
L'horreur de l'erreur : les corps violentés dans le théâtre d'Heinrich von Kleist

Cécile-Eugénie CLOT

Le corps du théâtre kleistien qui eut à subir le plus de violence fut sans aucun doute celui d'Achille, le héros grec déchiré, dévoré par son aimée Penthésilée, reine des Amazones, douloureuse héroïne éponyme de la pièce. Rarement dans le théâtre, et a fortiori dans le théâtre de cette époque (comme en témoigne la répulsion qu'éprouva Goethe à la lecture de la pièce), un tel déchaînement de violence, une telle barbarie fut mise en scène avec un refus aussi farouche de toute forme de compromis. Il est d'ailleurs important de rappeler dans ce contexte qu'Heinrich von Kleist écrivit toujours ses pièces dans la conscience de leur mise en scène future – l'aspect éminemment scénique et visuel de son écriture trouvant d'ailleurs dans le théâtre une forme d'accomplissement. Et il n'y eut de sa part à aucun moment le souci de sacrifier aux impératifs en vigueur de la scène de son époque sa vision d'un théâtre extrême, voire destructeur. C'est d'ailleurs pourquoi il fut autant touché par le refus des théâtres de l'époque de faire jouer ses pièces.

La mise à mort d'Achille a beau être représentée de manière indirecte, puisqu'elle est narrée à deux reprises par deux personnages extérieurs à la scène, le corps violenté d'Achille est exposé tout au long de la scène finale et joue véritablement un rôle clé dans le processus qui mène le personnage principal de l'inconscience à la conscience. L'exposition patente du corps violenté confronte le spectateur à la violence commise sur scène, même si cela ne fut pas sous ses yeux, et replace cette violence au centre de l'espace scénique.

De manière concomitante au retour du corps violenté d'Achille sur scène, Penthésilée (préfigurant ici dans un autre registre une figure non moins célèbre de la folie sanguinaire, Lucia di Lammermoor) reparaît recouverte de sang, ainsi que Meroé, sa suivante, la décrit : « lorsque je parus, le sang dégoulinait de sa bouche et

de ses mains »¹. La vision est effrayante, elle est atroce, elle est d'ailleurs suivie d'un silence qui, selon la didascalie de Kleist, est « empli d'horreur »². Cette vision projette de manière brutale au centre de la scène et à la conscience du public ce qui vient de se passer, à savoir que Penthésilée, parmi sa meute de chiens, a littéralement dévoré Achille, dans une folie anthropophage sur laquelle il convient de revenir.

Le spectateur est confronté à une description extrêmement précise et détaillée du carnage qui se déroule sous les yeux des personnages qui le décrivent. La mort d'Achille est mise en scène dans un récit pluriperspectiviste très visuel qui illustre à merveille la force dramatique de l'écriture narrative kleistienne.

Car il s'agit en effet d'un moment d'écriture narrative ; cette narration théâtrale, ce récit, ne sacrifie toutefois aucunement à la pudeur potentiellement éprouvée face au meurtre sanglant. Elle participe davantage à un processus d'exacerbation dramatique et scénique de la violence, et permet plus loin, lors de l'ultime scène de la pièce, un retour spectaculaire des protagonistes, c'est-à-dire de Penthésilée ensanglantée et d'Achille déchiqueté. C'est tout d'abord une Amazone qui, depuis un monticule, narre, horrifiée, à la Grande Prêtresse qui la presse (scène 22), ce qu'elle voit, dans une teichoscopie féroce :

Penthésilée, couchée dans la mêlée des chiens enragés,
Elle, qu'un sein de femme jadis enfanta, elle arrache, —
Un à un elle arrache, elle dépèce les membres d'Achille³ !

L'horreur ressentie s'exprime d'ailleurs dans cette subtile hésitation, représentée, comme souvent chez Kleist, par un tiret. Cette pause que doit respecter la comédienne avant de dire l'horreur, et qui marque la proximité de cette horreur avec l'indicible. Car l'horreur, la violence faite au corps, est indicible.

Plus loin, dans la scène qui fait immédiatement suite à la précédente, c'est Méroé, une princesse amazone, qui fait le récit de ce qui s'est déroulé hors du regard direct du public. C'est ici la précision du détail qui frappe. L'on apprend que Penthésilée commence par tirer une flèche qui traverse la gorge d'Achille ; ce dernier tombe, se relève dans un râle, retombe, cherche à s'enfuir, mais est rattrapé par la meute de chiens, à laquelle Penthésilée se mêle, qui se jette sur lui pour le dévorer.

¹ « als ich erschien / troff Blut von Mund und Händen ihr herab », Heinrich von Kleist, *Penthesilea*. In: Heinrich von Kleist, *Werke*. München, Carl Hanser Verlag, 5. Auflage 1990, V. 2673, p. 330. Les traductions sont de notre fait.

² « Pause voll Entsetzen », *ibid.*, p. 330.

³ « Penthesilea, / Sie liegt, den grimmen Hunden beigesellt, / Sie, die ein Menschenschöß gebar, und reißt, — / Die Glieder des Achills reißt sie in Stücken! », Heinrich von Kleist, *Penthesilea*, *op. cit.*, V. 2594 sq., p. 328.

A signaler dans ce passage, le rejet poétique spectaculaire (sur plus de 4 vers, V. 2661 et précédents) de la chute d'une longue tirade symbolisant la chute du corps : « ihn nieder » (« nieder » exprimant la chute en allemand), chute retardée dans cette capacité extraordinaire qu'a la langue allemande de dissocier le mouvement de l'espace dans lequel il s'opère.

Ainsi le mouvement se trouve-t-il décomposé et mis en valeur dans la langue théâtrale, procédé qu'une caméra aujourd'hui rendrait en ralentissant le rythme du déroulement de la séquence, afin de mieux mettre en valeur le corps qui tombe. Le pathos de la scène de meurtre atteint son comble lorsque ce sont les mots d'Achille, expirant dans son propre sang, qui sont rapportés :

Et lui, baigné du pourpre de son sang,
D'effleurer avec douceur sa joue en s'écriant :
Penthésilée, ma promise ! que fais-tu⁴?

Mais la reine n'entend rien et le déchire ; le détail de cette morsure est terrifiant : « Elle plante, lui arrachant son armure, / Elle plante ses dents dans la blancheur de son buste »⁵.

La pantomime de l'ultime scène de la pièce, qui fait suite à ce terrible récit, est également bouleversante, et dans une certaine mesure d'une rare violence. On y voit Penthésilée dans une sorte de rêve éveillé, dans un état d'inconscience. C'est dans cet état, et plongée dans un mutisme assourdissant, qu'elle nettoie soigneusement son arc et la flèche qui a transpercé Achille, puis qu'elle frissonne et qu'enfin, elle pleure (« Welch eine Träne ! », « Et quelle larme ! », V. 2783). Une larme qui marque le début du douloureux passage du personnage à la conscience.

Il apparaît clairement à la lecture des extraits de la pièce que la violence qui déchiquette les corps dans le théâtre de Kleist, à bien des égards, a quelque chose d'animal. L'humain, dans toute la violence dont il est capable, est plus proche que jamais de l'animal, de sa force brute et de ses réactions instinctives non régies (ni d'ailleurs contenues) par l'entendement et la raison.

La symbolique de l'animal et par extension, de l'animalité, est toutefois très ambiguë chez Kleist, comme le montre l'étude de deux animaux récurrents dans son théâtre et sa poétique : l'ours et les chiens (en meute).

⁴ « Er, in dem Purpur seines Bluts sich wälzend, / Rührt ihre sanft Wange an, und ruft: / Penthesilea, meine Braut! was tust du? », H. von Kleist, *Penthesilea*, *op. cit.*, V. 2662 *sq.*, p. 329.

⁵ « Sie schlägt, die Rüstung ihm vom Leibe reißend, / Den Zahn schlägt sie in seine weiße Brust. », *ibid.*

L'ours et les chiens sont d'abord associés chez Kleist à la violence destructrice, à l'animalité incontrôlable qui déchire et dévore. L'ours et la meute de chiens constituent des instruments de mort. Dans *La Bataille d'Arminius*, c'est une ourse qui déchire le corps de Vintidius, tombé dans le piège dressé par Thusnelda (épouse d'Hermann), désireuse de se venger de celui qui l'a trompée.

Dans *Penthésilée*, ce sont des chiens qui sont à l'œuvre, chiens que la reine des Amazones appelle par leurs noms (« Tigris! hetz Leäne! Hetz, Sphinx! Melampus! Dirke! Hetz, Hyrkaon »), bêtes féroces déchaînées, entraînées par la passion destructrice de leur maîtresse. Chienne parmi ses chiens⁶, Penthésilée dévore Achille sur scène – déferlement d'énergies animales brutes, pulsion de mort dévorante. Ce qui fait d'ailleurs l'objet d'une didascalie : « avec une sauvagerie qui la fait tressaillir »⁷. Le surgissement du corps violenté est donc chez Kleist la conséquence d'un retour du personnage à l'origine de la violence, à l'animalité.

Cette animalité, toutefois, à la lumière des textes théoriques, se révèle particulièrement ambiguë, surtout lorsque l'on songe à cet essai extraordinairement singulier que demeure *Sur le théâtre de marionnettes*. Si l'animalité est destructrice parce qu'elle marque un retour à une force brute originelle, ni pondérée, ni contrôlée par la raison et l'entendement, elle représente également une forme d'innocence liée à l'état de non-conscience, ou encore à un état antérieur à la condition humaine.

Dans le *Théâtre des marionnettes*, l'ours affronte en combat singulier un maître d'escrime – et pare instinctivement tous les coups les plus complexes de ce dernier. Käthchen, héroïne éponyme d'une autre pièce de Kleist, *La Petite Catherine de Heilbronn*, est comparée sans cesse à une chienne, fidèle et soumise à celui qu'elle a choisi pour maître. Loin toutefois de dévorer celui qu'elle aime, elle le soutient et le protège de cette manière instinctive et innocente qui la caractérise, et dont l'influence bienfaisante finit par s'avérer.

A mi-chemin entre la marionnette – ou ici l'animal – représentant la non-conscience originelle et instinctive, et le Dieu, détenteur de la toute-conscience, l'homme est embarrassé d'une conscience imparfaite qui l'éloigne de ses capacités instinctives, sans toutefois lui fournir les clés qui lui permettraient d'éviter l'erreur. Face à l'apparence trompeuse, au jeu pervers du paraître auquel il croit dans sa conscience imparfaite et qui trouble son instinct premier, le personnage se trompe. Dans l'impossibilité de résoudre le conflit provoqué par l'erreur, il replonge ou se replonge dans un état de non-conscience qui prend la forme de l'évanouissement ou, comme dans *Penthésilée*, de l'animalité.

⁶ « Gleich einer Hündin, Hunden beigesellt », *ibid.*

⁷ « mit zuckender Wildheit », H. v. Kleist, *Pentheseilea*, *op. cit.*, p. 321.

Dans *Penthésilée*, la source de l'erreur est à chercher dans un conflit insoluble auquel l'héroïne se trouve confrontée. Soumise à une loi implacable qui régit le peuple des Amazones, la reine doit accepter pour partenaire amoureux celui face auquel le destin la place sur le champ de bataille et qu'elle vainc en combat singulier. Dans cet agôn amoureux, point de place pour l'amour. Il s'agit uniquement de perpétuer l'espèce, non d'aimer. Or Penthésilée est subjuguée par Achille, elle éprouve pour lui un sentiment d'amour. Mais elle, reine des Amazones, encore moins que les autres est en droit d'aimer. La force de l'interdit n'a d'égale que la force qu'elle met en œuvre pour concilier ses sentiments avec la loi.

Quant à Achille, amoureux lui aussi de la reine, mais empreint de cette rationalité toute grecque, il ne comprend pas le comportement de Penthésilée et sort vainqueur du combat qui les oppose, pour ensuite se soumettre « en apparence » (« zum Schein ») dans un faux second combat au cours duquel il trouvera la mort. L'engrenage tragique s'endèche – la tentative de la reine pour concilier l'inconciliable se solde par l'atrocité.

L'on assiste dès lors dans le théâtre kleistien à une mise en scène douloureuse de la conscience humaine imparfaite, source d'erreur. Le personnage de Kleist erre ainsi entre la grâce espérée et l'horreur de la réalité, perpétuellement soumis à cette source d'erreur que constitue l'appréhension rationnelle imparfaite qu'il fait d'une situation. De ce point de vue, tout oppose Penthésilée à Käthchen, et si la résolution du conflit pour la seconde se déroule sans violence, puisqu'elle est de l'ordre du spectacle de marionnettes ou du conte de fées, les conséquences tragiques des tentatives de la première sont incommensurables.

Et Penthésilée de mettre son acte de barbarie, lors de l'ultime scène au cours de laquelle le spectateur assiste à son douloureux retour à la conscience, sur le compte d'une simple « méprise » (« Versehen ») dans une rime extraordinaire, abyssale:

— So war es ein Versehen. Küsse, Bisse,
Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt,
Kann schon das eine für das andere greifen.

Eh bien ce fut une méprise. Baiser rime avec morsure,
Et qui aime d'un cœur droit et sûr
Peut confondre l'un et l'autre⁸.

⁸ H. v. Kleist, *Penthesilea*, op. cit., V. 2981-82, p. 340.

L'erreur pour Kleist n'est néanmoins pas uniquement liée à une mauvaise interprétation des circonstances ou à leur tragique agencement. L'erreur est également intrinsèque au langage. La violence naît de l'impossibilité pour les personnages de se faire réellement comprendre de l'autre : ils sont dans l'incapacité de résoudre par le langage les malentendus que ce dernier a provoqués. La violence du théâtre kleistien relève donc de l'indicible : le verbe, qui se trouve à l'origine de la perception ordonnée du monde (le logos prend le dessus sur le chaos), faillit dans sa tentative d'éclaircissement.

Dans les lettres, les passages abondent qui traitent de l'incapacité du langage à dire. En voici un exemple, tiré d'une lettre de Kleist à sa sœur Ulrike en date du 5 février 1801⁹ :

J'aimerais tant te faire part de tout, si cela était possible. Mais cela n'est pas possible, et quand bien même il n'y aurait d'autre obstacle que le fait que nous ne disposions d'aucun moyen pour nous exprimer. Le seul que nous possédions, le langage, n'est pas à même de le faire, il ne peut faire la peinture de l'âme, et ne nous livre que des lambeaux épars.

Penthésilée explicite plus loin dans son « dialogue » avec le corps violenté d'Achille, la teneur de l'erreur qu'elle vient de commettre ; elle accuse le malentendu du mot : « ich habe mich bloß versprochen » :

Par Diana, les mots furent mon erreur,
 Car je ne suis pas maître de ce que prononcent, dans leur hâte, mes lèvres [...]
 Et si certaines, en se pendant au cou de l'aimé, disent
 Je t'aime tant que je pourrais te dévorer d'amour,
 Pour n'éprouver ensuite, les folles, une fois pesé ce qu'elles viennent de dire,
 Que dégoût à l'idée de cette satiété.
 Eh bien moi, mon aimé, ce n'est pas la manière dont je procédai.
 Vois plutôt : lorsque je me suspendis à ton cou,
 J'ai pris moi, en vérité, ma parole au mot ;
 Je n'étais point si folle que je le semblais¹⁰.

⁹ « Und gerne möchte ich Dir Alles mittheilen, wenn es möglich wäre. Aber es ist nicht möglich, u. wenn es noch kein weiteres Hinderniß gäbe, als dieses, daß es uns an einem Mittel zur Mittheilung fehlt. Selbst das einzige, das wir besitzen, die Sprache taugt nicht dazu, sie kann die Seele nicht mahlen u. was sie uns giebt sind nur zerrissene Bruchstücke. », Lettre à Ulrike von Kleist du 5 février 1801, *Brandenburger Kleist-Ausgabe Band IV/I, Briefe I*, hrsg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Basel, Stroemfeld/Roter Stern, 1996, p. 485.

¹⁰ « Du Ärmster aller Menschen, du vergibst mir!/ Ich habe mich, bei Diana, bloß versprochen,/ Weil ich der raschen Lippe Herr nicht bin;

L'on pourrait résumer la situation des personnages kleistiens par cette citation de László Földényi tirée de son remarquable essai sur les mots de Kleist : « prisonniers du langage, ils errent tous ainsi entre ciel et enfer »¹¹. Conséquence de l'erreur, l'horreur s'impose donc sur scène – et les personnages ne peuvent faire l'économie d'un passage par la violence la plus extrême. Le corps violenté dans le théâtre kleistien est donc en quelque sorte synonyme et symbole de passage. Il concrétise visuellement le moment nécessaire du passage à la conscience. Le corps violenté permet l'éclaircissement de l'insoluble, il est clarté.

Le mot ne reprend ses droits qu'après le passage par l'animalité la plus sauvage, un passage qui lui permet de se fonder sur des bases différentes, nouvelles, éclaircies. Le conflit se résout – même si son aboutissement est tragique et se solde par la mort, par le néant. La confrontation du personnage kleistien avec le corps violenté – violenté d'ailleurs souvent de son propre fait, marque le moment où il passe d'un état d'inconscience primitive à celui de conscience souveraine.

Après le déferlement de la violence sur scène, face au corps déchiré d'Achille, Penthésilée se tait. Elle n'a plus conscience ni du présent, ni du passé immédiat. Elle est dans un état postérieur à l'instinct et à la brutalité, mais encore antérieur à la conscience. Le corps d'Achille est devant elle, mais elle ne le voit pas. Elle est recouverte de sang et lave en silence son épée et son arc du sang de sa victime. Le retour à la conscience s'effectue par un dialogue entre Penthésilée et sa compagne Méroé. Dans cet échange, c'est Penthésilée qui pose la question clé : qui est à l'origine de ce meurtre ? La lente prise de conscience s'opère dans la douleur, mais dans le calme. Un calme qui contraste d'autant plus avec le déchaînement des forces obscures qui a précédé et qui aboutit à cette réplique de la reine : « Küsste ich ihn tot ? », et que l'on pourrait traduire par « l'ai-je tué de baisers ? »¹².

La pantomime de Penthésilée, qui implique un imminent et nécessaire retour à la réalité, est à la limite du soutenable. Pour les autres personnages sur scène, mais

[...] Wie manche, die am Hals des Freundes hängt, / Sagt wohl das Wort: sie liebt ihn o so sehr, / Daß sie vor Liebe gleich ihn essen könnte;

Und hinterher, das Wort beprüft, die Närrin! / Gesättigt sein zum Ekel ist sie schon./ Nun, du Geliebter, so verfuhr ich nicht./ Sieh her: als ich an deinem Halse hing,/ Hab ichs wahrhaftig Wort für Wort getan; / Ich war nicht so verrückt, als es wohl schien. », H. v. Kleist, *Penthesilea*, op. cit., V. 2985 sq., p. 340.

¹¹ « Gefangen in der Sprache, irren sie alle zwischen Himmel und Hölle umher », László F. Földényi, *Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter*, München, Matthes und Seitz, 1999, p. 162.

¹² « Ich zerriß ihn. [...] Oder war es anders? [...] Küßt ich ihn tot? » « Je l'ai déchiré [...] Ou bien en fut-il autrement? [...] L'ai-je tué de baisers ? », *Penthesilea*, op. cit., V. 2975 sq., p. 340.

aussi pour les spectateurs, tant est pénible cette faillite du mot, ce silence assourdissant qui concrétise de manière patente et sanglante les conséquences de l'indicible. Le silence de Penthésilée dans la dernière scène est à la fois interruption et suspension, et la force du théâtre, de par son existence scénique, est de donner à voir ce silence. La mise en scène donne à voir, elle montre l'indicible concrétisé par le corps sur scène – le corps déchiqueté et le corps mouvant, mais muet. Le passage de Penthésilée à la conscience dans la confrontation avec le corps violenté d'Achille lui permet enfin de choisir – elle quitte le peuple des Amazones, se libère de ses lois pour suivre dans la mort l'aimé déchiré. Face à l'inadéquation fondamentale et inexorable du mot, le fantasme de l'expression la plus immédiate est de se mutiler, d'arracher une partie intégrante du corps pour l'offrir, brute et intacte, à l'autre : « — J'aimerais pouvoir m'arracher le cœur de la poitrine, et te l'envoyer dans cette lettre¹³ » :

Si je pouvais, lorsque j'écris, palper ma pensée en mon sein et m'en saisir, afin que mes mains puissent, sans recours à aucun autre moyen, la déposer ainsi dans les tiennes : alors, pour dire vrai, mon souhait le plus profond serait exaucé¹⁴.

C'est précisément ce que réalise Penthésilée, prisonnière de l'ineffable, qui dévore Achille parce qu'elle cherche à arracher de son sein ce qu'il n'a pas su lui dire et qui passe par la violence pour parvenir à elle-même.

Ce passage au travers de la violence à une forme de toute-conscience, il est possible de l'exprimer par l'image kleistienne d'un autre animal, celle du cygne. Le cygne blanc, symbole de pureté, qui plonge dans l'eau pour se débarrasser de la fange qui le souille et qui, purifié par l'eau, ressort dans son éclatante blancheur – la comparaison est dans l'ultime moment de la pièce : « Elle nous revient à la vie ! Oui, toute la tête sous l'eau, oui, ainsi ! Comme un jeune cygne »¹⁵. Penthésilée, souillée par l'erreur, plonge dans le sang, la violence et la confrontation avec le corps violenté de l'aimé comme elle plongerait dans l'eau, pour ressortir au terme de la prise de conscience et du retour au logos, purifiée de l'erreur, libre et consciente de ses choix,

¹³« — Ich wollte, ich könnte mir das Herz aus dem Leibe reißen, in diesen Brief packen, und dir zuschicken », Lettre à Ulrike du 13 mars 1803, *Brandenburger Kleist-Ausgabe Band IV/II, Briefe II*, p. 244.

¹⁴ « Wenn ich beim Dichten in meinen Busen fassen, meinen Gedanken ergreifen, und mit Händen, ohne weitere Zutat, in den deinigen legen könnte: so wäre, die Wahrheit zu gestehn, die ganze innere Forderung meiner Seele erfüllt », *Brief eines Dichters an einen anderen*, Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von Helmut Sembner, München, dtv Klassik, 1984, Band II, p. 347.

¹⁵ « sie kehrt ins Leben uns zurück !/ Das Haupt ganz unter Wasser, Liebe ! So ! Und wieder ! So, so ! Wie ein junger Schwan », H. v. Kleist, *Penthesilea, op. cit.*, p. 335.

cygne revenu à la blancheur. Le cygne serait-il alors le symbole opposé à la marionnette, l'animal associé au Dieu, symbole de la toute-conscience ? La toute-conscience serait-elle, dès lors, d'une animale blancheur ?

Se trouve dans ces mots tout le goût de Kleist pour le paradoxe. Ce qui est certain, c'est que la toute-conscience, blanche ou non d'ailleurs, l'humain ne peut la trouver chez Heinrich von Kleist (et ceci valut, de façon cohérente, également pour la propre vie du poète qui mit à sa vie un terme brutal) que dans le passage par la violence, et au seuil tragique de la mort.