

Filippo Bruschi

## **Kohlhaas ou les avatars de la révolte (1969-2019)**

ABSTRACT: Kleist writes Kohlhaas during the Napoleonic wars (1810), to propose, through the parable of a 16th century rebel, a new alliance between the people and a power capable of defending it. The revolutionary strength of Kohlhaas's has fascinated our modernity. Through the adaptations of V. Schlöndorff (1969), M. Baliani and A. des Paillières (2013), Kohlhaas continued to question relationship between the man of the people and the power at critical moments in the recent European history.

Keywords: Kleist, Schlöndorff, Baliani, des Paillières

*C'est dans les chroniques de cette ville que l'on peut trouver la suite de*

*l'h(H)istoire*

Heinrich von Kleist

Un marchand de chevaux brandebourgeois, Michael Kohlhaas, doit laisser deux de ces meilleurs chevaux en gage au Baron Von Tronka, dans le territoire de l'Electorat de Saxe, pour aller chercher à Dresde le sauf-conduit qui lui est nécessaire depuis la promulgation de la nouvelle coutume. Il laisse son valet, Herse, s'occuper des chevaux jusqu'à son retour. Lorsqu'il vient récupérer son bien, les animaux sont en piteux état et son valet a disparu. De retour chez lui, il découvre que Herse a été sauvagement frappé. Il poursuit alors le Baron auprès du tribunal de Dresde mais la cabale des hommes de la cour déjoue toutes ses tentatives d'obtenir justice ; les démarches auprès de l'Electeur de Brandebourg se révèlent tout aussi infructueuses et finissent par coûter la vie à sa femme Lisette, frappée par un soldat au moment de remettre la plainte dans les mains mêmes de l'Electeur. Kohlhaas décide alors de se venger et de mettre à feu le château du baron Von Tronka. Le baron ayant réussi à s'échapper, Kohlhaas met le feu à toute ville qui abrite ou abriterait le Baron. Grâce au soutien du peuple – et de plusieurs mercenaires – il parvient à détruire des villes de plus en plus grandes. Persuadé par Luther de déposer les armes en échange d'un procès équitable au tribunal de Saxe, il finit par être à nouveau la dupe des intrigues des amis du Baron. C'est à ce moment que l'Electeur de Brandebourg parvient enfin à avoir connaissance de son cas et décide d'instituer un procès régulier. Kohlhaas est condamné pour ses actes criminels, en même temps que le Baron Von Tronka est condamné pour ses abus. Entretemps, l'Electeur de Saxe a découvert que Kohlhaas est l'homme auquel une gitane avait donné le billet contenant son destin et celui de la maison de Saxe. Kohlhaas pourrait avoir la vie sauve, s'il accepte de donner le billet à l'Electeur de Saxe, celui-ci

ayant préparé un plan pour le faire fuir à l'étranger. Kohlhaas préfère aller à la mort et, par là-même, obtenir enfin justice et vengeance.

1809. *Kohlhaas* a plus de deux siècles. De fait, les premiers chapitres furent publiés entre 1808 et 1809 dans la revue *Phöbus*, dirigée par Kleist lui-même, avant de paraître dans son intégralité dans les *Erzählungen* (Récits) publiés en 1810. Comme le résumé le montre, *Kohlhaas* est en premier lieu l'épopée du personnage kleistien typique, marqué par un destin inéluctable, qui ne peut trouver la paix que dans le cercle de la loi, même si cela revient à accepter sa propre mort (pensons au *Prince de Homburg*, au *Duel* ou à la lettre écrite par Kleist lui-même avant de se suicider). *Kohlhaas* est également une réflexion sur la Révolution française qui, dans les pays de langue allemande, après l'enthousiasme des années 1790 et les premiers exploits napoléoniens, avait commencé, à la suite des sanglantes campagnes de conquête menées par le même Napoléon sur le sol allemand, à subir un procès de révision.

Dans ce contexte, et sachant le penchant nationaliste de Kleist, il ne faut pas sous-estimer le côté revancharde du roman à un moment où Napoléon ne cesse d'envahir les terres allemandes et d'y remporter des victoires, parsemées de milliers de morts, sur les coalitions menées par l'Autriche, la Russie et la Prusse. L'éloge de la maison de Brandebourg et le blâme de celle de Saxe, sur lesquels se termine le roman, pourraient alors se lire respectivement comme un soutien au Royaume de Prusse, héritier de l'ancien Électorat de Brandebourg, et une condamnation du Royaume de Saxe, héritier de l'Électorat de Saxe<sup>1</sup>, qui de son côté avait intégré en 1806 la coalition des états allemands (*Rheinbund*) rangés à côté de Bonaparte. Le choix de l'époque à laquelle se déroule le roman a aussi sa signification. Kleist s'est en effet inspiré d'une ancienne chronique<sup>2</sup> où l'on raconte l'insurrection, la défaite et le châtement du marchand Hans Kohlhaase (1500-1540). Si la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle revient souvent dans les ouvrages de la littérature et de la culture allemande au cours du siècle compris entre la fin de l'*Aufklärung* et la naissance du deuxième *Reich* de Guillaume I, à savoir entre 1770 et 1870, c'est parce que cette époque fonctionne comme un miroir dans lequel il est possible de regarder la situation de l'Allemagne contemporaine, encore divisée mais déjà projetée vers son unité, même si les avis divergent sur l'organisation politique et sociale qu'elle devrait assumer. Cette Allemagne *in progress* voit dans celle du XVI<sup>e</sup> siècle où luttes religieuses et luttes des classes (entre paysans et aristocratie, mais aussi entre la vieille aristocratie et les princes) s'imbriquent, un moyen de révéler toutes les conflictualités et les impasses de la société allemande. La fin

---

<sup>1</sup> On ne détaille pas là toutes les vicissitudes de la maison de Saxe, et de ses différentes branches, de sa naissance à sa disparition définitive en 1919. Notre hypothèse est que dans le contexte des guerres napoléoniennes l'opposition entre Brandebourg et Saxe devait résonner d'une façon assez claire aux oreilles des lecteurs de Kleist.

<sup>2</sup> Plusieurs chroniques relatent l'histoire de Kohlhaas. La plus connue et fiable est celle de Peter Haffitz (1525-1602).

de cette période voit la victoire du luthéranisme (du moins en partie) et la défaite de tous ceux, de Thomas Müntzer à Sebastian Lotzer, qui, s'appuyant sur une lecture égalitaire et messianique de la Réforme, avaient essayé de changer la société allemande dans le sens d'une réduction, voire d'un effacement des privilèges de l'aristocratie. Si Goethe, dans *Goetz Von Berlichingen* (1773), ou Ferdinand Lassalle, dans *Franz Von Sickingen*<sup>3</sup> (1859), avaient choisi de raconter les défaites de la petite aristocratie écrasée entre les grands princes et la bourgeoisie montante, Kleist choisit son héros dans la bourgeoisie (à laquelle appartenait aussi Müntzer et Lotzer) ; son rival, le Baron Von Tronka, appartient en revanche à cette aristocratie décadente (comme Berlichingen et Sickingen).

La proposition de Kleist pour l'Allemagne à venir, implicitement véhiculée par *Kohlhaas*, penche donc pour une alliance entre le peuple et le roi, réunis dans le rêve d'une *Gemeinschaft* (Communauté), enfin débarrassée de tous les abus des classes privilégiées. C'est Kohlhaas lui-même qui fournit cette clé de lecture dans l'aveu qu'il fait à Luther au septième chapitre du roman ; il y justifie sa transgression des lois par le fait d'avoir été « exclu de la communauté de l'État » (Kleist, 1963, p. 1282). Quelques pages plus loin, au huitième chapitre, le même Luther, qui pourtant avait reproché Kohlhaas d'avoir eu une pensée « aberrante », confirme cette clé de lecture dans sa lettre à l'Électeur de Saxe : l'injustice subie, a arraché Kohlhaas aux « liens de l'État » (p. 1286)<sup>4</sup>. Si cette fissure, qui s'est creusée entre Kohlhaas et la communauté, devient un abîme rempli par la guerre, c'est parce que, comme l'a brillamment souligné Andreas Gailus (Gailus, 2005, pp. xii-xiv, pp. 116-122), Kleist – et du coup Kohlhaas – est pénétré par la lecture kantienne du concept de justice. Pour Kant, du moins jusqu'à la *Critique de la raison pratique*, en effet, le devoir moral, dont la Justice est la cristallisation étatique et collective, est une vertu sublime, la vertu par excellence, il ne peut, cependant, s'affirmer que par une sorte de déshumanisation, par un renoncement total à l'égoïsme, par une « personnalité impersonnelle » (p. xiii). Cette nature bipolaire de la justice est reflétée, en ouverture du roman, dans la scission qui habite Kohlhaas – « Cet homme extraordinaire, l'un des plus justes de son temps, l'un des plus effroyables aussi » (Kleist, 1963, p. 1244). Et, quelques lignes plus tard, Kleist nous révèle que c'est précisément ce/un/le « sentiment de la justice [qui] en fit un brigand et un meurtrier » (ib.). L'acceptation de la part de Kohlhaas de sa condamnation à mort, en échange de la condamnation à la prison du Baron Von Tronka, permet à la justice de retrouver ce cercle harmonieux à l'intérieur duquel pourraient coexister le héros (dans lequel il faut peut-être voir

<sup>3</sup> Celui-ci doit en grande partie sa renommée aux commentaires que lui consacrèrent Engels et Marx.

<sup>4</sup> Dans ce cas, j'ai légèrement modifié la traduction de L. Lentin qui traduit « Gemeinschaft des Staatsverbindung » simplement par « communauté ». Dans *Verbindung*, il y a *Bund*, le lien ; « les liens de l'État » m'a paru bien traduire le côté presque biologique de l'image.

une projection de l'écrivain), le souverain et le peuple<sup>5</sup>. Tant que cette harmonie était absente, les protagonistes du roman avaient vécu dans un « cercle infernal » (p. 1288), dans lequel le héros poursuivait en vain la vengeance, et le pouvoir ne pouvait s'affirmer en raison d'un manque de légitimité.

À l'intérieur de ce cercle, dont la circonférence pourrait être le peuple, se trouve donc un triangle dont les trois côtés sont le pouvoir, la justice et l'individu ; cette figure triangulaire ne peut jamais être close tant que le pouvoir, sans pour cela renoncer forcément à sa dureté, ne reconnaîtra la justice comme son fondement principal. Il n'est pas étonnant, vue l'importance de cette triangulation dans la vie sociale, que *Michael Kohlhaas* ait continué de parler à notre société, décliné (je supprimerais décliné, et si vraiment on veut préciser, ajouter quelque chose comme “parler de différentes manières/par différents biais...”) dans d'autres œuvres littéraires ou adapté au théâtre et au cinéma. De ce fait, il est devenu une loupe à travers laquelle étudier le contexte et les idéologies des principales luttes sociales des dernières cinquante années en Europe. Voilà l'objet de cette étude en trois moments.

1969. La première adaptation de *Kohlhaas* sur laquelle je me suis penché est celle pour le cinéma de Volker Schlöndorff, dont le scénario fut écrit par le réalisateur en collaboration avec Edward Bond. David Warner y incarne le rôle du héros, Anna Karina celui de sa femme ; Anita Pallenberg, Peter Weiss et même Keith Richards jouent également dans le film dans des rôles secondaires. Un casting d'exception, peut-on dire, pour un film aujourd'hui un peu oublié, et rarement présent même dans les cycles les plus audacieux dédiés au *Junger Deutscher Film*. Il est tentant de rapprocher la révolte de Kohlhaas et les mouvements de l'année 1968, et Schlöndorff lui-même n'y a pas résisté<sup>6</sup>. C'est ce rapport avec le contexte social contemporain qui, à notre avis, est à l'origine de la nature fragmentaire et erratique du film, souvent remarquée par les critiques. On a en effet l'impression que le récit n'arrive pas à trouver un équilibre entre la puissance de la parabole tracée par Kleist et la tentation de réfléchir le cadre sociologique composite des protestations de ces mêmes années, le mélange de revendications sociales, de philosophie individualiste et de pulsions nihilistes.

Il s'ensuit que Kohlhaas perd son statut de chef charismatique d'une révolte populaire, pour celui d'homme sage dont on voit mal comment il pourrait, par sa simple sagesse, gouverner une armée hétéroclite (paysans, étudiants, brigands) dont seule une modeste partie semble partager son objectif de s'emparer du Baron Von Tronka et, plus globalement, de faire triompher la justice. Presque à l'inverse

---

<sup>5</sup> L'image est explicitée dans le final lorsque Kohlhaas avant d'être décapité sans regrets « jette un bref regard sur le cercle que le peuple formait autour de lui ». (p. 1341).

<sup>6</sup> Un rapprochement que l'on retrouve par ailleurs dans les images qui accompagnent les génériques d'une version tronquée qui circule sur le web et qui ne correspond pas à celle commercialisée en DVD par le Winklerfilm.

de cette dispersion du lien entre Kohlhaas et son peuple, Schlöndorff et Bond soulignent l'opposition binaire entre Kohlhaas, le rebelle (*Der Rebell* est le sous-titre du film, un mot qui apparaît, dans le roman de Kleist, sous la plume de Luther comme une insulte) et le pouvoir, dont la compacité est soulignée par le fait que toutes les figures de souverain présentes dans le livre (Empereur, Électeur de Brandebourg, Électeur de Saxe) se trouvent être concentrées dans un unique personnage, nommé génériquement « l'Électeur ». De cette opposition binaire découle l'impossibilité d'un pacte compensatoire entre Kohlhaas et le Pouvoir : la mort de Kohlhaas survient après torture (dans le roman, l'Électeur de Brandebourg non seulement lui évite toute sorte de châtement mais lui concède d'être « enterré honorablement » (Kleist, 1963, p. 1341) et sa crucifixion à la roue d'un char, tel un Christ des insurgés ou, si l'on préfère, un Spartacus nordique. De son côté, le baron Von Tronka rend à Kohlhaas ses chevaux, mais tout de suite après il reprend sa place à côté des puissants sur l'estrade d'où ils observent avec complaisance le supplice de l'homme qui a osé les défier.

L'adaptation de Schlöndorff permet également d'analyser deux autres personnages, Lisette et Luther. Incarnations de deux structures sociales aussi importantes que la famille et la religion, ceux-ci nous sont utiles pour une lecture plus complète du film (et des autres adaptations de *Kohlhaas*). Dans sa relation avec Lisette, Kohlhaas ne montre plus grand-chose du patriarce gentil que l'on entrevoit entre les lignes du roman de Kleist. Si la voix-off initiale reprend les passages initiaux du roman, où l'on décrit Kohlhaas comme un homme élevant ses enfants « dans la crainte de Dieu, la labeur et la probité » (p. 1243), la suite de la narration rapproche plutôt le couple des idéaux libertaires, dans un mélange de romantisme et d'idylle rural ; ainsi, Kohlhaas ne parvient pas à imposer à Lisette la vente de leur domaine, suite à son désir d'abandonner un pays où son droit n'est pas respecté, cédant devant le chagrin de sa femme à l'idée de perdre leur Eden ; de plus, Lisette décide, contre l'avis de son mari et non pas en accord avec lui, de porter sa plainte à l'Électeur : un geste qui, comme chez Kleist, lui sera fatal et qui décidera Kohlhaas à se révolter. Dans le sillage des idéologies de la libération, le film nous présente Kohlhaas et Lisette moins comme une famille que comme deux individualités amantes. Ce n'est pas tant éloigné du texte de Kleist, puisque Kohlhaas demande à Lisette de lui accorder « la liberté »<sup>7</sup> (p. 1264) de vendre ses biens pour quitter un pays où l'on piétine son droit. En tant que membre d'une petite « communauté », la famille, il ne pourrait décider tout seul qu'au prix d'un déchirement qui lui serait probablement insoutenable.

Quant à Luther, il joue chez Kleist un rôle de médiateur entre Kohlhaas et le pouvoir, sans que cette médiation ne soit dépourvue d'une certaine ambiguïté. Luther, en effet, garantit à Kohlhaas un procès régulier à la cour de Saxe, mais la suite de l'action nous montre comment les cabales des ministres

---

<sup>7</sup> « Si tu ressens comme moi que je ne peux reprendre mon métier avant que justice me soit rendue, accorde-moi la liberté qui m'est nécessaire pour l'obtenir » (p. 1264).

obtiennent le sabotage de ce procès équitable ; d'un autre côté, il est vrai que si Kohlhaas n'avait pas rendu les armes, il n'aurait pas eu droit à un procès régulier dans l'Électorat de Brandebourg. Luther réintègre Kohlhaas dans la « communauté de l'État », mais sans trop se soucier des conséquences pratiques d'une telle réintégration, peut-être parce qu'elle le placerait face à ces contradictions. Ce n'est pas un hasard s'il disparaît soudainement du récit. Une telle ambiguïté est conservée dans le film de Schlöndorff mais à travers un procédé presque opposé à celui adopté par Kleist, un procédé qui confirme le choix de Schlöndorff de raconter la parabole kohlhaasienne à travers une narration fragmentée plutôt que par une trajectoire compacte traversée par une scission interne. D'un côté, en effet, Luther apparaît bien plus indulgent que chez Kleist, aidé en cela par l'aspect agréable et serein de Thomas Holtzmann : il ne condamne pas avec sévérité Kohlhaas et ses méfaits, et presque tous ses efforts sont consacrés jusqu'au bout à persuader l'Électeur de garantir à l'élève un procès équitable. Cependant, dans une des dernières scènes du film, un bref montage alterné nous le montre en train de jouer souriant avec les enfants de Kohlhaas tandis que celui-ci est sauvagement châtié. Faut-il voir dans ce rapprochement une lecture de la religion en tant qu'opium du peuple – malgré les bonnes intentions de ses représentants –, ou bien un passage tacite de consignes entre Kohlhaas et Luther pour que le second élève les enfants du premier dans le respect de la justice ? Il est difficile de trancher.

Il est par contre certain que Kohlhaas n'est animé d'aucun esprit messianique, comme dans le roman de Kleist<sup>8</sup> – et comme l'étaient les révolutionnaires du XVI<sup>ème</sup> tels Tomas Müntzer ou, plus proche du délire de Kohlhaas tel que Kleist le décrit, ce Jean de Leyde qui voulut faire de Munster une nouvelle Jérusalem céleste. Quand Luther lui nie, toujours avec affabilité, le pardon du Seigneur, il est loin de montrer le chagrin ému qui était le sien dans le roman de Kleist.

Qu'est-ce qu'il faut retenir de ce film-puzzle ? Peut-être la scène où Kohlhaas, avant d'accepter sa condamnation, laisse les deux chevaux libres de courir dans les prairies allemandes au lieu de les léguer à ses enfants. La transmission ne passe pas par le sang, la révolte ne s'enracine pas dans un territoire. Comme il était déjà apparu dans l'analyse des rapports familiaux de Kohlhaas, ce sont les libertés individuelles qui constituent le fondement éthique du film. Les incohérences dans le « reflet » (et que l'on nous pardonne cette vieillerie lukacsienne) de la société esquissée par Schlöndorff et Bond se trouvent ainsi résolues et sublimées dans un appel à la liberté, séparée des conditions matérielles où il a vu le jour. Voilà peut-être la raison profonde de la fragmentation du film : il raconte plusieurs individualités mais

---

<sup>8</sup> « Le représentant sur terre de l'archange Gabriel » (p. 1277), « Une épée flamboyante comme celle d'un chérubin tenue par porteur sur un coussin de cuir écarlate orné de glands d'or ouvrait la marche, Kohlhaas suivait et douze valets, portant des torches allumées, fermaient le cortège ». (p. 1280).

aucun véritable « communauté » au sens le plus large du terme. Peut-être un des reproches que, cinquante ans plus tard, on pourrait faire aux mouvements libertaires des années 60 et 70 ?

1989. Inutile de rappeler que cette année non plus n'est pas comme les autres. Comme par hasard Kohlhaas y fait à nouveau son apparition – et c'est peut-être son plus beau retour sur scène depuis le temps de Kleist. C'est Marco Baliani qui, en collaboration avec Remo Rostagno, reprend le personnage du marchand révolté<sup>9</sup>. Un spectacle considéré par plusieurs critiques comme le premier de ce qu'on a nommé le « *teatro di narrazione* ». Pendant plus d'une heure, Baliani représente l'aventure de Kohlhaas, avec ses foules de paysans, ses armées, ses forêts et ses villes mises à feu, assis sur une chaise, sobrement vêtu en noir. Seul sur scène. Grâce aux expressions du visage, aux rotations du buste et aux gestes des bras et des mains, Baliani parcourt tous les événements et les sentiments vécus et suscités par Kohlhaas dans sa cavalcade à travers l'Allemagne du nord-est. L'acteur devient un homme-monde.

Bien que le terme « *teatro di narrazione* » renvoie à l'influence du théâtre épique brechtien, pour Baliani, il n'est certainement pas question d'anesthésier toute émotion, comme le voudrait une certaine vulgate brechtienne. Bien au contraire, son Kohlhaas est un personnage, voire plusieurs personnages, toujours au bord de l'explosion émotionnelle et cependant toujours lisible, grâce à une clarté vraiment didactique ; le médium unique et pluriel constitué par l'acteur Baliani fait de Kohlhaas à la fois le sujet et l'objet du « drame », ce qui crée une dialectique où, pour reprendre Brecht, la nature fait plusieurs fois le « saltus »<sup>10</sup> de la connaissance. Au niveau de la perception du spectateur, la première conséquence de cette « performance épique »<sup>11</sup> est de lui fournir les outils pour constater que, dans la violence de Kohlhaas, il n'y a rien de naturel, ainsi que le voudrait l'idéologie des oppresseurs, mais qu'elle s'explique par la séparation entre la loi et la justice dont Kohlhaas est la victime. Ce n'est pas un hasard si Baliani ne cite pas la « scission » de Kohlhaas mentionnée par Kleist en ouverture du roman, pour se limiter à présenter le personnage dans sa paisible réalité de mari et de commerçant heureux qui contemple sa réussite morale et professionnelle comme un cercle harmonieux à l'intérieur duquel le monde et même Dieu pourraient rentrer. Cette image du cercle, dont on a déjà vu l'importance chez Kleist, devient le *leitmotif* du spectacle de Baliani. Cependant, le cercle de Baliani n'est pas celui de la « communauté de l'État », mais tout simplement celui « des hommes ». Kohlhaas ne porte pas en lui sa scission : elle sera entièrement provoquée par les faits, par les actes déshumanisants qu'il subit. En paraphrasant un autre titre du *Junger*

<sup>9</sup> Une des plus fines analyses de ce spectacle est certainement celle de Silvia Bottirolì, *L'attore narrante : poetica e prassi scenica nel Kohlhaas di Marco Baliani*, in « Ariel », 2003, ii, pp. 103-118.

<sup>10</sup> On se réfère au célèbre schéma brechtien où l'écrivain oppose la forme épique du théâtre à la forme aristotélicienne.

<sup>11</sup> Voir Meldolesi, Guccini, 2004, pp. 2-21.

*Deutscher Film*, on pourrait sous-titrer le spectacle de Baliani *Pourquoi M. Kohlhaas est-il atteint de folie meurtrière*<sup>12</sup> ?

Que le Kohlhaas de Baliani, malgré sa charge émotionnelle, soit tournée vers une lecture rationnelle et humaniste est confirmé par la relation de Kohlhaas à la religion. Non seulement l'allégorie religieuse de la révolte de Kohlhaas est en grande partie, voire entièrement, absente mais la place de Luther est prise par un Vieillard, sans religion précise, que l'on dirait plus proche d'un sage bouddhiste que d'un médiateur entre l'individu et le pouvoir. Comme dans le film de Schlöndorff, Kohlhaas ne lui demande que très négligemment le pardon de Dieu – qui arrivera « après celui des hommes » (Baliani, Rostagno, 2014, p. 64). Le cercle des hommes se suffit à lui seul.

De son côté, la relation entre Kohlhaas et Lisette est plongée dans une lumière de paisible intimité, très proche de celle peinte par Kleist, et à laquelle Baliani ôte même les teintes les plus intenses, qu'elles soient d'ordre métaphysique ou bien érotique ; il ne cite ni la « grâce divine » qui veille sur le mariage de Kohlhaas ni les « ardents baisers » dont Lisette « couvre la poitrine » (Kleist, 1963, p. 1264) du mari lorsqu'elle reconnaît la légitimité de sa quête de la justice malgré les préjugés que celle-ci pourrait comporter pour leur famille. Lisette et Kohlhaas sont une communauté, mais ils le sont avant tout en tant qu'êtres humains, par un sens naturel de solidarité, sans aucune forme de mysticisme métaphysique ou de romantisme fusionnel.

L'exécution de Kohlhaas mérite un dernier commentaire. Dans cette scène, Baliani se tient très proche de Kleist, en premier lieu en ce qui concerne sa signification : accepter sa condamnation – en échange de celle du Baron Von Tronka – permet à Kohlhaas de rentrer dans le cercle de la justice, même si Baliani charge cette scène avec plus de pathos que Kleist ne l'avait fait, portant davantage l'accent sur le débat interne à Kohlhaas au moment de choisir entre une mort à même de lui rendre sa dignité et la possibilité de continuer à vivre en donnant à l'Électeur de Saxe le billet contenant les prophéties de la gitane. Ensuite, l'image du cercle revient une dernière fois : « c'est la foule qui devient un nuage, un cercle blanc, au centre duquel il y les deux chevaux moraux à nouveau beaux, forts, ? sains ». Puis c'est au nom de Kohlhaas de « rester dans le vent » (Baliani, Rostagno, 2014, p. 80).

2019. On peut interpréter le *Kohlhaas* de Baliani, ainsi qu'il a été fait, comme un regard porté vers le passé, vers l'utopie communiste et, dans un contexte plus spécifiquement italien, vers le terrorisme révolutionnaire des années 70 et du début des années 80. Je trouve toutefois plus intéressant d'y voir un regard en avant, vers un monde successif à la chute du mur de Berlin, où le personnage de Kohlhaas, qui,

---

<sup>12</sup> « Pourquoi Monsieur R. est-il atteint de folie meurtrière ? » (*Warum läuft Herr R. Amok ?*, 1970) de Rainer Werner Fassbinder.

rappelons-le, est un marchand de chevaux aisé, nous raconterait ce phénomène presque nouveau de la modernité européenne, à savoir l'écrasement de la classe moyenne et son renouement avec la protestation sociale. Difficile de croire que Baliani ait pensé à une telle interprétation, mais on sait que souvent les œuvres captent des vibrations significatives qui échappent à la conscience de leurs auteurs. En effet, comme Picketty le montre dans son célèbre *Le Capital au XXI<sup>e</sup> siècle*, (Picketty, 2013, pp. 427, 598), en 1990, le décrochage de la plupart de la population par rapport au 10%, voire au 1% des plus riches, a déjà commencé depuis au moins une dizaine d'années. Et cela non seulement en Angleterre et aux États Unis, par les biais des révolutions conservatrices de Margaret Thatcher et Ronald Reagan. En France, où pourtant les années 80 ont été marquées par la figure du président socialiste Mitterrand, on assiste à la même divergence de revenus bien que dans des proportions plus atténuées que dans les deux pays anglo-saxons<sup>13</sup>. Il est vrai que, dans un premier temps, cette classe moyenne ne s'aperçoit pas trop du changement et qu'elle continue à voter pour les représentants du libéralisme et les partisans des libéralisations ; elle paraît en effet convaincue que le nouveau régime économique va lui permettre, par l'élimination des dernières entraves étatiques, d'exploiter jusqu'au bout l'ascenseur social. Sauf qu'un ascenseur peut aussi descendre. En ce sens, sa surprise, lorsqu'elle découvre son erreur, notamment pendant la crise de 2008, est comparable à celle de Kohlhaas lorsqu'il reçoit des avis défavorables à sa plainte par ce même pouvoir qu'il a toujours respecté. Si on ajoute à cela que les structures politiques internationales ayant gagné en importance au cours des dernières années, que ce soient le FMI ou l'UE, ont échangé leur mission d'assurer une gouvernance de la mondialisation par une prise de position aprioriste en faveur du marché, on comprend la redécouverte de la part de la « classe moyenne » – mais aussi des pauvres, qui l'avaient peut-être anticipé / devancée dans cette démarche (un Herse qui, comme chez Kleist, a souffert avant Kohlhaas des supercherries du Baron) – de l'État-nation<sup>14</sup>. L'opposition aux seigneurs de la mondialisation ne peut qu'assumer un caractère conservateur ? Serait-elle la phase initiale d'un retour à la démocratie comme le théorise Emmanuel Todd<sup>15</sup> ? Kohlhaas et Herse sont donc, du moins en partie, associés dans leur lutte contre les puissants, comme ils l'étaient d'ailleurs chez Kleist. Pas étonnant du coup de voir refaire surface aujourd'hui le concept de peuple comme antagoniste de classe, ni que ce peuple se trouve représenté par des mouvements tels que les Gilets Jaunes traversant un vaste spectre social et montrant une certaine indifférence aux clivages politiques traditionnels.

---

<sup>13</sup> Et cela dès le premier septennat Mitterrand. Outre Picketty, 2013, pp. 452-59, voir Sapir, 2011, pp. 70-77.

<sup>14</sup> À cet égard, il est instructif de lire, dix-sept ans après sa parution, la *Grande Désillusion* de Joseph Stiglitz où l'économiste américain signale comme le pays qui ont mieux réagi aux crises de 1997 sont souvent ceux qui, refusant les politiques du FMI, ont procédé à un contrôle des capitaux (Russie et Malaisie par exemple), souvent sous la direction des chefs d'état aux idéologies tentées de nationalisme (Stiglitz, 2002, pp. 165-169 et pp. 181-220).

<sup>15</sup> Concept répété par Todd dans plusieurs interviews et que l'on retrouve dans son dernier livre (Todd, 2017)

Le fait que Kohlhaas, qui incarnait tout de même une phase ascendante de la classe moyenne, se trouve lésé par l'invention d'une frontière, alors qu'aujourd'hui ses successeurs s'inquiètent surtout de sa disparition, en dit long sur le changement des paradigmes dans la dialectique des classes. D'un autre côté, par contre, la déliquescence de l'État, ou plutôt son allégeance avec la ploutocratie, sans même plus que ce même État se soucie d'avoir un véritable consensus démocratique ou bien que ce consensus se fragilise au point de laisser la place à des fuites dans l'irrationnel, explique la résurgence d'oppositions qui semblaient appartenir à l'Ancien Régime et le regain d'intérêt, notamment au théâtre et au cinéma,<sup>16</sup> pour la révolte de cet homme « arraché » à la *Verbindung* sociale et jeté « au rang des fauves du désert » (Kleist, 1963, p.1282) qu'est Kohlhaas.

Parmi ces films et spectacles, notre choix est tombé sur celui qui a eu une plus large diffusion, le film de Arnaud des Paillières présenté en 2013 au Festival de Cannes, principalement en raison de son choix de refouler tout lien apparent entre Kohlhaas et notre temps.

La première chose qui frappe dans le *Kohlhaas* de des Paillières, dont le scénario est écrit en collaboration avec Christelle Bertevas, est effectivement le procès de décontextualisation sociale auquel a été soumise l'histoire. De fait, Kohlhaas se meut à l'intérieur d'un paysage presque exclusivement naturel, loin de la *Zivilisation* et de ses dialectiques. La révolte de Kohlhaas ne s'attaque pas à des villes de plus en plus grandes (Tronckenburg Wittemberg, Leipzig) ; elle reste confinée à l'intérieur des espaces socialement raréfiés de la campagne. La démarche de ce Joseph K. (hasard d'une initiale ?), enragé contre le pouvoir central, devient ainsi une sorte d'errance encore plus décousue qu'elle ne l'était dans le film de Schlöndorff ; son armée n'est pas formée par des centaines d'hommes, comme chez Kleist, Baliani et, dans une moindre mesure, Schlöndorff, mais par une poignée de désespérés ; la seule bataille à laquelle on assiste ressemble davantage à une escarmouche – si ce n'est à un assaut d'un char des provisions – elle est tournée à telle distance qu'il est difficile de le discerner ; de surcroît, pour en souligner la sinistre inanité, elle est fatale à César (le Herse de Kleist).

La scène de l'exécution de Kohlhaas est à ce propos encore plus significative ; elle n'a pas lieu dans une place sur laquelle le héros fusionne avec le peuple venu à assister à son sacrifice. Kohlhaas est décapité dans la clairière d'un bois en présence de sa fille, du gouverneur, du baron Von Tronka et du personnel prédisposé à l'exécution ; si, d'un côté, il est vrai que dans cette scène on assiste à la condamnation officielle du Baron, de l'autre la mort presque solitaire de Kohlhaas semble placer ce dernier aux marges

---

<sup>16</sup> Outre la mise en scène de Claus Overkamp en 2015 (avec un poème de Erich Mühsam, un écrivain qui participa à la révolution allemande de 1918-19), et celle de Bühne Cipolla en 2017, il faut citer le film d'Aron Lehmann (2013), sorti la même année que le film de Paillières.

de l'Histoire, laissant de sérieux doutes sur la permanence de son nom dans la conscience collective et, pour le coup, sur la perception de son sacrifice comme un geste fondateur d'une nouvelle « communauté ». Dans un film avare de digressions verbales, la « scission » de Kohlhaas n'est même pas nommée, puisque le film s'ouvre sur l'épisode du laissez-passer exigé par le Baron Von Tronka. Faut-il croire que la dualité inscrite dans le sentiment de justice est incarnée par le regard à la fois droit et glacé de Mads Mikkelsen ? Certainement les silences prolongés de son Kohlhaas jurent-ils avec l'expressivité incandescente de celui de Baliani, de même que la narration sans secousses ni parenthèses du film se pose à l'opposé du montage « dialectique » du spectacle italien ; à la narration par « sauts » de Baliani, des Paillières oppose une narration linéaire où seule l'action parle.

On peut se demander si ce choix n'est pas partiellement intrinsèque au cinéma, qui, en tant que médium destiné à un plus large public et fortement influencé par le style de montage hollywoodien, privilégie une narration rectiligne, dont le résultat idéologique est celui de rapprocher Kohlhaas d'un héros « naturel », purement individuel, simple miroir de lui-même, et non pas d'une interrogation politique collective. Il est à cet égard significatif que des Paillières cite les westerns<sup>17</sup> comme source d'inspiration.

Est-ce que ce retour à la nature a trait avec le fait que Kohlhaas soit entouré principalement par des femmes ? Mise à part la figure de Luther, sur laquelle on reviendra, ce sont la femme, la fille et la princesse de Lorraine (celle-ci, à l'instar de l'Électeur de Saxe chez Schlöndorff, subsume toutes les figures du pouvoir) qui forment un cercle autour de Kohlhaas. Ce cercle est chargé d'affection, voire d'une sorte de séduction, mais il constitue également, comme le cercle des courtisans chez Kleist, un filet qui empêche Kohlhaas d'exprimer jusqu'au bout sa volonté la de ? révolte ; le conflit avec le pouvoir, sous sa forme plus traditionnellement masculine, est ainsi escamoté : Kohlhaas finit par paraître moins victime de l'abus de pouvoir que de sa capacité de séduction et de ses impasses affectives.

Quant à la relation entre Kohlhaas et Lisette, elle se rapproche de celle décrite par Kleist, conformément à l'esprit philologique du film. Des Paillières cite d'ailleurs le dialogue du roman entre Kohlhaas et sa femme qui, plus que tout autre, montre que leur rapport, chez Kleist, ne s'inscrit pas dans l'horizon de la liberté individuelle mais dans celui de la communauté indissociable : « La grâce divine m'a donné femme, enfant et richesses. Devrais-je souhaiter aujourd'hui pour la première fois qu'il en fut autrement ? » (p. 1262).

De son côté, Luther - qui n'a plus le visage séduisant de Thomas Holtzmann, mais celui fiévreux et austère de Denis Lavant - prend une importance majeure, davantage encore que chez Kleist. C'est lui qui cherche personnellement Kohlhaas pour le gronder et le ramener à l'intérieur de la « communauté de

---

<sup>17</sup> Voir la vidéo *Autour de Michael Kohlhaas : les décors du film* (<https://www.youtube.com/watch?v=UxZnobA2Zcc> ; dernière mise à jour 10/08/2013, consulté le 26/09/2019).

l'État » – et des Paillères, contrairement à Schlöndorff et à Baliani, nous fait bien percevoir le chagrin causé à Kohlhaas par les mots âpres qui lui sont adressés par cet homme qu'il respecte, ainsi que par son refus de l'absoudre. Bref, ce Kohlhaas-là, sans être animé par la fureur messianique, comme il l'était chez Kleist, est un croyant et bien ancré dans les valeurs de son époque.

On peut considérer le film de des Paillères décevant à plusieurs égards, surtout lorsqu'on considère le contexte social où le film a été tourné, c'est-à-dire dans les années les plus critiques après la crise de 2008. Cependant, il est aussi riche d'indications et se prête au moins partiellement à une double lecture. Au-delà des goûts personnels du réalisateur, le Kohlhaas de des Paillères pourrait en effet être analysé comme une incarnation du « peuple opprimé » contemporain : saisi par l'ignorance de l'identité de son véritable ennemi, perturbé par la multiplication et la délocalisation des lieux de pouvoir, de la même manière que la plainte de Kohlhaas se perd entre les différents états allemands. La « naturalisation » de la parabole de Kohlhaas ferait alors écho à la marginalisation géographique et à la progressive désocialisation des déclassés (la *No Society* décrite par Christophe Guilly<sup>18</sup>), et la ville serait, comme le Château de Kafka, un univers inatteignable où sont prises les seules décisions vraiment importantes. L'errance de Kohlhaas à travers des campagnes dépeuplées serait une illusion – de là le sens d'inutilité qui traverse le film, car celles-ci, tout en étant le seul espace où il peut gagner quelques combats, ne constituent pas pour autant un véritable champ de bataille. Bref, des Paillères saisisrait une révolte et non pas une révolution, dont les seules possibilités de réussite seraient (on ignore si des années ou des siècles plus tard) une plus vaste diffusion et une réelle capacité de s'attaquer au centre du pouvoir.

En conclusion, je ne saurais pas tracer un parcours cohérent dans l'évolution du personnage de Kohlhaas entre 1969 et aujourd'hui. En ce qui concerne la relation homme-femme, par exemple, il serait ardu de trouver dans les trois adaptations du roman analysées un reflet de l'évolution des relations entre les sexes à laquelle on assiste depuis cinquante ans. Cela ne veut pas dire que cette évolution soit escamotée ou refoulée, et plusieurs facteurs peuvent entrer en jeu dans cette description à contretemps. Je crois cependant, sans pour l'instant pouvoir pousser plus loin ma réflexion, que la dialectique entre la famille individualiste et la famille communautaire interagit avec celle entre l'individu-peuple et le pouvoir. Cela est d'ailleurs logique, étant donné que les relations entre l'individuel et le collectif sont au centre du roman de Kleist.

---

<sup>18</sup> Voir Guilly, 2018.

Des considérations similaires pourraient être faites à propos de l'image de la religion (l'autre société dans la société) dans les œuvres analysées, une image dont la figure de Luther est l'indice ; entre 1969 et aujourd'hui, elle suit une trajectoire en dents de scie dont plusieurs (voire trop de) facteurs peuvent fournir une explication.

Quant à la relation entre Kohlhaas et le pouvoir, on voit qu'elle peut être riche et féconde quand elle est faite à l'intérieur des œuvres analysées ; elle devient plus glissante lorsqu'on cherche à comparer l'œuvre avec le monde environnant. On peut toutefois remarquer que, entre un Schlöndorff qui cherche à faire le lien entre Kleist et les mouvements de la fin des années soixante et un des Paillères, qui refoule autant que possible toute projection de Kohlhaas dans le présent, on trouve un Marco Baliani qui, par son choix d'un certain « humanisme » parvient à être à la fois le plus classique et le plus stimulant au moment de projeter l'ombre de Kohlhaas dans le monde contemporain.

Si la dialectique entre reflet et refoulement de l'actualité que l'on entrevoit dans l'adaptation d'une œuvre du passé ne peut pas être schématisée et pliée à un jeu de correspondances trop facile, elle mérite toutefois d'être interrogée pour y extraire de la matière vivante.

## Bibliographie

Baliani, M., Rostagno, R., 2014, *Kohlhaas*, tr. fr. d'O. A. Favier, in Ranzini, P. (dir.), *Théâtre italien contemporain : auteurs pour un nouveau millénaire*, Paris. Éditions de l'Amandier ; éd. or., 2001, *Kohlhaas*, Perugia, Edizioni Corsare.

Bottiroli, S., 2013, *L'attore narrante : poetica e prassi scenica nel Kohlhaas di Marco Baliani*, in «Ariel», 2003, ii, pp. 103-118.

Gailus, A., 2006, *Passion of the Signs: Revolution and Language in Kant, Goethe and Kleist*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

Guccini, G., Meldolesi, C., 2004, *L'arcipelago della "nuova performance epica"*, in « Prove di drammaturgia », a. X, nr. 1, pp. 2-21.

Guilluy C., 2018, *No Society*, Paris, Flammarion.

Kleist, H., 1963, *Michael Kohlhaas*, tr. fr. de L. Lentin, in *Romantiques allemands*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade » ; éd. or., 1811, *Michael Kohlhaas: aus einer alten Chronik*, in *Erzählungen*, Berlin, Realschulbuchhandlung, Band I.

Piketty, T., 2013, *Le capital au XXIe siècle*, Paris, Editions du Seuil.

Sapir, J., 2011, *La démondialisation*, Paris, Editions du Seuil.

Stieglitz, J. E., 2002, *La grande Désillusion*, tr. fr. de P. Chemla Paris, Fayard ; éd. or., 2002, *Globalization and its discontents*, New York, W.W. Norton & Company.

Todd, E., 2017, *Où sommes-nous ? Une esquisse de l'histoire humaine*, Paris, Editions du Seuil.