, il imagine un château royal et cela porte en soi un côté sublime, grandiose et presque en décalage. Ces deux facettes du rêve font que le prince n'est jamais tout à fait à sa place, il ne se rend pas totalement compte des choses, il est soumis à une forme d'absence préjudiciable... Il peut se perdre dans ce rêve, s'y abandonner aussi... En ce sens, il n'est pas tout à fait comme les autres, il est déroutant, imprévisible, il y a sans doute un peu aussi de l'inconscience en lui. (...) Pour lui, cette sorte d'absence ne se décline pas sous l'ordre de la souffrance. (...) Il ne comprend pas ce qui lui arrive. Or petit à petit, il va se « décaler » jusqu'à frôler la mort ; il va se retrouver en prison, se sentir humilié, abandonné, il va sortir brutalement de cette inconscience, réveillé par la mort effrayante, à venir. Il y aura alors une remise en cause de son monde. La peur de la fin de sa vie fait son œuvre. (...) Dans *Le Prince de Hombourg*, il y a enchevêtrement entre la fiction, le rêve et la réalité. Ce métissage complexe fait partie intégrante de cette pièce mais aussi peut-être de tout travail théâtral.

Que voudriez-vous que l'on retienne de ce personnage ?

J'aimerais que les gens puissent se souvenir de la beauté, de la splendeur et de la bonté du personnage. Il y a de l'intelligence, de la poésie en lui mais aussi dans toute la pièce. La référence, lorsque l'on pense au *Prince de Hombourg*, est bien sûr Gérard Philipe... Bien que notre travail soit naturellement différent et totalement incomparable, j'aimerais que ce spectacle inspire la même grâce que celle qu'a inspiré Gérard Philipe à son époque. Nous aimerions que les gens soient touchés par la réflexion sur le rapport complexe entre illusion et réalité...

Propos recueillis par Elia Chantal, Athénée, janvier 2005

4/ Matériaux pour analyse

Pour mieux connaître.... Kleist

LIRE

- AYRAULT Roger, *La Légende de Heinrich von Kleist, un poète devant la critique*, Nizet et Bastard, 1934
- AYRAULT Roger, *Heinrich von Kleist*, éd. Aubier-Montaigne, 1966
- CARRIERE Mathieu, *Pour une littérature de Guerre, Kleist*, Actes Sud, 1985 (traduction française de Martin Ziegler)
- CASSOU Jean, *Kleist et le somnambulisme tragique*, Cahiers du Sud, 1937
- MAASS Joachim, *Heinrich von Kleist, Histoire de sa vie*, Éditions Payot, 1989 (traduction française de Jean Ruffet de *Kleist - Die Geschichte seines Lebens*, Scherz Verlag Bern und München, 1977)
- MANN Thomas, *Essai sur Kleist*, in *La dernière année, esquisse de ma vie*, Éditions Gallimard, 1967 (traduction française de Louise Servicen)
- MARI Pierre, *Kleist un jour d'orgueil*, PUF, 2003
- ROBERT Marthe, *Un homme inexprimable*, L'Arche 1955
- SCHMIDT Joël, *Heinrich von Kleist*, Julliard, 1995
- ZWEIG Stéphan, *Combat avec le démon*, Le Livre de Poche, 1983
- Collectif sous la coordination de Michèle Jung, Actes du colloque franco-allemand de Montpellier les 20-21-22 novembre 1996 intitulé *Lire Kleist aujourd'hui*, publiés par les Éditions Climats, 1997
- Théâtre-Public, n° spécial Heinrich von Kleist, mai-juin 1984
- Europe, n° spécial Heinrich von Kleist, juin-juillet 1986

Pour les germanistes,

- GREINER Bernhard, *Kleists Dramen und Erzählungen*. A. Francke Verlag, 2000 :

Ouvrage qui offre une synthèse récente, complète et organisée de la bibliographie, essentiellement allemande, concernant Kleist. Chaque pièce ou nouvelle dispose de sa propre bibliographie. Chaque œuvre est étudiée séparément, après un préambule sur ce qu'on appelle la crise kantienne de Kleist.

- SEMBDNER Helmut, *Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten*, Carl Schünemann Verlag, 1967 :

documents nombreux et riches sur la réception de l'œuvre en Allemagne : lettres d'amis ou de contemporains, répertoire des premiers éditeurs et biographes, divers jugements sur l'œuvre, extraits de lettres privées ou de textes critiques permettant une bonne appréhension diachronique de la réception de Kleist en Allemagne.

SURFER

- Pour les germanistes, www.kleist.org

Pour mieux connaître... Daniel Mesguich

- VOIR**
- *Dom Juan*, mise en scène de Daniel Mesguich (créé à l'Athénée Théâtre Louis-Jouvet), tournée au Théâtre du Gymnase à Marseille en 2003, DVD édité par la COPAT, 2004
comprenant également une interview de Daniel Mesguich et des comédiens, ainsi qu'un cours de Daniel Mesguich avec des étudiants.
 - *Le Diable et le bon Dieu*, mise en scène de Daniel Mesguich, réalisé par Grand'Henry Vitold, VHS, 2002
- LIRE**
- BENSKY Roger-Daniel, *Cixous-Mesguich, reprises d'amour : journal de bord de "L'Histoire (qu'on ne connaîtra jamais)"*, éditeur A-G. Nizet, coll. Témoins de scène, 1994 : journal de bord de la mise en scène par Daniel Mesguich du texte de Hélène Cixous *L'Histoire (qu'on ne connaîtra jamais)*
 - MESGUICH Daniel, *L'Eternel éphémère*, Seuil, 1991
 - SPIRE Antoine et MESGUICH Daniel, *Le Passant composé*, éditions Le Bord de l'eau, 2004 : interview de Daniel Mesguich par Antoine Spire
- traduction de textes de théâtre par Daniel Mesguich :
- *Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare, éditions Verdier, 2003
 - avec MAUREL Xavier, nouvelle traduction et adaptation de *La Vie parisienne*, opéra-bouffe de Jacques Offenbach, L'Avant-scène Théâtre, 1997

Pour mieux connaître... la littérature allemande

- LIRE**
- ANGELOZ J.F., *La littérature allemande des origines à nos jours...*, PUF, Que sais-je ?, 1942
 - AYRAULT Roger, *La genèse du romantisme allemand, situation spirituelle de l'Allemagne dans la deuxième moitié du XVIII^{ème} siècle*, Aubier, 1961-76
 - DESHUSSES Pierre, *Littérature allemande*, Dunod 1991
 - WILHEM D., *Les romantiques allemands*, Paris, Seuil, 1980
 - WOLF Christa, *Aucun lieu, nulle part*, (traduction française d'Alain Lance de *Aufbau*, Verlag Berlin-und Verlagsgesellschaft mbH, Darmstadt, 1979), Hachette, P.O.L. 1981
 - Collectif sous la direction de Fernand Mossé, *Histoire de la littérature allemande*, Montaigne, 1970

Pour aller plus loin...

- VOIR**
- Exposition *Comme le rêve le dessin* :
« A partir d'une confrontation de dessins de l'Ecole italienne des XVI^e et XVII^e siècles de la collection du Louvre et de dessins modernes et contemporains de la collection du Mnam, cette exposition se propose d'explorer, à partir de l'hypothèse du rêve, les procédures à l'œuvre dans le dessin. »
- Du 17 février au 16 mai 2005
Musée du Louvre - Aile Sully, 1er étage, Salle de la Chapelle
- ECOUTER**
- *Le Prince de Hombourg*, opéra de Hans Werner Henze, 1960, disponible en cd et DVD

Quelques pistes de travail :

- La vision du héros au XIX^e siècle : voir notamment "L'éducation d'un héros. Éthique, politique et histoire dans *Le Prince de Hombourg* de Kleist", in : Bernard Franco (dir.), *Le héros et l'histoire. Aspects de la dramaturgie romantique chez Kleist, Musset et Slowacki*, Champion (Collection Unichamp), 1999
- La place du rêve chez Kleist et les romantiques
- La vision du pouvoir dans *Le Prince de Hombourg*
- La place de l'individu dans la société et la notion de libre-arbitre
- Le temps au théâtre

Dossier pédagogique réalisé par :
Dorothee Burillon, Elia Chantal et Soizic le Lasseur, Athénée Théâtre Louis-Jouvet

Remerciements à Ariane Ferry pour son aide dans l'élaboration de ce dossier pédagogique.