

Kleist . « l.'idée vient en parlant »

Judith Schlanger

Citer ce document / Cite this document :

Schlanger Judith. Kleist . « l.'idée vient en parlant ». In: Littérature, n°51, 1983. Poésie. pp. 3-14.

doi : 10.3406/litt.1983.2200

http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1983_num_51_3_2200

Document généré le 25/09/2015

KLEIST : « L'IDÉE VIENT EN PARLANT »

Raconter pour savoir

« Si tu ne trouves pas en réfléchissant ce que tu veux savoir, parles-en. » C'est le début d'un court essai de Kleist qui a pour titre « Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden » (« Sur la constitution progressive des pensées à travers la parole »). Pour trouver ce que tu veux savoir, raconte-le. Adresse-toi à la première connaissance venue. Il n'est pas nécessaire que l'interlocuteur soit intelligent ou compétent; il ne te donnera pas l'information; ne lui pose pas de questions. Explique-lui, au contraire, ce que tu ne sais pas encore. Pour instruire les autres il ne faut parler que de ce qu'on comprend déjà; mais pour s'instruire soi-même il en va autrement. Tout comme l'appétit vient en mangeant, l'idée vient en parlant : Kleist donne ainsi (en français) la formule de son conseil. Le conseil suppose un but : savoir, comprendre; une difficulté : l'impuissance de la réflexion seule; et une solution : raconter ce qu'on ne sait pas mais qu'on voudrait savoir. Pour parler il faut s'adresser à quelqu'un : ce sera un interlocuteur quelconque, un pur auditeur.

Situation A : ma table, ma sœur

« Souvent je suis assis à ma table... » Le texte est continu mais passe d'une facette à une autre. Ces quelques pages qui ne sont pas divisées en paragraphes déroulent une succession de situations, de scènes, d'explications. La première vignette est celle du travail intellectuel. Elle met en scène l'expérience solitaire de l'étude et de la réflexion, cette même expérience que Kleist nomme aussi la méditation. C'est un effort de clarification. Plongé dans un litige compliqué, je cherche le point de vue qui permettra de l'éclairer et de le juger. Face à une question d'algèbre, je cherche le premier principe, l'égalité qui commande la solution. Table, livres, effort, concentration. Mais

voici que la vignette s'élargit, se décentre, ajoute un arrière-fond essentiel à la scène : « Mais voici que lorsque j'en parle à ma sœur, qui est assise derrière moi et travaille... »

La présence de la sœur, jointe à l'occupation de Kleist, permet de dater la scène. Ulrike, sa demi-sœur, est venue rejoindre en 1805 Heinrich von Kleist à Königsberg, où il travaille un certain temps comme fonctionnaire. H. Sembdner, l'éditeur des œuvres de Kleist, estime que cet essai a été conçu en 1805-1806, bien que la copie, qui porte les corrections de Kleist et peut-être celles d'Adam Müller, n'ait été établie qu'en 1807-1808 à Dresde.

A Königsberg, Kleist, juriste, étudie ses dossiers en présence de sa sœur assise un peu en retrait. En lui parlant de ce qui le préoccupe, il perçoit ce que des heures d'incubation ne lui auraient pas appris. Comment l'aide-t-elle? assurément elle n'énonce pas la solution. Non seulement elle n'est pas compétente en droit ou en mathématiques, mais encore elle ne joue pas non plus de rôle maïeutique. Il peut arriver que ses questions aiguillent la démarche, mais c'est accidentel. Entre le frère et la sœur, ce n'est pas le dialogue qui est heuristique. Il expose et elle écoute. Et comme le rôle de l'auditrice n'est pas directement intellectuel, elle aide tout particulièrement lorsqu'elle dérange. « Rien ne m'est plus salutaire qu'un geste de ma sœur, comme si elle voulait m'interrompre. »

Clarification, délai

Comme ce sera le cas tout au long de cet essai, l'analyse vient en contrepoint de la scène. J'ai une représentation obscure qui est liée de loin à ce que je cherche. Si j'ai la hardiesse de commencer, il faudra bien que mon propos aboutisse. A mesure qu'il se déroule la représentation se clarifie, et « à ma surprise, la connaissance est prête quand la période prend fin ». Quand je termine je sais.

Pour gagner à la pensée le temps dont elle a besoin, l'improvisation tend à étirer le discours. Quelques sons inarticulés, des mots de liaison, des appositions inutiles, tout cela laissera plus de temps à ce que Kleist nomme la fabrication de l'idée. On sera naturellement tenté de ralentir l'énonciation et de surcharger la syntaxe. Mais aussi, inversement, dans le même laps de temps la pensée peut se faire plus intense et plus rapide. C'est justement ce qui arrive lorsqu'un mouvement de la sœur fait craindre une interruption. Menacé de se voir arracher la parole, l'esprit déjà tendu s'excite davantage encore, tout comme un grand général devient plus efficace sous la pression des circonstances.

Quand l'auditrice fait mine de vouloir intervenir (couper pour coopérer), sa menace est bénéfique et, indirectement, féconde. Pourtant elle introduit le danger au cœur même de la communication idyllique. Celui qui détient la parole se sent agressé. D'où l'image militaire, qui est ici toute positive et

même, si l'on veut, sportive. Mais qui signale dans la scène de l'étude et dans l'exposé de la connaissance la pointe du conflit.

Situation A' : le visage de la servante

La scène a un doublet un peu décalé, dans lequel la situation homme didactique-femme destinataire glisse de l'aveu à l'allusion littéraire, de Kleist à Molière, et de la sœur à la servante. C'est parce que l'auditeur n'a qu'une fonction intellectuelle indirecte que la servante de Molière lui est utile. Molière, lorsqu'il lui lit ses pièces, ne lui demande pas son avis ou son jugement; mais son visage attentif, sa disponibilité, son regard. « Il y a une exaltation singulière, pour celui qui parle, dans un visage humain qui lui fait face »; et le regard qui paraît comprendre ce qui est à moitié exprimé nous offre, du même coup, l'expression du reste. C'est ici la situation idéale de la communication : un visage à qui parler, pour qui parler, un visage qui écoute, regarde et comprend. La servante est un peu plus anonyme et plus passive que la sœur : purement attentive, sans questions, sans menaces d'intervention. Mais aussi dans son cas la communication a écarté les dossiers à traiter et les problèmes à résoudre. S'agit-il encore de connaître? Quand le tableau change à nouveau, ce n'est en tout cas plus de comprendre qu'il s'agit.

Situation B : le discours de Mirabeau

« Je crois que plus d'un grand orateur, au moment d'ouvrir la bouche, ne savait pas encore ce qu'il allait dire. » S'il a pu trouver la hardiesse de commencer, c'est qu'il savait que le plein des idées lui viendrait des circonstances et de l'excitation d'esprit. Suit l'exemple de la fameuse réponse de Mirabeau le 23 juin 1789, réponse que Kleist analyse comme l'engendrement du thème dans la courbe du souffle, la position conçue à travers l'énonciation. Cette analyse est le passage le plus connu de l'essai de Kleist.

L'analyse part du moment où Dreux-Brézé rentre dans la salle des États et demande aux députés s'ils ont entendu l'ordre que leur a donné le roi de se séparer. « Oui, répondit Mirabeau, nous avons entendu l'ordre du roi » (je suis sûr que dans ce début modéré il ne pensait pas encore aux baïonnettes de la fin) « oui, monsieur, répéta-t-il, nous l'avons entendu » (on voit qu'il ne sait pas encore bien ce qu'il veut) « mais qui vous autorise », continua-t-il (et brusquement surgit en lui une source d'idées grandioses) « qui vous autorise à nous parler ici d'ordres? Nous sommes les représentants de la nation » (voilà ce qu'il cherchait!) « la nation donne des ordres et n'en reçoit pas » (pour s'élaner au faite de la témérité) « Et pour m'expliquer tout à fait clairement avec vous » (et c'est seulement là qu'il trouve ce qui exprime toute la résistance

vers laquelle son âme se tend) « allez dire à votre maître que nous ne quitterons nos places que par la force des baïonnettes » – Sur quoi, satisfait, il se rassied ».

Électricité

Dans son interprétation de la scène, Kleist englobe aussi les moments de moindre tension qui suivent. Le Maître des cérémonies, tout d'abord, sort annulé, en pleine banqueroute mentale. A peine est-il sorti que Mirabeau se relève et propose de déclarer la personne des députés inviolable; proposition que Kleist perçoit comme une mesure pratique de prudence. L'orateur au départ ne savait pas à quoi il allait aboutir; la dynamique orale l'a poussé au-delà de sa hardiesse propre; elle l'a déporté vers un excès d'audace qui le dépasse. Mais cette audace dépensée, il retrouve la prévoyance et la peur du Châtelet. L'acuité de l'audace a créé une nouvelle situation, qui appelle à son tour des précautions concrètes.

Du point de vue du discours, Mirabeau prenant la parole est dans une situation assez semblable à celle de Kleist entreprenant d'expliquer à sa sœur ce qu'il ne comprend pas encore. L'un et l'autre sont pris dans la tension dynamique du discours déjà engagé, et portés par cette tension, qui doit aboutir. Mais du point de vue du dialogue, le Maître des cérémonies n'est pas la sœur : il est, au moins symboliquement, l'adversaire. D'où une dynamique différente des relations, des réactions et des points de vue. Kleist applique ici un modèle électrique dans lequel les rapports d'opinion deviennent des rapports de force. Lorsqu'un corps neutre entre dans l'atmosphère d'un corps électrisé, il se charge de l'électricité contraire. Par un effet d'interaction, le corps déjà électrisé se renforce, et l'orateur dans son élan annule son adversaire; pour se retrouver ensuite, comme une bouteille électrique déchargée, dans un nouveau champ d'équilibre.

Kleist expose un modèle électrique analogue dans un autre essai, « Aller-neuerster Erziehungsplan » (« Un tout nouveau projet d'éducation »), en insistant cette fois non plus sur le conflit qui redouble la puissance électrique d'un corps aux dépens de l'autre, mais sur la loi d'équilibre qui fait prendre à deux corps situés dans le même champ des électricités de signe contraire. Par exemple, une opinion nettement prononcée suscite électriquement l'opinion contraire. Kleist rejoint ainsi Adam Müller et sa théorie de l'opposition généralisée; mais surtout, plus largement, en relevant qu'« il y a une concordance remarquable entre les phénomènes du monde physique et ceux du monde moral », il se rattache à toute une perspective d'époque qui donne à l'électricité un statut privilégié pour l'explication.

En termes de décharge électrique, la scène est close. Elle s'ouvre lorsque Dreux-Brézé entre dans le champ, elle traverse une courbe de tension, d'excès et de dépense, et s'achève dans un retour à la neutralité. L'un sort vaincu, l'autre prend, apaisé, des mesures pratiques. En tant qu'interprétation histo-

rique, l'interprétation de Kleist serait trop évidemment discutable, elle qui n'envisage ni la séquence dynamique des semaines précédentes, ni la masse dynamique de l'assemblée ni la courbe dynamique des mesures qui suivent la sortie de Dreux-Brézé. Mais justement cette interprétation aborde l'historique à travers une prise qui n'est pas historique. Une prise qui met en relief tout autre chose : le surgissement modulé de l'audace dans la tension, et la résolution de la tension. En découpant la scène comme une vignette légendaire, Kleist souligne justement la disproportion entre la causalité électrique et les conséquences historiques. C'est peut-être en fin de compte, dit-il, un frémissement de lèvres ou un jeu de manchette ambigu qui ont déclenché la révolution en France... L'explication de la vignette n'est pas une explication de l'histoire. Il n'y a pas de différence entre l'exemple de Mirabeau et un exemple fictif, un épisode irréel, un texte littéraire, un discours enclos dans une fable.

Situation B' : le discours du renard

Qu'il s'agisse de Mirabeau ou qu'il s'agisse de La Fontaine, l'analyse de Kleist est de toute façon hypothétique : c'est lui qui suppose que l'idée survient en route, portée par le besoin oratoire et émergeant dans les vides du parcours. A cet égard il ne voit pas de différence de statut entre la réponse (orale, historique) de Mirabeau et le plaidoyer (écrit, composé, fictif) du renard dans « Les Animaux malades de la peste ».

Les données de la situation du renard sont voisines de celles de l'orateur, qu'illustre Mirabeau. Ils ont des cadres communs : l'entreprise générale de parler ou de répondre; la nécessité de mener le développement à son terme une fois qu'on a commencé à parler; le cadre politique par rapport auquel le discours est un acte. Mais le renard a en outre des contraintes supplémentaires. Ses contraintes existentielles – judiciaires sont plus oppressantes que celles de Mirabeau : il parle dans une situation de menace, il parle pour écarter un danger. Il parle pour éloigner la peste et pour éviter d'être sacrifié. Le renard a aussi des contraintes argumentatives : il sait à quelle thèse il veut aboutir (innocenter le lion qui vient de s'accuser), mais il lui faut trouver un argument qui rationalise sa position. L'argument permettra un transfert de culpabilité. Il permettra de dénoncer le vrai coupable de la peste (l'âne), en dénonçant au passage les victimes du lion comme coupables.

Le plaidoyer du renard assombrit en retour les actes et les codes qui se trouvaient sur la table de travail; décale autour de Mirabeau la question de l'autorité et du pouvoir; et aggrave d'un élément de danger et de culpabilité la question de la communication. La communication oratoire politique est déjà polémique : pour que Mirabeau ait raison il faut que le roi ait tort. Mais pour que le renard soit sauvé, il faut que le lion n'ait pas tort et que les victimes soient coupables. A sa façon le plaidoyer du renard, invention dans la peur d'un argument corrompu qui innocente les uns en dénonçant les autres,

manifeste la difficulté de la situation de parole. Après tout le cadre du discours est la peste, et donc la mauvaise foi.

Alors que ces traits plus sombres vont colorer la suite de l'essai, Kleist analyse le discours du renard comme une réussite limpide, comme un pur succès de l'improvisation. Le texte de La Fontaine, mi-allemand mi-français, est suivi approximativement. « Et quant au berger » (continue-t-il, car c'est l'essentiel) « on peut dire » (bien qu'il ne sache pas encore quoi) « qu'il méritoit tout mal » (à la bonne heure; le voilà embrouillé) « étant » (une mauvaise phrase, mais qui lui gagne du temps) « de ces gens-là » (et c'est seulement maintenant qu'il trouve l'idée qui le tire d'embarras) « qui sur les animaux se font un chimérique empire ».

Une pensée à haute voix

« Un pareil discours est une véritable pensée à haute voix. » C'est là qu'on saisit sur le vif, non pas la meilleure situation de communication, mais la meilleure situation de conception. Pensée et langage avancent ensemble, dans la même activité mentale. « De sorte que le langage n'est pas une chaîne, une entrave à la roue de l'esprit, mais qu'il est comme une seconde roue qui court parallèlement sur le même axe. »

L'image indique la rapidité et la puissance de la course lorsque les deux séries parallèles vont de pair : leur concours dynamique est particulièrement efficace. Mais cette même image indique aussi, bien entendu, que le parallélisme entre la pensée et le langage n'est pas toujours parfaitement coordonné, que leur dualité est plutôt un obstacle qu'un ressort dynamique, et que le langage joue le plus souvent un rôle d'entrave ou de frein. Dans un autre court essai de Kleist, « Brief eines Dichters an einen anderen » (« Lettre d'un poète à un autre »), c'est toute la poésie, comme produit de langage, qui apparaît comme une entrave à la communication de la pensée poétique. S'il était possible de faire passer les idées directement d'une intimité à une autre; ou encore de communiquer d'esprit à esprit, comme dans le dialogue, sans faire attention au vêtement des pensées : c'est cela, dit Kleist, qui remplirait la véritable exigence de mon âme. Ce pessimisme général à l'égard du langage rend plus éclatant le moment où, dans son oralité, le verbal aide la pensée et ne la gêne plus, et joue un rôle fécond.

La « pensée à haute voix », cette réussite, est une exception, et non pas le rapport habituel entre le langage et les idées. En effet, elle demande des conditions assez particulières. Elle demande une grande tension qui permette aux deux séries d'avancer très vite ensemble, et d'aboutir au-delà des perspectives ouvertes au départ. Excitation et simultanéité : ces conditions ne sont pas fréquemment remplies; et l'essai ne va plus montrer que des situations d'échec.

Situation C : la conversation en société

Soit une autre situation de communication. Non plus le visage de l'auditrice ou la puissance de l'adversaire, mais le cercle social, à la parole multiple, lieu d'échanges et de stimulation. « On voit souvent, dans une compagnie où une conversation animée féconde constamment d'idées les esprits... » On voit souvent des gens qui restent à l'extérieur du cercle de la conversation. Ils restent d'habitude à l'écart parce qu'ils sentent qu'ils ne maîtrisent pas le langage. Et on les voit soudain, d'un geste brusque, s'enflammer, s'emparer de la parole – et émettre quelque chose d'incompréhensible. Une fois qu'ils ont attiré l'attention générale, ils ont l'air d'indiquer, par une mimique gênée, qu'ils ne savent plus très bien ce qu'ils voulaient dire.

Ce qui leur arrive est justement l'inverse de la « pensée à haute voix ». Dans la « pensée à haute voix », il n'y a pas de décalage entre la pensée et le langage, ni entre la conception et l'énonciation. Mais que se passe-t-il lorsqu'une idée est complètement conçue avant même qu'on ait commencé à parler? Le souci de conserver l'expression, loin d'exciter l'esprit, lui fait perdre sa tension. Et ce qu'on a conçu clairement peut se retrouver exprimé confusément. Il est probable que ces gens, que toute la compagnie interrompue regarde, avaient pensé quelque chose de pertinent et de clair. Mais en passant d'un coup de la pensée à l'expression et à l'énonciation, ils ont perdu l'excitation qui tient l'idée.

Ce sont des gens qui ne sont pas à l'aise dans le langage. Or il est important, justement, de disposer de la parole avec légèreté, dit Kleist, et donc avec rapidité. Puisque le décalage entre penser et dire abat l'excitation de l'esprit et nuit à la clarté, il faut éviter le décalage, ou du moins raccourcir le délai. Ce qu'on a pensé, il vaut mieux l'exprimer tout de suite. Et cette fois il ne s'agit plus seulement de ceux qui restent maladroitement à l'écart du cercle de la conversation, mais aussi de ceux qui sont dans le cercle animé : si l'idée leur vient avant de parler, il faut du moins qu'ils l'expriment le plus vite possible. « Et celui qui, à clarté égale, parlera plus rapidement que son adversaire, aura l'avantage sur lui, parce qu'il introduit pour ainsi dire plus de troupes dans le champ. »

Ce n'est pas la première image militaire de cet essai, puisqu'on a vu plus haut le grand général, comme le grand orateur, se dépasser lui-même sous pression. Mais ce qui apparaît ici est la nature conflictuelle de la communication. Celui qui parle vite – tout de suite et plus – a un avantage sur les autres. Une autre page de Kleist, « Von der Überlegung – Eine Paradoxe » (« Sur la réflexion – Paradoxe »), assure que la réflexion est mieux à sa place après l'acte qu'avant. L'athlète aux prises avec son adversaire serait gêné plutôt qu'aidé s'il se posait des questions au cours de l'action, pendant la lutte. C'est ensuite qu'il essaiera de comprendre ce qui s'est passé exactement. Celui

qui s'interroge en cours de route ne l'emportera jamais ni dans le dialogue ni dans un combat. Il faut donc d'abord agir, d'abord parler. Pour l'emporter sur l'adversaire, déverser des troupes verbales sans s'arrêter pour réfléchir.

Mais la relation à l'adversaire colore en retour toute la scène de la conversation sociale. Que se passe-t-il dans le cercle animé et fécond, dans le cercle où les idées surviennent aux esprits, hors réflexion, dans la rapidité de la parole? Le cercle a tout d'abord ses exclus, trop gauches pour réussir, inaptes au maniement rapide du langage. Leurs idées ne sont pas moins bonnes que celles des autres, mais leur contribution est nulle et leur intervention embarrassante. Et dans la conversation même il y a conflit, donc défaite. Pour celui qui parle sans attendre et qui trouve à mesure qu'il énonce, la situation orale a une chance d'être féconde. Mais du coup l'intérêt de chacun, qui est de s'emparer de la parole, est en conflit avec l'intérêt des autres. La compagnie est un champ de bataille. Toutefois cela ne la dévalorise pas, car assurément il vaut mieux – dernier changement de scène, qui révèle la pire situation de communication – il vaut mieux un champ de bataille qu'un examen.

Situation D : l'examen.

Il faut une certaine excitation d'esprit, non seulement pour concevoir, mais aussi pour former à nouveau des idées qu'on a déjà eues. Cette excitation est nécessaire, « car ce n'est pas *nous* qui savons, c'est une certaine *situation* en nous qui sait ». Si l'on prend l'esprit à froid il est impuissant. C'est ce qu'on voit dans les situations d'examen, lorsqu'on pose d'un coup des questions comme : qu'est-ce que l'État? ou : qu'est-ce que la propriété? Dans le contexte d'une conversation sociale sur l'État ou la propriété, les jeunes gens interrogés seraient sans doute arrivés aisément à la définition. Mais la question abrupte les laisse bloqués.

C'est le point que Gadamer relève (dans *Philosophical Hermeneutics*, Univ. of California Press, 1976). L'assertion pure, la déclaration qui ne sait même pas ce qu'elle signifie, c'est là, rappelle-t-il, l'idéal du témoignage. C'est aussi la situation de l'examen, « lorsqu'un professeur pose au candidat des questions artificielles auxquelles personne de raisonnable ne peut répondre. Heinrich von Kleist, qui a lui-même traversé les examens d'État prussiens, a abordé ce thème dans son bel essai... ». Il va de soi, pour Gadamer, que le témoignage objectif coupé de toute signification est un idéal illusoire. De même les questions hors contexte sont insignifiantes et absurdes. Pourtant les questions de l'examen (l'État et la propriété) sont-elles vraiment dans ce contexte artificielles et déraisonnables?

Kleist ne présente pas la teneur des questions comme déraisonnable, mais il insiste sur le malaise de celui qui devrait répondre. D'autres situations orales de contrainte étaient fécondes. Obligations du discours : Kleist commence à parler à sa sœur, et il faut bien que son exposé aboutisse. Nécessité de survie :

pour se sauver le renard doit parler, pour se sauver les arguments lui viennent. Mais la situation de l'examen est stérile. Sommé d'expliquer, le jeune homme ne peut pas recréer l'animation qui lui permettrait de penser la question qu'il doit traiter. Seuls les esprits les plus grossiers pourront répondre – ceux qui la veille ont appris par cœur ce qu'est l'État, et l'auront oublié le lendemain. Quant aux autres, même la maïeutique la plus adroite risquerait encore de les blesser. Là encore, comme dans les autres situations de l'essai, ce n'est pas à travers une relation maïeutique que l'oralité de la parole conduit parfois la pensée.

Peut-être n'y a-t-il pas de pire occasion pour se montrer à son avantage qu'un examen public, dit Kleist. La traversée est pénible. Il est désagréable, il est blessant, il est irritant d'être là dans ce rôle, pour se retrouver ensuite acheté ou rejeté. Tout s'engloutit, dans cette dernière page, dans l'expérience angoissante du candidat, son impuissance devant l'agression, l'odieux des manipulations, l'indiscrétion brutale. « On aurait plus honte de demander à quelqu'un de vider sa bourse que son âme... » Il ne s'agit évidemment pas d'une scène réaliste, mais d'une perception existentielle excessive, centrale, et par elle-même organisatrice. Une perception liée à tout ce qui rattache l'œuvre de Kleist à celle de Kafka : l'impuissance devant l'apparence et le caractère judiciaire des situations piégées.

Et l'autre, le partenaire, l'adversaire, le juge? Dans la mauvaise situation de communication il n'y a que des victimes : lui aussi est malheureux. C'est d'ailleurs ce qui sauve en fait les candidats, même ignorants. Quand l'examen est public, les examinateurs sont trop préoccupés d'eux-mêmes pour porter un jugement libre. Ils sont embarrassés, souvent sensibles à l'inconvenance de toute la procédure. Et ils passent eux-mêmes une inspection dangereuse – trop heureux s'ils peuvent sortir de là moins humiliés que le jeune homme qu'ils viennent d'examiner.

L'État et la parole

L'examineur s'en va, gêné, craignant d'avoir donné prise sur lui. Le jeune homme est parti, humilié, sans avoir réussi à extérioriser ce qui pourtant était en lui. Une suite est annoncée dans le manuscrit de l'essai préparé pour la publication. Mais il n'y a pas de suite : toute suite est inutile, la situation est circulaire. Le candidat a peut-être tout de même été reçu, et dans ce cas on le trouve un peu plus loin, tout au début, assis à sa table de travail et plongé dans ses dossiers de fonctionnaire. La question qui se pose à lui est encore la même question : qu'est-ce que l'État? qu'est-ce que la propriété? C'est aussi l'horizon de Mirabeau, et c'est aussi l'horizon du renard.

En contrepoint Adam Müller prépare à cette époque (et publie en 1809) ses « *Éléments de l'Art politique* » qui exposent, eux, une définition de l'État : l'État est l'englobant de toutes les activités humaines. Rien de privé, rien de

personnel n'échappe à la sphère de l'État. L'activité intellectuelle ne lui est pas extérieure, comme un autre point de vue à partir duquel évaluer ou critiquer l'État. Il n'y a pas de lieu où l'on puisse s'éloigner et s'abstraire : rien d'humain, y compris la science, ne se laisse penser hors de l'État. La science n'est pas indépendante de l'État, puisqu'il est la totalité des intérêts humains, « le royaume toujours animé de toutes les idées ». Du coup s'éclaire la question qui désarçonne le candidat : définis-moi, exige l'État.

Qu'est-ce que l'État dans la trame de cette réflexion sur la parole? C'est une interrogation à laquelle la parole doit répondre. C'est le sujet du discours, c'est ce qu'il s'agit de savoir. Mais c'est aussi l'englobant du discours, la situation qui oblige à parler et par rapport à laquelle on parle. On parle pour étudier et résoudre des cas, si l'on est fonctionnaire; ou pour repousser l'autorité, si c'est la révolution; ou pour se sauver d'elle, si le roi est le lion; ou encore, traversant la mauvaise nudité de l'examen, on essaie de parler de l'État pour gagner le droit de parler dans l'État et en son nom.

A quoi sert l'autre

Pour penser en parlant il faut n'être pas seul, mais il est préférable d'être seul à parler. L'interlocuteur idéal est la première connaissance venue, ou encore, idylliquement, la sœur ou la servante. L'autre a un rôle positif s'il est un auditeur passif, ou encore s'il est l'adversaire et que le discours est un acte. La conversation sociale est plus ambivalente : elle assure l'animation dont l'esprit a besoin, mais elle est un lieu de concurrence, une scène de lutte pour la parole. Certaines contraintes de la communication sont bénéfiques; d'autres situations (énoncer trop tard ce qu'on voulait dire, développer à froid un thème imposé) sont des contraintes stérilisantes et pénibles.

Dans les scènes évoquées par Kleist, il est clair qu'on parle en situation et que la communication implique des rapports : mais des rapports sans dialogue. Le Maître des cérémonies sort anéanti, électriquement annulé. L'examiné et l'examineur resteront sensibles chacun de son côté au malaise de leur mauvais contact. Bref il faut quelqu'un à qui parler, à cause de qui parler, contre qui parler; mais il n'y a pas de partenaire dans l'élaboration de la pensée. Comme l'esprit s'excite mieux quand la pensée s'énonce, l'énoncé demande quelqu'un d'autre, auditeur ou ennemi. L'autre peut être partie prenante dans l'enjeu du discours. Mais il reste extérieur au processus de la pensée.

Le processus de pensée que décrit Kleist est lié à la parole : c'est tout le point de l'essai. L'esprit a besoin d'une certaine excitation, qu'il trouve dans la tension du discours. Lorsqu'on est obligé de trouver quoi dire, le propos se constitue (mieux, il est vrai, devant la sœur ou devant le lion que devant l'examineur). Et parfois les idées qui surgissent vont au-delà de celles qu'on croyait avoir. C'est le cas pour l'audace, la hardiesse, la témérité de Mirabeau.

L'expression précipite l'idée. Ce n'est pas le langage, en tant que tel, qui enrichit ou déporte la pensée. C'est l'aventure de l'énoncé qui force les idées. Dans la thématique de Kleist (excitation, vitesse, simultanéité), les arguments surgissent appelés par les besoins du parcours, et construisent un raisonnement – un raisonnement nouveau pour celui même qui parle.

Quand l'expression dépasse la pensée

Mais quelle sorte d'idées naissent ainsi, dans la dynamique de la parole? Parle pour savoir, c'est le conseil initial de Kleist. Mais le savoir n'est pas ici l'inverse de l'ignorance : sinon, il suffirait au candidat de se rappeler ce qu'il a appris, et de répéter la définition de l'État. Au contraire il s'agit de comprendre et de penser; en somme, de concevoir. Et la pensée n'a pas un objet très abstrait s'il s'agit d'un litige ou d'un plaidoyer. L'inspiration qui survient à Mirabeau ou au renard n'est évidemment pas de l'ordre de la connaissance. C'est justement parce qu'ils sont placés dans une situation pressante, qui n'a rien de spéculatif, que l'un et l'autre trouvent une issue; leur discours est une action. Ainsi les exemples de Kleist ne renvoient pas au plan intellectuel.

A travers les exemples, il s'agit de gagner tantôt un point de vue, tantôt une définition, tantôt un argument. La réflexion de Kleist ne donne pas à la pensée un objet unique, entièrement réflexif ou entièrement actif. Mais ce qui est visé a tout de même une certaine unité, l'unité d'un moment. A sa façon dense et rapide l'essai cherche à atteindre l'acuité de la conception. C'est la question de la conception qui anime ces quelques pages et charge les images et le glissement des explications.

La pensée conçoit mieux à travers une inspiration orale, facilitée par la situation de parole, par le fait même de parler. Écrire n'est pas mentionné : écrire n'entraîne ni la même tension ni la même exaltation. Il s'ensuit que dans le dispositif de Kleist la conception est toujours en situation. Son cadre est concret (la communication), comme aussi son résultat. Concevoir met en rapport l'inspiration et l'énonciation, la contrainte et l'invention. Il est tentant, bien sûr, de passer de l'oral à l'écrit, de la parole au langage, du discours à l'œuvre. C'est d'autant plus tentant que la « véritable pensée à haute voix », dans laquelle la parole et l'idée courent ensemble, peut rejoindre quelquefois ces trouvailles dont Bachelard dit (dans *La Flamme d'une chandelle*) que « l'expression y dépasse la pensée ».

Cassirer effectue ce passage. Il lit l'essai de Kleist comme un essai sur la poésie (dans un article sur « Le passage et la construction du monde des objets », publié dans le *Journal de Psychologie*, 1933). C'est dans la création verbale poétique, dit Cassirer, que se manifeste le mieux la puissance donatrice du langage. Poète lui-même, « H. von Kleist a posé avec une vigueur magistrale le problème que nous traitons. Il part du fait que le rôle du langage ne se

borne nullement à communiquer des pensées préexistantes, mais qu'il est un médiateur indispensable pour la *formation* de la pensée, pour son devenir interne. Le langage n'est pas une simple *transposition* de la pensée dans la forme verbale; il coopère essentiellement à l'acte primitif qui la *pose*. Il ne réfléchit pas seulement au-dehors le mouvement interne de la pensée, mais il est pour elle un thème, un stimulant et une cause motrice de première importance. » Et Cassirer cite l'analyse du discours de Mirabeau.

Cassirer attribue ainsi à Kleist une position qui n'est pas vraiment la sienne. Ce n'est pas de cette façon que Kleist valorise le langage dans son rapport à la pensée. Pour que les mots entraînent l'idée, il faut une tension qui est liée au fait de parler bien plus qu'à l'étoffe verbale comme telle. Cela dit, le déplacement de Cassirer appartient pourtant d'une certaine manière à l'horizon de l'essai. C'est justement parce qu'elles incitent à un pareil élargissement que ces quelques pages séduisent et retiennent.

On conçoit dans l'excitation, dit Kleist, et il promène ce point dans une succession de scènes pour montrer quelles sont les meilleures conditions d'excitation d'esprit, les heureux effets de cette excitation, et ce qui se passe lorsqu'elle manque. Son essai est si riche qu'il fait surtout rêver à ce qu'il n'aborde pas. Comment le langage est-il donateur pour la pensée? Comment joue-t-il dans la formation des idées? Comment la conception se déplace-t-elle dans le chantier verbal de l'œuvre? Comment les pensées se constituent-elles progressivement à travers l'écriture? Comme on aimerait penser, au sujet de ces questions, qu'il suffira de commencer à expliquer ce qu'on voudrait savoir, et de raconter pour comprendre.