

Les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau CANOPÉ en partenariat avec le Festival d'Avignon. Une collection coordonnée par le CANOPÉ de l'académie de Paris.

Le Prince de Hombourg

De Heinrich von Kleist
Traduction d'Éloi Recoing
et Ruth Orthmann
Mise en scène de
Giorgio Barberio Corsetti
Scénographie
de Giorgio Barberio Corsetti
et Massimo Troncanetti
Vidéo d'Igor Renzetti
Images de Lorenzo Bruno
et Alessandra Solimene

Au Festival d'Avignon du 04 au 13 juillet 2014

Le Prince de Hombourg © CHRISTOPHE RAYNAUD DELAGE/PHOTOS DE RÉPÉTITIONS/FESTIVAL D'AVIGNON

Édito

Juillet 1951-juillet 2014 : 63 ans après sa création par Jean Vilar à l'occasion du 4^e Festival d'Avignon, Olivier Py, nouveau directeur, a demandé au metteur en scène Giorgio Barberio Corsetti de proposer une nouvelle mise en scène du *Prince de Hombourg* de Heinrich von Kleist dans la Cour d'honneur du palais des Papes. « Hommage au père fondateur », à l'une des pièces qui a marqué l'histoire du théâtre dans ce lieu devenu symbolique, mais aussi à la dimension internationale acquise par le Festival – un texte d'un des plus grands dramaturges allemands, mis en scène par un Italien avec une distribution française –, la pièce est programmée en ouverture de cette 68^e édition.

Écrite par Kleist quelques semaines avant sa mort, *Le Prince de Hombourg* s'ouvre par le rêve somnambulique du héros qui se voit couronné, et s'achève par son évanouissement alors qu'il reçoit finalement cette couronne dont il avait rêvé, après avoir subi au plus profond de son âme les affres de sa condamnation à mort.

Alors que la première partie de ce dossier invitera les élèves à mieux appréhender la référence à l'histoire de cette pièce et de ce lieu qu'est la Cour d'honneur du palais des Papes, à découvrir le texte par des exercices de mise en voix, et à entrer dans l'approche scénographique suivie pour cette mise en scène, la deuxième partie sera l'occasion d'analyser les choix faits par Giorgio Barberio Corsetti en les mettant en perspective avec d'autres mises en scène antérieures.

Texte de référence : Heinrich von Kleist, *Le Prince de Hombourg*, traduit de l'allemand par Éloi Recoing et Ruth Orthmann, Actes Sud-Papiers, 2014.

Retrouvez sur ► www.cndp.fr/crdp-paris/ l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée »

Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !

Un mythe de l'histoire
du théâtre revisité [page 2]

Comment dire le texte ? [page 3]

Comment mettre en scène
Le Prince de Hombourg [page 3]

L'espace, ses contraintes,
ses potentialités [page 4]

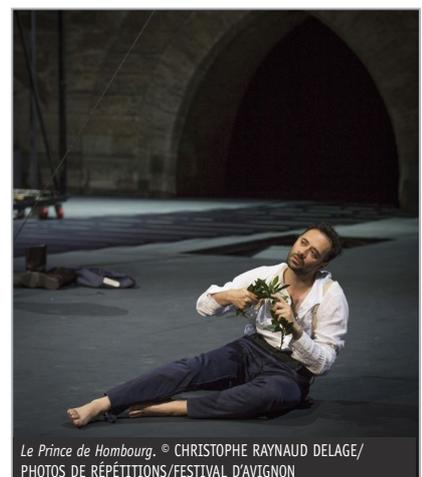
Après la représentation :
pistes de travail

Une mise en perspective
de la mise en scène présentée
en Avignon [page 7]

L'approche
de Giorgio Barberio Corsetti [page 9]

Résonances : quand le rêve
contamine la réalité [page 14]

Annexes [page 16]



Le Prince de Hombourg. © CHRISTOPHE RAYNAUD DELAGE/
PHOTOS DE RÉPÉTITIONS/FESTIVAL D'AVIGNON

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

UN MYTHE DE L'HISTOIRE DU THÉÂTRE REVISITÉ :
LE PRINCE DE HOMBOURG DANS LA COUR DU PALAIS DES PAPES

→ « Bien évidemment, il s'agit du répertoire vilarien, c'est notre part d'hommage au père fondateur¹. » En partant de ces quelques mots prononcés par le nouveau directeur du Festival d'Avignon, Olivier Py, demander aux élèves de procéder à une recherche sur le précédent historique de la mise en scène de *Prince de Hombourg* dans la Cour du palais des Papes.

C'est en juillet 1951, à l'occasion du 5^e Festival d'Avignon, que Jean Vilar, fondateur de ce même festival, crée, pour la première fois en France, *Le Prince de Hombourg* dans la Cour du palais des Papes. Cette mise en scène, et en particulier l'aura de son interprète principal, Gérard Philipe, ont contribué à faire du lieu la plus célèbre et incontournable des scènes du Festival d'Avignon, alors même que différentes critiques parues dans la presse à l'époque, qui relèvent en particulier l'évocation du militarisme prussien dans la pièce – à quelques années à peine de la fin de la fin de la Seconde Guerre mondiale et de l'occupation allemande –, indiquent bien que, sur le moment, un tel succès et de telles répercussions n'allaient pas de soi².

En 1951, Heinrich von Kleist n'est encore connu que de quelques initiés dans l'hexagone, et aucune de ses pièces n'y a encore été montée. L'argument de *Prince de Hombourg*, sa dernière œuvre, écrite quelques mois avant qu'il ne se donne la mort en novembre 1811, peut se résumer ainsi : durant la guerre de Trente ans, en 1672, le prince Frédéric de Hombourg, dans la nuit qui précède une importante bataille contre les Suédois, est surpris par l'Électeur de Brandebourg et sa cour en pleine crise de somnambulisme, en train de se tresser une couronne de lauriers, alors même que le corps de cavalerie qu'il dirige l'attend. Dans son sommeil, il prend à celle qu'il aime, Nathalie, nièce de l'Électeur, un de ses gants au moment où elle lui pose la couronne sur la tête. Revenant à lui, se remémorant la scène comme un rêve et troublé par la présence de ce gant, il écoute d'une oreille trop distraite le plan de bataille auquel il est censé se soumettre, et lance ses hommes au combat sans attendre le signal de l'Électeur qu'il avait l'ordre formel de respecter.

L'Électeur de Brandebourg, oncle du prince et chef de l'armée, souhaite que celui qui a lancé trop tôt la charge soit traduit devant la cour martiale, méritant la mort pour son indiscipline malgré l'éclatante victoire remportée. Après avoir supplié l'Électrice d'intercéder pour lui auprès du prince électeur, et alors que sa bien-aimée invoque également son pardon, le prince de Hombourg, à qui finalement l'Électeur laisse le choix de la sentence, choisit d'aller à la mort dans l'intérêt de l'État. Sur ce qu'il croit être le chemin de son exécution, gracié au dernier moment sans le savoir par le prince électeur, il s'évanouit quand Nathalie le couronne, avant d'être réveillé par le bruit des canons, les vivats adressés au « vainqueur de la bataille de Fehrbellin », et les appels au combat (« dans la poussière, tous les ennemis du Brandebourg ! »).

On comprend ainsi que certains aspects du propos, si peu de temps après 1945, purent frapper et même choquer certains en France³.

De la mise en scène de Jean Vilar, il reste quelques clichés photographiques et quelques enregistrements de la voix de celui qui était déjà un des acteurs les plus célèbres du cinéma français, Gérard Philipe, qui tenait le rôle titre⁴, et quelques extraits filmés dont celui de la scène finale qui apparaît dans le DVD *Vilar ou la ligne droite*⁵.

Toutefois, pour mieux faire prendre conscience aux élèves des traces laissées chez les spectateurs qui ont eu la chance de la voir, et du mythe qui s'est construit à partir de là, on pourra par exemple leur faire lire le témoignage de Bernard Dort :

« La découverte du Prince de Hombourg du Prussien Kleist [...] était, elle, bouleversante. La scène où devant l'Électeur et sa cour, la petite Nathalie d'Orange (Jeanne Moreau), serrée dans un costume d'amazone, tend une couronne de lauriers et le grand collier de l'Électeur au prince somnambule (Gérard Philipe)... **continue à hanter ma mémoire de spectateur. D'une certaine manière, elle est l'image même du théâtre**⁶. »

1. www.theatre-video.net/video/Presentation-par-Olivier-Py-de-l-avant-programme-du-68e-Festival-d-Avignon?autostart

2. Voir annexe 1.

3. Dans la mise en scène de Jean Vilar (lors du 4^e Festival d'Avignon), on notera que la réplique finale est devenue : « Et dans la poussière, les ennemis de la patrie ! ».

4. Enregistrement de la scène 5 de l'acte III disponible à l'adresse suivante : www.youtube.com/watch?v=ATH7W00EvOU

5. DVD *Vilar ou la ligne droite*, CNDP/Bel Air Classiques, 2013. Voir en particulier la présentation et l'analyse, par Jacques Téphany, et Antoine de Baecque, du costume que portait Gérard Philipe dans *Le Prince de Hombourg*.

6. Bernard Dort, « Nos Avignon », in Laure Adler et Alain Veinstein, *Avignon – 40 ans de Festival*, Hachette/Festival d'Avignon, 1987, p. 11, cité par Emmanuelle Loyer et Antoine de Baecque, *Histoire du Festival d'Avignon*, Gallimard, 2007, p. 85.

Quand, en 2013, Jérôme Bel crée dans la même Cour du palais un spectacle intitulé *Cour d'honneur*, construit à partir de la mémoire de différents spectateurs, *Le Prince de Hombourg*

figurait dans la liste des spectacles qui les avaient le plus marqués, et la voix de Gérard Philipe s'y fit à nouveau entendre.

COMMENT DIRE LE TEXTE ? L'IMPACT DU TEXTE SUR SA MISE EN VOIX ET SON INTERPRÉTATION

→ Demander aux élèves de se répartir en trois – ou quatre groupes s'il y a des germanistes –, chacun prenant en charge une des quatre versions⁷ de l'extrait proposé (I,4) : le texte allemand de Heinrich von Kleist, la traduction proposée par André Robert, celle de Ruth Orthmann et Éloi Recoing, et celle de Jean Curtis. Leur demander séparément de réfléchir et de mettre au point une lecture à voix haute, puis confronter les quatre lectures, en commençant par la version allemande, et leur demander d'analyser les différences qu'ils perçoivent entre les quatre mises en voix.

Les premiers éléments de différenciation, qui seront sans doute parmi les plus évidents à déceler sont la durée, le mouvement général et les modalités différentes des enchaînements. De là, on peut conduire les élèves à percevoir les notions de rythme, de prosodie, de musicalité, différentes dans les quatre versions, résultant bien sûr de la langue, mais aussi de ce qu'induit le vers.

→ Proposer alors aux élèves la lecture⁸ d'un propos du traducteur Éloi Recoing sur son travail de traduction (en s'attardant en particulier sur les extraits en gras) et un texte de Giorgio Barberio Corsetti dans lequel il explique pourquoi il a choisi la traduction de Ruth Orthmann et d'Éloi Recoing.

→ Demander alors aux élèves de retravailler la lecture du passage de la traduction d'Éloi Recoing en tenant compte de ces deux propos et en essayant de voir comment, de fait, le sens peut venir du rythme.

On pourra en relever des exemples dans l'hésitation, le trouble lié à la remémoration du rêve et la recherche des mots les plus adaptés pour évoquer la force des images perçues durant le songe⁹.

On conduira par exemple cet exercice à partir de quelques consignes simples sur les tout premiers vers :

- avec une voix posée, mettant en relief les seuls verbes d'action : « lève », « couronner », « tends » (répété) ;
- avec lenteur, voix faible, en recourant si possible à une amplification par micro, et espacement des mots, comme s'ils surgissaient d'un lointain ;
- sur les premiers vers, jusqu'à « rampe », proposer une lecture qui va du lent à l'accélération (crescendo rythmique), comme si peu à peu les images resurgissaient en foule... ;
- inversement proposer une lecture qui passe d'un crescendo (« Je tends, en proie à une émotion indicible, /Je tends les mains pour la saisir : /Je veux me prosterner à ses pieds ») à un lent (« Mais comme le parfum flottant sur les vallées/Se disperse au souffle d'un vent frais, /Toute l'assemblée s'esquive, remontant la rampe. »), marquant l'évolution de l'exaltation au désarroi.

COMMENT METTRE EN SCÈNE LE PRINCE DE HOMBOURG : L'APPROCHE SUIVIE PAR GIORGIO BARBERIO CORSETTI

→ Inviter les élèves à lire la note d'intention écrite par Giorgio Barberio Corsetti pour sa création, et d'essayer d'en dégager des hypothèses quant à ses choix de mises en scène¹⁰.

Les élèves remarqueront sans doute l'abondance de propositions interrogatives dans cette note d'intention : plutôt que d'apporter des réponses, Giorgio Barberio Corsetti y envisage avant tout l'ensemble des questions soulevées

7. Annexe 2.

8. Annexe 5.

9. Dans l'annexe 2, on trouvera la version du texte traduit par Jean Curtis et utilisée par Jean Vilar pour sa mise en scène en 1951, dans la collection du « Répertoire » du Théâtre national populaire à l'Arche éditeur en 1952, et qui reprend elle aussi la forme du vers libre.

10. Voir texte en annexe 3.

par la pièce de Kleist, son propos selon lequel « chaque scène est une énigme » confirme qu'il ne cherche *a priori* à en fermer le sens ni l'interprétation.

L'énumération finale – « Images, rêves, fer, chevaux... armes... une paroi gravée de signes picturaux... explosions de couleurs... feu... lances incendiées... visions du jugement dernier... combats... chutes sans fin... corps nus et corps protégés... enveloppes... surfaces en mouvement transpercées par les coups... corps projetés... couleurs vives... explosions de couleurs... fer, pierre... » –, nourrira sans aucun doute l'horizon d'attente des élèves, d'autant plus s'ils peuvent procéder en complément à une recherche iconographique sur des images du jugement dernier en peinture.

→ Inviter les élèves à décrire et à essayer de dégager les caractéristiques des images de maquettes (annexe 6) conçues par le scénographe Massimo Troncanetti pour Giorgio

Barberio Corsetti, pour les aider à mieux entrer dans l'univers visuel du spectacle.

Ces images, issues du travail préparatoire à la réalisation de la scénographie, présentent un certain nombre de traits aisément repérables :

- elles sont marquées par l'obscurité qui y règne, évoquant la nuit, mais aussi par l'importance des contrastes : les noirs, les gris et parfois les blancs, ainsi que les jeux d'ombres y sont omniprésents ;
- les espaces évoqués sont le plus souvent présentés depuis l'extérieur, mais avec toujours des repères sur les intérieurs qui y restent sombres ;
- des éléments récurrents y apparaissent : la référence au château, mais aussi les escaliers, voie d'accès aux espaces intérieurs.

On pourra renvoyer les élèves à Piranèse, notamment aux planches gravées des *Prisons imaginaires* (*Carceri d'invenzione*) : ils y retrouveront nombre de points communs avec ces images de maquette du *Prince de Hombourg* (mêmes couleurs, jeux d'ombres et escaliers omniprésents).



Image de maquette, *Cavallo bianco*. © LORENZO BRUNO ET ALESSANDRA SOLIMENE



Image de maquette, *Ombrea*. © LORENZO BRUNO ET ALESSANDRA SOLIMENE



Image de maquette, *Sonnambulismo*. © LORENZO BRUNO ET ALESSANDRA SOLIMENE



Image de maquette, *Prigione*. © LORENZO BRUNO ET ALESSANDRA SOLIMENE



Prisons imaginaires, planche gravée, Piranèse.

Source : <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/29/Piranesi9c.jpg>

L'ESPACE, SES CONTRAINTES, SES POTENTIALITÉS OU COMMENT METTRE EN SCÈNE LE PRINCE DE HOMBOURG DANS LA COUR DU PALAIS

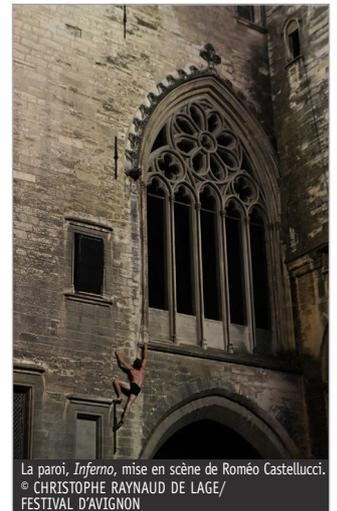
→ À partir de photos de la Cour d'honneur et d'exemples de mise en scène passées d'autres spectacles dans ce même lieu, conduire les élèves à réaliser les contraintes et les potentialités d'un espace si singulier. Ils pourront par ailleurs faire une recherche sur les salles qu'ils ont

fréquentées préalablement pour avoir des éléments de comparaison.

On pourra partir de la description de la Cour du palais et des premières impressions des élèves à la vue de cet espace en s'appuyant sur des photographies prises à l'occasion d'un spectacle récent.



La Cour d'honneur du palais des Papes. © CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE/FESTIVAL D'AVIGNON

La paroi, *Inferno*, mise en scène de Roméo Castellucci. © CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE/FESTIVAL D'AVIGNON

Le premier plan et la vue plongeante sur les rangs de spectateurs témoignent d'une première caractéristique : l'importance de la jauge. Les gradins peuvent contenir 1927 places, ce qui résulte de deux éléments : leur très large ouverture et la pente assez marquée qu'ils suivent – les plus hautes places sont à plus de 15 m du sol.

La Cour du palais est un carré de 1 800 m² environ, fermé au nord et à l'est par le Palais vieux, et par le Palais neuf au sud et à l'ouest. Toutefois, c'est dans une configuration bien particulière que les élèves la découvriront. La photographie prise en hauteur, au-dessus des derniers rangs du public, met en valeur la principale façade intérieure du palais neuf et ses fenêtres, en particulier la fenêtre de l'indulgence à mi-hauteur sur la droite, bien évidemment classé au patrimoine national. Dans sa note d'intention¹¹ sur *Le Prince de Hombourg*, Giorgio Barberio Corsetti souligne

d'ailleurs cette spécificité par ces mots : « La Cour d'honneur est une paroi ardue, un plateau sous un abîme... », et certains avant lui ont magnifié la paroi qu'est ce mur à l'occasion de leur mise en scène, comme Roméo Castellucci dans *Inferno*.

Au fond, en contrebas, les élèves s'attarderont sur la description de la scène dont ils pourront percevoir à la fois les dimensions, inhabituellement longues mais proportionnellement peu profondes : la scène mesure 36 m de long, et 16 de large. Les murs, vertigineux, grimpent jusqu'à 30 m de haut. Ils pourront aussi relever la présence de quelques unes des voies d'accès de la scène : sous les voûtes à cour, et par l'imposante ouverture qui les joute.

Un autre cliché, pris à l'occasion d'une représentation d'un spectacle de l'édition précédente du Festival, leur donnera l'occasion de prendre conscience d'une autre caractéristique de cette scène et de réfléchir à certaines



Par les villages, mise en scène de Stanislas Nordey. © CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE/FESTIVAL D'AVIGNON

de ses conséquences : les spectacles s’y jouent à ciel ouvert, sous les dernières lueurs du soir et le ciel étoilé qui leur succède, et parfois le souffle du mistral qui se lève... Y concevoir une mise en scène pose donc des limites : ainsi, au-dessus de la scène, pas de gril, pas de cintres, desquels on pourrait faire descendre des éléments ou accrocher des projecteurs et des jeux d’orgues.

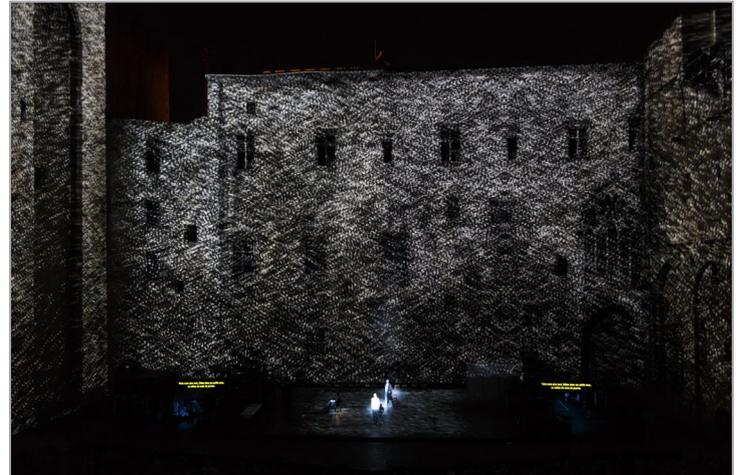
L’ancien régisseur général de la Cour du palais, Philippe Varoutsikos, a résumé ainsi les

contraintes qui en résultent : « Les avantages de la Cour d’honneur ? Il n’y en a pas. Elle est tellement grande qu’elle est très difficile à éclairer et à sonoriser¹². »

Toujours est-il que le mur peut être abordé autrement, par exemple comme un espace de projection à même d’en redéfinir les contours et la présence, ce que la découverte de photographies d’un spectacle du metteur en scène Simon Mc Burney permettra aux élèves de réaliser.



Le Maître et Marguerite, mise en scène de Simon McBurney. © CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE/FESTIVAL D'AVIGNON



Le Maître et Marguerite, mise en scène de Simon McBurney. © CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE/FESTIVAL D'AVIGNON

→ À partir des contraintes de la Cour et de ses potentialités, inviter les élèves à imaginer et à concevoir une mise en scène tenant compte des différents espaces mentionnés par Kleist dans *Le Prince de Hombourg*, et comment ils pourraient être évoqués dans la scène de la Cour du palais.

Dans les didascalies de son texte, Heinrich von Kleist mentionne une dizaine de lieux différents dans lesquels se déroule l’action :

« Fehrbellin. Un jardin dans le vieux style français. Au fond, un château duquel descend une rampe. C’est la nuit. » (Acte I, scènes 1 à 4)

« Même lieu. Une salle du château. On entend au loin des coups de feu. » (Acte I, scène 5)

« Un champ de bataille aux environs de Fehrbellin. » (Acte II, scènes 1-2)

« Une chambre dans un village. » (Acte II, scènes 3 à 8)

« Berlin. Le jardin devant le vieux château. Au fond, l’église du château avec un escalier. Sonneries de cloches ; l’église est fortement illuminée. » (Acte II, scènes 9-10)

« Fehrbellin. Une prison. » (Acte III, scènes 1-2 puis à nouveau à l’acte IV, scènes 3-4)

« La chambre de la princesse électrique. » (Acte III, scène 3 à 5)

« La chambre du prince électeur. » (Acte IV, scène 1)

« La chambre de la princesse¹³ » (Acte IV, scène 2)

« Une salle du château. » (Acte V, scènes 1 à 9)

« Le château avec la rampe qui descend au jardin, comme au premier acte. C’est de nouveau la nuit. » (Acte V, scènes 10-11)

Tout d’abord, les élèves pourront remarquer non seulement la diversité des lieux évoqués (du jardin au champ de bataille, de la cellule de prison à la salle du château, en passant par les différentes chambres princières) mais encore plus particulièrement l’alternance d’extérieurs et d’intérieurs tout au long de la pièce. Les mises en scène qu’ils imagineront devront en tenir compte, sans oublier que certaines des fenêtres qui apparaissent sur le mur de fond de scène de la Cour du palais des Papes sont condamnées.

On pourra, pour compléter, inviter les élèves à découvrir, à partir des textes indiqués en annexe 4, combien la Cour d’honneur est perçue comme un espace scénique difficile, pour ne pas dire périlleux.

12. www.leparisien.fr/espace-premium/culture-loisirs/connaissez-vous-le-palais-des-papes-12-07-2012-2087010.php

13. Nathalie.

Après la représentation

Pistes de travail

| n°190 | juillet 2014 |

UNE MISE EN PERSPECTIVE DE LA MISE EN SCÈNE
PRÉSENTÉE EN AVIGNON



Caspar David Friedrich, *Moine au bord de la mer*, 1808-1810. © WIKIMEDIA COMMONS

Source : http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Moine_au_bord_de_la_mer#mediaviewer/File:Caspar_David_Friedrich_-_Der_M%C3%B6nch_am_Meer_-_Google_Art_Project.jpg

→ Demander aux élèves de caractériser différentes approches du personnage du prince de Hombourg à partir de quelques indices comme l'analyse d'affiches et d'images tirées de mises en scènes antérieures à celle de Giorgio Barberio Corsetti, pour mieux apprécier la singularité de l'approche du metteur en scène italien.

Depuis 1951, différentes mises en scène du *Prince de Hombourg* ont été présentées en France. On pourra s'attarder sur trois exemples : l'approche suivie par Peter Stein et la Schaubühne dans une mise en scène créée en 1972 à Berlin et présentée en France au théâtre de l'Odéon en 1973¹⁴, celle de Matthias Langhoff présentée en Avignon en 1984 et celle de Daniel Mesguich créée en 2005.

→ Pour comprendre l'approche de Peter Stein, on proposera aux élèves de s'attarder sur le titre qu'il a choisi pour intituler son spectacle, en le rapprochant de la dédicace écrite par Kleist, et sur le tableau du peintre romantique allemand Caspar David Friedrich, *Der Mönch am Meer* (*Moine au bord de la mer*), qui a été au cœur de ses choix scénographiques.

Le choix du titre par Peter Stein, *Le Prince de Hombourg, un rêve de Kleist*, révèle l'axe qu'il a suivi pour sa lecture de l'œuvre de Kleist. La pièce est en effet écrite alors qu'après une succession d'échecs, Kleist espère enfin être reconnu et soutenu par celle à qui il la dédie, la princesse de Hesse-Hombourg, arrière-petite-fille du vrai Friedrich von Hesse-Hombourg :

14. Une captation vidéo du spectacle peut être consultée à la médiathèque du théâtre de l'Odéon à Paris.

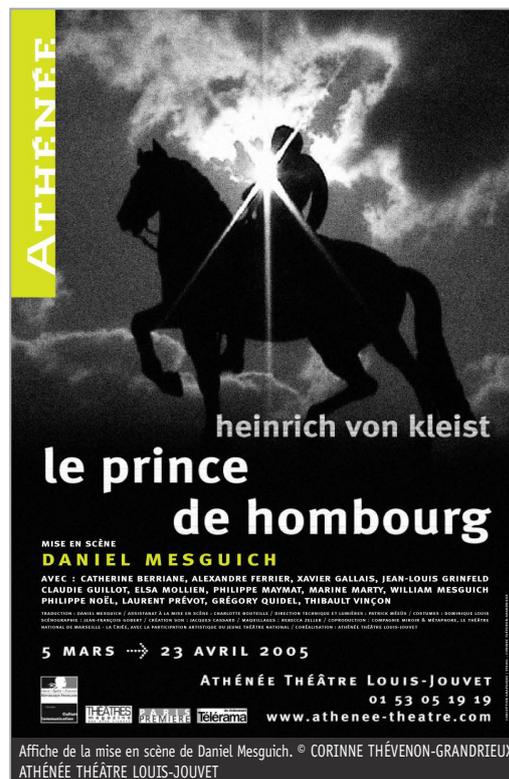
à Son Altesse Royale
la princesse
Amalia Marie Anne
épouse du prince Guillaume de Prusse
frère de Sa Majesté le roi
née princesse de Hesse-Hombourg

Les yeux au ciel, dans la cohue
qui l'opresse,
Le barde caresse avec ferveur sa lyre,
Tantôt son chant reconforte,
tantôt il blesse,
D'un tel écho, il ne peut se réjouir.
Mais il pense à l'unique parmi la foule
en liesse,
Celle à qui son cœur
est entièrement dévoué :
Elle tient dans ses mains le prix
auquel il aspire
Et si elle le couronne,
tous l'auront couronné.

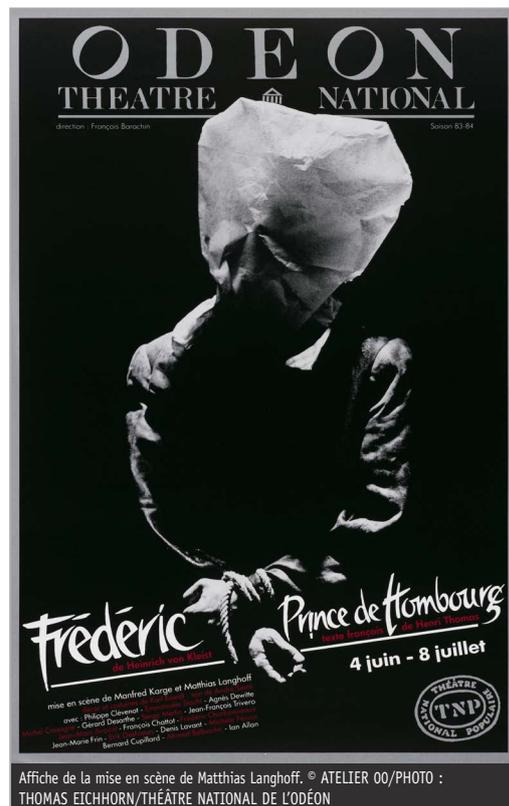
La reconnaissance ne viendra pas de celle qui estimait que son aïeul, dont le nom donne pourtant le titre à la pièce, y était présenté dépourvu de noblesse et Kleist, au comble du désespoir, se tue. Le tableau de Caspar David Friedrich, qui devient toile de fond du décor dans la mise en scène de Peter Stein, confirme l'approche résolument romantique de la lecture faite du personnage du prince de Hombourg et, au-delà, du caractère romantique de Kleist lui-même. Une approche qui se retrouve dans la scène finale de cette mise en scène où le héros finit seul et abandonné de tous, devant le paysage maritime, en lieu et place du moine dans le tableau. Par ailleurs, la plupart des scènes se déroulent dans une lumière très sombre, sur un plateau dont le sol et les murs sont recouverts de tissus bleu foncé, qui ne laissent apparaître le paysage du tableau de Caspar David Friedrich qu'à quelques instants : toute la mise en scène est placée sous le signe du rêve et de la noirceur de la mort qui rôde.

En intitulant son spectacle *Le Prince de Hombourg, un rêve de Kleist*, Peter Stein souligne l'approche qu'il a suivie : dans une mise en abîme du thème du rêve qui parcourt toute la pièce, il propose une lecture de la pièce de Kleist comme le dernier rêve désespéré de l'auteur allemand, dont l'échec le conduira à la solitude et à la mort.

→ **Convier les élèves à comparer les deux affiches respectives choisies pour les mises en scène de Matthias Langhoff et de Daniel Mesguich : quels éléments de caractérisation du personnage du prince de Hombourg s'en dégagent ?**



Affiche de la mise en scène de Daniel Mesguich. © CORINNE THÉVENON-GRANDRIEUX, ATHÉNÉE THÉÂTRE LOUIS-JOUVET



Affiche de la mise en scène de Matthias Langhoff. © ATELIER 00/PHOTO : THOMAS EICHHORN/THÉÂTRE NATIONAL DE L'ODÉON

L'analyse comparée des deux affiches sera l'occasion pour les élèves de percevoir l'ambiguïté du personnage du prince de Hombourg dans des caractérisations radicalement opposées. Alors que l'affiche du spectacle de Matthias Langhoff opte pour l'image du prince condamné, conduit à son exécution, victime rendue aveugle par un sac de papier qui n'est pas sans évoquer un fantôme, celle réalisée pour la mise en scène de Daniel Mesguich retient l'image du cavalier,

héros de guerre, dans une gloire renforcée par la prise de vue en contre-plongée. Toutefois, il ne s'agit pas d'un héros en pleine lumière : ce n'est qu'à contre-jour qu'on le perçoit, et les rayons du soleil masquent en partie sa silhouette.

L'APPROCHE DE GIORGIO BARBERIO CORSETTI

→ Comment caractériser le prince de Hombourg tel que l'interprète Xavier Gallais dans la mise en scène de Giorgio Barberio Corsetti ? Proposer aux élèves la lecture de quelques extraits d'articles de presse et, comme activité de remémoration, leur demander d'évoquer des scènes qui pourraient illustrer chacun des qualificatifs utilisés dans les passages en gras.

« C'est un prince somnambule, distrait par l'amour, guidé par le seul rêve d'épouser la princesse Nathalie. Xavier Gallais, qui le joue, lui offre sa gestuelle ample et souple. **Ce prince a un pied encore dans l'enfance. Et quand il revêt son uniforme de soldat, il a les gestes d'un jeune homme fougueux, pas ceux d'un guerrier de métier.** »

Odile Quirot, texte publié le 7 juillet 2014 sur bibliobs.nouvelobs.com

« Ici le metteur en scène Giorgio Barberio Corsetti envisage surtout Hombourg en **être mal dans sa vie, sa tête, son corps.** (...) Le spectacle admirablement joué fait (...) entendre un texte passionnant et trop peu joué, qui pourfend nos abîmes, notre inconscient et s'intéresse à un **homme différent, bizarre, hors monde, lointain héritier d'Hamlet, lâche et brave à la fois, nul et magnifique.** »

Fabienne Pascaud, texte publié le 6 juillet 2014 sur Télérama.fr

« [Le prince de Hombourg] passe **du splendide au minable, du minable au stoïque, du stoïque au discipliné.** »

Philippe Lançon, texte publié le 6 juillet 2014 sur Libération.fr

Ces différents extraits de critiques parues dans la presse révèlent l'ambiguïté et les apparentes contradictions du personnage tel que l'interprète Xavier Gallais, loin du héros guerrier.

Le Prince de Hombourg, un drame ?



Le Prince de Hombourg. © CHRISTOPHE RAYNAUD DELAGE/
PHOTOS DE RÉPÉTITIONS/FESTIVAL D'AVIGNON

→ À partir de la remémoration de la scène qui précède le spectacle proprement dit, et de l'affiche pensée pour le Festival d'Avignon, inviter les élèves à percevoir comment Giorgio Barberio Corsetti propose une approche de l'œuvre de Kleist qui le distingue de ses prédécesseurs.

Le spectacle de Giorgio Barberio Corsetti s'ouvre par la lecture, livre en main, de la dédicace de Kleist à la princesse de Hesse-Hombourg par la comédienne Anne Alvaro, assise à l'une des fenêtres du mur de fond de scène, alors que l'ensemble du plateau reste par ailleurs dans l'obscurité. Au terme de cette lecture, elle lit le titre de la pièce, « Le Prince de Hombourg, un drame », d'un ton qui évoque une retenue pour le moins circonspecte quand elle prononce les mots « un drame ». Elle jette alors le livre au sol, juste avant que le noir se fasse au plateau et que le spectacle commence véritablement. Le geste confirme le rejet d'une lecture réduite au seul drame évoqué.



Affiche de la mise en scène de Giorgio Barberio Corsetti. © D.R.

L'affiche pensée pour le Festival d'Avignon se distingue nettement de celles étudiées précédemment. Ici nulle évocation du héros éponyme, mais une image sombre, où seuls quelques escaliers et fenêtres fermées apparaissent en lumière. Les escaliers ainsi mis

en valeur, dont on a vu le lien avec l'univers carcéral, si l'on pense en particulier aux œuvres de Giovanni Battista Piranesi dit Le Piranèse, mettent ainsi indirectement l'accent sur le thème de la prison. Reste à savoir de quelle(s) prison(s) il s'agit.

Les prisons du Prince



Le Prince de Hombourg. © CHRISTOPHE RAYNAUD DELAGE/PHOTOS DE RÉPÉTITIONS/FESTIVAL D'AVIGNON

→ Un héros en marge : en s'appuyant éventuellement sur la lecture de la scène 5 de l'acte I, proposer à un groupe d'élèves de retrouver la disposition des différents comédiens au plateau lors de cette scène pour mieux percevoir la place attribuée au prince de Hombourg. Puis les convier à décrire la scène de bataille, en leur rappelant qu'elle n'apparaît pas dans le texte de Kleist mais qu'il s'agit bien d'une scène pensée par Giorgio Barberio Corsetti.

Pour cette scène, durant laquelle le plan de bataille est exposé alors que Nathalie recherche son gant et que le prince de Hombourg réalise que c'est celui qu'il a découvert au réveil de son rêve, Giorgio Barberio Corsetti a défini deux espaces bien précis à cour et à jardin. À cour, sur une esplanade surélevée, les militaires sont réunis pour écouter le plan de bataille exposé par le maréchal Dörfling, alors qu'à jardin, l'Électeur, sa femme et sa nièce Nathalie apparaissent sur les marches d'un portique. Le prince de Hombourg est positionné entre les deux groupes, directement au plateau,

et la disposition souligne ainsi qu'il n'appartient véritablement à aucun des deux.

L'isolement du Prince se retrouve dans la scène de bataille : alors même que des hommes l'entourent, c'est seul qu'il se lance à l'assaut, dans une scène dont on pourra souligner l'aspect fantasmagorique tant par l'image projetée d'un gigantesque cheval sur lequel il est assis à plusieurs mètres du sol, que par le caractère fantomatique de cette monture dont les yeux sont absents ou encore par les lents mouvements qu'il donne à son épée.

→ **Demander aux élèves d'essayer de se remémorer les éléments de la mise en scène et en particulier de la scénographie retenue par Giorgio Barberio Corsetti évoquant un prince prisonnier tant de ses rêves que de ses peurs.** À plusieurs reprises, le metteur en scène a choisi de positionner le comédien Xavier Gallais, qui joue le prince de Hombourg, de telle façon qu'il apparaisse au centre d'une image qui en fait un prisonnier.



Le Prince de Hombourg. © CHRISTOPHE RAYNAUD DELAGE/PHOTOS DE RÉPÉTITIONS/FESTIVAL D'AVIGNON

On pourra citer la scène qui suit directement l'exposition du plan de bataille, alors que l'Électeur demande son cheval blanc et que le Prince invoque la Fortune : durant ce monologue, l'image d'un réseau de fils rouges est projetée sur le mur de fond de scène, non sans évoquer une gigantesque toile d'araignée au centre de laquelle se situe le Prince. L'image va ainsi à l'encontre du propos : le Prince, qui n'a écouté que d'une oreille trop distraite le plan de bataille, se retrouve déjà prisonnier d'une situation qui lui échappe, alors qu'il est convaincu, après ce qu'il a vécu comme un rêve prémonitoire, que la victoire va s'offrir à lui. On pourra conduire les élèves à décrire plus particulièrement les scènes qui se déroulent dans la prison à laquelle est envoyé le prince de Hombourg après sa mise aux arrêts et sa condamnation.



Le Prince de Hombourg. © CHRISTOPHE RAYNAUD DELAGE/PHOTOS DE RÉPÉTITIONS/FESTIVAL D'AVIGNON

La première image est celle de ces gigantesques visages monstrueux dont les orbites sont éclairées par les fenêtres où apparaissent les silhouettes de prisonniers et, peut-être certains l'auront remarqué, la bouche de l'un de ces visages s'ouvre à l'endroit exact d'une fenêtre d'où surgit le prince de Hombourg. Ainsi, ce moment de la scénographie propose, loin d'une représentation réaliste d'une prison, l'évocation des peurs suscitées par l'incarcération. Toutefois les visages s'estompent très vite alors qu'on entend un chant lumineux. Il s'agit des vers du poème de Verlaine, *Le ciel est par-dessus le toit*, mis en musique par le compositeur Reynaldo Hahn :

Le ciel est, par-dessus le toit,
Si bleu, si calme !
Un arbre, par-dessus le toit,
Berce sa palme.

La cloche, dans le ciel qu'on voit,
Doucement tinte.
Un oiseau sur l'arbre qu'on voit
Chante sa plainte.

Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là,
Simple et tranquille.
Cette paisible rumeur-là
Vient de la ville.

– Qu'as-tu fait, ô toi que voilà
Pleurant sans cesse,
Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà,
De ta jeunesse ?

Paul Verlaine, *Sagesse*, III, 1881.

→ **Après avoir fait lire le poème aux élèves, et les avoir conduits à une recherche rapide sur les circonstances de sa rédaction, les inviter à s'interroger sur ce choix du metteur en scène.** Certains ont pu être surpris de cette insertion dans la pièce de Kleist. Toutefois, le thème du poème de Verlaine n'est bien entendu pas sans lien avec ce moment de la pièce. Le poète l'a en effet écrit en 1873 alors qu'il vient d'être

incarcéré en prison en Belgique, à la suite de coups de feu tirés sur Arthur Rimbaud. De même que dans la mise en scène de Giorgio Barberio Corsetti, la prison est suggérée par ses effets plus que par une évocation réaliste. Dans ce poème, la prison n'est jamais nommée. Seules certaines conséquences de l'incarcération sont évoquées : l'horizon du prisonnier se réduit à la portion de ciel et d'arbre que la lucarne de sa cellule lui permet d'entrevoir, et son exclusion, soulignée par la répétition de l'adverbe de lieu « là », le conduit au remords et aux larmes. Le choix de faire entendre le texte dans cette version mélodique présente en outre l'avantage d'introduire ces vers non comme un texte à part entière qui serait ajouté au texte de la pièce, mais comme un interlude musical, même si les paroles de cette mélodie, vers d'un des plus célèbres poèmes de Verlaine et au-delà de la poésie française, auront vite été reconnues par certains spectateurs.

Peut-être les élèves mentionneront-ils également la façon dont Giorgio Barberio Corsetti a choisi de figurer la tombe devant laquelle passe le prince de Hombourg lorsqu'il se rend chez l'Électrice pour l'implorer. Dans les propos qu'il tient à l'Électrice (acte III scène 5), le Prince évoque cette tombe :

Hélas ! Sur le chemin qui conduisait à toi,
J'ai vu, à la lueur des flambeaux,
creuser la tombe
Qui demain doit recevoir mes os.

Toutefois, Giorgio Barberio Corsetti a choisi de mettre en scène l'évocation de ce moment : sur le chemin le conduisant à la chambre de l'Électrice, le Prince voit deux soldats creuser une tombe, tout en rejetant la terre sur un pan de mur suggérant une pierre tombale, et la poussière, en se déposant sur cette pierre, laisse peu à peu apparaître les lettres des mots RIEN QUE VIVRE, mots que l'on retrouve dans la scène qui suit dans les propos du Prince (« Depuis que j'ai vu ma tombe, je ne veux rien que vivre »). En repartant, le Prince repasse devant la pierre tombale, et alors qu'il la regarde, la poussière formant les deux derniers mots tombe pour ne laisser que le mot RIEN. Cette pierre devient ainsi l'écran de ses peurs, la projection du rêve qui se fait cauchemar. La scénographie choisie pour la scène où le prince de Hombourg apparaît à la fenêtre (acte IV scène 3) alors qu'il n'a plus guère d'espoir et que son exécution est annoncée évoque une autre forme de prison : le comédien y apparaît au cœur d'un cercle formé par les chiffres romains d'une gigantesque horloge, prisonnier d'un temps dont il prend conscience de la brièveté et qu'il ne contrôle plus.



Le Prince, un pantin

→ Après avoir incité les élèves à se remémorer la scène d'ouverture et le final du spectacle, leur suggérer d'en dégager les points communs.

Le spectacle s'ouvre sur un tableau qui a pu intriguer les élèves : dans la pénombre d'un plateau à peine éclairé, on devine, surgissant du sol, quatre éphèbes nus, couronnés de laurier, qui entourent un cinquième homme, nu également, le soulèvent, l'habillent et lui portent une couronne avant de le redéposer au sol et de disparaître par là où ils étaient venus, laissant seul celui dont on comprend alors, par les paroles prononcées par le comte de Hohenzollern, qu'il est le prince de Hombourg surpris en plein rêve somnambulique, à la veille de la bataille de Fehrbellin.

Pour les aider à mieux comprendre cette scène, on pourra leur montrer quelques œuvres avec lesquelles ils pourront trouver des similitudes : outre *Le Génie de la Victoire* de Michel-Ange, le tableau de Jacques-Louis David *Léonidas aux Thermopyles* pourra ainsi faire l'objet d'une description précise : on retrouve la nudité du héros représenté avant le début de la bataille, mais aussi celle des trois éphèbes qui brandissent la couronne de laurier, symbole de victoire.

Le passage de la pénombre à la lumière avec l'entrée en scène des autres protagonistes, et en particulier de l'Électeur, son épouse et de sa

nièce Nathalie, est un signe du passage du rêve de victoire du prince à la réalité.

La scène finale, qui aura pu susciter quelques rires lors de la représentation à laquelle les élèves auront assisté, voit le prince de Hombourg à nouveau évanoui alors qu'il vient d'être couronné par la princesse Nathalie, à nouveau saisi par des hommes, non plus dénudés mais en tenue militaire (certains élèves auront pu reconnaître qu'il s'agit des mêmes comédiens qu'au début), non pour le porter mais pour en faire une marionnette, un pantin dont les mouvements sont déterminés par les fils qui le suspendent. Ainsi, le spectacle s'ouvre et se ferme par l'image d'un prince qui est le jouet de ses rêves de gloire, et dont on se moque ouvertement pour cette raison, puis des militaires qui l'environnent : sa survie, sa grâce *in extremis* n'est pas le fruit de la reconnaissance du héros, mais plus le résultat d'un jeu de pouvoir qui sert les intérêts de l'Électeur et, au-delà, de l'État qu'il dirige.

L'analyse de la mise en scène d'un personnage dont le destin lui échappe pourra être complétée par le retour sur un autre moment du spectacle, lorsque Kottwitz et ses hommes viennent porter leur pétition à l'Électeur pour lui demander la libération et la grâce du Prince.



Michel-Ange, *Le Génie de la Victoire*, 1532-1534.
© WIKIMEDIA COMMONS

Source : <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4c/Firenze.Palvecchio.500.Michelangelo.JPG>



Jacques-Louis David, *Léonidas aux Thermopyles*, 1813. © WIKIMEDIA COMMONS

Source : http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ae/L%C3%A9onidas_aux_Thermopyles_%28Jacques-Louis_David%29.PNG



Le Prince de Hombourg. © CHRISTOPHE RAYNAUD DELAGE/PHOTOS DE RÉPÉTITIONS/FESTIVAL D'AVIGNON

On invitera les élèves à s'interroger en particulier sur la question que soulève l'ombre portée des soldats regroupés au premier plan sur le mur de fond de scène : alors que l'on voit l'ombre distincte de chacun d'entre eux se dessiner sur le sol du plateau, ce n'est qu'une ombre unique, gigantesque qui apparaît sur le mur, brandissant une épée dans un mouvement

qui rappelle celui du prince de Hombourg dans la scène où il se lance à l'assaut sur son « cheval ». Ainsi le Prince est, pour ces soldats, plus qu'un homme qu'il s'agit de défendre, un symbole, l'incarnation de ce pour quoi chacun d'entre eux engage sa vie lors des combats et pour lequel ils sont prêts à s'opposer à leur chef l'Électeur.

RÉSONANCES = QUAND LE RÊVE CONTAMINE LA RÉALITÉ

→ Proposer aux élèves de mettre en scène la nouvelle *L'Autre* de Jorge Luis Borges.

Comme l'évoque le texte de la pièce de Kleist, l'élément déclencheur de l'enchaînement des actes qui conduit à la condamnation du Prince est la découverte du gant comme trace concrète du rêve dans le monde réel.

On retrouve le thème de la contamination de la réalité par le rêve dans différents textes de Borges, et en particulier dans la nouvelle intitulée *L'Autre*¹⁵. L'auteur narrateur y évoque un « fait » ayant eu « lieu en février 1969 », qu'il présente comme « atroce tant qu'il dura, et plus encore au long des nuits insomnieuses qui suivirent »¹⁶. Alors qu'il est assis sur un banc, il réalise que la personne qui s'assied à côté de lui n'est autre que lui-même, à un âge bien plus jeune. Intrigué par cette situation, et s'interrogeant sur la nature de ce moment, le narrateur se rappelle soudain une histoire de Coleridge : « Quelqu'un rêve qu'il traverse le paradis et on lui donne une fleur comme preuve

de son passage. Au réveil, la fleur est là. »¹⁷ Il décide alors de donner au jeune homme, comme preuve de la réalité de cette rencontre, un billet américain daté de 1964, alors que son voisin vit cette rencontre en 1918.

On proposera aux élèves de mettre en scène cette courte nouvelle, qui ne présente guère de difficultés majeures quant aux décors et aux costumes, pour mieux les sensibiliser aux questions que soulève la représentation scénique d'un rêve qui n'en est peut-être pas un, en réfléchissant tant aux ambiances sonores, à la lumière, ou encore aux espaces.

On pourra les inviter, dans le cadre de ce travail, à se pencher sur différents tableaux qui évoquent un rêve en choisissant d'y faire figurer le rêveur, comme *la Vision de Tondal* de Jérôme Bosch, *Le Rêve* de Pierre Puvis de Chavannes, ou *Le Rêve* de Frida Kalho.

15. Cette nouvelle figure dans le recueil *Le Livre de sable*, traduction de Françoise Rosset, coll. « Folio », Gallimard, 2011.

16. Id., p. 7.

17. Id., p. 17.



Pierre Puvis de Chavannes, *Le Rêve*, 1883. © WIKIMEDIA COMMONS

Source : http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierre-C%C3%A9cile_Puvis_de_Chavannes_003.jpg

Nos remerciements chaleureux vont à Naïd Azimi et Guillaume Pinçon ainsi qu'à toute l'équipe du Festival d'Avignon qui ont permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions.

Merci également aux éditions Actes Sud qui ont gracieusement autorisé la reproduction d'un extrait.

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. La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

Contact Canopé : crdp.communication@ac-paris.fr

Comité de pilotage

Jean-Claude LALLIAS, professeur agrégé,
conseiller Théâtre, département Arts et Culture, Canopé-CNDP

Patrick LAUDET, IGEN lettres-théâtre

Cécile MAURIN, chargée de mission lettres, Canopé-CNDP

Marie-Lucile MILHAUD, IA-IPR lettres-théâtre honoraire

Auteur de ce dossier

Philippe GUYARD, Professeur d'histoire-géographie et d'option théâtre

Responsable de la collection

Jean-Claude LALLIAS, professeur agrégé,
conseiller Théâtre, département Arts et Culture, Canopé-CNDP

Directeur de la publication

Bertrand COCQ, directeur du Canopé de l'académie de Paris

Suivi éditorial

Dominique ABADA-SIMON, Canopé de l'académie de Paris

Loïc NATAF, Canopé de l'académie de Paris

Maquette et mise en pages

Sybille PAUMIER, Canopé de l'académie de Paris

D'après une création d'Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

ISSN : 2102-6556

ISBN : 978-2-86631-310-4

© Canopé de l'académie de Paris, 2014

Annexes

ANNEXE 1 = EXEMPLE DE CRITIQUE

| n°190 | juillet 2014 |

Exemple de critique parue en juillet 1951 :

« [pièce] délicieusement et furieusement germanique, avec son mélange de rêve (franchement pathologique, notons-le), de velléités, de lâcheté, de "tremblement", de *gemütlich* et d'inquiétantes volontés de puissance. [...] Le sujet du drame – un drame prussien, ne l'oublions pas –, c'est, au fond, le crime de marcher au canon et de gagner une bataille contre les règles. Débat, pour nous qui avons pratiqué et vu honorer la désobéissance, purement gratuit et légendaire. »

Yves Frène, *Le Monde*, 22 juillet 1951, cité par par Emmanuelle Loyer et Antoine de Baecque, *Histoire du Festival d'Avignon*, Gallimard, 2007, p. 85-86.

ANNEXE 2 = EXTRAITS DU *PRINCE DE HOMBOURG*

| n°190 | juillet 2014 |

Texte original

« Hoch auf, gleich einem Genius des Ruhms,
 « Hebt sie den Kranz, an dem die Kette schwankte,
 « Als ob sie einen Helden krönen wollte.
 « Ich streck, in unaussprechlicher Bewegung,
 « Die Hände streck ich aus, ihn zu ergreifen:
 « Zu Füßen will ich vor ihr niedersinken.
 « Doch, wie der Duft, der über Täler schwebt,
 « Vor eines Windes frischem Hauch zerstiebt,
 « Weicht mir die Schar, die Ramp' ersteigend, aus.
 « Die Rampe dehnt sich, da ich sie betrete,
 « Endlos, bis an das Tor des Himmels aus,
 « Ich greife rechts, ich greife links umher,
 « Der Teuren einen ängstlich zu erhaschen.
 « Umsonst! Des Schlosses Tor geht plötzlich auf;
 « Ein Blitz der aus dem Innern zuckt, verschlingt sie,
 « Das Tor fügt rasselnd wieder sich zusammen:
 « Nur einen Handschuh, heftig, im Verfolgen,
 « Streif ich der süßen Traumgestalt vom Arm:
 « Und einen Handschuh, ihr allmächtgen Götter,
 « Da ich erwache, halt ich in der Hand! »

Heinrich von Kleist, *Der Prinz von Homburg*

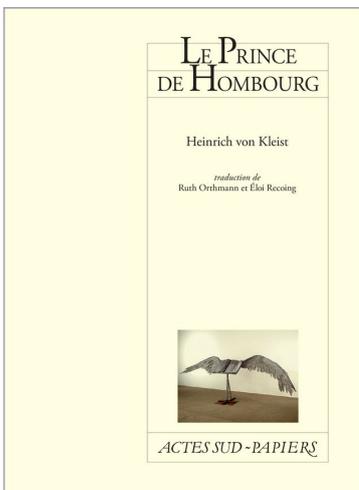
Traduction de Ruth Orthmann et Éloi Recoing

« Très haut, tel le génie de la gloire
 « Elle lève sa couronne où se balance la chaîne
 « Comme si elle voulait couronner un héros.
 « Je tends, en proie à une émotion indicible,
 « Je tends les mains pour la saisir :
 « Je veux me prosterner à ses pieds ¹⁴.
 « Mais comme le parfum flottant sur les vallées
 « Se disperse au souffle d'un vent frais,
 « Toute l'assemblée s'esquive, remontant la rampe.
 « La rampe, quand je m'y engage, s'étire
 « Sans fin jusqu'aux portes du ciel,
 « Je tends la main à droite, à gauche,
 « Anxieux, tâchant d'attraper un de ces êtres chers.
 « En vain ! La porte du château s'ouvre soudain ;
 « Un éclair, jailli de l'intérieur, les avale,
 « La porte se referme avec fracas :
 « Un gant, voilà tout ce que dans ma poursuite
 « Je ravis violemment au bras de la douce créature de rêve :
 « Et c'est un gant, dieux tout-puissants,
 « Qu'à mon réveil je tiens dans la main ! »

Heinrich von Kleist, *Le Prince de Hombourg*,

traduit de l'allemand par Éloi Recoing et Ruth Orthmann © Actes Sud, 2000, 2014.

Extrait publié avec l'aimable autorisation des éditions Actes Sud-Papiers.



14. Vers supprimé dans la mise en scène
 de Giorgio Barberio Corsetti.

Traduction d'André Robert

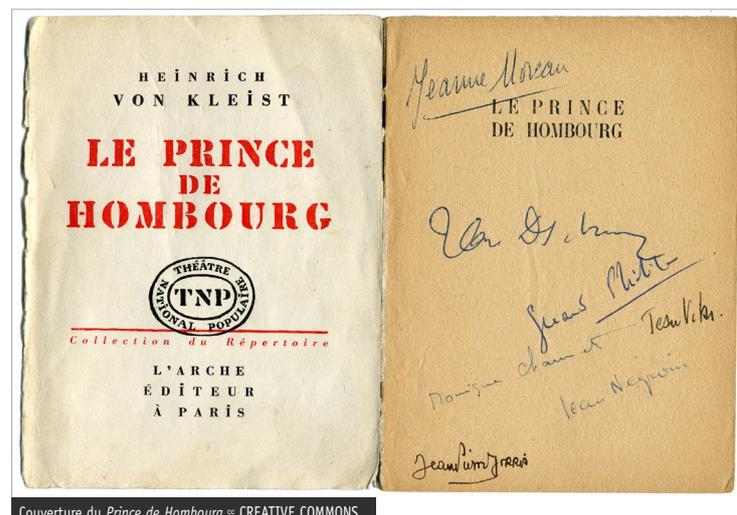
« Bien haut, tel un génie de la gloire, elle élève sa couronne où se balançait la chaîne, comme pour la poser sur le front d'un héros. Et moi, en proie à une émotion indicible, moi je tends les mains pour la saisir : je veux me laisser tomber à ses pieds ; mais, comme une buée flottant sur les vallons se dissipe au souffle d'une fraîche brise, ainsi la troupe se dérobe pour remonter la rampe ! Et quand j'y pose moi-même le pied, la rampe s'allonge indéfiniment jusqu'à la porte du paradis ; mes mains, cherchant de tous côtés, tâchent fébrilement de saisir l'un de ces êtres chers. En vain ! La porte du château s'ouvre soudain ; un éclair en jaillit qui les dévore tous ; la porte retombe à grand bruit : un gant, voilà tout ce que, dans la poursuite, je peux ravir fougueusement au bras de cette délicieuse figure de rêve : et c'est un gant, Dieux tout-puissants, que je trouve à mon réveil dans ma main ! »

Heinrich von Kleist, *Le Prince de Hombourg*, traduit de l'allemand par André Robert
© éditions GF Flammarion, 1990.

Traduction de Jean Curtis¹⁵

« Là, au-dessus de ma tête, comme un génie de la Victoire
« elle la tenait levée, bien haut,
« et je voyais la chaîne d'or
« qui se balançait au dessus du laurier.
« Et moi, dans une émotion extraordinaire,
« Je m'avance... je tends la main pour la saisir...
« Je voulais tomber à ses pieds.
« Mais alors, comme une vapeur qui se dissipe dans un vent glacé,
« tout le cortège a fondu sous mes yeux...
« Ils remontaient l'escalier, je pose le pied sur les marches,
« Et toute la rampe s'étire indéfiniment
« jusqu'à la porte du Paradis ! Avec mes mains,
« qui cherchaient de tous côtés, je tâche de saisir
« l'un ou l'autre de ceux que j'aimais.
« En vain ! La porte du château brusquement s'ouvre ;
« un éclair jaillit de l'intérieur et les consume tous.
« La porte retombe avec un bruit de chaînes.
« Un gant, voilà tout ce que j'ai pu arracher dans ma poursuite
« à cette créature fantastique et douce...
« Et c'est un gant, par tous les dieux du ciel
« que je trouve à mon réveil – dans ma main ! »

Heinrich von Kleist, *Le Prince de Hombourg*, traduit de l'allemand par Jean Curtis,
collection du « Répertoire » © éditions de l'Arche, 1952.



Couverture du *Prince de Hombourg* © CREATIVE COMMONS

ANNEXE 3 = NOTES SUR *LE PRINCE DE HOMBOURG* DE GIORGIO BARBERIO CORSETTI

| n°190 | juillet 2014 |



Giorgio Barberio Corsetti. © ACHILLE LEPERA

« Toute la pièce est une énigme... ou peut-être un songe... qui commence par un somnambulisme et qui finit par un évanouissement...

« Ou bien est-ce l'histoire d'une lâcheté et d'un héroïsme ? Est-ce le résultat d'une impulsion inconsciente ou celui d'un véritable choix ?

« De quoi parle *Le Prince de Hombourg* ?

« De comment on peut vivre tout en dormant... ou rêver de la vie... comment Éros se mêle impitoyablement aux décisions conscientes... comment la mort joue avec les glissades et les chutes des hommes... comment on peut entendre sans écouter... en écoutant les voix intérieures plutôt que celles de l'extérieur... comment la guerre est le terrain extrême de toutes les possibilités d'action... par le geste le plus extrême, l'homicide... comment les impulsions nous dominent... et comment la raison nous condamne à mort pour faire taire ces impulsions...

« L'ordre, l'obéissance aux règles, est-ce la mort ? Qu'est-ce que cette pièce tente de nous dire ?

« Comment le symbole finit par l'emporter sur le réel... Le symbole, est-ce une couronne de laurier sur la tête des poètes et des héros ?

« Seul un geste de clémence ou d'appréciation du père peut nous sauver... mais cela vaut seu-

lement une fois que nous aurons accepté de monter sur l'autel, le couteau sous la gorge. Le père dispense-t-il la justice... ? Ou la clémence... ? Ou bien le pardon quand il nous a condamnés à mort pour l'avoir emporté contre la loi ?

« Au fond, est-ce notre victoire qui a été condamnée ?

« Et cette victoire, peut-elle être seulement remportée contre les lois du père ? Pour ensuite nous emmener à une condamnation et accepter celle-ci comme la seule possibilité d'affirmation de notre être au monde ?

« La seule issue de la condamnation, est-elle vraiment notre acceptation, et la conséquente clémence du père ?

« La mort, vient-elle vers nous habillée en femme perdant un gant ?

« Éros dissémine des gants perdus, dévoilant des mains délicates et gracieuses – l'histoire de notre culture...

« Combien de temps faudra-t-il pour que ces mains deviennent squelette ?

« Chaque scène est une énigme... le sens se perd dans les élans, dans les fulgurances... le prince est notre héros, l'avatar de nos songes... nous vivons avec lui dans des formes

et des paysages durs, de pierre ou de fer... des scènes coupées au sabre... comme dans la charge d'une cavalerie exaltée... des scènes fragmentées, éclatées, livides... incongrues, l'une après l'autre... chaque scène, un tableau différent... qui répond à un système symbolique tour à tour différent... mais qui, toutes assemblées, créent une grande fresque... comme une chapelle cachée dans une grande cathédrale dépouillée...

« Sur le chemin du prince, une fosse... les croque-morts au travail... Par le biais de sa mère putative, le prince demande clémence à l'Électeur, son père électif... Au théâtre, est-il possible que, dès que le père prend du pouvoir, les fossoyeurs commencent à creuser ?

« La Cour d'honneur est une paroi ardue, un plateau sous un abîme... c'est là où le prince affronte la guerre, la peur, l'exaltation, le désir, la mort... c'est là où les personnages tombent et se redressent, on les croit morts, mais ils vivent

pourtant pour condamner ou être condamnés, pour donner la grâce ou la recevoir...

« Mais où est la guerre dans tout cela ? Là, au fond, là où l'élan et le cri surgissent sans calcul, sans raison... c'est ce moment d'exaltation qui nous fait remporter la victoire ou perdre, qui nous perd, dans lequel nous nous perdons... car nous n'avons pas écouté... car nous pensions à autre chose... à l'autre...

« Images, rêves, fer, chevaux... armes... une paroi gravée de signes picturaux... explosions de couleurs... feu... lances incendiées... visions du jugement dernier... combats... chutes sans fin... corps nus et corps protégés... enveloppes... surfaces en mouvement transpercées par les coups... corps projetés... couleurs vives... explosions de couleurs... fer, pierre... »

Giorgio Barberio Corsetti, septembre 2013

ANNEXE 4 = LA COUR D'HONNEUR DU PALAIS DES PAPES

| n°190 | juillet 2014 |



La Cour d'honneur. © DR

La Cour d'honneur vue par Jean Vilar :

« Quand on entre dans la Cour, la Cour à nu, c'est un lieu informe. Je ne parle pas des murs mais du sol. Techniquement, c'est un lieu théâtral impossible. Et c'est aussi un mauvais lieu théâtral, parce que l'histoire y est trop présente. »

Jean Vilar, cité par Claude Roy, *Jean Vilar*, Calmann-Lévy, 1987, p. 63-64.

« Il y eut aussi le profond espace ouvert sur le ciel de la Cour d'honneur du palais des Papes, et la muraille de cette Cour d'honneur [...]. Aurais-je eu la perverse et secrète ambition de transporter en un tel lieu les décors du théâtre bourgeois, que la muraille d'Avignon les eût écrasés dès le premier jour. Ainsi un lieu noble entre tous, et pur, ne supportait pas entre les chefs-d'œuvre et lui-même aucun artifice. L'accord entre la pierre nue d'Avignon et Shakespeare, Corneille, Büchner et Kleist fut immédiat. »

Jean Vilar, « Mémoire » (1960), dans *Le Théâtre, service public et autres textes*, coll. « Pratique du théâtre », Gallimard, 1975, réed. 1986, p. 242.

Souvenirs de la Cour d'honneur

« La Cour d'honneur est un drame sans fin [...]. Gonflé par l'émerveillement (souvent fantasmé) des premières années magiques, le public avignonnais est absolument intraitable. Il élève ses saints au firmament de la cour, mais peut, dans l'instant qui suit, les faire tomber des remparts [...]. Pour un *Lorenzaccio* ou un *Prince de Hombourg*, combien de spectacles neutres, gris, décalés, mal taillés, trop grands ou trop petits [...] ? Car le vide de la Cour est démesuré, il résiste puissamment. [...] Combien s'y sont cassé les dents en voulant remplir la cour, se mesurer à elle, la contrer ou pis encore : l'annihiler, faire croire qu'elle n'existe plus ». [...] La Cour est une dévoreuse, elle magnifie autant qu'elle détruit. »

Bruno Tackels, épisode 13, « Les drames de la cour », *Les Voix d'Avignon*, Seuil/France Culture, 2007, p. 203 et ss.

« La Cour est d'ailleurs un lieu terrible – une demi-arène de corrida où les acteurs sont des taureaux lâchés à la vindicte. »

Entretien de Jean-Pierre Vincent avec Bruno Tackels, mai 2006.

Les textes suivants ont été établis à partir d'entretiens disponibles à l'adresse suivante :
www.franceculture.fr/2007-07-07-avignon-2007-souvenirs-de-la-cour-d-honneur.html

« Ce décor, ces murs très anciens, il y a une espèce de solennité, il y a une émotion très forte d'être dans ce lieu, il y a un rapport avec les éléments, avec la nuit [...]. »

Blandine Masson,
responsable du service des fictions à France-Culture.

« La Cour d'honneur, c'est l'endroit le plus difficile du monde [...]. C'est un climat très particulier, il faut que le metteur en scène puisse nous envoler dans les étoiles. »

Laure Adler

« Lieu magique, [...] la Cour d'honneur est un espace qui déshumanise l'humain, c'est-à-dire qui le rend [...] monstrueusement grand ou monstrueusement petit, monstrueusement écrasé ou lumineusement éclairé et presque, oui, osons le mot, un peu divinisé. Cette démesure [...] vient aussi beaucoup de l'histoire que porte ce lieu, [...] cette histoire est violente, [...] ce décor est très agissant, quelque chose qui parle. »

Bruno Tackels

ANNEXE 5 : À PROPOS DES TRADUCTIONS

| n°190 | juillet 2014 |

« 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 [...] 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. [...] À 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 vécue 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. »

Éloi RECOING, *Lire Kleist aujourd'hui*,
Actes du colloque franco-allemand 20-21-22 novembre 1996, Climats, 1997, p. 28-29.

« J'ai choisi la version d'Éloi Recoing et Ruth Orthmann car elle contient l'énergie de la parole et des vers. Les mots précèdent la pensée, la pensée se forme à travers les mots. Il y a une puissance des mots qui crée le monde. On peut donc utiliser la rythmique du vers pour rendre cette sensation étonnante. Le lyrisme est présent bien sûr, mais le texte est très concret. Il faut rendre à la fois la puissance de la parole poétique et ses images, et le concret des situations, des émotions des personnages, de leurs pulsions. »

Extrait d'un entretien de Giorgio Barberio Corsetti avec Jean-François Perrier¹⁶.

16. www.theatre-contemporain.net/spectacles/Le-Prince-de-Hombourg-11465/ensavoirplus/idcontent/47525

ANNEXE G = IMAGES DE MAQUETTES

Ces maquettes ont été conçues par le scénographe Massimo Tronchetti pour Giorgio Barberio Corsetti.

| n°190 | juillet 2014 |





Image de maquette, *Cavalla bianco*. © LORENZO BRUNO ET ALESSANDRA SOLIMENE

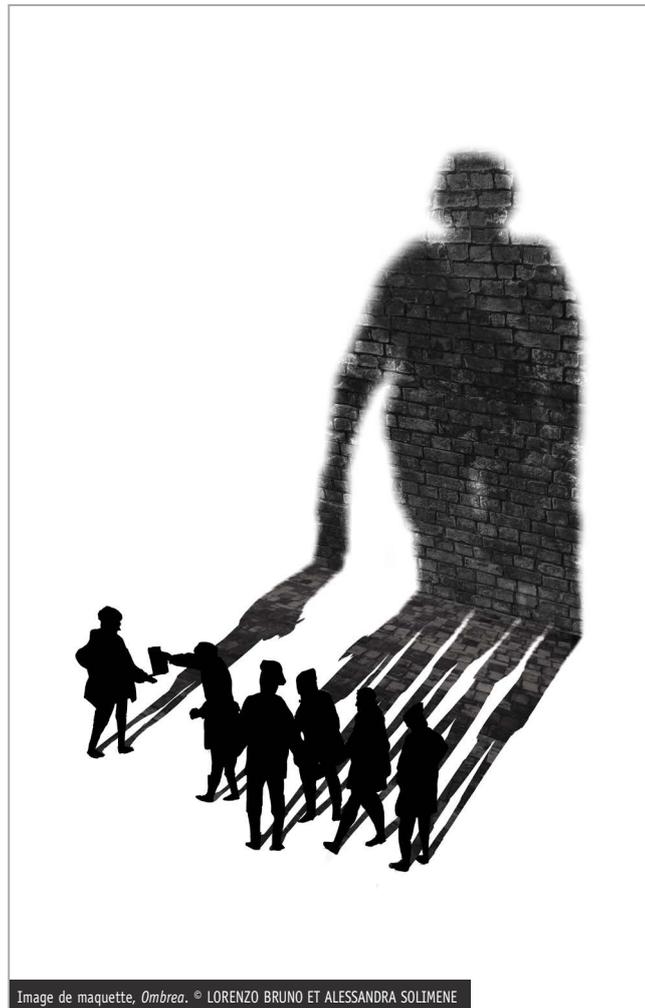


Image de maquette, *Ombrea*. © LORENZO BRUNO ET ALESSANDRA SOLIMENE