



Penthésilée

de Heinrich von Kleist

mis en scène
par Jean Liermier

à La Comédie-Française du 26 janvier au 1^{er} juin 2008

© Brigitte Enguerrand / Comédie-Française

Édito

Restituer dans la traduction en mots, en corps et en scène la poésie heurtée et violente de Kleist. Dépasser par la représentation tragique cette Penthésilée irréprésentable, voilà la gageure que Jean Liermier propose aux comédiens du Français.

Les élèves découvriront avec ce personnage troublant l'envers de l'idéal grec : une femme barbare et violente qui finit par dévorer son amant. Ils découvriront également dans cette mise en scène qui éprouve littéralement les acteurs par sa scénographie, la langue de Kleist, rendue à sa violence originelle par une nouvelle traduction.

Ce dossier se propose avant la venue au spectacle d'explorer le mythe et sa réinterprétation par Kleist, en s'attachant particulièrement à la langue du texte. Des pistes sont ensuite proposées pour mettre en perspective la représentation en particulier en analysant la scénographie.

Retrouvez sur ► <http://crdp.ac-paris.fr>, rubrique arts et culture, l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée »

Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !

Heinrich von Kleist :
« Portrait d'un sans portrait »
[page 2]

Portrait de Jean Liermier,
metteur en scène [page 3]

Résumé de Penthésilée
de Kleist [page 3]

Le contexte mythologique
des Amazones [page 4]

Le mythe de Penthésilée
[page 5]

Une réécriture libre du mythe
de Penthésilée par Kleist
[page 5]

Un espace hostile : la nature
[page 6]

La langue [page 7]

Penthésilée par Ruth Orthmann
et Éloi Recoing, traducteurs
[page 7]

Après la représentation :
pistes de travail

Travail de remémoration
[page 9]

Analyse de la scénographie
[page 9]

Activités d'écriture
[page 11]

Rebonds et résonances
[page 11]

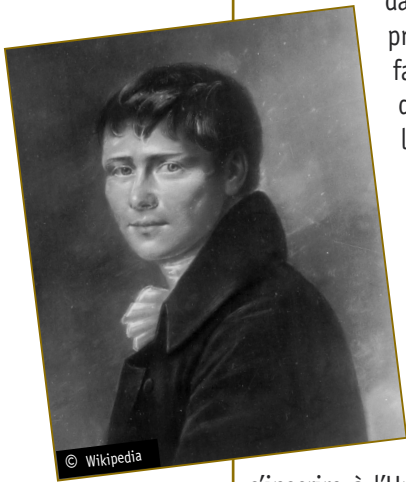
Annexes : [page 13]

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

HEINRICH VON KLEIST = « PORTRAIT D'UN SANS PORTRAIT » (ZWEIG, LE COMBAT AVEC LE DÉMON)

Par Laurent Muhleisen, conseiller littéraire de la Comédie-Française



© Wikipedia

Bernd Wilhelm Heinrich von Kleist est né le 18 octobre 1777 à Francfort-sur-l'Oder dans une famille de l'aristocratie prussienne militaire, modeste mais farouchement attachée aux valeurs de sa caste. Éduqué à la fois selon les principes de celle-ci et l'esprit de l'*Aufklärung*, il est inscrit, à la mort de son père en 1788, au Collège français de Berlin, qu'il quittera pour prendre part, dès 1795, aux campagnes de la Prusse contre les armées de la révolution. En 1799, dégoûté par l'autoritarisme et le ridicule de la vie militaire, il décide de s'inscrire à l'Université de sa ville natale, où le plan d'études qu'il se fixe, fondé sur la philosophie et les mathématiques, restera inachevé. Sa lecture assidue de Kant et de Rousseau va déterminer le cadre dans lequel s'inscrira toute sa démarche d'écrivain : la contradiction entre la recherche de l'absolu et l'irréparable limitation des représentations humaines. Au-delà de sa carrière d'écrivain, c'est toute son existence qui sera marquée par cette guerre paradoxale, menée à la fois en faveur et contre l'idéalisme, par l'exploration radicale des possibilités mêmes de la langue, génératrice de la pensée. Son œuvre créatrice s'étale sur une douzaine d'années à peine, de 1798 à 1811.

Elle compte huit pièces : trois tragédies : *La Famille Schroffentsein* (1802), *Robert Guiscard, duc des Normands* (dont il brûlera le manuscrit en 1803) et *Penthésilée* (1805/1807) ; deux comédies : *La Cruche cassée* (1806) et *Amphitryon* (d'après Molière, 1805/1807) ; deux drames : *La Bataille d'Arminius* (1809) et *Le Prince de Hombourg* (1811) ; un grand drame historique médiéval : *La Petite Catherine de Heilbronn* (1808/1810). Durant cette période, Kleist écrit également huit nouvelles (*Michael*

Kohlhaas, La Marquise d'O..., Le Tremblement de terre du Chili, Fiançailles à Saint-Domingue, La Mendiant de Locarno, L'Enfant trouvé, Sainte Cécile ou la Puissance de la musique, Le Duel), des poèmes (certains patriotiques), des écrits politiques (*Le Catéchisme des Allemands*), des essais (*L'Élaboration progressive de la pensée par la parole ; Sur le théâtre de marionnettes*, écrit peu avant sa mort) et quantités d'articles pour une revue nationaliste prussienne (*Germania*), une revue littéraire (*Phebus*) ou un journal (*Die berliner Abendblätter*), qu'il a lui-même fondés. À l'instar des romantiques allemands de sa génération, le mouvement d'adhésion de Kleist aux idées émancipatrices issues du siècle des lumières s'était mué en haine farouche du despotisme napoléonien. Tirillée entre le désir d'action et la certitude que tout effort de la volonté est vain, toute expérience du réel illusoire et lacunaire, la vie de cet être d'une intelligence et d'une sensibilité extrêmes, est un apprivoisement progressif de la mort. Par deux fois, il est pris pour un espion anti-français et emprisonné ; parallèlement, il avait consenti à un poste modeste de surnuméraire de l'administration des domaines de Königsberg (l'actuelle Kaliningrad). Il fréquente sans s'y faire remarquer les milieux littéraires berlinois, reçoit de Wieland, de Schiller et de Goethe un soutien enthousiaste – bien que parfois ambigu de la part de ce dernier. C'est que, contrairement à la démarche du vieux maître – dont les éloges le pétrifiaient – l'écriture de Kleist ne tend jamais vers la clarté ou l'équilibre transcendé ; elle est inapaisée, rugueuse et sombre, mais ô combien dynamique. Elle témoigne de ce désespoir de la conscience qui poussera son auteur à préparer si méticuleusement son suicide, le 21 novembre 1811, en compagnie de Henriette Vogel – la seule parmi nombre de ses proches qui accepta de partager cette fin – sur les bords du Wannsee.

PORTRAIT DE JEAN LIERMIER, METTEUR EN SCÈNE

Jean Liermier est diplômé de l'École supérieure d'art dramatique de Genève. Depuis 1992, il a travaillé comme comédien en Suisse Romande et en France sous la direction entre autres de Claude Stratz, Hervé Loichemol, Michel Voïta, Richard Vachoux, Philippe Morand, Dominique Catton (pour qui en 2001, il crée pour la première fois au théâtre le personnage de Tintin) et d'André Engel (*Woyzeck* de Georg Büchner, CDN de Savoie) avec qui il collabore depuis comme assistant à la mise en scène (*Le Réformateur* de Thomas Bernhard, *Papa doit manger* de Marie Ndiaye à la Comédie-Française, *le Jugement dernier* de Horváth ainsi que *Le Roi Lear* de Shakespeare au théâtre national de l'Odéon). Il signe sa première collaboration artistique à la mise en scène avec Claude Stratz au Théâtre du Vieux-Colombier pour *Les Grelots du fou* de Pirandello. Il a participé à différents stages avec Ariane Mnouchkine, Matthias Langhoff, André Engel, Yannis Kokkos et a lui-même donné plusieurs stages d'interprétation depuis 1997 à l'ESAD de Genève dirigée à l'époque par Claude Stratz. À l'opéra, il a mis en scène *The Bear* du compositeur contemporain anglais Walton pour l'Opéra décentralisé de Neuchâtel, *La Flûte enchantée* de Mozart pour l'Opéra de Marseille, *Cantates profanes, une petite chronique*, montage autour de cantates

de Jean-Sébastien Bach pour l'Opéra national du Rhin, *Les Noces de Figaro* de Mozart pour l'Opéra national de Lorraine et celui de Caen. Depuis 1999, il a mis en scène au théâtre, *La Double Inconstance* de Marivaux (Théâtre de Carouge), *Zoo story* de Edward Albee (Site Artamis), *Peter Pan* de James Matthew Barrie (Théâtre AmStramGram), *Loin d'Hagondange* de Jean-Paul Wenzel (Nouveau Théâtre de Poche, Théâtre Vidy-Lausanne), *On ne badine pas avec l'amour* d'Alfred de Musset (Théâtre de Carouge), *Le Médecin malgré lui* de Molière (Nanterre-Amandiers, Vidy-Lausanne, Théâtre de Carouge).

Depuis le début de la saison 2006/2007, Jean Liermier fait partie du Comité des artistes que l'administrateur général Muriel Mayette a constitué à son arrivée à la Comédie-Française. Il a monté en septembre 2007 *Les Sincères* de Marivaux au Studio-Théâtre.

En août 2007, il a dirigé Michel Piccoli dans une lecture/spectacle autour d'*Une mort héroïque*, petit poème en prose de Baudelaire. Jean Liermier mettra en scène *Les Caprices de Marianne* de Musset au Théâtre Vidy-Lausanne dans le cadre du projet TransHelvétia. Le 1^{er} juillet 2008, il sera le nouveau directeur du Théâtre de Carouge/Atelier de Genève.

RÉSUMÉ DE PENTHÉSILÉE DE KLEIST



© Brigitte Enguerrand / Comédie-Française

Penthesilée est le combat de deux Dieux, Arès, dieu de la guerre, et Éros, dieu de l'amour. Kleist s'inspire principalement de la compilation à la mode à son époque le *Gründliches mythologisches Lexicon* de Benjamin Hederich. Il s'est appuyé sur deux articles essentiellement qui sont *Amazonen* et *Penthesilea*. Venues au secours de Priam, les Amazones, illustres guerrières au sein coupé, affrontent les Grecs pour rompre le siège de Troie. Les Troyens sont en mauvaise posture ; Achille a tué Hector, le fils aîné de Priam. La fin de la guerre approche, les deux camps sont fatigués, les victimes nombreuses. Penthesilée, poursuivie par les Érynyes de sa sœur qu'elle a tuée accidentellement, trouve son salut en allant combattre, auprès de Priam, les Grecs – bien que par le passé le roi troyen ait attaqué les Amazones auprès des Phrygiens. Les motifs qui poussent la reine au combat sont par nature complexes.

Les Amazones arrivent donc sur le champ de bataille, décimant une partie du régiment grec (scène 1).

Agamemnon ordonne alors le repli des troupes mais Achille s'y refuse, préférant, dans un élan de virilité, affronter le glaive de la reine (scène 4). Penthésilée tombe violemment de cheval et se blesse au pied d'un chêne. Elle est alors rejointe par les Amazones Prothoé, Astérie et Io, auxquelles elle demande conseil sur l'éventualité d'un retour triomphal. Astérie évoque alors la fierté des chefs grecs, comme pour mieux piquer son orgueil. Prothoé la contredit, faisant prévaloir la raison sur la passion. Mais Penthésilée brandit le fer pour vaincre son héros, Achille (scène 5). Et, dans le même temps, officialise devant la grande prêtresse des Amazones la fête des roses (scène 6). Puis Méroé nous apprend qu'Achille a vaincu Penthésilée, tombée de cheval. Délirante, furieuse, la reine réclame alors des Amazones qu'elles la vengent en attaquant

le Péléide mais, comble du paradoxe, sans le toucher ni le blesser (scène 9). En plein combat, Achille avoue à Prothoé qu'il veut faire de Penthésilée sa captive et la ramener dans son royaume (scène 13). Prothoé s'en revient donc vers sa reine qui lui raconte son combat qu'elle prend pour un « rêve d'épouvante ». Puis elle se retourne et voit « le monstre » désarmé. Les deux ennemis se livrent alors à une effusion de sentiments, se découvrant et se reconnaissant dans le même temps (scène 14). Mais Penthésilée retrouve, face à la grande prêtresse, tous ses esprits et toute sa fureur donc ; et, aidée par des chiens et des éléphants, elle s'en va affronter Achille qui succombe à ses blessures, la chair lacérée par les dents de sa maîtresse même. Une fois le crime commis, la reine des Amazones se suicide en se poignardant.

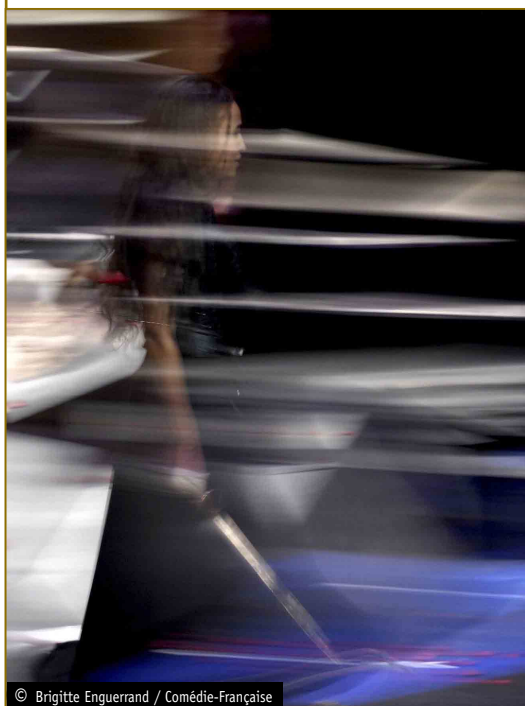
LE CONTEXTE MYTHOLOGIQUE DES AMAZONES « L'ORIGINE DES AMAZONES EST VIOLENTE » JEAN LIERMIER

→ Dans le cadre d'une recherche effectuée au CDI, amener les élèves à s'interroger sur l'origine et la valeur d'un tel mythe. Quelles sont les idéologies véhiculées par le mythe des Amazones à l'époque antique ? Cette question permettra, une fois le texte de Kleist abordé, de mettre en lumière l'universalité du mythe et son ancrage dans une époque culturelle donnée.

À l'origine, les Amazones sont un peuple de femmes guerrières. Certains disent qu'abandonnées par leur mari, elles ont été amenées à

se défendre seules, d'autres d'avancer la violence et le viol subis comme origine de cette société, seconde interprétation que l'on privilégiera dans notre lecture du texte. « L'origine des Amazones, souligne Jean Liermier, le metteur en scène du spectacle *Penthésilée*, est violente : l'armée du roi éthiopien Vexoris envahit un village scythe, extermine les hommes, viole leurs femmes. Celles-ci fondent un État des femmes, érigeant des lois pour se protéger des hommes, mutilant leur sein droit pour maîtriser la puissance de l'arc, et prennent le nom d'Amazones. » Ces femmes rompent donc avec le commerce des hommes pour mieux affirmer un désir de pouvoir et de domination sur la nature humaine. Elles livrent une guerre sans merci avec le monde, arborant des armes traditionnellement dévolues aux hommes : la lance, l'arc et la hache.

Souvent attaquées de part et d'autre par l'extérieur, les Amazones sont aussi et surtout de formidables conquérantes, qui vont jusqu'à prêter secours à Priam lors de la guerre de Troie. Leur territoire comprend la Libye – grâce à la reine Myrina – la Phrygie, l'Attique et Leuké. Ce qu'il faut garder en mémoire, c'est la valeur de contre-exemple que revêt le mythe des Amazones. En tant que société matriarcale, conférant donc le pouvoir aux femmes exclusivement, les Amazones représentent aux yeux des Grecs l'inverse, le contraire de la société grecque idéale. Les Amazones sont tout à la fois féminines et barbares, deux spécificités rédhitoires aux yeux des Grecs.



LE MYTHE DE PENTHÉSILÉE

« Je ne crois pas qu'il existe dans aucune littérature, une scène plus hardie, plus noble et plus grande que celle de cette rencontre d'Achille et de Penthésilée, de cette rencontre de deux âmes qui se reconnaissent alors qu'il est trop tard, de ce héros qui trouve une héroïne. »

Georges Meautis, *Mythes inconnus de la Grèce antique*, Albin Michel, 1944

→ Autant le mythe des Amazones est repris de textes en textes, autant celui de Penthésilée est resté assez discret dans les continuations homériques. Montrer, à travers le combat entre les amants, la victoire du demi-dieu grec sur la femme barbare.

Penthésilée est la fille d'Arès et d'Otréré, reine des Amazones. Avant de mourir, sa mère lui dévoile l'existence d'Achille, le Péléide, fils de Pélé, demi-dieu. Penthésilée, une fois au pouvoir, part à la recherche d'Achille, figure par excellence de la grandeur. Entre temps, elle tue accidentellement sa sœur Hippolyté. Poursuivie alors par les Érinyes de la défunte, elle s'enfuit en direction de Troie, où elle va prêter main forte à Priam, attaqué par les Grecs.

Le mythe confronte donc deux entités opposées, Achille, le demi-dieu grec, invulnérable, et Penthésilée meurtrie par le deuil de sa mère et fragilisée par son statut de toute jeune reine. Nous avons donc face-à-face un héros expérimenté et admiré et une héroïne qui découvre tout à la fois l'amour et ses nouvelles fonctions politiques de reine.

Le combat est donc engagé et au moment où Achille transperce de son épée Penthésilée, alors reine des Amazones, leurs regards se croisent et le héros grec à la force solaire s'éprend de la femme.



© Brigitte Enguerrand / Comédie-Française

UNE RÉÉCRITURE LIBRE DU MYTHE DE PENTHÉSILÉE PAR KLEIST

« Je suis la reine des Amazones,
On dit de mon peuple que Mars l'engendra ;
Otrère était le nom de mon illustre mère,
Et ce peuple m'appelle : Penthésilée »

Penthésilée (scène 15)

→ Amener les élèves à prendre conscience des décalages qu'impose le travail de la réécriture. Quelles sont les modifications apportées par Kleist ? Quelle vision nouvelle insufflé-t-il au mythe ?

Lorsque Kleist reprend le mythe des Amazones, il choisit de le traiter à travers le prisme amoureux que forment Penthésilée et Achille. Or cette reine apparaît peu dans les textes à la différence d'Achille, grand héros homérique. Kleist prend appui en partie sur un mythe discret, peu connu du public, pour laisser libre cours à son imagination et à ses obsessions. Il interprète

le mythe des Amazones au regard des contradictions Loi/Sentiment, sphère publique/sphère privée. Achille est celui qui le mieux pointe ces oppositions, lorsqu'il interroge Penthésilée sur les raisons de ses commandements : « Et d'où vient, et depuis quand, une loi / Si peu féminine, pardonne-moi, si peu naturelle, / Étrangère au reste de l'espèce humaine ? » (scène 15). Kleist met l'accent sur les tensions internes à Penthésilée avant même d'éclairer celles qui ébranleront l'amour entre les deux héros. La reine des Amazones est, avant d'être amoureuse, tiraillée entre la Loi et la Nature.

Mais la grande invention de Kleist réside sans nul doute dans la manière qu'il a de traiter la mort d'Achille dans le monologue de Méroé. Contrairement à la version canonique du mythe grec, le poète allemand fait mourir Achille, dévoré des dents mêmes de sa maîtresse devenue pareille aux chiens : « Penthésilée, / Elle est couchée parmi les chiens déchaînés / Celle qu'un ventre humain engendra, déchire — / Les membres d'Achille, elle les déchire en lambeaux ! » (scène 22). La crainte et la pitié propres à la tragédie, selon la définition aristotélicienne du terme, sont portées à leur comble. Méroé, dans son long récit de la scène 23, dresse un tableau saisissant de cet acte de dévoration. L'hypotypose (figure de style consistant en une description réaliste, animée et frappante de la scène dont on veut donner une représentation imagée) permet à l'Amazone de rendre compte de la violence et de l'horreur commises par l'héroïne sur Achille.

UN ESPACE HOSTILE = LA NATURE

→ **Interroger tout d'abord les élèves sur leur vision de la guerre de Troie. Comment se représentent-ils cette épopée mythologique ? Comment voient-ils les Grecs ? Par exemple Ulysse, Achille, Diomède ?**

Dans *Penthésilée*, la guerre n'est plus un moment dramatique, comme cela pouvait être le cas dans *Le Prince de Hombourg*. Elle est devenue le cadre, le lieu même de la pièce, l'image même de la désolation. Le champ de bataille de Troie

→ **Un relevé des marques de l'hypotypose (emploi du présent de narration, de verbes de mouvement, d'hyperboles, d'une ponctuation expressive, métaphore animale) ainsi qu'une étude du rythme syncopé comme marque de la vision fragmentée de l'action narrée aiderait les élèves à mieux cerner la démesure tragique avec laquelle l'héroïne affirme sa liberté d'amante par rapport au mythe.**

La femme, après avoir rompu avec le commerce des hommes, rompt avec la nature humaine. « Humaine, trop humaine », pourrait-on dire pour reprendre les mots de Nietzsche. Il ne lui reste plus, une fois l'amant dévoré, qu'à affirmer sa liberté de femme. Le suicide apparaît à Penthésilée comme le seul moyen de répudier à tout jamais « la loi des femmes » (scène 24).

est alors décrit de la manière la plus poétique possible. On est loin des évocations mythologiques traditionnellement attachées à Troie. Ici, chez Kleist, la guerre entache la nature, c'est ce qui en fait sa formidable splendeur. « La bataille sur cette plaine immuable / Fait rage, toujours plus vive comme un / orage coïncé entre les cimes rocheuses / Couronnées de forêts ». Le champ de bataille, vaste plaine dévastée, est encerclé par les forêts et les montagnes où se cachent les Amazones. La forêt « d'ormes » est tout d'abord le lieu où s'exprime la déraison d'Achille tombé sous le charme, sous le joug de Penthésilée : « Mais lui, les crocs dans la nuque de la bête superbe / Danse à ses côtés par monts et par vaux / Loin dans la nuit des forêts : tel il est, / Le fou furieux depuis que dans les bois de la guerre / Ce gibier d'une espèce si rare s'est montré. »

Le personnage romantique fait corps avec la nature, avec son environnement. Penthésilée est un éclair, réduisant tout en poussière sur son passage, comme le constate Ulysse dans la première scène : « Dans l'ourlet de la poussière — / La poussière — / La poussière qui s'élève comme les nuées orageuses / Et, cet éclair qui les traverse — ». À la manière de la guerre, le personnage dans *Penthésilée* est clivé, traversé par des tensions qui s'anéantissent.

En cela la guerre se fait l'écho amplifié de l'intériorité des personnages, une intériorité clivée, complexe sujette à la destruction.



LA LANGUE

« Kleist écrit *Penthésilée* alors que la tragédie allemande s'invente.
La forme même qu'il propose, en s'appropriant le mythe grec,
fait preuve d'une grande liberté, il innove. »

Jean Liermier

→ La singularité du vers kleistien peut être pointée de manière pratique et sensible par une lecture à voix basse puis à voix haute par les élèves. Les extraits de la scène 3 (annexe 1), réadaptée pour les besoins de la mise en scène, et de la scène 24 (annexe 2) peuvent être cités en exemple. Les élèves s'essayeront à différentes lectures en faisant varier le ton et le rythme pour voir les possibles et les effets de cette langue.

→ Attirer tout d'abord l'attention des élèves sur l'emploi du tiret. Quelle est sa fonction habituellement ? Que révèle-t-il chez Kleist ?

Le tiret cadratin s'emploie généralement dans les dialogues afin de marquer le changement d'interlocuteur. Force est de constater que Kleist ne l'utilise pas à cet effet. Dans sa poétique, il marque plutôt un suspens, un moment d'arrêt au sein même du vers, que l'on a l'habitude de trouver dans le vers blanc. Dans *Penthésilée*, il insuffle au vers une musicalité mimant les

élans de l'âme des personnages. La parole se fait d'abord rythme et rupture avant d'être sens. Comme si la pensée s'élaborait, se construisait au fil du discours. Cette idée qu'il développe dans son court essai *De l'élaboration progressive des idées dans le discours* est cruciale pour comprendre la poétique de Kleist et le jeu dramatique qui en découle. L'idée n'est pas antérieure au discours, elle en est son corollaire.

→ Comprenant le point d'attache entre la pensée et le discours, les élèves pourront alors s'interroger sur les implications de cette écriture sur le jeu.

C'est précisément parce que « la pensée s'engendre en parlant » (cf. l'entretien qui suit avec Ruth Orthmann et Éloi Recoing, les traducteurs de *Penthésilée*), que le comédien, en tant que dépositaire de cette langue, est au centre de ce théâtre. De lui dépend cette naissance du sens.

PENTHÉSILÉE PAR RUTH ORTHMANN ET ÉLOI RECOING, TRADUCTEURS

Propos recueillis en décembre 2007 par Laurent Muhleisen, conseiller littéraire de la Comédie-Française

Ruth Orthmann – La traduction de *Penthésilée* s'inscrit dans un projet de traduction du théâtre complet de Kleist qui s'est élaboré au fur et à mesure. Il a commencé par la traduction de *La Famille Schrockenstein*, pièce encore inédite en français à l'époque, puis sont arrivées des commandes de metteurs en scène, et un projet d'édition.

Éloi Recoing – En tout, cela nous a pris 10 ans... On connaît l'adaptation que Julien Gracq a faite de *Penthésilée*. Et qui est ce qu'on a coutume d'appeler une belle infidèle. Il est clair que Gracq s'est servi de la traduction existante de Roger Ayrault comme d'un socle, et qu'à partir de là, il a brodé, transformé, déplacé, s'inscrivant dans cette école de la réécriture qui, longtemps, a fait fi de la poétique des auteurs qu'on traduisait.

Dès notre première traduction commune, Ruth nous a mis sur la bonne piste, en insistant sur le fait qu'il nous fallait rendre compte du vers de Kleist, de sa poétique.

R.O. – Celle-ci varie selon les œuvres, mais en général, elle est constituée de vers blancs, caractérisés, comme tous les vers allemands, non par le nombre de syllabes, mais par le rythme induit par la place des accents dans le vers... On retrouve cela quasiment dans toute la dramaturgie allemande de cette époque. Mais chez Kleist, à la différence de Goethe ou de Schiller par exemple, la syntaxe s'inscrit de façon un peu particulière dans les vers. Le vers blanc coupe la phrase à des endroits parfois étranges, et retrouve, au-delà de la rupture, la continuité de la pensée au vers suivant. Cela donne à la langue de Kleist un caractère plus heurté que chez beaucoup d'autres auteurs. C'est ce côté heurté, ces ruptures que nous avons voulu prendre en compte dans notre traduction.

É.R. – Dans son texte *De l'élaboration progressive des idées dans le discours*, Kleist s'est clairement exprimé à ce sujet : il y explique très précisément comment la pensée s'engendre en parlant. Kleist reproduit cela dans son écriture. La pensée naît du mouvement de la parole qui tente d'exprimer l'inexprimable. Il y a à cet endroit un combat : combat de Kleist avec lui-même et avec la langue. On disait que Kleist bégayait, mais c'est la langue même de Kleist qui bégaie. Il y a une espèce de réorchestration de la parole qui naît de ce jeu des incises, des syncopes, des heurts. Quand on suit exactement ce mouvement d'élaboration progressive de la pensée dans la langue, on offre à l'acteur un levier formidable pour le jeu.

R.O. – Comme l'écriture rend compte de cette élaboration progressive de la pensée, comme la pensée des personnages est inscrite dans l'écriture, le jeu des acteurs est en grande partie donné, de façon musicale. Il est donc important de rendre compte de cela en français, car là est la matière même du jeu de l'acteur. Ayant eu l'occasion de travailler – en tant qu'actrice – le monologue de Méroé (le récit de la mort d'Achille) d'abord en allemand, puis en français, j'ai bien vu tout ce que l'allemand m'apportait pour le jeu ; cela nous a amenés à « pousser encore plus loin » dans ses retranchements la langue française, pour « rendre » dans notre langue quelque chose de l'étrangeté de l'original. Le vers de Kleist est incroyable ; il suffit de le dire, de s'en laisser imprégner pour pouvoir le jouer.

É.R. – C'est une donnée à laquelle je suis aujourd'hui très sensible en tant que traducteur : le fait que le rythme d'une écriture est proprement la donation du sens. Il faut donner à l'acteur le cadre rythmique de son jeu, et s'il accepte d'être « joué par la structure », il accède à des états du personnage qui ne passent pas du tout par une psychologisation. Au contraire, c'est la langue qui le traverse. Il exécute alors la partition et il s'exécute lui-même comme acteur, en remettant ses pas dans les pas d'un autre. L'enjeu pour les acteurs qui affrontent cette *Penthésilée* est de comprendre en quoi cette singularité poétique de Kleist est l'occasion d'une expérience : être joué par la forme d'une Absence. Le vers de Kleist, évidemment, n'a rien à voir avec le vers racinien ou hugolien. Il présente des difficultés, notamment pour des acteurs issus d'autres traditions. Mais cette traduction a du moins l'ambition de donner aux acteurs et aux spectateurs une idée de la poétique de Kleist, de sa modernité.

R.O. – En traduisant à deux, nous avons pu échanger nos sensations par rapport à cette poétique.

É.R. – Nous avons voulu éviter un partage des rôles où Ruth aurait rendu compte de l'énoncé et moi, de l'énonciation. Chacun lisait les propositions de l'autre et on en discutait. Cela nous conduisait à de véritables combats avec la langue. Dans ce processus, nos langues maternelles respectives nous ont parfois, pour ainsi dire, été rendues étrangères.

R.O. – Éloi se plaignait de la rudesse, de la rugosité de mes propositions venues de l'allemand, et moi, du côté policé de ses vers en français ! On revenait donc sans cesse au texte d'origine et on réessayait. Ensuite, on laissait reposer le texte français, longtemps parfois. Ce qui n'avait pas été résolu de façon satisfaisante pour l'un et l'autre, ressurgissait soudain, jusqu'à ce que la traduction en devienne évidente.

É.R. – Nous nous sommes donnés deux ans pour réaliser ce travail sur *Penthésilée*. Le temps est un allié extraordinaire dans un travail de traduction.

R.O. – En nous permettant d'éprouver la traduction sur le plateau, nous avons eu l'impression d'avoir pu aller jusqu'au bout de cette torsion de l'allemand pratiquée par Kleist, et de mieux la rendre en français.

É.R. – Cette torsion de la langue est symptomatique de la façon dont cette génération d'auteurs allemands rêvait la Grèce, faisait « parler » le grec en allemand, dans une sorte de copie fantasmatique de l'iambe homérique. Le rapport de l'idéalisme allemand avec la Grèce est très singulier.

R.O. – La particularité de Kleist, dans ce contexte, est que sa langue est beaucoup plus barbare, beaucoup moins apaisée que celle de Goethe par exemple. Mais de toute manière, Kleist ne se situe pas dans l'idéalisme allemand, son combat est ailleurs.

→ **Proposer aux élèves de sélectionner un passage et de comparer la traduction de Julien Gracq avec la traduction de Ruth Orthmann et Eloi Recoing. Que met en avant chacune des traductions ? (*Penthésilée*, Heinrich von Kleist, traduction et préface de Julien Gracq, éditions José Corti, Paris, 1954)**

Après la représentation

Pistes de travail

On l'aura bien compris, la fable abordée par Kleist peut dérouter un certain nombre de spectateurs. C'est pourquoi il nous semble nécessaire d'effectuer un travail de remémoration avec les élèves.

TRAVAIL DE REMÉMORATION

→ Dans un premier temps, demander aux élèves de se rappeler les émotions suscitées chez eux par le spectacle. Noter les réactions, les organiser sous la forme d'un tableau.

L'essentiel est que chacun se sente libre de s'exprimer, de soulever des questionnements et de partager des impressions de spectateur.

ANALYSE DE LA SCÉNOGRAPHIE

Le décor

→ L'espace scénique du spectacle *Penthesilée* marque, il est sûr, par son caractère monumental. Quelles sont les images que l'on garde du décor ? Comment peut-on l'interpréter ?

Jean Liermier a souhaité un décor évolutif. Son choix s'est tout d'abord porté sur un praticable composé d'une multitude de petites planches horizontales toutes de guingois et d'arrêtes saillantes. L'ensemble rappelle une sorte de rose des sables que les comédiens escaladent avec difficulté. « Le théâtre comme champ de bataille, le décor comme machine de guerre », synthétise le metteur en scène dans l'entretien qu'il a accordé à Pierre Notte (voir l'annexe 3). Ce praticable abstrait implique de la part du comédien non seulement des efforts

supplémentaires pour le gravir, mais aussi une prudence extrême. On ne peut pas « tricher », précisément parce que « le terrain est hostile », dangereux. L'ennemi est sous nos pieds, il est partout. Le jeu de l'acteur doit donc composer avec cette hostilité ambiante, avec ce danger caché un peu partout. Il doit faire corps avec le décor. Le décor, conçu par Philippe Miesch, est tout à la fois vertical, il pointe et s'élève vers le ciel, et horizontal, puisque, au cours de la représentation, sa base s'élargit jusqu'à occuper toute la scène. Pour qualifier cette occupation de plus en plus étouffante de l'espace par le décor, Jean Liermier utilise l'image du scorpion : « tel un immense scorpion qui jaillirait hors du sable du désert, et qui finirait par occuper tout l'espace, avant de s'engouffrer à nouveau dans le sol ».



La perception sonore

→ Comme Jean Liermier le souligne dans l'entretien qu'il nous a accordé (annexe 4), la musique occupe une place très importante dans le spectacle. Interroger les élèves sur leurs souvenirs du son pendant le spectacle. À quel type de musique a-t-on affaire ? Qu'entend-on ? Quel rôle joue la musique ?

Ce qui marquera les élèves à n'en pas douter, c'est la tonalité à la fois violente et douce de la musique composée par José Luis « sarten » Asaresi. Nous passons d'une ambiance tantôt guerrière tantôt apaisée grâce au système d'écho qu'opèrent les tambours et les cymbales. « La musique devait montrer comment le rythme de guerre pouvait se transformer en sérénade. Penthésilée et Achille se répondent, l'un avec son tambour, l'autre avec sa percussion de cymbales. » L'atmosphère musicale rappelle les pulsations du cœur, imprimant sur le spectacle le rythme frénétique du désir qu'éprouvent les deux héros. La musique, créée par Jean Faravel et José Luis

« sarten » Asaresi, joue un rôle majeur dans le spectacle en tant que lien entre les scènes. En effet, partant du principe que *Penthésilée* s'appuie sur l'ellipse, Jean Liermier a souhaité que la musique intervienne essentiellement pendant les changements de scènes et de décors. Comme nous l'avons précédemment rappelé, l'action dans la pièce se situe toujours en dehors de la scène, en hors-champ pour reprendre un terme cinématographique cher au metteur en scène. La musique permet donc de suggérer l'horreur qui ne peut se montrer pour des questions de bienséance et d'esthétique. Les tambours et les sons des animaux, comme les chevaux, les chiens et les éléphants, suggèrent la guerre et la dévoration cannibale. « La partition de Jean Faravel, mon camarade qui s'occupe du son, et la musique de "sarten" donnent toutes deux à entendre, souligne Jean Liermier, le mystère du rêve propre à Kleist. » (voir l'annexe 3 : entretien de Jean Liermier accordé à Pierre Notte).

Les costumes

→ Quels souvenirs gardez-vous des costumes ? Peut-on parler de costumes d'époque ? Ou au contraire de costumes modernes ? Quel effet produisent-ils sur les spectateurs ? Quelle image contribuent-ils à créer ?

On peut assez clairement diviser les costumes selon qu'ils sont portés par des hommes ou des femmes.

Les comédiens revêtent majoritairement des uniformes militaires de couleurs sombres (vert et noir) qui rappellent la Première Guerre mondiale. Costumes kaki, bottes montantes en cuir. Leurs accessoires contribuent à cette atmosphère moderne : la couverture de laine dont se drape le personnage de Diomède joué par Bakary Sangaré, la lanterne que le personnage d'Antiloque joué par Grégory Gadebois utilise, un petit projecteur dans la scène d'ouverture de la pièce. Le groupe des hommes que représentent Ulysse, Diomède et les captifs grecs paraît usé par la guerre, désenchanté, comme coupé du mythe.

Le seul personnage à garder une dimension mythique grâce à son costume est Achille. Le demi-dieu arbore un plastron de cuirasse et

un bouclier, celui forgé, selon la légende, par Héphaïstos. Son costume est le plus fidèle à l'image communément admise du héros grec. Malgré tout, le metteur en scène choisit de le représenter blessé, le bras tantôt ensanglanté, tantôt bandé. Force est de constater que l'image d'Achille est elle aussi égratignée, volontairement abîmée.

Les femmes, en revanche, arborent une attitude dominatrice. D'une part, elles sont en posture d'attaquante, l'allure guerrière et volontaire. Les corps sont sanglés dans des costumes ajustés. Le sein droit est pour chacune gommé, caché, conformément à la légende. Prothoé et Méroé, jouées respectivement par Catherine Sauval et Cécile Brune, portent des robes qui mettent en avant leur féminité. Io est au contraire habillée d'un ensemble en coton blanc, couleur rappelant son jeune âge et sa virginité. La grande prêtresse brille de mille feux grâce aux strass qui parent sa longue robe. Mais c'est sans doute sur Léonie Simaga, qui joue le rôle de Penthésilée, que tous les esprits vont se pencher. La comédienne est habillée d'une longue robe noire plus proche de la robe de soirée que du costume guerrier antique. Les mains bandées comme celles d'un boxer, le corps moulé dans un long manteau en peau doré, Penthésilée est celle par qui la guerre de Troie se transforme en une véritable guerre des sexes. Sa féminité livre bataille à la virilité tant prônée par les Grecs.



ACTIVITÉS D'ÉCRITURE

→ Dans la perspective du sujet d'écriture du baccalauréat, demander aux élèves de rédiger un article critique sur *Penthesilée*. L'article devra répondre à plusieurs consignes. Il faudra y trouver un titre, un chapeau et un texte qui parte d'un angle de vue précis (mise en

scène, jeu d'un comédien, décor, musique, scénographie). Il s'agira pour l'élève de développer une argumentation solide, illustrée par des exemples précis tirés de la représentation à laquelle il aura assisté.



© Brigitte Enguerrand / Comédie-Française

REBONDS ET RÉSONANCES

Sur l'œuvre complète de Kleist

Théâtre complet, Heinrich von Kleist, traduction de Ruth Orthmann et Éloi Recoing, éditions Actes Sud, Arles, 2001.

Œuvres complètes d'Heinrich von Kleist, traduction de Jean-Claude Schnieder et Pierre Deshusses, éditions Le Promeneur, Paris, 1999.

Sur le texte de *Penthesilée*

Penthesilée, Heinrich von Kleist, traduction et préface de Roger Ayrault, éditions Fernand Aubier, Paris, 1938.

Penthesilée, Heinrich von Kleist, traduction et préface de Julien Gracq, éditions José Corti, Paris, 1954.

De l'élaboration progressive des idées par la parole, Heinrich von Kleist, traduction d'Anne Longuet Marx, éditions Mille et une nuits, Paris, 2003.

Sur Heinrich von Kleist

Le Combat avec le démon de Stefan Zweig, (essai sur Kleist, Hölderlin, Nietzsche)

Autour de *Penthésilée*

Claire dans la forêt suivi de *Penthésilée, premier combat*, Marie Darrieusecq, Des femmes-Antoinette Fouque, Paris, 2004. Rêverie sur le mythe des Amazones.
Le Repos de Penthésilée, Natacha Michel, Gallimard, Paris, 1980.

Penthésilée et la musique

Penthesilea, Othmar Schoeck, opéra écrit en 1924-1925.

Kleist et le cinéma

La Marquise d'O, Alain Resnais, 1976.



© Brigitte Enguerrand / Comédie-Française

Nos chaleureux remerciements à Jean Liermier, metteur en scène, Muriel Mayette, administrateur général, Pierre Notte, secrétaire général et Laurent Muhleisen, conseiller littéraire ainsi qu'à toute l'équipe de la Comédie-Française.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur.

Comité de pilotage

Pascal CHARVET, IGEN Lettres-Théâtre
Michelle BÉGUIN, IA-IPR Lettres (Versailles)
Jean-Claude LALLIAS, Professeur à l'IUFM de Créteil, directeur de la collection nationale « Théâtre Aujourd'hui »

Auteur de ce dossier

Marine JUBIN, professeur de Lettres

Directeur de la publication

Bernard GARCIA, Directeur du CRDP de l'académie de Paris

Responsabilité éditoriale

Marie FARDEAU, CRDP de l'académie de Paris

Responsables de la collection

Jean-Claude LALLIAS
Marie FARDEAU

Maquette et mise en pages

Virginie LANGLAIS
Création, Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

Annexes

ANNEXE I

Heinrich von Kleist, *Penthésilée*, traduction de Ruth Orthmann et Éloi Recoing Scène 3

ANTILOQUE

S'approche-t-il de nous ?

DIOMÈDE

Ô vois !

ANTILOQUE

Qu'y a-t-il ?

DIOMÈDE

J'en ai le souffle coupé !

ANTILOQUE

Mais parle !

DIOMÈDE

Derrière lui —

ANTILOQUE

Quoi ?

ULYSSE

Dans l'ourlet de la montagne —

La poussière —

La poussière qui s'élève comme les nuées orageuses :

Et, cet éclair qui les traverse —

DIOMÈDE

Dieux éternels !

ULYSSE

Penthésilée.

ANTILOQUE

Qui ?

DIOMÈDE

La Reine ! —

Sur les pas du Péléide,

Et toute sa troupe d'Amazones.

ANTILOQUE (*appelant*).

Par ici !

Dirige par ici ta course, fils des dieux !

Vers nous, ta course !

ULYSSE

Voyez comme avec ferveur

Elle étreint de ses cuisses le corps du persan !

Comme elle boit, l'assoiffée,

Penchée sur la crinière, l'air qui la freine !

Elle vole, comme tirée d'un arc :

Les flèches numidiennes ne sont pas plus rapides !

L'armée reste en arrière, cabots haletant,

Tandis que le dogue allonge sa course !

À peine si son panache peut la suivre !

[...]

ULYSSE

Alentour la poussière,

Traversée par l'éclat fulgurant des armures et des armes :

L'œil, même le plus perçant, ne distingue plus rien ?

Un écheveau de vierges emmêlé

Coloré par l'enchevêtrement des bêtes : le chaos

Primordial dont le monde est issu était plus clair.

Et cependant — un vent se lève ; le jour se fait,

Et l'une d'entre elles se relève. »

ANNEXE 2

Heinrich von Kleist, *Penthesilée*, traduction de Ruth Orthmann et Éloi Recoing
Scène 24

MEROÉ

— O ma Reine,
Si cela peut soulager ta douleur,
Sacrifie qui tu veux à ta vengeance.
Toutes nous sommes prêtes à nous offrir.

PENTHESILÉE

Elles finiront par dire que c'est moi la coupable.

LA GRANDE PRÊTESSE (*timidement*).

Qui d'autre, malheureuse, que la seule — ?

PENTHESILÉE

Princesse infernale en habit de lumière,
Tu oses — ?

LA GRANDE PRÊTESSE

Ne demande plus rien, viens partons.

PENTHESILÉE

Il me faut d'abord l'entendre de ma Prothoé.

PROTHOÉ

O ma Reine ! Ne me demande rien.

PENTHESILÉE

Quoi ! Moi ? Moi je l'aurais — ? Au milieu de mes
chiens — ?

De ces petites mains, je l'aurais — ?

Et cette bouche gonflée d'amour — ?

Non, écoutez, vous ne m'en persuaderez pas.

— Comment se fait-il qu'il ne se soit pas défendu ?

ANNEXE 3

***Penthésilée* par Jean Liermier, metteur en scène**

Propos recueillis en décembre 2007 par Pierre Notte, secrétaire général de la Comédie-Française

Dévoré l'autre, mordre l'être aimé

L'origine des Amazones est violente : l'armée du roi éthiopien Vexoris envahit un village scythe, extermine les hommes, viole leurs femmes. Celles-ci fabriquent avec leurs bijoux des lames acérées, et en une nuit massacrent l'opresseur. Dès lors elles fondent un État des femmes, érigeant des lois pour se protéger des hommes, mutilant leur sein droit pour maîtriser la puissance de l'arc, et prennent le nom d'Amazones. Pour la reproduction (lors de la fête sacrée des roses), elles partent en chasse et capturent les guerriers les plus valeureux, qu'elles n'ont le droit ni de choisir, ni d'aimer.

Mais choisit-on d'aimer ? Le sentiment nous dépasse, le désir ou l'amour ne sont pas des affaires d'injonction. Penthésilée, assiégée par son amour pour Achille, ne pourra que remettre en question les règles de cette société. Plus qu'un demi-dieu ou une déesse, elle reste avant

tout une jeune femme en conflit avec elle-même, tiraillée entre les lois contraignantes d'un royaume, dont elle est depuis peu la nouvelle reine, et son impulsion amoureuse. Et entre son désir d'être une bonne souveraine et son désir pour Achille, l'équilibre est fragile, ténu. Les personnages de Kleist aspirent au divin, mais restent ancrés profondément dans le sol. L'amour, à l'image de la plaie au bras d'Achille, sera la blessure qui anéantira les Amazones. Le mystère de la pièce se trouve dans les énoncés mêmes de ces questions : comment en arriver à confondre « enlacé » et « lacéré » ? Quel animal ou quelle bête, en nous, nous pousse à mordre lors de l'acte charnel ? Comment débusquer cette pulsion qui nous faire dire : « je l'aime tant que je pourrais le manger » ? S'agit-il de posséder l'autre ? De lui faire du mal ? Pourquoi fait-on du mal aux gens qu'on aime ?

Contre toute idée convenue du romantisme

Kleist écrit *Penthésilée* alors que la tragédie allemande s'invente. La forme même qu'il propose, en s'appropriant le mythe grec, fait preuve d'une grande liberté, il innove. Il évoque ses propres tourments sentimentaux, ses propres incapacités à travers cette impossibilité d'aimer. Pour ma part, je crains à priori romantique, car il nous propose des solutions. Alors que ce sont les questions qui me font avancer. Les comédiens doivent fuir le commentaire. Les personnages ne sont pas complaisants, ils ne se regardent pas souffrir, ils n'en ont pas le temps, ils se débattent pour tenter de vivre leur vie tant que bat leur cœur, entre émotion, violence, désir et fragilité. La mort n'interviendra ici que comme une issue, une délivrance, une solution. On ne peut pas ne pas penser au suicide de Kleist et de sa compagne.

La première rencontre entre le héros grec et l'Amazone est déjà teintée de malentendus : si les Grecs et les Troyens sont des guerriers, les Amazones ne sont elles « que » des chasseuses. Et fondamentalement ces hommes ne comprennent rien aux motivations de ces femmes. La tragédie dans *Penthésilée* naît de la méconnaissance et de l'incompréhension des êtres. Achille, qui est littéralement « tombé » amoureux de Penthésilée, tente de la comprendre, mais ils ne se croiseront véritablement que lors de la scène centrale qui repose sur un mensonge, Achille faisant croire qu'il a été vaincu : finalement ils vont passer à côté l'un de l'autre. C'est sans doute là qu'est le tragique.



Le mythe grec, l'énigme des Amazones

Nous ne sommes pas face à une pièce historique. La guerre de Troie n'apparaît que comme une toile de fond. Elle permet l'exaspération des corps, une transpiration et une respiration particulières. Elle met en valeur la dangerosité et permet de renforcer les enjeux. Et si ces personnages ne sont pas de simples quidams, c'est qu'ils sont prêts à tout. Ils ont soif d'absolu et de se réaliser, envers et contre leurs camps respectifs. Ces demi-dieux sont dépassés par la réalité terrestre. Dans la version mythologique la plus répandue, Achille tue Penthésilée, en tombe amoureux, et la viole. Kleist s'approprie le récit et c'est Penthésilée qui dévore Achille. Je tiens à rendre compte de cette « insolence » d'écriture, de cette liberté poétique. Pas de références précises à une époque ou à un lieu géographique. Le mélange costumes de guerre du XX^e, cuirasses et casques grecs m'intéresse. Quant aux Amazones, à part quelques images, nous n'en savons pas grand chose. Leurs lois nous restent étrangères. Et d'ailleurs très longtemps dans la pièce, le spectateur est dans la situation des Grecs : il demeure ignorant face à elles, curieux, étonné, comme si l'auteur souhaitait nous mettre face au mystère, nous faire passer par l'incompréhension éprouvée par les hommes.

Une rose des sables, perdue entre le ciel et la mer
Les acteurs gravissent les hauteurs d'une structure abstraite, une rose des sables démesurée perdue entre le ciel et la mer. Le théâtre comme champ de bataille, le décor comme machine de guerre ; tel un immense scorpion qui jaillirait hors du sable du désert, et qui finirait par occuper tout l'espace, avant de s'engouffrer à nouveau dans le sol. Le temps de la représentation le scorpion pique les personnages de son poison mortel que l'on pourrait nommer amour. À cet espace, transposé, abstrait mais également proposant toujours des appuis concrets, se juxtapose un espace sonore où les pulsations se font entendre, les battements de cœur comme tambours de guerre, et les cris des animaux : les souffles des chevaux, leurs hennissements et la rage des chiens. L'épure de la scénographie ne nous laisse aucune échappatoire : nous devons faire confiance au texte, car tout ici n'est jamais que raconté, conté. Tout se trame en coulisses, hors champ. L'espace est un tremplin pour la parole, cette fameuse pensée en mouvement que décrit Kleist. Le vrai décor ce sont les paysages, les images suscitées par le texte. Le rapport à la langue n'est pas le même qu'avec Racine, le rapport au récit n'est pas celui d'Eschyle. Nous ne savons pas en réalité comment jouer *Penthésilée*, on ne sait plus rien face à une telle œuvre. Il faut inventer, réinventer nos propres règles de jeu et notre propre genre. Il faut oublier ce que l'on croit savoir, céder au vertige.

ANNEXE 4

Entretien avec Jean Liermier et Delphine de Stoutz. Propos recueillis par Marine Jubin

« Le poète crée des moments de grande intimité, de fragilité, des séquences improbables, comme des zooms poétiques à l'intérieur des personnages, dont il reste à imaginer la forme visuelle »

Jean Liermier

Marine Jubin – Comment définiriez-vous *Penthésilée* ?

Jean Liermier – *Penthésilée* marque tout d'abord par sa structure. Comme chez Büchner, Kleist invente une forme théâtrale qui préfigure, selon moi, le scénario fondé sur la notion de montage. Nous ne sommes plus dans une dramaturgie de cause à effet. *Penthésilée* fonctionne, en effet, par ellipses, par fragments ; et c'est l'assemblage de ces fragments qui fait sens. Par ailleurs, Kleist emploie une langue complexe dont rend compte la traduction de Ruth Orthmann et Éloi Recoing. Le poète cherche à suggérer, à travers la respiration du vers libre, de la pensée en mouvement. Goethe critiquait la pièce de *Penthésilée* arguant du fait qu'il s'agissait là d'un « théâtre de l'invisible ». C'était comme si, pour lui, Kleist ne cessait de sortir de coulisses pour raconter ce qui s'y était passé. D'une part, c'est le propre de la tragédie de dire ce qui n'est pas représentable ou même représenté, et cela grâce aux messagers. D'autre part, c'est l'essence même du théâtre de raconter une fable. Pour moi donc, la tragédie repose précisément sur cette histoire de rencontre impossible entre Penthésilée et Achille. Le tragique naît de ce rapport entre l'intime et la loi. Les Amazones ont des lois qu'elles ont dû, par la force des choses, inventer, créer. Le premier commandement qui les régit est : « Tu n'aimeras point ». Cette nation est née, ne l'oublions pas, d'une invasion et d'un viol commis par le roi d'Éthiopie Vexoris. Rappelons-nous également que ces femmes ont dû se protéger en se mutilant et en rompant tout commerce avec les hommes. Par ailleurs, Penthésilée est tiraillée entre le deuil de sa mère (qui est morte un mois avant le début de la pièce) et ses nouvelles fonctions de reine dont elle ne voulait pas. Nous avons donc affaire à une femme anéantie, en plein deuil, en pleine crise, tout le contraire, en somme, de l'image attendue de l'Amazone conquérante. Et tout d'un coup, on lui rappelle qu'elle doit aller chercher des hommes de force. Elle se rend donc sur le champ de bataille, près de Troie en repensant au présage de sa mère selon lequel elle doit y trouver Achille. Il se trouve que l'amour de sa

mère va se transfigurer puisque Penthésilée va avoir un coup de foudre pour Achille. Le fait d'éprouver ce sentiment amoureux avec les lois qui sont les siennes et dont elle est la garante, va faire exploser à la fois ses statuts d'Amazone et de reine. Force est donc de constater que Kleist ne se limite pas à un simple commentaire sentimental, mais qu'au contraire il explore les dégâts collatéraux provoqués par l'amour. À quoi nous pousse l'amour, s'interroge l'auteur ? Aux pires exactions, affirme-t-il. *Penthésilée* n'est en rien convenue ni sentimentale ; cette pièce a, définitivement, la violence et la brutalité d'un premier émoi.

M.J. – Quel est le sens de monter *Penthésilée* aujourd'hui à la Comédie-Française ?

J.L. – Je monte *Penthésilée* tout d'abord parce que c'est une pièce irreprésentable sur une scène. C'est une première bonne raison de s'y pencher. Et puis à la Comédie-Française, parce qu'il y a ici un savoir-faire de la tragédie. Or Kleist bouleverse, par son écriture et son art de l'ellipse, un certain nombre de codes de jeux de la tragédie. L'idée d'offrir, ou plutôt de proposer cette pièce aux Comédiens-Français me semblait particulièrement intéressante. Eux seuls pouvaient faire fi de leur savoir-faire pour mieux se laisser surprendre et ainsi réinventer de nouveaux codes de jeu. Le poète crée des moments de grande intimité, de fragilité, des séquences improbables, comme des zooms poétiques à l'intérieur des personnages, dont il reste à imaginer la forme visuelle.

M.J. – Vous avez choisi la traduction de Ruth Orthmann et Éloi Recoing publiée aux éditions Actes Sud-Papiers. Qu'est-ce qui a motivé votre décision ? Pourquoi ne pas avoir repris la réadaptation poétique de Julien Gracq publiée aux éditions José Corti ?

J.L. – Parmi les trois ou quatre traductions en français de *Penthésilée* que je connais, le texte de Ruth Orthmann et Éloi Recoing est celui qui est allé le plus loin dans la retranscription du vers libre. Tous deux se sont posés, de manière on ne peut plus pertinente, je crois, la question des ruptures de pensée présentes dans l'écriture

même de Kleist. Ils sont parvenus à trouver en français les équivalences de la pensée de l'auteur et de la langue allemande. Je ne voulais pas d'une réécriture poétique de Kleist par Gracq, sinon j'aurais choisi de monter une pièce de Gracq. Par ailleurs, Ruth Orthmann et Éloi Recoing, outre leur intelligence et leur finesse, mènent au travers de leur traduction une véritable réflexion sur le jeu dramatique. Ils incluent, pourrions-nous dire, l'acteur au centre de leur travail, ce qui est primordial pour aborder Kleist.

Delphine de Stoutz – Nous avons maintenant en France un outil formidable pour redécouvrir l'œuvre de cet auteur allemand. Cette nouvelle traduction des œuvres complètes de Kleist par Ruth Orthmann et Éloi Recoing a contribué à la redécouverte de ce théâtre. Ce n'est pas un hasard, à mon sens, si quatre pièces de Kleist sont aujourd'hui montées à Paris...

J.L. – Pour moi, outre la qualité de son travail, Gracq est un intermédiaire de trop.

M.J. – Au vu des quelques répétitions auxquelles j'ai assisté, vous semblez établir un lien presque indissociable entre le vers libre de Kleist et un jeu d'acteur extrêmement intense. Comment articulez-vous, dans votre travail, ce rapport entre la langue et le comédien ? Cette langue impliquait-elle, en somme, un certain type de jeu ?

J.L. – La langue de Kleist nécessite, je crois, une implication physique extrêmement généreuse de la part du comédien. Celui-ci doit se tenir comme un chanteur d'opéra qui devrait passer par-dessus l'orchestre. Le don, telle est la clé de voûte du jeu pour rendre compte de la violence et de la singularité de Kleist. Après, bien sûr, il faut trouver un équilibre en gommant les excès qu'un tel engagement physique peut engendrer. Mais si l'acteur a besoin d'être physiquement mis en tension, en décharge, pour dire les mots de Kleist, alors il ne faut pas hésiter. Après, l'idéal est d'arriver à la détente présente dans les arts martiaux, qui permet de canaliser une immense tension intérieure.

M.J. – Le décor de Philippe Miesch est un formidable levier de jeu dans votre mise en scène de *Penthésilée*. Il est en effet à la fois un appui et un obstacle pour les comédiens qui sont alors amenés à exécuter une sorte de chorégraphie du désir. Est-ce cet effet que vous vouliez produire ?

J.L. – J'ai besoin, même si cela implique pour les acteurs de redoubler d'efforts, qu'on ait

l'écho du champ de bataille. Dans *Penthésilée*, on avance sur des plaques tectoniques qui sont sans cesse en mouvement. Le terrain est hostile. Or il n'y a pas de meilleur appui que celui qu'on a sous les pieds. Quand cet appui-là est dangereux, comme c'est le cas avec ce décor conçu par Philippe Miesch, l'acteur ne peut pas tricher. Il doit transformer l'obstacle imposé par le décor en un appui, voire en une force de jeu. Le décor permet de rendre compte d'une vraie tension de la pièce. Les arrêtes du décor, qui composent une sorte de rose des sables, me paraissent tout à fait révélatrices de ce côté glaçant, coupant de la langue de Kleist. Pour moi, ce décor permet de rendre compte à la fois de la guerre de Troie, qui est une toile de fond, et de la guerre des sexes, qui est le véritable sujet de la pièce. Il se trouve qu'avec Philippe Miesch, le décorateur et scénographe, nous pensions à un décor unique, entre autres pour les besoins de l'alternance. Nous avions dans l'idée de faire comme décor la Comédie-Française entièrement brûlée. Comme si une bombe avait explosé à l'intérieur du théâtre. La guerre était vraiment au premier plan. Et très rapidement, dans les maquettes qu'il m'a présentées et sur lesquelles nous travaillions, j'ai pris conscience que nous ne pouvions plus rien raconter. La guerre était trop présente. Nous avons alors compris que la grande difficulté du texte était de trouver un équilibre entre ce qui est et ce qui n'est pas là, entre le concret et l'abstrait, entre l'appui de jeu et de la dérobade.

M.J. – La musique originale orchestrée par José Luis « sarten » Asaresi rappelle les battements du cœur, comme pour mieux faire résonner l'urgence, la fragilité de ce qui se joue sur scène.

J.L. – La musique devait montrer comment le rythme de guerre pouvait se transformer en sérénade. *Penthésilée* et Achille se répondent, l'un avec son tambour, l'autre avec sa percussion de cymbales. Ils se cherchent sur le champ de bataille et se répondent en écho. Ils se livrent à une parade amoureuse. Le maître-mot est le désir, c'est-à-dire la pulsation du cœur qui bat, à tous les sens du terme. La musique permet aussi de faire exister le paysage des mots, qui est le vrai décor de *Penthésilée*. La partition de Jean Faravel, mon camarade qui s'occupe du son, et la musique de « Sarten » donnent toutes deux à entendre le mystère du rêve propre à Kleist.