Zeitschrift: Revue de Théologie et de Philosophie

Herausgeber: Revue de Théologie et de Philosophie

Band: 28 (1978)

Heft: 4

Artikel: Quelques considérations sur la présence de Rousseau dans l'œuvre de Kleist

Autor: Böschenstein, Bernard

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-381125

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 06.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

REVUE DE THÉOLOGIE ET DE PHILOSOPHIE, 110 (1978), P. 403-411

QUELQUES CONSIDÉRATIONS SUR LA PRÉSENCE DE ROUSSEAU DANS L'ŒUVRE DE KLEIST

BERNARD BÖSCHENSTEIN

Jean-Jacques Rousseau a été compris par les plus grands poètes allemands nés aux environs de sa mort comme un mentor, un guide, un demi-dieu qui leur a permis de devenir pleinement eux-mêmes. Pour Jean-Paul Friedrich Richter, pour Friedrich Hölderlin, pour Heinrich von Kleist, il est une figure d'identification. Ces trois poètes établissent un lien entre ses œuvres autobiographiques, son roman et ses écrits philosophiques. Ainsi, pour chacun d'eux, Rousseau est présent sur trois plans, et de manière chaque fois analogue. Cette analogie, les trois auteurs allemands la reprennent à leur propre compte. Il y a, chez eux, une œuvre littéraire, une production théorique et un corpus épistolaire d'où se dégage l'image d'un moi qui tient le milieu entre le domaine de la biographie et celui de la fiction. Ce moi s'apparente à celui de Rousseau au moment où il s'engage dans des voies qui semblent s'écarter du trajet d'une voie ordinaire. Johann Paul Friedrich Richter décide en 1792, peu avant la parution de son premier roman *La Loge Invisible*, de s'appeler désormais Jean-Paul, afin que son nom fasse écho à Jean-Jacques. Hölderlin transforme une évocation désespérée de sa propre solitude de poète mécompris en une exhortation pleine d'espoir et d'avenir adressée à Rousseau, en transférant les mêmes vers de l'ode *Aux Allemands* à l'ode *Rousseau.* Kleist imite le trajet de la vie de Rousseau en se rendant à Paris, de juillet à novembre 1801, puis en Suisse, notamment à Thoune où il séjourne trois mois sur l'île Delosea située sur l'Aar. Ses jugements sur Paris sont les mêmes que ceux énoncés par Jean-Jacques dans *La Nouvelle Héloïse* et dans *Les Confessions.* Son existence sur l'île de Thoune rappelle de près les jours que Rousseau a passés sur l'île de Saint-Pierre. Avant d'être arrivé à ces lieux, Kleist savait déjà ce qu'il y rencontrerait. Il cherche donc la confirmation à travers son aîné. Sa vision de la société, de l'évolution de l'histoire, du contraste absolu entre un état où tout est intact et un autre où le paraître a remplacé l'être, le mensonge, la vérité, le rassure dans son identité qui se divise entre le tout et le rien, le tout étant accordé à l'état premier que Kleist vit sur son île, le rien à l'état de dépravation atteint à Paris où tous les événements observés et tous les traits décrits sont également néfastes et révélateurs de la déperdition qui guette la nation française.

Ainsi se fixe en Kleist la vision de deux étapes de l'histoire, de deux moments dont l'un mérite tous les reproches, l'autre toutes les louanges. Dans ses deux *Discours*, Rousseau connaît la même opposition absolue. Elle est également exprimée dans la sixième *Promenade*, lorsque Rousseau nous apprend que « le plus confiant des hommes » dont la confiance « durant quarante ans entiers... ne fut trompée une seule fois » s'est « dégoûté des hommes », « une fois convaincu qu'il n'y a que mensonge et fausseté dans les démonstrations grimacières » qu'on lui prodigue (I, 1056)[1]. Ce besoin de passer « rapidement à l'autre extrémité » découle précisément de l'état antérieur d'une confiance extrême, changée à présent en méfiance totale. Mais d'où vient que les deux écrivains connaissent la même forme absolue d'opposition qui structure aussi bien leur existence que leurs œuvres ?

Dans le dialogue fictif qui constitue la *Seconde Préface* à *La Nouvelle Héloïse*, Rousseau remarque que, lorsque la passion amoureuse est à son comble, elle place son objet dans le ciel ; « et comme l'enthousiasme de la dévotion emprunte le langage de l'amour, l'enthousiasme de l'amour emprunte aussi le langage de la dévotion. Il ne voit plus que le paradis, les anges, les vertus des saints, les délices du séjour céleste. » (I, 16). Ce n'est pas l'illusion de la perfection céleste de l'être aimé qui nous retient ici, mais le transfert qui fait que le vocabulaire religieux et celui de l'amour puissent occuper respectivement le lieu assigné au domaine réciproque. Rousseau l'explique par la catégorie de l'enthousiasme qui appartient aux deux langages. Mais le moment historique où ce mariage devient possible est lié à une ferveur piétiste dont les prolongements littéraires allemands constituent un équivalent éloquent. Sans cet échange de l'amour et de la religiosité, qui dans le roman de Rousseau s'opère dans les deux sens, les disciples allemands de Rousseau ne l'auraient pas choisi comme maître, eux qui participaient du même phénomène en vertu de l'influence que le piétisme exerça sur le christianisme du XVIIIe siècle allemand.

Il convient de souligner, chez les poètes allemands, parallèlement la convergence de la religion vers l'amour « humain » et de cet amour vers la religiosité. Parce que l'orthodoxie est discréditée, parce que la religion institutionnalisée ne transmet plus un message reçu comme source de la vie, l'intensification des forces intérieures se présente comme le complément, voire le remplacement, d'une forme invétérée de l'expérience religieuse. Il en découle une incertitude quant au statut du cœur et, simultanément, sa valorisation en une instance absolue. Ces déplacements de

[1] Les citations de Rousseau se réfèrent toujours à l'édition des *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, tomes I-IV.

statut sont donc déjà présents chez Rousseau, par exemple dans *La Nouvelle Héloïse*. L'amour devenant l'espace qui hérite du besoin d'absolu, de la tendance au dépassement, l'instabilité s'installe au cœur des événements extérieurs et intérieurs qui se présentent dans les œuvres de Kleist.

Il y a deux temps à distinguer clairement dans l'ensemble des œuvres de cet auteur : les œuvres proprement rousseauistes, dominées par l'opposition entre l'état naturel, paradisiaque, où tout n'est que confiance, et l'état prisonnier des institutions, de la guerre, de la méfiance généralisée. Cette structure dichotomique se trouve dans *La Famille Schroffenstein* ainsi que dans *Le Tremblement de terre au Chili*. Puis Kleist deviendra beaucoup plus complexe, beaucoup moins sécurisant, lorsqu'il abandonnera la netteté de ces oppositions pour en arriver à une structure où le mal s'infiltre au milieu du bien, où l'ambivalence règne comme structure commune aux situations et aux caractères principaux [2].

Comme ce qui chez Rousseau lui-même paraissait mériter la sympathie, susciter la bienveillance, s'est avéré être tramé par des traîtres et « forgé au fond des enfers » (I, 1019), ainsi les œuvres maîtresses dramatiques et narratives de Kleist dévoilent-elles un mal angoissant là où on ne s'y attendait point. Mais on rencontre également dans certaines œuvres la situation inverse : la certitude d'une trahison là où seul l'amour a dicté un comportement. Chez les deux auteurs, le besoin de maintenir un état uniforme, hérité de l'enfance, où l'histoire ne serait pas encore venue souiller de ses traces impures la transparence des cœurs, ne tient pas compte du mélange non systématique, fruit d'un ensemble de hasards, qui caractérise la société humaine et ses institutions. En ne supportant que l'identification avec une constellation adorée dans son absolu, la conscience de ces auteurs est ébranlée par l'expérience du moindre écart de cette norme intemporelle, anhistorique qu'elle s'est fixée.

Rousseau projette cette norme intemporelle sur le récit de sa vie dès la première étape qu'il relate. Ainsi, l'aventure du peigne cassé qui mit un terme à son enfance est-elle représentée comme la fin du paradis. Avant cet événement, « l'attachement, le respect, l'intimité, la confiance » (I, 21) dictaient les rapports entre les enfants et les adultes. Mais dès ce moment décisif, la transparence des cœurs se changea en opacité : « nous commencions à nous cacher, à nous mutiner, à mentir ». Parallèlement, la campagne se voile et s'assombrit. Le schéma d'opposition absolue entre ce qui précède et ce qui suit la prise de conscience de « l'idée de l'injustice » est le même que celui qui régit la structure des

[2] Cf. à ce sujet l'étude que je vais faire paraître dans la *Jahresgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft 1978*, Berlin 1979, intitulée : « Ambivalenz und Dissoziation in Kleists Werk ».

deux *Discours* et qui motive le type d'éducation représenté dans *Emile* ainsi que la vision politique qui se concrétise dans le *Contrat social.* Chez Kleist, pareil « renversement d'idées », « désordre de sentiments », « bouleversement dans son cœur, dans sa cervelle » (Rousseau I, 19) advient dans les scènes cruciales de ses pièces et de ses récits, et bien souvent, un personnage qui avait sauvé dans son cœur un morceau de paradis en est le théâtre. Mais le moment historique, la situation de la société, le type d'institution que Kleist privilégie dans ses œuvres est déjà le résultat d'une perte initiale de confiance et de la substitution de rapports d'oppression entre les personnages aux échanges libres qui régnaient dans un premier temps révolu depuis longtemps.

Les deux auteurs apparaissent ainsi comme tributaires d'une imagination normative, systématisante, qui utilise les matériaux littéraires ou autobiographiques dans le but de leur faire parler le langage significatif d'une cohérence soit totalement consonante, soit totalement dissonante, et, chez Kleist seulement, souvent tout à la fois consonante et dissonante, donc ambivalente, mais toujours de manière à renvoyer au système qui, chez lui, se manifeste à l'aide d'une famille de signes corrélatifs. Kleist opère ainsi un montage de signes souvent abstraits, proches de la formule, images empruntées à son « magazin d'idées », à son inventaire de 'chiffres'. Derrière ces signes apparaît le système dichotomique que Rousseau lui a enseigné.

Or, si Rousseau nous décrit, dans *Les Confessions* et dans *Les Rêveries*, le réveil brutal de la confiance trahie et réinterprète désormais tous les actes qu'il avait observés autour de lui comme faisant partie d'une grande machination destinée à le perdre, Kleist est capable d'imaginer un état de totale simultanéité du don aimant de soi et du retrait de l'amour par méfiance. Il va donc beaucoup plus loin que Rousseau en mariant dans une même personne et dans une même situation deux attitudes qui devraient normalement s'exclure. Cette représentation d'un comportement paradoxal en fait un précurseur de Kafka et d'autres grands témoins de la modernité.

Kleist a donc reçu de Rousseau la confirmation d'une imagination tendant vers l'absolu positif ou négatif et assujettie à des ensembles de signes normatifs. Mais il le dépasse en livrant ses personnages au fonctionnement de l'instabilité. Dans plusieurs œuvres centrales, ceux-ci deviennent le théâtre d'une ambiguïté fondée sur le statut désormais sécularisé d'un absolu divin qui a perdu les garanties de l'institution et qui loge à présent dans le cœur humain.

Il importe maintenant de démontrer à l'aide de quelques exemples combien cette ambiguïté sert les propos de l'œuvre poétique. Celle-ci est appelée à refléter le domaine du changement brusque d'éclairage. La conception kleistienne du temps est marquée par l'expérience de la dis-

continuité. Au lieu de présenter des configurations dramatiques ou épiques dans la perspective d'une évolution continue, comme le fait Goethe par exemple, Kleist travaille à l'aide de renversements imprévisibles, de ruptures dans le devenir. On peut y voir le résultat de l'expérience de l'ambiguïté que nous venons de souligner. L'organisation de l'action, l'invention de scènes cruciales, le rôle attribué aux protagonistes concordent dans l'utilisation de la discontinuité qui reflète la double appartenance à un ensemble de valeurs absolues positives ou négatives et, souvent, simultanément positives et négatives.

Un exemple particulièrement riche nous est offert dans la tragédie *Penthésilée*[3]. Penthésilée, reine des Amazones, est liée à un destin ancestral que marque une souillure originelle : l'arrivée des Ethiopiens dans le milieu intact d'un rameau de la tribu des Scythes amène le massacre des guerriers et le viol de leurs épouses qui, pour se venger, poignardent le roi envahisseur et décident de se transformer en femmes masculines soumises à la loi martiale. Elles s'arrachent un sein et ne permettent plus aux impulsions amoureuses de triompher d'elles, les seules rencontres avec les hommes encore autorisées ayant lieu lors d'une fête annuelle vouée à la continuation de cet état artificiel. Ces « fiancées de Mars » (v. 2056) vivent donc à chaque instant dans la tension entre leur première nature et sa destruction. Avant de mourir, la mère de Penthésilée a ordonné à sa fille de se choisir Achille comme fiancé pour la fête des roses. Dès lors, toute la pièce de Kleist pivote autour de la rencontre impossible entre Penthésilée et Achille : l'amour imposé par la nature et la guerre imposée par l'histoire de l'Etat des Amazones coexistent dans chaque situation de rapprochement ou d'éloignement mutuels des deux protagonistes. Et l'image initiale des épousailles funestes de Tanaïs, première reine des Amazones, et de Vexoris, roi des Ethiopiens, préside à l'union finale des deux amants dans leur mort commune. Penthésilée mettra à mort son bien-aimé en exhortant ses chiens à le déchirer. Elle-même se fera chienne et mordra la chair adorée. Pour consommer pleinement le mariage avec Achille, Penthésilée le rejoindra ensuite par une mort intériorisée, par l'évocation purement métaphorique d'un poignard qui la transpercera dans une méditation autodestructrice qui amènera sa mort réelle.

Tout au long de cette pièce, l'ambiguïté traverse les métaphores utilisées comme signes de la configuration viciée que nous venons de décrire.

[3] Les citations françaises tirées de cette pièce tiendront partiellement compte de la *Collection bilingue des classiques allemands* dont la traduction et la préface sont dues à Roger Ayrault : Kleist, *Penthésilée*, Paris 1949. Pour le texte allemand, la meilleure édition actuelle est celle en 2 volumes de Helmut Sembdner, *Sämtliche Werke und Briefe*, Munich 1977[6].

Ainsi, les roses destinées à couronner les Grecs sont-elles en même temps des signes anticipateurs de la mort qui dominera les scènes finales. Ainsi, l'évocation fréquente de chaînes indique-t-elle à la fois un statut guerrier et un lien érotique. Elle se situe, comme les autres signes, à mi-chemin entre la réalité première et la réalité figurée. Cet état intermédiaire ruine la solidité et l'unité des scénarios qui supposent toujours à la fois un premier écart de la nature et une future dissolution du présent vicié en vue d'un rétablissement utopique de l'innocence originelle. « A mi-chemin » signifie donc à la fois : entre le sens propre et le sens figuré et entre le statut originel de la création et son rétablissement ultime. Rousseau est à l'origine de cette structure faite d'écarts. L'opposition qu'il a imposée ruine le présent, ruine la réalité qui nous est donnée en vue de ce qui l'a précédée et de ce qui devra lui faire suite.

Pour Penthésilée, la préparation à la bataille finale qui exigera le sacrifice d'Achille s'annonce sous l'image de « la grande révolte » et des « terribles moissonneurs » (v. 2413 s.) que sont les guerrières. Le concept métaphorique de la maturation signifie tout à la fois la destruction, la mort et l'amour. La dimension de la nature, au sens figuré, et de la guerre, au sens propre, se marient ici de la façon la plus ambiguë. Que la nature puisse métaphoriquement se prêter à l'action destructrice, cela est lié à la perte de transparence qui caractérise l'interprétation kleistienne du monde présent. Après avoir mangé Achille, Penthésilée se rappelle que « baisers » et « morsures » se riment en allemand : « Küsse » — « Bisse » (v. 2981). La rime est une figure anticipatrice de l'union finale. Elle jette des ponts là où la réalité ne les tolère pas. Rousseau est là pour rappeler la séparation entre l'état d'hostilité et l'état d'amour, mais il est également là pour rappeler que la nature de l'homme est au fond dominée par un accord avec l'ensemble de la nature et que l'homme recherche cet accord en dernière instance. Normalement, la locution qui dit que les amantes dévorent leur amant par amour n'est plus prise au sérieux, parce qu'elle appartient depuis longtemps au vocabulaire figuré. Mais Penthésilée, lorsqu'elle détruit la différence entre le figuré et le propre, aimerait par là rétablir l'état naturel du langage transparent où la réalité et le sens d'une image ne font qu'un. Le rétablissement obéit à des injonctions rousseauistes : le point de départ est la séparation des êtres qui sont en exil dans une civilisation viciée, le but est le retour à l'unité. Le langage, agent de l'état de séparation, subit la violence de ceux qui aimeraient abréger le trajet entre la situation d'aliénation et celle d'une relation confiante. Cette abréviation est funeste, parce qu'elle se joue d'abord au sens figuré et passe ensuite sans transition au sens propre. L'amour dans la mort est donc une fausse solution se substituant à l'amour impossible. Cette impasse est le fruit du désespoir face à l'immobilité des rapports sociaux empêchés par l'intervention d'une histoire

tissée d'hostilités. Avant cette histoire, les Scythes vivaient dans le bonheur de la soumission aux dieux.

Rousseau, par sa vision schématique du déroulement de l'évolution néfaste qui aboutit à la séparation des deux états de l'humanité, invente en quelque sorte « l'histoire » qui est le récit d'un « déraillement ». Pareille « histoire » fonde l'état de séparation nécessaire aux tragédies et aux comédies, mais aussi aux nouvelles de Kleist qui dépendent également d'un déraillement. J'en prends à témoin le récit de *La Marquise d'O...*

Tout débute par la publication d'une annonce par laquelle une marquise recherche le père inconnu d'un enfant qu'elle attend. Immédiatement après, nous avons droit à la description d'une scène de guerre, l'envahissement d'une forteresse italienne par des troupes russes où la marquise, fille du commandant, est assaillie par des soldats brutaux et sauvée au moment du plus grand péril par un jeune comte qui apparaîtra bien plus tard dans le récit comme celui qui, tout en la sauvant, l'a violée. Il est donc le père recherché au début de la nouvelle. Cette simultanéité d'une action de sauvetage et d'un viol, lequel est commis à la fois dans un esprit d'authentique amour et dans le train que prennent les choses au moment d'une guerre, reflète le statut de « l'histoire » comme le résultat d'un déraillement qui motive la soif des protagonistes de retrouver la dimension de rapports originels. Ceux-ci ne peuvent que se transformer en contacts interdits et brutaux, le contexte d'une hostilité institutionnalisée sous la forme de mœurs martiales ne permettant pas la rencontre amoureuse innocente. La suite du récit tire profit de la simultanéité d'un amour sous-jacent et d'une aversion violente de la part de la marquise, d'un amour rehaussé par la conscience d'une culpabilité qui souhaite se purifier dans une expiation stricte de la part du comte. Ainsi, une solidarité de fond et un empêchement maintenu pendant longtemps créent une tension meurtrière qui reflète la coexistence de deux états qui s'excluent. L'ambiguïté est particulièrement visible dans les rapports entre le père et la fille. Le père incarne l'autorité la plus incontestée. Mais lorsqu'il est amené à se repentir de son refus draconien de l'accueillir chez lui pendant sa grossesse, il la serre dans ses bras et la recouvre de ses baisers comme un amoureux, scène empruntée à *La Nouvelle Héloïse* où le père de Julie entoure sa fille de ses bras et les presse contre ses flancs en soupirant avant de lui faire savoir qu'il ne l'autorisera jamais à épouser Saint-Preux. La scène parallèle intervient donc dans un contexte différent, mais les deux fois, la fille résiste à l'autorité paternelle qui ne veut pas lui permettre d'assumer sa propre responsabilité. Chez Kleist, le père répudie d'abord sa fille et la menace même d'un coup de pistolet, ce qui rend à celle-ci le courage de se soustraire à son influence et de s'éloigner avec ses enfants de la maison paternelle au

nom d'une indépendance retrouvée. Chez Rousseau, Julie ose répondre à son père « que jamais M. de Wolmar ne me serait rien ; que j'étais déterminée à mourir fille ; qu'il était maître de ma vie, mais non pas de mon cœur, et que rien ne me ferait changer de volonté. » (II, 348). Dans les deux cas, le régime autoritaire et la liberté qui provient du cœur entrent en collision. L'amour exubérant du père autoritaire trahit une ambiguïté dans les rapports humains qui reflète l'interférence de deux états qui ne s'harmonisent pas.

Kleist se sert parfois de motifs nés d'une imagination exaltée qu'il rattache à une époque révolue, au XVIe et au XVIIe siècles par exemple, et qu'il présente comme la conséquence d'une oppression de la liberté. Nous en apercevons un exemple éloquent dans la légende de *Sainte Cécile ou la puissance de la musique.* Le contexte historique choisi par l'auteur est dominé par les guerres de religion dans les Pays-Bas. Un crime d'iconoclasme est machiné par quelques étudiants fanatisés qui prévoient un jour de fête pour envahir un cloître à Aix-la-Chapelle. Pour aggraver la situation, Kleist ajoute encore un contre-temps : la maladie de l'organiste destinée à accompagner une messe italienne particulièrement solennelle. Mais au lieu d'un dérangement de la cérémonie, on constate l'arrivée régulière de la sœur Antonia, l'organiste accoutumée, qui dirige la musique de la façon la plus inspirée. Six ans après, la mère des malfaiteurs empêchés de mener à terme leurs projets se rend à Aix et apprend la vérité : l'organiste n'était pas la sœur, puisqu'elle était alitée et mourante pendant la cérémonie, mais bien sainte Cécile en personne. L'expiation du péché des quatre jeunes gens se fait dans un état de perte de conscience : tous les soirs vers minuit, ils entonnent avec des voix de bêtes féroces le Gloria in excelsis de la messe qu'ils ont voulu troubler. Leur chant, qui est comme l'écho de l'enfer répondant à la musique céleste, forme avec celle-ci la dissonance entre la voix d'en haut et celle d'en bas et témoigne ainsi d'un double écart de l'état de nature. L'exaltation pieuse et le crime sont ici corrélatifs et laissent tous les deux apparaître ex negativo un état qui n'a besoin ni de miracles ni d'action destructrice. Le costume encore médiéval, les couleurs historiques et locales qui viennent revêtir ce récit, sont les indices d'un état d'aberration que l'histoire a fait naître. L'art religieux et sa perversion sont donc des témoins négatifs d'un art à l'échelle humaine qui n'est pas représenté ici de manière directe.

Kleist est donc l'inventeur de scénarios qui reflètent les tensions entre le premier et le second état décrit dans les *Discours* de Rousseau. Il tire de la constellation que Rousseau présente comme obéissant à une succession, des effets de surprise, de violence, de radicalité en actualisant les deux états dans une simultanéité périlleuse.

En affublant ses récits et certaines de ses pièces (*Das Käthchen von Heilbronn*, par exemple) d'un vêtement historique à teinte médiévale, il barre le chemin à la transparence du début ou de la fin de l'histoire. Mais les chocs produits dans ces œuvres sont à même de trouer ce costume et de laisser apparaître les signes de la vérité. Ceux-ci se révèlent souvent grâce aux héroïnes qui ont préservé la transparence du cœur et qui bravent les obstacles de l'illusion, de la tromperie, de l'intrigue funeste. C'est vrai d'Alcmène, dans *Amphitryon*, ou de Käthchen ou encore de Toni, dans *Les Fiançailles de Saint-Domingue*. Kleist ne permet guère à ces jeunes femmes d'infléchir le cours de l'histoire. Elles sont pourtant appelées à faire figure de martyres innocentes et chargées du message de la vérité qui a précédé l'histoire et qui lui fera peut-être suite. Kleist est la plupart du temps pessimiste, surtout dans ses récits, quant au succès d'un modèle anhistorique qu'il entend opposer à l'état des rapports sociaux viciés. Mais il offre aux représentantes de sa vérité le statut privilégié de la présence d'un cœur sincère qui fait rougir de honte les protagonistes masculins, très souvent complices du pouvoir dans une civilisation de la déperdition. Kleist ronge ce pouvoir tout en rongeant l'espoir d'un changement. Mais la tension entre ces deux jugements négatifs mobilise le lecteur que ces démonstrations tiennent en éveil et rendent conscients des ambivalences d'une civilisation qui s'est éloignée du modèle de Rousseau[4].

[4] Les rapports entre Rousseau et Kleist ont fait l'objet de deux travaux spécialisés. La monographie de Oskar Ritter von Xylander, *Heinrich von Kleist und J. J. Rousseau, Germanische Studien* 193, Berlin 1937, s'inscrit dans la ligne des interprétations irrationnelles de Kleist influencées par les années où se prépare le nazisme. La présence de Rousseau chez Kleist y est démontrée de manière trop exhaustive et par là trop peu spécifique pour faire ressortir clairement l'utilisation particulière que Kleist fait de son modèle. Siegfried Streller, dans son article « Heinrich von Kleist und Jean-Jacques Rousseau », in : *Heinrich von Kleist, Wege der Forschung* 147, Darmstadt 1967, p. 635-671, corrige son prédécesseur Xylander en insistant surtout sur l'importance de Rousseau pour la conception politique de Kleist : la place qu'il attribue à l'Etat et à la société est interprétée à la lumière de l'utopie rousseauiste évoquée par Kleist.