

**Le double et l'effroi, ou ce mot que l'on ne saurait dire
La performance tragique des corps et du langage chez Heinrich
von Kleist**

Augustin Dumont
(Fonds National de la Recherche Scientifique/
Université Saint-Louis – Bruxelles)

« Qu'est-ce donc que je veux ?
Qu'est-ce donc que je veux de si monstrueux ? »
Achille, *Penthésilée*.

Introduction

Dans la dernière livraison de l'*Athenäum* (1800), Friedrich Schlegel publie un texte d'une rare densité, intitulé : *De l'impossibilité de comprendre (Über die Unverständlichkeit)*¹. Mettant un point final à l'expérience collective de la revue et, par anticipation de la mort de Novalis un an plus tard, au premier romantisme allemand, cet article furieusement mélancolique peut s'entendre comme une forme de « lapsus », le retour du refoulé de toute l'aventure iénaenne, dont le moindre mal n'est pas de dire la vérité et, en passant, d'ouvrir le XIX^e siècle littéraire. Que dit cette cinglante vérité ? Elle affirme que l'écrivain romantique n'accède pas à autrui, qu'il échoue à le comprendre. Voilà qui tombe à pic car – c'est ce qu'elle affirme également – de toute évidence autrui n'accède pas non plus à l'écrivain romantique. Cela, du moins, est attesté par l'échec commercial de la revue et, dans l'esprit de Friedrich Schlegel, l'échec des différentes expériences de pensée et d'écriture auxquelles la *Frühromantik* s'est adonnée avec passion les dernières années de la décennie 1790. De prime abord, cet échec peut sembler relatif. La compréhension que l'on peut avoir d'une œuvre artistique ou littéraire, individuelle ou collective, n'est elle pas elle-même relative ? N'est-elle pas, en effet, relative aux infinies rencontres avec le lecteur ou le spectateur, celui-ci fût-il encore à venir, et donc aussi relative au temps ? La compréhension d'une œuvre dont les attentes à

¹ F. Schlegel, *De l'impossibilité de comprendre*, trad. fr. Denis Thouard, in D. Thouard, *Critique et herméneutique dans le premier romantisme allemand*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 263-276.

l'égard du public sont aussi élevées – ce public jamais assez « à la hauteur » auquel l'*Athenäum* fait allusion – prend assurément beaucoup de temps. Sans doute une certaine prudence face à l'aveu d'échec de 1800 est-elle par là justifiée. Mais la vérité assénée par un tel aveu semble étrangement insensible à toute relativisation de ce qu'elle énonce.

Depuis le début, les romantiques critiquent la conception *aufklärerisch* du langage comme instrument de communication supposé transparent à soi et, par là même, à l'autre. L'acte de *comprendre* leur apparaît irréductible à l'étroite transmission d'un sens dont la valeur strictement intellectuelle se voudrait transcendante aux mots, mais également aux corps et aux vécus. Désormais chargée d'histoire, de culture et de sensibilité, la langue ne doit certes pas cesser de soutenir l'émancipation collective, avec le romantisme, mais à condition qu'elle transmette à autrui l'épaisseur d'un sens aux prises avec le tout du monde social-historique. Un sens constitutivement imprégné d'autrui et, dès l'origine, du problème de la relation intersubjective – un sens avec ses heurts et ses résistances.

La philosophie transcendantale kantienne puis fichtéenne – c'est l'un des points forts du programme romantique – sera elle-même relue à partir de cette exigence. Car si l'altérité est une condition de possibilité générale et nécessaire de la *connaissance* objective de soi et du monde, il faut, pour dépasser la simple connaissance et gagner la *compréhension* du sens, concurrencer cette nécessité *a priori* avec l'incarnation social-historique concrète d'autrui, sa contingence et sa singularité. *D'une part*, l'œuvre romantique se présente, suivant l'exigence fichtéenne, comme étant de part en part réflexive : elle n'est telle qu'à réfléchir en elle-même sa propre *poiésis* (création, production, fabrication), rencontrant la critique de l'autre comme un moment nécessaire à sa propre autoposition autonome (et donc non asservie à des critères dogmatiques ou arbitraires, extérieurs à cette *poiésis* même). L'autre est par conséquent partie prenante de son identité de façon aussi constitutive que conflictuelle puisqu'il lui résiste. *D'autre part* cependant, sitôt nécessaire à l'œuvre en son autoréflexion, l'autre est déjà *cet* autre historique-là, parlant sa langue singulière et évoluant dans un monde culturel singulier et contingent. Il est proprement traversé par des fluctuations de sens irréductibles à l'œuvre à laquelle il prend part de manière critique. Cet autre-là, le transcendantal ne peut pas le *prévoir* puisqu'il se contente de justifier la nécessité *a priori* de sa possibilité en général. Si désormais la critique littéraire est partie prenante de l'œuvre qu'elle critique, avec le romantisme allemand, ce qui en elle est « critique »

à proprement parler, ce n'est pas seulement son pouvoir *a priori* de réfléchir l'œuvre, en droit infinie, en la limitant, et donc de la révéler comme autoposition poétique par son pouvoir même de s'y opposer ou de la finitiser – suivant le schéma fichtéen. Le « moment critique » de la critique – indistinctement critique esthétique et sociale – c'est aussi ce qui échappe à la nécessité, à savoir l'espace-temps culturel et historique dont il est le surgen, par où la finitude de l'œuvre se voit radicalisée. Celle-ci ne vit désormais que de sa rencontre chaque fois inédite avec la critique de l'autre, elle ne vit que de se tenir toujours à ce « point critique » où se révèle le passage de vie à trépas. Privant par avance le concept de toute clôture sur soi (par avance, car il n'est clos ni chez Kant ni chez Fichte), et en parlant à travers la langue, l'histoire rend le sens à sa fondamentale imprévisibilité et à l'énigme de l'altérité toujours radicalement située en elle. Les virtuosités irréductibles de la langue d'autrui – celle du lecteur, de l'auditeur, du spectateur, du critique de l'œuvre – et la manière dont la culture creuse de la différence en elle, renvoient à l'œuvre une image déformée d'elle-même et la réfléchissent ainsi².

On l'aura compris, loin de s'annihiler, les perspectives historique et transcendantale se dynamisent l'une l'autre. Friedrich Schlegel et ses compagnons ne tournent pas le dos au transcendantalisme, mais l'« historicisent » – comme l'ont très justement montré Christian Berner et Denis Thouard – en injectant de l'indéterminé à chaque étape de ce qui sinon demeure un strict auto-déploiement formel. Cela, du reste, les romantiques le font non sans « transcendantaliser » l'histoire en retour – cette seconde opération n'étant pas souvent visible, et plus rarement remarquée, mais toujours implicite. En effet, toute œuvre historique n'en demeure pas moins chaque fois autoréflexion de l'être-homme, capable, dans sa singularité même, de « prêter sa voix », pour le dire avec Stanley Cavell, à l'universel, et de réfléchir ainsi les conditions générales et nécessaires de la création humaine. Tandis qu'en son autoréflexion, l'œuvre réfléchit ses conditions de possibilité universelles, la langue singulière de

² Pour le rapport entre transcendantalisme et historicisme chez les romantiques, cf. les travaux à nos yeux essentiels de Christian Berner et de Denis Thouard. Parmi beaucoup d'autres, voir notamment : Ch. Berner, *Au détour du sens. Perspectives d'une philosophie herméneutique*, Paris, Cerf, coll. « Passages », 2007 ; D. Thouard, *Le partage des idées. Études sur la forme de la philosophie*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Philosophie », 2007 ; Ch. Berner et D. Thouard (dir.), *Sens et interprétation. Pour une introduction à l'herméneutique*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Opuscles Phi », 2008.

l'auteur (en particulier à travers le récit) leste d'une indétermination foncière les déterminations ainsi dégagées.

Il s'agit donc d'un chiasme, car l'œuvre est transcendantalisante pour le lecteur historique et historicisante pour le lecteur transcendantal, tandis que le lecteur est transcendantalisant pour l'œuvre historique et historicisant pour l'œuvre transcendantale. Au cœur de ce chiasme, il y a sans doute l'imprévu, l'immaîtrisable, la surprise, et le risque aussi, de la rencontre avec l'autre : l'effraction de l'indétermination de l'histoire pour ou dans l'œuvre s'auto-posant via le regard singulier du critique, la surprise provoquée en retour chez cette altérité historiquement située par l'autoposition transcendantale de l'œuvre, et inversement, l'inattendu des déterminations historiques retenues et consacrées par l'œuvre pour le critique soucieux de genericité et d'universalité. L'imprévu, ainsi, ne saurait être (seulement) une catégorie modale fondée ou nécessitée par la raison pure, car il transit la nécessité de toute catégorie. Mais il ne s'agit pas uniquement de l'imprévu de l'histoire au regard du transcendantal, à sens unique. En effet, le transcendantal (la quête des conditions générales et nécessaires du faire-œuvre humain), constamment réécrit dans et par chaque œuvre, est toujours lui-même inattendu et problématique pour le lecteur immergé dans son histoire. Il y a toujours, pour le lecteur historique, une événementialité du discours transcendantal lui-même.

L'imprévisibilité est ainsi le pivot, le foyer du *processus* intersubjectif de compréhension du sens, *c'est-à-dire aussi de son incompréhension*. L'œuvre est toujours pour partie là où son lecteur imprévisible ne l'attendait pas, et le lecteur est toujours pour partie non concerné par l'œuvre. L'auteur est toujours passif de l'activité du lecteur, et le lecteur est toujours passif de l'activité de l'auteur. Toujours passif du surgissement imprévisible de l'autre, nous trouvons dans cette rencontre le moteur même de l'activité de compréhension et indistinctement de construction du sens. L'incompréhension mutuelle, liée à la surprise de la rencontre, est le moteur de la compréhension et de l'interprétation du sens – du sens comme conflit.

Telles sont quelques unes des lignes de force du romantisme d'Iéna³, dans sa reprise subversive des Lumières. On ne saurait donc confondre cette transformation avec une pure et simple « réaction », comme le voudrait ce

³ Nous nous permettons de renvoyer à A. Dumont, « Narration et langage transcendantal chez Friedrich Schlegel et Ludwig Tieck. Le nécessaire, le contingent, l'imprévu », in *Revue philosophique de Louvain*, à paraître en 2013, pour une lecture du déploiement effectif de ces lignes de force de la *Frühromantik*.

cliché tenace, constamment réactivé par Habermas et nombre de philosophies politiques inspirées par l'« éthique de la communication », où l'imprévu s'apparente au mieux à un simple « paramètre » de la discussion⁴.

Mais revenons à Iéna. De prime abord, on le voit, en rendant à leur plasticité essentielle les discours philosophique, artistique et littéraire, le romantisme devrait s'accommoder d'avoir été mal compris. Il justifie d'ailleurs très efficacement cette situation. Car le non-sens joue à parts égales avec le sens dans ce chiasme de la compréhension romantique. Pour que l'œuvre apparaisse, au sens le plus minimal du terme, elle *doit* dans une certaine mesure se heurter à une impossibilité : celle de faire (tout à fait) sens pour autrui. Mais où se situe alors le « lapsus » qu'est tout entier l'essai *De l'impossibilité de comprendre* ? Le lapsus, c'est de dire avec une certaine brutalité – il faut en convenir – que tout ceci ne fonctionne pas, et que le public est idiot. On ne se comprend pas, et c'est insupportable. Car, c'est ce qu'a écrit Friedrich Schlegel,

« c'est une de mes particularités que de ne pas pouvoir du tout supporter l'incompréhension, pas même l'incompréhension des incompréhensifs, et moins encore l'incompréhension des compréhensifs. C'est pourquoi, depuis déjà longtemps j'avais décidé de m'adonner à un dialogue avec le lecteur sur cette matière et, sous ses yeux, là, sous son nez, de construire un lecteur nouveau, autre, à mon goût, et même, si j'en éprouvais le besoin, de le déduire »⁵.

L'ironie, plus virulente que jamais, se fait amère pour la première fois. Il ne faut certes pas renoncer à éduquer le public, comme le voulaient les Lumières, et on le peut d'autant moins que, selon Schlegel, le public éduque lui-même l'auteur par ses résistances – ce à quoi les Lumières n'ont jamais sérieusement songé. Et pourtant, comment ne pas être tenté de renoncer à l'histoire et de se limiter à une déduction transcendantale dudit public, posé, ou opposé, par l'œuvre, créé dans l'élan même de sa propre autoposition, dès lors que ce public ne comprend rien ? En ne comprenant

⁴ Suite à la querelle célèbre qui opposa Habermas à Gadamer dans les années soixante, on a généralement tendance à prendre l'herméneutique gadamérienne pour la championne du romantisme après-guerre. Très largement inspiré par l'ontologie de Heidegger, dont on se plaît aussi à souligner parfois le romantisme, le projet gadamérien n'est à notre sens que très lointainement romantique – où il faut aussi entendre la volonté de préserver l'originalité de Heidegger et de Gadamer. Pour nous, le chemin qui va de l'histoire de l'être à l'*Athenäum* (ou vice versa d'ailleurs), s'il a jamais été emprunté, a dû faire bien des sacrifices.

⁵ F. Schlegel, *op. cit.*, p. 266.

pas l'entreprise romantique, le public n'a même pas compris qu'il lui fallait buter sur elle ou lui résister afin d'entrer dans l'énigme d'un sens conflictuel. Un sens dont l'impartageabilité essentielle, c'est-à-dire en fin de compte l'inattendu ou l'imprévisible pour l'autre à jamais irréductible à soi, aurait justement été *cela même qu'il eût fallu partager*. Non, le public n'a même pas compris qu'il fallait s'opposer au romantisme, il s'est contenté de s'en moquer ou de s'en effrayer sans examiner les raisons de cette stupeur – examen qui aurait été le premier pas de la compréhension.

Bien sûr, les romantiques ne pouvaient pas eux-mêmes expliquer leur entreprise de façon lourdement thématique. Il leur importait de ne pas seulement dire ce qu'ils faisaient, ou d'exposer scolairement – à la manière de la pédagogie des Lumières – l'idée, en l'occurrence, d'une historicisation du transcendantal et d'une transcendantalisation de l'histoire. Encore leur fallait-il *faire* ce qu'ils *disaient*. Tel est le cœur de l'héritage fichtéen du romantisme, celui d'une adéquation réflexive de l'œuvre à elle-même en son autosition. Car si ce que l'on dit ne peut plus être inculqué au public comme un contenu de sens transparent à lui-même, le projet collectif du premier romantisme ne pouvait être communiqué à son tour de l'ancienne façon. Il lui est apparu bien plus puissant de « poétiser » immédiatement, de générer un discours dans lequel l'autre peut venir lutter avec et contre le sens en comprenant, à même l'écart qui le sépare de ce discours, la nécessité d'investir avec enthousiasme la quête du sens. Un sens dont le fond impartageable est justement cela même qui est mis en partage par le texte dans sa circularité historico-transcendantale, un sens toujours imprévu et inattendu pour l'œuvre et pour son autre ou ses autres. Les romantiques ne « parlent » jamais *de* cette stratégie : à proprement parler, ils la *performent*. Le roman, le fragment, le poème invitent, sans se référer à aucun canon extérieur et par trop arbitraire, à entrer dans ce travail de compréhension du sens par leur propre contenu problématique. De même, les considérations sur le genre littéraire ne sont jamais surplombantes ou extérieures à l'exercice stylistique : c'est en écrivant des fragments, des poèmes, des romans, que l'on interroge réflexivement le fragment, le poème ou le roman, et c'est en ironisant que l'on traite de l'ironie. À charge pour le lecteur de comprendre qu'il ne comprend pas (du moins pas tout à fait) et qu'il communique avec une œuvre dont il est par là même partie prenante.

Mais voilà : pour le Friedrich Schlegel désabusé de 1800, ce schéma cesse d'être opératoire. Le lecteur ne comprend même pas qu'il ne comprend pas : il ne comprend rien ! Il ne devient pas cette altérité toujours irréductible au texte et partie prenante de celui-ci. Marqué au fer par la

rhétorique de la clarté propre aux Lumières, le lecteur reste sourd à l'œuvre romantique, obscure et incompréhensible. Fidèle à elle-même, l'œuvre doit alors reconnaître en cette désespérante surdité une part de sa propre identité, désormais pathétique. Reste, pour l'essai *De l'impossibilité de comprendre*, à tirer les conclusions, en une manière de chant de cygne, de cet échec. Il le fait toutefois sans renoncer à l'adéquation réflexive toujours recherchée entre le faire et le dire, jusqu'en son caractère volontairement paradoxal – fierté oblige. C'est pourquoi, traitant « obscurément de l'obscurité »⁶ – comme le dit Denis Thouard –, avec une ironie complaisante et fatiguée, performant l'impossibilité de se faire comprendre, le texte n'est pas aisément compréhensible. L'intérêt de cet écrit réside dans le fait que Friedrich Schlegel, rageur mais enthousiaste malgré lui, trouve encore la force de faire de cette crise du premier romantisme tout son profit. À la fin de l'article, il s'adresse ainsi à son lecteur :

« Au vrai, vous seriez alors pris d'angoisse si le monde entier, comme vous le réclamez, devenait un jour pour de bon de part en part compréhensible. Et ce monde infini, n'est-il pas lui-même formé par l'entendement à partir de l'incompréhensibilité et du chaos ? »⁷.

Si se fait *de facto* entendre, dans ces lignes, l'ultime soubresaut de l'ironie développée par l'*Athenäum*, on peut *en droit* y lire la naissance d'un programme d'écriture parfaitement lucide quant à ses prétentions et plus précis encore qu'auparavant. Car cette fois, c'est clair : le monde et l'œuvre authentique étant en leur fond incompréhensibilité, non-traductibilité, l'incompréhension du public devient dans sa radicalité elle-même un moment nécessaire de la prise de conscience de soi de l'œuvre, et l'impulsion décisive de toute l'incompréhension encore à venir. Voilà qui, faisant d'une pierre deux coups, justifie non seulement le programme romantique passé mais en plus son échec. Le ratage d'autrui dans ce qu'il a de plus aporétique est bien ce par où émerge et se phénoménalise le faire-œuvre intraduisible – exact contrepoint de l'œuvre *aufklärerisch* –, désormais performé et manifesté. Bien sûr, c'est ironique. La compréhension réussie consistait, dans le programme schlegélien initial, à transmettre à autrui le fond impartageable, incompréhensible et intraduisible d'où le sens émerge, tout en transmettant une telle émergence de sens – l'invitation à traduire le sens incompréhensible constituant ainsi la première

⁶ D. Thouard, *Critique et herméneutique*, p. 263.

⁷ F. Schlegel, *op. cit.*, p. 274.

traduction. Le sens de l'œuvre aurait été transmis à l'autre à travers l'incompréhension mutuelle même, laquelle aurait dû pour cette raison rester relative et ne pas se voir absolutisée. Cette compréhension « réussie » n'en portait pas moins déjà en soi son drame secret, son espoir mais aussi sa mélancolie d'une compréhension universelle, et son rêve d'une communauté totale des esprits. Mais que ce fond impartageable en vienne à ne plus pouvoir se partager, à échouer à se dire, et le drame romantique devient tragédie. La parole tragique du romantisme, alors, n'est plus celle qui s'est élevée trop près du soleil, comme Icare, pour se brûler à l'incandescence d'une compréhension par trop solitaire d'un sens inaccessible au sens commun. La parole tragique devient celle qui est descendu trop bas, dans le fond incompréhensible, le chaos que nulle parole ne saurait traduire, ni même, par conséquent, transmettre à autrui. Ici, c'est à peine si la parole tragique parvient encore à s'opposer au sens commun. Car l'opposition suppose de pouvoir être communiquée à autrui. Or l'impasse nouvelle dans laquelle on se trouve est celle d'une impossibilité de communiquer à autrui que l'on ne peut pas communiquer avec lui.

Sans doute Friedrich Schlegel n'a-t-il que discrètement entrevu le caractère « monstrueux » de la littérature à venir qui voudrait s'inspirer de cette défaite hyperbolisée de la compréhension. Les héritiers les plus immédiats de l'*Athenäum*, les romantiques de Heidelberg – par exemple Brentano ou Arnim – n'ont pas plongé dans ce gouffre. Mais il est un écrivain de la troisième génération romantique – le romantisme de Berlin –, pour peu que ces divisions aient du sens, qui y a chuté : Heinrich von Kleist (1777-1811).

I. Kleist, « tombé par erreur »...

Par une surprenante ironie du sort, qui est aussi une malheureuse confirmation performative du problème, remarquons-le tout de suite, Kleist ne s'est pas inspiré à proprement parler de cette défaite de la compréhension. C'est, pour le dire encore plus clairement, *de n'avoir pas compris* qu'il y avait là un gouffre qu'il est tombé dedans. Bien qu'il ait côtoyé Friedrich Schlegel et son frère August Wilhelm, ainsi que Ludwig Tieck, bien qu'il ait été assez passionné par les écrits du premier romantisme pour projeter durant un temps d'éditer les Œuvres complètes de Novalis, Kleist n'est clairement pas, ou plus, un « iénaen ». Moins transversal que ses aînés, il touche seulement du bout des doigts les sciences naturelles et la philologie, et s'intéresse somme toute très peu à la

philosophie. L'épisode dit de la « crise kantienne » (*Kant-Krise*), à savoir la rencontre brutale de Kleist avec la *Critique de la raison pure* en 1801, n'est pas réellement soutenu par un travail philosophique en profondeur. Si le jeune écrivain y perd tous ses repères, au point de ne plus reconnaître de but à sa vie, comme il l'écrit dans une lettre célèbre à Wilhelmine von Zenge⁸, le kantisme vient d'abord rappeler une puissante fragilité, présente depuis toujours, et à vrai dire relativement indépendante – du moins selon nous – de la *Critique*. Car de celle-ci, Kleist, que l'on imagine feuilleter nerveusement les pages, retient et pleure – mais consacre lui-même en réalité – un dualisme phénomène-chose en soi, qu'il alourdit en n'en cherchant ni la signification épistémologique, ni les résolutions proposées par Kant lui-même dans le domaine pratique ou dans l'esthétique, pas plus qu'il ne fait l'effort de lire les postkantien Fichte et Schelling (ce qui l'éloigne encore plus nettement des premiers romantiques). Le kantisme vient à point nommé pour justifier et révéler à elle-même une *ontologie* dualiste tourmentée. Kleist rend ce faisant à l'être lui-même ce que la *logologie* de Novalis, et pour partie des frères Schlegel ou de Tieck, accordait aux signes et au langage (au point que le monde en sa matérialité même la plus prosaïque soit d'ordre langagier – c'est la *poetische Weltform* dont parle Novalis). Que rend-il à l'être qui, à Iéna, aurait appartenu au langage ? Non pas le dualisme au sens fort (absent chez Novalis et les Schlegel, lecteurs de Fichte⁹), qui est spécifiquement kleistien, mais le « problème » de la compréhension du sens en tant que tel. La compréhension se soumet à l'ontologie – on aurait tort de croire que c'était déjà le cas à Iéna.

Tel est le paradoxe. En faisant un pas en arrière par rapport aux avancées de l'*Athenäum*, Kleist, son disciple volontaire et involontaire¹⁰, va chuter dans l'*Abgrund* qui semblait en être l'horizon ultime en 1800. Kleist n'est jamais là au bon moment, et il n'est jamais compris par personne : emprisonné par erreur sous Napoléon, par les Français qui croient voir en lui un espion au service de la Prusse, alors qu'il n'est qu'un chroniqueur de passage, Kleist se voudrait en prise sur son temps. Pourtant, il se tient

⁸ Cf. H. von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, Band II, herausgegeben von Helmut Sembdner, München, Carl Hanser Verlag, 1984, p. 634. Dorénavant citées : SWB, suivi du tome et du numéro de la page.

⁹ Que l'on nous permette ici de renvoyer à A. Dumont, *L'opacité du sensible chez Fichte et Novalis. Théories et pratiques de l'imagination transcendante à l'épreuve du langage*, Grenoble, Jérôme Millon, collection « Krisis », 2012.

¹⁰ Sur ce point, l'on pourra consulter : A. Muzelle, « Kleist est-il romantique ? », in *Études germaniques*, 2012, n°1, pp. 57-68.

toujours en porte-à-faux par rapport à lui. Aristocrate prussien quand il voudrait être révolutionnaire, longtemps militaire de carrière comme ses ancêtres quand il se voudrait dramaturge, misanthrope dégoûté par la compagnie d'autrui quand il se voudrait apprécié de tous, rejeté par Goethe quand il se voudrait protégé par le père des Lettres allemandes, écœuré par les femmes dont il cherche toujours l'amour, mais qu'il fuit dès qu'elles se mettent à l'aimer... Sans cesse sur les routes, souvent à pied, embarqué dans l'un de ses multiples voyages dont généralement aucun de ses proches ne comprenait le motif, Kleist se suicide finalement au bord du Wannsee, à trente-quatre ans, après avoir tué à sa demande sa compagne Henriette Vogel, atteinte d'un cancer incurable.

Chez Kleist, l'intraduisible n'est plus ce que nous avons en partage avec autrui dans nos activités de « traducteurs » – paradigme de toute subjectivité romantique allemande comme l'a bien vu Walter Benjamin¹¹ –, il est ce que nous ne parvenons même pas à avoir en partage parce qu'il est désormais impossible de *dire* à l'autre que nous partageons avec lui une incompréhension réciproque. Kleist n'en est pas moins, avec le temps et la reconnaissance posthume, devenu l'un des plus importants écrivains romantiques, et certainement l'un des plus fameux dramaturges de l'Allemagne. Il a donc écrit et dit quelque chose capable d'activer, d'une manière ou d'une autre, la compréhension de l'être-homme. Notre thèse consiste à dire que son écriture est la performance, donc la *poiésis*, la création ou la génération, d'un non-comprendre de soi et de l'autre. Mais si ses textes performant l'activité de ne pas comprendre le sens, c'est, du moins en règle générale, on va le voir, *en tant que cette activité ne se veut pas elle-même condition de possibilité du partage du sens* pour les personnages de ses récits ou de son théâtre. Voilà, du moins, ce que nous pouvons en *comprendre*. Ce programme est pour nous lecteur(s) une splendide réussite, mais il aurait été un échec pour Kleist si celui-ci avait su que son lecteur pouvait le comprendre. Car le drame, pour Kleist, c'est non seulement que nous ne nous comprenons pas, mais en outre, et pire encore, que nous croyons souvent nous comprendre. Ainsi, il est impossible de sortir du registre du paradoxe, si cher à tout le romantisme.

¹¹ Là où le romantique anglais, ou du moins la postérité du romantisme anglais jusqu'à Edgar Allan Poe, est sans doute d'abord un « détective » avant d'être un « traducteur ». Il « décrypte » ou « décode » le sens plus qu'il ne l'interprète ou le traduit au sens fort. C'est du moins une suggestion que nous faisons. Nous remercions Éric Dayre, angliciste et comparatiste à l'École Normale Supérieure de Lyon, pour la richesse des échanges que nous avons pu avoir avec lui à ce sujet.

De sorte qu'en se réappropriant *inconsciemment* dans sa parole ce qui n'était déjà que le lapsus de l'*Athenäum*, Kleist ne pouvait par définition pas comprendre le programme dont ce lapsus disait l'échec¹². Il n'y a ainsi

¹² Les formulations employées ici cherchent davantage à dialoguer avec la psychanalyse qu'à en faire le soubassement implicite de notre lecture de Kleist. On veillera à bien laisser de côté les « structures » objectivantes et réifiantes d'un Lacan. Ne faisant l'objet d'aucune génétisation réflexive (à la différence des « structures transcendantales » bien comprises), ces structures préexistent en général assez à la rencontre singulière et imprévisible avec le texte pour qu'elles y repèrent toujours une illustration d'elles-mêmes – cette dernière fût-elle toujours « singulière », et l'analyste fût-il généreusement présenté comme l'élève du texte. Les structures manquent ainsi – c'est palpable dans les nombreuses réappropriations psychanalytiques de Kleist – la vitalité des textes en tant qu'ils créent eux-mêmes leurs propres règles et lois, et en tant que celles-ci se heurtent à celles du lecteur imprévisible. Dans la poétique romantique en général, il faut y insister, le texte répugne par avance à devenir le support de structures sous-jacentes, et encore moins d'un « sens caché » (Freud, lecteur de Hoffmann par exemple), un sens attendant sagement d'être « démasqué », et existant déjà dans la théorie – hasard heureux – avant d'être rencontré dans le texte. Il n'y a pas de sens, mais pas non plus de structure, préalable, extérieur(e) ou transcendant(e) à son *investigation elle-même* par l'autre en son caractère le plus énigmatique et problématique. Cette investigation, au moment même où *elle produit des effets sur l'œuvre*, est aux prises avec *les effets produits sur elle par l'œuvre*. Seules comptent – en se re-générisant à chaque fois – l'activité (les actes de l'auteur et les actes du lecteur) et sa création d'effets (irréductibles donc à toute « vérité du sujet », c'est-à-dire en réalité à toute vérité de la structure elle-même, voire de la « théorie »). Dans ce chassé-croisé, le sens *se joue*, littéralement, en même temps que l'unité à jamais précaire de l'œuvre, et par suite de l'être-homme lui-même. On ne saurait mieux dire que le sens n'indique aucune vérité-substrat du texte. Par ailleurs, le « sujet » romantique n'est jamais de façon par trop simpliste divisé et aliéné par le langage de l'Autre dont il chercherait ensuite à se déprendre dans la quête toujours manquée, toujours plus raffinée – et contemporaine de l'apprentissage de la symbolisation – de cet objet *a* qui, quant à lui, ne manque jamais au rendez-vous du psychanalyste « lecteur de ». Le langage n'est en général pas déchéant chez les romantiques allemands (à l'exception notoire de Kleist justement), alors qu'il l'est toujours implicitement chez Lacan, dont l'héritage pascalien et janséniste est frappant. Il faut en tout cas au moins admettre que les multiples divisions et fractures romantiques rééditent à l'infini l'interprétation que l'on pourra en faire, en raison même de la circularité historico-transcendantale. On veillera aussi – conséquence logique de ce qui précède – à évacuer l'imaginaire coupable d'un Lacan. On entend par là cet écran de fumée autoritaire, évidé de toute corporalité vécue et de toute affectivité (comme les autres structures d'ailleurs), qui nous apprend si peu mais nous illusionne tant, quant à ce Réel dont la parole ascétique et discrètement coupable cherche (quand même) à parler. Nous sommes alors au plus loin de la psychosomatique romantique. *Ces précisions sont d'autant plus nécessaires que, de tous les romantiques, Kleist est sans doute celui qui, en raison de son ontologie de la faute, se prête le plus facilement à ce type de réappropriation.* Comprendre l'imaginaire romantique (que l'on ne peut sérieusement approcher qu'après avoir étudié de façon approfondie la doctrine de l'imagination transcendantale chez Kant et Fichte, pour ce qui est de l'*Athenäum* en tout cas), suppose, à moins de vouloir encourager le plaquage lourd d'un régime discursif sur l'autre, de se défaire de certains « habitus ». La psychanalyse, lorsqu'elle accepte (mieux encore : lorsqu'elle désire) se rendre « étrangère à elle-même », comme dirait Novalis, devient alors une puissante interlocutrice – rendue au plus près d'elle-même, puisque, depuis ses origines, seule la parole singulière et énigmatique *de l'autre* lui confère cette légitimité qu'elle a parfois tendance à s'attribuer à elle-même. Dans le cas présent, le paradigme laplanchien du « traducteur » et ses prolongements psychosomatiques dans les travaux de Christophe Dejours pourraient autoriser un dialogue

chez lui nulle historicisation du transcendantal, parce que le transcendantalisme n'est pas une problématisation ou une construction, comme il l'était chez Novalis et les Schlegel. Il n'est plus qu'un constat ontologique : la coupure entre le phénomène et la chose en soi est absolutisée et rendue aussi injuste qu'arbitraire. Quant à l'historicité, elle est indistincte de ce constat ontologique : abandonnant l'imprévu, elle est vouée à répéter obsessionnellement une seule et même histoire, prévisible, celle d'une chute absurde et arbitraire dans l'incompréhension, celle de *la Chute* comme ou en tant qu'incompréhension. Comme l'écrit fort bien la germaniste Marthe Robert,

« La faute, chez Kleist, est beaucoup moins liée à des données précises, morales ou sociales, qu'à un état de choses absolument général. *Le drame engendré par une faute particulière n'est jamais qu'un moment exemplaire du drame de l'existence humaine, prise en dehors de toute histoire.* On peut dire que Kleist n'a écrit qu'un seul drame : celui où toute créature est engagée du seul fait qu'elle existe »¹³.

La singularité imprévisible de l'événement historique est immédiatement engloutie dans l'universelle incompréhension du sens, condition de possibilité parfaitement prévisible de sa mauvaise compréhension par le sujet, et de son impossible communication à autrui. Par suite, il n'est pas anodin que le paradigme fichtéen de la réflexivité soit tout simplement ignoré par Kleist, pourtant admirateur de l'*Athenäum*. Ce paradigme n'est pas seulement ignoré parce qu'il ne lit pas Fichte, mais parce qu'il ne lit même pas Fichte chez Friedrich Schlegel, lequel écrivait justement dans *De l'impossibilité de comprendre* : « *Goethe et Fichte*, cela reste la formule la plus facile et la plus adéquate pour toute l'impulsion donnée par l'*Athenäum*, et pour toute l'incompréhension que l'*Athenäum* a suscitée »¹⁴. Il ne croyait pas si bien dire...

Dans un petit texte intitulé *De l'élaboration progressive des idées dans le discours*, Kleist valorise explicitement une forme de pensée « à

fécond avec le romantisme. En revanche, les recherches de certains auteurs comme Michèle Jung sur les soi-disant « structures perverses », l'« éthique perverse », les « traits de caractère pervers » de l'écriture kleistienne et la supposée homosexualité refoulée de Kleist, recherches dont l'assurance est à la mesure de l'ignorance du contexte herméneutique, font violence à l'œuvre, que l'on ne saurait mieux rater (on trouvera des références sur : www.kleist.fr)... – mais quelles conclusions faut-il en tirer ?

¹³ M. Robert, *Un homme inexprimable. Essai sur l'œuvre de Heinrich von Kleist*, Paris, L'Arche, 1981, p. 40.

¹⁴ F. Schlegel, *op. cit.*, p. 270.

l'état sauvage », déliée de tout retour intellectualisant sur elle-même, et pour laquelle l'idée vient en parlant, comme il le note, de même que l'appétit vient en mangeant¹⁵. En outre, la fulgurance de l'idée suppose que le discours soit accueillant à l'égard des mille et une perturbations constamment générées par la socialité ou le monde sur un langage rendu par là même d'autant plus performant. Point n'est besoin de rappeler que la réflexivité fichtéenne – bien sûr irréductible à tout intellectualisme – ne saurait être ici atteinte, car elle n'est même pas en question. En passant à côté de ce qu'une réflexivité bien comprise peut apporter (le thème de l'autoposition de l'œuvre en prise avec ses oppositions), et en caricaturant la réflexion dont il ne veut pas, Kleist ne met pas à mal, en droit, les lignes de force du romantisme d'Iéna, mais il les neutralise en fait. L'orateur idéal, selon lui, devrait ne pas savoir quoi dire au moment où il ouvre la bouche et communique du sens à autrui. L'idée ne peut venir qu'en parlant, insiste Kleist (dont on sait qu'il souffrait lui-même de grosses difficultés d'élocution). Bien sûr, le rêve d'une spontanéité absolue de la parole n'est pas réellement neuf au regard de l'*Athenäum* et de ses multiples ambitions ou expériences avec le langage (c'est même l'un des aspects du *Witz* iénaen et de son « agilité »). L'inédit, toutefois, en particulier dans les œuvres littéraires de Kleist, c'est le caractère souvent monstrueux de cette pensée qui se forme toute seule au moment même du discours, assimilé – sur ce point Kleist est proche du premier romantisme – à une action. L'auteur illustre son propos comme suit. En se faisant interrompre par sa sœur lorsqu'il tente de résoudre un problème d'algèbre, la solution surgit souvent par ce parasitage même, là où plusieurs heures de réflexion avaient échoué. Dans ce cas-ci, chose rare, l'autre aide encore à « comprendre », pourrait-on penser. Sans doute, mais c'est à peine si le sens du problème mathématique, ou sa résolution, apparaît ainsi. Le principal, pour Kleist, c'est l'efficacité pragmatique de l'échange en sa fulgurance. Or l'efficace ne réside pas dans la solution mais dans la décharge nerveuse produite par la rencontre (de prime abord inattendue), ou au contraire dans un supplément de tension salvateur. Kleist note :

« Rien ne m'est plus salutaire qu'un geste de ma sœur lorsqu'il me semble qu'elle a voulu m'interrompre. Car mon esprit (*Gemüt*), déjà passablement surmené, trouve un supplément d'excitation dans cette tentative de lui

¹⁵ *SWB*, II, 319. Traduction française : H. von Kleist, *Anecdotes et petits écrits*, trad. fr. Jean Ruffet, Paris, Payot, 1981, p. 76-77. Nous renvoyons à cette traduction (en la modifiant parfois) lorsque nous citons les essais.

arracher de l'extérieur une parole dont il s'était rendu maître, et, comme un distingué général pressé par les circonstances, sa capacité est alors rehaussée d'un degré »¹⁶.

On le voit : une parole, cela ne se comprend pas, cela s'arrache. Et cet arrachement est d'autant plus violent qu'on en attend le salut. L'interruption de la sœur, en effet, est dite salutaire. Elle peut bien l'être : l'autre ne cherche pas vraiment à nous faire chuter dans l'incompréhension. Même dans les textes littéraires de Kleist, si l'autre nous fait chuter, c'est parce qu'il est lui-même occupé par sa propre chute, qu'il tente en vain de comprendre, quitte à faire chuter autrui pour voir si celui-ci s'en sort mieux ou s'il a des solutions dont on pourrait s'inspirer. Mais il ne verra jamais rien : il est ontologiquement impossible de communiquer à autrui qu'il est pour nous incompréhensible, et le caractère inattendu de la rencontre avec l'autre s'avère un leurre – comme en témoigne d'ailleurs, dans le cas présent, la relation toujours manquée de Kleist avec sa sœur, malgré ses « coups de pouce » en algèbre.

Dans une note intitulée *De la réflexion. Un paradoxe*, Kleist s'adresse à un fils imaginaire ayant bénéficié d'un mauvais enseignement, qu'il faudrait corriger. On aurait en effet voulu inculquer au rejeton, en suivant la tradition, la nécessité de faire précéder l'action d'une réflexion froide et prolongée. Or il importe au contraire d'user de la réflexion après avoir agi,

« afin que [la personne] puisse prendre conscience de ses erreurs et apprenne à régulariser son ressenti dans les circonstances à venir. La vie elle-même est une lutte contre le destin et en ce sens l'action est comparable à la lutte. Au moment où il empoigne son adversaire à bras-le-corps, l'athlète n'a d'autre préoccupation que d'agir selon la seule inspiration du moment. En revanche, s'il se demandait quels muscles il doit bander ou quels membres il doit mettre en mouvement pour s'assurer la victoire, il serait inmanquablement vaincu »¹⁷.

Toutes les formes d'action, en ce compris le discours, doivent d'autant plus précéder la réflexion que l'action est immédiatement conflictuelle et par essence capable de défaire et donc de rendre inutile toute préparation réflexive. L'action est complice de ce *kairos* que le dramaturge

¹⁶ *SWB*, II, 320. Trad., pp. 77-78.

¹⁷ *SWB*, II, 337-338. Trad. p. 99.

lui-même sent si peu dans son propre monde social-historique. L'article s'arrête alors assez brutalement, sans que le lecteur ait suffisamment de matériau pour comprendre pourquoi Kleist parle de ce phénomène comme d'un paradoxe, tant son argumentation semble évidente si l'on accepte sa définition de la réflexion (ici *Überlegung*) comme pur et simple parasitage de l'action. Il est évident que le lutteur gagne à ne pas réfléchir à la contraction de son muscle lorsqu'il doit le contracter en plein combat. En quoi est-ce paradoxal ? Les textes de Kleist sont souvent des actes manqués. C'est en ratant son lecteur et en lui faisant seulement comprendre par-devers lui ce qu'il a voulu dire que Kleist performe cette incompréhension qui ne doit pas même être la condition de possibilité de la recherche d'un sens partageable. N'achevant pas sa réflexion, celle-ci étant de toute façon déclassée par le propos lui-même, Kleist ne veut pas qu'une compréhension mutuelle soit même possible. Là est sans doute le véritable paradoxe de la réflexion, celui dont l'auteur s'est à dessein si mal expliqué.

Si Kleist ne veut plus sortir du fond intraduisible de l'être, découvert par ses prédécesseurs, c'est *faute d'avoir réfléchi* à sa traductibilité. Insistons-y toutefois : pour l'*Athenäum* héritier de Fichte il n'y avait pas lieu d'y réfléchir *avant* d'agir (en l'occurrence d'écrire), car il n'y avait, à l'époque d'Iéna, aucune distance entre l'agir (essentiellement langagier) et la réflexivité. Kleist, quant à lui, renonce à la coïncidence de l'action et de la réflexion et les détache l'une de l'autre : il s'agit de dépouiller l'action de son pouvoir de rencontrer l'autre en le *réfléchissant* comme énigme. L'action kleistienne, à commencer par le langage, se préoccupe certes *de produire de l'effet* (sur autrui, sur les corps, sur les vécus), des « effets critiques » bien calés dans l'épaisseur du langage – et elle est romantique en ce sens. Cependant, ces effets ne sont plus générés à même l'autoposition réflexive de l'écriture – et en ce sens ils ne sont plus « iénaens ». Entendons-nous : à proprement parler, Kleist ne cherche pas délibérément à soumettre le langage à une vérité préexistante ou indépendante des usages pragmatiques et intersubjectifs qui en sont en réalité les seuls « lieux ». Toutefois, la langue du dramaturge ne cesse de se vider de la réflexivité qui, à Iéna, entraînant autrui dans son mouvement spiralant, garantissait l'autonomie de la poétique. Ainsi, il est sensiblement amené à poser sa propre activité créatrice comme passive – exclusivement passive – de ce qui en elle et malgré elle se répète de façon compulsive, obsédante, et se présente comme agir fulgurant et volontairement irréfléchi. Or, sans la réflexivité, le fond de l'être – fût-il encore un agir – change de sens avec Kleist : il peut seulement se constater ou s'attester comme un fait. Kleist

retrouve ainsi, à distance de l'*Athenäum*, une forme de nécessitarisme ontologique.

Il ne faudrait pas comprendre que l'on cherche à pointer ici un « défaut » (ce serait grotesque) dans cette œuvre sublime dont nous cherchons seulement à décrire les rouages. Nous parlons ici du cœur de son propos, de ce point d'où toute sa puissance, fût-elle paradoxale, peut jaillir. En effet, Kleist reproche précisément à la réflexion de rendre possible une traduction, même une traduction de l'intraduisible. Il est donc nécessaire d'entendre une faute ontologique, dans l'expression : « faute d'avoir réfléchi avant d'écrire », et non un constat de notre part, platement moralisateur. Reste donc ce primat de l'action sur la réflexion, une action apparemment vouée à commettre des erreurs¹⁸. Car, on l'a lu dans l'extrait cité plus haut, lorsqu'elle intervient après l'action, dont elle est coupée étonnamment (pour qui est passé par Fichte et l'*Athenäum* en tout cas, où la réflexivité est l'agir même), la réflexion peut seulement se nourrir des échecs de l'action et inviter à maîtriser après coup toutes les décharges nerveuses provoquées par celle-ci. Ces décharges sont autant d'adresses à l'autre manquées et désertées par une parole sensée. Marthe Robert a de bonnes raisons d'écrire que, chez Kleist, « le mal ne consiste pas à mal agir, mais à agir, c'est-à-dire à entrer dans le déroulement historique du monde »¹⁹. Mais quant à celui-ci, elle ajoute : « sans connaître la loi qui le fonde secrètement »²⁰. Or il nous semble déjà excessif de conférer à ce monde une légalité secrète, toujours manquée par les personnages des nouvelles ou des pièces de Kleist. Car plus fondamentalement, le « se manquer », pour n'être même pas une loi démontrable mais un constat factuel, est tout ce qui fait office de loi.

II. Une violence sans communication

Faute de s'exprimer explicitement dans la parole ou le dialogue avec autrui, l'incompréhensible devra s'affirmer ailleurs, autrement, et par lui-même. Il n'a en soi aucun « intérêt », si l'on peut dire, à se manifester puisqu'il rechigne même à se faire condition de possibilité de son propre partage intersubjectif, en vue d'une interprétation. Mais il se manifeste en vertu d'une nécessité ontologique, laquelle, insistons-y, est constatée

¹⁸ On songe discrètement à ces « erreurs qui furent commises », et qu'il faut incessamment « corriger », dont nous entretient si puissamment le romancier américain Jonathan Franzen dans *Les Corrections* et dans *Freedom*.

¹⁹ M. Robert, *op. cit.*, p. 42.

²⁰ *Ibid.*

comme un fait, et n'est pas l'objet d'une enquête particulière. Il n'est à ce titre pas anodin que la nouvelle la plus fameuse de Kleist, *Michaël Kolhaas*, mettant en scène une injustice aussi violente qu'à la limite grotesque, soit écrite sous la forme d'une chronique journalistique neutre et objective, celle d'un simple témoin s'interdisant toute empathie²¹. Nous ne savons rien de la vie intérieure de Michaël et aucune considération psychologique ou morale n'apparaît. L'être est l'être incompréhensible et il se manifeste en ne se faisant pas comprendre, séparant ou isolant les existants les uns des autres, et se déchargeant en eux comme violence et comme injustice. Chez Kleist, de n'avoir pas compris qu'ils devaient dire à l'autre qu'il est incompréhensible, et de n'avoir de toute façon pas pu vouloir le dire puisqu'ils répugnent à être compris, les personnages meurent violemment, dans un bain de sang ou bien dans la folie. Plus systématiquement encore, ils tombent malades. Les personnages kleistiens tombent malades chaque fois qu'ils doivent répondre en première personne d'une action entachée d'erreur et à laquelle ils n'ont pas pris le temps de réfléchir – à l'image de ce corps soudain couvert de nécrose alors que rien ne laissait présager cela, dans *Le Duel*. Ils tombent évanouis, aussi, et s'effondrent brutalement sur le sol chaque fois que le regard incompréhensible de l'autre attend d'eux quelque chose dont ils ne peuvent répondre. Dans *La Marquise d'O...*, une femme chaste et vertueuse tombe enceinte de façon tout à fait improbable et incompréhensible pour tout le monde, et plus encore pour elle. En tous les cas, les personnages « tombent », du moins en français, puisque ces chutes sont encore une marque du devenir en allemand (*krank werden, ohnmächtig werden, schwanger werden*). Mais la chute physique d'un corps sur le sol, elle, est systématique. Et lorsque, par erreur, l'on « tombe » amoureux (*sich verlieben* en allemand), ainsi d'Achille et de Penthésilée, cela finit à terre, dans un bain de sang dont Goethe se dira poliment horrifié. Certes, ces morts violentes, ces maladies, ces évanouissements, ces rougissements inopinés – eux aussi récurrents –, ces transformations imprévues des corps, suggèrent une forme de culpabilité, très puissante chez Kleist, comme si chaque personnage cachait un secret honteux. En réalité, de telles chutes cachent la honte de ne pas pouvoir et, indistinctement, de ne pas vouloir, répondre de l'incompréhension universelle, de la Chute. On en est assez prisonnier soi-même pour ne pas pouvoir ou vouloir partager cette injustice avec autrui (alors qu'en droit on devrait pouvoir élever celle-ci au *logos*), chacun préférant dès lors s'absenter du regard d'autrui, quitte à le faire

²¹ Cf. M. Robert, « Une chronique inspirée », in *Europe*, 1986, n°686-687, p. 68.

souffrir, et sans lui donner les clés pour comprendre un comportement intraduisible. S'évanouir, mourir ou tomber malade pour s'absenter d'une forme de responsabilité impossible devant la Chute, fuir la culpabilité de ne pas pouvoir la traduire, être honteux de ne pas pouvoir et même de ne pas vouloir rendre des comptes à autrui de l'impossibilité factuelle de le comprendre : tels sont les ingrédients de la tragédie kleistienne. Ces chutes s'offrent ainsi à la traduction du lecteur, à laquelle – Kleist s'en rend compte progressivement –, on n'échappe tragiquement pas. Il convient néanmoins, pour leur faire droit, de les envisager toujours dans leur exigence d'impartageabilité.

Après avoir déchargé son pistolet sur sa bien-aimée, dans *Fiançailles à Saint-Domingue*, et faute d'avoir compris la stratégie qu'elle mettait en place pour le tirer d'affaire, Gustav comprend trop tard (la réflexion vient toujours après l'action, et elle sert à méditer une action de toute façon fautive) que celle-ci lui voulait du bien. Gisant dans cette mare de sang qui ne manque jamais à l'appel chez Kleist (quand des bouts de cervelle ne giclent pas sur les murs...), la fiancée tente de lui expliquer les raisons qui l'ont poussée à agir mais meurt à l'instant même où elle lui dit : « parce que... ». ²² Pourquoi avons-nous agi ? « Parce que ». La réflexion arrive parfois tellement tard qu'elle ne parvient même plus à acter d'une erreur. Gustav se maudit : « je n'aurais pas dû me défier de toi ; car tu étais ma fiancée sur la foi d'un serment, même si nous n'avions échangé aucune parole là-dessus ! » ²³. Voilà bien le problème : l'évanouissement, la maladie ou la mort – la violence en tout état de cause – viennent toujours, chez Kleist, en lieu et place d'une parole que l'on ne saurait dire. L'accord tacite, ici, était en fait un désaccord qui s'ignore et ne pouvait pas comprendre la violence dont il était lui-même porteur. Un tel serment, n'ayant jamais été dit, n'aurait donc pas pu se voir communiqué à autrui. Mais, secrètement – d'où la honte et la culpabilité de Gustav –, avoir été compris par autrui n'aurait de toute façon pas pu faire l'objet d'un désir. Car l'incompréhension universelle ne souffre aucune compréhension inattendue. Elle ne souffre pas l'imprévu, celui par exemple du *Tremblement de terre au Chili*, où le déchaînement soudain de la nature se confond totalement avec la violence des hommes : on le croit d'abord rédempteur, mais il s'avère en fait mortel, comme il fallait s'y attendre. Du moins pour presque

²² *SWB*, II, 193. Traduction française : H. von Kleist, *Récits*, trad. fr. Pierre Deshusses, Paris, Gallimard, 2000, p. 236. Nous renvoyons à cette traduction (parfois modifiée) lorsque nous citons les nouvelles.

²³ *SWB*, II, 193. Trad, p. 236.

tout le monde, car certains personnages s'en sortent à chaque fois. S'ils s'en sortent, toutefois, ce n'est pas parce qu'ils comprendraient mieux que les autres une situation qu'en fait ils ne comprennent pas, c'est seulement parce qu'ils sont touchés par la grâce. Il était déjà écrit qu'ils allaient s'en sortir, et cette situation *de fait*, cette situation que l'on ne peut que constater comme l'on constate la coupure ontologique du phénomène et de la chose en soi, appuie encore l'injustice de l'existence. Et ce, aux yeux des « sauvés » eux-mêmes, proies honteuses de l'arbitraire, dont ils ne peuvent rendre raison.

Si elle devait être libératrice chez Martin Luther, la grâce n'est plus qu'un synonyme de l'absurdité chez Kleist. On peut bien s'énerver de l'incompréhension universelle, comme le fait justement Luther lorsque Michaël Kolhaas, marchand de chevaux de son état, vient le consulter, après avoir mis toute sa province à feu et à sang suite aux mauvais traitements infligés à deux de ses chevaux par un seigneur malhonnête. Cependant, surpris puis estomaqué par la personnalité au fond inaccessible de Michaël, le fondateur du protestantisme qui n'y voit goutte dans son comportement, est réduit à s'exclamer, c'est-à-dire déjà à constater : « Incompréhensible et effroyable enragé ! »²⁴. C'est qu'en réclamant à cor et à cri qu'on lui restitue ses deux chevaux, Michaël semble incapable de *dire* les attentes monstrueuses qui sont les siennes envers le peuple et le monde, désirs honteux camouflés derrière ses chevaux. Il semble vouloir secrètement la mort, dès lors que le monde se dérobe à toute compréhension. Cependant, un tel désir de mort, Michaël ne peut pas même le communiquer à autrui, il ne parvient pas à le dire. La mort stupide de sa femme, intervenue tandis qu'elle tentait – une fois encore – de dénouer le conflit opposant son mari aux autorités, pousse Michaël à la surenchère, et l'amène à faire subir une terrible violence à autrui. Mais en faisant entendre à ce dernier le caractère injuste de sa situation, Michaël souffre de ne jamais pouvoir lui dire, ou lui hurler, qu'il y a plus terrifiant encore que sa situation particulière, et qu'aucun dédommagement ne saurait rédimmer celle-ci. Cherchant partout à faire valoir le droit, *son* (bon) droit, devant les autorités de la Saxe qui par intérêt refusent de l'entendre, le marchand de chevaux ne rencontre et n'active lui-même jamais que la violence intraduisible qu'il semble condamner.

Ce n'est pas faute de chercher à se faire comprendre et de se justifier auprès des personnes compétentes. Cependant, insistons-y, le problème est plus profond : se justifier, cela revient secrètement à être complice de la loi

²⁴ *SWB*, II, 46. Trad., p. 59.

des hommes, et de cela Michaël a honte. Se justifier, s'exprimer, c'est déjà trop : le langage est fautif, comme l'est toute compréhension et toute transmission d'un sens partageable, et la loi des hommes est par essence contaminée par la faute – c'est du moins ce que l'on constate. Ce que Michaël ne peut pas communiquer à autrui, ou, si l'on préfère, ce qu'il communique à travers sa muette violence, c'est le fait que la loi des hommes est incompréhensible, parce qu'elle sourd du chaos ontologique où toute loi s'abîme et fait fond simultanément. Pourquoi une telle débauche d'énergie meurtrière, pourquoi ne pas faire preuve de plus de patience, pourquoi ne pas choisir la voie la plus mesurée, pourquoi *une* exception au droit (l'injustice, à vrai dire mineure, dont il a été l'objet) devrait-elle générer une telle violence ? Parce que Michaël ne peut pas dire la facticité d'une incompréhension qui ne mérite pas d'être dite, parce qu'il ne peut même pas partager le caractère impartageable de l'injustice, sous peine d'en être le complice.

S'il attend d'être réhabilité, c'est dans la mort, et non dans une vie par trop accommodante avec l'incompréhension universelle (et d'autant plus fautive). La mort, elle au moins, semble penser le héros, est la pleine assomption de cette incompréhension. Voilà pourquoi l'on répugne, chez Kleist, à oser une traduction du sens, même lestée d'un fond incompréhensible. La mort est la pure coïncidence à elle-même de l'incompréhension, « sans chichis », faudrait-il dire : sans qu'elle ne doive, comme une faussaire, rendre raison d'elle-même dans un *logos* imposteur, c'est-à-dire dans la vie partagée. C'est pourquoi, lorsque l'électeur du Brandebourg, contredisant la position prise par la Saxe, reconnaît enfin Michaël et sa demande de justice mais le condamne dans un même élan, celui-ci recouvre une forme de sérénité. Le jour où justice lui est rendue – on lui restitue ses deux chevaux – est aussi le jour où le Brandebourg lui coupe la tête pour ses méfaits. La loi des hommes, lorsqu'elle refait enfin surface, s'identifie à la violence du chaos dans la mort. La cour fait savoir à Michaël qu'elle l'a compris et entendu. Reconnaisant de la reconnaissance dont il est l'objet, Michaël accepte la sentence : il entre enfin dans la béatitude et prend pour une rédemption la mort qu'on lui offre, dès lors qu'elle arrive en même temps que ses chevaux. D'une certaine façon, c'est là un ultime ratage entre les hommes de cette communauté : l'exécution de Michaël coupe tragiquement court à toute possibilité, pour lui, de se racheter effectivement. Mais en même temps, jamais l'incompréhension ne s'était à ce point accordée à elle-même. S'identifiant d'ailleurs lui-même à la loi véritable, à l'ordre, il rentre dans l'ordre, pour Michaël, que l'on tue le

rédempteur de l'Allemagne, puisque cet ordre est en son fond le plus abyssal celui de la mort, et non de la vie, et puisqu'aucune parole ne peut le justifier. Là même où Kleist est le plus proche, et sans ironie, d'une rencontre réussie entre subjectivités engagées dans la Chute, avec la reconnaissance du Brandebourg, le lecteur sent s'ouvrir sous ses pieds de la façon la plus puissante le gouffre de l'incompréhension universelle. Sans la révolte de Michaël, le monde était livré à l'injustice et au refus de partager la loi sensée des hommes, mais avec cette intervention, c'est-à-dire avec le chaos semé par Michaël (qui n'a rien d'autre à proposer), et puis avec la reconnaissance par l'électeur du Brandebourg de cette injustice, le monde est livré à la stupeur et à l'effroi d'un chaos capable de se reconnaître lui-même, et de faire mine de se comprendre dans la joie de Michaël condamné. La séparation, la scission, la coupure : Michaël a toujours été passif de ce cadre ontologique qu'il embrasse avec le sentiment d'une justice rendue au moment de mourir. Car la mort elle-même, c'est-à-dire l'ordre – le désordre – cosmique qui organise cette incompréhension mutuelle que l'on peut seulement constater, reprend enfin ses droits.

Chez ce lecteur de Kant qu'était Kleist, la causalité, catégorie *a priori* de l'entendement par laquelle la connaissance d'enchaînements objectifs est rendue possible, pour se perdre désormais dans les abysses de l'incompréhension, n'en est pas moins systématiquement reconduite. Elle n'est pas déclassée par le silence de l'autre, elle le représente bien souvent. Dans *L'enfant trouvé*, Elvire est sujette à des évanouissements dont personne ne connaissait la cause hormis Piachi, son mari,

« car jamais, de toute sa vie, elle n'avait prononcé le moindre mot à ce sujet. On était habitué à mettre ces ébranlements au compte d'un système nerveux surexcité/très irrité (*überreizt*), qui lui était resté d'une très forte fièvre contractée peu après son mariage, et l'on avait ainsi renoncé à rendre finalement raison de ce qui pouvait les provoquer (*über die Veranlassung...ein Ende zu machen*) »²⁵.

Là encore, une parole manque. Mais la cause, du moins la plus immédiate, est connue : Elvire reste secrètement éprise d'un homme, Colino, qui lui a sauvé la vie lorsqu'elle était adolescente, et qu'elle n'a d'ailleurs pas vu à d'autres occasions, puisqu'il est mort au cours de cette action. D'être tombée amoureuse de la mort, cette mort injuste qui est

²⁵ *SWB*, II, 203.

l'ordre même du monde, elle ne pourra jamais se remettre. Le mari, passagèrement sujet à des indispositions lui aussi, ne saurait trouver de parole rédemptrice pour elle. Pire, il est alité – donc absent et incapable – lorsque Nicolo, leur fils adoptif qui a pris la place du fils naturel Paolo – mort tout jeune dans une épidémie – profite de la faiblesse de sa mère pour lui apparaître déguisé comme le sauveur de jadis, diaboliquement revenu sous ses traits. Dans tout cela, il y a des causes décelables, et moins les mots sont dits, plus ces causes semblent apparaître dans leur tranchant. Mais elles expriment au fond toujours le ratage d'une compréhension mutuelle, dont l'origine se perd dans le chaos. Ainsi, Nicolo se persuade vite, déchiffrant les signes comme il peut, que sa mère adoptive le désire. D'ailleurs, à peine a-t-il besoin de manipuler ces signes qu'Elvire se sent faible et, fiévreuse, éprouve le besoin de gagner significativement son lit. Mais, de son côté, elle ne cesse de voir Colino, le sauveur de jadis, dans Nicolo, son anagramme. Sans doute ne peut-elle éprouver du désir pour l'un sans en éprouver pour l'autre. Elle aurait toutefois attendu plus de retenue de la part de son fils adoptif. Ce dernier, en effet, s'introduit un jour dans sa chambre au moment où elle se déshabille, et se montre entreprenant. Nicolo, récemment mis au courant du secret de Colino, s'est senti pour ainsi dire rageusement conforté dans son désir. Dès qu'elle l'aperçoit, Elvire, complice malgré elle, se trompe et s'écrie : « Colino ! Mon chéri ! »²⁶, avant, bien entendu, de tomber inanimée sur le sol. À l'aide de baisers fougueux, Nicolo s'empare alors du corps de sa mère adoptive, qui en mourra le lendemain d'une forte fièvre. Mais il ne parvient pas à ses fins, car Piachi, le père, survient à cet instant. Il tente d'abord, et c'est pour le moins surprenant, de se montrer conciliant, voire prêt à étouffer l'affaire, comme si tout le monde, lui compris, était honteusement complice de quelque chose d'inavouable. Mais lorsque son fils – entre-temps fait héritier de tous les biens du père et son conseiller en affaire –, se rebiffe et refuse de quitter les lieux, Piachi fuit chez son vieil ami notaire, chez lequel « il tomba sans connaissance à côté de son lit, avant même d'avoir prononcé la moindre parole »²⁷. C'est que, lui non plus, foudroyé par cette situation inouïe et désarmante, ne peut répondre en première personne de la Chute, et n'a au fond rien à en dire. Il peut seulement chuter. Dès lors, en bonne logique kleistienne, la violence se met à parler à la place de la parole, une violence paternelle venue beaucoup trop tard, après des années de confiance aveugle : Piachi fracasse le crâne de

²⁶ *SWB*, II, 212. Trad., p. 253.

²⁷ *SWB*, II, 213. Trad., p. 254.

Nicolo, et se retrouve condamné à mort pour son geste. Mais cette condamnation produit encore quelques surprenants malentendus. Au Vatican, où se déroule l'aventure, nul ne peut être exécuté avant d'avoir reçu l'absolution. Or Piachi refuse l'absolution afin, dit-il, d'être assuré d'aller en enfer y poursuivre sa vengeance contre son fils adoptif qui s'y trouve certainement. On doit alors surseoir à la pendaison de Piachi, protégé par la loi. Ce dernier ne s'en réjouit pas : au contraire, il maudit la loi, car elle l'empêche de jouir de sa vengeance, et ce, alors même qu'il peut s'il le souhaite jouir de sa femme au paradis en acceptant l'absolution. C'est là du moins ce qu'à contre-emploi les prêtres lui expliquent pour le convaincre. Il lui faudra menacer de tuer l'un d'entre eux pour accélérer le processus de son exécution. Finalement, Piachi se voit autorisé, si l'on peut dire, par le pape en personne, à être pendu sans absolution. Personne ne comprend personne ici-bas. Pire : on est coupable de ne pas vouloir rendre raison de cette incompréhension, dont il n'y a rien à dire. La mort est ainsi préférable à la vie : elle est l'incompréhensible enfin transparent à soi, l'incompréhensible en tant qu'il s'accepte lui-même sans faire de « manières ». En d'autres termes, et cela va s'éclairer tout de suite, la mort est délestée du *pathos* insupportable du dialogue humain. Feignant de comprendre quelque chose, et instituant cette feinte dans des lois, l'échange se montre aussi pathétique que les violentes tentatives de s'absenter de ce pseudo-partage intersubjectif dans l'évanouissement ou la maladie.

III. Le double corps et la marionnette

Or, contre toute attente, il est, pour Kleist, un corps qui ne chute pas. Un corps toujours retenu, toujours en suspension dans les airs. Ce corps serait du bon côté, du côté du noumène et non du phénomène déchéant, même s'il est désespérément visible, rien que phénoménal. « Désespérément », car au lieu de pousser l'humain à s'approcher de lui, un tel corps ne cesse de manifester l'écart impossible à résorber qui l'en sépare. Ce corps est celui de la *marionnette*, pour laquelle Kleist éprouve une brutale fascination lors de l'hiver 1801, suite à sa rencontre, peut-être fictive, avec un grand danseur d'opéra et marionnettiste à ses heures. Il relate cette entrevue dans un petit texte célèbre intitulé : *Sur le théâtre de marionnettes*.

L'ensorcellement provoqué par la marionnette sur Kleist était prévisible, tant ce corps-là coïncide absolument à son mouvement. Comme le lutteur de tout à l'heure, le corps humain doit veiller à chasser une

réflexion systématiquement embarrassante pour lui, tardive et souvent inutile, puisque les actes physiques sont par essence fautifs. En revanche, à l'opposé du vivant, de l'autre côté de la coupure ontologique, il y a la marionnette, dont chaque mouvement, explique l'interlocuteur de Kleist,

« possède son centre de gravité, et c'est à lui, au centre de la figurine, qu'il suffit de commander ; les membres, qui ne sont rien d'autres que des pendules, suivent d'eux-mêmes sans nulle intervention, d'une manière toute mécanique.

Il ajouta que ce mouvement était très simple ; que chaque fois que ce centre de gravité se déplaçait en *ligne droite*, les membres décrivaient des *courbes* ; et que, souvent, par suite d'une circonstance purement fortuite, l'ensemble était mis en mouvement sur une sorte de rythme similaire à celui de la danse »²⁸.

L'explication est confuse – on oublie souvent de le remarquer – sans doute parce que la connaissance de la physique newtonienne par Kleist l'était aussi : si le centre de gravité d'un corps en mouvement se déplace, il s'agit en principe toujours du centre de gravité *d'un corps* et non d'un « mouvement » à proprement parler. Il y a ici encore un malentendu significatif, qui rend l'explication kleistienne, consciemment ou non, difficilement compréhensible. Mais peu importe ici. Un seul élément doit au fond retenir notre attention : la perfection de la marionnette tient, selon Kleist, de son caractère strictement mécanique. Débarrassée de tout ce sur quoi le vivant achoppe constamment, la marionnette n'est rien qu'un pur et absolu mouvement irréflecti. Certes, elle est dépendante du marionnettiste, habilement comparé par l'interlocuteur de Kleist à un danseur. Car, afin que le centre de gravité des marionnettes conserve sa trajectoire rectiligne ou courbe – chemin conduisant à l'âme du danseur écrit Kleist –, l'opérateur doit de préférence se placer lui-même au centre de gravité de ses figurines en dansant. Compensant leur déséquilibre en se déséquilibrant, le marionnettiste est de prime abord indispensable. Mais il risque toujours de contaminer de ses gestes fautifs un mécanisme que Kleist rêve pur et sans tache. Son interlocuteur admet d'ailleurs bien volontiers le caractère supérieur d'une marionnette débarrassée de tout esprit (*Geist*) humain (trop humain !). Des marionnettes dont les danses, « ressortissant au seul domaine de la mécanique, pourraient bien, comme je l'avais envisagé, être exécutées

²⁸ *SWB*, II, 339. Trad., p. 102.

par le moyen d'une manivelle »²⁹. Et l'interlocuteur d'affirmer qu'aucun danseur, pas même lui, ne saurait égaler la perfection d'une marionnette parfaitement mécanisée. Lorsque Kleist lui demande d'énumérer ses avantages sur les danseurs vivants, il se voit répondre ceci :

« L'avantage ? Il serait d'abord négatif, mon très cher ami, c'est-à-dire que la poupée ne ferait jamais de manières (*sich zieren*). Car l'affectation (*Ziererei*) apparaît, vous le savez, quand l'âme (*Seele*) (vix motrix) se trouve dans un autre point qu'au centre de gravité du mouvement. Lorsque le marionnettiste, par l'intermédiaire de ses fils, ne commande tout simplement à d'autre point que celui-ci, tous les autres membres sont nécessairement ce qu'ils doivent être, c'est-à-dire morts : ce sont de purs pendules, conformes seulement à la loi de la pesanteur. Qualité exceptionnelle que l'on cherche en vain chez la plupart de nos danseurs »³⁰.

L'âme doit donc idéalement se retrouver dans le centre de gravité du « mouvement » qu'elle habite, poursuit Kleist, en se méprenant toujours sur la mécanique newtonienne. Or justement, l'âme et le centre de gravité en question ne font plus qu'un chez la marionnette. Celle-ci n'est magnifique que de ne pas être habitée, de n'être pas vivante, d'être purement mécanique. En regard de cette perfection inatteignable, toute déviation de l'âme par rapport au centre de gravité entraîne, chez l'humain, une affectation pathétique. L'interlocuteur se plaint d'ailleurs du manque de grâce et du caractère par essence maniéré de la plupart des grands danseurs de l'époque. Ainsi de P... (car Kleist ne veut pas encourir d'ennuis), laquelle, jouant Daphné poursuivie par Apollon, a l'âme coincée dans ses vertèbres lombaires au moment où elle se retourne. Ainsi de F..., jouant Pâris. Au moment où, « entouré des trois Grâces, il tend la pomme à Vénus : il a l'âme dans le coude (et c'est épouvantable à voir) »³¹. D'après le danseur-marionnettiste, ces mauvais schémas corporels sont fatals. Il s'en justifie de façon prévisible, du moins pour le lecteur familier de Kleist :

« De telles erreurs sont inévitables, ajouta-t-il après un instant de répit, depuis que nous avons goûté à l'arbre de la connaissance. Le paradis est bel et bien verrouillé et le chérubin est derrière nous ; il nous fait faire le

²⁹ *SWB*, II, 340. Trad., p. 103.

³⁰ *SWB*, II, 341-342. Trad., p. 104.

³¹ *SWB*, II, 342. Trad., p. 105.

voyage autour du monde, afin de voir si derrière il n’y aurait pas quelque part une ouverture »³².

Un corps incapable de réfléchir, comme celui de la marionnette, ne saurait se tromper, et ne saurait être affecté. On s’en souvient, cependant, l’action humaine est fautive en deçà même de la réflexion dont elle est éventuellement l’objet sur le tard. C’est donc en réalité, et plus fondamentalement encore, parce qu’elle est dépourvue de vie, et non pas seulement de réflexion, que la marionnette ne peut chuter. Bien qu’elle soit l’opposé de l’humain, la marionnette est aussi son double, suggère implicitement Kleist, car elle fonctionne pour ainsi dire « à l’envers » de l’humain. Le paradis, dit le texte, est verrouillé d’un côté, et il est permis de faire le tour du monde pour tenter d’y entrer par le côté opposé – comme si l’entrée arrière du paradis était le double salvateur de la première. Kleist se fait bientôt plus précis encore : si chaque pôle de la planète représente soit le monde de la marionnette soit le monde humain, il semble que seul un dieu puisse annuler la déchéance de la matière, la faire rivaliser avec la perfection du pantin, et harmoniser les deux pôles. C’est ici, précise le texte, « que serait le point où se rejoignent et s’agrippent les deux extrémités de la Terre sphérique »³³. Mais y a-t-il un dieu ? Rien n’est moins sûr. Et, pour l’heure, tout humain doit se contenter du caractère fondamentalement tragique de son corps, c’est-à-dire de sa vie, vouée au grotesque en regard de son double, de la mécanique froide et absolument adéquate à elle-même du pantin mort, évoluant à l’autre pôle. De ceci, Kleist a tiré l’une de ses rares comédies, *Amphitryon*, d’après Molière, où le mortel, fût-il de haut rang comme Amphitryon, général des Thébains, est surpris par son double divin. Celui-ci vient lui rappeler sur terre sa misérable condition, non sans, il est vrai, dans le cas de Jupiter déguisé en Amphitryon, profiter de son apparence pour goûter au lit d’Alcmène, son épouse et désormais maîtresse d’un dieu. Une telle nostalgie divine pour le sensible est *comique*. Le *tragique*, en revanche, bien plus prégnant chez Kleist, est le total désintéret des dieux-pantins pour le sensible.

La marionnette n’est pas un double rassurant : elle suscite inmanquablement une forme d’effroi, dont Kleist s’amuse à peine (*Amphitryon*, d’ailleurs, est bien moins drôle chez Kleist que chez Molière). Car enfin, pour être parfaite, la poupée n’en est pas moins violemment inhumaine et indifférente, comme la mort qu’elle « incarne ». Elle est

³² *SWB*, II, 342. Trad., p. 105.

³³ *SWB*, II, 342-343. Trad., p. 106.

effroyablement vide. La quête d'un sens, à laquelle se voue le corps vivant et organique, est systématiquement piégée dans son action, même la plus déliée de toute réflexivité, car elle demeure tragiquement *extérieure* à son centre de gravité, donc affectée et pathétique. Elle peut tout juste s'appuyer sur ce modèle à copier que serait la marionnette en sa mortelle indifférence. La poupée, c'est indéniable, représente l'adéquation idéale de l'âme et du centre de gravité corporel. Mais elle n'en est pas moins, par rapport au corps humain, l'autre pôle de la Terre, son opposé symétrique, auxquels rien ne la relie. Il faudrait un dieu pour donner un centre à ces deux extrémités qui n'en ont pas, et les personnages kleistiens se sentent justement coupables de ne pas pouvoir occuper ce centre impossible, dont ils s'absentent dans la maladie ou l'évanouissement. À la place de ce centre, il n'y a que le gouffre du non-sens. La mort des personnages, toujours tragique, leur permet à la fois de s'absenter et de tenter de rejoindre cette mortalité supérieure dont la marionnette est le nom, même si la mort en question demeure désespérément une mort d'homme.

Encore y a-t-il l'animal, plus évolué que l'humain, pour tenter d'occuper un tel centre, comme le montre l'anecdote par laquelle s'achève l'article sur le théâtre de marionnettes. Le meilleur des escrimeurs est un ours, dont nulle feinte de son adversaire humain, nulle manière, nulle affectation ne saurait altérer ou perturber la garde, froide et impassible. Car comme le dit l'interlocuteur de Kleist, la réflexion, dans le monde organique, est en rapport inverse avec la grâce, et l'ours, ayant infiniment moins de réflexion que le danseur, est infiniment plus gracieux que lui. Le corps humain ne pourra retrouver la grâce que lorsqu'il goûtera à nouveau à l'arbre de la connaissance, lorsqu'il reviendra dans ce paradis verrouillé après avoir, faisant le tour de la Terre pour entrer par l'autre côté, infiniment empli sa conscience durant ce voyage. Mais ce geste revient ultimement, comme le précise la fin du texte, à se délester de toute conscience, une conscience infiniment emplie coïncidant avec une conscience vide – où l'on peut voir, comme l'a montré Laurent Van Eynde, une forme de « dialectique », certes pour le moins pathologique³⁴.

³⁴ Cf. pour une lecture très stimulante mais suivant un fil rouge différent et déployant un autre arrière-fond théorique : L. Van Eynde, « Les formes du tragique dans l'œuvre d'Heinrich von Kleist : de la dialectique au néant », in *Les Études philosophiques*, 1994, n°1-2, pp. 191-213. L. Van Eynde, « Le tragique et le dialectique selon Heinrich von Kleist », in M. Lazzarini-Dossin (dir.), *Théâtre, tragique et modernité en Europe (XIX^e et XX^e siècles)*, Bruxelles, Peter Lang, 2004, pp. 71-83. Pour une analyse riche et précise de la correspondance de Kleist : L. Van Eynde, « Le voyage de Kleist à Würzburg et la naissance épistolaire d'une œuvre "dramatique" », in *Études germaniques*, 1999, n°2, pp. 217-240.

À l'époque où Kleist s'essaye au journalisme et couche sur papier une série d'anecdotes ou de remarques satiriques à son propos, notamment à propos du journalisme pratiqué en France depuis la Révolution, il continue à notre avis de tourner autour de la problématique du double. Kleist semble rêver – discrètement car il s'exprime à ce sujet par la négative – d'un journalisme neutre, factuel et « objectif ». Ce journalisme tranchant comme une lame de rasoir, à distance des intérêts gouvernementaux, rencontrerait le mode d'écriture développé notamment lors de la rédaction de *Michaël Kolhaas*. Même s'il se tient, par la force des choses, éloigné de tout débat épistémologique ou philosophique, Kleist sait bien sûr une telle entreprise impossible, ne fût-ce que dans la mesure où le langage lui apparaît par essence fautif. Le journalisme est voué à « s'affecter », et à chercher son centre de gravité dans les vertèbres cervicales, dans la bile, et surtout dans l'intérêt des uns et des autres... Toutefois, il n'est pas anodin que l'auteur puisse voir dans la froideur du « fait » un idéal à atteindre, là où d'autres préféreraient assumer le caractère engagé, pour le pire et le meilleur, de toute activité journalistique. Parler de journalisme « engagé », c'est évidemment s'avancer un peu compte tenu des enjeux immédiats de l'époque : on critique un journalisme « à la botte » des souverains et on lui oppose de façon binaire un journalisme totalement objectif. Il ne s'agit pas de faire de Kleist un positiviste avant la lettre – ce serait d'autant plus absurde que la science la plus présumée factuelle est infectée et corrompue par la Chute. Il convient seulement d'être attentif à la rengaine connue qui se fait entendre en arrière-fond, lorsque l'écrivain, raillant les journaux français et leur incapacité congénitale à énoncer des faits, expose sa solution : « Il faut donc rédiger deux journaux, dont l'un ne mente jamais, mais l'autre dise la vérité : ainsi le problème sera résolu »³⁵. En réalité, Kleist rêve d'un journalisme de marionnettes, dont nul humain ne tirerait les ficelles.

En tout état de cause, l'humain, comme complexe psychosomatique, pâtit tout à la fois d'un refus et d'une impossibilité de « rendre raison » de son mouvement, de son action, à jamais entachée d'erreur et au fond incompréhensible. Un *logon didonai* de type réflexif implique par définition un partage intersubjectif du sens nécessairement faux, car maniéré, affecté ou pathétique. L'échange avec autrui délocalise ça et là en pure perte un centre de gravité prétendument commun, et en réalité fictif, faute d'un dieu ou d'un demiurge capable d'imprimer dans la chair du monde, dont il serait

³⁵ *SWB*, II, 362. Trad., p. 131.

le créateur, la pureté mécanique de la marionnette – à la manière d'un *Timée* quelque peu subverti. Faute d'un centre sur base duquel l'échange pourrait s'orienter téléologiquement, la quête collective d'un centre de gravité est rendue d'autant plus vaine qu'elle est contrainte de s'habiller d'une affectation répugnante aux yeux de Kleist. À l'autre pôle de la Terre, ou bien dans ce paradis verrouillé mais effroyablement glacial où il faudrait entrer par l'arrière, *la marionnette ne représente pas elle-même un modèle d'auto-compréhension lucide et transparente* : d'aucune façon, elle n'a à se comprendre ou à rendre raison d'elle-même. Elle est adéquate à elle-même parce qu'elle est inhabitée et n'a rien à comprendre. Ce n'est donc pas en s'efforçant de se comprendre les uns les autres que l'on peut approcher, même timidement, l'idéal kleistien : celui-ci n'est pas l'Idée d'une compréhension universelle. Aux yeux de Kleist, la marionnette est moins un modèle que la doublure négative d'une condition humaine dont la déchéance se voit hyperbolisée. Elle n'oriente pas le corps vivant : elle le double, elle le mime en l'épurant de son affectation, et l'angoisse par là même.

Dans sa *Lettre d'un poète à un autre*³⁶, Kleist regrette d'avoir été compris par l'un de ses amis. Ce dernier glorifie, dans les textes du jeune prodige avec lequel il correspond, un vaste ensemble de qualités stylistiques, mais celles-ci apparaissent immédiatement superflues pour leur auteur du fait même qu'on les relève ou, pire, qu'on les partage. La réponse de Kleist à son ami, réputant ses éloges non pertinents, est difficile à évaluer pour cette raison. De prime abord, il semble valoriser l'idée d'une unité originelle de sens insécable. Enfouie dans chaque poème, une Idée pure – ou un sens irréfutable – s'abriterait. À charge pour l'œuvre d'art, quelle que soit sa nature, de faire disparaître (*verschwinden*) sans autre forme de procès tout ce qui relève de la coupe et non du nectar, comme il le dit. Et Kleist d'épeler le mètre, le rythme, les assonances, la forme du discours et finalement la langue elle-même : ce ne sont que des matériaux grossiers dont l'humain doit se servir pour communiquer le nectar irréductible à la coupe. Seule la pure pensée (*Gedanke*) doit être manifestée dans les mots, en eux-mêmes déchéants comme la bouche qui les prononce. Cette caricature d'idéalisme platonicien, apparemment à mille lieues des considérations littéraires de l'*Athenäum*, doit se comprendre, à notre sens, à partir du paradoxe kleistien. Entendons : le paradoxe d'un écrivain s'horrifiant lui-même de la charge pathétique ou affectée dont s'affuble

³⁶ Cf. *SWB*, II, 347. Trad., p. 111.

immanquablement une écriture condamnée à se tenir en porte-à-faux avec son propre centre de gravité. Ceci est d'autant plus effrayant pour Kleist que l'autre ne reconnaît pas ce qu'il y a à reconnaître. Et rassurant en même temps : l'incompréhension est toujours et encore confirmée.

Reste le rêve d'une signification pure et sans tache, qui serait au texte ce que l'âme est au centre de gravité du mouvement corporel, à savoir l'autre d'un rendez-vous toujours manqué. En effet, la forme authentique, écrit Kleist, doit permettre à l'esprit (*Geist*) de surgir du texte de façon absolument immédiate, là où « la forme imparfaite, telle un mauvais miroir, le retient captif »³⁷. Mais de quelle forme authentique peut-il bien s'agir puisque, sans nous la décrire, Kleist prend quand même le temps de juger malade la sensibilité au style en général et à la forme littéraire quelle qu'elle soit ? Sans doute l'auteur tente-t-il de s'en tenir strictement à son paradoxe, si l'on peut dire : il refuse d'être lu, interprété et surtout compris, à travers sa propre virtuosité stylistique, pourtant indéniable, tout en cherchant à développer toujours plus en celle-ci une forme de sécheresse, de dépouillement, de précision chirurgicale. Rien n'est moins complaisant qu'un texte de Kleist : tranchantes comme un scalpel, ses œuvres littéraires déploient des formes et des mots comme la marionnette déploie des gestes. Mais la froideur mécanique s'allie souvent à la stupéfaction, au détour du chemin. En effet, si la langue elle-même est de trop, la pure pensée du texte dont parle la *Lettre d'un poète à un autre*, répugnant honteusement et par devers soi à la partageabilité, n'est – peut-être à l'insu de Kleist lui-même – que le fond incompréhensible dont parlait Friedrich Schlegel. Or cela, c'est justement la langue, et les virtuosités (affectées malgré elles) de son style, qui le révèle.

Les synopes à répétition, les fortes fièvres et les maladies permettent de s'absenter du regard de l'autre et ne pas dire ce que l'on n'aurait de toute façon pas pu dire, sinon de façon pathétique – l'âme coincée dans la gorge. Mais malgré cela, ces violences faites au corps, inévitablement et à leur tour maniérées, ne permettent qu'à grand peine de pallier la violence sournoise du monde vivant, par laquelle nous sommes obligés d'être là *quand même*, à notre corps défendant. On peut comprendre ainsi la réaction ambivalente de Kleist devant *Le moine au bord de la mer*, l'un des plus fameux tableaux de Caspar David Friedrich. Car, ainsi s'exprime l'auteur dans ses *Sensations éprouvées face au paysage marin de Friedrich* : cette peinture « n'a que le cadre comme seul et unique premier

³⁷ *SWB*, II, 348. Trad., p. 112.

plan, et l'on a alors l'impression, lorsqu'on la regarde, qu'on vous a arraché les paupières »³⁸. Kleist a été sans aucun doute fasciné, comme tous ses contemporains, par *Le moine*. Mais sa fascination est mêlée d'effroi. Le cadre, au premier plan, n'est pas sécurisant : il signifie que la liberté inhérente au regard d'éventuellement se détourner de l'image, de s'en absenter, est engloutie et annulée par elle. Là où les personnages kleistiens effraient le lecteur par leur capacité à s'absenter du monde en se faisant violence ou en violentant autrui, Kleist s'effraie à son tour de la revanche du monde, plus violente encore, à savoir sa capacité à s'inviter toujours et partout dans le regard. Un monde intégralement mais tragiquement visible, pour celui qui, honteusement, ne peut répondre présent, mais ne peut jamais vraiment fermer ses paupières. L'évanouissement est ainsi la quête tragique d'une absence de regard. « Tragique », parce qu'elle est encore une mise en scène, une affectation, un décalage grotesque entre l'âme et le centre de gravité de ce corps couché par terre sous le regard de l'autre ou des autres, et irréductiblement pesant. Comme l'écrivait finement Jacques Brun dans *L'univers tragique de Kleist*, « nul écrivain n'a été plus éperdument terrestre et le dédoublement somnambulique si fréquent chez ses personnages ne leur enlève rien de leur pesanteur »³⁹.

IV. La petite Catherine de Heilbronn, ou ce mot que l'on ne saurait dire

Pour achever cette recherche, nous aimerions nous pencher sur une pièce de théâtre intitulée : *Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe* (*La petite Catherine de Heilbronn ou l'épreuve du feu*). Il s'agit de l'une des rares pièces de Kleist montée de son vivant, puisqu'elle a été jouée pour la première fois à Vienne en mars 1810. Sa rédaction remonte toutefois à 1807, l'année même où Napoléon démantèle la Prusse et où Kleist est arrêté pour espionnage. Année riche de rencontres aussi, puisque le dramaturge se lie avec Ludwig Tieck, Adam Müller et d'autres écrivains romantiques, mais aussi et surtout avec Gotthilf Heinrich von Schubert. Kleist a assisté à de nombreuses conférences de ce médecin et *Naturphilosoph* tardif, passionné par les phénomènes du somnambulisme, du rêve, du dédoublement de la personnalité ou de la clairvoyance. D'après les dires de Schubert lui-même, Kleist était l'un de ses auditeurs les plus assidus et les plus exigeants cette année-là. Il faut dire que ces thèmes se

³⁸ *SWB*, II, 327. Trad., p. 87.

³⁹ J. Brun, *L'univers tragique de Kleist*, Paris, Sedes, 1966, p. 32.

prêtent à une récupération aisée. Les travaux de Schubert, en effet, viennent opportunément médicaliser un phénomène, celui du double, qui se trouve depuis déjà un certain temps au cœur des préoccupations ontologiques de notre auteur. *La petite Catherine* nous intéresse particulièrement dans la mesure où elle met à l'épreuve le cadre théorique esquissé dans ces pages, en l'infléchissant dans une direction originale. Avec *Le Prince de Hombourg* notamment⁴⁰, la pièce constitue assurément l'une des rares œuvres kleistiennes à s'achever dans la vie et non dans la mort des héros, ces « incompris ». En outre, toujours avec *Le Prince*, elle fait signe vers l'onirisme de façon moins hésitante qu'ailleurs. De ce point de vue, ces deux pièces jettent un pont tardif avec le premier romantisme et ses préoccupations post-fichtéennes concernant l'imagination comme racine conflictuelle de la réalité.

Jusqu'ici, il faut le remarquer, les personnages ont rarement le temps d'imaginer chez Kleist. La coupure ontologique s'impose comme un fait avec une telle violence que toute la nouvelle, ou la pièce, suffit à peine, en général, à attester l'impuissance de l'homme face à ce *Faktum* qu'il convient d'abord et surtout de « gérer » de la façon la plus pragmatique. De même que les idées viennent en parlant, les actions à faire viennent en agissant, et les personnages semblent n'avoir tout simplement pas le temps d'imaginer quelque chose d'extérieur à ce qui s'impose pragmatiquement, et encore moins de rêver. Kleist lui-même imagine, bien sûr. Cependant, il ne cesse d'imaginer qu'il constate ce qu'il imagine, et c'est pourquoi ses récits se présentent de prime abord comme des chroniques journalistiques. Quant à la mise en scène théâtrale, elle apparaît de prime abord comme le déploiement froid et mécanique d'un agir humain fautif et affecté. Ludwig Tieck, pourtant, reconnaîtra en Kleist l'un des siens à la lecture de *La petite Catherine*, en laquelle il verra le type même de l'œuvre populaire. L'une des raisons en est sans doute que la forme du conte et le recours au rêve s'y mêlent à la forme du constat de façon inédite. Reste à voir ce qu'il nous est exactement permis de rêver.

La pièce se déroule en Souabe. Elle raconte l'histoire d'une jeune personne incomprise de tous. Comme toujours lorsque l'autre demeure inaccessible, la communauté s'occupe de le juger. Cette dernière, en effet, rejette systématiquement les personnes en lesquelles il lui est impossible de se reconnaître. Autrement dit, elle condamne les hommes et les femmes incapables ou pas assez capables d'affectation, inaptes à jouer faux dans

⁴⁰ Songeons aussi à *La Marquise d'O...*

l'échange intersubjectif. C'est pourquoi l'Acte un s'ouvre sur un tribunal. Un tribunal secret, encore bien, caché dans une grotte souterraine, où sont traitées les affaires délicates. Sans qu'elle soit l'accusée, Kätchen, la « petite Catherine », est au fond celle que l'on juge. Il s'agit de la fille de Théobald Friedeborn, modeste armurier de Heilbronn (littéralement : « la source qui guérit »), et plaignant en cette affaire. Pour son plus grand malheur, sa petite Catherine agit avant de réfléchir. Comme en outre elle le fait avec une naïveté confondante, s'affectant à peine du regard d'autrui, il est permis d'y voir un être humain dont l'agir s'approche dangereusement de celui d'une marionnette. À plus d'un égard, elle représente l'être vivant idéal selon Kleist. Elle est donc – car comment pourrait-il en être autrement ? – le comble de l'indécence pour les autres. Que fait-elle sans y penser ? Malgré son appartenance à un rang social inférieur, la petite Catherine suit partout, poussée par un amour terrible et sans concession, par une force et un instinct infaillibles, le comte Friedrich Wetter vom Strahl, dont le patronyme ramasse la fracture ontologique du monde kleistien. Si l'homme est ombrageux ou orageux (*Wetter*), il est aussi un être de lumière, un rayon incandescent (*Strahl*). Le père de Catherine, lui, s'est contenté de naître dans la paix (*Friedeborn*), et se plaint de ce que Friedrich Wetter vom Strahl, l'accusé donc, est venu la lui retirer, en séduisant sa fille par un sortilège incompréhensible. En effet, un jour que le comte est entré dans l'office de Friedeborn pour y faire fixer les attaches de son armure, Catherine, appelée par son père pour apporter au chevalier de quoi se sustenter pendant son travail, se fige de stupeur à sa vue, et laisse tomber plateau, verre et collation sans crier gare. Elle se jette ensuite aux pieds du client, baisant le sol de sa poitrine et de son front. Et, raconte Friedeborn,

« tandis que je la relève, elle, se repliant comme un couteau, m'entoure de son bras, le visage en feu tourné vers lui, comme si elle voyait une apparition (*Erscheinung*). Le comte vom Strahl, lui prenant la main, demande : à qui est cette enfant ? »⁴¹.

L'interrogation du comte est très claire : lui et la demoiselle ne se sont vraisemblablement jamais rencontrés avant cet épisode pour le moins étrange. L'affaire ne manque pas de piquant, non seulement parce que le comte vom Strahl n'y connaît rien en magie noire, mais en outre parce qu'il

⁴¹ *SWB*, I, 435. Traduction française : H. von Kleist, *Théâtre complet*, traduction par Ruth Orthmann et Eloi Recoing, Actes Sud, 1986-2001, p. 663. Traduction parfois modifiée par nos soins.

ne tient nullement à la présence continuelle de Catherine à ses côtés, jeune fille de basse condition se comportant comme une putain, et dont il ne se croit pas amoureux bien qu'elle ait toujours dégagé auprès de ses pairs un charme incomparable. Interloqué par la scène à laquelle il vient d'assister, le comte embrasse Catherine sur le front et la bénit, avant de tourner les talons. Mais la jeune fille, qui décidément ne veut pas réfléchir avant d'agir, décide de façon soudaine et impulsive de suivre le chevalier : elle se jette alors par la fenêtre, atterrissant à côté de son cheval, sur le pavé, où elle se brise les deux jambes. Et le père de poursuivre son récit devant la cour :

« La voilà donc sur son lit de mort dans la braise de la fièvre ardente, six semaines interminables sans bouger. Pas un son ne s'échappe d'elle ; même le délire, cette clé de tous les cœurs, n'ouvre pas le sien ; aucun être humain ne peut lui arracher le secret qui règne en elle. À peine remise, elle s'essaie à la marche, fait son baluchon et va sur le pas de la porte dans la lumière du soleil levant : où vas-tu ? demande la servante ; chez le comte Wetter vom Strahl, répond-elle, et elle disparaît »⁴².

Le décor kleistien est planté : Catherine ne saurait dire ce qui l'accable, il n'y a pour toute parole qu'une fièvre ardente et deux jambes brisées. L'impossibilité d'exprimer à l'autre, de lui faire entendre ce qu'il y a à entendre, et symétriquement la possibilité de violenter les corps, est comme à chaque fois non un simple manque de perfection, l'échec de l'acte performatif, mais bien une performance à part entière. En l'occurrence, elle est une manière de dire la tentative tragique d'adhérer au fond intraduisible et inexprimable de l'être lui-même. Il semble toujours que ce soit là, pour les héros kleistiens, le plus court chemin pour rejoindre, depuis ce côté-ci de la scission ontologique, l'autre pôle de la Terre, le paradis – royaume pur des marionnettes sans vie et sans parole, sans rien à traduire. Si la bouche de Catherine ne profère aucun son durant les longues semaines de son rétablissement, si le délire lui-même ne peut faire entendre ou prendre en charge dans sa folle musique l'incompréhensible secret, c'est parce que l'incompréhensible, répugnant à toute partageabilité, trouve dans le silence de Catherine son plus sûr asile. Au cours de cette opération, Catherine apparaît déshumanisée aux yeux des autres personnages, et c'est là justement ce qui lui confère, aux yeux de Kleist cette fois, un surcroît de perfection. Le dramaturge donne l'impression d'avoir enfin trouvé « son » personnage : la marionnette n'est plus ici elle-même mimée de façon

⁴² *SWB*, I, 436. Trad., p. 664.

grotesque par un personnage incapable de ne pas s'affecter dans cette imitation fautive ; au contraire, Catherine ne fait pas de manières, ou si peu. En tombant aux pieds du chevalier, elle ne se cache pas du regard de l'autre. Il n'y a pas d'évanouissement, ici, juste une chute silencieuse indifférente à l'interprétation qu'autrui pourra en donner. Quant à sa fièvre, elle est consécutive à un échec, celui de sa tentative de suivre le comte : elle est interne à l'action en son irréflexion même, et indifférente à la considération affectée d'autrui quant à cette action. Catherine, la « pure » en grec, est une putain aux yeux des autres – mais c'est sans importance pour elle.

Lorsqu'on la fait comparaître devant le tribunal secret, l'adolescente met immédiatement un genou en terre devant l'accusé. Confondant inévitablement les rôles, elle s'adresse à lui comme à son juge. Ceci est remarquable : si le seul regard d'autrui digne de considération ne saurait se donner à elle comme l'instance légitimatrice de son action, Catherine ne peut *a fortiori* rien attendre des vrais juges. Pure, elle ne voit que l'action pure irréfléchie, et croit déceler la même pureté chez le comte vom Strahl. *A contrario*, le tribunal – trop humain – est fautif et ses juges sont des danseurs pathétiques. Ils demandent à Catherine d'exposer la vérité des faits. Mais ceux-ci ne sont attestés par aucune parole. Soudainement rougissante, Catherine se tourne vers le comte et lui demande, non la permission de les raconter, mais la confirmation que c'est bien cela – raconter les faits – que l'on attend d'elle (*soll ich...?*). Soyons attentif car il y a ici – c'est inattendu pour le lecteur de Kleist – une première demande de traduction, dirigée uniquement vers le comte il est vrai. Les juges sont décidément incompréhensibles pour la jeune femme, qui se jette bientôt dans la poussière, aux pieds de son aimé :

« Prends-moi, ô seigneur, la vie, si j'ai péché !
Ce qui se passe dans le royaume muet de la poitrine,
Et que Dieu ne punit pas, les hommes n'ont pas à le savoir ;
Je dis qu'il est cruel celui qui m'interroge !
Mais si *toi* tu veux le savoir, alors parle,
Car devant toi mon âme est grande ouverte ! »⁴³.

Le cœur est un royaume muet, et si Dieu lui-même ne condamne pas ce silence, que peuvent déceimment exiger les hommes ? Catherine n'a rien à dire aux juges. Le comte propose alors d'interroger à son tour la jeune

⁴³ SWB, I, 443-444. Trad., p. 675.

femme, puisqu'elle semble ne bien vouloir s'adresser qu'à lui. La cour accepte sa stratégie, et l'on assiste alors à un échange parmi les plus curieux qui soient entre vom Strahl et Catherine, l'accusé tentant d'obtenir du témoin – c'est-à-dire de la victime, aux yeux du père –, et à la place des juges qui n'y parviennent pas, l'aveu de sa propre culpabilité ! Mais son langage est nécessairement maniéré, entaché par la faute. L'accusé joue à être un juge, et les juges sont au fond eux-mêmes accusés par le grotesque de la situation. Dans ce tribunal, peut-être le plus étrange de toute la littérature moderne, un dialogue de sourd se met alors en place entre l'amoureuse et le comte, qui ne se comprennent pas davantage que le tribunal ne se comprend lui-même. Car si Catherine accepte de répondre aux questions du chevalier, elle n'a rien à lui dire, même si elle ne va pas cesser de rougir :

« Chacune de mes pensées répondrait encore
À ce que tu m'as demandé : je ne sais pas »⁴⁴.

Le comte n'est pas arrêté par cette déclaration et, forçant le trait, il se prend au jeu. Il apparaît de plus en plus clairement aux yeux de l'assemblée que le premier n'a non seulement jamais contraint Catherine à le suivre, mais en outre que nulle consommation de cette fausse union n'est à craindre par Friedeborn. On croit s'approcher pourtant d'un tel inconvénient lorsque, s'accusant lui-même, le comte pointe un épisode de proximité entre la jeune femme et lui dans ses écuries. Mais cette dernière n'y a en fait obtenu qu'un coup de pied au derrière, et l'injonction de partir ! La cour n'a plus le choix : dans la mesure où il n'y a rien à juger, le comte est acquitté à l'unanimité. Le plaignant est outré :

« Mes très vénérés seigneurs, vous le déclarez non coupable ?
Dieu, dites-vous, créa le monde à partir de rien ;
Et lui [le comte] qui par rien et moins que rien
Le détruit et le rejette dans son chaos (*Chaos*) premier
Ne serait pas le maudit Satan ? »⁴⁵.

Théobald Friedeborn n'a pas tout à fait tort : même s'il se trompe sur les intentions du comte, car ce dernier n'y comprend rien lui-même, il est vrai que justice n'a pas été ici rendue. Le jugement rendu par le tribunal

⁴⁴ *SWB*, I, 444. Trad., p. 676.

⁴⁵ *SWB*, I, 451. Trad., p. 688.

légitime, si l'on peut dire, le chaos plutôt que la loi. Pourtant c'est bien cela, en fin de compte, la loi humaine, selon Kleist : un chaos qui, faute de se reconnaître, s'affecte avec mauvaise foi dans la loi, juridique ou morale. Cela étant dit, la parole du père traduit involontairement une certaine compréhension du problème. Le comte a-t-il détruit l'ordre du monde ? Peut-être, mais il l'a fait par rien et moins que rien, littéralement. Si d'aventure vom Strahl s'est pris pour Dieu, faut-il le préciser, il s'agit d'un Dieu bien dépourvu de cet entendement infini que la tradition lui a attribué, car il ne comprend rien. Paradoxalement, et simultanément, n'ayant pas la « perfection » de Catherine, l'action du comte est déjà beaucoup trop « entendue ». Elle est réfléchie, calculée, pensée, donc affectée d'humanité. Un entendement humain, au fond plus déchéant qu'une absence d'entendement – celle de Catherine –, ne saurait faire l'affaire. La jeune femme, de son côté, s'évanouit tout à coup. Ce sont là les seuls moments où elle perd connaissance : lorsque le comte, comme à l'issue du procès, la somme de ne plus le suivre. Quand la parole du comte se contente de faire mine de ne pas la comprendre, Catherine se borne de son côté à rougir. Dans les deux cas, la « marionnette » s'humanise chaque fois qu'elle bute sur le seul regard dont elle attend une forme de compréhension, regard bien incapable de lui renvoyer en retour autre chose que cette incompréhension même par laquelle Catherine se manifeste à autrui ! Plus encore : non content d'être cet unique regard en droit capable de comprendre Catherine, vom Strahl *doit* – on le devine petit à petit en même temps que le comte lui-même – *comprendre* l'incompréhensible Catherine. Non pas annuler son caractère incompréhensible par la compréhension mais partager cette incompréhension avec l'autre, et comprendre ainsi ce qu'ils ont en commun. Une compréhension bientôt rendue possible par l'amour.

Kleist n'avait-il pas inconsciemment rejeté la possibilité d'un partage avec l'autre de son caractère irréductiblement incompréhensible ? Les espoirs de Schlegel, nous y avons insisté tout au long de ces pages, représentent, du moins de prime abord, encore bien trop dans le romantisme plus tardif de Kleist. Y a-t-il vraiment autre chose, chez lui, que le *refus* de traduire et partager avec autrui son caractère incompréhensible, sous peine de devenir plus pathétique encore que celui qui s'affecte en traduisant ou plutôt en croyant pouvoir traduire le sens ? En tombant amoureux d'Achille, Penthésilée n'aura pas le loisir de partager quoi que ce soit avec celui-ci, sinon la mort, venue mettre un point final à leur rencontre. Entendons : à l'incapacité de chacun des héros de communiquer à l'autre qu'il est irréductible à la compréhension qu'on croit avoir de ses sentiments

– cette irréductibilité étant justement érotisée dans *Penthésilée*. Kleist se rend compte lui-même, dans une lettre du 8 décembre 1808 adressée au poète autrichien Joseph von Collin, de l'écart qui sépare mais relie en même temps *Käthchen von Heilbronn* à sa *Penthésilée*. Sans renoncer au dualisme dont il est coutumier, il considère les deux pièces comme un seul et même être (*Wesen*), une unité seulement coupée en deux, clivée, « comme le + et le – de l'algèbre »⁴⁶. On est donc fondé à croire qu'avec *La petite Catherine*, de façon inédite, un certain accès à l'autre est rendu possible. Qu'en est-il en réalité ?

L'Acte deux s'ouvre sur l'étrange mélancolie du comte, brusquement et confusément mêlée à un sentiment d'amour envahissant pour Catherine – amour dont la lettre à Collin nous indique déjà qu'il ne pourra se solder par l'impasse mortelle de *Penthésilée*. À la sortie du procès, le chevalier se surprend lui-même et réalise, dans la forêt, qu'il est amoureux de cette embarrassante jeune fille de basse extraction. Mais il l'aime d'un amour impossible, car comment partager quoi que ce soit avec celle qui n'a rien à dire, sinon « je ne sais pas » ? Peut-être en se mettant à l'écoute de ce pouvoir d'imaginer qu'il est si difficile, faute de temps, de laisser s'exprimer. Pris par sa rencontre fortuite avec Cunégonde de Thurnek, une aristocrate hystérique et manipulatrice, sauvée par inadvertance d'une situation fâcheuse grâce à l'intervention du comte et de ses hommes (alors même que la dame s'en allait justement lui réclamer une partie de ses terres sous un prétexte fallacieux), vom Strahl n'aura d'ailleurs pas le temps de rêver. Toutefois, il devra se souvenir que, dans le passé, *il a rêvé*, et que ce rêve avait du sens.

Certes, c'est là sans doute encore un fait à constater, pour Kleist, un élément de son histoire dont le comte devrait attester. La plupart de ses récits ne sont-ils pas emplis de ces attestations au fond toujours nécrologiques ? Le souvenir d'un rêve passé ne pourra pas non plus représenter une véritable ouverture à l'imprévu, car ce qui a eu lieu dans le rêve oriente de façon déterministe toute l'action des deux personnages principaux. En outre, ce rêve décisif dont il va être question dans un instant ne semble toujours requérir aucune véritable parole ; il est à peine nécessaire d'entrer dans son interprétation tant son message s'impose comme un fait indiscutable. Bref, *La petite Catherine de Heilbronn* ne nous ramène pas à Iéna. Et pourtant, si le romantisme de Kleist fait globalement signe vers une forme d'incompréhension ontologique, cruelle, tragique et

⁴⁶ *SWB*, II, 818.

sans appel, la pièce tente d'aérer subtilement la violence rigide du monde avec une forme de compréhension et d'accès à l'autre. Bien sûr – c'est chose « acquise » depuis la mort de l'*Athenäum* – l'autre demeure à jamais dans cette nuit incompréhensible dont la négation optimiste et sereine serait la solution la plus littéralement pathétique, surtout lorsqu'elle s'érige en loi(s) – et quand bien même l'humain n'échappe jamais à l'affectation. Peut-être s'agit-il alors pour Kleist de retrouver, sans vraiment en prendre conscience, ce *rêve* iénaen d'un partage de l'incompréhensible, en le rendant capable – mais cette exigence concerne alors spécifiquement Kleist et non plus l'*Athenäum* – de s'accommoder sans faire trop de manières, c'est le cas de le dire, du « maniérisme » ontologiquement engagé dans le partage intersubjectif. En l'acceptant modérément, autrement dit.

Il est significatif que le rêve de vom Strahl, déjà vieux d'un an au moment du procès, connu de son entourage et bientôt de Cunégonde, qui tentera d'en faire tout son profit, s'apparente davantage à une vision mystique qu'à un rêve. La vision s'impose au « rêveur » avec une certaine brutalité et fragilise la communication à autrui de son contenu. Et pourtant, elle va permettre à toute une communauté de se « trouver ». Quel est ce rêve ? Au cours d'une grave crise de mélancolie, bientôt commuée en fièvre et puis en délire, le comte, alité, répète de façon morbide que la femme qui pourrait l'aimer n'existe pas, et par suite, que le monde s'apparente pour lui à un tombeau. Une nuit, cependant, un ange lui apparaît soudainement et lui crie d'avoir confiance. Lorsque sa mère lui demande si ce message divin ne le fortifie pas, il se montre ambivalent : non, il n'est pas fortifié, mais oui, il le sera quand il verra la femme qu'on lui a destiné. En l'occurrence, explique-t-il avant de se rendormir, l'ange a promis de le conduire la nuit de la Saint-Sylvestre vers la seule femme capable de l'aimer. La Saint-Sylvestre arrive enfin, et au cours de la nuit, vom Strahl se relève à moitié, délirant, aux prises avec une apparition. À sa mère qui le veille, il réclame son armure, afin de pouvoir aller « auprès d'elle (*zu ihr*) »⁴⁷. Après quoi, il tombe mort. Cunégonde, à qui l'on raconte l'épisode, s'interroge : voulait-on signifier « pareil à un mort (*einem Toten gleich*) »⁴⁸ ? Non, lui répond Brigitte, gouvernante du château du comte où elle séjourne : il était littéralement mort. Dans sa poitrine régnait « un silence comme dans une chambre vide »⁴⁹. On songe naturellement à la poitrine muette de Catherine dont il a été question lors du procès. Plus un seul souffle ne s'échappe de la

⁴⁷ *SWB*, I, 470. Trad., p. 720.

⁴⁸ *SWB*, I, 470. Trad., p. 720.

⁴⁹ *SWB*, I, 470. Trad., p. 721.

bouche du comte, insensible à toutes les stimulations extérieures tentées par le médecin. Et pourtant, *incompréhensiblement*, le comte se redresse tout à coup, alors que le décès allait pouvoir être déclaré. Il racontera à plusieurs reprises – comme une suite de faits – l’aventure incroyable de son esprit : comment l’ange l’introduisit dans la chambre d’une ravissante fille d’empereur, laquelle se jeta à ses pieds. L’ange lui montra alors une marque rougeâtre sur la nuque, permettant d’identifier la jeune fille, dont le comte ne peut fixer le visage une dernière fois car une servante entra tout à coup dans la chambre avec de la lumière – dissipant les brumes de la « vision ». Friedrich Wetter vom Strahl, le miraculé, se relève alors, reprend goût à la vie et recouvre la santé.

Bien sûr, il est vain d’attendre du rêve ou de la vision la réparation du péché originel ou le comblement de la faille ontologique dont le clivage irrémédiable de chaque existant est la signature et la continuation. Mais il est possible de faire des compromis. Généralement, on ne s’en sort pas chez Kleist, et ce, en vertu d’un cercle vicieux : on chute en s’affectant complaisamment, mais on chute de façon plus pathétique encore en croyant approcher la perfection de la poupée, en un mimétisme grotesque à son tour. Or la rencontre avec Schubert et la clinique du somnambulisme vient à point nommé pour relever le défi d’un accès à l’autre qui soit aussi un accès du soi avec lui-même, et ce à l’intérieur du cadre ontologique étayé dans ces pages. Ceci semble de prime abord paradoxal, tant le somnambule vit dans deux mondes différents. Nous savons cependant qu’il n’y a pas lieu de résoudre ou même de « corriger » le clivage, dont l’origine incompréhensible est cela même que le romantique rêve de communiquer à autrui. Du moins, si le projet kleistien renonce *généralement* à cette communication, il semble chercher, ici, à se montrer conciliant à son égard.

L’avantage incontestable du somnambule, ou du double, est sa capacité à disqualifier la chute et la maladie puisqu’il « tient ensemble » deux mondes, s’absentant de l’un sans même voir ou comprendre qu’il s’absente de l’autre, et ne retirant donc aucune culpabilité de ses retraites nocturnes successives. *A priori*, les deux mondes ne peuvent pas aisément entrer dans un rapport qu’on dira ici dialectique, si tant est qu’ignorant l’autre monde, chacun des mondes ignore du même coup qu’il a pour mission de le nier et, par là même, de le révéler. Kleist, à rebours ou à rebrousse-poil de l’idéalisme allemand, ne se facilite pas la tâche : la conflictualité des opposés ne doit pas déboucher trop facilement sur un processus de reconnaissance que la plupart de ses écrits s’obstinent, jusqu’au paradoxe, à ne pas vouloir reconnaître. Dans le cas présent, ce

processus semble néanmoins – une fois admise son extrême précarité – représenter une voie d'accès privilégiée à l'autre. L'ironie du sort veut que la pièce ait été écrite l'année même où est parue la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel, chacun des deux textes ignorant l'autre...

Dès lors, comment caractériser le « compromis » mis en scène, du moins selon notre interprétation, dans la pièce ? Durant les semaines au cours desquelles l'adolescente le suit aveuglément, le comte ne se rappelle pas de sa vision, pas plus qu'au cours du procès il ne fait le moindre lien entre Catherine et la femme promise par l'ange dans les sueurs de la fièvre, et « vue » au cours de sa « mort ». Il est clivé et ne peut accéder à lui-même par lui-même. En revanche, en voyant le somnambulisme de l'autre, vom Strahl – homme pourtant diurne et donc affecté – va petit à petit reconnaître sa propre nuit. En *traduisant* pour lui l'agir de Catherine, la forêt significativement *crépusculaire* dans laquelle débouche le chevalier à la fin du procès va le renvoyer confusément à ses propres songes. Le comte se sent envahi d'un sentiment d'amour pour cette automate si prodigieusement inhumaine. La petite Catherine se présente ainsi comme un somnambule plus que comme une marionnette – si du moins le somnambule peut s'entendre comme une marionnette « à temps partiel ». Catherine est un somnambule en plein jour : elle fait ce qu'elle croit devoir faire et voit ce qu'elle croit voir sans éprouver le moindre besoin d'en donner une explication, sans culpabilité, générant autour d'elle l'incompréhension qu'elle manifeste en accord avec le fond de l'être. Catherine est en crise continuée de somnambulisme depuis la rencontre brutale avec le comte vom Strahl et elle semble ne plus pouvoir décoller de sa nuit. Or, sans comprendre tout d'abord pourquoi – c'est entendu –, le comte va *tomber amoureux de l'incompréhensible*. Certes, on ne saurait tomber amoureux d'autre chose chez Kleist. Mais l'amour s'apparente ici à une forme de reconnaissance et d'accès véritable à ce qui, en l'autre, est inaccessible – à l'inhumanité même de Catherine, dans le cas présent. Morte quelques minutes ou quelques heures, la poitrine silencieuse et vide de vom Strahl a rejoint la poitrine muette de Catherine : en deçà de toute parole, deux êtres que tout oppose sont entrés en relation à travers une absence identique d'animation – et de compréhension.

La pièce se termine par la vie et non par la mort des protagonistes parce qu'une ébauche de dialectique semble enfin pouvoir, aux yeux de Kleist, résister au chaos – et ne plus s'offusquer de ne pas lui correspondre tout à fait puisqu'il y aura échange et même union. Vom Strahl est entraîné par le somnambulisme de l'autre, là où Catherine attend une reconnaissance

par le monde diurne, celui du comte, de sa pureté nocturne et mécanique. Il s'agit d'un compromis car chacun des mondes se montre prêt à « marchander » avec l'autre : Catherine s'humanise et s'affecte en s'évanouissant ou en rougissant – perdant ainsi quelque peu de sa « puissance » de marionnette, pourrait-on dire sur un mode spinoziste –, mais cela se produit seulement lorsque le comte refuse, nie ou se heurte à la nuit qu'elle lui présente et lui offre à aimer. Ce faisant, toutefois, un processus de reconnaissance s'enclenche bel et bien, car en lisant ces brutales irrptions d'humanité dans un comportement entièrement mécanisé, vom Strahl s'y sent aspiré et se prend au jeu : il est délicatement – sans violence, une fois n'est pas coutume – transporté par une véritable poétique de l'incompréhensible, et reconduit à sa propre nuit délirante. Tomber amoureux : voilà bien la clé ! Encore faut-il que les amoureux n'appartiennent pas au même monde, comme Achille et Penthésilée, sans quoi la communication est un gouffre, et non un miroir – ici devenu timidement « réfléchissant ».

Bien sûr, entée dans une vision mystique à peine partageable par le récit et non dans l'universalité du concept, la rare « dialectique » kleistienne ne saurait contenter tout le monde, pas plus qu'elle ne saurait même se faire comprendre de tous. C'est pourquoi, lorsque Cunégonde, arrière-petite-fille d'empereur, se persuade qu'elle est l'heureuse élue de la vision et se défait tout de suite de ses revendications concernant le domaine de vom Strahl, la faute ontologique devra bien disqualifier quelqu'un. D'autant plus que l'ensemble de l'entourage de vom Strahl fait la même interprétation de sa vision : Cunégonde aurait ainsi été la femme présentée au comte par l'ange. Seule la mère du chevalier, la comtesse Hélène, est hésitante quant à l'union de Cunégonde avec son fils. De son côté, le comte lui-même *se trompe* en la désirant bientôt pour femme, oubliant, une fois encore pourrait-on dire, la petite Catherine, après tout fille d'armurier et non d'empereur. La faute guette toujours. Le somnambulisme, faut-il y insister, est une dialectique maladroite, tâtonnante, jamais certaine de l'existence même de ces deux mondes qu'il lui faut, grâce à l'intervention d'autrui, mettre en contact en évitant de les réfléchir de façon trop appuyée, donc de s'en affecter fautivement. Le comte répudie toujours la petite Catherine, même lorsque, conduite au couvent par son père, elle intercepte et lui transmet un courrier annonçant l'imminence d'un complot ourdi contre lui, au château de Thurneck où il se trouve à présent.

Cependant, de nouveaux signaux mettent bientôt en péril les fiançailles du chevalier et de la belle Cunégonde. Tandis que le château est

en feu, Catherine, dont l'intervention s'est finalement avérée salutaire, va courageusement chercher dans les flammes un objet cher à Cunégonde. Mais le château s'effondre tandis qu'elle s'y trouve encore, et nul ne comprend comment celle que l'on croit maintenant brûlée vive peut apparaître aussi soudainement couchée sans aucune blessure à l'écart du château. La réponse à cette énigme est simple, quoiqu'invisible aux yeux des autres et donc difficilement attestable par le sens commun : un ange – à peine distinct de la marionnette finalement – l'y a déposée. Cet épisode incompréhensible (l'« épreuve du feu », sous-titre de la pièce) produit son effet sur le chevalier. Il est un rappel du fond nocturne et intraduisible de l'être sur son monde réglé et ordonné par l'entendement. À nouveau attiré par la jeune fille, dont son domaine seigneurial redevient le domicile pour un temps, le comte se risque à faire une expérience. Son valet le lui avait assuré : la jeune fille parle en dormant. Pourrait-on lui arracher ce mot qu'elle se refuse à dire, en s'invitant dans son sommeil sans la réveiller ? Serait-il possible d'obtenir ainsi – en l'arrachant – le fin « mot » de l'affaire et de se débarrasser d'un problème toujours encombrant ? Pourrait-on enfin comprendre pourquoi Catherine ne peut s'empêcher de suivre le chevalier depuis si longtemps et de façon si impulsive ? Qualifiant lui-même son idée d'« expérience », le comte va s'ouvrir à l'énigme de Catherine et se laisser entraîner à son corps (encore un peu) défendant dans une véritable « poétique du somnambule », ou plutôt une « érotique du somnambule ».

S'approchant de la jeune fille endormie, il l'appelle doucement. Sans ouvrir les paupières, Catherine, manifestement endormie, lui répond qu'elle ne dort pas, mais qu'elle le voit sur sa jument blanche au milieu d'une belle prairie. Un dialogue des plus étranges s'engage alors entre une marionnette de basse condition qui, à l'intérieur de son rêve, adresse à autrui cette demande d'amour enfin non affectée, si longtemps cherchée par Kleist, et un chevalier, fasciné par la nuit mécanisée de l'autre, sommé de traduire cette demande pour le monde diurne. Catherine lui prédit qu'à la Pâques de l'année suivante, il l'épousera, comme cela a été prophétisé la nuit de la Saint-Sylvestre. La jeune femme ajoute que cette nuit-là, c'est bien lui qu'elle a vu en chair et en os. Le comte peine tout d'abord à faire le lien avec sa propre torpeur de la Saint-Sylvestre. Puis, soudain, le sens se fait, c'est-à-dire qu'il se partage. Il s'atteste en commun plus qu'il ne s'interprète grâce à l'autre car il n'y a, comme on le sait depuis le début, rien à en dire. Mais enfin, une rencontre a lieu, entre un noble éveillé et une vagabonde endormie. Les registres diurne et nocturne cherchent ici à s'accrocher l'un à l'autre, à se séduire mutuellement, à se reconnaître, en faisant un

compromis. On n'aurait pas pu éviter l'affectation pathétique si les deux êtres étaient éveillés dans ce dialogue. Inversement, le seul moment où ils se sont rencontrés tous les deux endormis, voire morts, a été précisément l'épisode de la vision. Ce partage-là, s'il a eu lieu, était trop singulier pour permettre à un tiers (humain) d'attester d'une relation, bien qu'il ait été mortellement indifférent à toute affectation. Entre les deux, cet épisode de la scène deux de l'Acte quatre permet aux protagonistes d'utiliser le chaos incompréhensible où s'abîme toute communication pour communiquer et partager une rencontre : la veille et le sommeil communiquent dans une forme d'immédiateté incompréhensible pour le sens commun, et pourtant créatrice d'un sens partagé. La plupart du temps, Kleist présente non seulement une incompréhension généralisée, mais tient en outre à distance la volonté même de se faire comprendre. Or ici, point n'est besoin de rougir ou de s'évanouir pour ne pas devoir dire à l'autre qu'on n'a rien à lui dire : rougir ou s'évanouir devant l'autre, qui ne saurait le voir ou l'attester puisque cela ne se produit pas dans son monde (l'un est éveillé, l'autre est endormie), n'aurait pragmatiquement parlant – car il faut raisonner en ces termes – aucun intérêt. Dès lors, parce que ces mondes ne communiquent pas, force est de constater qu'ils communiquent. En ne devant plus souffrir de dire à l'autre qu'on ne veut pas le comprendre, une place se libère fortuitement pour la compréhension.

Cette duplicité des corps et des esprits ne va pas sans effroi, à l'image de l'angoisse dont vom Strahl est tout à coup transi à la fin de ce dialogue inouï, juste avant le réveil de Catherine, stupéfaite de le voir à ses côtés :

« Dieux, assistez-moi : je suis double (*ich bin doppelt*) !
Je suis un esprit qui déambule la nuit ! »⁵⁰.

Quant à Catherine, soudain rendue à l'agitation diurne, elle remet son foulard d'autant plus précipitamment que le valet du comte survient, et avec lui la gêne (elle rougit) d'appartenir à un monde d'humains éveillés. C'est-à-dire un monde d'humains « éclairés », donc affectés, sachant par avance comment agir et partager le sens – comme les pédagogues des Lumières. Une fois, cependant, que la communication de l'incommunicable a eu lieu, il n'y a plus à craindre de rechute dans l'erreur. La perfection de la poupée doit à présent emporter la bataille qu'elle livre avec le corps humain,

⁵⁰ *SWB*, I, 509. Trad., p. 787.

et elle peut le faire d'autant mieux qu'elle a accepté – c'est le sens même du compromis dont il était question – de déchoir quelque peu en s'humanisant de temps à autre, et surtout en communiquant enfin avec le jour. La féminité humaine ne pourra dès lors plus concurrencer la sublime féminité de la marionnette, et ainsi le destin de vom Strahl pourra s'accomplir. Pour ce faire, la nuit va s'autoriser très vite un coup de pouce salvateur aux personnages engagés dans le règne des apparitions diurnes, leur indiquant clairement la voie à suivre.

Dans une grotte du domaine se trouve une pièce d'eau, où les convives peuvent en principe se baigner dans l'intimité. « En principe » seulement, car lorsque par manque de vigilance, la servante de Cunégonde ne voit pas Catherine rejoindre le bain où se trouvait déjà sa maîtresse, la rencontre inattendue de ces deux corps nus (à l'insu de celui de Cunégonde) tourne à ce point en la faveur de Catherine que l'on peut affirmer, sans crainte de se tromper, que cette grotte est l'exact contrepoint de celle du tribunal où débutait la pièce. Cette fois, les corps humain, affectés, perdent complètement la partie : si la noble Cunégonde semble d'une grande beauté habillée, elle apparaît effroyablement difforme lorsqu'elle est nue. Stupéfaite, Catherine est tellement choquée par la vision monstrueuse qu'elle vient d'avoir, éveillée et en plein jour, qu'elle en a la bouche cousue. Catherine n'a certes généralement rien à dire, mais cette fois-ci elle tente réellement de communiquer à autrui, en l'occurrence à Éléonore, la cousine de vom Strahl, l'atrocité (*Greuel*) qu'elle vient d'apercevoir. Mais sa description est impossible, et il est préférable pour tout le monde, comme elle le dit elle-même, que le mot qui pourrait décrire une telle monstruosité ne traverse jamais ses lèvres. Qu'à cela ne tienne : le comte vom Strahl s'en chargera pour elle sans le faire exprès. Entrant dans la chambre de Cunégonde – qu'une fois de plus par mégarde ou par plaisir de faire chuter autrui la servante n'avait pas verrouillée – afin de s'entretenir avec elle, le comte, que la didascalie dit « foudroyé (*wie vom Donner gerührt*) »⁵¹, ne reconnaît pas sa fiancée nue, laquelle s'enfuit dans une pièce annexe. Interloqué, il demande à la servante qui est cette dame inconnue. De qui veut-il donc parler ? Eh bien, répond vom Strahl, de celle qui est apparue à l'instant, « pareille à la tour de Pise »⁵² !

Une tour de Pise. Le voilà enfin, le voilà peut-être, ce mot toujours retenu dans la bouche des personnages de Kleist – et peut-être dans la

⁵¹ *SWB*, I, 521. Trad., p. 807.

⁵² *SWB*, I, 521. Trad., p. 807.

bouche de toute la modernité elle-même. En ne se comprenant pas les uns les autres, les personnages refusent généralement d'entendre, à l'aide de cet entendement dont les modernes ont si patiemment mesuré les limites les uns après les autres, la beauté de la mesure, parce que cette dernière leur apparaît grotesque. Cunégonde, cette belle forme humaine, est en fait penchée comme la tour de Pise, et son âme correspond d'autant moins à son centre de gravité qu'elle n'a pas d'âme. Du moins en est-il ainsi pour les héros, ceux qui, pour n'être jamais compris, savent au moins « voir ». Encore faut-il justement le dire et s'en expliquer. Comme l'explique le perspicace burgrave de Fribourg au chevalier Flammberg, vassal du comte vom Strahl, le problème de Cunégonde, dont – il faut le noter – seule importe la *représentation*, l'*apparition phénoménale*, vient de ce qu'elle est

« une œuvre mosaïque (*eine mosaische Arbeit*), composée des trois règnes de la nature. Ses dents appartiennent à une jeune fille de Munich, ses cheveux lui viennent de France, la santé de ses joues provient des mines de Hongrie et sa taille, que vous admirez tant, elle la doit à une chemise qu'un forgeron lui a façonnée en fer suédois. – As-tu compris ? »⁵³.

Oui, cette fois, on se comprend bien : si l'apparaître phénoménal est traître et fautif, et en réalité plus monstrueux que n'importe quel pantin inanimé, les somnambules, eux aussi, peuvent inquiéter ce regard humain qui les condamne pourtant (Cunégonde cherchera d'ailleurs à empoisonner la « voyeuse » Catherine). Du moins, ils le peuvent lorsqu'ils daignent soulager un tel regard de son humanité, dont ils prennent alors une part. Une part bien petite, certes, car non contente d'être somnambule, Catherine s'avère bientôt ne pas être la fille de Friedeborn, l'armurier de Heilbronn. Elle est la fille adultérine de l'empereur lui-même – par où sa « divinité » se voit confortée, en même temps que le message divin de la Saint-Sylvestre a bien été entendu : elle épousera le comte vom Strahl et succédera à l'empereur. Certes, il a fallu qu'une « vision » mystique décline l'entendement, et l'incompréhension de Catherine était prévisible, lorsque le comte lui déclare son amour et lui fait entendre à mi-mots qu'elle sera sa femme à la place de Cunégonde. Catherine, submergée d'amour et d'incompréhension tout à la fois, se plaint en effet d'avoir « quelque chose dans l'œil »⁵⁴. Cela l'empêche de bien voir, c'est-à-dire de bien comprendre tout ce qu'elle voit. Car en réalité, ses paupières, à l'instar de celles de

⁵³ *SWB*, I, 520. Trad., p. 805.

⁵⁴ *SWB*, I, 529. Trad., p. 819.

Kleist lui-même face au tableau de Friedrich, lui ont été arrachées. La crasse qui restera à jamais dans son œil, c'est cette monstrueuse tour de Pise – l'humanité « penchée », difforme – dont elle ne pourra plus s'absenter en s'évanouissant, et avec laquelle il faudra bien voir le monde diurne désormais. Au risque, d'ailleurs, d'une absence totale de frontière entre le chaos incompréhensible, d'où l'on était parti, et la compréhension intégrale de la destinée humaine, écrite d'avance par le divin, évidée de toute surprise, mais où l'on peut désormais vivre et non mourir. Notre dramaturge n'est pas un homme des demi-mesures.

Faut-il croire que, s'exprimant à travers des actes manqués et se refusant généralement à dire ce qu'il a à dire, Kleist craindrait en réalité par-dessus tout le mécanisme froid du savoir moderne et son soi-disant rêve d'un monde lisse et sans heurt ? Un monde dont il faudrait, lui et les existants qui le peuplent, juger sans cesse, à l'aide d'un langage-tribunal coupé de son équivocité au point de n'être plus même langage ? Un monde de marionnettes évoluant sur une scène tragiquement désertée par la compréhension intersubjective et dont nul dieu ne tirerait les fils ? En croyant comprendre ainsi Kleist, nous passerions à côté de la violente demande d'amour qu'il adresse à ses lecteurs et à ses marionnettes. Mieux vaut donc laisser les uns et les autres là où ils sont.