Psychatrie phénoménologique et sciences littéraires : la présomption dans l'œuvre d'Heinrich von Kleist

Autor(en): **Van Eynde, Laurent**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **- (2002)**

Heft 2-3

PDF erstellt am: **31.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-870299

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

PSYCHIATRIE PHÉNOMÉNOLOGIQUE ET SCIENCES LITTÉRAIRES : LA PRÉSOMPTION DANS L'ŒUVRE D'HEINRICH VON KLEIST.

Nous approfondissons la notion binswangérienne de « présomption » *(Verstiegenheit)* par le biais d'une analyse de l'œuvre littéraire du romantique allemand tardif Heinrich von Kleist. Nous cherchons ainsi à éclaircir les rapports que la psychiatrie phénoménologique, depuis son origine, entretient avec la littérature sur fond d'une même mobilisation, explicite ou implicite, de l'anthropologie philosophique. Le *dramatique*, concept issu des sciences littéraires, contribuera à préciser le statut anthropologique de la « présomption ».

1. Situation et enjeu de la présomption dans la Daseinsanalyse *de Binswanger*

« La *Daseinsanalyse* est d'abord une analyse des structures spatiales et temporelles de la présence[1] »: lorsqu'Henri Maldiney définit ainsi l'enjeu anthropologique fondamental de l'entreprise psychiatrique de Ludwig Binswanger, il met d'emblée l'accent sur les structures thymiques de la spatio-temporalité vécue le plus concrètement par le Dasein, ces structures à même lesquelles se forme un sens encore non-thématique mais « qui, en dépit de cette appellation négative, est plus primitif que le thématique lui-même[2]. » L'anthropologie de Binswanger s'élabore en effet au niveau d'une description des directions de sens

1. Henri MALDINEY, « Le dévoilement des concepts fondamentaux de la psychologie à travers la Daseinsanalyse de L. Binswanger », in *Regard Parole Espace*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1973, p. 92.
2. *Ibid.*, p. 93.

(Bedeutungsrichtungen) qui dessinent le rapport de l'homme à son monde dans l'unité kinesthésique de l'espace et du temps. Mais en quoi consistent ces directions de sens ? À de multiples reprises, Binswanger s'est expliqué sur ce point, cherchant à fixer dans un lexique anthropologique clair cette naissance pathique du sens, cette forme en formation *(Gestaltung)* — pour reprendre une notion chère à Henri Maldiney — de l'être-au-monde dans l'affect de la présence, par essence anté-prédicatif et pré-conceptuel, non-thématique. Cette approche sans cesse recommencée s'est néanmoins centrée de manière récurrente sur le binôme horizontalité-verticalité : « La présence humaine [...] non seulement projette l'étendue et s'y *déplace* mais encore projette la hauteur et s'y *élève*[3]. » Ces schèmes de l'horizontalité et de la verticalité sont ceux de notre existence corporelle au sens phénoménologique de la *Leiblichkeit*: l'incarnation même du « Je peux » qui ouvre le champ spatio-temporel du monde sur le mode d'un sens toujours en train de s'élaborer, à l'horizon infini des possibles. Si horizontalité et verticalité appartiennent de prime abord au lexique de la spatialité, la vérité anthropologique-philosophique de l'unité vécue de l'espace et du temps implique le dépassement de ce cloisonnement abstrait. Les *Bedeutungsrichtungen* sont celles de la présence au monde sous la forme d'une temporalisation continue : « Largeur et hauteur, marcher et monter [...] sont des schèmes spatiaux pour l'auto-réalisation au sens de l'historicisation du soi[4]. »

Le rapport entre horizontalité et verticalité est donc d'emblée défini comme la constitution de sens transcendantale la plus originaire de l'être-au-monde. Outre la non-thématisation constitutive des directions de sens dans le cours naturel de l'exister (la « pente naturelle de la vie » dont parlait Eugen Fink[5]), cette dimension transcendantale implique bien entendu leur intégration téléolo-

---

3. Ludwig BINSWANGER, « Du sens anthropologique de la présomption », in *Introduction à l'analyse existentielle*, trad J. Verdeaux et R. Kuhn, Paris : Éditions de Minuit, 1971, p. 237.

4. Ludwig BINSWANGER, *Henrik Ibsen et le problème de l'auto-réalisation dans l'art*, tr. M. Dupuis, Bruxelles : De Boeck Université, 1996, p. 59. Voir aussi Ludwig BINSWANGER, *Drei Formen missglückten Dasein*, Tübingen, 1956.

5. Eugène FINK, « La philosophie comme dépassement de la "naïveté" », in *Proximité et distance*, trad. J. Kessler, Grenoble : Jérôme Millon, 1994, p. 83.

gique dans les modes « supérieurs » de l'existence, c'est-à-dire dans la sphère la plus générale de l'activité de la vie intentionnelle, en ce compris les prédications du langage et la vie même de l'esprit : « [...] on doit garder à l'esprit que c'est l'image de notre existence *corporelle* qui représente partout le "type" selon lequel la langue conçoit et nomme toutes les manifestations de notre existence[6]. » Selon le principe qui préside au développement de la phénoménologie génétique, le travail archéologique de dégagement des conditions les plus transcendantales dans les couches de la passivité et de la réceptivité révèle que les directions de sens ne peuvent être hypostasiées dans un en-deçà de l'activité intentionnelle mais, tout au contraire, structurent implicitement jusqu'aux productions de sens les plus créatrices de la vie de l'esprit. Il n'est pas même l'entendement analytique qui échappe à cette condition nécessaire de l'exister puisque son entreprise d'abstraction témoigne encore de l'unité de l'existence comme de l'envers, de l'arrière fond structurant de son effort d'analyse et de scission des termes de la totalité. En ce sens aussi, « nous ne devons donc pas dire que le langage "incarne" les manières et les formes de manifestation non-physiques de notre existence ; bien plus, il voit dans les phénomènes physiques, déjà les psychiques et les spirituels, et il voit dans ces deux derniers, encore les phénomènes physiques[7]. »

Si donc Binswanger a accordé une telle importance au rapport de la verticalité et de l'horizontalité dans l'historicisation du soi comme être-au-monde, c'est bien parce que ce rapport est le transcendantal ultime qu'est susceptible de pointer l'anthropologie philosophique. Néanmoins, on ne saurait oublier que Binswanger est psychiatre avant que d'être philosophe et anthropologue, et que c'est donc en tant que thérapeute et théoricien de la thérapie psychiatrique (et sans aucun doute indissolublement

---

6. L. Binswanger, *Henrik Ibsen et le problème de l'auto-réalisation dans l'art*, p. 58. Précisons qu'une note de bas de page de « Du sens anthropologique de la présomption » rappelle explicitement le même enseignement : « Il n'est peut-être pas superflu de rappeler justement ici, comme l'avait formulé Heinrich Wölfflin dans son importante dissertation sur *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (*Kleine Schriften*, p. 23, Bâle, 1946), que "l'image de notre présence physique" se représente partout comme le "type" d'après lequel le *langage* appréhende et dénomme tous les autres phénomènes de notre présence. » (L. Binswanger, « Du sens anthropologique de la présomption », p. 244, n. 27).

7. *Ibid.*, p. 58-59.

l'un *et* l'autre) qu'il s'est attaché à dégager ces *Bedeutungsrichtungen*. Le rôle que celles-ci sont ainsi appelées à jouer dans le diagnostic psychiatrique et dans le choix de la direction de la cure n'apparaît jamais aussi clairement que dans la spécification des modes d'être malheureux ou « décalés » du *Dasein* en lesquels s'originent les multiples variantes schizophréniques. Or parmi les formes de ce *Dasein* maheureux *(Formen missglückten Dasein)* figurent pour Binswanger la « présomption » — la *Verstiegenheit*. Et, ce qui nous intéresse encore plus particulièrement ici, la *Verstiegenheit* est présentée comme une forme de *disproportion anthropologique*. Qu'est-ce que cela signifie ?

Tout d'abord, que l'être-sain est défini par la juste proportion de la verticalité et de l'horizontalité, donc par un équilibre entre la « marche » et l'« ascension », entre l'expérience des entours et la volonté de croître, de prendre de l'altitude etc... En fin de compte, la santé comme unité vécue de l'existence dépend d'une juste proportion entre l'*aspiration* et la *compréhension* — ce que Binswanger nommera la proportion anthropologique. La disproportion anthropologique, qui, elle, altère la structure d'équilibre de l'être-sain, révèle qu'est possible « un certain désaccord entre s'élever vers le haut et se déplacer sur une étendue[8]. » En quoi consiste alors plus précisément le type d'altération de la *Verstiegenheit*? Binswanger s'en explique le plus clairement dans les premières lignes du texte déjà cité, « Du sens anthropologique de la présomption »:

> La présence humaine, en tant qu'être qui, non seulement projette l'étendue et s'y *déplace* mais encore projette la hauteur et s'y *élève*, s'exalte dans la possibilité de s'égarer en montant. Si nous nous interrogeons sur le sens anthropologique du « pouvoir s'égarer en montant », soit, en un mot, sur le sens anthropologique de la « présomption », de ce fait nous nous interrogeons sur les conditions rendant possible le brusque basculement de la montée dans le mode d'être de la présomption (*Verstiegenheit*). Nous ne faisons en cela que suivre le sens verbal des combinaisons du préfixe *ver*, dont les significations [...] représentent dans la règle, celle du changement, de l'altération, voire même de l'opposition. Puisque l'interrogation anthropologique ne peut jamais se limiter à une seule direction de l'être mais, justement

8. L. Binswanger, « Du sens anthropologique de la présomption », p. 238.

> parce qu'anthropologique, conserve toujours présente à la vue la structure totale de l'être-homme, nous concevons dès l'abord que les conditions permettant un renversement de l'élévation en montée dans l'égarement ne peuvent jamais être comprises à partir de la direction du mouvement de montée mais seulement à partir de leur *koinônia* — ou de leur communauté — avec d'autres possibilités fondamentales de l'être humain, d'autant plus qu'ici la montée intransitive semble s'inverser en un acte réfléchi sur celui qui s'élève[9]. »

Si nous nous sommes permis cette longue citation, c'est que ces quelques lignes constituent la définition la plus englobante (sans doute parce qu'encore largement programmatique) des enjeux de la *Verstiegenheit* au regard non seulement de la théorie psychiatrique de Binswanger, mais aussi de son anthropologie philosophique sous-jacente. On le voit, il s'agit bien de « s'égarer en montant »: la présomption repose sur une valorisation disproportionnée de la direction de sens verticale, il s'agit de s'élever au-delà des hauteurs que l'étendue (horizontalité) de l'expérience permet en soi d'atteindre. Cet excès dans l'aspiration et par là même dans l'ascension implique un « égarement », c'est-à-dire un *blocage* de l'existence : « [...] la montée peut accéder à une *fin* et à un *maintenant* d'où il n'y a plus ni retour ni progrès, c'est-à-dire où l'élévation s'est inversée en présomption[10]. » La disproportion entre la hauteur à laquelle pousse l'aspiration (physique, psychique, morale ou spirituelle — le plus souvent ces quatre dimensions sont simultanément mobilisées) et l'étendue de l'expérience du réel est telle que le *Dasein* voit son historicisation paralysée. Le maintenant présomptueux est coupé de toute dynamique de l'exister car il ne peut plus — en tout cas seul, c'est-à-dire sans thérapie — reprendre pied sur un sol d'expérience qu'il a progressivement mais inconsidéremment transcendé, ni non plus se projeter vers de nouveaux futurs. La présomption rompt le cours naturel de la temporalisation grâce auquel toute projection se nourrit de la rétention d'un passé qui, elle-même, ouvre toujours le champ des possibles. L'échange vivant du déjà révolu et de l'à-venir est rompu par un maintenant abstrait car disproportionné. Sans nul doute en va-t-il ici de la possibilité anthropologique ultime de ce que les Grecs connaissaient déjà sous le nom

---

9. *Ibid.*, p. 237.
10. *Ibid.*, p. 238.

d'*ubris* et qu'ils stigmatisèrent non pas tant pour des raisons morales mais, plus fondamentalement, pour son irrationalité même, c'est-à-dire sa dangereuse promiscuité avec quelque chose comme l'in-humain.

Mais si la présomption peut être ainsi approchée en fonction de ce qu'elle est — une disproportion anthropologique —, il faut aussi la comprendre en constraste avec ce qu'elle n'est pas — une *manie*. L'accès maniaque représente lui aussi une forme de disproportion anthropologique, d'un déséquilibre entre hauteur et étendue, mais qui, plutôt que de relever de la présomption, représente bien plutôt une « fuite des idées ». La disproportion de la fuite des idées relève plus d'un saut au-dessus de l'étendue de l'expérience que d'une ascension. Aussi Binswanger insiste-t-il sur l'irréductibilité de l'être présomptueux à l'être maniaque :

> Tout autre est la *présomption des psychopathes schizoïdes* et des formes infiniment diverses de l'être-dans-le-monde *schizophrénique*. La disproportion anthropologique ne repose alors plus [comme c'était le cas dans la manie] sur une prépondérance disproportionnée de l'étendue (du « sauter ») et de la hauteur du simple « vol imaginaire » par-dessus la hauteur *(propre)* de la « décision » mais sur une prépondérance disproportionnée de la hauteur de la « décision » sur l'étendue de l'« expérience ». S'opposant au maniaque, le psychopathe schizoïde et le schizophrène [...] s'égarent en montant dans la mesure où, justement, ils ne se laissent pas *emporter* dans l'« altitude aérienne » de l'optimisme thymique mais où ils *gravissent*, dans la solitude et « sans respecter l'expérience », un *certain* barreau de « l'échelle de la problématique humaine » et *en restent là*[11].

La présomption est par définition l'effort de l'ascension qui conduit le schizophrène continûment et au prix de l'épuisement des possibles jusqu'aux hauteurs tragiques où l'exister ne « flotte » pas (comme dans la fuite des idées) mais, paradoxalement, s'enlise.

Après avoir mis en évidence les deux traits déterminants de la présomption que sont, positivement, la disproportion de la direction de sens verticale par rapport à la direction de sens horizontale et, négativement, la différence entre présomption et fuite des idées, nous voudrions terminer cette présentation liminaire en

---

11. *Ibid.*, p. 243.

soulignant, toujours à la suite de Binswanger, la proximité d'essence entre la présomption et l'idéologie : « [...] "idéologie" est toujours essentiellement présomption[12]». Si Binswanger veut ici souligner la force présomptueuse de l'*idée* qui, dans certains cas, peut en effet être au principe de l'ascension disproportionnée, il n'est pas interdit de prolonger sa pensée, comme l'a d'ailleurs fait le psychiatre et phénoménologue Wolfgang Blankenburg[13], pour montrer dans quelle mesure le développement de la réflexion philosophique elle-même, dans son souci, pourtant scientifiquement légitime, de rompre avec les assurances ininterrogées de notre expérience quotidienne, court le risque de rompre présomptueusement avec le champ de l'expérience dans la poursuite de l'idée[14] — là où la philosophie, donc, se fait idéologie. La nécessaire rupture que la philosophie doit pratiquer vis-à-vis de la « pente naturelle de la vie » comporte toujours le risque de céder aux facilités de la préséance de l'idée sur l'expérience. Cette tentation révèle que la présomption peut être à l'horizon du savoir et de sa prise de distance dans l'objectivation. Nous qui pratiquons la philosophie et / ou la psychiatrie avec le souci d'une réflexion philosophique, nous ne pouvons sur ce point nous défaire de l'enseignement heideggérien qui nous aura du moins appris la force d'arraisonnement du réel que recèlent les philosophies modernes de la conscience et de la représentation. Pour le dire à la manière de Blankenburg, si Descartes fait de ses méditations une *ascension* dans l'ordre des raisons, il doit aussi se préserver du risque de disproportion entre son mouvement philosophique de réduction du réel et son champ d'expérience concrète. Aussi, « pour pouvoir entamer sans danger l'ascension vers le cogito dans les hauteurs isolées, ascension qui dépasse radicalement l'habitualité saine de l'expérience naturelle et de l'attitude naturelle, Descartes a d'abord veillé à s'assurer la largeur nécessaire de la base de la vie, au départ de laquelle il voulait entreprendre

---

12. *Ibid.*, p. 238.

13. Wolfgang BLANKENBURG, « Phänomenologische Epochè und Psychopathologie », in *Alfred Schütz und die Idee des Alltags in den Sozialwissenschaften*, ed. W.M. Sprondel et R. Grathoff, Stuttgart : Ferdinand Enke Verlag, 1979, p. 135.

14. Sur ce point, nous nous permettons de renvoyer à un précédent article : Laurent VAN EYNDE, « Finitude et évidence dans la phénoménologie clinique de Wolfgang Blankenburg », *L'art du comprendre*, 9 (janvier 2000), p. 79-87.

cette ascension[15].» Blankenburg fait bien évidemment allusion aux descriptions biographiques liminaires du *Discours de la méthode* qui, selon lui, ont pour fonction de redessiner le champ vécu concret, constituant de l'expérience même du philosophe, à titre de *présupposé* existentiel. *A contrario*, Descartes montrerait ainsi la tension du philosopher en direction de la présomption comme altération de la structure de proportion anthropologique entre l'élévation du penser et le parcours de la quotidienneté.

Si nous pouvons ainsi approcher dans un premier temps le phénomène de la présomption chez Binswanger, en maniant donc essentiellement des concepts théoriques issus soit de la philosophie, soit de la psychiatrie, il n'en reste pas moins qu'une étude approfondie nécessite la prise en compte d'une originalité insigne du travail de Binswanger : le rôle qu'y joue la référence à des textes littéraires. Ce type de renvoi qui, nous le verrons, va bien plus loin qu'une simple pratique illustrative, est certes une constante de l'œuvre de Binswanger, mais force est de reconnaître que l'analyse de la disproportion présomptueuse entretient un lien privilégié avec ce mode de description et d'exposition. Il nous paraît de ce point de vue tout à fait décisif que le texte où Binswanger analyse le plus complètement la *Verstiegenheit* est en fait une étude de l'œuvre dramatique d'Henrik Ibsen : *Henrik Ibsen et le problème de l'auto-réalisation dans l'art*. Nous ne pouvons justifier cette pratique de Binswanger *a priori*. En principe, il faudrait donc suivre les analyses de Binswanger pour évaluer correctement l'apport de ces références littéraires. Néanmoins, nous courrons ainsi le risque de ne pouvoir prendre le recul nécessaire à l'élucidation méthodologique et donc de succomber à la facilité d'une *Textwiedergabe* qui n'aurait d'autres mérites que ceux d'un compte rendu. C'est pourquoi il nous semble préférable de poursuivre notre étude en pratiquant un double décalage : 1° plutôt que de suivre les analyses de Binswanger sur Ibsen, nous allons essayer de les redévelopper au départ de la lecture d'une autre œuvre littéraire, à savoir l'œuvre de Heinrich von Kleist, qui nous paraît offrir un matériel tout particulièrement propice à ce genre d'analyses ; 2° corrélativement, nous allons essayer d'enrichir, de complexifier même, notre compréhension de la présomption en

---

15. W. Blankenburg, «Phänomenologische Epochè und Psychopathologie», p. 135.

recourrant à un concept issu de la science littéraire, à savoir le dramatique (pour lequel nous nous inspirerons de la phénoménologie de la littérature d'Emil Staiger).

Nous espérons ainsi pouvoir en fin de compte aller plus loin, dans une certaine mesure, que Binswanger lui-même, gagnant un recul critique par la substitution d'une œuvre à l'autre (sans que cette substitution, nous le verrons, n'ait rien d'aveugle ou de hasardeux). Ce recul nous permettra de dépasser le champ d'analyse délimité par le choix d'Ibsen, mais aussi de faire de cet approfondissement une problématisation de la pratique comparatiste entre psychiatrie et littérature dont paraît se soutenir ici la *Daseinsanalyse*. Dans l'essai sur Ibsen, on s'en souviendra, Binswanger souligne que le schème corporel est téléologiquement déterminant pour l'élaboration même du langage et pour sa capacité d'expression et de nomination. Mais il laisse aussi entendre que même s'il est toujours génétiquement sous-tendu par ce schème, le langage peut en même temps l'occulter. La langue ne peut donc manifester le schème corporel et nous enseigner directement sa proportionnalité constitutive qu'à certaines conditions : « La langue ne peut le faire que si, à l'opposé de l'entendement qui dissèque et dissocie, elle voit notre existence dans son unité et son indissociabilité[16]. » Cette langue capable de totalisation, c'est, pensons-nous, la langue de la littérature, la langue créatrice, la langue de la *Dichtung* — Binswanger reprend ainsi un enseignement du romantisme qui est comme la lame de fond de tout le développement de l'esthétique allemande classique jusqu'à la moitié du XXème siècle. Ce qui, en somme, unirait donc la psychiatrie à la littérature, ce serait un même souci de l'unité de l'existence, de sa totalité en mouvement. Cela ne revient-il pas alors à soutenir que psychiatrie et littérature sont comme les deux visages concrets d'une anthropologie philosophique sous-jacente ? Mais alors aussi une anthropologie, elle, fondamentalement inachevable pour cette raison même que, sous sa forme explicite, elle ne pourrait échapper aux exigences de l'entendement et de la discursivité analytiques — celles qui brisent la totalité de la *Dichtung*. Telle est l'hypothèse que nous essayerons d'étayer au terme de notre étude.

---

16. L. Binswanger, *Henrik Ibsen et le problème de l'auto-réalisation dans l'art*, p. 58.

2. La présomption entre drame et tragédie

Dès le début de *Henrik Ibsen et le problème de l'auto-réalisation dans l'art*, Binswanger mobilise la catégorie littéraire du « dramatique », et cela en se référant explicitement à la phénoménologie de la littérature d'Emil Staiger. Les lignes suivantes, extraites des deux brèves pages d'introduction, sont ainsi suivies d'un renvoi aux *Grundbegriffe der Poetik* [17]:

> [...] l'unité de la forme vitale suppose que toutes les possibilités de la vie n'ont de valeur qu'en fonction d'un tout, que ce tout est pourtant un « problème », une ob-jection à chercher dans et à travers la vie. Selon Ibsen, le jugement que l'homme posera sur lui-même dépend de la réussite ou de l'échec de ce pro-jet. Tout ceci constitue en fait les marques distinctives de la « tension » dramatique[18].

C'est bien en effet cette tension *(Spannung)* qui caractérise, dans la théorie littéraire de Staiger, le style dramatique. L'analyse littéraire des *Grundbegriffe der Poetik* est consacrée aux trois modes poétiques canoniques que sont le lyrique, l'épique et le dramatique. Ceux-ci se révèlent comme les figures poétiques des différentes modalités de l'exister humain, lesquelles sont elles-mêmes rapportées aux trois ek-stases temporelles du passé, du présent et de l'avenir. Si le lyrique mobilise essentiellement le souvenir et l'épique la force de présentification de la parole poétique, le dramatique, lui, met en scène la tension de l'être-en-avant-de-soi, de l'être-en-projet. L'analyse poétique de Staiger est donc bel et bien une tempo-analyse de type phénoménologique, à vrai dire tout autant influencée par les *Recherches logiques* de Husserl (les concepts fondamentaux de la poétique sont des « significations idéales ») que par le *Sein und Zeit* de Heidegger. Bien que la conception générale de la *Bedeutungsrichtung* mette en évidence l'unité du spatio-temporel, on pourra peut-être s'étonner de la position liminaire qu'occupe la référence à Staiger dans l'essai sur Ibsen, dans la mesure où le schème spatial semble bien prédominer dans la caractérisation de la proportion anthropologique en termes d'horizontalité et de verticalité. Mais il va de soi que toutes les analyses de la présence spatiale qu'a menées

---

17. Voir E. STAIGER, *Les concepts fondamentaux de la poétique*, trad. R. Célis et M. Gennart, Bruxelles : Lebeer-Hossmann, 1990.

18. L. Binswanger, *Henrik Ibsen et le problème de l'auto-réalisation dans l'art*, p. 7.

Binswanger impliquent un développement croisé dans le registre de la temporalité. Au terme des quelques pages décisives sur « le sens anthropologique de la présomption », elles aussi méthodologiquement dominées par le schème et le lexique de la spatialité, Binswanger ne manquait pas, fort heureusement, de souligner leur nécessaire prolongement : « nous nous sommes surtout volontairement limité à [l']interprétation [du sens anthropologique de la présomption] en termes d'espace ou de spatialité, laissant à l'arrière-plan l'interprétation temporelle qui, au fond, est encore bien plus importante[19]. »

Cette importance reconnue, bien qu'inexploitée, confirme la portée réelle de la référence explicite à Staiger — ainsi que la pertinence de notre projet : décalant en effet le *corpus* littéraire d'Ibsen à Kleist, nous sommes aussi conduit à produire un rééquilibrage dans l'analyse au profit du terme temporel, soutenu en cela par la tempo-analyse de Staiger. Car qu'est-ce que cette *Spannung* de l'être-en-projet que Binswanger reprend à Staiger ? La tension du dramatique est au fond celle de l'héroïsme, mais au sens le plus profond : l'œuvre dramatique — tout particulièrement dans son mode « pathétique », souligne Staiger — est centrée sur la parole du héros, le témoignage vécu d'une action qui met en forme un projet. Le héros dramatique est celui qui est toujours au-delà de lui-même, il est « mû par ce qui doit être ; et sa motion est orientée contre ce qui existe[20]. » Reprenant la distinction classique de l'être et du devoir-être, Staiger y reconnaît le cadre d'un mobile anthropologique ultime, celui de l'entre-deux : l'existence est unilatéralement prise dans le mouvement qui va du présent à l'avenir, au risque de rompre l'équilibre temporel. « [...] ce qui n'est pas doit être. C'est à cela que tend le rythme enflammé qui se nourrit de la tension entre présent et avenir[21]. » La parole dramatique, à l'instar de l'action qu'elle incarne, est dès lors une parole d'élévation : elle est la parole de celui qui, insatisfait du réel, de la présence, ose se mettre en chemin, celui qui ose le mouvement et exhorte à le suivre loin au-delà du présent. « [...] le pathos est altier. L'élévation apparaît comme un trait essentiel. C'est pourquoi nous parlons de pathos élevé. [...] jamais nous ne

---

19. L. Binswanger, « Du sens anthropologique de la présomption », p. 245.
20. E. Staiger, *Les concepts fondamentaux de la poétique*, p. 110.
21. *Ibid.*, p. 111.

verrons le pathétique s'affranchir de la notion de hauteur[22]. » On voit que la description de la tension dramatique en vient très vite à retrouver le lexique de la spatialité. Mais Staiger veille à une compréhension totale de ce lexique : « De fait, "hauteur" signifie seulement "être au devant". La hauteur encore vide et illimitée est le schème qui figure l'espace de l'avenir, tout comme le sol ferme sur lequel nous nous tenons figure celui du passé[23]. »

L'essence de la parole dramatique se confond avec une exhorte, une harangue, qui est censée entraîner avec elle la conscience du lecteur ou du spectateur dans la voie d'un avenir qui ne serait pas répétition du présent — donc dans la voie de la différence temporelle qui structure tout projet existentiel. Pointant ainsi la communauté d'essence entre le style dramatique et les arts de la scène, Staiger montre bien que la parole du héros dramatique ne peut prendre place au milieu des auditeurs, comme l'aède du style épique, mais doit occuper une position surélévée, que pourront par exemple favoriser les cothurnes ou l'espace scénique. Cette position de surplomb du héros par rapport aux auditeurs n'a d'autre sens, dans le cadre du style dramatique (non au regard de l'histoire des arts scéniques, beaucoup plus différenciée), que de « leur [aux auditeurs] montrer qu'il [le héros dramatique] a de l'avance sur son temps[24]. » Il y a donc une corrélation étroite, dans le style dramatique, entre l'isolement de la parole proférée et sa forme et son contenu temporels : le drame « provoque une "précipitation" violente » et c'est par là même qu'il « atteste sa force protensive[25]. »

Sans doute saisit-on bien l'enjeu du recours au concept du dramatique. Celui-ci incarne littérairement la direction de sens verticale qu'évoque Binswanger — ce qui laisse encore à penser que la direction de sens horizontale pourrait trouver sa signification à la fois littéraire et temporelle dans le concept de l'épique, comme le confirme d'ailleurs explicitement l'essai sur Ibsen :

> L'avancée dans le large correspond à l'horizontale, davantage au parcours ou à l'« expérience » épiques, au fait de prendre possession du monde [...]. De même, [...] la progression dans la hauteur, l'ascension à la verticale, correspond davantage à la

22. *Ibid.*, p. 111.
23. *Ibid.*, p. 111.
24. *Ibid.*, p. 112.
25. *Ibid.*, p. 114.

> mesure, à la pesée, à la comparaison dramatique des choses, et à la décision et à la souffrance qui en résultent, bref : à l'*approfondissement* « problématique » du soi dans la mise en ordre de la vie humaine, du désir de la hauteur *au-dessus* de nous, et de la crainte de la profondeur *en-dessous* de nous[26].

Si donc l'on peut bien voir que l'épique et le dramatique contribuent littérairement au dessin de la proportion anthropologique, on en vient inévitablement à conclure que le style dramatique doit nécessairement comporter au moins la possibilité de son hyperbole, au risque d'engendrer cette fois une disproportion anthropologique dans la figure littéraire. L'hyperbole du dramatique ne serait rien d'autre que la figure littéraire de la présomption, fondée sur une même structure anthropologique implicite.

Or, à ce niveau, l'analyse de l'œuvre d'Heinrich von Kleist peut nous être d'un grand secours, tout particulièrement sa nouvelle intitulée *Michaël Kohlhaas*. Ce texte, publié partiellement en 1808, raconte l'extraordinaire aventure d'un marchand de chevaux du XVIème siècle devenu héros sublime et terrible tout à la fois. Résidant en Brandebourg, il veut se rendre en Saxe pour y vendre ses chevaux. Il est néanmoins arrêté à la frontière, à Tronkenburg, par les gens du jeune baron Wenzel von Tronka qui lui réclament indûment un laisser-passer. Il ne pourra poursuivre sa route qu'en laissant en gage deux de ses chevaux accompagnés de son valet Herse. A Dresde, il apprendra que toute cette histoire de laisser-passer n'était qu'un conte bleu. De retour chez le baron aux pratiques malhonnêtes, il s'aperçoit que ses deux bêtes ont été exploitées aux travaux des champs, maltraitées et que son valet Herse a pris la fuite. Il refuse de reprendre ses chevaux dans cet état et décide d'obtenir réparation devant les tribunaux. Toutes les procédures qu'il cherchera à entamer seront cependant étouffées par des proches du baron. Comme Kohlhaas commence à douter de la justice et du sens de son inscription dans la communauté, sa femme décide de tenter une dernière démarche. Mais en cherchant à remettre en main propre une requête à l'Électeur de Brandebourg, elle est violemment repoussée par la garde et succombera bientôt aux coups reçus. Kohlhaas entre alors en dissidence. Accompagné de ses sept valets, il fond sur Tronkenburg qu'il met à feu et à sang. Le baron Wenzel lui

---

26. L. Binswanger, *Henrik Ibsen et le problème de l'auto-réalisation dans l'art*, p. 57-58.

échappe cependant et, dédaignant même ses deux chevaux, toujours confinés dans une médiocre annexe du château, Kohlhaas se jette à sa poursuite, menaçant de mort quiconque cherchera à protéger l'homme en fuite. Le marchand de chevaux entré en rébellion prendra alors des « arrêts de justice » mettant en garde la société saxonne et l'appelant à lui livrer Wenzel von Tronka. Se trouvant à la tête d'une troupe que viennent grossir des mercenaires de tout bord, en mal d'action et de pillages, Kohlhaas soumet toute la Saxe à ses actions meurtrières. Insaisissable, fin stratège, il échappe à plusieurs reprises aux forces armées qui sont censées « capturer le dragon qui dévastait le pays[27]. » Enfin, Martin Luther entre en scène, qui condamne l'action de Kohlhaas. Adepte sincère de la foi luthérienne, Kohlhaas est ébranlé par la lettre que le Docteur lui a publiquement adressée. Il se rend chez lui pour le convaincre du bien-fondé de sa cause. Luther, tout en refusant de lui offrir la sainte communion, lui promet de lui obtenir un sauf-conduit qui lui permettra d'introduire à nouveau un action contre le baron von Tronka devant les tribunaux de Dresde, sans être inquiété pour les actes guerriers qu'il a menés jusqu'alors, à condition, bien sûr, qu'il y mette un terme. L'intervention de Luther porte ses fruits, Kohlhaas licencie sa troupe et se rend à Dresde. L'État de Saxe, cependant, ne respectera pas la parole donnée et, après avoir tendu un piège à Kohlhaas, le jettera en prison avant de le faire condamner à mort par ce tribunal dont il attendait précisément qu'il lui rende justice. Intervient alors l'Électeur de Brandebourg, qui réclame son sujet pour le juger à Berlin. Kohlhaas y sera certes condamné à mort pour ses exactions en Saxe, mais sur le lieu du supplice lui est lu le nouvel arrêt de justice prononcé à Dresde suite à l'intervention de l'Électeur de Brandebourg : le baron est condamné et ses chevaux, remis en état, sont rendus à Kohlhaas. « L'Électeur de Brandebourg fit alors la proclamation suivante : — "Kohlhaas, marchand de chevaux, toi à qui l'on vient de donner ainsi satisfaction, prépare-toi de ton côté à donner satisfaction à sa Majesté l'Empereur [...] pour avoir violé sa paix publique !" Kohlhaas retira son chapeau et le jeta à terre en déclarant qu'il y était prêt. [...] Kohlhaas se tourna vers l'échafaud, et sa tête tomba sous la

---

27. Heinrich VON KLEIST, « Michaël Kohlhaas », trad. L. Lentin, in *Romantiques allemands*, vol. I, éd. M. Alexandre, Paris : Gallimard, 1986, p. 1273. Nous serons amenés à modifier à plusieurs reprises cette traduction.

hache du bourreau[28].» Un dernier épisode mérite d'être mentionné : dans les dernières pages de la nouvelle apparaît une étrange figure de tzigane, diseuse de bonne aventure, qui, apprend-on alors, avait remis un jour au marchand de chevaux un billet contenant des prédictions sur l'avenir de l'Électeur de Saxe et de sa dynastie. La tzigane prévient Kohlhaas que celui-ci veut à toutes forces s'emparer de ce billet. Juste avant de poser sa tête sur le billot, et alors qu'il a aperçu dans la foule l'Électeur de Saxe, Kohlhaas lit le billet, le mâche et l'avale.

Nous avons eu ailleurs l'occasion de démontrer que la carrière littéraire de Heinrich von Kleist a réellement débuté avec un ensemble épistolaire de l'année 1801[29]. Dans ces lettres, qui rythment un mystérieux voyage à Würzburg, Kleist a très clairement consacré l'essence dramatique de son écriture. Mais si toutes les œuvres de Kleist mobiliseront ce style poétique avec bonheur, c'est sans doute son *Michaël Kohlhaas* qui va le plus loin en ce sens, avec le plus de finesse anthropologique aussi. Kleist est même très explicite sur l'enjeu de sa nouvelle lorsque, en guise de remarque liminaire, il dresse ainsi le portrait de son héros : « En un mot, force eût été au monde d'honorer sa mémoire, s'il n'avait passé les bornes d'une vertu : le sentiment de la justice en fit un brigand et un meurtrier[30]. » L'histoire du marchand de chevaux met en scène la plus étroite conjonction entre les motifs de l'élévation et de la chute : si Kohlhaas devient meurtrier, c'est par vertu ; il ne conquiert sa vertu que dans la faute, il ne s'élève qu'à chuter et chute en s'élevant. Nous savons que Binswanger définit dans des termes analogues le risque de disproportion anthropologique qui menace la prétention à un excès de verticalité. L'action de Kohlhaas sera à plusieurs repises évoquées selon les schèmes spatiaux chers à Binswanger. Ainsi, lorsque se prépare la décision d'entrer en rébellion, Kohlhaas atteste d'une volonté de prise de hauteur. Il refuse d'être *rabaissé* : « Plutôt être un chien qu'un homme, si l'on doit me fouler au pied[31] » ; tout à l'inverse, il voit dans sa situation une nécessité d'ascension : « Il

---

28. *Ibid.*, p. 1340-1341.

29. Voir Laurent Van Eynde, « Le voyage de Kleist à Würzburg et la naissance épistolaire d'une œuvre "dramatique" », *Études germaniques*, 2 (1999), p. 217-240.

30. H. von Kleist, « Michaël Kohlhaas », p. 1243.

31. *Ibid.*, p. 1263.

ajouta, en une plaisanterie forcée, que Kohlhaasenbrück, après tout, n'était pas le monde. Il pouvait exister des missions plus nobles et plus urgentes que celle de conduire en bon père de famille la marche d'une maison. Et en son âme, avouait-il, il se sentait appelé à de plus grandes choses, dont on entendrait peut-être parler sous peu[32].» Kohlhaas refuse désormais de se contenter d'un point unique du monde, il veut s'élever, non seulement moralement, mais aussi pour acquérir une nouvelle perspective sur le monde, un point d'Archimède qui se confondrait avec celui de la justice qui lui est déniée. Mais, on le lit aisément, le schème spatial n'est pas unilatéralement privilégié dans l'œuvre littéraire. Ainsi, on comprend d'emblée que l'élévation de Kohlhaas sera une précipitation vers l'avenir d'une justice restaurée et d'une existence en paix avec elle-même. En attendant, il s'agit de renoncer au présent, ce présent qui justement, jusqu'à l'épreuve de l'injustice, était la jouissance de Kohlhaas, lequel, en conduisant ses chevaux au marché de Dresde, pensait ainsi à la répartition de son gain: «une part à de nouveaux profits, comme il sied à un marchand avisé, mais l'autre à la jouissance du présent[33].» L'avenir n'a ici d'autre privilège que celui de la sage prévision, sans que le présent, bien au contraire, ne se trouve dépouillé d'une quelconque densité de vécu. C'est précisément cet équilibre entre l'épique et le dramatique qui menace d'être brisé par la nouvelle prétention de Kohlhaas.

Dès après le portrait liminaire d'un marchand de chevaux équitable, pondéré, prudent et intégré dans sa communauté, le héros survient qui, certes bien malgré lui, se croit contraint de remettre le temps dans ses gonds, pour paraphraser cet autre grand héros dramatique qu'est Hamlet. Que Kohlhaas devienne un héros au sens le plus strict, voilà qui ne fait aucun doute. Confronté à ce qui lui apparaît comme le désordre de la communauté, il dépasse ses doutes les plus intimes pour devenir un sujet, une subjectivité consciente, critique et agissante. Dans un premier temps, l'être serein qu'il était se trouve ébranlé, inadéquat à lui-même dans la souffrance de l'injustice: «Pour la première fois, son âme heureusement pliée à la vie en société se trouvait en contradiction totale avec sa conviction profonde[34]».

---

32. *Ibid.*, p. 1261 (trad. modifiée).
33. *Ibid.*, p. 1243 (trad. modifiée).
34. *Ibid.*, p. 1260.

Mais la haute conscience que l'inadéquation à ses lois traverse toute la communauté à laquelle il appartenait jusqu'alors lui permet de trouver un nouveau centre : « Et, perçant le chagrin qu'il avait de voir le monde plongé dans un tel désordre, éclatait en Kohlhaas la joie de sentir enfin l'ordre se rétablir dans son propre cœur[35]. » La subjectivité se recentre dans une adéquation à elle-même, mais non sans prendre le risque d'une disproportion puisque, désormais, Kohlhaas sera tout entier en avant de lui-même, tout entier voué à l'élévation et à la précipitation, à la verticalité et au pro-jet. Le sujet kleistien est un héros *pathétique* au sens de Staiger : il définit son unité dans un agir dont la motion est ce qui doit être ou, dit négativement, dont la motion est dirigée contre ce qui est, à savoir, le désordre dans lequel est plongé le monde présent.

Le souci de rendre justice, et par là de rédimer le monde fautif à son égard, est manifeste dans les différents arrêts que Kohlhaas va prendre, s'instituant par là même, en position de surplomb, comme le juge de ce monde. Sans doute n'est-il pas inutile de concentrer notre analyse, dans un premier temps, sur les différents arrêts et mandats « kohlhaasiens ». Dans le premier « arrêt de justice[36]», Kohlhaas condamne le baron von Tronka — il dit le droit et prononce la sentence, il se pose au-delà du statut du simple justiciable, occultant par là même qu'il est à la fois juge et partie. La disproportion se manifeste déjà ici dans le fait que Kohlhaas n'admet même pas être à la fois du monde et au-dessus du monde. C'est unilatéralement qu'il se pose en juge, comme s'il avait déjà atteint ce surplomb qu'exige son action. La verticalité ne se retourne plus sur elle-même. Comme le note Staiger, « le héros pathétique n'est pas du tout différencié sur le plan psychologique. Un unique pathos le domine tout entier. Douleur, foi, soif de puissance sont d'une grandiose univocité et consument tout ce que l'âme pourrait recéler d'autre. Le pathos dévore l'individualité. L'homme emporté par la passion ne sait rien de la particularité de sa présence[37]. » Cette négation de la particularité (jusqu'à son statut de « partie » dans le différend qui l'oppose au baron) est déjà la promesse d'un blocage dans les hautes sphères que prétend

35. *Ibid.*, p. 1260.
36. *Ibid.*, p. 1267.
37. E. Staiger, *Les concepts fondamentaux de la poétique*, p. 113.

atteindre le héros pathétique. L'absence de différenciation psychologique marque le déséquilibre qui s'est déjà installé entre horizontalité et verticalité.

Après la première fuite du baron et le saccage de Tronkenburg, Kohlhaas « rédigea ce qu'il intitula un "mandat kohlhaasien", dans lequel il exhortait le pays à ne pas porter secours au baron Wenzel von Tronka, contre lequel il menait une guerre juste. Il ordonnait à tous les habitants, y compris les parents et amis des barons, de le lui livrer, sous peine de châtiment corporel et même de mort et d'une inexorable destruction par le feu de tout ce qui pouvait s'appeler propriété[38]. » La motion de Kohlhaas est bien une motion de justice. C'est la justice qui n'est pas et doit être. Tel l'acteur proférant la parole dramatique depuis les hauteurs de la scène, Kohlhaas *exhorte*, il s'est mis en avant de la communauté des hommes pour lui indiquer le chemin et se voue tout entier à cette tension. Hors la communauté, Kohlhaas veut amener celle-ci à lui dans cette « précipitation violente » qui, selon Staiger, est le propre de la parole dramatique — ici, le propre du « mandement ».

Les deux mandements suivants confirment la disproportion verticale de cette parole et de l'existence qui désormais la soustend. D'abord, Kohlhaas invoque, au-delà des limites même de sa communauté sociale et géographique, les *chrétiens* à embrasser sa cause car, dit-il, le baron von Tronka est l' « ennemi commun de tous les chrétiens[39]. » On voit ici que l'universalisation du monde « d'en bas » a pour corrolaire un surcroît de hauteur pour le héros pathétique, puisque qu'avec le thème du religieux s'impose clairement la prétention à l'absolu. La position de surplomb devient une position absolue. Ce que Kleist confirme aussitôt : « Dans un autre mandement qui suivit bientôt, il s'intitula lui-même un "seigneur qui n'était le vassal de personne, ni dans l'Empire, ni dans le monde, et qui ne reconnaissait pour suzerain que Dieu"[40]. » Kohlhaas ne trouve de mesure qu'à l'absolu. Comment ne pas reconnaître ici les traces d'un délire présomptueux ? Pour ne pas ménager le moindre doute, Kleist mentionne à la suite un nouveau mandement où la disproportion devient folie :

---

38. H. von Kleist, « Michaël Kohlhaas », p. 1270.
39. *Ibid.*, p. 1272.
40. *Ibid.*, p. 1272.

> Dans le mandement qu'il fit distribuer à cette occasion, il s'intitulait « le représentant sur terre de l'archange Michel, porteur du glaive et de la flamme, venu pour châtier, en tous ceux qui prendraient le parti du baron, la perfidie où sombre le monde entier ». Du château de Lützen, qu'il avait enlevé par surprise et dans lequel il s'était installé, il appela le peuple à se joindre à lui pour établir un ordre meilleur des choses d'ici-bas. La signature du mandat trahissait une sorte de démence : « Fait en le siège de notre gouvernement provisoire du monde, au château archangélique de Lützen »[41].

La présomption de l'être-en-avant de soi verse dans la démence de la verticalité « conquise » dans la souffrance et la lutte. Loin d'être un maniaque qui s'abandonnerait à la fuite des idées, Kohlhaas est un présomptueux qui gravit les échelons de la hiérarchie du monde, poussé par sa souffrance et la seule exigence qui puisse l'apaiser — du moins, le croit-il : instaurer un nouvel ordre.

Néanmoins, on remarquera que si seul l'absolu est à la mesure de son entreprise dramatique et présomptueuse, une différence est encore maintenue entre l'action et l'absoluité, une différence qui maintient la tension dans une téléologie toujours insatisfaite d'elle-même, mais qui aussi, sans doute, ménage l'espoir d'une redescente depuis ces hauteurs vertigineuses de la présomption. Kohlhaas se reconnaît encore en Dieu un *suzerain*, il n'est « qu »'un *représentant sur terre de l'archange Michel*. C'est au moment même où la présomption atteint ses plus hauts sommets, où la précipitation de Kohlhaas vers la justice qu'il veut établir atteint son paroxysme — donc au moment de la plus forte tension dramatique — qu'apparaît aussi l'ultime possiblité de dépasser le pathétique, c'est-à-dire, en l'occurrence la scission d'avec la communauté et son rythme temporel où les trois extases se répondent proportionnellement. Il est d'ailleurs frappant que si, dans la première partie de la nouvelle, on assiste conjointement à une précipitation et une élévation qui doivent manifestement mener à la folie du héros, ce thème de la folie disparaît totalement dans la seconde partie. Il semble bien que le héros soit « redescendu » des hauteurs de la présomption. Comment est-ce possible ? Si Binswanger souligne que « la présomption prend la signification d'un *absolutisme* d'une seule et unique *décision*[42]» (ce qui définit

---

41. *Ibid.*, p. 1277.

42. L. Binswanger, « Du sens anthropologique de la présomption », p. 243.

bien le dramatique de l'action de Kohlhaas), c'est pour faire d'autant mieux comprendre le sens de la démarche thérapeutique qui s'impose : « [...] un retour depuis la position présomptueuse n'est plus possible que par le moyen "d'une aide étrangère", exactement comme on doit aller chercher l'alpiniste qui s'est fourvoyé dans un mauvais passage de la paroi rocheuse[43]. » Et d'ajouter : « Ce que nous appelons psychothérapie n'est au fond rien d'autre que d'amener le malade à pouvoir enfin "voir" comment est faite la structure globale de la présence humaine ou de l'être-dans-le-monde et jusqu'à quel point de cette structure il s'est égaré, ou encore : à partir de la présomption, le ramener "sur terre" d'où seulement est possible un nouveau départ et une nouvelle ascension [cette fois proportionnés][44]. »

Dans *Michaël Kohlhaas*, cette médiation n'est évidemment pas thérapeutique, mais constitue un moment narratif qui suspend la tension dramatique en brisant le rythme de la précipitation présomptueuse du héros. Le rôle de médiation est ici tenu par Martin Luther, le seul que puisse entendre Kohlhaas, converti à la nouvelle foi. Le seul aussi qui soit « à la hauteur » — lui peut se présenter comme détenteur du sens de la parole divine — tout en maintenant le lien avec la communauté. Au cours de leur entrevue, Luther ne manquera pas de stigmatiser la *Verstiegenheit* de Kohlhaas, le traitant de « fou déchaîné, être monstrueux et incompréhensible[45]». Il lui reproche d'avoir perdu toute proportion en prétendant atteindre les hauteurs nécessaires à la condamnation même de la justice des hommes, autrement dit les hauteurs divines : « Misérable impie ! [...] Qui t'a donné le droit d'attaquer le baron von Tronka en vertu d'arrêts de justice émanant de ta propre autorité et de punir par le glaive et par le feu la communauté qui le protège [...] ?[46]» Dans son souci de briser les évidences pathétiques de Kohlhaas, Luther refuse l'idée même de la séparation entre la communauté et le héros — il tente de le convaincre que ce hiatus qui donne forme au drame n'est fondamentalement qu'un leurre : « Kohlhaas repartit : — "La guerre que je mène contre la société des hommes est une mauvaise action, dès que, comme vous m'en avez donné l'assurance, je n'en ai pas

---

43. *Ibid.*, p. 244.
44. *Ibid.*, p. 244-245.
45. H. von Kleist, « Michaël Kohlhaas », p. 1283.
46. *Ibid.*, p. 1281.

été exclu !" — "Exclu ? s'écria Luther en le regardant. Quelle aberration a saisi ton esprit ? Qui t'aurait exclu de la communauté de l'État dans lequel tu vivais ? Oui, depuis qu'il existe des États, existe-t-il un cas, je te le demande, un seul cas où qui que ce soit ait été exclu de la communauté ?"[47]» Luther brise l'image dramatique du héros qui, toujours en projet vers le devoir-être, est aussi au-devant de la société qu'il exhorte. Ses paroles réintègrent le sujet rebelle à l'horizontalité de la communauté et le soumet de nouveau à la justice porportionnée en l'arrachant à la justice du devoir-être.

La médiation de Luther aboutit dans un premier temps. Elle a brisé le rythme précipité de l'action dramatique et reconduit le héros au sein de la communauté en lui faisant accepter de représenter sa cause devant la justice des tribunaux. Mais les choses ne seront pas aussi simples pour autant. Résumant l'argument de la nouvelle, nous rappelions que Kohlhaas verra les conditions de son sauf-conduit bafouées et sera victime d'un déni de justice flagrant dans l'État de Saxe. Seule l'intervention de l'Électeur de Brandebourg lui permettra finalement d'avoir un procès équitable qui le réintègrera, fût-ce au prix d'une condamnation à mort, dans l'ordre d'une communauté d'hommes reconnaissant aussi l'injustice qu'il avait subie. Une ambiguïté domine alors le texte de Kleist. On en retire l'impression d'une ambivalence dans la résolution du conflit dramatique : la rébellion présomptueuse ne trouve pas de solution en Saxe où la condamnation de Kohlhaas signe tout à la fois une chute du héros dans les tréfonds de l'injustice, un effondrement de son monde en réponse à son action présomptueuse (la médiation de Luther ne serait alors qu'un leurre), et une incapacité de la communauté à réintégrer le dissident ; par contre, en Brandebourg, le héros se trouve réintégré dans une communauté qui lui rend justice dans le même temps qu'il suspend le cours de son action présomptueuse (dans ce cas, la médiation de Luther serait effectivement opérante). Cette ambivalence est confirmée par les dernières pages de la nouvelle qui mettent en contraste la consécration de l'action de l'Électeur de Brandebourg et l'irrésolution du conflit entre l'Électeur de Saxe et Kohlhaas. Tel est bien le sens de l'épisode de la tzigane. Celle-ci permet à Kohlhaas de détenir la clé de l'avenir de l'Électeur de

---

47. *Ibid.*, p. 1281-1282.

Saxe. Kohlhaas refusera toujours de lui céder le billet et, en l'avalant avant de se soumettre à l'exécution, symboliquement, il biffe son avenir. L'Électeur de Saxe et avec lui la communauté qu'il représente à ce moment de l'histoire ont réduit l'action de Kohlhaas à un non-sens, lui imposant la chute la plus tragique comme seule réponse à sa présomption. C'est dès lors comme en écho que cette communauté se découvre incapable de tout avenir, incapable de donner un sens projectif, dynamique et signifiant à son futur, parce qu'elle n'a pas su réintégrer l'action dramatique dans son cours. Son devenir ne sera plus qu'une collection de faits, digne peut-être d'une chronique compilatoire, mais certainement pas d'une histoire créatrice de sens : « Peu de temps après [l'exécution], l'Électeur de Saxe, le corps et l'âme brisés, revint à Dresde. C'est dans les chroniques de cette ville que l'on peut trouver la suite de son histoire[48]. » Le laconisme du narrateur à propos de la Saxe et de son Électeur a le tranchant aussi effilé que la hache qui vient de décapiter Kohlhaas[49].

Manifestement, Kleist n'a pas seulement narré dans cette nouvelle le drame de la présomption, mais il en a aussi esquissé l'horizon tragique. Reportons-nous à nouveau aux *Concepts fondamentaux* de Staiger : « Le tragique advient lorsque se brise ce dont il y va en un sens ultime et absolument englobant, ce à quoi est suspendue la présence humaine. Dans le tragique, autrement dit, le cadre qui délimitait le monde d'un homme, voire d'une classe ou d'un peuple éclate[50]. » Cet effondrement d'un monde survient lorsque le héros dramatique voit sa motion déboucher sur le vide : le devoir-être n'est à la mesure que de l'*absolu* et l'action *finie* qui s'est tout entière vouée à l'instaurer perd dès lors toute assise, désespère de son pro-jet et « se précipite finalement dans le vide[51]. » En ce sens, on l'aura compris, « le tragique apparaît comme un résultat, sinon obligé, du moins possible à tout moment, du style dramatique. » Or, telle est bien la perspective qui s'ouvre à l'horizon de l'action de Kohlhaas si on la mesure à l'aune du seul État de Saxe : son action a alors échoué à instaurer

---

48. *Ibid.*, p. 1341.

49. À ce propos, nous nous permettons de renvoyer à notre étude intitulée : « Les formes du tragique dans l'œuvre d'Heinrich von Kleist. De la dialectique au néant », *Études philosophiques*, 1-2 (1994), p. 191-213.

50. E. Staiger, *Les concepts fondamentaux de la poétique*, p. 131.

51. *Ibid.*, p. 130.

un sens nouveau parce qu'il ne pouvait s'agir que d'un sens absolu, sa mort est alors absurde, à la seule mesure de la décadence de la communauté qui n'a su intégrer son action. Pour le dire en termes anthropologiques, la présomption a débouché sur un blocage total de l'existence et sa chute tragique dans le non-sens (dans ce cas, la médiation même de Luther n'a fait que favoriser la chute, non la réintégration dans une forme de proportionnalité de l'agir).

Pour nous, toute l'œuvre d'Heinrich von Kleist, nous l'avons déjà annoncé, est d'essence dramatique. Or, il est un passage de la célèbre correspondance de Würzburg qui dessine très clairement les conditions de renversement du dramatique en tragique, sous la forme de la folie qui guette le présomptueux. Entre le 13 et le 18 septembre 1800, alors qu'il se trouve à Würzburg, Kleist visite le *Juliusspital*, institution hospitalière comprenant notamment un pavillon pour « les fous ». La description[52] que donne Kleist de certains d'entre eux est tout à fait saisissante. Or à chaque fois, il dépeint cette déchéance comme le renversement d'une exigence existentielle disproportionnée. Ainsi en va-t-il de la figure du moine :

> Une cellule contenait un moine, vêtu de noir, au regard sombre, absorbé, et d'une extrême gravité. Il leva lentement les yeux sur nous et on aurait dit qu'il sondait nos êtres. Puis, d'une voix faible et pourtant timbrée qui brisait le cœur, il nous a mis en garde contre la joie et nous a exhortés à prier et à penser à la vie éternelle. Nous n'avons pas répondu. Il parlait au milieu de grands silences. Parfois il nous jetait un regard triste, comme s'il nous considérait comme perdus. Il s'était un jour trompé dans un sermon fait en chaire et depuis lors il croyait avoir falsifié la parole divine[53].

Tout dans ce tragique portrait évoque la présomption et son inversion dans la chute de la démence : le moine visait à l'absolu (il se voulait à la hauteur de la parole divine), mais une erreur, en soi bien anecdotique, l'a rendu à sa finitude, une finitude nécessairement inacceptable au regard de la présomption qui sous-tendait dramatiquement son existence. La disproportion de la chute, au

---

52. Pour une analyse plus complète de ce passage de la correspondance, nous renvoyons à nouveau à notre étude : « Le voyage de Kleist à Würzburg et la naissance épistolaire d'une œuvre "dramatique" », p. 233 et suivantes.

53. Heinrich VON KLEIST, *Correspondance complète 1793-1811*, trad. J.-Cl. Schneider, Paris : Gallimard, 1976, p. 104.

regard de la bénignité de l'erreur qui est présentée comme sa cause, n'est que la figure inversée de la disproportion présomptueuse. Ce que confirme les différents traits dramatiques que révèle encore son comportement à l'égard des visiteurs : il *exhorte*, il met en garde contre le présent de la jouissance et veut contraindre à la pensée de l'éternité — le moine, sous la forme inversée du tragique, exhorte encore à emprunter la voie de la différence qui sépare l'être et le devoir-être. Plus émouvant encore est le passage suivant :

> Mais le plus terrible, c'était le spectacle d'un être qu'un vice contre-nature avait rendu fou. — Un adolescent de dix-huit ans, qui avait dû être beau et épanoui peu de temps auparavant et qui en portait encore des traces, était penché au-dessus de la fosse d'aisance, les membres nus, pâles et desséchés, la poitrine creuse, la tête pendant sans force. — Son visage, blanc comme la mort, se couvrait d'une rougeur ténue et marbrée comme chez un phtisique, sa paupière retombait sur son œil éteint, mourant, de rares cheveux raides comme ceux d'un vieillard couvraient son crâne prématurément blanchi, sa langue pendait, sèche, altérée par-dessus sa lèvre blême, amincie, ses mains étaient attachées dans son dos et entravées — il n'avait pas la force de parler, à peine celle d'expulser un souffle rauque — les nerfs de son cerveau n'étaient pas touchés, mais sans vie, complètement inertes, incapables de répondre aux incitations de l'âme, sa vie n'était qu'engourdissement perpétuel et paralysie — Oh ! plutôt souffrir mille morts qu'une seule vie comme celle-là ! La nature se venge horriblement des crimes commis contre elle ![54]

Un jeune homme qui fut beau et épanoui et qui plonge dans la folie pour un « crime contre nature »: comment ne pas voir ici encore cette même structure d'interprétation de la démence comme d'une chute qui n'est que l'envers d'un abandon de la proportionnalité (y compris au sens spatio-temporel des structures anthropologiques ultimes) qui préside à la « nature » saine de l'existence ? Et même, comment ne pas lire ici la plus haute lucidité de Kleist sur l'horizon de sa propre œuvre en son essence dramatique ? Toute l'œuvre de Kleist sera traversée par une précipitation que l'auteur ne cessera de vouloir mieux comprendre dans sa dimension présomptueuse, et cela à mesure que la menace tragique se

---

54. *Ibid.*, p. 104.

précisera — comme dans les dernières lettres avant le suicide de 1811, lui-même littérairement mis en scène. C'est donc cette recherche de compréhension de la présomption, de sa genèse et surtout de ses possibles — entre dramatique et tragique — que met en scène, selon nous, *Michaël Kohlhaas*. Sans disposer, bien sûr, des catégories de Binswanger, on peut dire que l'anthropologie de Kleist (on peut bien parler d'« anthropologie » en effet, une fois que l'on pratique, à la manière de Staiger, une interprétation d'essence basée sur une tempo-analyse), en dessinant la figure de l'action dramatique, donne aussi à voir la présomption dans la corrélation d'une faillite axiologique et d'une perte irrémédiable du présent — et de la *présence*.

3. Conclusions

Notre projet était donc d'abord d'éclairer la présomption par le biais d'une œuvre littéraire et, corrélativement, d'un concept propre à la science littéraire, à savoir le dramatique. Nous escomptions ensuite éclairer ainsi le rapport plus général de la psychiatrie phénoménologique à la littérature. Quant au premier point, nous avons sans doute sensiblement progressé. En effet, la catégorie du dramatique nous a permis de saisir concrètement l'investissement temporel du sujet présomptueux dans un à-venir sans partage qui répond à l'effort d'ascension décrit par Binswanger en termes spatiaux. Le sujet présomptueux est tout entier, et uniment, en tension : une tension vers le devoir-être qu'il vise consciemment, bien sûr, mais aussi une tension qui le possède et dont le caractère hyperbolique se confirme à chaque instant : le héros dramatique est un héros précipité, il rompt le rapport du devenir au présent et cherche ainsi à accélérer le rythme du temps. Le sujet présomptueux court ainsi le risque d'une rupture avec le temps partagé de la communauté à laquelle il appartient. D'où la difficulté grandissante de la médiation, que ce soit dans la thérapie ou dans l'argument littéraire. Le héros dramatique est un héros pathétique qui se place au devant de l'autre et donc s'en éloigne alors que, paradoxalement, il cherche à l'attirer à soi. Si la médiation échoue, le dramatique peut se prolonger en tragique, où le héros est bloqué aux hauteurs qu'il a atteintes, dans ce futur où il s'isole parce qu'il le construit à la mesure de l'absolu. Ici, les concepts littéraires de dramatique et de tragique permettent de mieux comprendre quelle chute menace le présomptueux. La perte irrémédiable du présent paraît bien équivaloir à une faillite axiologique complète qui atteste

concrètement de cette brisure du cadre du monde qui caractérise, pour Staiger, l'effondrement tragique. La présomption retombe des hauteurs de l'absolu sans plus pouvoir reconnaître une donation de sens à même la finitude. En se bloquant aux hauteurs présomptueuses, le sujet tragique s'interdit de pouvoir à nouveau entendre quoi que ce soit au monde réel qui n'est pas à cette seule mesure qui vaille — le fini n'apparaît plus que comme brisure absurde, et comme telle inacceptable, de la valeur absolue.

Mais qu'est-ce qui nous permet de jouer ainsi avec des lexiques et des notions issues pourtant d'univers très différents, comme la psychiatrie et la littérature ou la science littéraire ? Sur quoi se fonde enfin cette démarche qui consiste à qualifier, certes avec prudence, le sujet présomptueux de dramatique ou de tragique ? Il est d'abord évident que ces catégories ne peuvent être utilisées qu'en soulignant le déplacement de perspective qu'elles impliquent. Mais une fois ces liminaires posés — qui consistent pour l'essentiel en une spécification du cadre conceptuel d'origine —, ce préalable méthodologique assumé, il n'en reste pas moins que l'on en vient à exploiter des affinités plus supposées qu'explicitées. Nous posons donc, pour conclure, la question de la nature de ses affinités que nous avons supposées dans les pages qui précèdent. Souvenons-nous que Binswanger, de la manière la plus explicite, insistait sur la puissance généalogique du vécu corporel dans la forme de la langue. La langue littéraire elle-même, bien entendu, ne peut que recevoir ses formes non pas d'une hypostase des formes corporelles, mais d'un jeu d'invention avec elles. Si la création littéraire elle-même est bien un jeu d'exploitation de toutes les possibilités structurantes du langage, les plus profondément enfouies sous son usage quotidien, alors l'œuvre littéraire joue avec le corps en mettant en scène ses formes, et cela, dans le cas de l'œuvre narrative, jusque dans le devenir existentiel, psychique et spirituel de ses personnages. Le mérite de la narration littéraire, de ce point de vue, est bien d'être un langage de totalisation, qui s'efforce de reprendre toutes les dimensions archéologiques de l'existence constituée sous l'horizon de sa téléologie narrative propre. Dès lors, l'unité narrative est déterminante : l'articulation du récit, qui en fait une narration au sens le plus fondamental, est la « chose même » pour parler déjà en phénoménologue. La narration est une mise en forme du vécu dans toutes ses dimensions constituantes, même si c'est à des niveaux d'explicitation différents — cette différence de niveau déterminant sans doute ce qu'on appelle le *style* de l'œuvre.

Or, l'originalité du langage narratif consiste en ceci qu'il se veut langage totalisateur sans être un langage systématique : c'est-à-dire que la totalisation se joue, non sans ambivalence, au lieu même de la narration singulière. La chose même du narratif est toujours une chose unique — aucune narration n'est la répétition d'une autre. Le langage narratif, loin d'être la simple variation autour d'une idée conceptuelle établie, consiste à singulariser l'existence de telle manière que si une idée générale, un concept ou une essence apparaissent en fin de compte, ce n'est que dans la position pervertie de l'extrême limite : l'idée générale ne se manifeste que sous la figure métamorphosée, jusqu'aux marges de son effacement, de la plus grande singularité. Qu'est-ce à dire ? Cela signifie tout simplement que, principiellement, la vie de Michaël Kohlhaas n'est à nulle autre pareille mais qu'en même temps elle est une figure anthropologique déterminante. Le devenir dramatique de Kohlhaas est une mise en forme temporelle et spatiale (parcourir le temps de l'avenir et l'espace d'un monde à rédimer) qui ouvrent les possibles pour ainsi dire insoupçonnés de l'existence humaine.

Or c'est ici, pensons-nous, que se nouent les liens les plus profonds entre psychiatrie et littérature. La puissance de singularisation du littéraire le rapproche de cette extrême singularisation qu'est la folie : la littérature n'est pas le fait de la folie et son contenu l'en éloigne sans doute tout autant, cela va de soi, mais l'effort de singularisation que met en œuvre la narration littéraire permet de s'approcher au plus près de cette autre singularisation de l'être-homme, aux limites de la tératologie, qu'est la pathologie forcément toujours singulière, individualisée jusqu'à flirter avec les altérations de la forme universelle. Si la folie est une possibilité de l'homme, elle ne l'est que dans la singularisation la plus extrême. La thérapie psychiatrique d'inspiration phénoménologique le sait bien qui se met à l'écoute de l'histoire singulière de son patient avant que de la juger à l'aune de notre monde partagé selon des formes universelles abstraites. La psychiatrie phénoménologique est forcée d'accepter ce passage à la limite, cette hyperbole de l'exister humain qu'elle a en somme en partage avec la narration littéraire. Que ce soit dans la psychiatrie phénoménologique ou dans l'œuvre littéraire, on se veut attentif à cette singularisation des formes de l'humain. On ne s'en remet pas aux formes effectives qu'incarnent tout un chacun, mais on traque les possibles, c'est-à-dire les possiblités qu'ouvrent l'exis-

ter humain, le champ immense qu'ouvrent les essences, les modes universels, des champs où les singularités peuvent donner d'autres visages à l'universel — dans une altérité intrinsèquement signifiante.

De *Michaël Kohlhaas* à *La marquise d'O...*, en passant par la correspondance de Würzburg, Kleist s'efforce de comprendre les possibilités de l'exister humain les plus hyperboliques, car c'est là que la singularité se manifeste dans toute sa puissance, aux limites de l'altération de la forme. Discours du possible (nous savons bien, face à une narration, c'est-à-dire à une œuvre d'imagination, que nous n'avons pas affaire à une réalité effective), la nouvelle parcourt le temps et ses possibilités existentielles les plus diverses. Dès lors, parce que précisément la narration n'est pas de l'ordre de l'effectif et n'a donc rien à voir avec la description factuelle de l'empirique, elle se nourrit aussi de l'ambivalence. Lorsque Kleist laisse génialement ouverte l'alternative entre l'irrésolution tragique et la réintégration par la médiation, il confirme que l'objet narratif est le possible, non le décidé. L'ambivalence est l'incertitude constitutive du possible. Dès lors, peut-on penser, l'analyse narrative est sans doute même plus riche qu'une science de l'effectif qui se meut toujours déjà dans le champ du réalisé, dans la mesure où elle seule rend compte des ambiguïtés qui structurent le champ d'un monde qui n'est pas encore décidé. Pour nous, que la psychiatrie (du moins phénoménologique ...) et la littérature se réfèrent à une même anthropologie implicite, et sur un mode décalé, signifie qu'elles contribuent sans cesse à la formation d'une phénoménologie anthropologique. Le savoir transcendantal de l'homme n'est rien hors son épreuve concrète de la singularité de l'expérience humaine. La description du phénomène anthropologique, si elle exige le moment purement universel de la remontée au transcendantal, ne peut prétendre à la rigueur scientifique qu'au prix d'une description de la singularité ultime. Cette science pratique de la concrétude humaine qu'est la psychiatrie phénoménologique n'a pu l'ignorer et a dû chercher, comme le montre bien le travail de Binswanger, notamment autour de la présomption, à se mettre à l'écoute des possibles, de l'en-deçà, si puissamment signifiant, de l'effectivité toujours déjà légalisée. Psychiatrie et littérature, au lieu même du secours que l'une nous apporte et du plaisir que l'autre nous donne, œuvrent à la constitution infinie d'une anthro-

pologie philosophique digne de son objet — qui n'en est pas vraiment un : l'aventure d'un sujet toujours déjà au-delà de soi, dans l'espace du monde et le temps du devenir, au risque d'une présomptueuse disproportion.

Laurent VAN EYNDE

BIBLIOGRAPHIE CHOISIE

Laurent VAN EYNDE, *Friedrich Schlegel et l'« Athenäum ». Introduction au romantisme d'Iéna*, Bruxelles : Ousia, 1997.

Laurent VAN EYNDE, *La libre raison du phénomène. Essai sur la « Naturphilosophie » de Goethe*, Paris : Vrin, 1998.

Laurent VAN EYNDE, *Goethe lecteur de Kant*, Paris : PUF, 1999.

Laurent VAN EYNDE, « Finitude et évidence dans la phénoménologie clinique de Wolfgang Blankenburg », in *L'Art du comprendre*, 9, (janvier 2000), p. 79-87.