

Université de Montréal

Naissance de l'art performatif

Étude sur les prémisses du moment romantique en Allemagne

(J.G. Fichte, Fr. Schlegel, A.W. Schlegel, «Novalis» et C.D. Friedrich)

par Eduardo Ralickas

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Docteur (Ph.D.) en Histoire de l'art

Octobre 2011

© Eduardo Ralickas, 2011

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES, PARIS

Cette thèse intitulée

Naissance de l'art performatif. Étude sur les prémisses du moment romantique en Allemagne

présentée et soutenue à l'Université de Montréal par
Eduardo RALICKAS

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Philippe DESPOIX, PRÉSIDENT-RAPPORTEUR
Johanne LAMOUREUX, DIRECTRICE DE RECHERCHE
Éric MICHAUD, CODIRECTEUR
Günter ZÖLLER, MEMBRE DU JURY
Didier PRIOUL, MEMBRE DU JURY
Isabelle THOMAS-FOGIEL, EXAMINATRICE EXTERNE
Lorna HEATON, REPRÉSENTANTE DU DOYEN

Résumé

Dans cette thèse d'histoire de l'art, nous posons un lien inédit entre la philosophie de Johann Gottlieb Fichte (1762–1814) et quelques pratiques artistiques et/ou littéraires issues du premier romantisme allemand : notamment celles de Friedrich Schlegel (1772–1829), de August Wilhelm Schlegel (1767–1845), de Friedrich von Hardenberg (dit « Novalis », 1772–1801) et de Caspar David Friedrich (1774–1840). Bien que ce lien ait été posé dans l'historiographie traditionnelle, il l'a été en tenant compte soit des *contenus* particuliers enseignés dans la *Wissenschaftslehre* de Fichte (théorie du sujet, théorie de la liberté), soit des opinions politiques de cet auteur (républicanisme, égalitarisme, universalisme du droit). Or, le projet romantique tel qu'envisagé par ces praticiens a pour matrice la *dynamique pragmatique* du message fichtéen, c'est-à-dire la structure aussi bien communicationnelle que pédagogique de ce dernier. Dans cette optique, en prenant pour cadre de référence la recherche actuelle en études fichtéennes, nous démontrons que Fichte est l'auteur d'un dispositif réflexif original dans lequel l'utilisateur d'un système représentationnel donné (en l'occurrence : les présentations scientifiques de la Doctrine de la science) se trouve indexé par le dispositif qu'il anime. Si bien que les fonctions de réception et de production du système — qui sont du ressort de sa performativité — s'avèrent parfaitement identiques.

Afin de proposer un métalangage adapté aux outils épistémologiques de notre champ disciplinaire (l'histoire de l'art), notre lecture de Fichte se déploie à partir d'un double cadre méthodologique : la sémiologie des représentations (Louis Marin) et la narratologie (Gérard Genette, Mieke Bal). En fonction de cette méthodologie, nous démontrons que le propre du projet romantique, tel qu'envisagé par ses protagonistes de la première heure (les frères Schlegel, Fr. von Hardenberg) et par son peintre le plus abouti (C.D. Friedrich), est d'avoir déployé le dispositif pragmatique fichtéen dans des pratiques littéraires et plastiques, en vue d'engendrer un nouveau rapport entre l'image et la *Bildung* (esthétique, politique) du spectateur. Dès lors, la finalité de ce travail est de contribuer aux savoirs sur l'efficacité de l'art dans l'économie spectatorielle de la modernité et d'analyser l'apport de Fichte et des romantiques à la problématique actuelle de l'« agentivité » (*agency*) des images.

Mots clés

Johann Gottlieb Fichte (1762–1814) ; Friedrich Schlegel (1772–1829) ; August Wilhelm Schlegel (1767–1845) ; Friedrich von Hardenberg (« Novalis », 1772–1801) ; Caspar David Friedrich (1774–1840) ; performativité ; réflexivité ; actes d'image ; Doctrine de la science (*Wissenschaftslehre*) ; premier romantisme allemand (*Frühromantik*).

Affiliations institutionnelles

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Université de Montréal
C.P. 6128, succursale Centre-ville
Montréal (Québec) CANADA H3C 3J7
1-514-343-6182

Centre d'histoire et de théorie des arts (CEHTA)
École des hautes études en sciences sociales
190–198, avenue de France
75013 Paris, FRANCE
33 (0)1 49 54 26 86

Abstract

Art and Performance in German Romanticism Towards a New Pragmatics of Beholding

The purpose of this art history dissertation is to shed new light on the relation between the philosophy of Johann Gottlieb Fichte (1762–1814) and the artistic practice of some of early German romanticism’s leading figures, namely, Friedrich Schlegel (1772–1829), August Wilhelm Schlegel (1767–1845), Friedrich von Hardenberg (“Novalis,” 1772–1801), and Caspar David Friedrich (1774–1840). Although this link has previously been established in the historiography on German romanticism, I contend that Fichte’s importance to the romantic movement does not hinge on the *content* of his philosophical writings (i.e., the *Wissenschaftslehre* as a theory of subjectivity or as a theory of freedom), nor on Fichte’s political beliefs (republicanism, egalitarianism, the universality of Right). Rather, the driving force behind the romantic project resides in the *pragmatic dynamics* of the *Wissenschaftslehre* itself, that is, on its communicational and pedagogical framework. In reference to the work of leading Fichte scholars publishing in the field of the history of philosophy, I argue that Fichte’s *Wissenschaftslehre* consists in an original, self-referential representational system whose putative user is indexed within the very system he or she drives. In the final analysis, the reception of such a system coincides with its production, and both are a function of its performative character.

In keeping with the epistemological framework of art history, I propose a reading of Fichte that makes use of two methodological approaches, namely, the semiology of representational systems (Louis Marin) and narratology (Gérard Genette, Mieke Bal). Based on this approach, I contend that the Schlegel brothers’, Hardenberg’s, and Friedrich’s respective artistic practices make use of the *Wissenschaftslehre*’s pragmatic dynamics in order to rethink the way in which pictorial or textual representations shape their beholders (both aesthetically and politically). Ultimately, this dissertation aims to contribute to current debates on the power of images in the modern context, and to understand Fichte’s and the romantics’ heretofore unacknowledged contribution to the theory of the agency of images.

Keywords

Johann Gottlieb Fichte (1762–1814) ; Friedrich Schlegel (1772–1829) ; August Wilhelm Schlegel (1767–1845) ; Friedrich von Hardenberg (“Novalis,” 1772–1801) ; Caspar David Friedrich (1774–1840) ; performativity ; reflexivity ; the agency of images ; *Wissenschaftslehre* (The Science of Knowledge) ; Early German Romanticism (*Frühromantik*).

Table des matières

Résumé	v
Table des figures	xi
Liste des tableaux	xxi
Introduction	1
Enjeux : Fichte dans la fortune critique du romantisme	6
Romantisme et performativité	20
Plan des chapitres	36

M É T H O D E S

1. L'impensé réflexif	45
Pour une sémiologie de la réflexivité pragmatique	52
Je est un tableau	76
Hypothèse de recherche	85
2. Perspectives, modes d'emploi romantiques	87
Les images qui se racontent	87
Le traité de perspective illustré	93
La figure du dessinateur	110
Résultats	121

P R A T I Q U E S

Prémises : l'œil et le miroir	137
3. La Doctrine de la science à l'usage des artistes	159
Le Moi, entre incarnation et figurabilité	159
Eucharistie et Christomimésis	175
Génie et imagination : pour une théorie du récepteur	187

4. Fichte, poéticien	205
Mode et voix	206
Étude de cas: la Grundlage	213
Résultats	251
5. Les dispositifs relationnels de Caspar David Friedrich	253
Préambule	255
Phénoménologie I : le tableau comme dispositif	258
Phénoménologie II : langage, expérience, roman de formation	265
La <i>Vue de l'atelier de l'artiste</i> : fécondité de la perspective	281
« L'artiste éthique » et la figure du dessinateur	329
Post-scriptum sur la <i>Rückenfigur</i>	353
Conclusion: les romantiques contemporains	361
Bibliographie	375
Index	401

Table des figures

1.	Abraham Bosse, <i>Traité des manières de graver à l'eau-forte et au burin</i> (1645), nouvelle édition, Paris, Charles-Antoine Jombert, 1758, pl. 5, eau-forte, 13,5 x 9,1 cm, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photo de l'auteur.	57
2.	Pieter Claesz, <i>Vanité</i> , vers 1628, huile sur bois, 36 x 59 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg. Reproduction dans STOICHITA 1999, p. 299.	60
3.	Pieter Claesz, <i>Vanité</i> (détail).	62
4.	Charles Le Brun, <i>Entrevue de Louis XIV et de Philippe IV d'Espagne dans l'Île des Faisans</i> , tenture de L'histoire du roi, 3 ^e série, 2 ^e pièce, 1665–1680, tapisserie (basse lisse à or), Manufacture des Gobelins, atelier de Jean-Baptiste Mozin, 3,78 x 5,59 m, Ambassade de France, Madrid. Photo : RMN.	67
5.	Iacomo Barozzi da Vignola, <i>Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola con i comentarij del R.P.M. Egnatio Danti dell'ordine de predicatori matematico dello studio di Bologna</i> , Rome, Francesco Zannetti, 1583, p. 69, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photo de l'auteur.	96
6.	Iacomo Barozzi da Vignola, <i>Le due regole</i> , 1583, p. 69 (détail).	97
7.	Iacomo Barozzi da Vignola, <i>Le due regole</i> , 1583, p. 55, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photo de l'auteur.	98
8.	Piero della Francesca, Prop. 13, Liv. 1, <i>De prospectiva pingendi</i> . Dessin de l'auteur.	100
9.	Décomposition de la Prop. 13, Liv. 1, <i>De prospectiva pingendi</i> . Dessin de l'auteur.	101
10.	Abraham Bosse, <i>Manière universelle de Mr Desargues, pour pratiquer la perspective par petit-pied, comme le geometral</i> , Paris, Pierre Des-Hayes, 1648, pl. 4, eau-forte, 13 x 8,5 cm, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photo de l'auteur.	104

11. Abraham Bosse, *Manière universelle de Mr Desargues*, 1648, pl. 4 (à gauche) et pl. 2 (à droite), Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photos de l'auteur. 105
12. Abraham Bosse, *Traité des pratiques geometrales et perspectives enseignées dans l'Academie royale de la peinture et sculpture*, Paris, Chez l'auteur, 1665, pl. 50, eau-forte, élément collé, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photo de l'auteur. 107
13. Abraham Bosse, *Traité des pratiques geometrales et perspectives*, 1665, pl. 50 (détail), Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photo de l'auteur. 108
14. Salomon de Caus, *La perspective, avec la raison des ombres et miroirs*, A Londres, Chez Jan Norton Imprimeur du roy de la Grande Bretagne, aus langues estrangeres ; Francfort, Ches la vesue de Hulsius, 1612, chap. 10, *Pour peindre contre le bout d'une galerie une autre galerie, en sorte qu'entrant dans la susdite galerie, il semblera qu'elle soit encores une fois, ou deux, ou trois aussy longue comme est la naturelle*, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photo de l'auteur. 109
15. Salomon de Caus, *La perspective, avec la raison des ombres et miroirs*, 1612, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photos de l'auteur. . . 109
16. *Eyn schön nützlich büchlin und underweisung der kunst des Messens*, Simmern, Hieronymus Rodler, 1531, signature H2 v^o, 28,1 x 19,7 cm, gravure sur bois, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photo de l'auteur. 111
17. *Eyn schön nützlich büchlin*, 1531, signature H2 v^o (détail), Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photo de l'auteur. 113
18. *Eyn schön nützlich büchlin*, 1531, signature H2 v^o (détail), Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photo de l'auteur. 114
19. Abraham Bosse, *Moyen universel de pratiquer la perspective sur les tableaux ou surfaces irregulieres*, Paris, Chez ledit Bosse, en l'Isle du Palais, sur le Quay qui regarde celui de la Megisserie, 1653, pl. 5, eau-forte, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photo de l'auteur. . . 116
20. À gauche : Abraham Bosse, *Moyen universel de pratiquer la perspective*, 1653 (détails de la pl. 5), Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photo de l'auteur. À droite : Charles Sorel, *Description de l'île de portraiture et de la ville des portraits*, Paris, Charles de Sercy, 1659. Reproduction dans POMMIER 1998, ill. 73. 117

21. *Eyn schön nützlich büchlin und underweisung der kunst des Messens*, signature [G4] v^o, 1531, gravure sur bois, 28,1 x 19,7 cm, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photo de l'auteur. 120
22. Iacomo Barozzi da Vignola, *Le due regole*, 1583, p. 105 (détail), Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photo de l'auteur. 122
23. À gauche : Abraham Bosse, *Traité des pratiques geometrales et perspectives*, 1665, pl. 50 (détail), Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photo de l'auteur. À droite : Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, vers 1818, huile sur toile, 98,4 x 74,8 cm, Kunsthalle, Hambourg (HK / Inv. Kunsthalle 70,5161 / Sti. 286). Reproduction dans HOFMANN 2000, p. 11. 124
24. J.G. Fichte, *Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre*, Leipzig, C.E. Gabler, 1794–1795, page titre. Reproduction en ligne, Digitized Books from the University of Illinois at Urbana-Champaign, <<http://hdl.handle.net/10111/UIUCOCA:grundlagedergesa00fich>>. 142
25. Ernst Gebauer, *Portrait de Fichte* (détail), 1812, huile sur toile, 82 x 64 cm, collection particulière de Udo von Fichte, Allemagne. Reproduction dans FICHTE 1962–, I,1, frontispice. 157
26. À gauche : Ernst Gebauer (d'après), *Gebhard Leberecht von Blücher*, c. 1815–1819, huile sur cuivre, 53 x 43 cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin (Inv.-Nr. GEM 75/10). À droite : Ernst Gebauer (d'après Karl Hermann), *Ludwig Yorck von Wartenburg*, 1835, huile sur toile, 79 x 62 cm, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, (Inv.-Nr. GK I 2925). Reproduction dans *Macht und Freundschaft* 2008, p. 28. 160
27. À gauche : Ernst Gebauer (d'après J.F. Bury), *Gerhard von Scharnhorst*, s.d., huile sur toile, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Inv.-Nr. GK I 2927). À droite : Ernst Gebauer, *August Neidhardt von Gneisenau*, s.d., huile sur toile, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Inv.-Nr. GK I 2929). Reproductions dans PFLUGK-HARTTUNG 1912, p. 122–123 et 198–199. . . . 161
28. Wilhelm Henschel, *Professor Fichte*, vers 1813, dessin à la mine de plomb, 15,5 x 9,3 cm, Schiller-Nationalmuseum, Marbach am Neckar. Reproduction dans FICHTE 1962–, II,12, frontispice. 163
29. Albrecht Dürer, *Jésus chez les docteurs*, 1506, huile sur panneau, 64,3 x 80,3 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid (Inv. 1934.38). Photo RMN. Reproduction dans PANOFISKY [1943] 2005, fig. 156. 166

30. À gauche : Filippo Calandri, *De arimethrica*, Florence, Lorenzo Morgiani et Johannes Petri, 1491, signature a iv r^o, 13,5 x 11 x 2 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York (19.24). Reproduction en ligne, <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/19.24>>. À droite : Luca Pacioli, *Summa de arithmetica, geometrica, proportioni et proportionalita*, Venise, 1494, signature 46 v^o, The Library of Columbia University, New York. Reproduction en ligne, The MAA Mathematical Sciences Digital Library, <<http://mathdl.maa.org/mathDL/46>>. 167
31. De gauche à droite : Pedro Berruguete et Juste de Gand, *Saint Thomas d'Aquin*, vers 1470, huile sur panneau, 114 x 76 cm, Musée du Louvre, Paris (Inv. MI651). Juste de Gand, *Scoto*, vers 1470, huile sur panneau, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino (Inv. CAL-F-008195-0000). Juste de Gand, *Boèce*, vers 1470, huile sur panneau, Galleria Barberini, Rome. Photos RMN (sauf l'image de Scoto). Reproduction dans CHOMENTOVSKAJA 1938, p. 162, 163 et 165. 168
32. En haut à gauche : Bernardino Luini, *Jésus chez les docteurs*, vers 1515–1520, huile sur panneau, 72,4 x 85,7 cm, National Gallery, Londres (Inv. NG18). Reproduction dans CHOMENTOVSKAJA 1938, p. 170. En bas à gauche : Cima da Conegliano, *Jésus chez les docteurs*, 1504–1505, Muzeum Narodowe, Varsovie. Reproduction dans SCHRÖDER et STERNATH 2003, p. 340. À droite : Il Pinturicchio, *Dispute de Jésus avec les docteurs* (détail), 1500–1501, fresque, chapelle Baglioni, Santa Maria Maggiore, Spello. Reproduction dans MARIN [1989] 2006, pl. 19. . . . 169
33. De gauche à droite : Albrecht Dürer, *Jésus chez les docteurs*, 1506 (détail). Albrecht Dürer, *Les mains de Jésus à douze ans*, 1506, dessin au pinceau sur papier vénitien bleu, traité en lavis et rehaussé de blanc, 20,7 x 18,5 cm, Germanisches Nationalmuseum Nuremberg (Inv.-Nr. Hz 5482). Reproduction dans SCHRÖDER et STERNATH 2003, p. 351. Ernst Gebauer, *Portrait de Fichte*, 1812. Reproduction dans *Bildarchiv* 1962, Blatt I. 169
34. Victor Appleton II (pseudonyme de Harriet Stratemeyer Adams), *Tom Swift on the Phantom Satellite*, New York, Grosset and Dunlap, 1956, illustration de Graham Kaye, impression en offset. Reproduction dans DIERKENS, BARTHOLEYNS ET GOLSENNE 2010, p. 189. 240

35. Caspar David Friedrich, *Autoportrait*, 1810, craie sur carton, 23 x 18,2 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin. Reproduction dans BÖRSCH-SUPAN et JÄHNIG 1973, p. 305. 256
36. Caspar David Friedrich, *Vue de l'atelier de l'artiste, fenêtre gauche, fenêtre droite*, 1805–1806, mine de plomb et lavis au sépia, 31,4 x 23,5 cm (gauche), 31,2 x 23,7 cm (droite), Österreichische Galerie im Belvedere, Vienne (Inv.-Nr. 1850, 1849). Reproduction dans HOFMANN 2000, p. 116–117. 257
37. Daniel Chodowiecki, *Kunst Kenntnis/Connaissance des Arts*, planches VII et VIII du recueil *Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens*, 2. Folge, 1779. Reproduction dans BUSCH 1997, p. 98. 261
38. Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Londres, 9 t., 1759–1767, t. 6, « new edition », Londres, Becket and P.A. Dehondt, 1769, pp. 146–147. Reproduction en ligne, Special Collections Department, University of Glasgow Library, <<http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/oct2000.html>>. 269
39. Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Londres, 9 t., 1759–1767. À gauche: t. 1, « seventh edition », Londres, J. Dodsley, 1768, pp. 70–71. À droite: t. 3, « a new edition », Londres, J. Dodsley, 1769, p. 169, folio marbré. Reproduction en ligne, Special Collections Department, University of Glasgow Library, <<http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/oct2000.html>>. 270
40. Wilhelm Bendz, *Intérieur de la rue Amaliegade avec les frères de l'artiste*, vers 1829, huile sur toile, 32,3 x 49 cm, Collection Hirschsprung, Copenhague. Reproduction dans REWALD 2011, p. 31. 284
41. Clammer, *Chambre d'enfant dans l'immeuble Paradeis à Linz*, 1830, aquarelle, gouache et mine de plomb sur carton, 21,3 x 39,7 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg. Reproduction dans REWALD 2011, p. 153. 285
42. Carl Wilhelm Gropius, *Salon dans la maison de Carl Wilhelm Gropius*, vers 1830, aquarelle sur carton, 30,8 x 30,5 cm, Stiftung Stadtmuseum, Berlin. Reproduction dans REWALD 2011, p. 158. 286
43. Johann Erdmann Hummel, *Salon à Berlin*, vers 1820–1825, aquarelle et encre sur papier, 40,6 x 52,8 cm, Museum für angewandte Kunst, Frankfurt am Main. Reproduction dans REWALD 2011, p. 151. 287

44. Johann Gottfried Jentzsch, *L'atelier de l'artiste à Dresde*, vers 1820, aquarelle sur papier, 29,5 x 43,8 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin. Reproduction dans REWALD 2011, p. 164. 288
45. Georg Friedrich Kersting, *Homme assis à son bureau*, 1811, huile sur toile, 46,8 x 36,8 cm, Klassik Stiftung, Goethe Nationalmuseum, Weimar. Reproduction dans REWALD 2011, p. 27. 289
46. Georg Friedrich Kersting, *Intérieur avec une brodeuse*, 1811, huile sur toile, 47,2 x 37,4 cm, Klassik Stiftung, Goethe Nationalmuseum, Weimar. Reproduction dans REWALD 2011, p. 23. 290
47. Georg Friedrich Kersting, *Couple se tenant devant une fenêtre*, 1817, huile sur toile, 47 x 36,5 cm, Museum Georg Schäfer, Schweinfurt. Reproduction dans REWALD 2011, p. 35. 291
48. Georg Friedrich Kersting, *Femme devant une glace*, 1827, huile sur toile, 46 x 35 cm, Kiel, Kunsthalle zu Kiel. Reproduction dans REWALD 2011, p. 41. 292
49. Georg Friedrich Kersting, *Chambre baignant dans la lumière du jour*, vers 1812, mine de plomb et aquarelle sur papier, 19 x 29,7 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Reproduction dans REWALD 2011, p. 127. 293
50. Moritz Ludwig von Schwind, *Morgenstunde*, vers 1820, huile sur toile, 33,3 x 45,4 cm, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt. Reproduction dans REWALD 2011, p. 43. 294
51. Fyodor Petrovich Tolstoy (attribué à), *Intérieur avec une femme en train de coudre*, vers 1820, huile sur toile, 42 x 46,8 cm, Galerie d'État Tretyakov, Moscou. Reproduction dans REWALD 2011, p. 25. 295
52. Caspar David Friedrich, *Scène de la pièce Les brigands de Schiller: Amalia et Franz*, 22 juin 1799, encre et aquarelle sur papier, 23,6 x 18,7 cm (page 33 du *Berliner Skizzenbuch I*), Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (Inv.-Nr. SZ 59 Recto). Reproduction dans *Die Erfindung der Romantik* 2006, p. 104. 296
53. Caspar David Friedrich, *Femme avec toile d'araignée*, vers 1801–1802, gravure sur bois, 16,8 x 11,8 cm, Kupferstichkabinett, Kunsthalle, Hambourg (Inv.-Nr. 37224). Reproduction dans *Die Erfindung der Romantik* 2006, p. 121. 298
54. Caspar David Friedrich, *Paysage avec pavillon*, vers 1797, encre et aquarelle sur papier, 16,7 x 21,7 cm, Kunsthalle, Hambourg (Inv.-Nr. 1928-3). Reproduction dans HOFMANN 2000, p. 215. 299

55. Caspar David Friedrich, *La place du marché de Greifswald avec la famille Friedrich*, 1818, encre et aquarelle sur papier, 54 x 76 cm, Pommersches Landesmuseum, Greifswald. Reproduction dans HOFMANN 2000, p. 100. 300
56. Friedrich Theodor Baasch, *Vue d'un balcon*, vers 1840, encre et aquarelle sur papier, 14,8 x 13 cm, Graphische Sammlung, Kunsthalle zu Kiel. Reproduction dans REWALD 2011, p. 171. 301
57. Georg Friedrich Kersting, *Intérieur II*, vers 1812, aquarelle et mine de plomb sur papier, 27 x 33,3 cm, collection particulière, Allemagne. Reproduction dans REWALD 2011, p. 149. 302
58. Johann Erdmann Hummel, *Salon*, vers 1820, mine de plomb et lavis sur papier, 22,5 x 32,5 cm, Stiftung Stadtmuseum, Berlin. Reproduction dans REWALD 2011, p. 150. 303
59. Johann Heinrich Lambert, *La perspective affranchie de l'embarras du Plan géométral*, Zurich [sic], chez Heidegger et Comp., 1759, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photo de l'auteur. 304
60. Johann Heinrich Lambert, *J.H. Lamberts freye Perspective*, zweyte Auflage, mit Anmerkungen und Zusätzen vermehrt, Zürich, bey Orell, Geßner, Füeßlin und Compagnie, 1774, fig. 56. 305
61. Salomon de Caus, *La perspective, avec la raison des ombres et miroirs*, Londres, chez Jan Norton Imprimeur du Roy de la grande Bretagne, aus langues estrangeres; Fancfort [sic], Ches la vesue de Hulsius, 1612, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photo de l'auteur. 306
62. Abraham Bosse, *Les Vierges folles s'entretiennent des plaisirs mondains*, vers 1635, eau-forte, 26 x 33 cm (au coup de planche), Bibliothèque nationale de France, Paris (BNF Est., Ed 30, rés.). Reproduction dans JOIN-LAMBERT et PRÉAUD 2003, p. 77. 307
63. Abraham Bosse, *Le Barbier*, s.d., eau-forte, 25,6 x 33,4 (au filet extérieur), Musée des beaux-arts, Tours (1894-6-12). Reproduction dans JOIN-LAMBERT et PRÉAUD 2003, p. 120. 308
64. Abraham Bosse, *Graveurs en taille douce, au Burin et à Leau forte*, 1643, eau-forte, avec quelques rehauts de burin, 26 x 32,7 cm (au coup de planche), Bibliothèque nationale de France, Paris (BNF Est., Ed 30 a*). Reproduction dans JOIN-LAMBERT et PRÉAUD 2003, p. 224. 309

65. À gauche: Pieter Janssens Elinga, *Femme en train de lire*, vers 1660, huile sur toile, 75,5 x 63,5 cm, Alte Pinakothek, Munich (Inv.-Nr. 284). Reproduction dans STEINGRÄBER 1985, p. 64. À droite: Pieter Janssens Elinga, *La balayeuse*, vers 1670, huile sur toile, 60 x 58,5 cm, Musée des beaux-arts de la ville de Paris (Legs Dutuit, 1902; Inv. FDUT 100945). Photo de l'auteur. 310
66. Pieter Janssens Elinga, *Interieur mit Maler, lesender Dame und kehrender Magd*, vers 1665, huile sur toile, 82 x 99 cm, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main (Inv.-Nr. 1129). Reproduction dans KREMPEL 2005, ill. 113. 311
67. À gauche: Jean Pélerin (dit le Viator), *De artificiali perspectiva*, signature B4 r^o, Toul, Pierre Jacques, 1505. Bibliothèque de l'École nationale supérieure des beaux-arts, Paris (Inv. Masson 1076). Reproduction dans IVINS [1938] 1973. À droite: Jean Pélerin, *De artificiali perspectiva*, 2^e édition, Toul, Pierre Jacques, 1509, Bibliothèque de l'École nationale supérieure des beaux-arts, Paris (Inv. LES 1433). Reproduction en ligne, Centre d'études supérieures de la Renaissance, Université de Tours, <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/ENSBA_LES1433.asp?param=>>. 312
68. Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München, C.H. Beck, 2003, p. 191, « *Konstruktionszeichnung zu C.D. Friedrichs Fenstersepien* ». 313
69. Georg Friedrich Kersting, *Friedrich au travail dans son atelier*, 1811, huile sur toile, 54 x 42 cm, Kunsthalle, Hambourg. Reproduction dans HOFMANN 2000, p. 103. 314
70. Georg Friedrich Kersting, *Friedrich au travail dans son atelier*, 1812, huile sur toile, 53,5 x 41 cm, Berlin, Nationalgalerie. Reproduction dans SALA 1993, p. 105. 315
71. Hans Vredeman de Vries, *Perspective*, La Haye, 1604–1605, pl. 28, eau-forte, 30 x 39 cm (dimensions du livre relié), Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photo de l'auteur. 317
72. Projection des horizons à partir des éléments parallèles dans la *Vue de l'atelier de l'artiste* de Caspar David Friedrich. Schéma numérique de l'auteur. 317
73. Robert Rosenblum, *Modernism and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, with 314 illustrations, New York, Harper & Row, 1975, p. 174–175. Photo de l'auteur. 323

74. Caspar David Friedrich, lettre adressée à Johannes Karl Hartwig Schulze, Dresde, le 8 février 1809 (détail). Reproduction dans H. FRANK 2004, p. 4. 325
75. Caspar David Friedrich, *Vue de l'atelier de l'artiste, fenêtre gauche*, 1805–1806. Reproduction dans REWALD 2011, p. 42. 330
76. Caspar David Friedrich, *Vue de l'atelier de l'artiste, fenêtre droite*, 1805–1806. Reproduction dans REWALD 2011, p. 43. 331
77. À gauche: Quentin Metsys, *Portrait d'Érasme*, 1517, huile sur panneau, 58 x 45 cm, Palazzo Barberini, Galleria d'Arte Antica, Rome (CAL-F-004262-000). Reproduction dans SCHNEIDER 2002, p. 88. À droite: attribué à l'école de Hans Holbein le Jeune, *Portrait d'Érasme*, 1534, huile sur toile, 100 x 79 cm, Museo Nazionale di Capodimonte, Naples (CSE-S-000414-9625). Photo: Archivi Alinari, Florence. 334
78. *Chants royaux sur la Conception couronnée du Puy de Rouen*, 1519–1528, manuscrit, Bibliothèque nationale de France, Paris (Ms Fr 1537). Reproduction dans SERRE-FLOERSHEIM 1994, p. 112–113. 335
79. À gauche: Domenico Ghirlandaio, *Saint Jérôme*, 1480, fresque, Chiesa di Ognissanti, Florence. Reproduction dans CADOGAN 2002, p. 56. À droite: Georges de La Tour (d'après), *Saint Jérôme lisant*, 17^e siècle., huile sur toile, 122 x 93 cm, Musée de Louvre, Paris (RF3928). Reproduction dans CURZIN, ROSENBERG et THUILLIER 1997, p. 193. . . 336
80. Albrecht Dürer, *Saint Jérôme dans son cabinet d'étude*, 1514, taille douce, 24,9 x 19,2 cm, British Museum, Londres (1868-8-22-185). Reproduction dans BARTRUM 2002, p. 189. 337
81. À gauche: Colantonio (dit Nicola Antonio), *Saint Jérôme dans son cabinet*, 15^e siècle, huile sur bois, Museo Nazionale di Capodimonte, Naples (CAL-F-008809-0000). Reproduction dans BODART 2005, p. 71. À droite: Il Pensionante del Saraceni, *Saint Jérôme pénitent dans son cabinet*, vers 1615, huile sur toile, 171,4 x 122,4 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (41455). Reproduction dans DOLPHIN 2006, p. 8. 338
82. Caspar David Friedrich, *Vue de l'atelier de l'artiste* (détail). 339
83. Caspar David Friedrich, *Paysage avec des chênes et un chasseur*, 1811, huile sur toile, 32,5 x 45 cm, Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur. Reproduction dans KOERNER [1990] 2009, p. 26. 342

84. Caspar David Friedrich, *Deux hommes en bord de mer au crépuscule*, 1817, huile sur toile, 51 x 66 cm, Nationalgalerie, Berlin. Reproduction dans HOFMANN 2000, p. 89. 354
85. Hans Vredeman de Vries, *Perspective*, La Haye, 1604–1605, pl. 30, eau-forte, 39 x 30 cm (dimensions du livre relié), Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photo de l'auteur. 356
86. Caspar David Friedrich, *Le Chasseur dans la forêt*, 1814, huile sur toile, 65,7 x 46,7 cm, collection particulière, Allemagne. Reproduction dans HOFMANN 2000, p. 95. 358
87. Massimo Guerrera, *Simone et Olivier, rue St-Hubert (Porus)*, 2000, performance. Reproduction dans GUERRERA 2004, p. 15. 365
88. Romeo Gongora, *André*, 2007–2008, photographie numérique, 198 x 120 cm. Reproduction dans BÉLISLE et al. 2008, p. 119. 367
89. Alana Riley, *At the Blackwatch* (projet *Surrender*), 2004–2007, photographie couleur, 101 x 127 cm. Reproduction en ligne, <<http://www.alanariley.com/portfolio/projects/surrender>>. 368
90. Althea Thauberger, *Zivildienst (ungleich) Kunstprojekt*, 2006, ensemble architectural, performance et vidéo (20 min.). Reproduction en ligne, Art Gallery of Ontario, <<http://www.ago.net/althea-thauberger1>>. . . 370
91. Artur Zmijewski, *Them*, 2007, vidéo et bande sonore (26: 30 min.). Reproduction en ligne, Museum of Contemporary Canadian Art, Toronto, <<http://www.mocca.ca/ngc/exhibition/them/>>. 372

Liste des tableaux

1. Les modalités de la réflexivité dans le récit iconique. 50
2. Tableau synoptique des points A–D, *Grundlage*, § 4. 231
3. L'activité indépendante (*Grundlage* § 4, point E). 236
4. Les modalités de la relation de reconnaissance : Fichte (coordination)
versus C.D. Friedrich (subordination) 351

Remerciements

Cette thèse est le fruit de plusieurs rencontres.

Avant tout, elle a été portée, dans sa genèse comme dans sa rédaction, par la pensée de mes deux directeurs de recherche, Johanne Lamoureux et Éric Michaud, à qui je souhaite adresser l'expression de ma plus profonde reconnaissance. C'est grâce à leurs travaux et à leur générosité que j'ai pu penser ce que j'ai pensé ici. Merci.

Tout au long des cinq dernières années, mon conjoint Matthieu Willems a accompagné chaque étape de cette démarche en faisant preuve d'une grande patience et d'une grande disponibilité. Son appui et ses conseils m'ont été précieux, et je lui dois plus que je ne saurais lui dire. C'est pourquoi je lui dédie cette thèse.

Je souhaite également remercier Todd Porterfield et Johanne Sloan, qui ont enseigné un séminaire doctoral en 2006 dans lequel j'ai développé certaines idées que je reprends ici dans le dernier chapitre. À vrai dire, pendant les cinq dernières années, le geste rédactionnel s'est avéré un retour à ce contexte inaugural très fécond qui a sans cesse orienté mon propos. J'aimerais également remercier Alexis Sornin du Centre Canadien d'Architecture de m'avoir accueilli au Centre d'étude qu'il dirige. C'est dans le cadre de ce séjour de recherche très riche que j'ai pu fréquenter les sources documentaires alimentant l'argumentation présentée dans les deux premiers chapitres. Par ailleurs, Philippe Despoix a été un interlocuteur important à des moments charnières de mon parcours, d'autant plus qu'il a accepté, de concert avec Johanne Lamoureux, de publier une version anglaise du deuxième chapitre dans la revue *Intermédialités*. Qu'il soit vivement remercié de sa confiance et de ses commentaires, dont j'ai toujours apprécié la justesse. Plusieurs autres personnes ont joué un rôle dans l'évolution de ces idées. J'aimerais remercier Tim Clark, Claude Lacroix, Martha Langford, Ségolène Le Men et Suzanne Paquet d'avoir soutenu ces recherches de près et de loin, Isabelle Thomas-Fogiel, Günter Zöller, Philippe Despoix et Didier Prioul d'avoir accepté de siéger sur le jury, mes collègues et amis Katrie Chagnon, Ersy Contogouris, Ginette Jubinville, Ji-Yoon Han, Jean-Sébastien Leroux, Jacinthe Lessard-L., François Letourneux et Ève K. Tremblay de leur appui, et ma famille, Edmundo et Karen, Vivian et Nikolaos, Cynthia et Erik, et, bien sûr, le petit Henrik.

Le CRSH, la FESP et le Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal, ainsi que l'EHESS ont tous contribué à financer mes études doctorales. Je leur suis profondément reconnaissant, d'autant plus que sans l'appui de ces institutions, ces recherches n'auraient sans doute pas pu aboutir.

À Matthieu et à la plus belle des rencontres

Introduction

*Parler et faire ou effectuer ne sont qu'une même opération, seulement modifiée*¹. (HARDENBERG 1960–1998, III, p. 297)

L'enjeu principal de cette thèse est de démontrer que le premier romantisme allemand, autant dans son moment « théorique » (*l'Athenaeum*) que « pictural », est le lieu où s'est élaboré le premier art « performatif » dans la modernité naissante. Par les expressions *Frühromantik*, *premier romantisme allemand*, *romantisme d'Iéna* et *romantisme théorique*², nous désignons le projet théorique/artistique qui a lié Friedrich Schlegel (1772–1829), August Wilhelm Schlegel (1767–1845) et Friedrich von Hardenberg (dit « Novalis » 1772–1801)³ pendant le temps d'une revue : *l'Athenaeum*

1. Nous traduisons. « *Sprechen und thun oder machen sind Eine nur modificirte Operation* ». Ce texte est connu en français dans une traduction de Jean-Marie Schaeffer qui est moins conforme à l'original : « [...] *dire et faire ne sont que les modifications d'une même opération* » (SCHAEFFER 1983, p. 21). Pour une traduction plus fidèle, nous renvoyons à HARDENBERG (2000, p. 79). Sauf exception, toutes les citations employées dans cette thèse sont données en français dans le corps du texte, alors qu'elles apparaissent dans leur langue d'origine dans l'appareil de notes (les textes rédigés en anglais, quant à eux, sont cités tels quels). Le lecteur sera donc en mesure d'avoir les textes de Fichte et des romantiques constamment sous les yeux au fil de notre argumentation, ainsi que ceux des chercheurs d'expression allemande, anglaise et italienne sur lesquels nous nous appuyons. Dans tous les cas, nous citons les traductions les plus pertinentes et lorsqu'il nous arrive d'adapter une traduction, nous ajoutons une mention à cet effet. Parfois, nous proposons nos propres traductions. Deux raisons ont motivé cette décision : soit les textes en question n'ont jamais fait l'objet d'une traduction française, soit les traductions disponibles nous ont semblé peu conformes à l'état actuel de la recherche. Par ailleurs, nous citons les textes allemands en respectant l'orthographe employé dans nos sources, d'où la variabilité dans la graphie de certains mots ou dans certaines structures syntaxiques.

2. Nous adoptons la nomenclature conventionnelle, à l'instar de nombreux auteurs qui ont proposé une lecture d'ensemble du romantisme d'Iéna (A. Bowie, W. Benjamin, Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, M. Frank, J.-M. Schaeffer, L. Van Eynde).

3. Nous n'emploierons pas le nom de plume « Novalis » pour désigner Friedrich von Hardenberg. Derrière ce pseudonyme se cache un processus de mythification entamé par Friedrich Schlegel et par Ludwig Tieck, premiers éditeurs des écrits posthumes de « Novalis » (voir HARDENBERG 1802). Leurs manipulations éditoriales ont considérablement éclipsé l'importante production philosophique de cet auteur (voir O'BRIEN 1995, p. 11–26). En restituant son nom civil, nous entendons mettre un tel processus de mythification en abyme afin de mieux cerner les enjeux philosophiques d'une production textuelle qui a trop souvent été interprétée en termes « expressifs ». Nous reviendrons sur le statut paradigmatique de l'expression dans la fortune critique du romantisme.

(1798–1800)⁴. Nous incluons également sous cette bannière, pour des raisons que nous expliciterons par la suite, la pratique picturale de Caspar David Friedrich (1774–1840).

Mais nous ne prétendons pas livrer une étude historique de l'ensemble du premier romantisme allemand, notre propos ne s'inscrivant nullement sous le signe de l'exhaustivité monographique et encore moins sous celui d'un historicisme encyclopédique. En effet, nous inscrivons cette réflexion dans une logique de la *constellation* ; dans cette perspective, nous souhaitons mettre la question du nom propre entre parenthèses (autant que faire se peut), afin d'insister davantage sur une *structure* pragmatique que cette thèse se donne pour tâche d'étudier. À vrai dire, le véritable protagoniste de la réflexion que nous allons livrer ici est un dispositif se concrétisant dans diverses pratiques (philosophiques, littéraires, artistiques, pour les nommer en ordre chronologique). Le romantisme théorique (*l'Athenaeum*) et la démarche de Caspar David Friedrich ont fait partie de cette constellation que dans la mesure où ces pratiques ont cherché à se déployer, par les moyens qui leurs sont propres (texte, image), en fonction d'une dynamique performative que le philosophe saxon Johann Gottlieb Fichte (1762–1814) a été le premier à mettre en branle.

Dès lors, l'« histoire » que nous proposons ici sera orientée par l'analyse de *concepts* peu étudiés par les historiens de l'art et des *actes* (d'image, de langage) qui en sont inséparables. Par ailleurs, tout comme Jean-Marie Schaeffer, sans doute un des historiens les plus accomplis de notre objet, nous envisageons le romantisme non seulement comme un « mouvement historique » à part entière mais aussi et avant tout « comme une structure de pensée » (SCHAEFFER 1983, p. 17), à la différence près, cependant, que nous tenons cette structure pour féconde dans le champ des images⁵.

Nos analyses seront motivées par un souci historique précis : celui de mettre en lien, de façon rigoureuse, sources textuelles et œuvres artistiques à l'appui, les *productions* romantiques et la dimension « pragmatique » de la philosophie que Fichte a développée à Iéna entre 1794 et 1799⁶. De sorte que nous n'interrogerons le corpus

4. De façon générale, nous excluons de nos analyses les acteurs « secondaires » du mouvement (tels Friedrich Schleiermacher, Ludwig Tieck, Dorothea Veit, Caroline Schlegel, etc.) dans la mesure où nous accordons aux écrits de Fr. Schlegel, de A.W. Schlegel et de Fr. von Hardenberg une valeur emblématique.

5. Bien que J.-M. Schaeffer mentionne certaines productions picturales dans *Naissance de la littérature* (1983), les analyses de cet auteur portent essentiellement sur les théories esthétiques des romantiques.

6. Nous emploierons le terme générique « Doctrine de la science » (*Wissenschaftslehre*) pour désigner la philosophie de Fichte de façon générale. Nous citerons les titres canoniques d'ouvrages particuliers (les *Fondements de la Doctrine de la science* ou *Grundlage*, la *Doctrine de la science nova methodo*, etc.) lorsqu'il sera question de commenter des contenus spécifiques. L'appellation Doctrine de la science était employée par Fichte pour désigner l'ensemble de sa philosophie fondamentale. Il en existe une vingtaine de versions que la recherche a classées selon l'année d'élaboration (WL 1805 ; WL 1812 ;

romantique et les textes fichtéens⁷ que dans la mesure où ceux-ci aideront à éclairer notre propos.

Bien que le lien entre Fichte et le romantisme ait été relevé dans l'historiographie⁸, selon notre hypothèse, les romantiques n'ont privilégié chez Fichte ni les contenus particuliers censés être investis dans la Doctrine de la science (théorie du sujet, théorie de la liberté), ni les enseignements politiques imputés à cet auteur (républicanisme, égalitarisme, nationalisme, universalisme du droit). En effet, le projet romantique tel qu'envisagé par ces praticiens a pour matrice la *dynamique pragmatique* du message fichtéen, c'est-à-dire la structure aussi bien communicationnelle que pédagogique de la Doctrine de la science elle-même.

D'entrée de jeu, il importe de souligner que cette thèse ne constitue pas une énième contribution au débat portant sur le caractère anti-fichtéen du romantisme allemand. Certes, nous ne nions pas qu'une grande partie de la production *théorique* de Fr. Schlegel et de Fr. von Hardenberg soit consacrée à élaborer une critique de la pensée de Fichte, comme l'affirment d'ailleurs presque tous les commentateurs récents⁹. Cela dit, notre propos n'est pas d'analyser la *philosophie* (l'esthétique, l'épistémologie) des principaux protagonistes du mouvement romantique, mais plutôt d'inscrire leurs *productions artistiques/littéraires* dans la foulée d'une dynamique pragmatique mise en place par Fichte. Par conséquent, ce qui nous intéresse, c'est principalement ce que *font* les œuvres romantiques et pas (forcément) ce qu'en disent leurs auteurs.

En prenant pour cadre de référence la recherche actuelle en études fichtéennes, nous démontrons que Fichte est l'auteur d'un dispositif réflexif original dans lequel l'utilisateur d'un système représentationnel donné (en l'occurrence : les présentations scientifiques de la Doctrine de la science) se trouve indexé par le dispositif qu'il anime. Si bien que les fonctions de réception et de production du système — qui sont du ressort de sa performativité — se déterminent réciproquement.

Afin de proposer un métalangage adapté au cadre épistémologique de notre champ disciplinaire (l'histoire de l'art), notre lecture de Fichte se déploie à partir d'un double héritage méthodologique : la sémiologie des représentations (Louis Marin) et la nar-

WL 1813, etc.). Par convention, l'abréviation WL renvoie au substantif *Wissenschaftslehre*.

7. Une de nos visées est de traduire les propos de Fichte en des termes qui soient *utiles* pour l'histoire de l'art se pratiquant aujourd'hui. Cependant, nous souhaitons que nos lectures de Fichte soient recevables du point de vue de l'histoire de la philosophie, discipline avec laquelle cette thèse d'histoire de l'art tente d'établir un dialogue.

8. Nous renvoyons, entre autres, à AYRAULT (1961–1977), BÉGUIN (1939), BEHLER (1996), BOWIE ([1990] 2003 ; 1997), BENJAMIN (1986), FRANK (1989 ; 1997), LOHEIDE (2000), PELZER (1974), PIKULIK (2000), SCHEFER (2000 ; 2001), SZONDI (1975), VAN EYNDE (1997) et WEISSBRAUN (1910).

9. Nous nous bornons à ne citer que trois noms : Manfred Frank (M. FRANK 1989) et son disciple anglais, Andrew Bowie (BOWIE 1997), sont les chefs de file de cette mouvance. Plus récemment, Elizabeth Millán-Zaibert (MILLÁN-ZAIBERT 2007) a proposé une lecture de la pensée de Fr. Schlegel à la lumière des thèses foncièrement anti-fichtéennes de M. Frank.

ratologie (Gérard Genette, Mieke Bal). De tels outils nous permettent de démontrer par la suite que le propre du projet romantique — tel qu'envisagé par ses protagonistes de la première heure (les frères Schlegel, Fr. von Hardenberg) et par son peintre le plus abouti (C.D. Friedrich) —, est d'avoir déployé le dispositif pragmatique fichtéen dans des pratiques littéraires et plastiques, en vue d'engendrer un nouveau rapport entre image et spectateur. Aux mains des romantiques, l'image se veut une entité agissante assumant le projet de la *formation* (esthétique, politique) du spectateur. Ainsi la finalité de ce travail est-elle de contribuer aux savoirs sur l'efficacité de l'image dans l'économie spectatorielle de la modernité et de mesurer l'apport de la pensée Fichte à la problématique actuelle de l'agentivité des images¹⁰.

Bien qu'elle relève d'une problématique qui lui est propre, une grande partie de cette thèse a été écrite à la lumière des travaux d'Éric Michaud portant sur le *détournement* du politique dans l'art et l'esthétique modernes¹¹. Ainsi, un de ses sous-textes — sinon son sous-texte principal —, s'inscrit sous la rubrique des *fins* du politique dans le romantisme. Cela se traduit, dans notre propos, par une analyse des modalités de l'appropriation de l'espace communicationnel dans l'art romantique. Cet enjeu est implicite. Mais au dernier chapitre, aboutissement de notre argumentation, il oriente l'ensemble de la réflexion, qui se termine d'ailleurs par une analyse de l'annexion romantique du dispositif de l'énonciation.

Notre point de départ : nous prenons pour acquis le caractère émancipatoire de l'art voulu par les romantiques et nous prenons acte de la violence subreptice d'un tel projet : sauver l'homme en l'extrayant de la *polis*, en s'adressant à ce qui le caractérise en tant qu'individu singulier — l'affect —, et en lui fournissant un nouvel objet — l'art romantique — pour investir et pour assouvir son besoin de transcendance. L'art romantique, « lieu de communion sensible »¹², est aussi celui de la fin du politique par l'image.

Mais si nous n'aborderons pas la question ainsi, et si nous relayons cet enjeu à l'ordre du sous-texte, c'est bien parce que la *spécificité* de notre contribution aux études romantiques réside ailleurs. En effet, dans cette thèse, nous convoquons la dimension politique du romantisme non tant sur le plan de la mythologie que ce mouvement a autorisée, et encore moins sur le plan de l'idéologie romantique. Pour tout dire, nous intervenons dans ce débat à un autre *niveau* : nous passons du discours (romantique) au *dispositif*, c'est-à-dire de l'énoncé à l'énonciation. Ainsi, nous postulons

10. Nous renvoyons à l'ouvrage récent *La performance des images* (DIERKENS, BARTHOLEYNS et GOLSENNE 2010). Par ailleurs, un texte d'Éric Michaud a été particulièrement important dans l'orientation de ces recherches : l'essai intitulé « La construction de l'image comme matrice de l'histoire » (MICHAUD 2001, p. 41–52, repris dans MICHAUD 2005, p. 119–145).

11. Voir MICHAUD 1992 ; MICHAUD 1996 ; MICHAUD 2005.

12. MICHAUD 1992, p. 11.

que le romantisme a instauré une nouvelle *relation*, que nous qualifions de relation de subordination, entre l'œuvre d'art et ses spectateurs, et ce n'est qu'en analysant la *structure* des œuvres romantiques elles-mêmes, que nous pouvons mesurer l'efficacité et les effets de ces productions, ainsi que la façon dont celles-ci s'inscrivent dans une dynamique politique. Par ailleurs, pour des raisons qui deviendront plus claires à la lecture du cinquième chapitre, il s'est avéré impossible de réfléchir sur le romantisme sans proposer au préalable une série d'études portant sur des objets spécifiques : la réflexivité, la perspective, les compétences « artistiques » du récepteur du discours fichtéen, et la structure narratologique de la *Grundlage* de Fichte. Ces objets l'emportent et constituent la trame principale de ce que nous avons écrit, c'est-à-dire ce que nous n'aurions pas pu écrire sans la dimension heuristique que nous attribuons aux thèses d'Éric Michaud pour nos propres travaux¹³.

Notre recherche a été alimentée par le sentiment de désenchantement que nous avons souvent éprouvé en lisant les textes clés de la fortune critique (française, anglo-saxonne, allemande) du premier romantisme allemand. En fréquentant ces écrits, il nous est apparu évident que les méthodes empruntées par bon nombre des commentateurs ne correspondaient pas tout à fait à l'*efficacité* des productions romantiques. D'autant plus que ces recherches sont encore menées dans deux champs relativement ignorants l'un de l'autre — l'histoire de l'art et l'histoire de la philosophie —, situation propice à la prolifération de textes d'histoire de l'art pauvres sur le plan théorique/philosophique et, inversement, de théories du romantisme ne rendant pas justice aux concrétisations non textuelles de la pensée romantique. Ayant les textes et des reproductions des œuvres romantiques constamment sous les yeux, ceux-ci nous semblaient dire plus, voire *autre chose*, que n'en prétendent les principaux exégètes. À maintes reprises, nous nous sommes rendu à l'évidence : lire le romantisme, mouvement qui ne cesse d'insister sur son héritage fichtéen, c'est *interpréter* la pensée de Fichte. *Mais de quel Fichte s'agit-il ?*

Loin de posséder une fonction rhétorique dans notre discours, cette question s'avère d'une importance méthodologique cardinale ; y apporter une réponse, c'est déterminer

13. C'est la raison pour laquelle nous n'aborderons pas de front la question politique dans les textes de Fichte. Il s'agirait là d'un projet en soi et notre démarche consiste à analyser la *structure* (pragmatique) du discours de cet auteur pour ensuite démontrer comment celle-ci a déterminé, du moins en partie, le détournement du politique dans l'art romantique. Nous renvoyons aux remarques pertinentes d'Ives Radrizzani concernant les motivations politiques de Fichte dans FICHTE 2002. Voir également PHILONENKO 1997 et DRUET 1977.

l'ensemble de ce qu'il sera possible d'avancer à propos des productions romantiques — celles qui prétendent, justement, élargir le champ d'action de la Doctrine de la science¹⁴. À titre introductif, nous proposons, dans un premier temps, un survol de la fortune critique du romantisme. Notre dessein consiste à passer en revue les diverses fonctions occupées par la pensée de Fichte dans les textes des principaux exégètes tout en relevant les insuffisances méthodologiques des interprétations. Cette étape étant franchie, nous envisagerons, dans un deuxième temps, la possibilité de réinvestir la question du lien entre la Doctrine de la science et le romantisme, à partir des recherches novatrices menées dans le champ de l'histoire de la philosophie. Nous terminerons en présentant au lecteur un plan détaillé de chaque chapitre ainsi que la logique argumentative motivant la structure d'ensemble de cette thèse.

Enjeux : Fichte dans la fortune critique du romantisme

Aux yeux de certains auteurs incontournables dont les travaux ont véritablement renouvelé les études romantiques (Ph. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, J.-M. Schaeffer), la pensée de Fichte n'aurait joué qu'un rôle auxiliaire dans la genèse du projet de l'*Athenauem*. Chez d'autres auteurs, le désintérêt pour la pensée de Fichte est plus radical. En effet, dans certains pans de l'historiographie en histoire de l'art, Fichte est tout simplement réduit à un nom propre — véritable acte de censure opéré par des exégètes selon lesquels la Doctrine de la science est peut-être trop absconse pour avoir pu donner lieu à une poétique, voire à des créations artistiques à part entière¹⁵. C'est donc dans la perspective d'un *retour* à Fichte que nous renvoyons aux remarques fort pertinentes de Manfred Frank portant sur l'hybridité disciplinaire du romantisme :

When it comes to early German romanticism, everyone [...] deems himself or herself competent. [...] In truth, however, early romanticism, at least philosophical early romanticism, is the great unknown in the archives of intellectual history, and not only in its "official" archives. Professional philosophers choose to avoid it, because they feel an insurmountable suspicion against philosophers who think in fragments and who, moreover, are able to obtain their laurels in

14. Nous précisons plus loin la nature du lien, posé par Fr. Schlegel et par Fr. von Hardenberg, entre le romantisme et la pensée de Fichte.

15. Il s'agit surtout de textes d'histoire de l'art consacrés au romantisme allemand. Chez William Vaughan, par exemple, le nom de Fichte ne figure que trois fois dans l'ouvrage *German Romantic Painting* (VAUGHAN 1980, p. 10, 52, 239). Vaughan affirme, d'ailleurs, qu'à titre de philosophie transcendante, la pensée de Fichte « had taken subjectivity to the point of asserting that the universe existed meaningfully only in so far as man was aware of it » (p. 52). Cela est d'autant plus étonnant que la philosophie de Fichte n'est pas a fortiori une philosophie de la subjectivité (cf. THOMAS-FOGIEL 2000, p. 82). Quant à lui, l'historien de l'art Pierre Wat propose une lecture des productions artistiques de C.D. Friedrich et de P.O. Runge dans un ouvrage où le nom de Fichte ne figure jamais (WAT 1998). Il en va de même chez Joseph Leo Koerner (KOERNER [1990] 2009), Robert Rosenblum (ROSENBLUM 1975) et Charles Rosen et Henri Zerner (ROSEN et ZERNER 1984).

the literary genre as well. To them, the capacity to present complex thoughts in a language that is also aesthetically appealing seems a sign of argumentative invalidity [...]. Scholars of German literature, on the other hand, are habitually afraid of poets who also can think—especially if they think as complexly as, for example, Hölderlin and his circle or the Jena group around Friedrich Schlegel. Moreover, scholars of German literature have only rarely been able to acquire the knowledge that is necessary in order to judge Hölderlin's and Hardenberg's philosophical writings in addition to their poetry. Yet if one does not comprehend both wings of the early romantic production, then one cannot comprehend the period as a whole. (M. FRANK 1995, p. 65)

À la lumière de ces propos, il convient de remarquer que l'histoire de la réception de la pensée de Fichte a été pour le moins tumultueuse : d'un idéalisme critique (au sens kantien) et révolutionnaire (au sens politique) à un idéalisme absolu, en passant par un idéalisme (chrétien, dogmatique) de l'Absolu, les deux siècles séparant les premières recensions des travaux les plus récents, ont donné lieu à une pluralité d'interprétations divergentes, si bien que nous sommes en droit d'envisager cet auteur comme le philosophe possédant la fortune critique la plus muable de l'histoire de la philosophie moderne, lui qui, pourtant, ne cessait d'affirmer la continuité et l'identité de sa philosophie, en dépit des multiples (il y en a presque vingt !) présentations qu'il en a livrées¹⁶. À l'instar des gloses de M. Frank citées ci-dessus, nous pourrions affirmer sans exagération que Fichte est un philosophe dont la pensée demeure inconnue des chercheurs œuvrant dans le champ des études romantiques.

Dans cette optique, les rares exégètes qui ont tenté une analyse comparative de la Doctrine de la science et des principales productions romantiques ont eu à relever un défi méthodologique de taille : face au redoutable caméléon philosophique, choisir *un* Fichte signifie, implicitement, mettre au défi l'ensemble des interprétations exclues. C'est ainsi qu'a procédé Walter Benjamin dans son étude sur le concept de la critique esthétique dans le romantisme d'Iéna (BENJAMIN 1986)¹⁷, où cet auteur a risqué une interprétation « mystique¹⁸ » du premier Fichte qui est peu conforme avec les orientations de la recherche actuelle : Fichte, théoricien de l'épistémologie, serait un penseur *sans objet*, ne serait-ce que par le caractère réflexif de sa démarche : démontrer la connaissance immédiate à partir de la connaissance elle-même¹⁹. Par exemple, afin d'expliquer comment le Moi de Fichte arrive à s'opposer à un Non-Moi, Benja-

16. Un des signes les plus palpables de cette fortune critique instable est sans doute l'identité *politique* de Fichte, qui varie selon les auteurs et leurs interprétations de la Doctrine de la science.

17. Il s'agit de sa thèse de doctorat (1919) publiée à Berne (A. Francke) et à Berlin (Arthur Scholem) en 1920 sous le titre *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*.

18. L'expression est de Benjamin (1986, p. 51, « formalisme mystique »).

19. BENJAMIN 1986, p. 47–56. Par ailleurs, Benjamin insiste sur le caractère muable de la pensée de Fichte. Les recherches actuelles ont tendance à remettre en cause ce poncif de l'historiographie légué par les écrits de Schelling et de Hegel (les principaux adversaires philosophiques de Fichte).

min a été contraint d'introduire l'inconscient dans la dynamique fichtéenne (p. 53) — geste qui est non seulement contraire aux écrits de cet auteur, mais qui consiste également en une erreur exégétique du premier ordre que nous ne pouvons plus nous permettre de commettre aujourd'hui²⁰. Sans doute le Fichte de Benjamin est-il plus proche des préoccupations mystiques de l'auteur du *Programme de la philosophie qui vient* (1917), que de celles de l'auteur de l'opuscule *Sur le concept de la Doctrine de la science* (1794) — texte proposant une réflexion strictement rationnelle sous l'égide de la scientificité²¹. À la lumière de ces constats, le lecteur contemporain ne peut s'empêcher de remarquer à quel point Benjamin s'est mépris²² sur la nature même de la Doctrine de la science, sur ce que ce texte est censé accomplir, et sur le statut pragmatique de son premier principe : *Ich bin*²³. Nous pourrions en dire autant de la plupart des chercheurs travaillant dans le foulée des recherches benjaminienes dont les travaux ne prennent pas acte des nouvelles lectures de Fichte proposées par Isabelle Thomas-Fogiel, Günter Zöllner, Daniel Breazeale ou Alessandro Bertinetto, pour ne nommer que quelques auteurs incontournables d'expression française, allemande, anglaise et italienne.

En effet, la fortune critique du romantisme n'a eu de cesse de reconduire les principaux *topoi* des exégèses « classiques » de Fichte, que les travaux spécialisés récents ont largement démentis : le Moi comme substance absolue²⁴, Fichte comme

20. Dans *The Ideology of the Aesthetic*, Terry Eagleton propose également une interprétation du Moi fichtéen dans laquelle l'inconscient joue un rôle déterminant (EAGLETON 1990, p. 131–133).

21. Rainer Rochlitz reconduit l'erreur de Benjamin lorsqu'il écrit (au sujet de Fichte) : « [l']identité du sujet et de l'objet dans la pensée laisserait le monde impensé si ce n'était pas le monde lui-même qui se pensait quand nous pensons » (ROCHLITZ 1992, p. 67).

22. Il s'agirait pourtant, selon Antoine Berman, de « l'ouvrage peut-être le plus pénétrant jamais écrit sur l'*Athenäum* » (BERMAN 1984, p. 41).

23. Pour le dire autrement, le Fichte de Benjamin/Rochlitz résulte d'une *réification* du concept nodal de Fichte : le Moi. Que justifie cette réification ? Chez Benjamin, cela s'explique par le caractère mystique de sa pensée de jeunesse, où les signes du monde et la conscience de soi sont tenus pour des instances communicantes. Rochlitz a donc raison d'expliquer les contenus du premier livre de Benjamin en fonction des théories du langage et de la traduction de cet auteur.

24. Bien qu'elle soit moins fréquente aujourd'hui, cette interprétation est contemporaine de la tenue des premiers cours philosophiques de Fichte à Iéna. Hölderlin en est le premier défenseur alors qu'il pose l'adéquation entre le Moi fichtéen et la substance de Spinoza dans une lettre à Hegel datée du 26 janvier 1795 (HÖLDERLIN 2006, p. 148–149). Sur la relation entre Hölderlin et Fichte, nous renvoyons à WAIBEL (2000). Dans un travail déjà ancien (1949), Camille Schuwer écrivait à propos de la philosophie de Fichte : « Fichte pousse à ses extrêmes conséquences métaphysiques la méthode synthétique, qui construit et engendre, alors que Kant en avait posé seulement les fondements logiques. Là où elle n'avait été que condition du savoir, elle devient l'explication de l'existence d'un monde. L'audace du philosophe qui construit l'univers autorise *a fortiori* la confiance de l'artiste qui le recrée à son usage » (SCHUWER, dans BÉGUIN [1949] 1983, p. 121). Émile Spenlé quant à lui proposait des idées semblables : « le Moi absolu et tout puissant », affirmait-il, « produit toute réalité » (SPENLÉ 1904, p. 105). Plus récemment, l'historien de l'art Albert Boime a renoué avec ce poncif historiographique : « For Fichte, the world existed only insofar as we recognize it as there for us and shape it accordingly. The universe of beings molding and creating the world constitutes the life and embodiment of the one true and infinite Reason, God's will, the Absolute Self, which, while transcending the level of finite personality, uses our very

théoricien de la subjectivité²⁵, la Doctrine de la science comme théorie de l'autoconscience se saisissant sous le mode spéculaire²⁶, etc.

Cela posé, nous nous bornerons ici à approfondir deux orientations théoriques qui dominent l'ensemble des travaux. La première, celle de l'expression, est issue du champ des études littéraires et vise à intégrer les productions romantiques dans un paradigme dans lequel l'art fonctionnerait comme l'extériorisation d'un vécu subjectif que l'artiste se donne pour tâche de partager. Dans ce cas, le Moi de Fichte est envisagé comme une manifestation de la subjectivité et comme la matrice d'un art valorisant l'individu. La seconde, que nous pourrions appeler la thèse de la « proto-déconstruction », propose une interprétation des textes romantiques selon laquelle ces derniers anticiperaient le relativisme épistémologique derridien. Ici, Fichte figure à titre de penseur logocentrique que les romantiques auraient déconstruit en proposant une réflexion sur le caractère médial du langage philosophique. Par ailleurs, dans les travaux de plusieurs commentateurs se réclamant de cette mouvance, cette dévalorisation de la pensée de Fichte correspond à un surinvestissement du rôle joué par Kant dans la genèse de l'art romantique. (Nous verrons plus loin qu'il s'agit là d'un piège : cette surenchère kantienne ne fait que reconduire le récit autorisé de Kant sur les modalités de la réception de sa propre philosophie auprès de ses successeurs immédiats.) Dans les deux cas, les auteurs respectifs ne remettent que rarement en cause la validité de leurs propres lectures des textes fichtéens, qui sont trop souvent sujettes aux poncifs de la *doxa* traditionnelle ou aux interprétations qu'ils imputent aux penseurs romantiques²⁷. Peu de textes de ce corpus proposent

conscious lives and wills as part of its own life » (BOIME 1990, p. 333). Il va sans dire que cette interprétation métaphysique de Fichte s'énonce dans la plus totale ignorance des recherches menées en études fichtéennes depuis les années 1960.

25. Dans *Aesthetics and Subjectivity*, Andrew Bowie soutient que Fichte est un théoricien de la subjectivité : « Fichte radicalizes the Kantian turn towards the subject, not just by making the world—at least the world as that which is intelligible—into a product of the “I”, but also by an exploration of the structures of self-consciousness which reveals the irreducibility of self-consciousness to what can be said about the world of objects » (BOWIE [1990] 2003, p. 70). Géza von Molnár, quant à lui, propose une lecture des écrits philosophiques de Fr. von Hardenberg dans laquelle il prend pour acquis que Fichte est l'auteur « [of] a systematic and extremely complex analysis of cognitive processes » (MOLNÁR 1987, p. 81). Voir aussi MOLNÁR (1970). Or, comme l'ont démontré Günter Zöllner (ZÖLLER 1998) et Isabelle Thomas-Fogiel (THOMAS-FOGIEL 2000), la Doctrine de la science ne propose pas *a fortiori* une théorie du sujet, mais un nouveau champ discursif, en lien avec la démarche kantienne, à partir duquel s'énonce la possibilité d'émettre des énoncés portant sur le sujet et sur les modalités de ses relations à soi et à un champ objectal. Dès lors, il est réducteur d'affirmer que le propre de Fichte est de proposer « une analyse de procédés cognitifs ».

26. Ici, les textes canoniques sont : Dieter HENRICH (1967 ; cf. 1982 et 2003) et Manfred FRANK (1989 ; 1997). Voir également LOHEIDE (2000, p. 26 sqq.). Michael Fried, quant à lui, reconduit cette interprétation dans une note de *Absorption and Theatricality* où il avoue avoir été influencé par la pensée de D. Henrich suite à un cours enseigné par ce dernier alors qu'il était professeur invité à l'Université Harvard au printemps de 1973 (FRIED 1980, p. 104).

27. Dans ce dernier cas, les exégèses sont fondées sur une pétition de principe, comme nous aurons l'occasion de constater plus loin.

un Fichte qui serait le moins compatible avec le penseur ayant émergé suite au renouvellement — radical — qui s'est opéré au sein des études fichtéennes grâce à la publication de l'édition savante des écrits du philosophe sous les auspices de l'Académie des sciences de Bavière (1962–2012). Comme le souligne à juste titre Alessandro Bertinetto, la publication de cette *Gesamtausgabe* a permis aux chercheurs spécialisés d'accéder à l'intégralité du corpus de manuscrits et d'inédits, de sorte qu'il est désormais possible de (mieux) comprendre les textes canoniques du philosophe, qui circulaient, pourtant, depuis près de deux siècles et qui alimentaient ces interprétations plurielles (BERTINETTO 2010, p. 9).

À partir de cette « nouvelle » lisibilité de Fichte²⁸, il nous incombera donc de repenser l'inflexion fichtéenne du romantisme, mouvement qui s'est lui-même dépeint, nous le verrons, comme une « prolongation » du *fichtisiren* — c'est-à-dire de *l'acte d'énonciation philosophique de Fichte*. Pour anticiper sur notre argumentation, précisons d'emblée qu'en opérant un « retour » au *nouveau* Fichte, notre approche nous permettra de déceler des aspects méconnus du romantisme et d'éclairer sous un nouveau jour l'efficacité de certaines de ses œuvres canoniques²⁹. Afin de saisir la spécificité de notre démarche, il convient de réfléchir brièvement sur les deux orientations de la fortune critique signalées précédemment. Or, notre thèse ne souscrit ni à l'une ni à l'autre de ces traditions exégétiques, que nous mettrons hors jeu, d'ailleurs, pour des raisons méthodologiques que nous expliciterons plus loin.

Le problème de l'expression

Le première interprétation « expressionniste » du romantisme allemand remonte aux travaux de M.H. Abrams. Dans l'ouvrage *The Mirror and the Lamp* (1953), Abrams se proposait de relire l'histoire de l'esthétique de façon chronologique et thématique à partir de quatre « orientations » : l'imitation, le pragmatisme, l'expression et l'objectivité. Aux théories classiques (d'origine platonicienne ou aristotélicienne) fondées sur l'imitation, Abrams opposait les théories néo-classiques modernes qui sont régies

28. C'est-à-dire le Fichte « transcendantal » dont il est question dans des ouvrages récents comme THOMAS-FOGIEL 2000 ; BERTINETTO 2010 ; ZÖLLER 1998 ; RADRIZZANI 1993 ; BREAZEALE et ROCKMORE 2001 ; BREAZEALE et ROCKMORE 1997 ; BREAZEALE et ROCKMORE 1996 ; etc.

29. Le souci de « former » le spectateur au moyen de l'image accompagne la pensée socialiste tout au long du 19^e siècle, de Saint-Simon à Georges Sorel (voir McWILLIAM 2007). Un des enjeux de nos travaux est de proposer une lecture de la pré-histoire de ces mouvances françaises en travaillant à partir de leurs sources allemandes. Dans cette perspective, nous inscrivons nos travaux sous l'égide des recherches d'Éric Michaud sur l'image motrice (1996, p. 287–345 ; 2005, p. 119–145). Le programme romantique d'un art total, englobant le spectateur, nous semble constituer un élément clé dans la généalogie de ce dispositif.

par un principe dit « pragmatique »³⁰. Après avoir dominé les productions et les discours sur l'art pendant près de vingt siècles, les théories mimétique et pragmatique auraient été dépassées, vers la fin du 18^e siècle, d'abord en Allemagne puis en Angleterre, par un nouveau paradigme : celui de l'*expression*. (Une quatrième mouvance à tendance formaliste n'aurait pas joué un rôle déterminant dans l'histoire de l'esthétique occidentale, ce qui motivait Abrams à l'écartier.) Soulignons au passage que l'esthétique de l'expression telle que l'entend Abrams est le cadre conceptuel qui sous-tend une grande partie des études consacrées au romantisme allemand. Nous pourrions aisément regrouper sous cette bannière bon nombre d'études qui font encore autorité : les travaux de BENJAMIN déjà cités, ceux de TODOROV (1977), ainsi que plusieurs études consacrées à l'œuvre de C.D. Friedrich : BÖRSCH-SUPAN (1974 ; 1990 ; 1998 ; 2001), BÖRSCH-SUPAN et ZERNER (1976) ; BUSCH (2003), FRANK (2004), HOFMANN (2000), KOERNER ([1990] 2009) et VAUGHAN (1980 ; 2004).

Dans les esthétiques de l'expression, le critère en fonction duquel une œuvre d'art est évaluée est l'adéquation de l'œuvre au sentiment de l'artiste :

The work ceases then to be regarded as primarily a reflection of nature, actual or improved ; the mirror held up to nature becomes transparent and yields the reader insights into the mind and heart of the poet himself. The exploitation of literature *as an index of personality* first manifests itself in the early nineteenth century ; it is the inevitable consequence of the expressive point of view. (ABRAMS [1953] 1971, p. 23 ; nous soulignons)

En effet, si l'art romantique est un « index de la personnalité », c'est bien parce que l'innovation romantique en matière d'esthétique est d'avoir recomposé, aux yeux d'Abrams, les éléments relationnels et transhistoriques qui déterminent toute production artistique en contexte occidental (c'est-à-dire : l'*œuvre*, l'*artiste*, le *récepteur* et l'*univers*). Désormais, la singularité de la vie affective de l'artiste sera le critère ultime pour juger de la réussite ou de l'échec d'une œuvre donnée, alors que la fonction du spectateur y sera subordonnée. Ainsi, si l'œuvre expressive ne fait que concrétiser, dans le monde sensible, un sentiment vécu subjectivement par le créateur, le caractère fermé de ce circuit réduit considérablement l'importance de l'instance de réception. L'œuvre ne serait donc plus conçue en fonction de ses destinataires et un rôle passif serait prescrit à ces derniers. Et tel semble être le cas dans cette phrase de Hardenberg que cite Abrams afin de concrétiser ses propos : « l'œuvre d'art est le produit

30. Ce qu'Abrams entend par « pragmatique » tient davantage à une sociologie du goût qu'à une théorie de l'effectuation. En effet, le propre des esthétiques néo-classiques, nous rappelle-t-il, est de concevoir l'œuvre d'art en fonction de l'appareil cognitif de son public. Dans cette optique, les œuvres sont engendrées en fonction de l'*habitus* du récepteur visé — c'est-à-dire la « nature humaine » —, afin que l'art puisse procurer à ce dernier le maximum de plaisir. Par exemple : Shakespeare plaît aux Anglais parce que le texte shakespearien a été écrit en fonction de la « sensibilité anglaise » en matière de littérature dramatique.

visible du Moi » (ABRAMS [1953] 1971, p. 90)³¹.

Cela posé, nous signalons que les considérations d'Abrams (et des tenants de la théorie de l'expression) sont inadaptées pour saisir les enjeux du premier romantisme allemand, en dépit de leur pertinence avérée dans d'autres contextes romantiques. Pour le dire plus précisément, en postulant que le romantisme d'Iéna relève d'un régime de l'expression, Abrams engendre un problème d'ordre *sémantique* que sa théorie est incapable de résoudre. En effet, le sens du mot « Moi » dans les textes de Schlegel et de Hardenberg n'est pas tout à fait celui que lui attribue Abrams et la *doxa* de l'expression. Selon notre hypothèse, le « Moi » des romantiques s'inscrirait dans la foulée des réflexions de Fichte selon lesquelles ce terme renvoie à une logique autoréférentielle et pragmatique. Il appartient, d'ailleurs, à Isabelle Thomas-Fogiel d'avoir démontré que Fichte est l'auteur d'une réflexion philosophique sans équivalent qui a pour moteur un nouveau type de proposition que nul n'avait thématiqué avant lui : l'énoncé performatif (THOMAS-FOGIEL 2000). Dans cette perspective, il convient également de préciser que la proposition retenue par Fichte pour concrétiser cette découverte n'est nulle autre que le syntagme « Je suis » (*Ich bin*)³². À la lumière de ce constat, n'est-il pas pertinent et nécessaire (et peut-être même prudent) de *re-lire* les textes et œuvres romantiques en fonction de la dimension performative de la philosophie que propose Fichte ? Si la Doctrine de la science s'avère être une « performance » ou du moins une « grammaire de l'effectuation » (THOMAS-FOGIEL 2003), l'œuvre d'art romantique (qui prétend s'en inspirer) se déploierait-elle *elle aussi* selon une dynamique pragmatique et autoréférentielle ? Le *Moi* romantique recouperait-il le *Moi* fichtéen ? Du moins une chose est certaine : ce n'est pas l'esthétique de l'expression qui nous permettra d'approfondir ces questions.

Si le *Moi* est non pas l'expression de l'intériorité d'un sujet (Abrams) mais plutôt un signe linguistique conventionnel désignant la congruence entre la force illocutoire et la dimension référentielle du discours (c'est-à-dire l'identité du contenu propositionnel et du plan de l'énonciation), l'affirmation selon laquelle l'œuvre d'art est « le

31. Notons au passage que la traduction d'Abrams (dans laquelle *Ich* devient *ego*) détermine l'interprétation qu'il pourra livrer de l'énoncé de Hardenberg : « The post-Kantian critics supplemented the hereditary terms of rhetoric and poetic with a large and complicated vocabulary drawn from recent philosophy, and (by taking their stand in the “subject” or “spirit” instead of in the “object” or “material”) assimilated the theory of art to the “Copernican revolution” in general metaphysics. [...] Some romantic extremists, inspired by the philosophy of Fichte, made the work of art out to be, in a fashion even more absolute than the world of perception, an expression of unadulterated spirit. In all genuine art, wrote Novalis in his *Fragments*, “an idea, a spirit is realized, produced from within outward,” and a work of art “is the visible product of an ego” » (ABRAMS [1953] 1971, p. 90). Cf. Hardenberg dans les *Fichte-Studien* : « Dadurch erhält das Kunstwerck einen freyen, selbstständigen, idealischen Karakter — einen imposanten Geist — denn es ist *sichtbares* Produkt eines Ich » (HARDENBERG 1960–1998, II, p. 282 ; c'est Hardenberg qui souligne).

32. « En effet, par l'expérimentation du “Je suis”, Fichte découvre un nouveau type de propositions : les propositions autoréférentielles » (THOMAS-FOGIEL 2000, p. 81).

produit visible du Moi » n'aurait pas d'équivalent dans la théorie de l'expression. En effet, cet énoncé de Hardenberg ne signifierait aucunement que l'œuvre d'art traduit une vérité métaphysique ou une pulsion affective de l'artiste. Pour anticiper sur la suite de notre propos : l'œuvre d'art romantique est le produit visible du Moi parce qu'elle vise à faire coïncider « l'élément producteur » (l'énonciateur) avec son « produit » (l'énoncé)³³ — et « l'élément producteur » ne peut pas être réduit à « l'artiste ».

Par conséquent, l'interprétation « expressive » du romantisme allemand ne va pas du tout de soi : le « sujet » dont il s'agit dans les œuvres romantiques est le sujet de l'énonciation et non pas le créateur individuel. Sinon, comment peut-on expliquer, du point de vue de la théorie de l'expression, que la finalité des romantiques était de créer des œuvres anonymes, voire sans auteur (par le truchement d'un processus de « sympoésie » et de « symphilosophie ») ? Voilà le sens qu'il faut accorder à la pratique de l'écriture fragmentaire et collective qui a caractérisé l'*ethos* de l'*Athenaeum* : faire en sorte que le point de vue individuel s'inscrive dans une totalité trans- et omni-subjective. L'ensemble fragmentaire — véritable réseau de socialité —, est à la fois l'image de cette congruence performative et le moyen de son effectuation.

S'il est insuffisant, sur le plan théorique, d'inscrire le projet romantique dans le cadre d'une esthétique de l'expression, c'est bien parce que le *Ich* romantique, à l'instar de Fichte, ne désigne pas l'individu et encore moins la subjectivité. Rappelons qu'en contexte kantien, le *Moi* est à entendre comme une instance accompagnant toute représentation et qui n'est pas réductible à telle ou telle individualité. Qui plus est, à partir de Fichte, Hardenberg et les Schlegel, le mot *Ich* désigne l'énoncé performatif tel que l'entendra plus tard Austin : énoncé dans lequel l'acte d'énonciation et le contenu propositionnel se déterminent réciproquement. Dès lors, il s'agit d'un opérateur pragmatique possédant un sens qui est davantage épistémologique que psychologique.

Enfin, un autre facteur motive cette remise en cause de la pertinence de la théorie de l'expression pour l'étude de notre objet : dans la perspective d'Abrams (et de ceux qui souscrivent au modèle théorique de ce penseur), l'œuvre d'art se veut un dispositif *transitif*. Pour mémoire, la stratégie d'Abrams consiste invariablement à envisager l'œuvre d'art à la lumière de ce qu'elle *représente* : le monde (esthétiques fondées sur la mimésis), la sensibilité du récepteur (esthétiques pragmatiques), le sentiment du producteur (esthétiques de l'expression). Cependant, si notre hypothèse est juste, l'œuvre romantique relèverait d'une *autre* logique — celle de la performativité — à laquelle nous ne pouvons accéder que si nous mettons hors jeu le dispositif transitif de

33. Ces expressions sont dues à Fr. Schlegel, qui les emploie dans une de ses nombreuses définitions du romantisme. Nous y reviendrons.

l'esthétique de l'expression. Autrement dit, le romantisme relèverait d'une conception inédite de la *réflexivité*³⁴ et il nous faudra donc opérer une critique de « l'illusion descriptive » (*descriptive fallacy*) des études romantiques.

Pour l'heure, nous rappelons que dans la perspective austinienne, les performatifs ne peuvent être perçus comme tels que si le récepteur se déprenne du préjugé référentiel caractérisant le point de vue de la conscience commune et qui consiste à penser tout énoncé en fonction de ce à quoi il correspond, sur le plan objectif. L'illusion descriptive consiste alors à réduire tout énoncé à une fonction représentationnelle. Les énoncés performatifs, nous signalent les successeurs d'Austin, sont radicalement « immanents » : leur mode de signification est *autoréférentiel*³⁵. Dès lors, ils ne peuvent être saisis — ils n'accèdent à la visibilité, pour ainsi dire —, que si le récepteur déjoue le préjugé de la transcendance de la signification. De même, pour saisir l'aspect foncièrement performatif de l'œuvre d'art romantique, il suffit d'écarter les catégories traditionnelles afin d'envisager ce que l'art romantique propose de radicalement inédit dans l'histoire de l'art et de l'esthétique. Puisque l'ensemble des études consacrées au romantisme allemand s'inscrivent, de par leurs prémisses ou de par leurs approches méthodologiques, dans un créneau qui exclut d'emblée le point de vue fichtéen (réflexivité performative), notre démarche, s'inspirant du cadre conceptuel fichtéen, permet d'éclairer sous un nouveau jour le travail de l'image et du texte romantiques tout en posant un regard critique sur ces approches antérieures.

Romantisme et déconstruction

Jacques Derrida a — malgré lui — donné le coup d'envoi à la thèse selon laquelle les romantiques auraient été les précurseurs de la déconstruction. Dans le « Hors livre » faisant office de préface à *La dissémination* (1972), Derrida consacre plusieurs pages (p. 57–61) au *Allgemeine Brouillon* (1798–1799) de Fr. von Hardenberg, ensemble de notes effectuées en vue de la rédaction d'un *magnum opus* que Hardenberg qualifiait parfois d'*Encyclopédie*, parfois de « Bible scientifique » et qui, à l'instar de la *Wissenschafts-lehre* (doctrine de la science), se voulait un livre à la puissance deux, c'est-à-dire la matrice de tous les livres et de tous les savoirs — donc de toutes les

34. Le prochain chapitre sera consacré à approfondir la question de la réflexivité.

35. Nous précisons cependant qu'Austin récusait cette propriété aux énoncés performatifs. Il appartient à Benveniste d'avoir proposé une théorie dans laquelle les performatifs sont aussi des énoncés autoréférentiels (BENVENISTE 1966, p. 267–276). Tzvetan Todorov a entériné le point de vue austinien en distinguant énoncés réflexifs et énoncés performatifs (TODOROV 1967, p. 26–28), alors que Recanati s'est rangé du côté de Benveniste (RECANATI 1981). Shoshana Felman a également participé à ce débat en émettant une critique des thèses de Benveniste (FELMAN 1980).

« sciences » (au sens premier de *Wissenschaft*)³⁶. Les gloses de Derrida font suite à des réflexions portant sur la *Science de la logique* et sur l'*Encyclopédie des sciences philosophiques* de Hegel³⁷, et plus particulièrement sur le problème du *fondement* d'un savoir philosophique se voulant absolu. La question du statut scientifique de la préface (de tout ce qui est « hors science » pour ainsi dire) est donc cardinale dans ce contexte, comme le rappelle d'ailleurs Derrida :

Si l'explication préalable est absolument antérieure au cercle de l'encyclopédie, elle lui reste extérieure et n'explique rien. Elle n'est pas philosophique et à la limite elle demeure impossible. Si au contraire elle est engagée dans le cercle philosophique, ce n'est plus une opération *pré-liminaire*, elle appartient au mouvement effectif de la méthode et de la structure de l'objectivité. S'engendrant et jouissant *de lui-même*, le concept relève sa préface et s'enfonce en lui-même. L'Encyclopédie s'enfante. La conception du concept est une auto-insémination. (DERRIDA 1972, p. 55–56 ; c'est Derrida qui souligne)

Aux yeux de Derrida, il est loisible d'adresser la même critique à l'endroit du projet de Hardenberg : à titre de Bible rationnelle « s'expliquant elle-même » et qui est « ambitieuse de rendre compte sans reste de sa production génétique, de son ordre et de son mode d'emploi » (p. 60), l'*Encyclopédie* romantique s'avère irréalisable dans la mesure où elle relève d'une logique de l'inachèvement : « l'inachèvement [...] de l'achèvement même » (p. 60). En effet, dans la mesure où l'*Encyclopédie* se veut un supplément logocentrique de l'Être (la nature), elle vient compléter l'ordre naturel tout en soulignant son incomplétude. Il en résulte une situation paradoxale : « la clôture de la bibliothèque s'articule et tourne autour de ce gond : la logique ou plutôt la graphique du supplément » (p. 61).

Or, ces pages ont été accueillies de façon mitigée par plusieurs disciples de Derrida, autant en France que dans les pays anglo-saxons, où la pensée déconstructionniste a fait l'objet d'une réception très féconde³⁸. En effet, dès les années 1970, une des tâches que s'est donnée la relève déconstructionniste a consisté à repenser la signification des textes fondamentaux du romantisme allemand en vue de convertir ce corpus en termes derridiens. Et il appartient à Philippe Lacoue-Labarthe d'avoir donné le coup d'envoi dans un texte programmatique : « L'imprésentable » (1975). Dans cet article, l'auteur se penche sur le caractère médial du langage philosophique chez Fr. Schlegel afin de démontrer que le romantisme est avant tout une déconstruction littéraire de la philosophie, au sens d'un système rationnel autonome. Étant toujours déjà médiatisée par une dimension littéraire, la philosophie serait donc incapable

36. Hardenberg inscrit son projet sous le signe de la Doctrine de la science, ouvrage qu'il qualifie en des termes élogieux. Nous renvoyons aux fragments 56, 155, 463, 464, 553, 561, 624, etc. (HARDENBERG 2000).

37. Voir HEGEL 1986–2004. La *Science de la logique* constitue le premier tome de cet ouvrage.

38. Nous renvoyons à ce sujet à CUSSET 2003.

d'accéder à la transparence de l'autofondation à laquelle elle prétend : « la fin (en tous les sens) de la philosophie, c'est, sous quelque nom que ce soit, la littérature. (Achèvement, accomplissement dans lequel, sans doute, la littérature avait aussi à disparaître en tant que telle.) » (LACOUE-LABARTHE 1975, p. 54). Il convient de préciser que cette logique du désœuvrement que propose Lacoue-Labarthe reprend le même dispositif critique déployé dans *La dissémination* afin de démontrer que le romantisme, malgré tout, opère une déconstruction avant la lettre du système hégélien.

Suite à la publication de « L'imprésentable », plusieurs ouvrages se sont livrés au même exercice : hormis *L'absolu littéraire : Théorie de la littérature du romantisme allemand* (1978), ouvrage qui a véritablement marqué les études romantiques pendant près de vingt ans, nous mentionnons, parmi les textes les plus importants : *Einführung in die frühromantische Ästhetik : Vorlesungen* (1989) et *Unendliche Annäherung : Die Anfänge der philosophischen Frühromantik* (1997) de Manfred Frank ; *Novalis : Signs of Revolution* (1995) de William Arctander O'Brien (première monographie de langue anglaise consacrée à la pensée de Hardenberg) ; *From Romanticism to Critical Theory* (1997) d'Andrew Bowie ; *Poésie de l'infini : Novalis et la question esthétique* (2001) d'Olivier Schefer ; et *Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy* (2007) d'Elizabeth Millán-Zaibert. En dépit de leurs divergences méthodologiques et idéologiques, tous ces ouvrages postulent que le romantisme révèle le devenir-littéraire de la rationalité et s'inscrit conséquemment dans une « logique » relativiste³⁹.

Il importe de noter qu'une des stratégies herméneutiques adoptées dans plusieurs de ces travaux consiste à accorder à Kant un rôle déterminant dans la genèse du romantisme. Encore une fois, il appartient à Ph. Lacoue-Labarthe et à J.-L. Nancy d'avoir donné l'exemple : dans la perspective de *L'absolu littéraire*, le coup d'envoi du projet romantique aurait été la crise philosophique que léguait Kant à ses contemporains. En effet, bien qu'il soit légitime dans le système kantien, nous rappellent-ils, de concevoir le sujet de la connaissance comme une forme vide, comme un *je* « accompagnant toutes mes pensées », celui-ci demeure pourtant sans substance et ne peut jamais faire l'objet ni d'une expérience (au sens fort du terme) ni d'une « présentation » (au sens d'une *Darstellung*) (LACOUE-LABARTHE et NANCY 1978, p. 43–45). C'est pourquoi le romantisme, comme tous les mouvements philosophiques post-kantiens, cherchera à « reconquérir la possibilité d'une spéculation effective » (p. 47), mais il le fera — à la différence des principaux protagonistes de l'idéalisme spéculatif (Fichte,

39. Un des principaux enjeux chez plusieurs de ces auteurs est de démontrer que Fr. Schlegel et Fr. von Hardenberg s'opposaient à la logique du fondement (*foundationalism*) de Fichte. Dès lors, le relativisme romantique serait un « anti-fondationalisme » épistémologique (*epistemological anti-foundationalism*).

Hegel) —, en privilégiant l'œuvre d'art comme le dispositif pouvant incarner cette « volonté de Système ».

À l'instar de ces auteurs, l'exégèse du romantisme que propose Olivier Schefer dans *Poésie de l'infini* (2001) est fondée sur une lecture de la réception de la philosophie de Kant. Comme point d'amorce, Schefer se donne pour tâche de « rappeler dans ses grandes lignes la nature du projet critique [=kantien], *tel qu'il fut compris par ses épigones* [...] » (O. SCHEFER 2001, p. 33 ; nous soulignons). Malgré le souci d'objectivité historique de l'auteur, cet ouvrage passe sous silence les apories *pragmatiques* qui ont grevé les premières recensions importantes de la philosophie kantienne (Maïmon⁴⁰, Énésidème/Schulze⁴¹). D'autant plus que ce sont précisément de tels enjeux pragmatiques, liés à la question de l'*énonciation* de la philosophie kantienne, qui ont motivé la réflexion fichtéenne dans la *Wissenschaftslehre*, comme l'a démontré I. Thomas-Fogiel en 2000. D'ailleurs, la grille d'analyse de Schefer, bien qu'elle soit sensible à des enjeux linguistiques, écarte *de facto* des questions d'ordre pragmatique au profit d'une ontologie du langage poétique :

La poésie est en effet le langage à la deuxième puissance, le langage retourné sur soi, devenant conscience de soi, éloge et mise en scène de soi. À ce titre, c'est moins comme une *parole* vive et incarnée que vaut ici la poésie que comme un *langage* qui a la neutralité de l'essence. Cette assumption du dire poétique entraîne un partage, un clivage assez net entre une parole transitive et tournée vers les échanges, et une langue intransitive qui s'auto-engendre et s'auto-présente. Les romantiques d'Iéna parlent à ce propos d'une « poésie de la poésie », ou encore de « poésie transcendante ». (O. SCHEFER 2001, p. 49 ; c'est Schefer qui souligne)

Dans la foulée de *L'absolu littéraire*, une telle réflexivité linguistique marquerait l'échec et le dépassement de la philosophie⁴².

40. Salomon Maïmon est l'auteur, entre autres, du *Versuch über die Transzendentalphilosophie* (1790). Voir MAÏMON ([1790] 2004 ; 1989). Voir également THOMAS-FOGIEL (2000, p. 34–52).

41. Sous couvert d'anonymat, Schulze avait fait paraître en 1792 l'opuscule *Ænesidemus oder über die Fundamente der von Herrn Professor Reinhold in Jena gelieferten Elementarphilosophie* dans lequel il remettait en cause le principe de la déduction proposée par Karl Leonhard Reinhold dans ses nombreux ouvrages. La position sceptique de Schulze aboutissait sur un constat qui s'avèrera pourtant fécond : l'auteur signalait que la philosophie de Reinhold relevait d'une insuffisance *pragmatique* : il est impossible de *énoncer* sans sombrer dans des contradictions dirimantes. Voir THOMAS-FOGIEL (2000, p. 30–33).

42. Toutefois, une telle lecture va à l'encontre de la lettre des textes romantiques, qui ne cessent de réclamer un héritage bien plus fichtéen que kantien. Qui plus est, il est maintenant devenu clair que la crise philosophique qui a caractérisé l'*ethos* dans lequel le romantisme est né n'est pas une crise relative au « contenu » du discours kantien (comme les chercheurs l'ont longtemps soutenu), mais bien une crise du *discours* kantien lui-même : les principaux protagonistes s'acharnaient, entre 1790 et 1794, à justifier la possibilité même d'*énoncer* la philosophie kantienne et non pas à en défendre des éléments doctrinaux. Par conséquent, il nous semble plus fécond de lire le romantisme à la lumière de ce débat. D'autant plus qu'aux yeux de la génération romantique, il appartient à Fichte d'avoir refondé la philosophie critique en thématissant les modalités de l'*énonciation* des textes kantien. Nous reviendrons sur ces questions plus loin.

Manfred Frank, quant à lui, a insisté davantage sur la relève philosophique à Iéna et plus particulièrement sur les étudiants de Karl Leonhard Reinhold. Selon ce chercheur, Reinhold, auteur du premier système philosophique post-kantien proposant une déduction à partir d'un seul principe fondamental⁴³, aurait fait volte-face peu avant que son successeur — Fichte — n'arrive à Iéna pour occuper la chaire qui lui avait été réservée. En abandonnant son « principe fondamental de tout savoir » (le « principe de la représentation »), Reinhold aurait ainsi développé, avec le concours de ses disciples, une critique relativiste de la philosophie à caractère systématique au moment même où Fichte allait enseigner la Doctrine de la science devant un public universitaire pour la première fois. Véritable legs empoisonné, les réflexions tardives de Reinhold auraient alimentées l'élan anti-fichtéen des étudiants de Fichte, parmi lesquels figuraient des fréquentations des romantiques. D'ailleurs, Fr. von Hardenberg, ancien élève de Reinhold, avait maintenu un lien épistolaire avec quelques-uns de ces étudiants de la dernière heure qui avaient participé au tournant relativiste du philosophe. Leurs échanges épistolaires attesteraient de cette volonté partagée pour en finir avec la philosophie des fondements.

La richesse documentaire des travaux de Frank est inestimable. Cependant, *dans la perspective de notre réflexion*⁴⁴, un défaut méthodologique grève les interprétations de cet auteur : le Fichte qu'il propose est loin d'être conforme aux exigences des travaux menés en études fichtéennes. Nous nous bornons à relever un point essentiel : Frank affirme que la philosophie de Fichte est sujette aux mêmes critiques que les contemporains (Heydenreich et Schmid) adressaient à l'endroit de Reinhold. Ainsi, aux yeux de Frank, la Doctrine de la science serait elle aussi fondée sur une pensée de la *représentation* :

[...] it is clear that Heydenreich's (and Schmid's) reproach of Reinhold's philosophy, in particular his use of the concept of representation, also applies to Fichte's abstraction. This is nicely summarized in the following assertion : "The *representation* and the *faculty of representation* are not the *prius*, but rather the *posterius*, and can in no way provide *premises* for science"⁴⁵. (M. FRANK 2004, p. 43–44)

43. En 1790, Reinhold a publié le *Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens*, dans lequel il se propose de déduire l'ensemble des éléments gnoséologiques de la *Critique de la raison pure* à partir du « principe de la représentation » (*Satz des Bewusstseins*). Ce principe a été approfondi dans l'ouvrage *Beyträge zur Berichtigung der bisherigen Missverständnisse der Philosophen* (1790–1794). Voir REINHOLD (1789 ; 1790–1794).

44. Notre dessein n'est pas de mettre en débat l'interprétation que propose Frank des orientations épistémologiques du romantisme, mais plutôt de relever les insuffisances de sa lecture de Fichte.

45. Cette citation provient du livre *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism* (2004) de M. Frank, qui se veut une traduction de la troisième partie de l'ouvrage *Unendliche Annäherung* (M. FRANK 1997). Mais à vrai dire, il s'agit d'une traduction d'une version préliminaire du texte publié chez Suhrkamp ; ainsi, ce texte (anglais) n'a pas d'équivalent allemand dans l'ouvrage d'origine, bien que l'auteur y avance les mêmes thèses.

Hormis le fait que Fichte affirme *la même chose* dès les premières pages de la *Grundlage*, ce que Frank ne semble pas constater (et encore moins contester)⁴⁶, il nous paraît évident que Frank commet une erreur exégétique importante, à savoir celle consistant à concevoir le premier principe de Fichte en termes objectivants : « Fichte had to conceive his first principle—“I am”—as a descriptive truth [...] », affirme-il (M. FRANK 2004, p. 45 ; nous soulignons). En dernière analyse, l'ensemble de la démarche de ce chercheur s'avère une pétition de principe : son but principal étant de démontrer comment les romantiques ont déconstruit la pensée de Fichte très précisément *parce que* cette dernière s'inscrivait dans une logique représentative. À nos yeux, Frank ne réussit donc pas à démontrer ce qu'il annonce⁴⁷. Mais il n'appartient pas à Frank d'être le seul à commettre cette erreur. Par exemple, dans *Representation and Its Discontents* (1992), Seyhan Azade écrit :

But for Fichte the major critical weakness of Kant's philosophy lay in its failure to represent the self to itself. The Kantian self is the site of the faculties and their interaction but lacks the facility for self-representation. In other words, it lacks a posited consciousness or otherness that can reflect on itself. [...] Fichte sought to place the possibility of knowledge in the unity of human mental activity as emanating from a point of origin. Thus, the self posits itself as an object of cognition. Such positing is an act of representation⁴⁸. (SEYHAN 1992, p. 35–36 ;

46. Fichte écrit : « Reinhold établit la proposition de la représentation, et dans une forme cartésienne son principe serait : *repraesento, ergo sum*, ou plus exactement : *raepresentans sum, ergo sum*. C'est aller plus loin que Descartes ; mais s'il veut établir la science elle-même et non pas simplement la propédeutique à celle-ci, il ne le dépasse guère ; en effet la représentation n'est pas l'essence de l'être, mais une détermination particulière de celui-ci ; et outre celle-ci il y a encore maintes déterminations de notre être, même si c'est par le médium de la représentation qu'elles doivent passer pour parvenir à la conscience empirique » (FICHTE 1990, p. 23 ; c'est Fichte qui souligne). « Reinhold stellt den Satz der Vorstellung auf, und in der Cartesischen Form würde sein Grundsatz heißen : *repraesento, ergo sum*, oder richtiger : *raepresentans sum, ergo sum*. Er geht um ein beträchtliches weiter, als Cartes ; aber, wenn er nur die Wissenschaft selbst und nicht etwa bloß die Propädeutik derselben aufstellen will, nicht weit genug ; denn auch das Vorstellen ist nicht das Wesen des Seins, sondern eine besondere Bestimmung desselben ; und es gibt außer dieser noch andere Bestimmungen unsers Seins, ob sie gleich durch das Medium der Vorstellung hindurch gehen müssen, um zum empirischen Bewußtsein zu gelangen » (FICHTE [1794–1795] 1997, p. 20 ; c'est Fichte qui souligne).

47. Par souci d'exhaustivité, signalons que trois possibilités demeurent ouvertes : soit les romantiques ont effectivement émis une critique de la *Wissenschaftslehre* — et là il faudrait préciser de façon plus juste en quoi consiste la *Wissenschaftslehre* —, tout en se trompant quant à la nature du projet fichtéen (possibilité 1) ou tout en le maîtrisant de façon conséquente (possibilité 2). Soit le projet romantique n'a pas du tout consisté à mettre en débat les fondements de la pensée fichtéenne (possibilité 3), mais à faire *autre chose* (qu'il conviendrait alors de préciser). Ce débat relevant plutôt de l'histoire de la philosophie que de l'histoire de l'art, il n'entre pas dans notre dessein de l'approfondir davantage.

48. Afin d'étoffer son affirmation, Azade cite une proposition de la *Grundlage* : « The Act of the self, whereby it posits its own existence, is not directed to any object, but returns in upon itself. Only when the self represents itself to itself [...] does it become an object ». Voici la traduction d'Alexis Philonenko : « L'action du Moi, puisqu'il pose son propre être, ne se dirige pas vers un objet, mais se réfléchit en elle-même. Ce n'est que lorsque le Moi se représente lui-même qu'il devient objet » (FICHTE 1990, p. 47). L'interprétation que propose Azade du texte de Fichte ne va pas du tout de soi : en effet, elle confond l'affirmation principale (*l'acte d'autoposition du Moi ne se dirige pas sur un objet*), avec l'affirmation suivante, à caractère restrictif (le Moi devient un objet pour soi *seulement dans les cas où*

nous soulignons)

Enfin, nous signalons qu'un des enjeux récents en études fichtéennes a très précisément consisté à démentir ce poncif de la *doxa* en travaillant rigoureusement à partir des textes eux-mêmes. De sorte que la Doctrine de la science s'avère n'être, ni dans son concept ni dans son principe, une pensée de la représentation. Bien au contraire, elle consiste en une « critique de la représentation » (THOMAS-FOGIEL 2000) qui a pour mobile l'énoncé *performatif*⁴⁹.

À partir de ce survol, force est de constater que les études consacrées au romantisme allemand, autant en histoire de l'art qu'en histoire de la philosophie, n'ont pas suffisamment thématiqué l'inflexion fichtéenne du romantisme en tenant compte des travaux spécialisés consacrés à la pensée de ce philosophe. En effet, les exégèses dominantes s'inscrivent dans le projet inverse, celui consistant à déceler ce qu'il y a de radicalement nouveau dans le romantisme, ce qui signifie dans ce contexte : de radicalement anti-fichtéen. Et pourtant, les chercheurs, qu'ils soient des tenants de la déconstruction ou de la théorie de l'expression, n'ont pas songé que le « nouveau », chez les frères Schlegel, chez Fr. von Hardenberg et chez C.D. Friedrich, pourrait bien s'avérer être l'appropriation et la transformation romantiques de ce qu'a méconnu l'histoire du romantisme comme l'histoire de l'art : le « Moi ».

Romantisme et performativité

Romantisme *et* performativité. La juxtaposition de ces deux termes pourrait surprendre : sans doute en raison de sa dimension trop « conceptuelle », d'aucuns taxeront notre problématique d'excès d'académisme là où la tradition ne voit, précisément, qu'affect et expression de soi. En inscrivant le mouvement romantique sous le signe d'un concept (le performatif) qui en est certes éloigné, autant sur le plan historique⁵⁰ que philosophique⁵¹ et même linguistique, notre discours n'est-il pas coupable des deux fautes capitales en matière d'histoire : l'anachronisme et l'arbitraire ? Au risque

le Moi vise à se représenter), dans un passage où il s'agit très précisément de rappeler au lecteur le caractère non objectif du premier principe de la *Grundlage*. Azade confond ainsi le Moi comme sujet et le Moi comme objet de la *réflexion* et démontre, ce faisant, qu'elle méconnaît le fondement même de la pensée fichtéenne. Pourtant, Fichte met son lecteur en garde contre cette erreur (FICHTE [1794–1795] 1997, p. 17 ; 1990, p. 21). Voici le texte original : « Die Tathandlung des Ich, indem es sein eignes Sein setzt, geht gar nicht auf ein Objekt, sondern sie geht in sich selbst zurück. Erst dann, wenn das Ich sich selbst vorstellt, wird es Objekt » (FICHTE [1794–1795] 1997, p. 55).

49. Pour mémoire, l'énoncé performatif est le contraire de l'énoncé constatif. Il ne s'inscrit donc nullement dans une logique représentative.

50. Dans la pensée d'Austin, l'énoncé performatif apparaît pour la première fois en 1955 dans la conférence inaugurale de *How to Do Things with Words* (1955). Voir AUSTIN (1970, p. 37–45).

51. Nous rappelons ici qu'Austin est un philosophe anglo-saxon travaillant dans le champ de la philosophie analytique.

de décevoir les tenants de la *doxa* des études romantiques, nous rappelons que c'est d'un point de vue strictement *historien* que nous émettons la thèse d'un éventuel déploiement du performatif dans le romantisme allemand — d'un performatif *avant la lettre* qui n'est pas, pour autant, *avant son temps*.

Nous partons d'un constat épistémologique important : la *visibilité* même de la dimension performative du romantisme a pour condition préalable que nous nous déprenions d'un lourd héritage historiographique ayant été marqué par le récit autorisé du philosophe qui a donné le véritable coup d'envoi, malgré lui, à la problématique pragmatique dans les dernières années du 18^e siècle : Emmanuel Kant. En effet, la pensée kantienne fait écran à la lecture pragmatique que nous proposons ici.

Sans exception, tous les ouvrages recensés ci-dessus qui approfondissent les visées gnoséologiques du romantisme en fonction de l'interdit métaphysique imposé par la première *Critique* kantienne, *reconduisent* — sans le savoir — *le récit autorisé de Kant sur la fécondité de sa propre philosophie*. En effet, l'héritage kantien est à l'origine de cette opposition entre romantisme et philosophie, entre *Poesie* (au sens de l'*Athenaeum*) et discours rationnel. Afin de mieux saisir en quoi notre approche se distingue de ces interprétations canoniques du romantisme, nous citons un extrait de *La Naissance de la littérature : La théorie esthétique du romantisme allemand* (1983) de J.-M. Schaeffer⁵², que nous tenons pour emblématique de la recherche post-benjaminienne sur le caractère anti-rationnel du romantisme. Nous choisissons ce texte en raison de sa clarté, bien que nous aurions pu citer Ph. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, Fr. Beiser, A. Bowie, M. Frank, O. Schefer, L. Van Eynde et plusieurs autres auteurs qui partagent les prémisses méthodologiques de la thèse de Schaeffer. Voici le passage en question :

Le romantisme théorique du cercle de Iéna naît d'une crise du discours philosophique, crise instaurée par la philosophie critique de Kant qui semblait interdire tout discours sur l'Être en soi, sur l'Absolu. Le romantisme est une réponse, et sans doute la plus originale, à ce défi kantien. De même que Fichte, Schelling et Hegel, le romantisme de Iéna refuse la position kantienne tout en étant marqué par l'impossibilité de revenir en deçà, c'est-à-dire de revenir à une philosophie dogmatique inspirée par Wolff. L'originalité de la solution romantique et son importance historique résident dans le fait qu'elle ne tente pas de résoudre le problème à l'intérieur du discours philosophique, mais en changeant de terrain : si le discours philosophique est incapable de dire l'Être, ce n'est pas la visée de l'Absolu qu'il faut abandonner mais le discours philosophique. En lieu et place, les romantiques postulent le discours littéraire, qu'ils identifient au discours poétique. Ainsi naît la poétique romantique, en tant que lieu de refuge du discours ontologique, que la philosophie (à travers Kant) s'avoue incapable

52. Nous renvoyons à Schaeffer (1992, p. 87–170). Cet ouvrage s'ouvre également sur des réflexions kantiennees.

d'héberger. (SCHAEFFER 1983, p. 21)

Selon l'idée de Schaeffer, la philosophie kantienne incarnerait l'événement philosophique le plus significatif de la fin du 18^e siècle. La « révolution copernicienne⁵³ » en matière de philosophie aurait signé le coup d'envoi du romantisme : en effet, la mise en crise, opérée dans la *Critique de la raison pure*, de la métaphysique de l'*Aufklärung* aurait incité les romantiques à lever l'interdit métaphysique grevant la logique critique et à jeter un pont entre le monde sensible et le monde des choses en soi. Ainsi la poésie romantique constituerait-elle un langage *archiphilosophique*⁵⁴ pouvant dire ce qui, du point de vue de la rationalité, demeure à jamais indicible. Le propre du romantisme serait donc de rabattre la question du discours ontologique sur le discours poétique. Dès lors, la *Poesie* romantique assumerait le rôle de dire l'Être suite à l'échec (avoué) de la rationalité spéculative⁵⁵. Notons que Fichte apparaît parfois dans ce type de récit à titre de figure *conservatrice* : la Doctrine de la science ne serait rien de plus qu'un *retour* à la rationalité que les penseurs les plus progressistes auraient abandonnée⁵⁶.

À notre sens, ce texte appelle à une réflexion méthodologique. Il convient d'abord de préciser un peu plus avant l'objet de la crise philosophique sur laquelle s'ouvre la réflexion de Schaeffer. Selon les propres dires de Kant, la philosophie critique (i.e. celle exposée dans la *Critique de la raison pure*) venait signer la mort de la métaphysique de son temps en insistant sur les limites de la connaissance et en renvoyant la question de l'être-en-soi au domaine de l'inconnaissable. Pour le dire à partir du vocabulaire kantien, la philosophie critique venait mettre fin au « dogmatisme », c'est-à-dire à tout discours philosophique prétendant étendre des principes subjectifs de la connaissance au-delà des seuls objets de l'expérience possible⁵⁷. Kant ne dit rien de moins lorsqu'il définit son programme dans la Préface de la première édition de la *Critique de la raison pure* (1781) dans les termes suivants :

Cela dit, je n'entends pas par [une critique de la raison pure] une critique des livres et des systèmes, mais celle du pouvoir de la raison en général vis-à-vis de

53. En dépit de sa fréquence chez les commentateurs, il est étonnant de constater que cette expression ne se trouve pas dans la *Critique de la raison pure*.

54. Nous employons le préfixe *archi* au sens de Gérard Genette dans *Introduction à l'architexte*. « Archi- » désigne dans ce contexte la relation d'appartenance liant un texte au type de discours auquel il ressortit (GENETTE 1979 ; GENETTE et TODOROV 1986, p. 157).

55. Nous rappelons que l'*Absolu littéraire* s'ouvre très précisément en ces termes (LACOUÉ-LABARTHE et NANCY 1978, p. 39–52). Les travaux de BEISER (2003), de BOWIE (1997), de FRANK (1989), de MILLÁN-ZAIBERT (2007), de SCHEFER (2001) et de VAN EYNDE (1997) y font écho. Dans un ouvrage récent, André Stanguennec propose quant à lui une lecture de la philosophie du romantisme allemand qui a pour point de départ l'héritage kantien (STANGUENNEC 2011).

56. Cette image d'un Fichte abusivement rationaliste remonte aux contemporains : voir, par exemple, la lettre publique que Jacobi a adressée à Fichte le 3 mars 1799 pendant la Querelle de l'athéisme (JACOBI 1994, p. 497–536).

57. Voir EISLER (1994, p. 293 ; notice « Dogmatisme »).

toutes les connaissances auxquelles il lui est loisible d'aspirer indépendamment de toute expérience, par conséquent le fait de trancher quant à la possibilité ou l'impossibilité d'une métaphysique en général et la détermination tant de ses sources que de son étendue et de ses limites — tout cela à partir de principes⁵⁸. (KANT 2006, p. 65)

À la lecture de ce passage, il apparaît évident que Schaeffer ne fait qu'entériner le récit autorisé de Kant sur la fécondité de sa propre philosophie, sans poser au préalable la question de la *pertinence* des propos de Kant, sur le plan *historique*. Or, d'un point de vue méthodologique, il se trouve que la transparence du discours kantien est ce sur quoi la thèse de la *doxa* romantique se construit : la critique de la raison par elle-même (Kant), impuissante dans une perspective métaphysique, appelle à une « résolution », voire à un discours *nouveau* (c'est-à-dire non philosophique bien qu'ontologique) : ainsi toutes les conditions de possibilité de la poésie romantique sont-elles réunies. Et c'est bien cet arrière-fond kantien qui permet à Schaeffer d'émettre des énoncés sur le romantisme comme : « la poétique romantique est un discours qui vise à légitimer, sur une base ontologique, la suprématie du discours esthétique sur le discours philosophique ». Ou encore : « Dans le romantisme iénaen, le discours philosophique s'enlève à lui-même la légitimation de dire l'Absolu pour la transmettre à la poésie » (SCHAEFFER 1983, p. 21)⁵⁹. Mais pourquoi la poésie ? Parce que la poésie, selon Schaeffer, permet une unité entre forme et contenu, entre lettre et esprit qui, à ses yeux, *est interdite à la philosophie*. En un mot, elle permet de *manifester*, dans la réalité effective (dans la *Wirklichkeit*), ce qu'elle avance sur le plan des idées :

La symbiose de l'esprit (i.e. l'intention) et de la lettre (i.e. la (re)présentation), *qui est interdite à la philosophie*, peut-être réalisée par le langage imagé de la poésie. Lorsque la philosophie s'extériorise, c'est-à-dire lorsqu'elle veut représenter, elle perd l'Unité absolue de l'« en kai pan » et se perd dans une fuite déductive infinie. La poésie par contre est capable de se constituer en organisme autonome, elle est donc à même de sauvegarder dans la *Darstellung*, l'Unité de l'Être, ou du moins un analogon de cette Unité (c'est-à-dire l'unité de l'œuvre poétique)⁶⁰. (SCHAEFFER 1983, p. 23 ; nous soulignons)

58. « Ich verstehe aber hierunter [die Kritik der reinen Vernunft] nicht eine Kritik der Bücher und Systeme, sondern die des Vernunftvermögens überhaupt, in Ansehung aller Erkenntnisse, zu denen sie, unabhängig von aller Erfahrung, streben mag, mithin die Entscheidung der Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer Metaphysik überhaupt und die Bestimmung so wohl der Quellen, als des Umfanges und der Grenzen derselben, alles aber aus Prinzipien » (KANT [1781, 1784] 1966, p. 867, A XI–A XII).

59. Il convient de remarquer que cette identification de l'Absolu à l'Être ne va pas du tout de soi, du moins dans le cas de Fichte.

60. Nous signalons au passage l'exégèse que propose Rainer Rochlitz, lecteur de Benjamin, de l'*ethos* du romantisme. En effet, Rochlitz opère le même rapprochement entre romantisme et crise de la métaphysique. Tout comme chez Schaeffer, l'œuvre d'art romantique « se veut la passerelle qui permet de transgresser les interdits métaphysiques sous lesquels se trouve placée la pensée critique [de Kant] ». Voir Rochlitz (1992, p. 61).

Mais si le discours kantien s'était mépris sur les modalités de sa propre réception par ses contemporains ? Et si la thèse d'une « crise » du discours philosophique, (telle que l'énoncent J.-M. Schaeffer, J.-L. Nancy, Ph. Lacoue-Labarthe, R. Rochlitz, O. Schefer, Fr. Beiser, etc.) était une erreur historiographique fondée sur une méconnaissance des enjeux pragmatiques de la pensée des post-kantiens ? Et si, enfin, la philosophie de Fichte consistait, très précisément, en une « symbiose de l'esprit et de la lettre » ? Le lien entre le romantisme allemand et son contexte ne serait-il pas à repenser de fond en comble ?

Nous consacrons le reste de cette introduction à évoquer trois points essentiels pour l'intelligence de l'ensemble de notre thèse. Les deux premiers points résument les présupposés historiques et méthodologiques de notre hypothèse principale, que nous présentons au troisième point :

1

Il appartient à Isabelle Thomas-Fogiel d'avoir démontré l'écueil que constitue le récit autorisé de Kant pour toute recherche portant sur les mouvements post-kantiens. En effet, dans *Fichte : Réflexion et argumentation* (2004), Thomas-Fogiel a passé en revue toutes les positions philosophiques de l'*Aufklärung* en vue de préciser les relations possibles à Kant (THOMAS-FOGIEL 2004, p. 17–30). Le résultat est frappant : « toutes les philosophies du XVIII^e siècle signent, chacune à leur manière, la mort du dogmatisme. [...] Le dogmatisme tel qu'il est thématé par la *Critique* n'existe plus depuis un siècle » (p. 29). Dès lors, précise-t-elle, « Kant fut salué par ses contemporains parce qu'il mettait fin à la crise de la métaphysique et à la dissémination des sens du philosophe » (p. 29 ; c'est Thomas-Fogiel qui souligne). C'est dans cette perspective que Thomas-Fogiel a reconstitué, à partir des textes, les véritables enjeux de la philosophie des héritiers de Kant — Reinhold, Schulze, Maïmon, Fichte — en prenant pour objet d'étude la « réécriture par Kant du contexte philosophique de son temps » (p. 58). Signalons que les frères Schlegel et Fr. von Hardenberg étaient des interlocuteurs philosophiques privilégiés de ces penseurs, ou du moins leurs premiers lecteurs et commentateurs.

2

Les travaux de Günter Zöller, quant à eux, nous permettent de mieux cerner la *spécificité* du discours fichtéen. En effet, en inscrivant les travaux de Fichte dans

la foulée de la philosophie transcendantale de Kant (dont ils opèrent, en quelque mesure, la relève), Zöllner a démontré que la démarche de Fichte propose un nouveau champ épistémologique qui est indissociablement une philosophie fondamentale (*prima philosophia*). Comme le précise Zöllner :

The object of first philosophy in Fichte is not being as such but the knowledge of being, more precisely, the necessary conditions of such knowledge. The epistemic turn in first philosophy, which is characteristic of transcendental philosophy in general, is more than a methodological device designed to start with what is best known. It is based on the substantial rather than merely methodological insight that it is not possible to abstract from one's knowledge or, more generally, from one's mental involvement in the consideration of whatever there is and whatever being is. It is this uneliminable presence of principal mental accomplishments that Fichte addresses under the term "I" (*Ich*) in the various elaborations of his *Wissenschaftslehre*. (ZÖLLER 1998, p. 43–44; cf. 71)

Par ailleurs, dans *Critique de la représentation : Étude sur Fichte* (2000), I. Thomas-Fogiel a également démontré que le principal souci des penseurs post-kantiens n'a pas consisté à mettre en débat les contenus doctrinaux des trois *Critiques*, et encore moins de dépasser le discours philosophique afin de rétablir une expérience métaphysique dans toute sa plénitude. En effet, la tâche philosophique que les héritiers de Kant se sont arrogée est très précisément celle de la *refondation* du discours kantien⁶¹. Précisons que cela constitue pour l'essentiel un enjeu *épistémologique* : protéger la philosophie kantienne de l'assaut sceptique (Maïmon, Énésidème/Schulze) qui remettait en cause très précisément la cohérence épistémologique de la philosophie transcendantale. Plus particulièrement, il appartient à Gottlob Ernst Schulze d'avoir relevé une aporie grevant la posture kantienne dans un opuscule intitulé *Ænesidemus oder über die Fundamente der von Herrn Professor Reinhold in Jena gelieferten Elementarphilosophie* (1792), à savoir le fait que la philosophie transcendantale telle qu'elle avait été présentée par Kant lui-même et par son plus grand interprète, Reinhold, s'énonçait implicitement à partir d'une conception de la validité objective qui n'était pas celle qu'elle mettait de l'avant dans le système⁶². La théorie de la connaissance de Kant serait donc le talon d'Achille de la philosophie transcendantale. Dès lors, cette problématique épistémologique devient avant tout une question de *pragmatique* : comment (re)dire le discours kantien afin que l'énonciation soit conséquente — afin que la philosophie puisse prétendre, de façon légitime et fondée, à la scientificité ?

Pour le dire plus précisément : la conception kantienne de la validité objective est contradictoire du point de vue sceptique, non pas tant en raison d'une insuffisance

61. Nous écrivons « arroger » en raison de la nature de cette tâche : demeurer fidèle à Kant tout en le dépassant. D'où le débat sur la lettre et l'esprit dans la philosophie qui a marqué les années 1790.

62. Cf. « La profonde transformation du scepticisme après Kant » dans THOMAS-FOGIEL (2004, p. 56 sq.).

conceptuelle, mais surtout en raison d'une déficience sur le plan de sa « performance ». En effet, dans la *Critique de la raison pure*, Kant définit la validité objective comme le procès de subsumption d'une intuition sous un concept⁶³. Toutefois, cette proposition pose problème dans la mesure où elle n'englobe pas l'acte permettant de l'affirmer : à titre de proposition scientifique, elle n'est pas elle-même issue d'un processus de subsumption d'une intuition sous un concept et elle s'avère donc fautive. Ainsi, dans une perspective sceptique, l'ensemble de l'édifice épistémologique kantien s'effondre, car il est fondé sur une proposition dont le *statut* demeure ambigu.

À la lumière de ces remarques, la question cardinale du débat post-kantien est donc celle de l'*énonciabilité* de la philosophie transcendantale. Y répondre, c'est très exactement *explicitement* les conditions pragmatiques permettant à un locuteur philosophique d'*énoncer* un discours philosophique cohérent qui ne contrevienne pas, sur le plan des concepts, aux gestes impliqués dans son énonciation. L'enjeu est donc de taille : trouver les concepts de *réflexion*, non thématiques par Kant, qui sont implicitement en jeu dans l'ensemble de sa pensée. Désimpliquer ces concepts, c'est accéder à une sphère encore plus élevée dans le champ de l'épistémologie — sphère de la *réflexivité* qui est censée contenir le *fondement pragmatique de l'épistémologie en tant qu'énonciation conséquente*. Ce fondement, Fichte est le premier à l'avoir pleinement thématiqué, en termes de ce que Thomas-Fogiel appelle « l'identité réflexive » : l'identité entre ce que le philosophe *dit* et ce qu'il *fait* pour le dire. En un mot, le fondement de la philosophie transcendantale, dans la perspective fichtéenne, c'est l'énoncé performatif⁶⁴ ; et le *signe* retenu pour désigner cet *énoncé-action* (*Tathandlung*), c'est le *Moi*. Ainsi le *Moi* fichtéen ne recouvre-t-il ni l'identité du philosophe individuel ni une dimension de sa/la subjectivité : c'est l'accord visé entre l'acte langagier et le contenu propositionnel en régime scientifique ; il s'agit d'une fonction trans-subjective relevant de l'épistémologie — de l'effectuation même de l'épistémologie en vue de son fondement. C'est pourquoi Fichte propose une conception inédite de la *réflexivité*⁶⁵, comme l'a démontré Thomas-Fogiel :

La réflexivité est condition première de la scientificité. Nier cette réflexivité et ne s'attacher, dans la proposition, qu'à sa classique fonction de renvoi à quelque

63. « Validité, valoir (Geltung, Gültigkeit ; gelten) : La validité s'entend essentiellement, dans la constitution de la connaissance, sous le rapport de l'objectivité [...]. Une "validité objective" est celle qui [...] vaut [...] pour tous les sujets (de même espèce) et pour tout ce qui a la qualité d'objet, dans la mesure où c'est un phénomène, l'objet d'une expérience possible, en tant que tel en relation avec la sensibilité et l'entendement du sujet » (EISLER 1994).

64. Notons au passage que cela remet en cause l'historiographie selon laquelle les origines modernes de la pragmatique remontent à la tradition analytique en philosophie et que le concept de la performativité est l'invention du seul Austin.

65. « Si, de l'ancienne définition de la réflexion, Fichte conserve une certaine idée de "redoublement", ce redoublement ne signifie plus le renvoi à un X préexistant, mais signe la possibilité d'une auto-inclusion ou d'une auto-application de la proposition à elle-même » (THOMAS-FOGIEL 2004, p. 79).

chose d'extérieur, c'est condamner la série des propositions d'un système à l'incohérence et la contradiction. Ainsi, Kant produit une définition de la vérité (comme liaison d'un concept et d'une intuition) qui n'englobe pas ses propres énoncés philosophiques mais les exclut. Les discours kantien dit quelque chose sur la vérité, mais est incapable de se dire comme vérité. Pis encore, définissant la vérité, il se signale comme discours faux. C'est pourquoi, en philosophie, il ne s'agit pas seulement de dire quelque chose de quelque chose, mais d'avérer ses propres propositions. (THOMAS-FOGIEL 2004, p. 91)

C'est dans le cadre de ce débat portant sur les modalités énonciatives de la philosophie qu'est apparue, sous la plume de Fichte, une conception novatrice de la pratique de la philosophie, appelée *Wissenschaftslehre* (littéralement, « Savoir du savoir »⁶⁶), selon laquelle le philosophe se doit de se pencher, à même sa philosophie, sur ses propres actes d'énonciation, lesquels sont concrétisés dans tel ou tel contenu propositionnel qu'il émet. Pour Fichte, émettre des énoncés philosophiques, c'est à la fois se pencher sur le contenu d'une proposition (par exemple : « la vérité est relative ») et faire l'épreuve de l'« énonciabilité » d'un tel contenu eu égard au régime discursif employé et aux visées communicationnelles de celui qui parle⁶⁷. Tout énoncé porte ainsi la marque de son usage pragmatique — du moins implicitement —, et le mode d'emploi de la philosophie ainsi repensée consiste à *désimpliquer* le second du premier, c'est-à-dire à opérer des actes de référence (visant un objet pensé) qui sont en même temps et indissociablement des actes autoréférentiels (visant l'énonciation en elle-même). Changement de perspective, donc — de la métaphysique (Schaeffer *et al.*) à l'épistémologie pragmatique (Thomas-Fogiel) —, mais non pas des moindres, puisque c'est à partir d'une telle réorientation que nous serons en mesure d'entamer une lecture du romantisme qui sera plus fidèle au contexte dans lequel il s'est déployé.

3

Bien qu'il n'entre pas dans notre propos d'approfondir plus en détail les analyses de Thomas-Fogiel⁶⁸, il est néanmoins pertinent de signaler que celles-ci ont considérablement transformé l'image du contexte intellectuel allemand des années 1790, ce qui nous permet d'émettre des doutes sur le lien — posé traditionnellement par l'historiographie sous le signe de l'opposition raison/poésie —, entre philosophie post-kanti-

66. Nous traduisons littéralement afin de restituer l'accent réflexif de ce néologisme, que l'historiographie de langue française méconnaît en insistant sur la traduction consacrée : Doctrine de la science. Cette dernière apparaît dès 1843, lors de la première traduction française du texte *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (1794–1795) par les soins de P. Grimblot (FICHTE 1843).

67. Dans l'exemple choisi, la fausseté de la proposition est imputable à l'impossibilité de l'énoncer et non pas *a fortiori* au contenu propositionnel lui-même.

68. Nous nous permettons de renvoyer à la section intitulée « La naissance d'une question » dans THOMAS-FOGIEL (2004, p. 15–59) et à la première partie de *Critique de la représentation* (THOMAS-FOGIEL 2000, p. 7–93).

enne et romantisme⁶⁹. Par ailleurs, si Kant, au regard de ses premiers lecteurs, était prisé pour avoir mis *fin* à la crise métaphysique et non pas pour l'avoir inaugurée, il incombe à l'historien du romantisme de repenser dans quelle mesure la théorie de l'art et les productions artistiques des romantiques s'opposent à la philosophie de Kant, et en quoi elles sont originales⁷⁰.

Selon notre hypothèse, les romantiques étaient non seulement à l'affût de l'innovation fichtéenne en matière de philosophie fondamentale ; ils en ont même fait le leitmotiv de leur propre projet. Nous citons pour preuve ces quelques fragments de l'*Athenaeum*, publiés en 1798. Nous souhaitons qu'ils soient lus non tant comme des pensées détachées sur la philosophie transcendantale, mais comme autant d'éléments dispersés d'un « traité de la méthode » du romantisme, c'est-à-dire comme des énoncés portant sur le mode d'emploi de l'art romantique en général (nous justifierons cette hypothèse par la suite). Aussi n'est-il pas dépourvu de sens que le tout premier fragment de l'*Athenaeum* soit une réflexion méthodologique sur les insuffisances de la philosophie *a*-réflexive :

(1) Il n'y a pas d'objet sur lequel ils philosophent plus rarement que sur la philosophie⁷¹.

(56) Puisque la philosophie critique aujourd'hui tout ce qui se présente à elle, une critique de la philosophie ne serait que juste représaille⁷².

(107) Le postulat tacite et véritablement premier de toutes les concordances kantienne des Évangiles s'énonce ainsi : la philosophie de Kant doit s'accorder avec elle-même⁷³.

(172) On peut dire qu'un signe caractéristique du génie poétique [*dichtend*] est d'en savoir beaucoup plus qu'il ne sait qu'il en sait⁷⁴.

69. Ainsi, en évitant de réfléchir sur les origines kantienne de son positionnement méthodologique, le discours de Schaeffer est piégé d'avance par une interprétation de l'histoire qui ne va plus de soi, son discours historique ayant peu ou pas d'accès à ses objets autrement que par le biais de Kant. À la lumière de ce constat, l'ensemble de la thèse de Schaeffer devient tout à fait intelligible et même parfaitement cohérente. Mais *sans* l'intercession du discours autorisé de Kant sur sa propre fécondité philosophique, elle s'avère peu plausible.

70. Nous nous éloignons ici des thèses avancées par Rainer Rochlitz, qui diffèrent quelque peu de celles de Schaeffer. Selon Rochlitz, « les romantiques [auraient renoué] avec une métaphysique critiquée par Kant », ce qui lui permet de qualifier leur démarche de « régressive » (ROCHLITZ 1994, p. 51).

71. LACOUE-LABARTHE et NANCY (1978, p. 98). Sauf exception, nous citons la traduction des *Fragments* de l'*Athenaeum* proposée dans *L'absolu littéraire*, ainsi que les numéros qui y apparaissent (dans l'original, les fragments étaient séparés par une barre horizontale et n'étaient pas classés par numéros). Nous signalons aussi l'attribution de chaque fragment. Voici le texte original : « Ueber keinen Gegenstand philosophiren sie seltner als über die Philosophie » (*Athenaeum* 1798–1800, 1.2, p. 3). Sans attribution.

72. LACOUE-LABARTHE et NANCY (1978, p. 105). « Da die Philosophie jetzt alles was ihr vorkömmt kritisirt, so wäre eine Kritik der Philosophie nichts als eine gerechte Reppressalie » (*Athenaeum* 1798–1800, 1.2, p. 16). Attribué à Fr. Schlegel.

73. LACOUE-LABARTHE et NANCY (1978, p. 111). « Das stillschweigends vorausgesetzte, und wirklich erste Postulat aller Kantianischen Harmonien der Evangelisten, lautet : Kants Philosophie soll mit sich selbst übereinstimmen » (*Athenaeum* 1798–1800, 1.2, p. 26–27). Attribué à Schleiermacher.

74. LACOUE-LABARTHE et NANCY (1978, p. 121). « Man kann sagen, daß es ein charakteristisches

(281) La doctrine de la science de Fichte est une philosophie sur les matériaux de la philosophie kantienne. Il parle peu de la forme, parce qu'il en est maître. Mais si l'essence de la méthode critique consiste en ce que la théorie de la faculté déterminante et le système des effets déterminés de l'esprit y sont unis de façon la plus intime, comme choses et pensées dans l'harmonie préétablie — il se pourrait bien qu'il soit dans la forme aussi un Kant à la seconde puissance, et que la Doctrine de la science soit bien plus critique qu'elle ne paraît. La nouvelle présentation, tout spécialement, de la Doctrine de la science, est toujours à la fois philosophie et philosophie de la philosophie. Il se peut que certaines significations valides du mot « critique » ne conviennent pas à chaque écrit de Fichte. Mais avec Fichte il faut toujours, sans aucune considération latérale, comme il le fait lui-même, ne voir que l'ensemble et le motif unique dont il s'agit proprement ; ce n'est qu'ainsi qu'on peut découvrir et saisir l'identité de sa philosophie avec celle de Kant. Et d'ailleurs, critique, on ne saurait jamais l'être assez⁷⁵.

(323) La constante répétition du thème, en philosophie, a deux causes différentes. Ou bien l'auteur a découvert quelque chose, mais ne sait pas encore lui-même exactement quoi ; et en ce sens les écrits de Kant sont assez musicaux. Ou bien il a entendu quelque chose de neuf, sans l'avoir exactement perçu, et en ce sens les kantien sont les plus grands musiciens de la littérature⁷⁶.

(344) Il serait souhaitable qu'un Linné transcendantal classe les différents Moi et en publie une description minutieuse, éventuellement accompagnée de gravures en couleur, afin que le Moi qui philosophe ne soit plus si souvent confondu avec le Moi sur lequel on philosophe⁷⁷.

(413) Un philosophe doit parler de lui-même aussi bien qu'un poète lyrique⁷⁸.

(415) A le sens de la poésie ou de la philosophie celui qui les considère comme un individu⁷⁹.

Kennzeichen des dichtenden Genies ist, viel mehr zu wissen, als es weiß, daß es weiß » (*Athenaeum* 1798–1800, 1.2, p. 45). Attribué à A.W. Schlegel.

75. LACOUE-LABARTHE et NANCY (1978, p. 139). « Fichte's Wissenschaftslehre ist eine Philosophie über die Materie der Kantischen Philosophie. Von der Form redet er nicht viel, weil er Meister derselben ist. Wenn aber das Wesen der kritischen Methode darin besteht, daß Theorie des bestimmenden Vermögens und System der bestimmten Gemüthswirkungen in ihr wie Sache und Gedanken in der praestabilirten Harmonie innigst vereinigt sind : so dürfte er wohl auch in der Form ein Kant in der zweyten Potenz und die Wissenschaftslehre weit kritischer seyn, als sie scheint. Vorzüglich die neue Darstellung der Wissenschaftslehre ist immer zugleich Philosophie und Philosophie der Philosophie. Es mag gültige Bedeutungen des Worts Kritisch geben, in welchem es nicht auf jede Fichtische Schrift paßt. Aber bey Fichte muß man, wie er selbst, ohne alle Nebenrücksicht nur auf das Ganze sehen und auf das Eine worauf es eigentlich ankommt ; nur so kann man die Identität seiner Philosophie mit der Kantischen sehen und begreifen. Auch ist Kritisch wohl etwas, was man nie genug seyn kann » (*Athenaeum* 1798–1800, 1.2, p. 77). Attribué à Fr. Schlegel.

76. LACOUE-LABARTHE et NANCY (1978, p. 146–147). « Das beständige Wiederhohlen des Themas in der Philosophie entspringt aus zwey verschiedenen Ursachen. Entweder der Autor hat etwas entdeckt, er weiß aber selbst noch nicht rechts was ; und in diesem Sinne sind Kants Schriften musikalisch genug. Oder er hat etwas Neues gehört, ohne es gehörig zu vernehmen, und in diesem Sinne sind die Kantianer die größten Tonkünstler der Litteratur » (*Athenaeum* 1798–1800, 1.2, p. 90). Attribué à Fr. Schlegel.

77. LACOUE-LABARTHE et NANCY (1978, p. 153). « Es wäre zu wünschen, daß ein transcendentaler Linné die verschiedenen Ichs klassifizierte und eine recht genaue Beschreibung derselben allenfalls mit illuminierten Kupfern herausgäbe, damit das philosophirende Ich nicht mehr so oft mit dem philosophirten Ich verwechselt würde » (*Athenaeum* 1798–1800, 1.2, p. 101). Attribué à Fr. Schlegel.

78. LACOUE-LABARTHE et NANCY (1978, p. 167). « Ein Philosoph muß von sich selbst reden so gut wie ein lyrischer Dichter » (*Athenaeum* 1798–1800, 1.2, p. 127). Sans attribution.

79. LACOUE-LABARTHE et NANCY (1978, p. 167). « Sinn für Poesie oder Philosophie hat der, für den

Dans la logique complémentaire de ces fragments, il semblerait que le propre de la Doctrine de la science serait d'envisager la philosophie comme un « individu », et plus précisément comme un « poète lyrique ». D'ailleurs, celle-ci distinguerait soigneusement « le Moi qui philosophe » du « Moi sur lequel on philosophe ». Qu'est-ce à dire ? Selon notre hypothèse, cela signifie : pour que la philosophie puisse « s'accorder avec elle-même » (pour qu'il y ait « critique de la philosophie [critique] » ou « philosophie *sur* la philosophie »), il faudrait que le discours philosophique soit, comme c'est déjà le cas chez Fichte, « une philosophie sur les *matériaux* de la philosophie kantienne ». Implicitement, le devenir-individuel du discours philosophique dont il est question ici n'est donc pas une apologie du relativisme épistémologique (de l'individualisme). Au contraire, il s'agit, dans ces fragments, de proposer un *mode d'emploi* pour la philosophie : elle doit être *comme le Moi* : c'est-à-dire ne contenir que des éléments *qui concordent avec leur mode de genèse*, à savoir leur *mode d'énonciation* (« le Moi qui philosophe »). Autrement dit, il convient que le récit « de la faculté déterminante » (au deux sens du génitif « de ») concorde avec « le système des effets déterminés de l'esprit » : en un mot, il faut que le *dire* soit à l'image du *faire* et vice-versa. Ainsi, tout comme la poésie lyrique, forme textuelle dans laquelle le narrateur et le narré sont identiques⁸⁰, la philosophie, à l'instar de la Doctrine de la science, doit elle aussi être une *Poesie*, c'est-à-dire une *production libre* visant l'identité entre le plan de l'énonciation et celui des contenus propositionnels. Bref, nous proposons ici une lecture du romantisme dans laquelle l'exigence *poiétique* relève d'avantage d'une problématique des *conditions pragmatiques des œuvres et des discours* (philosophie, poétique, poésie, roman, etc.) que d'une théorie de la littérature ou d'une ontologie poétique. Pour tout dire, la « révolution » romantique est avant tout une révolution pragmatique.

En effet, nous postulons que l'*inflexion* pragmatique de la philosophie de l'idéalisme allemand (Fichte) fonde un nouveau champ d'études pour l'historien du romantisme : elle permet, d'une part, de repenser la relation entre romantisme et philosophie transcendante et, d'autre part, d'éclairer, de façon inédite, les visées pragmatiques de l'œuvre d'art romantique, que les recherches antérieures n'ont pas suffisamment

sie ein Individuum ist » (*Athenaeum* 1798–1800, 1.2, p. 127). Attribué à Fr. Schlegel.

80. Sur le genre lyrique comme mode d'énonciation à la première personne du singulier, nous renvoyons à Gérard Genette : « Les modes d'énonciation peuvent à la rigueur être qualifiés de “formes naturelles”, au moins au sens où l'on parle de “langues naturelles” : toute intention littéraire mise à part, l'usager de la langue doit constamment, même ou surtout si inconsciemment, choisir entre des attitudes de locution telles que discours et histoire (au sens benvenistien), citation littérale et style indirect, etc. La différence de statut entre genres et modes est essentiellement là : les genres sont des catégories proprement littéraires, les modes sont des catégories qui relèvent de la linguistique, ou plus exactement de ce que l'on appelle aujourd'hui la *pragmatique* » (GENETTE, dans GENETTE et TODOROV 1986, p. 142 ; c'est Genette qui souligne).

abordées⁸¹. Et il convient de préciser que ce sont les textes romantiques eux-mêmes qui autorisent un tel programme exégétique. En témoigne cette phrase de Fr. von Hardenberg où il est question de mettre en lien la genèse du premier romantisme allemand et la dynamique pragmatique tout à fait originale caractérisant la philosophie de Fichte :

Il se pourrait bien que Fichte fût l'inventeur d'une manière totalement neuve de penser — pour laquelle il n'est encore aucun nom. L'inventeur n'est peut-être pas l'artiste le plus habile ni le plus ingénieux pour ce qui est de son instrument — et je ne prétends pas que tel soit le cas — Il est pourtant vraisemblable qu'il y a et qu'il y aura des hommes — qui fichtiseront [*fichtisiren*] bien mieux que Fichte lui-même. Si l'on commence à [pratiquer] le fichtiser de manière artistique — *de merveilleuses œuvres d'art* peuvent en résulter⁸². (HARDENBERG 2004, p. 122 ; c'est Hardenberg qui souligne)

Dans cette optique, le romantisme se veut l'invention d'un *nouveau langage* — d'un (méta)langage ou d'un (auto)langage pragmatique —, où la chose et l'énoncé de la chose, la poésie et la « poésie de la poésie », se manifestent simultanément⁸³. En un mot : un langage de la *réflexivité*. Mais il ne s'agit pas d'accomplir une instance de réflexivité ayant pour objet le *médium* (ce qui caractérise le paradigme moderniste en matière de peinture et de littérature), et encore moins de faire en sorte que l'acte de représenter (tel ou tel référent) soit réfléchi dans l'œuvre donnant à voir ce même référent (cette logique spéculaire étant le propre de certains courants picturaux et littéraires, comme l'attestent les théories des métalepses⁸⁴). La réflexivité mobilisée

81. Nous signalons une exception majeure (ESTERHAMMER 2001). Il est fâcheux de constater qu'en dépit de leur originalité, les travaux d'Esterhammer ne se penchent pas de façon approfondie sur la question de la performativité chez Fichte. Par ailleurs, l'ouvrage de Thomas-Fogiel, *Critique de la représentation* (2000), ne figure pas dans sa bibliographie. Cette lacune ne lui permet pas d'analyser les enjeux pragmatiques du romantisme de façon globale, ni de poser la question historique relative à la genèse de la problématique de la performativité dans le mouvement romantique en Allemagne. Enfin, en raison de ces limitations, ce texte semble poser la question de la performativité de façon trans-historique.

82. « Es wäre möglich, daß Fichte Erfinder einer ganz neuen Art zu denken wäre — für die die Sprache noch keinen Namen hat. Der Erfinder ist vielleicht nicht der fertigste und sinnreichste Künstler auf seinem Instrument — ob ich gleich nicht sage, daß es so sey — Es ist aber wahrscheinlich, daß es Menschen giebt und geben wird — die weit besser Fichtisiren werden, als Fichte. Es können *wunderbare Kunstwercke* hier entstehen — wenn man das Fichtisiren erst artistisch zu treiben beginnt » (HARDENBERG 1960–1998, t. II, p. 525 ; c'est Hardenberg qui souligne). Nous avons légèrement modifié la traduction d'Olivier Schefer afin d'insister sur le double aspect énonciatif et linguistique du néologisme *fichtisiren*. Ce verbe évoque sans doute l'idée selon laquelle le discours de Fichte est un « langage » que le locuteur « pratique » (*treiben*). *Fichtisiren* (ou « fichtiser » en français), c'est parler *comme* Fichte ; c'est détourner l'acte d'énonciation (philosophique) de ce dernier afin de parler *d'autre chose* qu'il ne le fait (ici, en l'occurrence, de l'art). Il va sans dire que pour les romantiques un tel acte d'énonciation porte sur un objet, « l'art », mais qu'il est lui-même un acte « artistique », tout comme le discours de Fichte est un discours à la fois transitif et réflexif.

83. Sur l'origine du néologisme *Fichtisiren*, nous renvoyons à O'BRIEN (1995, p. 77 sqq.). Nous soulignons au passage que notre exégèse pragmatique de ce terme diffère de celle que propose O'Brien, trop influencée à nos yeux par des questions sémiologiques.

84. Voir PIER et SCHAEFFER (2005).

par les romantiques est inédite en ceci que le *mode d'emploi* de la représentation se trouve réfléchi dans le cadre même de ce que la représentation donne à voir (le récit, l'image), de sorte que le *sujet-usager* (sujet de l'énonciation de la représentation) et le *sujet-thème de la représentation* se donnent réciproquement figure⁸⁵.

Que cela soit le cas dans le premier romantisme allemand se confirme par la lecture d'un des fragments les plus importants de l'*Athenaeum* : fragment méthodologique (réflexif) suprême, de la plume de Friedrich Schlegel, où il est question, à l'instar de la note de Fr. von Hardenberg que nous venons de citer, de cerner le mode d'emploi de l'œuvre d'art romantique :

Il y a une poésie tout entière occupée du rapport de l'idéal et du réel, et qui par analogie avec la terminologie philosophique devrait être nommée poésie transcendante. Elle commence comme satire avec la différence absolue de l'idéal et du réel, flotte comme élégie entre les deux, et se termine comme idylle avec leur identité absolue. Mais de même qu'on n'accorderait guère de valeur à une philosophie transcendante qui ne serait pas critique, qui ne présenterait pas, avec le produit, l'élément producteur, et ne contiendrait pas, dans le système des pensées transcendantes, une caractéristique de la pensée transcendante — de même cette poésie devrait réunir, aux matériaux et exercices transcendants, fréquents chez les poètes modernes, d'une théorie de la faculté poétique [*eine poetische Theorie des Dichtungsvermögens*], la réflexion artistique et le beau réfléchissement de soi que l'on trouve chez Pindare, dans les fragments lyriques des Grecs et de l'élégie antique, et parmi les Modernes chez Goethe ; elle devrait ainsi dans chacune de ses présentations se présenter aussi elle-même, et être partout à la fois poésie et poésie de la poésie⁸⁶. (LACOUÉ-LABARTHE et NANCY 1978, p. 132)

En se référant au débat épistémologique des post-kantiens, et plus particulièrement à la logique réflexive de la Doctrine de la science, le fragment n° 238 définit la poésie romantique comme une « poésie transcendante » (*Transcendentalpoesie*), c'est-à-dire comme un art qui « présente, avec le produit, l'instance productrice »⁸⁷. Et

85. Nous reprenons, en la modifiant, une expression de Daniel Arasse (ARASSE [1997] 2006, p. 15–16).

86. « Es giebt eine Poesie, deren Eins und Alles das Verhältniß des Idealen und des Realen ist, und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transcendentalpoesie heißen müßte. Sie beginnt als Satire mit der absoluten Verschiedenheit des Idealen und Realen, schwebt als Elegie in der Mitte, und endigt als Idylle mit der absoluten Identität beyder. So wie man aber wenig Werth auf eine Transcendentalphilosophie legen würde, die nicht kritisch wäre, nicht auch das Producirende mit dem Produkt darstellte, und im System der transcendentalen Gedanken zugleich eine Charakteristik des transcendentalen Denkens enthielte : so sollte wohl auch jene Poesie die in modernen Dichtern nicht seltenen transcendentalen Materialien und Vorübungen zu einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung, die sich im Pindar, den lyrischen Fragmenten der Griechen, und der alten Elegie, unter den Neuern aber in Goethe findet, vereinigen, und in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie seyn » (*Athenaeum* 1798–1800, 1.2, p. 64–65). Attribué à Fr. Schlegel.

87. Il s'agit, dans ce fragment, d'une poétique qui est elle-même poésie et donc d'une concrétisation esthétique de l'autoréférence pragmatique de la *Wissenschaftslehre*. Signalons au passage qu'en dépit de son importance paradigmatique, depuis longtemps reconnue, la lecture pragmatique que nous propo-

il suffit d'inscrire les termes « produit » (*Produkt*) et « instance productrice » (*das Producirende*) dans le cadre d'une pragmatique de l'énonciation (et non pas dans celui d'une théorie de l'expressivité de l'artiste), pour que la cohérence du projet romantique se précise aussitôt : « poésie de la poésie » (Schlegel) ou « langue à la deuxième puissance » (Hardenberg)⁸⁸, il s'agit, en effet, d'une mise en œuvre *artistique* de la dynamique performative de la *Wissenschaftslehre* de Fichte, où il est question, très précisément, de thématiser l'acte d'énonciation (l'instance productrice) dans l'énoncé (le produit) — et où le Moi qui philosophe, du moins initialement, en sait beaucoup plus qu'il ne sait qu'il en sait⁸⁹ (d'où la différence, sur le plan narratologique, du *mode* et de la *voix* dans un texte comme la *Grundlage*, qui a pour protagoniste le Moi⁹⁰).

D'ailleurs, ce souci romantique de cartographier le dispositif fichtéen à l'aide d'une théorie des genres poétiques n'est, à nos yeux, qu'une preuve supplémentaire de l'inflexion pragmatique du projet romantique : dans la perspective philologique qui était celle des frères Schlegel (et à l'instar de la *Poétique* d'Aristote), les genres poétiques relèvent d'une réflexion sur les *attitudes de locution* : « Le propre du poète dramatique semble être de se perdre en d'autres personnages dans un débordement de générosité ; celui du poète lyrique de tout ramener à soi dans un égoïsme plein d'amour », nous signale le fragment n° 140 de l'*Athenaeum*⁹¹. De la satire à l'épigramme à l'idylle, la Doctrine de la science serait donc un dispositif opérant des changements de modes de locution et réfléchissant sur ceux-ci ; un dispositif prenant en charge ses propres modalités énonciatrices et qui, de surcroît, proposerait une théorie de ce

sons de ce texte est inédite. Ives Radrizzani a proposé un rapprochement entre la *Wissenschaftslehre* et ce fragment de l'*Athenaeum*, en insistant sur la question de la philosophie de l'histoire qui y est véhiculée (RADRIZZANI 1996, p. 471–498). Voir aussi RADRIZZANI 1997, p. 181–202.

88. C'est le cas, par exemple, du langage dans le *Monologue* de Hardenberg, lequel se caractérise par sa réflexivité. « L'erreur la plus risible est seulement de s'étonner que les gens pensent parler à cause des choses mêmes », nous signale l'auteur. Le propre de la langue est « de ne s'occuper que d'elle-même ». C'est pourquoi, poursuit Hardenberg, lorsque « quelqu'un parle tout simplement pour parler, il exprime à cet instant les vérités les plus sacrées et les plus originales ». Et de fait, cette réflexion sur la réflexivité de la langue se termine en évoquant le principe de l'identité pragmatique (HARDENBERG 2004, p. 265–266). (Pour le texte allemand, voir HARDENBERG 1960–1998, II, p. 672–673.)

89. C'est pourquoi le geste principal des textes scientifiques de Fichte est de désimpliquer les présupposés pragmatiques des propositions avancées dans le système. Puisque construire une pensée philosophique, c'est forcément proposer une réflexion discursive, nous pourrions dire que les textes de Fichte ont pour « protagoniste » un « Moi qui philosophe » ; l'enjeu est donc de faire en sorte que ce Moi accède aux conditions pragmatiques lui permettant d'énoncer la philosophie. Nous proposons une lecture de la *Grundlage* à la lumière de cette dynamique au chapitre 4, *Fichte, poéticien*.

90. Nous approfondissons cette problématique narratologique dans le chapitre 4, consacré à l'analyse de la *Grundlage*.

91. LACOUÉ-LABARTHE et NANCY (1978, p. 116). « Das Eigenschaft des dramatischen Dichters scheint es zu seyn, sich selbst mit freygebiger Großmuth an andere Personen zu verlieren, des lyrischen, mit liebevollem Egoismus alles zu sich herüber zu ziehn » (*Athenaeum* 1798–1800, 1.2, p. 36). Attribué à A.W. Schlegel.

même geste réflexif. Satire, idylle, élégie : ce sont là des *figures* du rapport entre le *mode* et la *voix*⁹². Ainsi la Doctrine de la science serait la *matrice* — la théorie et l'effectuation — de toute production *poiétique* (récit, discours, histoire), quel que soit le champ auquel il ressortit (philosophie, critique, poétique, etc.).

La finalité pédagogique du geste de Fichte n'est pas sans importance dans notre réflexion. Il s'agit, dans la pensée *philosophique* de l'auteur de la *Revendication de la liberté de penser* (FICHTE 2003) et des *Considérations destinées à rectifier les jugements du public sur la Révolution française* (FICHTE 1974), d'élaborer les conditions menant à la transformation de l'agir humain et à la redéfinition des rapports entre les sujets à la lumière des deux Révolutions (kantienne, française). Dans cette perspective, en cernant l'agir réflexif que le romantisme iénaen se propose de *figurer*, notre propos consistera à déceler les visées pragmatiques des œuvres romantiques, ce qui signifie : à saisir leur *efficacité politique*.

Cela posé, il importe de se pencher sur l'*écart* qui est introduit par les romantiques dans le champ de l'action performative dès qu'il est question de reconstituer le procès réflexif de la philosophie pragmatique dans le champ de l'art, où les règles du jeu ne sont pas tout à fait les mêmes. Dans cette optique, il convient d'interroger ce « passage » de l'épistémologie à l'art. Un tel écart est ce qui structure la conception romantique de l'art, où performativité (au sens fichtéen d'autoréférence pragmatique) se transforme en « vecteur de puissance »⁹³.

Cet « écart » peut s'expliquer de deux façons :

D'une part, en régime philosophique la réussite de tout processus autoréférentiel dépend d'un contenu propositionnel stable. En effet, le *sens* de l'énoncé performatif (son contenu propositionnel) est indissociable de ce qu'il permet d'accomplir. Mais dans le domaine artistique, un tel sens propositionnel est parfois difficilement repérable, voire sans objet. Force est de conclure que la conception même d'un « art performatif » est vouée à un échec certain.

Mais d'autre part, une ambiguïté s'installe dès que nous nous plaçons dans un contexte où dire et faire sont dissociés, où « créer » ne se réduit plus seulement au geste d'émettre des propositions autoréférentielles. Dès lors, nous pouvons envisager l'écart en question en termes d'un *reste* que toute *praxis* de nature matérielle en-

92. Aussi l'ironie romantique s'inscrirait-elle dans cette logique narratologique : faire valoir l'*écart* entre le mode et la voix. Sur l'ironie, nous renvoyons à SPERBER et WILSON (1978).

93. Pour le dire autrement, il s'agit d'un passage d'un régime *illocutoire* à un régime *perlocutoire*.

gendre, et que nous ne sommes pas en droit d'assimiler à la dimension « créatrice » caractérisant l'énoncé performatif. Autrement dit, il y aurait deux sens au verbe *créer* et ceux-ci sont confondus dans le projet romantique d'inscrire le faire artistique dans la foulée du dire-faire performatif : (1) un sens *pragmatique*, où générer des propositions autoréférentielles (ex. : *la séance est levée*), c'est faire en sorte que le contenu propositionnel « crée » la réalité à laquelle il se rapporte ; (2) un sens *prométhéen*, selon lequel « créer », c'est agir dans le réel sans qu'un tel geste ne soit, pour autant, déterminé par un contenu autoréférentiel.

Plus concrètement, l'écart qui sépare les romantiques de Fichte, sur le plan de la cohérence de leurs projets performatifs respectifs, se décèle dès que nous prêtons attention à ce qui prend la place, chez les romantiques, du Moi fichtéen. En effet, dans le contexte de la Doctrine de la science, le Moi, avons-nous déjà signalé, est l'instance (infigurable, inaliénable) qui « accompagne » tout énoncé, voire toute « représentation ». Ce concept s'inscrit dans une problématique épistémologique qui a trait à la question : *que puis-je énoncer dans une « performance » philosophique conséquente ?* Mais aussitôt que nous envisageons l'art selon une telle structure, force est d'admettre que le Moi fichtéen — dont le rôle est purement régulateur et heuristique — devient une fonction aux propriétés équivoques. Dans un contexte artistique (dans le premier romantisme allemand tel que nous le définissons), il n'y a plus d'« instance inaliénable » au-delà de laquelle il est impossible de rétrocéder. *Il y en a deux* : le producteur et le récepteur, l'artiste et le spectateur. Dès lors, il n'est plus possible de rattacher ces instances au Moi fichtéen, puisque nous sommes maintenant confrontés à une économie de la singularisation, là où il était question, précisément, d'une fonction pragmatique supra-individuelle.

Par ailleurs, l'identité pragmatique que vise l'énoncé fichtéen n'a pas d'équivalent dans le domaine des objets, dans la mesure où le principe de l'identité réflexive consiste très précisément à mettre hors jeu l'objectivité. Il désigne un acte et non pas une chose. Fichte n'a de cesse de le répéter : la seule voie pour accéder au Moi, c'est la pensée non réifiante. Voilà les raisons pour lesquelles il serait peu prudent d'entériner le récit autorisé des romantiques sur leurs propres productions et de rabattre ainsi « l'usager » du champ linguistique que cerne la pragmatique sur « l'usager » des œuvres d'art. Et nous voyons par là à quel point le geste romantique a été de mettre hors jeu les opérations de la raison philosophique en les « prolongeant » dans le domaine artistique, qui est orienté par la matérialité des textes et des images qui le constituent ⁹⁴.

94. Ce qui caractérise l'énonciation en régime scientifique est le fait que le « je » qui accompagne implicitement tout énoncé recouvre tout locuteur éventuel. Cependant, dans un régime artistique, il n'y a pas de « je » correspondant à la fonction pragmatique dans le discours, puisque le producteur

Pour le dire à partir d'un modèle social qui n'est pas étranger à l'*ethos* de l'*Athenaeum* : dans un contexte philosophique, l'énoncé, puisqu'il prétend à la scientificité, « appartient » au sujet qui l'énonce de même qu'il appartiendra à tout récepteur qui aura pour tâche de se l'approprier (au moyen d'un processus de contre-vérification scientifique). Dans une telle perspective, le récepteur se place sur un pied d'égalité avec le producteur, dans la mesure où ces deux instances sont liées par un horizon commun : le partage intersubjectif fondé en raison. Toutefois, dans un contexte artistique, une telle fonction d'appartenance est invalidée d'emblée, puisque la dimension pragmatique de toute œuvre d'art mobilise autant un producteur qu'un récepteur — et ces fonctions ne sont nullement homogènes, comme c'est le cas, du moins idéalement, dans le discours scientifique. Ainsi, en inscrivant leurs productions artistiques/littéraires dans la logique pragmatique fichtéenne, les romantiques ont produit de l'inédit : le sujet de l'énonciation s'est scindé en deux. Là où il était question d'une instance régulatrice accompagnant tout énoncé recevable par autrui (Fichte), il sera désormais question d'un *projet* : celui consistant à « former » (*bilden*) le Sujet — l'identité du « je » récepteur et du « je » producteur — *par l'image (Bild)*. Aussi la théorie de l'expression dans sa forme classique s'avère-elle inadéquate pour tenir compte de la dualité de l'« expression » des sujets qui sont mobilisés par l'œuvre d'art romantique. En effet, ce qui est *exprimé* par l'œuvre romantique, c'est *l'accord visé entre le créateur et le récepteur*, et l'œuvre d'art est le dispositif d'effectuation où cet accord est fabriqué et thématiqué simultanément.

Par conséquent, le propre de l'art romantique est de fusionner les deux instances pragmatiques qui sont co-présentes dans toute production artistique en repensant l'art comme le lieu où le producteur et le récepteur se fabriquent l'un l'autre. D'autant plus que l'art, promesse de l'Un, sera considéré par les romantiques comme le médiateur de cette « rencontre » permettant une conversion de sujets affectifs en sujets politiques au service de la « totalité ».

Plan des chapitres

Aucun discours critique ne peut prétendre interroger les productions artistiques du premier romantisme allemand sans faire appel à des compétences développées dans plusieurs champs d'étude : l'histoire de l'art, l'histoire de la philosophie post-kantienne, la sémiologie, la linguistique pragmatique, les théories de la représentation et les théories de l'efficacité de l'image. Dans cette optique, l'hybridité de l'objet de

et le récepteur d'une image matérielle sont des entités particularisées. De plus, il s'agit d'une situation d'individualisation où produire et recevoir ne sont plus des gestes congruents — des actions imputables à un sujet généralisable —, mais bien des actes produits par deux êtres distincts et singuliers.

cette thèse justifie son caractère pluridisciplinaire ainsi que son plan de rédaction : elle est composée de cinq chapitres s'articulant tantôt autour de problèmes historiographiques, méthodologiques, théoriques et historiques (ch. 1 et 2) ; tantôt autour d'un corpus composé de textes philosophiques et littéraires, et d'œuvres graphiques et picturales (ch. 3 à 5).

La structure de notre argumentation se veut cumulative : chaque chapitre propose une réflexion dont les résultats sont censés alimenter l'étape suivante du raisonnement. Par ailleurs, cette structure s'avère correspondre non seulement à une exigence sur le plan de la méthode (présenter l'argumentation selon l'ordre des raisons), mais elle répond également au découpage chronologique dans lequel nous avons inscrit notre réflexion sur les prémises du moment romantique en Allemagne, soit les trois décennies s'échelonnant entre les années 1790 et 1820. Ces années ont été marquées, dans un premier temps, par une crise dans les *discours* sur la représentation, crise à laquelle la philosophie de Fichte a répondu, dans un deuxième temps, en proposant une « critique de la représentation » menée à partir d'une prise en compte inédite de la dimension pragmatique de tout dispositif représentationnel. Dans un troisième temps, ce dépassement philosophique du paradigme de la représentation de l'âge classique a fait l'objet d'un investissement artistique sans équivalent, engendrant ainsi des pratiques performatives dont la spécificité ne peut être cernée qu'à partir du contexte philosophique dans lequel elles ont émergé.

À coup sûr, l'horizon d'attente du lectorat auquel nous nous adressons est plus large que celui de l'historien de l'art « traditionnel » (que le lecteur nous permette d'imaginer pendant un instant qu'un tel être existe). Aux yeux de celui-ci, il importerait sans doute de préciser, d'entrée de jeu, les critères ayant motivé le choix de corpus que nous allons analyser. De par la spécificité de la problématique que nous avons retenue (la performativité artistique dans le romantisme allemand), *le corpus que nous proposons n'existe pas indépendamment du cadre historique/théorique que nous mettrons en place*. Si bien qu'il sera constitué d'une série de textes « performatifs » dont le propre est d'effectuer ce qu'ils décrivent, avec le concours du lecteur ; et d'un ensemble d'images de Caspar David Friedrich problématisant cette dynamique autoréférentielle dans le champ politique, par les moyens figuratifs qui leur sont propres.

Cette thèse est divisée en deux parties principales : la première est consacrée à approfondir ce que nous appellerons l'*impensé pragmatique* du moment pré-romantique (*Première partie : Méthodes*). En employant le mot « impensé », nous souhaitons désigner non pas le fond d'irrationnel dans la pensée classique, mais plutôt ce qui relève du *non thématisé* dans ses pratiques figuratives.

Dans deux premiers chapitres (ch. 1 : *L'impensé réflexif* et ch. 2 : *Perspectives, modes*

d'emploi romantiques), nous orienterons notre lecture pragmatique du romantisme en répondant à une question — que nous tenons pour heuristique —, qui déterminera la suite de nos recherches : *dans quelle mesure la dimension pragmatique du romantisme est-elle le lieu d'une discontinuité et donc d'une reconfiguration de la sémiologie de l'image dans l'âge classique ?*

Dans un premier temps, nous démontrerons, au chapitre 1, *L'impensé réflexif*, que la spécificité sémiologique du romantisme — son originalité sur le plan structural — réside dans l'inflexion *pragmatique* qu'il aura donnée à la réflexivité. En nous appuyant sur les travaux de Louis Marin, nous analyserons diverses théories et pratiques de la réflexivité au 17^e et 18^e siècles afin d'inscrire le paradigme romantique dans la logique d'une discontinuité épistémologique. À ce stade (introductif), notre démarche sera motivée par un souci méthodologique précis, à savoir celui consistant à cerner un *impensé réflexif* que nous tenons pour *constitutif* de l'espace de la Représentation de l'âge classique. C'est dans cette optique que nous approfondirons, dans un deuxième temps, la dimension pragmatique du régime de la Représentation en posant la question du *statut* de l'utilisateur de la perspective. En effet, au ch 2, *Perspectives, modes d'emploi romantiques*, nous interrogerons la thèse de Louis Marin selon laquelle la perspective serait l'équivalent du sujet de l'énonciation de la peinture. En travaillant à partir d'un corpus de traités de perspective illustrés, notre but sera de démontrer que la sémiologie moderne (Marin) et les productions historiques que celle-ci se donne pour tâche de re-dire (la perspective), présupposent — tacitement, sans le thématiser — un *second* usager. Dès lors, le sujet de l'énonciation de la peinture (la perspective) s'avère impliquer une *autre* instance énonciatrice « plus élevée », sans laquelle le dispositif pédagogique de la perspective serait inopérant. Ces deux chapitres ont donc une double fonction : d'une part, nous voulons répertorier les différents visages de la réflexivité préromantique et cerner un *manque* dans l'espace de la Représentation⁹⁵. D'autre part, nous souhaitons orienter notre lecture du corpus romantique en déterminant dès le début de la thèse en quoi la réflexivité pragmatique de Fichte et des romantiques relève d'une économie de la signification sans commune mesure avec les productions qui lui sont antérieures ou contemporaines — une économie qui correspond, pourtant, à un besoin d'ordre pragmatique que l'aboutissement de la perspective comme « système » autoréférentiel manifeste.

95. Sans exception, ces modalités de la réflexivité seront qualifiées d'« objectales » en ceci qu'elles portent sur des propriétés objectives de la représentation (matérialité, médium, contenu pictural, etc.) et jamais sur la dimension autoréférentielle qu'incarne l'utilisateur de l'image (c'est-à-dire celui qui est à l'« origine » du mode d'emploi de l'image, dans le sens que Damisch accorde à ce mot) (DAMISCH [1987] 1993, p. 81–187). Dans ces analyses, nous nous pencherons plus longuement sur le cas des traités de perspective illustrés. Réfléchir sur le mode d'emploi de ces traités nous permettra d'approfondir la question pragmatique tout en préparant le terrain pour l'analyse que nous proposerons plus tard des œuvres de C.D. Friedrich, que nous mettrons en lien avec les traités de perspective.

À partir des résultats méthodologiques, historiques et théoriques acquis dans ces deux chapitres, nous entamerons une série d'analyses portant sur des pratiques de la performativité en régime post-kantien (*Seconde partie* : « *Pratiques* »). Nous nous tiendrons, pour l'essentiel, aux productions textuelles et/ou picturales de cinq « praticiens » : J.G. Fichte, Fr. Schlegel, A.W. Schlegel, Fr. von Hardenberg et C.D. Friedrich.

Nous orienterons cette seconde partie en réfléchissant brièvement sur quelques concepts clé dans les écrits de Fichte qui joueront un rôle important dans la suite de notre argumentation (*Prémises* : *l'œil et le miroir*). Dans les deux chapitres suivants (*ch. 3* : *La Doctrine de la science à l'usage des artistes* et *ch. 4* : *Fichte, poéticien*) nous nous pencherons sur la portée de l'enseignement philosophique de Fichte à Iéna (1794–1799). Plus précisément, nous interrogerons l'ouvrage principal de Fichte, la *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, véritable livre de chevet des romantiques, et le contexte dans lequel il a été diffusé.

Dans un premier temps (*ch. 3* : *La Doctrine de la science à l'usage des artistes*), nous analyserons les *compétences* requises pour que le disciple puisse pénétrer dans la dynamique pragmatique fichtéenne. Ou pour le dire en employant l'expression heureuse de Günter Zöllner : nous approfondirons les stratégies permettant à Fichte, orateur, « [to act] vicariously through his students » (ZÖLLNER 1998, p. 55). (Tout l'enjeu consistera à comprendre le sens du mot *through* dans cet énoncé.) En restant fidèle aux propos de Fichte, nous démontrerons que le récepteur visé par la Doctrine de la science doit posséder une série de qualités qui relèvent d'un régime *artistique* (génie, talent, imagination, etc.). Ainsi, l'étude de la dimension pragmatique de la *Grundlage* et des compétences (linguistiques, philosophiques, artistiques?) de son usager nous permettra de comprendre, par la suite, en quoi le romantisme se voulait une synthèse entre art et philosophie.

Dans un deuxième temps et à partir de ces analyses, nous consacrerons l'ensemble du chapitre 4, *Fichte, poéticien*, à approfondir la *Grundlage*. L'enjeu sera de démontrer que ce livre est structuré comme un *script autoréférentiel* mettant en scène son lecteur réel. Si bien que ce qui y est raconté (le processus de formation d'un sujet libre) et celui qui prend en charge l'acte de narration (le lecteur, qui incarne le sujet de l'énonciation) se déterminent réciproquement. L'analyse que nous proposerons de la *Grundlage* de Fichte sera la première concrétisation de la structure performative que nous imputons aux romantiques ; ainsi, cette analyse répond et vient compléter le travail amorcé dans la première partie de la thèse. Ouvrage performatif s'il en est, la *Grundlage* s'avère une radicalisation du *Bildungsroman* classique, puisque ce qui y est « mis en forme », ce n'est pas le protagoniste *dans* la fiction (comme c'est encore le cas par exemple dans le *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe ou dans le *Franz Stern-*

balds Wanderungen de Ludwig Tieck, deux romans de formation célèbres ayant pour protagoniste une figure d'artiste⁹⁶). En effet, la *Grundlage* se veut un *script* en attente d'effectuation — c'est-à-dire, en attente de son protagoniste⁹⁷. Ainsi, la *Grundlage* met en scène son lecteur réel à titre d'*agent* effectuant un acte autoréférentiel : à savoir, l'acte de (le) lire. Chez Fichte le dispositif *poiétique agit sur et met en scène* le lecteur réel — matériau sur lequel travaille le texte en vue d'accomplir la synthèse absolue (et absolument autoréférentielle) entre énonciateur et énonciation, créateur et ce qui est « créé ». En un mot, la *Grundlage* — livre où dire, c'est faire — est un système dont la dimension transitive coïncide parfaitement avec la fonction réflexive, pourvu que le lecteur concoure à l'effectuation des actes que le livre exige de lui.

Après avoir situé la problématique de la performativité historiquement, c'est-à-dire dans le cadre des enseignements de Fichte à Iéna, le dernier chapitre (ch. 5 : *Les dispositifs relationnels de Caspar David Friedrich*) sera consacré à mettre en lien la démarche de Friedrich et un corpus de textes romantiques à caractère littéraire et théorique. Nous postulons que ces œuvres reprennent à leur compte la structure performative de la *Grundlage*. Mais elles le font tout en inscrivant la réflexivité pragmatique dans un projet politique « révolutionnaire » dans lequel l'*art* (et non la conscience philosophante) est envisagé comme un dispositif de transformation sociale par le biais duquel le spectateur « classique » (c'est-à-dire le spectateur français⁹⁸) est métamorphosé en agent social. Ainsi Fichte permet-il aux romantiques d'inventer une nouvelle fonction spectatorielle. Ce chapitre sera aussi l'occasion de revenir sur l'ensemble de notre parcours et surtout de mettre en lien la critique de la perspective du deuxième chapitre et la démarche picturale de Friedrich.

Aux yeux des romantiques, lecteurs assidus de Fichte, bien qu'il revenait à la France d'avoir institué une Révolution sociale, l'art français ne faisait que reconduire le dispositif de la représentation de l'Ancien Régime. Du point de vue romantique, le système de la représentation classique contraignait le spectateur à se soumettre à une logique sans commune mesure avec l'idée de la liberté⁹⁹. Cette aliénation du

96. Les deux romans ont été publiés chez le même éditeur : GOETHE 1795 ; TIECK 1798.

97. Dans cette optique, la *Grundlage* a pour unique acteur et spectateur le Moi qui l'anime.

98. Le paradigme romantique opère un critique de ce que nous pourrions nommer aujourd'hui, après Michael Fried, la passivité du spectateur en régime d'absorbement. Il s'agit donc d'une critique du spectateur. Voir FRIED 1980.

99. Dans le cas de Fichte, la critique du régime classique s'est opérée à deux niveaux : d'une part, Fichte postule dans la *Grundlage* que le régime de la représentation est structuré par un inconscient pragmatique (nous approfondirons cette question dans le chapitre 4, consacré à l'analyse de la structure de la *Grundlage*). Mais d'autre part, il envisageait la langue française comme une langue « morte » (de par sa racine latine) et donc insuffisante du point de vue de la *poiétique*. Cela n'est pas sans conséquence sur le plan des conceptions politiques de Fichte : en effet, comme le signale à juste titre Jere Paul Surber, la théorie fichtéenne du langage est inséparable du projet de fonder en raison la liberté (intersubjective). Ce qui distingue Fichte d'une Rousseau sur cette question, c'est le fait que le philosophe allemand

spectateur correspondait à une insuffisance dans le régime classique, à savoir son incapacité à prendre en charge des relations intersubjectives (et donc de thématiser le spectateur comme agent).

Nous approfondirons cette dynamique en inscrivant la pratique picturale de Caspar David Friedrich dans deux séries : d'une part, nous démontrerons que la thématique du regard chez Friedrich relève des réflexions romantiques sur le langage originaire comme production artistique révélant l'essence de l'homme et pouvant engendrer l'homme nouveau. D'autre part, ce corpus nous permettra de revenir sur la dimension pragmatique de la perspective. En effet, nous démontrerons que la dynamique pragmatique de l'univers pictural friedrichien s'est précisée alors que le peintre fréquentait des traités de perspective illustrés. Dès lors, ses dispositifs figuratifs correspondent à la critique de la représentation que l'œuvre d'art romantique est censée opérer, à l'instar de la *Grundlage* de Fichte.

Nous concluons la thèse en proposant une analyse de *Glauben und Liebe*, texte signé « Novalis » qui fut publié dans l'organe officiel de la propagande prussienne comme un geste de sabotage artistique. La fonction pragmatique de cette œuvre positionne l'artiste comme un pédagogue politique dont le rôle est de faire en sorte que tous les lecteurs (y compris le roi) deviennent des créateurs autonomes, à l'instar du prince, « artiste des artistes ». Dans *Glauben und Liebe*, le dispositif de la *Grundlage* de Fichte est adapté en fonction d'une *praxis* sociale à caractère eschatologique, dont le moteur est l'œuvre d'art.

Si le romantisme iénaen a été le lieu où s'est développé pour la première fois une esthétique de la performativité comme nous le postulons, la matrice d'un tel projet pragmatique est la *Grundlage*, texte sans équivalent dans la philosophie moderne en ceci que son orientation pragmatique vise à faire en sorte que le lecteur accomplisse une série d'actes réflexifs effectués à l'aide d'une assise méthodologique dont le point d'orgue est la notion de la performativité. Repris et transformé par les romantiques dans le cadre d'une conception de l'art se voulant « novatrice » (celle-ci n'étant pas sans lien avec le sens du nom de plume choisi par Hardenberg : *Novalis*), le dispositif pragmatique de la *Grundlage* aura été le véritable incubateur du projet esthétique et politique des Iénaens : celui d'effectuer la mise en forme (*Bildung*) du spectateur par le truchement d'images autoréférentielles dont l'efficacité s'appuie sur le concours de ce dernier.

envisageait le langage originaire comme émanant de la liberté humaine et non pas comme le premier moment de la déchéance de l'espèce. Cela aura des échos chez les romantiques, pour qui le langage poétique et visuel est lié de façon constitutive à un projet de socialité. Nous y reviendrons dans nos analyses des œuvres romantiques. Cf. SURBER 1996, p. 62.

Méthodes

1. L'impensé réflexif

Alors qu'il entamait le récit des pérégrinations artistiques du jeune Franz Sternbald¹ — personnage romanesque qui a sans doute été un des premiers porte-parole du romantisme allemand dans sa mouture initiale —, Ludwig Tieck écrivit ce dialogue entre un héros encore inexpérimenté (ne s'étant pas entièrement affranchi de la tutelle de son maître Albrecht Dürer) et un apprenti forgeron, rencontré en pleine forêt, qui est la personnification de la doctrine de l'inutilité sociale de l'art :

« Cela ne vous plairait-il pas », poursuivit Franz, rougissant, « si vous deviez partir en voyage pendant plusieurs années et que vous ne pouviez plus voir un ami ou votre père, que vous aimez tant, pendant très longtemps, ne voudriez-vous pas posséder une image [*Bild*] qui les ferait apparaître sous vos yeux [*vor den Augen stände*], qui vous rappellerait chacun de leurs traits, chaque mot qu'ils ont prononcé ? Du moins n'est-il pas bon et magnifique de posséder ainsi en ombres colorées ceux que l'on estime le plus tendrement ? » Le forgeron devint pensif pendant que Franz ouvrait rapidement son sac et déballait quelques petites images [*Bilder*] qu'il avait peintes avant son départ. « Regarde ceci », continuait-il, « regarde, il y a à peine quelques heures que je me suis séparé de mon meilleur ami et maintenant, je porte son image [*Gestalt*] avec moi. Celui-ci, c'est mon cher maître, le dénommé Albrecht Dürer, voilà sa mine lorsqu'il est amical ; le voici encore tel qu'il avait l'air quand il était jeune. » Le forgeron contempla les tableaux très attentivement et s'étonna du travail ; les têtes parurent si naturelles qu'on pouvait presque croire voir des hommes vivants devant soi². (TIECK

1. Ludwig Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen. Ein altdeutsche Geschichte*, Berlin, Johann Friedrich Unger, 1798 (TIECK 1798).

2. « Möchtet Ihr denn nicht, fuhr Franz mit einem hochrothen Gesichte fort, wenn Ihr einen Freund oder Vater hättet, den Ihr so recht von Herzen liebtet, und Ihr müßtet nun auf viele Jahre auf die Wanderschaft gehn, und könntet sie in der langen langen Zeit nicht sehen, möchtet Ihr denn da nicht ein Bild wenigstens haben, das Euch vor den Augen stände, und jede Miene, jedes Wort zurück riefte, das sie sonst gesprochen haben ? Ist es denn nicht schön und herrlich, wenigstens so im gefärbten Schatten das zu besitzen, was wir für theuer achten ? Der Schmid wurde nachdenkend und Franz öffnete schnell seinen Mantelsack und wickelte einige kleine Bilder aus, die er selbst vor seiner Abreise gemahlt hatte. Seht hieher, fuhr er fort, seht, vor einigen Stunden habe ich mich von meinem liebsten Freunde getrennt und hier trage ich seine Gestalt mit mir herum ; der da ist mein theurer Lehrer, Albrecht Dürer genannt, grade so sieht er aus, wenn er recht freundlich ist, hier habe ich ihn noch einmal, wie er in seiner Jugend gestaltet war. Der Schmid betrachtete die Gemähldte seht aufmerksam und bewunderte die Arbeit, daß die Köpfe so natürlich vor den Augen ständen, daß man beinah glauben könnte, lebendige Menschen vor sich zu sehn. »

[1798] 1843, p. 16–17 ; nous traduisons)

Cette apologie de l'art (qui contient en somme une théorie du portrait sans intérêt particulier, tant elle ne fait que reconduire les *topoi* classiques définissant ce genre pictural³), se termine par un changement thématique, alors que Franz se met à discourir sur les vertus transformatrices de la peinture :

« N'est-il pas bien », poursuit le jeune peintre, « de s'efforcer sans relâche de parfaire l'art et de représenter [*darstellen*] la forme naturelle de l'homme avec de plus en plus de vérité ? N'était-ce pas une chose merveilleuse, un doux rafraîchissement pour les apôtres qui restaient et pour tous les chrétiens d'autrefois, quand Luc leur peignit le Sauveur, qui n'était plus parmi eux, ainsi que Marie et Marie-Madeleine et les autres Saints, afin que tous pussent croire voir ces derniers avec leurs yeux et les toucher [*erfassen*] avec leurs mains ? N'est-ce pas bien, surtout, qu'à notre époque, tous les amis du grand Homme, du téméraire combattant, le lucide Docteur Luther, puissent le représenter [*konterfeien*] splendidement et par là accroître l'amour des hommes ainsi que leur admiration ? Et quand nous serons tous morts depuis longtemps, nos petits-enfants et arrière-petits-enfants ne nous remercieront-ils pas lorsqu'ils rencontreront nos héros et nos grands hommes sous forme peinte ? Ô, véritablement, ils vont bénir Albrecht et, éventuellement, me louer, puisque nous leur aurons consacré nos meilleurs efforts, et personne ne se posera la question : à quoi sert cet art ? »⁴ (TIECK [1798] 1843, p. 17 ; nous traduisons)

Publiée en 1798, année de parution du premier numéro de l'*Athenaeum*, cette énumération télescopée des fins de l'art romantique naissant est à envisager à titre d'illustration de ce que nous pourrions appeler la fonction de l'image selon Ludwig Tieck (et Wilhelm Heinrich Wackenroder, à qui la fortune critique a souvent attribué une part de la paternité de ce texte⁵). Manifestement, du point de vue de ces théoriciens de la littérature et de la peinture romantiques, l'art est une « puissance de conversion, capable de rendre sensible et donc aimable le dieu mort et insensible » (MICHAUD

3. À savoir : le double portrait comme gage de la survie de l'amitié, le portrait comme souffle, le portrait ressemblant comme image vivante, le portrait comme vérité du sujet. À la fin du paragraphe, le lecteur retrouvera encore d'autres *topoi* : le portrait comme survivance du modèle après la mort, le portrait comme présence de la dignité du modèle, etc. Pour une généalogie de ces *topoi* dans les écrits de Pétrarque, Érasme, L.-B. Alberti et Baldassare Castiglione, nous renvoyons à POMMIER (1998, p. 33–52).

4. « Ist es denn nun nicht schön, sprach der junge Mahler weiter, daß sich männiglich bemüht, die Kunst immer höher zu treiben und immer wahrer das natürliche Menschenangesicht darzustellen ? War es denn nicht für die übrigen Apostel und für alle damaligen Christen herrlich und eine liebliche Erquickung, wenn Lukas ihnen den Erlöser, der nicht mehr unter ihnen wandelte, wenn er ihnen Maria und Magdalena und die übrigen Heiligen hinmahlen konnte, daß sie sie glaubten mit Augen zu sehen und mit den Händen zu erfassen ? Und ist es denn nicht auch in unserm Zeitalter überaus schön, für alle Freunde des großen Mannes, des kühnen Streiters, den wackern Doktor Luther treflich zu konterfeyen, und dadurch die Liebe der Menschen und ihre Bewunderung zu erhöh'n ? Und wenn wir alle längst tot sind, müssen es uns nicht Enkel und späte Urenkel Dank wissen, wenn sie dann die jetzigen Helden und großen Männer von uns gemahlt antreffen ? O wahrlich, sie werden dann Albrecht segnen und mich auch vielleicht loben, daß wir uns ihnen zum Besten diese Muhe gaben, und keiner wird dann die Frage aufwerfen : wozu kann diese Kunst nützen ? »

5. Voir BEHLER (1996, p. 139–159).

1992, p. 12). Ainsi, par le truchement de Franz Sternbald, héros de ce premier *Bildungsroman* de la vie d'un peintre romantique, l'image est thématisée selon plusieurs vecteurs « pragmatiques »⁶ dont le dénominateur commun est la capacité de l'art à rendre tangible les divers visages de la *non présence* : la peinture produit des effets de mémoire, elle objective la singularité tant physique que spirituelle d'une personne lointaine, par imagination elle fait revivre une jeunesse déçue, elle re-produit la vie (ou du moins son simulacre), elle rend manifeste le retrait des dieux tout en incarnant leur mystère ; enfin, elle exemplifie le Christ, être voué à l'exemple, (d')après son absence⁷.

Par ailleurs, les modalités pragmatiques de cet extrait (c'est-à-dire les conditions réelles de son énonciation) ne sont pas sans évoquer la valeur pédagogique de l'image dans la tradition chrétienne, puisque — par une démarche tout à fait anti-platonicienne — Tieck semblerait cautionner, au moyen de ce texte littéraire et donc « imagé », les propriétés formatrices de l'image littéraire : l'*ekphrasis* faisant office ici de « supplément » au *logos* divin.

Enfin, au sommet d'une telle énumération, il convient de rappeler que ces *topoi* sont aussi le lieu de naissance de la figure de l'artiste-prêtre, ce « médiateur », comme se plaisait à l'appeler Friedrich Schlegel dans les *Ideen* parues dans l'avant-dernière livraison de l'*Athenaeum* (1800), en qui toute cette nouvelle religion de l'art sera focalisée. Dès lors, consacrer la figure de l'artiste romantique est aussi un des enjeux principaux de ce texte. Consécration se jouant autant dans le champ littéraire (l'identité artistique de Sternbald étant le thème principal du livre) que dans le champ d'action réel du lecteur, car ce type d'ouvrage a aidé à confirmer auprès du public la place privilégiée de l'artiste à la tête de la nouvelle religion de l'art.

Il n'entre pas dans notre propos de déterminer l'originalité de Tieck ou de Wackenroder en matière d'esthétique. Il est à signaler, cependant, que leur collègue Friedrich von Hardenberg, théoricien plus prolifique que poète, avait déjà conceptualisé ce lien

6. Nous employons le mot *pragmatique* ici au sens le plus général : « *pragmatique* : le signe est ici perçu en fonction de ses origines, et des effets qu'il a sur les destinataires, les usages que ceux-ci en font, etc. » (ECO 1988, p. 34-35). Mais nous verrons plus loin que l'efficacité de l'art faisant l'objet de la théorie esthétique de Fr. Schlegel et de Fr. von Hardenberg porte très précisément sur l'*usager* de la représentation. Il s'agit donc de la dimension « pragmatique » de l'image au sens restreint, qui diffère qualitativement de celle qui est en jeu dans cet extrait de Tieck. Afin d'éviter toute confusion, nous emploierons les expressions *autoréférence pragmatique* ou *réflexivité pragmatique* pour désigner le mode d'efficacité à laquelle se réfèrent les frères Schlegel et Fr. von Hardenberg, expression que nous définirons le moment venu.

7. Les auteurs de ce texte opèrent un certain détournement de la pensée de Dürer, qui écrit, dès les premières pages de son traité *Underweysung der Messung* (1525) : « Je n'ai pas pris en considération le fait qu'aujourd'hui, chez nous, certains méprisent la peinture et prétendent qu'elle sert d'idolâtrie : un chrétien ne sera pas plus entraîné à la superstition par une peinture ou une image qu'un homme pieux par l'arme qu'il porte au côté. Bien sot serait celui qui adorerait une peinture, un bois ou une pierre sculptés » (1995, p. 23).

entre art et religion à maintes reprises avant 1798. Nous lui devons, par exemple, un concept développé en fréquentant les écrits mystico-philosophiques de Jacobi (autour de la querelle du panthéisme), lesquels prênaient la foi comme ultime relève de la raison⁸, et que nous pourrions tout aussi bien envisager comme présage de la querelle d'athéisme qui allait mettre un terme abrupt à la brillante carrière de Fichte à Iéna : il s'agit du concept de la « foi représentationnelle », sans nul doute l'assise fondamentale de tout ce romantisme alors naissant : « Toute la représentation repose sur une présentification du non-présent [...] — (force miraculeuse de la fiction) » (HARDENBERG, cité dans MICHAUD 1992, p. 12). De plus, ajoute Hardenberg dès les premières pages de son roman *Heinrich von Ofterdingen*, la nécessité d'une telle foi est redevable au simple fait qu'à « l'âge du monde où nous vivons, il n'est plus nulle part de commerce direct avec le ciel » (1988, p. 44)⁹. L'adéquation du romantisme et de la religion universelle semblerait bien patente.

Bien que les principaux éléments autorisant un tel rapprochement se retrouvent dans à peu près tous les mouvements romantiques européens postérieurs, nous affirmons cependant qu'il est un *autre* romantisme dont les enjeux diffèrent considérablement de la conception tieckienne et wackenroderienne de l'image, et dont le projet n'a pas consisté à ressusciter « en ombres colorées » les dieux de l'antiquité et du Moyen Âge. Or, cette conception « magique » de l'art pictural propre à Tieck et à Wackenroder n'englobe nullement la pluralité des théories et des pratiques romantiques allemandes eu égard à l'activité picturale : en effet, tous les modes d'efficacité que nous avons évoqués à l'aide de cet extrait de *Franz Sternbalds Wanderungen* (ressusciter, sauver, convertir, émouvoir, remémorer, commémorer, etc.¹⁰) seraient impensables sans la fonction *représentative* du dispositif imagier. Cependant, toujours est-il que le projet artistique et théorique autour duquel se sont réunis les frères Schlegel et Fr. von Hardenberg, et auquel a participé, après coup, le peintre Caspar David Friedrich, n'a pas été une énième doctrine de la représentation (*Vorstellung*). Au contraire : à l'instar des enseignements de Fichte, le romantisme tel que nous l'entendons ici est le lieu d'une *critique* du paradigme de la référence représentative menée à l'aide d'une conception nouvelle de la *réflexivité*.

Dans cette perspective, il s'avère que le projet romantique ne peut pas être étudié de façon féconde (voire de façon conséquente) dans un cadre méthodologique s'ins-

8. Voir JACOBI [1785, 1789, 1819] 2000. Dans ce texte, Jacobi développe une théorie de la « foi », qui est simultanément la limite et le fondement de la « représentation » au sens kantien (*Vorstellung*). Il s'agit de la solution proposée par Jacobi au problème du « nihilisme » qu'il est le premier à énoncer en tant que tel. Voir également JACOBI (2000).

9. Ce roman est inachevé. Il a été publié pour la première fois en 1802 dans l'édition posthume en deux tomes des écrits de « Novalis » (HARDENBERG 1802).

10. Notons au passage la transitivité de ces infinitifs (ils disent l'acte de se rapporter à un terme autre que celui dont nous partons).

crivant dans le paradigme de la représentation. Et pour cause : ses productions relèvent d'opérations appartenant à un autre champ — celui de l'autoréférence pragmatique — auquel nous ne pouvons accéder qu'en accomplissant un acte méthodologique/cognitif précis : celui consistant à se déprendre de l'*illusion descriptive* qui sous-tend le point de vue de la *doxa* en études romantiques¹¹. Ce qui signifie ceci : l'acte d'abandonner le point de vue de la représentation permet également de maintenir une certaine distance (critique) vis-à-vis des tenants de l'historiographie (dont le discours n'a fait qu'entériner le modèle de l'image proposé par Tieck/Wackenroder).

Pour être à même de comprendre ce visage méconnu du romantisme, nous consacrerons l'ensemble de ce chapitre à une analyse de type sémiologique. Par cette voie, il s'agira, d'une part, de mettre hors jeu des concepts ou discours ayant fait preuve de leur insuffisance pour étudier le romantisme iénaen ; et, d'autre part, d'affiner les outils méthodologiques qui nous permettront, par la suite, de démontrer notre hypothèse principale selon laquelle le romantisme a été le lieu d'un renouvellement *pragmatique* de la réflexivité. Très précisément, il s'agira de démontrer que le premier romantisme allemand aura produit une esthétique de la « performativité » (nous préciserons plus loin le sens qu'il convient d'accorder à ce terme). Dans ce chapitre, nous nous proposons de passer en revue une série de concrétisations (historiques et/ou conceptuelles) de la réflexivité en matière de représentation afin de pouvoir cerner, en fin de parcours, dans quelle mesure le geste romantique est inédit sur ce plan.

Nos analyses seront donc orientées par une interrogation portant sur le rapport entre la « représentation » et la/sa « réflexivité ». Nous choisissons ces termes à dessein, à la lumière du passage de Tieck avec lequel nous avons amorcé cette réflexion, puisqu'en posant ainsi la question du romantisme, nous serons en mesure non seulement d'identifier les éléments distinguant le romantisme d'Iéna de la doctrine de l'image de Tieck/Wackenroder (et donc d'une grande part des tenants de la *doxa* qui ne nuancent pas suffisamment la pensée des principaux protagonistes qu'ils associent, à tort ou à raison, au romantisme de l'*Athenaeum*). Mais aussi, nous pourrions mettre en lien le discours romantique sur la représentation et l'espace pictural de l'âge classique dont il est issu et que le romantisme se donne pour tâche de « dépasser »¹².

11. L'expression « illusion descriptive » est empruntée à AUSTIN (1970, p. 39 sqq.). Notons que Fichte exigeait de ses auditeurs et lecteurs qu'ils accomplissent un acte analogue afin d'accéder au point de vue à partir duquel les Doctrines de la science ont été écrites. Nous y reviendrons dans la présentation de la seconde partie de cette thèse (*Prémises : l'œil et le miroir*).

12. Cette conception (wölfflinienne) selon laquelle le romantisme se veut la relève de l'art classique, a fait l'objet de nombreuses études (CLARK 1973 ; CLAY 1980 ; RECHT 2006 ; WAT 1998 ; ROSEN et ZERNER 1984). Dans la mesure où ces travaux s'inscrivent dans ce que nous appelons ici le paradigme de la représentation, les enjeux pragmatiques du romantisme allemand n'y sont pas analysés.

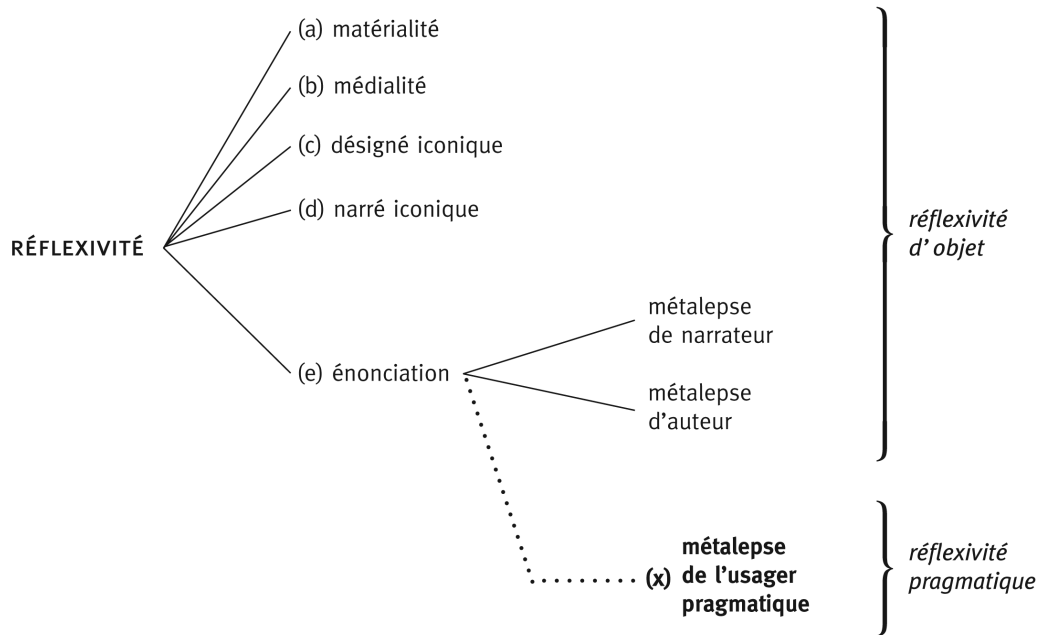


Tableau 1. — Les modalités de la réflexivité dans le récit iconique.

Mais pourquoi la « réflexivité » ? Nous verrons, au terme de nos analyses, que la réponse tient au dispositif de la représentation de l'âge classique lui-même, qui appelle un tel développement, de par sa « logique » interne, pour ne pas dire de par son « mode d'emploi ». En effet, le projet de rationalisation de l'espace pictural, dont la concrétisation la plus aboutie est sans doute le traité de perspective (dispositif textuel et pictural dans lequel la représentation *se démontre*), a généré une impasse pragmatique que seule une *praxis* renouvelée de la réflexivité pourra lever. Et le romantisme a été le lieu d'un tel renouvellement réflexif. À la lumière de ce constat, qui n'est pas sans lien avec le projet d'une critique de la représentation menée par Fichte à Iéna¹³, il sera loisible de démontrer que le geste des frères Schlegel, de Fr. von Hardenberg et de C.D. Friedrich aura été non pas de penser la représentation en termes d'une entité (divine) absente que l'image présentifie par la magie de la figurabilité, mais comme le site où *se joue la réflexivité de l'utilisateur*. Si bien que le moment pragmatique du romantisme est le lieu d'une certaine reconfiguration du régime de la Représentation de l'âge classique, dans lequel la réflexivité se résume par le geste de dire les modalités de l'image (matérialité, médialité, désignation, narrativité, énonciation¹⁴) par elles-mêmes.

13. Dans le chapitre 4, *Fichte, poéticien*, nous reviendrons sur le lien entre la *Grundlage* de Fichte et la critique de la représentation faisant l'objet du chapitre actuel.

14. Nous expliquons les termes de cette énumération, *infra*.

Pour le dire plus précisément, ce que nous mettrons hors jeu, c'est le caractère *réifiant* de la sémiologique classique, laquelle n'admet de réflexivité que par rapport à un objet perçu (nous appellerons cela la *réflexivité d'objet*)¹⁵. Ainsi, il y a cinq modalités de cette réflexivité d'objet et celles-ci représentent les balises du parcours que nous proposons (Tableau 1). Nous les énumérons à titre nominatif afin d'orienter la suite de notre propos : (a) soit la *matérialité* picturale fait l'objet d'un investissement réflexif dans la représentation. L'analyste, quant à lui, tient un discours qui prend en charge cet aspect matériel sur lequel insiste l'artiste. (b) Soit le *médium* s'affirme à même la représentation qu'il donne à voir ; le geste de l'analyste consiste alors à cerner la dimension médiale de l'image qu'il a sous les yeux et de déterminer dans quelle mesure celle-ci infléchit le sens des contenus picturaux qu'elle donne à voir. (c) Soit l'instance désignée par l'image (sur le plan iconique) réfléchit les modalités de la constitution même de la représentation (c'est le cas, par exemple, des miroirs en peinture). Ici, l'analyste observe une relation spéculaire entre peintre et référent à laquelle il ne participe pas (et son discours doit en tenir compte). (d) Soit le *récit iconique* porte sur sa propre narrativité et l'analyste a donc pour tâche de tenir un métadiscours sur l'image qui ne s'avère être que la répétition du discours que l'image tient (déjà) sur soi. (e) Enfin, soit l'*instance d'énonciation* s'indique elle-même à l'intérieur du cadre narratif dont elle est l'origine. Ici, l'analyste doit se mesurer à un nouveau problème : celui de son propre rôle (constitutif) devant l'image qu'il « manipule ».

Il est à noter que dans ce dernier cas, plusieurs possibilités sont envisageables. Nous verrons que dans la plupart des cas, la réflexivité d'énonciation relève d'un processus de réification de l'analyste : ici, l'instance énonciatrice donnant lieu à la réflexivité est envisagée *comme un objet* perçu par un sujet devant l'image¹⁶. En revanche, la réflexivité romantique (x) innove en ceci qu'elle met en spectacle l'*usager* de la représentation — c'est-à-dire l'instance tenant lieu du *sujet de l'énonciation* dans le discours. Si bien que le paradigme romantique s'est constitué sur la base d'un « dépassement » (pour ne pas dire d'une « relève ») de la posture réifiante de la

15. Cette expression s'inspire des nombreux énoncés de Fichte portant sur la spécificité de l'acte réflexif qui est le propre de la Doctrine de la science. Fichte qualifie les points de vue s'opposant au sien d'*objectifs*. Envisager la conscience de façon objectivante relève ainsi d'une « forme figée de la réflexion » dira-t-il. L'intelligence du point de vue fichtéen a pour préalable que le lecteur se défasse de la conscience objectivante et objectivée et qu'il conçoive la raison comme un processus ou un agir (*Handlung*) réflexif. L'autoréférence épistémologique est donc l'alpha et l'oméga de cette pensée. Fichte résume son point de vue dans un bilan rédigé en 1806 alors qu'il s'était exilé à Copenhague : *Bericht über den Begriff der Wissenschaftslehre und die bisherigen Schicksale derselben* (1962-, II,10, p. 21–65). Trad. française dans FICHTE (1981b, p. 139–181).

16. Il s'agit donc ici d'un acte de réification. Ce sujet percevant le narrateur-objet n'est pas un des éléments réfléchis. Aussi son invisibilité est-elle constitutive de ce type de réflexivité que nous analyserons dans le paragraphe (e).

réflexivité classique. Donc la spécificité *sémiologique* du romantisme — son originalité sur le plan structural — réside dans l'inflexion pragmatique qu'il aura donné à la notion de réflexivité.

L'enjeu principal de ce chapitre est donc de *nommer*, de façon progressive, la spécificité de la réflexivité des romantiques, réflexivité que nous ne pouvons comprendre que si nous mettons la sémiologie classique hors jeu afin de nous pencher sur les actes pragmatiques que nous effectuons devant l'image¹⁷. Corrélativement, la réflexivité sur laquelle nous aboutirons ne sera pas le support d'une expérience à caractère religieuse ou mystique. Elle permettra, cependant, de cerner une entité pragmatique qui est le moteur de tout « discours » — le *sujet* de l'énonciation — voire de tout régime imagier — l'*usager* de la représentation. Dépassement, donc, du cadre mystique de Tieck et thématization du dispositif cognitif et épistémologique que le romantisme d'Iéna met au premier plan de son esthétique.

Enfin, l'impensé auquel se rapporte le titre de ce chapitre n'est donc pas de l'ordre d'un « refoulement » historique ; il désigne plutôt la double dimension de la réflexion que nous proposons ici : trouver ce qu'il y a de non thématized autant dans les discours sur la réflexivité dans l'art que dans les images à modalité réflexive.

Pour une sémiologie de la réflexivité pragmatique

Dans le célèbre chapitre intitulé « Des idées des choses, & des idées des signes », ajouté à la cinquième édition (1683) de *La Logique de Port-Royal*, Arnauld et Nicole avancent une idée qui nous aidera à préciser la réflexivité de l'image, cette entité qui se *dit* (autoréférence) de par son acte de dire *autre chose* qu'elle-même (référence) :

17. Réfléchir sur la réflexivité d'objet (et dévoiler ainsi les insuffisances de ce point de vue) nous donnera la réflexivité pragmatique (et, avec elle, l'*usager*). Cf. *Rapport sur le concept de la Doctrine de la science* (FICHTE 1981b, p. 143 sq.). Dans ce texte Fichte postule que réfléchir sur le processus d'objectivation (*Objektivieren*), c'est du même coup révéler le rôle *constitutif* que joue « le penseur dans ce qu'il a pensé » (c'est-à-dire le sujet de l'énonciation dans l'énoncé portant sur la réflexivité d'objet / l'*usager* de la représentation dans l'image qu'il manipule). C'est ainsi que le penseur comprend que le geste qu'il a effectivement posé en postulant l'autonomie de l'objet (ce que nous appelons ici la réflexivité d'objet), se traduit par la position (implicite) de la *non* autonomie de cette instance de réflexivité (puisque cette dernière a pour *condition* les actes de l'*usager*). D'une relation réflexive à deux termes (spectateur/spectacle), nous aboutissons ainsi au troisième terme qu'est l'*usager*/le sujet de l'énonciation. C'est ce que dit Fichte dans le *Rapport*, de façon quelque peu absconse, en employant un lexique biologique (« la vie ») pour désigner l'autonomie imputée à l'objet : « Mais si un tel individu ne pouvait pas non plus se dissimuler qu'en une telle opération [la position de l'objet autonome] il ne fait cependant que penser la vie et la placer objectivement devant lui, il n'aurait qu'à se comprendre lui-même [réfléchir sur ce qu'il fait en posant l'autonomie de l'objet] pour apercevoir immédiatement qu'il ne vise pas ces *pensées* de sa vie et le *produit* de sa pensée lorsqu'il s'imagine avoir pensé la vie de et par soi — et non de et par sa pensée —, que, par conséquent, sa pensée se brise expressément sur cette pensée et qu'ainsi la pensée, comme ce qui prétend signifier par soi-même, serait totalement anéantie par le contenu de cette pensée [contradiction performative]—qui est la seule possible [...] » (p. 149 ; c'est Fichte qui souligne).

Quand on considère un objet lui-même & dans son propre être, sans porter la vue de l'esprit à ce qu'il peut représenter, l'idée qu'on en a est une idée de chose, comme l'idée de la terre, du soleil. Mais quand on ne regarde un certain objet que comme en représentant un autre, l'idée qu'on en a est une idée de signe, & ce premier objet s'appelle signe. C'est ainsi qu'on regarde d'ordinaire les cartes & les tableaux. Ainsi le signe enferme deux idées : l'une de la chose qui représente ; l'autre de la chose représentée ; et sa nature consiste à exciter la seconde par la première. (ARNAULD et NICOLE [1683] 1970, p. 81)

En commentant ce passage en vue d'éclairer le concept de réflexibilité (*Reflexibilität*) chez Fichte, Isabelle Thomas-Fogiel s'est penchée sur la structure dynamique du signe qui sous-tend ce passage de *La Logique*, à savoir sa capacité à se manifester en tant que signe précisément parce qu'il se voue à la tâche de représenter le monde. En effet, « le signe en même temps qu'il renvoie à un référent qui n'est pas lui doit se dire lui-même comme signe sans quoi, à nouveau, il ne serait plus signe mais chose. Il s'indique comme signe, se montre comme étant lui-même ce qu'il est, pure référence à soi, réflexivité autant que transitivité » (THOMAS-FOGIEL, dans FICHTE 2005, p. 22–23). De plus, Thomas-Fogiel ajoute la précision suivante :

Cette double structure que Recanati a merveilleusement expliqué dans *La transparence et l'énonciation* est aussi celle de l'image comme le voulait L. Marin qui pense la figure ou le tableau comme structurée par cette double dimension de transitivité et de réflexivité. La structure de l'image est la même que celle du signe en ce qu'indissolublement dans l'acte de référence est comprise l'autoréférence qui annule en même temps qu'elle permet cet acte de référence. La réflexivité comme dimension intrinsèque au tableau du peintre, comme à toute représentation en général, est le lien qu'établit L. Marin entre signe et image, la manière dont il réduit l'écart entre l'ordre linguistique et l'ordre iconique. Le signe comme la figure, le langage comme l'image, ont, par-delà leurs différences, pour point commun cette double structure de transitivité et de réflexivité. (THOMAS-FOGIEL, dans FICHTE 2005, p. 23)

Signe et image, langage et tableau, de Port-Royal à Fichte, en passant par Louis Marin : ce sont là des phénomènes qui ont pour condition de possibilité la « réflexivité ». Mais de quelle réflexivité s'agit-il, exactement ? La question n'est pas sans importance, dans la mesure où une analyse sommaire de la structure du dispositif de la représentation permet d'envisager plusieurs modalités de la réflexivité. Puisque le signe est duplice (il est composé de « la chose qui représente » et de « la chose représentée »), nous pourrions tout aussi bien imputer une forme de réflexivité à chacun de ces deux visages. Mais pourquoi s'arrêter là ? En effet, cette remarque ouvre la possibilité de penser cinq instances de réflexivité à partir des catégories de la sémiologie de l'âge classique. Qui plus est, la cinquième instance, la réflexivité d'énonciation, peut se penser à deux niveaux différents (*réflexivité d'objet* et *réflexivité pragmatique*). Par ailleurs, la réflexivité pragmatique se distingue *toto coelo* du régime

de la représentation de Port-Royal¹⁸. Qu'en est-il du lien entre ces diverses facettes de la dimension réflexive de la représentation et la *Reflexibilität* chez Fichte (et, par extension, chez les romantiques) ? Notre question (méthodologique, historique) en somme, est celle-ci : comment pouvons-nous jeter un pont entre les conceptions classiques de l'image et le moment fichtéen, qui en est l'approfondissement critique ? La proposition *Ich bin*, expression par le biais de laquelle Fichte désigne la réflexivité propre de la Doctrine de la science, a-t-elle un équivalent pictural¹⁹ et si oui, lequel ?²⁰

Nous souhaitons mettre le lecteur en garde contre une éventuelle confusion qui pourrait surgir à la lecture des prochains paragraphes. En proposant une analyse systématique des modalités de la réflexivité dans le champ des images, notre intention n'est pas de constituer un corpus transhistorique, encore moins d'instrumentaliser des œuvres et des discours provenant de contextes et de temporalités hétérogènes afin d'en faire des « illustrations » d'une thèse de type positiviste, puisque abusivement « structuraliste ». En revanche, notre propos actuel vise à inscrire la notion de réflexivité dans la configuration historique spécifique où elle s'est développée. Notre démarche cherche aussi bien à déterminer les *limites* de la réflexivité dans les œuvres picturales de l'âge classique, que de mettre en lumière un *impensé* dans les métadiscours (i.e. les études sémiologiques modernes) se donnant pour tâche de dire les structures imagières qui nous intéressent. Dans cette optique, la pratique de la réflexivité dans le romantisme s'avère relever d'une rupture épistémique ; le romantisme étant le lieu d'une discontinuité où la réflexivité s'est reconfigurée selon les nouvelles possibilités que permet un encadrement pragmatique (la Doctrine de la science de Fichte).

Ainsi, notre stratégie méthodologique consiste à approfondir les multiples sens de la réflexivité en matière de représentation, tout en posant la question de la *perti-*

18. Il appartient à Isabelle Thomas-Fogiel (2004, p. 63–87) d'avoir proposé une typologie de la réflexivité dans les philosophies de l'âge classique. Bien que nous nous soyons appuyés sur ses travaux, nous ne pouvons pas les appliquer tels quels en raison de la spécificité de notre objet d'étude : notre démarche consistant à penser la problématique de la réflexivité dans le cadre d'une recherche sur l'image artistique.

19. Implicitement, cette question en contient une autre : Fichte peut-il contribuer aux savoirs sur l'image de l'historien de l'art ?

20. Dans le champ de l'histoire de l'art, l'historiographie a systématiquement fait de Fichte un penseur de la subjectivité. Ainsi, la primauté du Moi chez Fichte a été réduite à une conception subjectiviste, pour ne pas dire sentimentale, du *moi* artiste. Selon cette *doxa*, les tableaux des romantiques seraient tributaires de la philosophie transcendantale que dans la mesure où ils insistent sur la subjectivité de l'artiste et sur sa « vision personnelle ». Voir, par exemple, VAUGHAN (1980, p. 10) : « When philosophers like Fichte went on to explore the full consequences of Kant's transcendentalism and dwelt on the possibility that the world can only be said to exist to the extent that we are aware of it, artists were encouraged to view their own activities in a new light. In so far as they were enriching the world through the powers of their heightened awareness, they could be said to be giving it a new meaning » (cf. p. 52). Voir également VAUGHAN 2004, p. 57–58.

nence de chaque modalité pour l'intelligence du moment fichtéen/romantique et ce, à chaque étape de notre démarche.

Notre tâche possède donc trois volets : il s'agit, d'une part, de penser la réflexivité de façon exhaustive selon ses possibilités structurales intrinsèques. Nous verrons qu'en balisant ces structures à partir des catégories conceptuelles mobilisées dans les discours théoriques de l'âge classique, quelques possibilités resteront dans l'ombre. Mais d'autre part, il s'agit aussi de démontrer que ces mêmes catégories — et les mêmes impensés — sont reconduits par les discours de la sémiologie moderne. Enfin, il sera question d'approfondir la notion de réflexivité à l'aide des outils de la pragmatique. Ce faisant, nous serons en mesure de démontrer qu'une « réflexivité pragmatique » fait partie, malgré tout, de l'histoire de la sémiologie : elle constitue l'apport spécifique de l'esthétique romantique aux arts de la modernité.

Les intentions d'Arnauld et de Nicole permettent, nous semble-t-il, de penser deux premières instances de réflexivité qui ne posent aucun problème nouveau. Dans cette optique, l'expression « la chose qui représente » recouvrirait deux cas de réflexivité que nous pourrions qualifier aujourd'hui de *matériel* ou *médial*.

(a) La réflexivité par la matière picturale

Par réflexivité matérielle, nous désignons l'ensemble des possibilités d'autoréférence picturale dont dispose l'art de la peinture (au sens technique). Il s'agit des cas où la *matérialité* de l'image est envisagée comme lieu où il y a retour à soi de « la chose qui représente ». Par cette voie, nous rejoignons aussi quelques analyses célèbres de L. Marin. En effet, selon Marin dès que l'activité picturale s'inscrit dans une visée mimétique (transparence), elle ne peut guère transcender son assise matérielle ou formelle et donc ne peut qu'affirmer ses moyens (opacité), même si elle s'efforce — en vain — de les faire disparaître. Dans cette prise de distance entre la représentation et le représenté, la *référence* (au sens de Frege²¹) est dissociée du *sens* de l'image et la réflexivité réside dans le jeu, pris en charge par l'image, consistant à faire apparaître et disparaître la frontière où la représentation fait voir et se faire voir, c'est-à-dire la limite au-delà de laquelle la matière représentée se confondrait avec la matière picturale, comme il plaisait à Diderot de le remarquer dans le *Salon de 1763* où il est question des natures mortes de Chardin :

On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses de couleur appliquées les unes sur les autres, et dont l'effet transpire de dessous en dessus. D'autres fois on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflée sur la toile ; ailleurs,

21. Dans les *Études sémiologiques*, Marin s'appuie sur la distinction entre sens et référence en se référant aux écrits de Frege, que Claude Imbert n'avait pas encore traduits en français (FREGE 1892, p. 25-50).

une écume légère qu'on y a jetée. Rubens, Berghem, Greuze, Louthembourg vous expliqueraient ce faire bien mieux que moi ; tous en feront sentir l'effet à vos yeux. *Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît. Éloignez-vous, tout se crée et se reproduit.* (DIDEROT 1984, p. 220 ; nous soulignons)

C'est ce qu'affirme d'ailleurs Marin en parlant du processus de néantisation de la référence dans un tableau de Chardin :

Nous approchons par là de cette difficile idée que la sémiologie picturale exprimera de façon abstraite : l'élimination du désigné ou du référé. L'objet pictural ne désigne pas, à sa manière, un objet du monde : il se désigne lui-même et c'est là son sens : pur signifiant, dont le signifié n'est pas à distance définie dans le monde [...] qui en donnerait ainsi le sens, en en donnant la référence. Signifiant dont le signifié n'est autre que ce signifiant même apparaissant sur la toile, *contemplée à une certaine distance*²². (MARIN 1971, p. 94 ; nous soulignons)

(b) La réflexivité médiale

Il convient de revenir sur la « chose qui représente ». Celle-ci se peut aussi penser en termes *médiaux*. Si cette approche — emblématique du modernisme greenbergien — n'est pas une des possibilités envisagées par Arnauld et Nicole, du moins si nous nous tenons à la lettre de la *Logique*, il s'avère que la pratique des artistes de l'âge classique nous autorise à la considérer et ce sans anachronisme.

La réflexivité médiale se manifeste dès qu'il est question de réfléchir sur les *limites* d'un médium, à partir du médium lui-même. À l'instar des propos de Lessing dans le *Laokoon* (1766)²³, le discours *pictural* tenu par Abraham Bosse dans une planche célèbre du *Traité des manières de graver à l'eau-forte et au burin* (Paris, 1645) véhicule une réflexion sur les limites et les propriétés intrinsèques du médium que l'artiste a choisi pour transmettre son « message » pédagogique : l'eau-forte (BOSSE [1645] 1758). Ici, il y a réflexivité du médium et réflexivité du message, simultanément.

Il appartient au graveur tourangeau Abraham Bosse d'avoir publié, selon M. Préaud, « le premier manuel technique de gravure complet et détaillé » (JOIN-LAMBERT et PRÉAUD 2003, p. 205). Le *Traité des manières de graver à l'eau-forte et au burin* (réédité et traduit à plusieurs reprises tout au long des 17^e et 18^e siècles) se veut un manuel d'atelier destiné autant aux artistes professionnels qu'aux amateurs des arts de l'estampe sur cuivre. La planche 5 du *Traité* (fig. 1), qui a pour titre *Manière d'utiliser les*

22. En effet, pourrait s'insérer ici toute une analyse des *moyens* de la peinture, c'est-à-dire des éléments qui font en sorte que la peinture soit peinture (couleur, forme, touche, etc.). Insister picturalement sur ces éléments, c'est désigner la peinture elle-même de façon réflexive (exemple : la couleur chez Roger de Piles). Cf. LICHTENSTEIN (1989).

23. Lessing écrit : « En récapitulant les causes qui ont obligé l'artiste du Laocoon de modérer dans cet ouvrage l'expression de la douleur corporelle, je trouve qu'elles dérivent toutes de l'essence même de l'art, de ses bornes et de ses besoins nécessaires. Il n'est donc pas probable qu'une seule de ces causes influe aussi sur la poésie, qui n'a ni les mêmes bornes ni les mêmes besoins » (1802, p. 27 ; [1766] 1805, p. 25).

illustration retirée

Fig. 1. — Abraham Bosse, *Traité des manières de graver à l'eau-forte et au burin* (1645), nouvelle édition, Paris, Charles-Antoine Jombert, 1758, pl. 5, eau-forte, 13,5 x 9,1 cm, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photo de l'auteur.

échoppes, est sans doute « originale » en ce sens précis qu'elle inaugure une nouvelle façon d'illustrer le mode d'emploi des outils de la gravure²⁴.

Dans cette image, nous voyons deux mains, chacune tenant une échoppe de façon différente, c'est-à-dire en fonction de la marque que le graveur souhaite inscrire sur sa planche. Mais il y a une différence importante entre la figuration des mains et celle des traits qu'elles gravent. En effet, alors que l'image des mains relève d'un rapport iconique entre signe et référent, les marques qu'elles effectuent sur le support invisible (qui coïncide avec la feuille de papier que l'usager a sous les yeux en manipulant le traité) possèdent un statut sémiologique plus complexe. Bien que nous soyons en droit de lire ces traits eux aussi comme des signes iconiques à part entière (de même que ces derniers ressemblent aux traits de l'eau-forte, de même les deux mains ressemblent aux mains d'un artisan, voire de l'auteur de ces marques), il suffit de prêter attention au médium par le biais duquel un tel message iconique est transmis pour que le statut sémiologique de ces traits se complique aussitôt.

Ces traits — qui sont effectivement présents, *hic et nunc*, sous les yeux du lecteur — sont aussi des *véritables marques* effectuées à l'aide d'une échoppe (absente) que l'artiste désigne à l'aide de la fonction iconique du signe (les représentations ressemblantes des deux échoppes qui sont là, *présentes* dans l'image). Par conséquent, ces traits désignant les effets de l'action de ces mains sur le support, s'inscrivent simultanément dans deux régimes sémiologiques : ils sont à la fois des signes iconiques et des traits indiciels renvoyant, de façon contiguë, à l'outil qui en a réellement permis l'inscription. Si la fonction apparente du signe iconique est liée à la représentation d'un contenu absent, le statut indexical des marques de Bosse complique cette première lecture, de sorte qu'il ne s'agit plus d'un simple cas de représentation, *mais bien d'une instance de présentation immédiate d'un signe par lui-même*²⁵.

Cette simultanéité du signe iconique et du signe indexical produit une tension entre présence et absence, signe, référent et image²⁶. Mais ce jeu savant entre mode de signification et contenu signifié est le résultat d'un investissement médial de la part de l'artiste : Bosse s'est servi des traits de l'eau-forte afin de tenir un discours sur les propriétés intrinsèques de ce médium. Ce discours réflexif, à caractère démonstratif, a pour condition le retour sur soi de la « chose qui représente » ; dès lors, celle-ci occupe une place *absolue* dans la démonstration : en effet, les traits en question sont les conditions de possibilité de tous les signes iconiques disposés sur la planche (les

24. L'image en question est devenue célèbre en raison de sa réimpression dans l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert (1751–1772).

25. Évidemment, l'image que nous reproduisons ne permet pas au lecteur de réaliser cette expérience, car elle est une reproduction numérique des traits en question.

26. En ce sens précis, notre analyse s'inscrit dans la foulée des travaux de L. Marin sur la relation entre ordre iconique et ordre linguistique. Cf. THOMAS-FOGIEL (2008, p. 291–322).

mains, les images des échoppes) ainsi que des signes conventionnels les désignant (les lettres et chiffres, les traits en pointillé)²⁷.

À partir de ces deux premiers cas (*a* et *b*), nous sommes en mesure de faire quelques remarques sur la problématique fichtéenne/romantique : penser la réflexivité en termes matériels ou médiaux s'avère peu fécond pour approfondir la démarche fichtéenne, voire celle des romantiques. En effet, étant donné la perspective criticiste dans laquelle il inscrit sa pensée, Fichte exclut d'emblée la réflexivité de type matériel (le Moi n'étant pas une substance, au sens de « ce qui gît au-dessous », comme le signale le philosophe dès les premières pages de la *Grundlage*²⁸). Il est encore moins pertinent d'envisager la réflexivité fichtéenne en termes médiaux : en effet, la philosophie de Fichte distingue soigneusement l'esprit (*Geist*) et la lettre (*Buchstab*) en matière de productions culturelles, si bien que la réflexivité du Moi dont il est question dans la Doctrine de la science ne peut pas relever du *médium* de présentation

27. Les enjeux de cette image auraient été différents si Bosse avait employé une autre technique (par exemple : le burin), pour illustrer les méthodes de la gravure à l'eau-forte. Dans ce cas, il aurait sans doute été question de feintise. Cette remarque est importante dans la mesure où Bosse, aux yeux de ses contemporains, cherchait à « imiter à l'eau-forte les effets du burin » (JOIN-LAMBERT et PRÉAUD 2003, p. 205). Nous renvoyons également aux pages éclairantes que Marianne Le Blanc a consacrées à la fortune critique de la technique de Bosse : « L'eau-forte comme "contrefaçon du burin" ? » (LE BLANC 2004, p. 85 sqq.).

28. « Commentaire ! On entend souvent poser la question : qu'étais-je avant de parvenir à la conscience de soi ? La réponse naturelle est la suivante : je n'étais absolument pas ; en effet je n'étais pas Moi. Le Moi n'est que dans la mesure où il est conscient de soi. — La possibilité d'une telle question se fonde sur la confusion du Moi comme *sujet* et du Moi comme *objet* de la réflexion du sujet absolu, et cette question est en soi entièrement irrecevable. Le Moi se re-présente lui-même, se saisit dans la forme de la représentation et devient seulement alors *quelque chose*, un objet ; prise dans cette forme la conscience reçoit un substrat qui *est*, et cela sans conscience effective, et qui est même imaginé comme un corps. On imagine un tel état de choses et l'on pose la question : *qu'était donc auparavant le Moi ; c'est-à-dire : quel est le substrat de la conscience ?* Mais ce faisant et sans y prendre garde on pense également le *sujet absolu* comme intuitionnant ce substrat ; on pense donc sans y prendre garde également à ce dont on a prétendu faire abstraction ; et l'on se contredit soi-même. On ne peut rien penser, sans penser également à son Moi, comme conscient de lui-même ; on ne peut jamais faire abstraction de la conscience de soi : il s'ensuit que toutes les questions du type de la précédente ne méritent pas de réponse ; car, si l'on se comprend bien soi-même, elle ne peuvent pas même être posées » (FICHTE 1990, p. 21 ; c'est Fichte qui souligne). Voici le texte allemand : « Zur Erläuterung ! Man hört wohl die Frage aufwerfen : *was war ich wohl, ehe ich zum Selbstbewußtseyn kam ?* Die natürliche Antwort ist : *ich war gar nicht ; denn ich war nicht Ich. Das Ich ist nur insofern ; inwiefern es sich seiner bewußt ist. — Die Möglichkeit jener Frage gründet sich auf eine Verwirrung zwischen dem Ich als Subjekt ; und dem Ich als Objekt der Reflexion des absoluten Sub[]jekts, und ist an sich völlig unstatthaft. Das Ich stellt sich selbst vor, nimmt insofern sich selbst in die Form der Vorstellung auf, und ist erst nun Etwas, ein Objekt ; das Bewußtseyn bekommt in dieser Form ein Substrat, welches ist, auch ohne wirkliches Bewußtseyn, und noch dazu körperlich gedacht wird. Man denkt sich einen solchen Zustand, und fragt : Was war damals das Ich, d.h., was ist das Substrat des Bewußtseyns. Aber auch dann denkt man unvermerkt das absolute Subjekt, als jenes Substrat anschauend, mit hinzu ; man denkt also unvermerkt gerade dasjenige hinzu, wovon man abstrahirt zu haben vorgab ; und widerspricht sich selbst. Man kann gar nichts denken, ohne sein Ich, als sich seiner selbst bewußt, mit hinzu zu denken ; man kann von seinem Selbstbewußtseyn nie abstrahiren : mithin sind alle Fragen von der obigen Art nicht zu beantworten, denn sie sind, wenn man sich selbst wohl versteht, nicht aufzuwerfen » (FICHTE [1794–1795] 1997, p. 17 ; 1962–, I,2, p. 260 ; c'est Fichte qui souligne).*



Fig. 2. — Pieter Claesz, *Vanité*, vers 1628, huile sur bois, 36 x 59 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg. Reproduction dans STOICHITA 1999, p. 299.

de cette philosophie (en l'occurrence : le langage, écrit ou oral²⁹). D'ailleurs, Fichte s'est montré récalcitrant à toute philosophie dont le propre est de confondre pensée et langage, bien qu'il postulait, contre les tenants des Lumières, que penser l'homme sans langage est une contradiction³⁰.

(c) *La réflexivité du désigné iconique*

Il appartient au spécialiste de Fichte, Wayne W. Martin³¹, d'avoir proposé une interprétation phénoménologique du thème du miroir dans la peinture hollandaise du 17^e siècle. La problématique de Martin constitue un cas emblématique de ce que nous appellerons *la réflexivité du désigné iconique*.

29. C'est la raison pour laquelle il n'adoptera jamais une terminologie fixe tout au long de sa carrière. Dès les premières pages de la *Grundlage*, il est question de réfléchir sur les limites du langage : « Die Darstellung erkläre ich selbst für höchst unvollkommen, und mangelhaft [...] theils weil ich eine feste Terminologie — das bequemste Mittel für Buchstäbler jedes System seines Geistes zu berauben, und es in ein trocknes Geripp zu verwandeln — so viel möglich zu vermeiden suchte » (FICHTE [1794–1795] 1997, p. 7–8 ; 1962–, I,2, p. 252).

30. Cf. l'essai « De la faculté linguistique et de l'origine du langage » (FICHTE 1984, p. 150, n. 8). Aux yeux de Fichte, il appartient à l'essence même de l'homme que de communiquer par le truchement d'un système symbolique (qu'il soit auditif ou non). À proprement parler, l'*inffans* (pour reprendre le terme de Sándor Ferenczi), est donc *impensable* dans la perspective fichtéenne. Selon celle-ci il n'y a pas de passage possible d'un état extra-linguistique à l'état propre de l'humanité.

31. Martin est l'auteur d'une monographie sur la pensée philosophique de Fichte (1997).

L'analyse de Martin a pour point d'amorce un constat : dans la culture hollandaise, il est une tradition artistique bien connue des historiens de l'art consistant à thématiser l'acte de peindre, « à même » les objets qui sont minutieusement représentés dans un tableau. Ainsi, le tableau contient, au niveau des éléments qu'il désigne picturalement, une représentation de ce geste de désignation (sous forme de reflets spéculaires perceptibles sur certains objets : gobelets, globes, bulles réfléchissantes, miroirs plats ou convexes). En inscrivant son propos dans une réflexion sur la phénoménologie, Martin revient sur la thèse selon laquelle « the product of phenomenology is words ». En effet, son propos consiste à mettre en débat les *moyens* dont disposent les chercheurs pour constituer une réflexion phénoménologique. Ainsi, son approche « questions that assumption by examining a set of phenomenological studies undertaken not in words but in oil », c'est-à-dire « Dutch still-life paintings of the first half of the seventeenth century » (MARTIN 2006, p. 559). De tels tableaux, affirme-t-il, « [provide] important insights into the elusive problems concerning the phenomenological structure of *self-consciousness* » (2006, p. 559 ; c'est Martin qui souligne).

Prenons à titre d'exemple une vanité de Pieter Claesz conservée au Germanisches Nationalmuseum à Munich (fig. 2). Ce tableau donne à voir une collection d'objets disposée sur une table ; un objet en particulier, à savoir une sphère réfléchissante (fig. 3), contient une représentation du peintre devant son chevalet de même que le reflet de l'envers de quelques objets qui sont visibles sur le tableau (le violon, la plume, la montre de gousset, etc.). Cet élément rend également visibles la source lumineuse (en l'occurrence la fenêtre) et l'envers du tableau lui-même. Ainsi le spectateur est-il en mesure d'apercevoir l'artiste en train de peindre l'œuvre qu'il a présentement sous les yeux, *hic et nunc*³². La sphère réfléchissante, en résumant la représentation, représente le *processus de genèse* de l'image elle-même ; aussi le tableau apparaît-il comme une *réitération* de ce procès réfléchissant³³.

Selon Martin, ce type de dispositif globulaire est la traduction picturale de la structure phénoménologique de la conscience de soi (« *the phenomenological structure of self-consciousness* ») (2006, p. 568). De même que la conscience phénoménologique décrit le processus de constitution de l'objectivité³⁴, de même cette sphère

32. Pour être plus précis, il faudrait sans doute insister sur la disjonction entre les deux temporalités (celle, passée, imputée au peintre et celle vécue au présent par le spectateur).

33. Nous pourrions dire du reflet chez Claesz ce que L. Marin dit à propos du reflet dans la tapisserie de Charles Le Brun illustrant *l'Entrevue de Louis XIV et de Philippe IV d'Espagne dans l'Île des Faisans* (fig. 4), à savoir qu'il « multiplie la mimésis du tableau en représentant l'opération qui la constitue, à l'intérieur de la représentation elle-même qui en est le produit » ([1977] 1997, p. 62). Par ailleurs, le miroir a pour fonction, dans ces deux tableaux, d'opérer la dénégation du sujet de l'énonciation (ce dont W.W. Martin ne tient pas compte dans son analyse). Nous reviendrons plus loin sur le lien entre le dispositif spéculaire et la question de la dénégation par le biais du texte de Marin (1975a, p. 41-64).

34. À en croire Martin, les tableaux hollandais en question opéreraient une *epochè* « picturale »,

illustration retirée

Fig. 3. — Pieter Claesz, *Vanité* (détail).

réfléchissante jouerait le rôle du sujet transcendantal de la représentation. À partir ce de postulat, Martin se propose d'analyser le mode d'emploi du dispositif réfléchissant :

But I would also like to argue here that these representational spheres themselves reflect and articulate a model of the self-conscious representation of objects — in short : a phenomenological model. *The viewer is invited to see himself in the bubble, and indeed to see himself as seeing from inside a representational sphere.* (MARTIN 2006, p. 569 ; nous soulignons)

Selon cette interprétation, le dédoublement spéculaire du peintre devant son chevalet donnerait lieu à une véritable mise en abyme de la situation réelle de tout spectateur prêtant attention aux détails de l'œuvre. Dès lors, cette inclusion du peintre œuvrant à son autoprésentation amènerait tout spectateur à réfléchir sur l'espace extra-pictural qu'il occupe devant l'image³⁵. En envisageant l'autoprésentation du peintre comme un « portrait », Martin ajoute :

And how does this portrait represent the self? The parallels to the Cartesian ego are striking : the self is shown here inside a bubble, engaged in the act of representation. The bubble itself is a representational medium, reflecting and re-presenting the other objects in the painting. (MARTIN 2006, p. 571)

L'intérêt de cet exemple tient non seulement à la modalité de la réflexivité qu'il concrétise (à savoir : la réflexivité du désigné). Nous le choisissons à dessein, en fonction de la lecture qu'en fait Martin : en prétendant que les natures mortes de Claesz exposent le sujet (*the viewer*) « engaged in the act of representation », l'auteur postule, ne serait-ce qu'implicitement, que ce type de représentation est l'équivalent pictural du Moi chez Fichte, pour qui toute conscience d'objet est indissociablement conscience de soi (« *a model of self-conscious representation of objects* »). La phénoménologie *picturale* que propose Martin ouvrirait donc la voie pour penser Fichte *picturalement*³⁶.

c'est-à-dire une réduction phénoménologique par le biais de laquelle il serait possible d'accéder aux structures de la conscience imageante : « L'épochè est, comme on peut aussi le dire, la méthode radicale et universelle par laquelle je me saisis comme je pur, avec la vie pure de la conscience qui m'est propre, vie dans laquelle et par laquelle le monde objectif tout entier existe pour moi, tel qu'il est précisément pour moi » (HUSSERL 1994, p. 64 ; 1985, § 32, p. 101–104). Voir aussi HUSSERL (1985, § 50, p. 164–167, où l'auteur postule que l'épochè rend visible « la totalité de l'être absolu, lequel, si on l'entend correctement, recèle en soi toutes les transcendances du monde, les "constitue" en son sein »). Il reste à déterminer *qui* est le *moi* dans le schème de Martin...

35. Pour une interprétation différente selon laquelle le motif de la bulle opère l'exclusion du spectateur, nous renvoyons aux thèses de Michael Fried sur l'absorbement pictural (FRIED 1980, p. 49–51). Bien entendu, les bulles dont il est question chez Fried sont en savon et elles ne sont pas réflexives.

36. Nous verrons au chapitre 5, *Les dispositifs relationnels de Caspar David Friedrich*, que les romantiques envisageaient l'œuvre d'art comme un opérateur phénoménologique. Ainsi est-il question, pour August Wilhelm Schlegel d'inscrire la peinture dans le cadre d'une réflexion phénoménologique portant sur le processus de constitution de l'objectivité dans la conscience. Pour anticiper sur les résultats de notre chapitre actuel, la peinture pour A.W. Schlegel relève ainsi d'une réflexivité d'ordre pragmatique : la peinture étant le lieu où nous réfléchissons sur les gestes que nous accomplissons effectivement en

Mais il n'en est rien³⁷. En effet, il nous semble que l'exégèse de Martin véhicule un malentendu. Cerner la contradiction du discours qu'il tient nous permettra de mieux comprendre en quoi la problématique fichtéenne ne peut pas relever d'une réflexivité du désigné.

Il convient de revenir sur deux propositions de Martin : (1) « *the viewer is invited to see himself in the bubble, and indeed to see himself as seeing from inside a representational sphere* » ; (2) « *the bubble is a representational medium, reflecting and re-presenting the other objects in the painting* ». Nous analyserons ces propositions séparément, en commençant par la seconde (ce qui nous permettra ensuite de mieux comprendre la première).

Que signifie : *la bulle est un médium représentationnel* ? Cette affirmation nous paraît gratuite, dans la mesure où Martin ne distingue pas entre le tableau et la dimension référentielle du tableau. Aussi commet-il une erreur théorique : celle consistant à identifier sens et référence. En effet, le spectateur de la nature morte de Claesz n'est pas devant le référent mais bien devant *un tableau*. Dès lors, il aurait fallu expliciter et écrire plutôt : *la représentation de la bulle est un médium représentationnel*. Mais à partir de cela, Martin aurait sans doute constaté que l'énoncé en cause est insensé³⁸.

Par ailleurs, il s'avère tout aussi peu convainquant de postuler que le spectateur peut *se voir à l'intérieur de la bulle* et, par le fait même, *se voir voyant à partir d'un globe représentationnel*. Que voyons-nous en regardant la sphère dans la *Vanité* de Claesz ? La réponse : nous voyons *une représentation* d'un globe réfléchissant l'image du peintre. Il s'ensuit que l'analyse que propose Martin des tableaux de Claesz commet une erreur phénoménologique qui a pour effet d'obnubiler le véritable rôle du spectateur devant ces images. En effet, Martin a tort de parler de réflexion spéculaire là où, manifestement, il n'y en a pas. Il convient de distinguer entre la réflexion

tant que spectateurs, en fonction de l'image. Pour l'instant, nous nous contentons de renvoyer le lecteur à A.W. SCHLEGEL (1988, p. 50 sqq.).

37. Le projet consistant à penser Fichte picturalement n'est pas dépourvu d'intérêt, d'autant plus que Fichte propose, selon Alessandro Bertinetto, une théorie de l'image qui n'a rien à envier à la richesse des travaux s'inscrivant dans le *iconic turn* dans la philosophie contemporaine (BERTINETTO 2010, p. 9–43). À notre sens, un tel projet pourrait s'appuyer sur les recherches de Gérard Wajcman portant sur la dynamique pragmatique des énoncés d'Alberti dans le *De Pictura*. Selon les thèses de Wajcman, la posture du peintre dans le texte d'Alberti est celle d'un créateur dont le geste inaugural — dessiner un quadrilatère, c'est-à-dire ouvrir une « fenêtre » — fonde la *différence* qui est la condition de possibilité même du « tableau » : l'opposition entre le lieu clos du peintre, qui surgit alors, et le lieu de la peinture, qui est dehors, *ex qua*. Mais c'est l'acte inaugural qui engendre ces deux lieux, « tout à la fois opposés, reliés et constitués par la fenêtre » (WAJCMAN 2004, p. 91). Une telle actologie de la peinture n'est pas sans rappeler celle que propose Fichte dans la Doctrine de la science, où le Moi pragmatique fonde la différence entre un Moi et un Non-Moi tout en inscrivant ces instances dans un « lieu ». Ce rapprochement nous paraît fécond et plus légitime que celui dont il est question dans les travaux de Wayne W. Martin, mais il n'entre pas dans notre dessein de l'approfondir dans cette thèse.

38. En effet : la sphère *dans le tableau* ne réfléchit pas les autres éléments *du tableau*.

spéculaire ayant contribué à la genèse de l'image (c'est-à-dire celle produite devant un *vrai* miroir) et notre geste d'*identification* à une *image d'un miroir* qui ne nous réfléchit pas plus qu'elle n'a réfléchi, il y a environ trois siècles, le corps du peintre. Il s'ensuit que le spectateur ne peut accéder (à partir du tableau) ni à la conscience de soi requise par la thèse de Martin³⁹ (puisque le spectateur ne se voit pas voir à partir de l'intérieur d'une sphère représentationnelle) ni comprendre en quoi l'image de Claesz, en présentant la phénoménologie, donne lieu à une *expérience* phénoménologique au même titre qu'un texte de Husserl, de Fichte...

C'est bien parce que le *self* de la *self-consciousness* dont parle Martin n'est pas un préfixe pronominal (une instance pragmatique partageable par autrui) mais un signe désignant la relation (privée, privilégiée) entre peintre et reflet spéculaire à laquelle le spectateur assiste à titre d'observateur exclu⁴⁰. Dès lors, de par le caractère exclusif de l'expérience, il n'est pas légitime de prétendre qu'elle fonde une posture philosophique/phénoménologique. Il aurait sans doute été plus pertinent d'envisager la réflexivité en cause à partir de la figure de l'artiste (et non selon les termes d'un protocole expérimental ou d'une fonction cognitive que quiconque peut remplir en se tenant devant le tableau).

Par ailleurs, l'interprétation de Martin est très proche de celle qu'a proposé Hubert Damisch dans *L'origine de la perspective* (que Martin ne mentionne jamais)⁴¹. Dans les deux cas, le miroir *représenté* se veut un « dispositif d'implication » (l'expression est de Damisch) dont le premier exemple remonterait (pour ces deux auteurs) au *Portrait des Arnolfini* de Jan Van Eyck (1434)⁴². Dans cette optique, Damisch postule que le miroir dans le tableau de Van Eyck a pour précédent la *tavoletta* expérimentale de Brunelleschi :

Une décennie ou deux avant le Portrait des Arnolfini, la première expérience de Brunelleschi avait déjà mis en circuit clos une porte et un miroir. Et c'est dans l'encadrement de cette porte [...] que s'inscrivait le point qui, par le relais

39. Certes, ce à quoi il accède se peut décrire phénoménologiquement, *mais cette description ne serait pas équivalente à ce que « dit » ce tableau sur la conscience de soi.*

40. À ce sujet, nous pourrions convoquer ici le débat autour des *Ménines* (1656) de Velázquez, auquel ont contribué Michel Foucault (FOUCAULT 1966, p. 19–31), John Searle (SEARLE 1980), Leo Steinberg (STEINBERG 1981), Svetlana Alpers (ALPERS 1983), Joel Snyder (SNYDER 1985) et W.J.T. Mitchell (MITCHELL 1994, p. 58 sqq.), entre autres. Les textes de Searle et Snyder ont été publiés en français dans les *Cahiers du Musée national d'Art moderne* (n° 36, été 1991).

41. « L' "origine" de la perspective » a d'abord paru sous forme d'article dans la revue *Macula* en 1979 (DAMISCH 1979). En 1987, l'étude de Damisch a fait l'objet d'un livre publié chez Flammarion dans la collection « Idées et recherches ». L'ouvrage a été réédité en 1993 dans la collection « Champs ». La traduction anglaise a été publiée en 1994 (chez MIT Press). Le silence de W.W. Martin sur les recherches de Damisch n'est manifestement pas dû à la diffusion restreinte des textes de cet auteur. Notons que le texte de Martin est de 2006.

42. Cf. MARTIN (2006, p. 571), où nous pouvons lire : « The inclusion of self-representations in a spherical mirror can be traced back to van Eyck's *Arnolfini Portrait* ».

du miroir, se confondait avec celui de l'œil. [...] Soit un lieu, comme je l'ai dit, symboliquement connoté, et que la démonstration de Brunelleschi a confondu avec le lieu géométrique du sujet, ainsi qu'il en ira encore du miroir des *Arnolfini*. (DAMISCH [1987] 1993, p. 452)

Mais n'y a-t-il pas contradiction ? N'y a-t-il pas une différence *phénoménologique* entre l'expérience du miroir dans le dispositif de la *tavoletta* et l'expérience du spectateur devant le miroir *représenté* dans le tableau de Van Eyck ? Nous renvoyons aux deux pages que H. Damisch a consacrées à la *tavoletta* dans lesquelles l'auteur insiste sur la spécificité de l'expérience de Brunelleschi :

Mais le dispositif [la *tavoletta* de Brunelleschi] ne visait pas seulement à permettre au spectateur de considérer l'image du baptistère sans plus être distrait par le contexte que ne l'est l'amateur de cinéma, dans l'obscurité d'une salle. En fait de « projection », ce dispositif (dont on ne pouvait user que dans la lumière du jour) supposait que, l'œil venant à s'y appliquer, le trou percé dans l'épaisseur du panneau fonctionnât comme un *objectif*, c'est-à-dire comme l'origine ou le principe auquel s'ordonnait une construction qui, tout en procédant d'un point de vue extérieur au plan du tableau, n'en trouvait pas moins à l'y ré-inscrire sous l'espèce — projective, spéculaire, c'est tout un — du point de fuite. En sorte que l'observateur était appelé à faire l'expérience tout à la fois de son extériorité par rapport à un dispositif en circuit clos, fermé sur lui-même [...] et de son implication dans le système, au titre précisément d'*origine*, mais une origine qui demandait à être déduite du dispositif lui-même, et dont l'expérience avait pour fonction première de révéler, au sens quasiment photographique du terme, que l'image s'en confondait, en projection sur le plan, avec le point de fuite⁴³. (DAMISCH [1987] 1993, p. 390 ; c'est Damisch qui souligne)

À la lecture de ce passage, nous constatons à quel point il n'est pas légitime de rabattre le dispositif de Brunelleschi sur le miroir peint par Jan Van Eyck (voire sur celui de Pieter Claesz), qui ne reflète rien et ne permet au spectateur d'accomplir aucun acte d'implication, *au même titre* que celui que l'utilisateur accomplissait en manipulant le tableautin de Brunelleschi... Une remarque de E. Husserl portant sur la différence entre la *perception* et la *représentation symbolique par image ou par signe* est éclairante à cet égard :

On verse dans l'absurdité quand on brouille, comme on le fait d'ordinaire, ces modes de représentation dont la structure diffère essentiellement et, parallèle-

43. Déjà, dans l'article préliminaire *L' "origine" de la perspective* » (1979), Damisch avançait une idée semblable : « Le petit panneau peint par Brunelleschi n'aura donc pas été le produit d'un simple enregistrement ou report. Mais le dispositif où il [l'homme] était appelé à prendre place n'était lui-même en rien comparable à une "caméra". L'image qui apparaissait au fond du dispositif, dans le champ du miroir, cette image n'était ni l'empreinte ni le reflet d'une réalité extérieure [...] Loin qu'il fût en prise directe sur le réel, le dispositif [de] Brunelleschi correspondait au contraire à une manière de réduction, de mise entre parenthèses : de la parenthèse qui va du panneau au miroir le réel est exclu, mis hors-circuit [...]. [...] Soit un système, quelle qu'en soit l'ouverture empirique, théoriquement clos, fermé sur soi, sans ouverture sur la réalité, à l'exception du miroir aux nuages et de ce trou, de ce "regard" que l'œil, s'y appliquant, était fait pour obturer, "lumière" dont il empruntait son sens et sa fonction, qui était de donner à voir, non la réalité, mais le "vrai", ou son semblant » (DAMISCH 1979, p. 129).

illustration retirée

Fig. 4. — Charles Le Brun, *Entrevue de Louis XIV et de Philippe IV d'Espagne dans l'Île des Faisans*, tenture de L'histoire du roi, 3^e série, 2^e pièce, 1665–1680, tapisserie (basse lisse à or), Manufacture des Gobelins, atelier de Jean-Baptiste Mozin, 3,78 x 5,59 m, Ambassade de France, Madrid. Photo : RMN.

ment, les données correspondant à ces modes : ainsi la simple présentification avec la symbolisation (que celle-ci procède par image ou par signe), et à plus forte raison la perception simple avec l'une et l'autre. La perception d'une chose ne présentifie pas (*vergegenwärtigt*) ce qui n'est pas présent, comme si la perception était un souvenir ou une image ; elle présente (*gegenwärtigt*), elle saisit la chose même dans sa présence corporelle, et cela en vertu de *son sens propre* : on ferait violence à son sens si on supposait d'elle autre chose. (HUSSERL 1985, p. 140 ; c'est Husserl qui souligne)

Enfin, nous pouvons nous demander, à partir de cette réflexion phénoménologique plus conséquente sur les miroirs en peinture : comment est-il possible de parler de « dispositifs d'implication » là où, manifestement, il n'y en a pas⁴⁴ ? Un regard

44. Afin d'approfondir la question du miroir et d'anticiper sur notre argumentation, nous signalons que le dispositif spéculaire, dans le régime de la représentation de l'âge classique, avait pour fonction, selon Louis Marin, d'opérer une dénégation du sujet de l'énonciation. En s'appuyant sur un carton de Le Brun, *Entrevue de Louis XIV et de Philippe IV d'Espagne dans l'Île des Faisans* (fig. 4), Marin démontre que sur le plan « syntaxique », le tableau de Le Brun emploie le miroir pour dissimuler le lieu de l'énonciation (c'est-à-dire la structure déictique *je-tu* que construit l'espace perspectif en posant l'équivalence entre le point de vue et le point de fuite). En se substituant au lieu d'origine de la perspective, cette fenêtre, visible *uniquement* dans le miroir *représenté*, est à la fois une réflexion du tableau comme miroir du monde et une réflexion sur sa qualité d'écran. Mais avant tout, il s'agit d'une

phénoménologique posé sur l'image du miroir invalide d'emblée toute thèse relative au « circuit clos » de la représentation (circuit qui s'avère être à trois termes) ⁴⁵.

Par cette voie, nous confirmons notre hypothèse, à savoir : la réflexivité du désigné iconique s'inscrit dans le cadre d'une objectivation du regard.

(d) *La réflexivité du narré iconique*

Nous distinguons la réflexivité ayant trait à ce qui est narré, sur le plan iconique, de la réflexivité d'énonciation. Cette étape de notre argumentation s'appuie sur la différence, proposée d'abord par Émile Benveniste (1966, p. 237–250) ⁴⁶ et approfondie par Louis Marin (1975a, p. 41–64), entre *histoire* ⁴⁷ et *discours* ⁴⁸. Notre oppo-

représentation de l'opération constitutive de la représentation, à même la représentation (le tableau) qui en est le produit. Marin précise : « En cela, le reflet du reflet, ce mimème au deuxième degré ne pose la structure de la représentation que pour l'effacer, que pour représenter son effacement : dénégation suprême dont le miroir, visible reflet de la fenêtre *absente* du tableau parce que le tableau est, en lui-même, *fenêtre-miroir* qui rend visible l'absence des choses réelles, porte la marque par absence. En effet, si le point de vue est situé dans le coin inférieur gauche de la fenêtre reflétée par le miroir, si donc l'œil du spectateur s'y trouve nécessairement placé, il n'y est pas montré, il ne s'y reflète point dans son image virtuelle, à moins que le miroir reflétant la fenêtre ne soit lui-même le regard par lequel le tableau renvoie au spectateur l'image de son œil. Pour conclure sur ce point, nous dirons que la syntaxe perspective de notre tableau historique définit la structure de représentation-énonciation, le système déictique, mais pour le dénier, en ce que par elle, la place du point de vue est géométriquement et optiquement déterminée — ainsi le tableau est vu, produit ou émis à partir d'un point qui est un “je - ici - maintenant” — mais que le point de fuite où il s'y indique dans l'équivalence du reflet dans le miroir est le lieu d'où ce “je - ici - maintenant” s'absente, le miroir montrant cette absence : il pose le sujet de représentation-énonciation comme absent. Subtile et remarquable transposition iconique du “il” grammatical caractérisant — on le sait — le récit historique dans son texte » (p. 55 ; c'est Marin qui souligne).

45. Nous ne pouvons que mentionner au passage que Fichte récusait le type d'analyse que proposent W.W. Martin et H. Damisch. Aux conceptions spéculaires du Moi, Fichte opposait une théorie de l'œil sur laquelle nous reviendrons en détail dans la partie introductive de la seconde moitié de cette thèse (*Prémises : l'œil et le miroir*, p. 137 sqq.).

46. Le texte de Benveniste dont il est question ici, « Les relations de temps dans le verbe français », a été publié en 1959 dans le *Bulletin de la Société de Linguistique* (LIV, fasc. I). Il a été repris dans le premier tome des *Problèmes de linguistique générale*, auquel nous nous référons ici.

47. L'histoire, selon E. Benveniste, est le discours sans les marques d'énonciation (la déixis). « L'énonciation *historique*, aujourd'hui réservée à la langue écrite, caractérise le récit d'événements passés. [...] Il s'agit de la présentation des faits survenus à un certain moment dans le temps, sans aucune intervention du locuteur dans le récit. [...] Le plan historique de l'énonciation se reconnaît à ce qu'il impose une délimitation particulière aux deux catégories verbales du temps et de la personne prises ensemble. Nous définirons le récit historique comme le mode d'énonciation qui exclut toute forme linguistique “autobiographique”. L'historien ne dira jamais *je ni tu, ni ici, ni maintenant*, parce qu'il n'empruntera jamais l'appareil formel du discours, qui consiste d'abord dans la relation de personne *je : tu*. On ne constatera donc dans le récit historique strictement poursuivi que des formes de la “3^e personne” » (1966, p. 238–239 ; c'est Benveniste qui souligne).

48. Si dans l'histoire « les événements semblent se raconter eux-mêmes » (BENVENISTE 1966, p. 241), le *discours* recouvre « toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière » (p. 242). Il s'agit de tous les genres (écrits ou oraux) « où quelqu'un s'adresse à quelqu'un, s'énonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne » (p. 242).

sition (narré/narration) tient au *niveau* dans lequel l'analyse est menée (et donc au degré d'implication de l'analyste) : alors que la réflexivité du premier type recouvre des cas où le narré iconique (*ce* que raconte le tableau figuratif, son contenu propositionnel) revient, iconiquement, sur ses propres modalités, la réflexivité d'énonciation met en jeu aussi bien l'*acte* de raconter quelque chose (iconiquement), que l'*usager* assistant/participant à la situation de représentation. Pour l'instant, nous n'allons envisager que le premier cas. (Le second fera l'objet du prochain paragraphe, soit : (*e*) *la réflexivité d'énonciation* ⁴⁹.)

L'opposition travaillant le texte de la *Logique de Port-Royal*, à savoir « la chose qui représente » et « la chose représentée », peut aussi faire l'objet d'un approfondissement par le truchement duquel s'éclaire une nouvelle modalité de la réflexivité ayant également marqué les productions contemporaines : la réflexivité prise en charge par ce qui est narré. Pour notre démonstration, nous choisissons un cas emblématique, à savoir l'analyse que Louis Marin a consacré aux *Bergers d'Arcadie* (version du Louvre, 1638) de Nicolas Poussin dans *Détruire la peinture* (1977).

Il n'y a pas lieu de revenir ici en détail sur ce texte très connu ⁵⁰. Nous nous bornons à signaler deux moments de la démarche de Marin. D'une part, Marin inscrit sa conception de la réflexivité narrative (ou réflexivité du récit iconique) dans le cadre

49. Il importe néanmoins de réfléchir dès à présent sur l'implication de l'énonciateur/usager dans les deux instances de réflexivité que nous cernons ici. La problématique de la représentation de l'âge classique, telle qu'analysée par Louis Marin, est celle de la *dénégation* du sujet de l'énonciation (1975a). L'expression « dénégarion » chez Marin renvoie autant à Freud qu'à Benveniste. En effet, il appartient à Benveniste d'avoir proposé une lecture linguistique du mécanisme psychanalytique de la *Verneinung*, qu'il traduit, d'ailleurs, par « négation » (BENVENISTE 1966, p. 84–85). Dès lors, pour Marin la représentation classique serait fondée non pas tant sur un manque (une absence pure, absolue), mais bien sur le *signe* d'un manque : c'est-à-dire une présence signalant l'absence présente (l'énonciation s'énonçant comme n'ayant pas lieu, voire, dans le tableau d'histoire, comme n'ayant pas *de* lieu). Comme le rappelle Benveniste : « La caractéristique de la négation linguistique est qu'elle ne peut annuler que ce qui est énoncé, qu'elle doit poser explicitement pour supprimer, qu'un jugement de non-existence a nécessairement aussi le statut formel d'un jugement d'existence. Ainsi la négation est d'abord admission » (BENVENISTE 1966, p. 84). Selon Marin, il s'agit d'une « intervention du narrateur dans le récit, mais qui ne s'y pose que pour s'en exclure. Certes, il y a bien un narrateur, cependant son énonciation se signale en ce qu'elle supprime, efface ou *dissimule* ses marques dans l'énoncé » (p. 43 ; c'est Marin qui souligne). Dans cette optique, ce que nous appelons ici *la réflexivité du narré iconique* (d) est une instance de réflexivité où la dénégarion du narrateur *a déjà eu lieu*. L'analyste se borne alors à le constater, en constatant du même coup que son propre discours n'est que le reflet (passif) du discours que l'image tient sur soi. En quelque sorte, l'analyste subordonne son propre discours à celui de l'image. Nous reviendrons sur la dénégarion du sujet de l'énonciation dans le prochain paragraphe (e), où il sera question d'interroger la réflexivité sur le plan de l'énonciation — *énonciation autant de l'image que celle prise en charge par l'analyste*. Sur le sens psychanalytique de la *Verneinung*, nous renvoyons à LAPLANCHE et PONTALIS [1967] 2002, p. 112–114.

50. Il convient de préciser que les recherches de L. Marin avaient été diffusées aux États-Unis dès les années 1970, alors que Marin enseignait à l'université de Californie à San Diego. Voir MARIN (1977, p. 44–53). Une version de la réflexion de Marin sur les *Bergers d'Arcadie*, intitulée « Towards a Theory of Reading in the Visual Arts : Poussin's The Arcadian Shepherds », a été publiée dans BRYSON (1988, p. 63–90).

d'une recherche méthodologique plus large, portant sur le lien entre analyste et analysé :

Un discours sur l'œuvre de peinture est-il possible ? Un discours *sur* l'œuvre de peinture qui ne serait autre chose que le discours *de* l'œuvre de peinture est-il possible ? Peut-il y avoir un métalangage verbal sur le langage de la peinture ? Le langage est-il l'interprétant général de tous les systèmes signifiants ?⁵¹ ([1977] 1997, p. 26 ; c'est Marin qui souligne)

D'autre part, Marin postule que la spécificité des *Bergers d'Arcadie* réside très précisément dans la façon dont le *tableau* résout la question du métadiscours critique sur l'œuvre *en subordonnant tout métadiscours possible au discours que l'œuvre tient sur ses propres procédés*. En effet :

Les *Bergers d'Arcadie* de Poussin pose picturalement — par sa composition, la disposition des figures, son sujet et l'économie de ses moyens proprement picturaux — la question même du discours sur/de la peinture. *En disant cette question que pose le tableau de Poussin, je cesse de tenir un discours sur le tableau pour seulement prêter ma voix, ma plume au tableau*, qui expose picturalement la relation entre les signes du langage, les mots, la phrase (?), et l'icône, l'œuvre de peinture. Ce tableau s'interprète lui-même parce que ce qu'il représente, c'est le procès de représentation de l'histoire. ([1977] 1997, p. 26 ; nous soulignons)

Signalons que cette conception du tableau parlant n'est pas étrangère à la réception de la philosophie de Fichte. Or, Fichte récusait très précisément que sa philosophie soit conçue en termes d'une *histoire* (au sens benvenistien et marinien) de la conscience, c'est-à-dire comme un récit de la constitution du Moi à partir de ses éléments primitifs *qui ne prennent pas en charge le fait de son énonciation*. Autrement dit : il s'opposait aux philosophies de l'esprit ayant pour modèle la réflexivité du narré. Pour s'en convaincre, il suffit de se pencher brièvement sur le débat, menant à la rupture, qu'il a engagé avec son collaborateur sans doute le plus « fidèle » de la période d'Iéna : Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775–1854).

En 1800 Schelling publiait le *System des transscendentalen Idealismus* (SCHELLING 1800 ; trad. fr. 1978a), ouvrage se réclamant ouvertement de l'enseignement de Fichte. Dans ce texte novateur qui allait plus tard influencer, comme le souligne A. Bowie, le plan de rédaction de la *Phänomenologie des Geistes* de Hegel (1807) et celui de *La recherche* de Proust (1913–1927), Schelling proposait le récit philosophique de la genèse de la conscience. Selon Andrew Bowie :

The originality of the [*System of Transcendental Idealism*] lies in the way in which it turns philosophy into a « history of consciousness ». This history retraces the path leading to the moment where self-consciousness becomes able to write such

51. Ces interrogations font partie de la démarche de Marin depuis son premier livre, les *Études sémiologiques* de 1971, sur lequel nous reviendrons.

a history, by seeing what stages the subject necessarily went through to arrive at this moment. (1993, p. 47 ; cf. BOWIE [1990] 2003, p. 102–139)

Dans cette optique, Schelling postule que la conscience réflexive de l'être humain (le Moi) a pour équivalent l'univers, à la différence près, cependant, que la nature s'avère un Moi dépourvu de conscience. Selon le récit cosmogonique de Schelling, la nature est une puissance productive inconsciente ; la tâche de la philosophie consiste alors à énoncer les étapes (*Epochen*) successives au moyen desquelles la nature s'est progressivement dotée de conscience. L'émergence de la matière à l'état brut (sensation originelle), des éléments particularisés de la nature et de ses forces : le magnétisme, l'électricité et les processus chimiques (intuition productive), des organismes vivants (intelligence) et des êtres doués de conscience de soi (réflexion et spontanéité de la volonté), sont autant de jalons dans l'épopée millénaire de l'autoconscience du cosmos. À la toute fin de son récit, à titre d'aboutissement ultime, Schelling postule que l'œuvre d'art concrétise la synthèse absolue entre nature (processus de création inconscient) et Moi (processus de création conscient). Dès lors, l'œuvre d'art moderne résume et résorbe l'ensemble de l'histoire de l'univers et il s'agit du point à partir duquel cette dernière peut s'énoncer. Il va sans dire que Schelling conçoit son propre récit (celui constitué par le *System des transscendentalen Idealismus*) comme un produit esthétique. De même que l'œuvre d'art est « l'unique et éternel organe et document de la philosophie » (SCHELLING 1800, p. 475)⁵², de même la philosophie elle-même est vouée à devenir poésie :

Mais s'il n'y a que l'art pour réussir à rendre objectif, en toute validité, ce que la philosophie ne peut se représenter que subjectivement, on peut s'attendre, pour tirer encore cette conclusion, à ce que la philosophie, de même qu'elle est née et a été nourrie de poésie, dès l'enfance de la science, ainsi que toutes les sciences qu'elle a conduites à la perfection, refluent après leur achèvement, comme autant de courants isolés, dans l'universel océan de la poésie dont ils étaient issus. (1978b, p. 28 ; 1800, p. 477)

Le *System des transscendentalen Idealismus* serait ainsi la dernière œuvre philosophique et la première œuvre d'art totale⁵³.

52. « Die Kunst [ist] das einzige wahre und ewige Organon zugleich und Document der Philosophie ». Cf. : « Die objective Welt ist nur die ursprüngliche, noch bewusste Poësie des Geistes ; das allgemeine Organon der Philosophie—und der Schlussstein ihres ganzen Gewölbes—die Philosophie der Kunst » (p. 19).

53. L'artiste canadien Rodney Graham a tourné en dérision cette conception schellingienne dans une œuvre exposée à la Biennale de Venise en 1997. En effet, dans le court-métrage *Vexation Island*, la caméra (voix narrative) raconte l'histoire en boucle d'un pirate déshydraté (focalisateur) qui se réveille sur un île déserte sous un cocotier. Chaque fois il se lève et effectue le même geste : celui consistant à déloger une noix de coco (remplie d'eau) de l'arbre se trouvant près de lui. De par le principe de causalité, une noix de coco lui tombe sur la tête ; l'impact étant si fort, il s'évanouit. C'est ainsi qu'après quelques minutes pendant lesquelles s'enchaînent des plans montrant l'horizon, le ciel, les vagues, etc.

Après avoir lu l'exemplaire du *Système de l'idéalisme transcendantal* que Schelling lui avait envoyé à Berlin par l'entremise d'un intermédiaire inconnu (lettre de Schelling à Fichte datée du 31 octobre 1800⁵⁴), Fichte écrit ceci à son disciple le 15 novembre suivant :

Dans la philosophie transcendantale [la nature] apparaît comme absolument *trouvée*, c'est-à-dire comme *finie* et *achevée* ; et ceci (à savoir *trouvée*) non pas selon ses *propres* lois, mais selon les lois *immanentes de l'intelligence* [...]. La science qui, par une abstraction raffinée, ne se fait un objet que de la nature, doit assurément (précisément parce qu'elle fait abstraction de l'intelligence) poser la nature, en tant qu'objet *absolu* ; et faire en sorte que celle-ci *se construise elle-même au moyen d'une fiction*. (FICHTE et SCHELLING 1991, p. 96 ; c'est Fichte qui souligne)

Cette esquisse d'une critique de la réflexivité narrative en philosophie a fait l'objet d'un chapitre du *Rapport clair comme le jour*, publié l'année suivante (1801) :

Prendre ce « tout se passe *comme si* » pour un « *tout se passe ainsi* », prendre cette fiction pour le récit d'un événement réel, qui se serait produit quelque part à une certaine époque, c'est une faute grossière. Croyez-vous donc, qu'en construisant systématiquement la Conscience fondamentale dans la [Doctrine de la science], nous prétendions fournir l'histoire de ce qu'a fait la conscience *avant d'exister*, raconter la vie d'un homme *avant* sa naissance ? Comment le pourrions-nous seulement, nous qui affirmons que la Science n'existe jamais qu'avec tous ses éléments à la fois, nous qui ne voulons pas d'une conscience *avant* toute conscience, et indépendamment de toute conscience. (FICHTE 1999b, p. 80–81 ; nous soulignons)

Tout comme dans le passage cité à la note 28 (page 59), Fichte s'appuie sur la structure autoréférentielle de l'énonciation pour invalider le point de vue de son adversaire. Dans cette optique, il n'est pas légitime de tenir un discours sur l'en-soi (réflexivité narrative) puisque ce type de discours s'énonce à partir d'un point de vue *situé* qui contredit *l'absence de point de vue* que l'énonciateur impute à ce qui est *en soi*. En termes narratologiques, nous pourrions traduire cela en disant : il n'est pas de *mode sans voix*⁵⁵. En effet, le texte de Schelling ne permet pas d'identifier le focalisateur du récit cosmologique au narrateur (puisque la temporalité du premier est toujours déjà décalée vis-à-vis de la temporalité du second) ; et c'est sur la base de cette inadéquation que son discours s'avère faux, aux yeux de Fichte.

(les *mêmes* plans qui précédaient l'épisode), la caméra donne à voir le pirate assoiffé qui se réveille à nouveau afin de répéter les mêmes gestes et ce, *ad nauseam*. Ici, la boucle narrative fait en sorte que le plan de l'énonciation est infini, pour ne pas dire absolu : mais il s'agit d'une infinité ironique : l'énonciation absolue ayant pour condition de possibilité un récit réflexif d'une banalité comique. Qui plus est, d'un point de vue structural, l'œuvre d'art infinie et absolue ne peut prétendre à son absolutité et à son infinité *que dans la mesure où elle porte sur un contenu fini* (cf. GRAHAM 1997). Pour une analyse des récits en boucle de Graham, nous renvoyons à FRASER (2004, p. 235–266).

54. FICHTE et SCHELLING 1991, p. 92–93.

55. En termes benvenistiens : *il n'est pas d'histoire sans discours*.

Ces propos de Fichte nous permettent de revenir sur l'ensemble de ce que nous avons accompli jusqu'à présent. En effet, les quatre modalités de la réflexivité (matérialité, médialité, désignation, narrativité) que nous avons envisagées ont pour point commun une structure ou une méthode : celle consistant à penser la réflexivité comme un phénomène qu'observe le théoricien, au même titre qu'un objet. En effet, dans le premier cas, nous imaginons Diderot devant un tableau dont il se rapproche et s'éloigne pour faire apparaître et disparaître la matière picturale. Dans le deuxième cas, nous postulons un focalisateur imaginaire pour qui le médium absolu apparaît (s'apparaît ?). Dans le troisième cas, nous prêtons attention à une relation spéculaire entre peintre et image à laquelle nous ne participons pas (ou qui dénie notre participation). Dans le quatrième cas, l'exemple retenu, celui proposé par L. Marin, s'inscrit dans une relation close à deux termes (analyste/analysé) *que nous observons* et vis-à-vis de laquelle il est impossible de tenir un discours qui s'en affranchirait, puisque les *Bergers d'Arcadie* est « une représentation dont le représenté est la représentation et sa relation à un référent ». Il s'agit d'un tableau « auto-représentatif et sui-référentiel » (MARIN [1977] 1997, p. 37). Dès lors, tous les cas que nous avons analysés excluent la *voix* de l'analyste. Comment ? En l'*identifiant* au point de vue du *sujet/focalisateur* (Diderot, le lecteur de Bosse, le peintre Claesz devant la glace, le tableau-sujet qui est l'auteur de son propre récit chez Poussin).

De plus, toutes ces instances de réflexivité relèvent d'un d'ordre objectal : elles s'inscrivent dans un dispositif d'observation où nous posons, implicitement, un sujet devant un objet contemplé sans réfléchir sur cet acte de position (sans thématiser le rôle de l'analyste). Or il est un cinquième cas de réflexivité se caractérisant justement par l'*inclusion* de la *voix* de l'analyste dans la relation de réflexivité : nous appelons cela la réflexivité d'énonciation. Pour abrégé notre propos, nous nous proposons de considérer ce type de réflexivité dans sa forme la plus générale, c'est-à-dire à partir d'un cas paradigmatique : l'énoncé de l'analyste qui dit « le tableau est comme un je » (il se raconte à la première personne du singulier)⁵⁶.

(e) *La réflexivité d'énonciation (préambule méthodologique)*

Nous sommes maintenant en mesure de synthétiser ces résultats partiels. Jusqu'à présent, notre tâche a été de penser la réflexivité de la représentation en fonction du

56. Le lecteur aura sans doute reconnu qu'il s'agit là d'un des énoncés méthodologiques avancés par L. Marin dans les *Études sémiologiques* qui a pour fonction de fonder un nouveau champ d'études sur l'image. Cet énoncé est alimenté par la thèse de Lacan (1964) selon laquelle « je suis tableau » (LACAN 1973, p. 121). Il a été repris à la même époque par Jean-Louis Schefer dans *Scénographie d'un tableau* (1969), ouvrage sur lequel Marin avait réfléchi (MARIN 1971, p. 45–60) : « Je suis un texte, je suis une métaphore, je suis un tableau » (J.-L. SCHEFER 1969, p. 61). Un peu plus tard, il a fait l'objet de deux livres de Jean-Luc Nancy : *Ego Sum* et *Le regard du portrait* (NANCY 1979 ; 2000).

retour sur soi d'une des modalités « objectales » de l'image (matérialité, médialité, le désigné et le narré). Dans tous les cas, la fonction transitive de la représentation s'est doublée d'une dimension réflexive. À l'instar des travaux de L. Marin et de la définition canonique du signe dans la *Logique de Port-Royal*, la réflexivité s'est avérée intrinsèque à la représentation⁵⁷. Mais tout au long de cette démarche notre posture a été comparable à celle d'un observateur devant un spectacle. Ou pour le dire autrement, nous nous sommes engagés dans une relation *transitive* eu égard à l'analyse sémiologique que nous avons menée. Notre regard vis-à-vis de ces configurations sémiologiques a été l'équivalent, *sur le plan de la méthode*, de la relation liant le signe au représenté (référence) : en un mot, nous avons jeté un regard « transitif » sur des objets qui nous ont révélé leur visage réflexif. En quelque sorte, notre métalangage a été l'accomplissement d'un discours naïf qui a tout bonnement imité, au niveau méthodologique, l'objet qu'il se donnait pour tâche de décrire. Mais il s'agissait par là de nous borner à la relation de référence afin d'expliquer ces quatre premières modalités de l'autoréférence de l'image (*réflexivité d'objet* : toute instance de réflexivité impliquant un retour sur soi d'une propriété objectale).

Toutefois, il est un type de réflexivité qui ne peut se dégager que si nous adoptons *un autre point de vue* que celui consistant à circonscrire les propriétés de l'objet visuel. Désormais, notre but sera d'envisager ce point de vue inconnu et de déterminer les structures qu'il recèle.

Dans *Opacité de la peinture* (1989), Marin définit ainsi le travail exégétique de l'analyste :

On conviendra toutefois que, si les théories de l'art de la peinture dans leur histoire antique et moderne n'ont eu de cesse de thématiser et de formaliser, comme problème philosophique et esthétique, la transitivité de la représentation de Platon à la Nouvelle Figuration, en revanche les problèmes liés à l'opacité énonciative se sont vus, comme *problèmes théoriques du procès de représentation et de ses effets de sujet*, dissimulés et occultés par les jeux toujours fascinants des apparences, les déductions et les jouissances de la *mimésis*, ses propositions rhétoriques et ses théorèmes spéculatifs, quitte à être intégrés aux uns et aux autres comme moyens de les opérer ou de les constituer. Une des directions les plus fécondes d'une sémantique et d'une pragmatique de la représentation « moderne » de peinture pourrait en conséquence viser à faire apparaître ces problèmes en tant que tels et à faire émerger la théorie qui les soutient des

57. Pour être fidèle aux travaux de Marin, il faudrait ajouter que ce que nous avons appelé la dimension réflexive est le lieu où se complique la conception classique de l'image comme simple représentation du monde. Pour Marin, la réflexivité véhicule un sens que la représentation cache, tout en montrant. Et c'est pourquoi l'image, pour Marin, est *signe*, mais un signe excédant ce que dénote la dimension transitive de la représentation. Nous avons laissé de côté la question de la signification, puisque le but de nos analyses était de cerner de façon abstraite les modalités de la réflexivité d'objet et non pas d'insister sur les effets de sens de cette même réflexivité.

œuvre mêmes, et parmi ces œuvres, de celles qui ont été considérées, à tort ou à raison, comme les plus « représentatives » de la représentation moderne. (MARIN [1989] 2006, p. 96 ; c'est Marin qui souligne)

Dès ses premiers textes, Marin considère deux hypothèses de travail, en soi complémentaires, pour aborder cette tension, qualifiée de « pragmatique » en 1989, entre la transparence représentative et l'opacité énonciative dans le champ des images. Nous les signalons en citant un texte de 1968, les « Éléments pour une sémiologie picturale » :

Nous avons suggéré deux hypothèses de travail complémentaires pour l'aborder : la première vise le procès d'intégration du référend [sic] du tableau — le tableau comme signe du monde — dans son signifié ou plus précisément, la transformation du référend [sic] en signifié au terme de laquelle le tableau n'a pas d'autre référend que lui-même dans ses figures ; et la deuxième, qui lui est contemporaine, qui pose dans quelques opérations déterminées, la dissolution du signifié dans le parcours-discours des signifiants, parcours-discours du tableau qui en constitue les figures⁵⁸. (MARIN 1971, p. 10–11 ; c'est Marin qui souligne)

Pour Marin, l'enjeu de la sémiologie des images consiste soit à englober la dimension référentielle du signe dans l'acte de signifiante de l'image (solution 1), soit à résorber le signifié dans la réalité même constituée par le tableau (solution 2) et donc à envisager le tableau comme signifiant sans signifié (autre que lui-même), ou — cette possibilité demeurant ouverte —, comme signifiant tenant lieu de son propre référent.

Partant, même s'il est question d'une certaine dimension « pragmatique » dans ce programme, il nous semble que ce qui fait défaut dans le cadre méthodologique du premier Marin, c'est une élaboration théorique de la dimension *performative* du processus de la signification, c'est-à-dire une considération des relations de signifiante et de référence eu égard au cadre de leur *effectuation* par le récepteur⁵⁹. En introduisant

58. Dans ses premiers textes, Marin écrivait le mot *référent* en employant un *d*. À notre connaissance, il n'a jamais motivé ce choix explicitement, mais nous croyons qu'il s'agit d'une référence à la tradition sémiologique anglo-saxonne qu'il fréquentait. Par exemple, Charles Sanders Peirce emploie le terme « the Referend », qui est parfois traduit en français par « le référent ». À partir des années 1970, Marin a remplacé le *d* par un *t*. Nous citons les textes de Marin tels quels, en signalant l'orthographe de ce mot à l'aide du dispositif « [sic] ».

59. Bien entendu, les analyses de Marin sont très sensibles à la question de l'énonciation et nous pourrions même parler d'une « pragmatique négative » chez cet auteur, dans la mesure où il a investi le problème de la dénégation de l'énonciation dans le tableau iconique (MARIN 1975a). Mais ce n'est pas à cela que nous pensons ici : en effet, cet auteur s'est peu penché sur la notion de la performativité au sens où nous l'entendons. C'est pourquoi le terme « pragmatique » désigne, dans le cadre de ses travaux, les *effets* que produisent les signes sur leur contexte de réception (en termes austiniens, nous pourrions dire qu'il s'agit d'effets « perlocutoires »). Mais il ne s'agit pas pour autant d'un approfondissement de la dimension *illocutoire* des signes et représentations de la culture classique (c'est-à-dire de ce qui a trait à leur *genèse*). Pourtant, selon Umberto Eco ces deux dimensions font partie de la pragmatique : « *pragmatique* : le signe est ici perçu en fonction de ses *origines*, et des *effets* qu'il a sur les destinataires » (ECO 1988, p. 34–35 ; nous soulignons).

ainsi un troisième terme dans le schème binaire marinien, nous ne cherchons rien de moins qu'à opérer une ouverture inédite des possibilités sémiologiques proposées par lui⁶⁰. Ni intégration de la référence dans la signifiante, ni dissolution du signifié dans les multiples circuits du tableau-signifiant, nous envisageons la possibilité de repenser le lien entre la représentation et la signification *en termes d'une théorie de la performativité de l'image dans laquelle le sujet/analyste serait lié à la/sa représentation par le biais d'un processus d'effectuation*.

Autrement dit, nous visons une réorientation pragmatique du questionnement marinien, réorientation déjà esquissée par Jacques Morizot dans un texte récent où il s'imagine un Louis Marin ayant intégré les enseignements de la pragmatique et concevant le « projet d'une pragmatique de la représentation en peinture » qui ne se limiterait pas aux « figures de la réception » mais qui serait fondé sur la thématization des « figures de production des signes et de leurs sens ». Un tel geste est possible, puisque d'un point de vue pragmatique, « le sens d'un énoncé n'est plus intégralement dérivable de celui de ses composants, il fait intervenir des propriétés relationnelles qui peuvent modifier son identité sans affecter aucun de ses constituants » (MORIZOT 2004, p. 60–62). Ainsi, sans perdre de vue la finalité de notre propos actuel, qui est de jeter les bases d'une analyse de la critique de la représentation des premiers romantiques allemands, nous considérerons une troisième hypothèse de travail pour aborder le problème de la relation entre référence et signification⁶¹.

Je est un tableau

Ce que nous entendons par la réflexivité de l'énonciation (point *e*) a pour équivalent, dans la pensée de Louis Marin, une théorie du tableau-sujet. En effet, dès 1968, année où Marin rédigea le texte-programme « Éléments pour une sémiologie pictu-

60. Nous signalons au passage que Marin est revenu sur les thèses avancées dans les « Éléments pour une sémiologie picturale » de 1968, dans un entretien publié dans *Diacritics* en 1977. « What did I mean to say in the “Elements for a pictural [sic] semiology,” etc? To tell the truth, I hardly know anymore [...] ». À la suite de cette affirmation, Marin qualifie l'essai-programme de 1968 dans des termes critiques : « I observe that except for the enthusiastic [naïvetés] of the “Éléments de [sic] sémiologie picturale” (which marked the epistemological optimism of a generation taken with the modeling power of linguistics), I have never studied anything other than these ambiguous objects—medals, engravings, [still-lives], geographic maps, portraits, illustrated tales—which put to reading and viewing the unavoidable question of the “limits” (*bords*) and “edges” (*rebords*) of signifying systems at the point where their significance exhausts and produces itself, performing itself in *this* text and *this* icon » (MARIN 1977, p. 46–47 ; c'est Marin qui souligne). Ainsi les « Éléments pour une sémiologie picturale » sont-ils à lire comme une expression des bords et rebords de la pensée de Marin elle-même.

61. Cela dit, il saute aux yeux que la majeure partie de nos exemples ont été puisés jusqu'à présent à même le corpus théorique marinien (ou du moins ils ont été inspirés par les recherches de cet auteur). Nous alimentons notre démarche à l'aide des écrits de Marin à dessein : nous croyons que la pensée marinienne sur la réflexivité peut nous aider à circonscrire les *limites* des conceptions de la réflexivité de l'âge classique et du discours scientifique qui s'est donné pour tâche de les analyser.

rale » (qui orientera à peu de choses près l'ensemble de sa carrière), la problématique signe/représentation s'inscrit dans une théorie de l'énonciation qui n'est pas encore celle de la dénégation du récit (que Marin n'abordera qu'à partir de 1975, dans l'article que nous évoquions précédemment, « À propos d'un carton de Le Brun »). La différence entre ces deux conceptions de l'énonciation en matière de peinture est capitale à notre sens. Nous l'approfondirons, à titre heuristique, en nous penchant principalement sur les « Éléments pour une sémiologie picturale ». À partir de ce texte, nous serons en mesure de préciser l'orientation pragmatique que nous donnons à l'ensemble de cette thèse.

Dans ce texte de 1968, Marin se propose d'étudier la structure de l'œuvre picturale en fonction d'une théorie du « je » qui n'est pas sans lien avec la conception austinienne des énoncés performatifs. Cependant, l'analyse de Marin n'aboutit pas sur une lecture *pragmatique* de la réflexivité — possibilité que, pourtant, la thématization marinienne du « je » permet. Au contraire, le texte de Marin se borne à fonder, par le truchement de la théorie du « je », une « réflexivité d'objet », c'est-à-dire un retour sur soi de l'image qui a trait aux conditions objectales de cette dernière. Ainsi, nous souhaitons *ouvrir* la pensée de Marin, par le biais de la pragmatique que cette pensée véhicule, ne serait-ce qu'en puissance. Mais notre geste a pour seule finalité l'élucidation des thèses fichtéenne et romantique eu égard à la problématique de la réflexivité.

Dans le paragraphe intitulé « Le symbole indiciel » (MARIN 1971, p. 34–36) situé vers la fin de l'essai « Éléments pour une sémiologie picturale », Marin s'appuie sur la théorie linguistique des pronoms afin d'analyser une structure picturale. Il prend pour exemple le pronom « je » qu'Émile Benveniste avait analysé dans le premier tome des *Problèmes de linguistique générale*, paru en 1966⁶². Ce qui intéresse Marin, c'est sans doute la structure particulière de ce pronom, qui est à la fois symbole et index : « il est lié à l'objet par une règle conventionnelle » (symbole) et « il est dans une relation existentielle avec l'objet qu'il représente » (index) (MARIN 1971, p. 34). Ce paragraphe fait suite à une série d'analyses portant sur les analogies possibles entre sémiologie linguistique et sémiologie picturale (les paragraphes

62. BENVENISTE (1966, p. 251–257, 258–266). Ces deux textes portent, respectivement, sur les pronoms et sur la subjectivité dans le langage. Le premier, « La nature des pronoms » est daté de 1956 et le second, « De la subjectivité dans le langage », de 1958. Il convient de préciser que Benveniste est sans doute le linguiste français qui s'est le plus intéressé à la transformation contextuelle du système de la langue en *discours*. Si bien que ses analyses, menées indépendamment des travaux des philosophes anglo-saxons œuvrant dans le champ de la pragmatique, proposent une théorie de l'effectuation qui n'est pas sans lien, sur le plan conceptuel, avec la théorie des énoncés performatifs d'Austin. Il est d'autant plus étonnant que les travaux de Marin de cette époque, qui s'appuient massivement sur les textes de Benveniste, n'interrogent pas la dimension performative du langage. L'usage que fait Marin de la théorie du « je » de Benveniste en novembre 1968 en est le parfait exemple.

pertinents sont intitulés : « syntagmatique picturale », « paradigmatique picturale », « les codes picturaux », « dénotation — connotation », « les structures doubles », « le nom propre »). Ainsi la théorie faisant l'objet du paragraphe intitulé « Le symbole indiciel » s'inscrit-elle dans le programme de repenser l'œuvre picturale en tant que code dont la fonction est *sui-référentielle*, le code d'une image se livrant à son récepteur, nous signale Marin, à titre de *nom propre*, c'est-à-dire à partir de lui-même, *en personne* : « Le tableau est nom propre qui ne désigne que lui-même, ensemble codé qui renvoie circulairement au code pour trouver son sens » (1971, p. 34). Sur quoi Marin conclut : « Ce détour par le nom propre confirme, par là même, l'analyse faite à partir d'un autre point de vue selon lequel le référend [sic] du tableau n'est autre que le tableau lui-même » (1971, p. 34)⁶³. Dès lors, nous comprenons que la structure *sui-référentielle* du « je », à la fois symbole et index, permet à Marin d'approfondir de tels résultats, à partir d'un nouveau point de vue. (Et sans doute la multiplication des points de vue méthodologiques sur un même objet d'étude a pour fonction la contre-vérification scientifique et la mise en système d'éléments analytiques développés indépendamment les uns des autres.)

Ce qui nous intéresse dans ce choix de Marin, c'est l'ouverture que permet la théorie du « je », ouverture sur un autre champ d'études qui est étranger aux considérations méthodologiques des *Études sémiologiques* : en effet, le statut du symbole indiciel « je » est particulier en ceci qu'il s'inscrit pleinement dans une *théorie de l'effectuation des signes*, c'est-à-dire dans une conception performative de la sémiologie, selon laquelle la valeur et la signification du « je » résident dans l'*acte* de locution et non pas dans la seule dimension référentielle, comme c'est le cas avec les noms propres. Et Marin en est pleinement conscient : « Quelle est la "réalité" à laquelle se réfère "je" », se demande-t-il, en citant Benveniste textuellement (1966, p. 252)⁶⁴ ? La réponse nous fait franchir une importante frontière, celle séparant la sémiologie à caractère syntaxique et formelle de la sémiologie pragmatique qui comporte une théorie de la *genèse* de la signification : « je » ne peut être défini « qu'en termes de "locution", non en termes d'objet, comme l'est un signe nominal » (MARIN 1971, p. 34).

À la suite de cette thématization du processus d'effectuation à la première personne du singulier figure une seconde citation de Benveniste, qui est employée en guise de définition opératoire :

Je signifie la personne qui énonce la présente instance de discours contenant « je », instance unique par définition et valable seulement dans son unicité. (MARIN 1971, p. 34 ; cf. BENVENISTE 1966, p. 252)

63. Cette remarque renvoie à notre premier cas de réflexivité : (a) *la réflexivité par la matière picturale*.

64. Sans doute pour une raison éditoriale, les citations de Benveniste ne sont pas signalées par des guillemets. Nous les restituons après une lecture comparative des deux auteurs.

Nous nous attardons sur ce *passage* précis du texte marinien, puisqu'il a pour finalité de contribuer au fondement d'une nouvelle science de l'image ; son importance n'est donc pas négligeable. Mais si ce texte fait appel à l'un des concepts cardinaux de la pragmatique, il le fait pour des fins qui pourraient surprendre : alors que Marin fonde son analyse de la représentation sur l'acte d'énonciation d'un « je » (que nous tenons pour cas exemplaire de l'énoncé performatif), son propos se clôt sur une théorie de la *réflexivité d'objet* (ainsi, son texte, nous semble-t-il, refoule ce qui, pourtant, il esquisse ouvertement : une théorie de la réflexivité pragmatique, c'est-à-dire une théorie de la réflexivité ayant pour modèle l'acte de *locution* et non pas des propriétés objectales)⁶⁵. S'agirait-il là d'un cas de (dé)négation — de *la* (dé)négation fondamentale et fondatrice de la théorie de la représentation ?

C'est à partir d'un tel cadre théorique que Marin se propose de penser le statut de la réflexivité en peinture. Et dès la prochaine proposition, que nous devons lire en fonction de son statut méthodologique, les choses se compliquent : il s'agira de postuler une relation entre la structure réflexive de la peinture et la structure *sui-référentielle* du « je ». Cette relation sera pensée sous le signe de l'analogie : « Analogiquement, le tableau nous apparaît comme symbole indiciel » (1971, p. 34). Il convient d'approfondir le sens de cette proposition. En dépit de son apparente banalité, elle recèle la clé de la pensée de Marin sur la problématique de la réflexivité à la première personne du singulier, mais elle est aussi le lieu d'une aporie que nous souhaitons expliciter.

En fonction de la cohérence des analyses précédentes, qui portaient sur la syntaxe, le code et les modes de signification de l'œuvre picturale, Marin postule que le « je », symbole indiciel, a pour équivalent dans le monde de la signification extralinguistique l'œuvre picturale : « On comprend dès lors pourquoi le tableau, quels que soient son époque et son auteur, n'a pas de référend [sic] mondain objectif. Le référent n'est pas un objet du monde, mais le tableau lui-même. Le tableau est un référent dont le référent est l'instance picturale elle-même, un désignant dont le désigné est l'instance picturale, qui le contient » (1971, p. 35). Il s'agit, encore une fois, d'une définition portant sur les modalités objectales de la représentation : ici l'« instance picturale » est à la fois son propre « référend [mondain] » et son propre « désigné » (et il va sans dire que ces deux concepts que nous mettons entre guillemets relèvent du domaine de l'objectité). Enfin, dans le paragraphe « Le symbole

65. Marin est tout à fait conséquent dans son approche des modalités « objectales » de la réflexivité : dans l'essai « Philippe de Champaigne et Port-Royal » (1967), il se propose d'analyser le statut de la peinture dans la théorie du signe de Port-Royal. Il écrit : « [...] la peinture articule son expression dans le rapport analogique qu'entretiennent les signes picturaux avec les objets et les êtres du monde ; la naturalité de ce rapport se révèle dans son double caractère de visibilité et de matérialité ; non seulement le signe pictural représente l'objet, mais cette représentation elle-même est supportée par un fragment du monde, la toile, les couleurs, etc. » (1971, p. 130).

indiciel », l'ultime ressort de la thèse marinienne de la néantisation du référé est le caractère autoréférentiel du signe pictural, qui est *index sui* au même titre que le « je » dans le discours.

Cela posé, il nous semble que le discours de Marin confonde le « symbole indiciel » et le caractère *sui-référentiel* du pronom « je ». Ce faisant, il donne lieu à une contradiction que nous serons en mesure de nommer en insistant sur le *statut* du discours de Marin dans ce « passage » annoncé entre *index sui* et image. Par ailleurs, cette analyse nous permettra aussi d'émettre une hypothèse selon laquelle il serait contradictoire de penser l'indexicalité de l'image autrement que comme transitive. Par la suite, il serait nécessaire de thématiser l'apport pragmatique de celui par qui la représentation devient opérante, dans le processus de la réflexibilité des signes. Pour le dire abruptement : pas de réflexibilité du signe sans le moi, pas d'*index sui* autrement que dans les signes du moi (« je » ; « moi » ; « l'image »...).

Un premier constat s'impose : dans la mesure où l'argument de Marin est un argument par analogie, il y a *transposition* du « je » et de sa structure auto-énonciative sur la structure du tableau. Est-ce là un geste légitime ? Nous ne le croyons pas. En effet, ce geste s'inscrit dans un dispositif de réification du sujet de l'énonciation qui a pour résultat l'auto-aliénation de ce dernier. Pour le comprendre, il suffit de désimpliquer les actes contenus dans le discours de Marin. Pour abrégé l'analyse, nous simplifions la proposition en cause en proposant celle-ci :

Le tableau est *comme* un « je ».

Il faut supposer que nous sommes en régime scientifique où l'analogie tient lieu d'une véritable structure d'argumentation et n'est pas réductible à une simple description élaborée à partir d'une comparaison fondée sur le critère de la ressemblance. Si Marin conçoit le tableau comme *index sui* ou comme symbole indiciel, il ne s'agit pas là d'une *description subjective* (que nous serions obligés de confirmer, de façon inductive, devant tous les tableaux du monde), mais une *proposition scientifique* universellement recevable, puisqu'elle ne vise rien de moins que de contribuer propositionnellement à la fondation d'une nouvelle *science* des images⁶⁶. Marin n'écrit-t-il pas : « Sans doute revient-il à un discours épistémologique de vérifier la pertinence de certaines [directions possibles de recherche] en fonction des niveaux d'analyse choisis » (1971,

66. Dès les premiers passages de ce texte-programme, Marin pose la question de la scientificité du discours sur les images : « L'objet pictural est, dès lors, ce texte figuratif dans lequel le visible et le lisible se nouent l'un à l'autre, selon une trame continue dans laquelle l'analyse devra distinguer et compter les fils, repérer les noeuds et leur nature spécifique, bref articuler, grâce au langage, le tapis sans déchirure du tableau. *Ces remarques par là même nous donnent notre première proposition théorique* » (1971, p. 19 ; nous soulignons). Autre indice du statut scientifique des propositions en cause : en début de texte, Marin parle de la « science de l'art pictural » comme « corps cohérent et suffisant de principes, de concepts opératoires, de modèles explicatifs » (p. 18) ; et en fin de parcours, il est question de « propositions-principes de recherche » (p. 38).

p. 43) ? Dès lors, dans ce cadre énonciatif, l'instance énonciatrice dans ce texte de Marin (le « nous ») représente *tout* locuteur possible⁶⁷. De toute évidence, Marin écrit au nom d'une universalité objective (visée). À la lumière de ces rappels, qui nous semblent nécessaires afin de rendre notre argument aussi clair que possible, la proposition de Marin peut être convertie en celle-ci :

Un *je* dit que le tableau est *comme* le « je » (et vice versa).

Mais à vrai dire, il convient de réécrire cela à la première personne du singulier, afin de prendre acte du rôle joué par le sujet de l'énonciation dans cet énoncé :

Je dis que le tableau est *comme* le « je » (et vice versa).

C'est bien dans ce sens, nous semble-t-il, qu'il faut préciser la lettre du texte marinien dans la phrase qui assure le « passage » qui nous concerne : « Analogiquement, le tableau *nous apparaît* comme symbole indiciel »⁶⁸.

Apparition vécue subjectivement, apparition que tous éprouveront, tel est le symbole indiciel, le tableau qui est « en quelque sorte dans la position du “je” » (MARIN 1971, p. 35)⁶⁹. Mais que signifie ce retour à soi *du tableau* ? Ceci : le tableau est un autospectacle pour celui qui le perçoit, une réflexivité se donnant à voir de par un geste de transitivité *dirigé vers l'observateur* (réflexivité d'objet). Il y aurait donc, dans cette proposition, *non-équivalence entre le premier « je » et le second* : alors que le premier « je » est un sujet (en l'occurrence le sujet de l'énonciation), le second ne l'est *que dans la mesure où il offre à autrui le spectacle de son retour sur soi*. Et si dans notre

67. Encore une fois, les propos de Benveniste sont pertinents. Selon le linguiste, la fonction des pronoms personnels fonde la possibilité de la communication intersubjective : « Leur rôle [des pronoms] est de fournir l'instrument d'une conversion, qu'on peut appeler la conversion du langage en discours. [...] [Le langage institue] un signe unique, mais mobile, *je*, qui peut être assumé par chaque locuteur, à condition qu'il ne renvoie chaque fois qu'à l'instance de son propre discours. Ce signe est donc lié à l'exercice du langage et déclare le locuteur comme tel » (1966, p. 254 ; c'est Benveniste qui souligne). Le « nous » de Marin n'est pas exempt de ce cadre d'effectuation : comme les périphrases et les conventions de politesse évoquées par Benveniste dans un autre texte (1966, p. 261), ce « nous » tient lieu d'une référence personnelle directe. Mais, pour paraphraser Benveniste, un tel usage ne fait que souligner la valeur de la forme pronominale évitée : le « je » qui renvoie à l'instance énonçant le discours actuel.

68. Sans doute faudrait-il revenir sur le sens du *nous* chez Marin. Il nous semble que ce pronom a également pour fonction d'éviter l'écueil du sujet psychologisant, surtout dans le contexte des années 1970. Ainsi, le travail de Marin comme celui de l'esthétique de la réception de Jauss — qui sont incompatibles sur bien des questions —, ont pour point commun de s'opposer aux caprices d'un sujet impressionniste.

69. Nous ne souhaitons pas que cette phrase soit lue en termes psychanalytiques, même si elle reconduit, à peu de choses près, le lexique lacanien et plus précisément les termes employés pour poser un lien entre le « sujet » et le « tableau ». Certes, dans l'optique de Lacan, le tableau est une fonction où le « je » cherche à se repérer (LACAN 1973, p. 79–135). Mais ce n'est pas tant que nous récusons la psychanalyse : note propos se situe à un autre *niveau*. Il s'agit ici de cerner une dynamique pragmatique, pour des fins méthodologiques. Le sujet dont il est question ici n'est pas le sujet du désir, mais bien le sujet de l'énonciation.

réécriture de cette proposition, nous réintroduisons le « je » que Marin avait tacitement présupposé mais exclu de la scène de la représentation, ce n'est que pour mieux cerner ce déséquilibre : le tableau ne peut pas être « comme un je » *sans le je* qui le dit ou qui le perçoit⁷⁰. Nous voyons enfin que cette proposition d'apparence binaire *s'avère à trois termes* ; et pour rendre compte de tous ses aspects, il nous incombe de *différencier* entre un premier « je » et le second (ce que Marin ne fait pas), entre le « je » inaliénable qui est là dès que nous prêtons attention au cadre énonciatif du geste locutoire de la proposition ici en cause et le « je » que nous sommes censés découvrir à l'œuvre dans la structure même du tableau.

Le reproche que nous adressons à l'endroit de Marin se peut lire de deux façons : (1) à partir des notions de la linguistique pragmatique : *qui dit que le tableau est comme un « je » et est-ce un acte d'énonciation conséquent ?* (2) À partir des vécus mondains : *qui s'identifie à ces deux « je » et à quel titre ?* Le lecteur comprendra aussi que nos deux questions — celle de « faire » et celle de « dire » l'autoréférence picturale de Marin — sont les deux versants d'un unique problème : celui des usages pragmatiques du tableau-sujet. Encore faut-il préciser que « dire » et « faire » sont les deux gestes corrélatifs qui sous-tendent les conceptions canoniques de la performativité⁷¹. Voilà ouverte la voie d'une déconstruction performative du tableau-sujet marinien...

Pour exprimer cela autrement : si nous ne pouvons pas différencier entre ces deux instances (les deux « je »), nous sommes contraints de conclure qu'elles sont identiques, mais cela s'avère contradictoire. Et pour cause : nous ne sommes pas le tableau. Inversement, s'il n'y a pas de différence entre le premier « je » et le second, *il n'y a pas de tableau (qui soit index sui)*⁷². Par ailleurs, le second « je » (le tableau) *n'est pas un « je » pour nous*, mais bien un « il ». Et rien ne nous garantit qu'un « il » soit un *index sui* : *il* désigne une instance objectale qui est là, *devant* le regard. Le seul *index sui* qui soit possible est le « je » et manifestement le tableau n'apparaît pas immédiatement comme un « je ». Pour s'en convaincre, nous renvoyons à une

70. Il serait sans doute pertinent de rapprocher le déni du *je* pragmatique chez Marin de la phrase que Gérard Wajcman impute à Alberti dans *Fenêtre* : « J'ouvre un tableau » (WAJCMAN 2004, p. 91). S'énonçant elle aussi à la première personne du singulier, cette phrase, qui inaugure, selon Wajcman, la modernité artistique et philosophique, a le mérite de se référer à un *acte* : l'acte même qu'accomplit celui qui prend en charge sa performance. Dès lors, le tableau serait — dès son « origine » —, affaire de performativité. D'où le rapprochement proposé par Wajcman dans le même ouvrage entre le moment inaugural du premier livre du *De Pictura* et le *fiat lux* chrétien.

71. Il convient de rapprocher le déni de la performativité chez Marin, de la démarche qui a conduit Austin à déconstruire l'énoncé performatif.

72. Pourquoi ? Parce que dans notre seconde proposition, nous avons découvert que le tableau-sujet n'est *index sui* que dans la mesure où il se donne en spectacle au premier « je ». C'est dire que le second « je » n'est pas un « sujet » véritable, ou du moins il n'est pas un sujet au même titre que le premier « je », *dont le mode d'autoréférence n'implique pas sa mise en spectacle pour autrui*.

citation de Benveniste, sans doute connue de Marin, portant sur le concept de « non-personne » :

Il faut garder à l'esprit que la « 3^e personne » est la forme du paradigme verbal (ou pronominal) qui ne renvoie *pas* à une personne, parce qu'elle se réfère à un objet placé hors de l'allocution. Mais elle n'existe et ne se caractérise que par opposition à la personne je du locuteur qui, l'énonçant, la situe comme « non-personne ». C'est là son statut. La forme *il...* tire sa valeur de ce qu'elle fait nécessairement partie d'un discours énoncé par « je ». (BENVENISTE 1966, p. 265 ; c'est Benveniste qui souligne)

De plus, force est de constater que le second « je », celui caractérisant le retour à soi du tableau, est dépourvu d'une des propriétés essentielles du premier « je » autoréférentiel, à savoir un rapport à soi qui ne soit pas médiatisé par autrui. Benveniste n'écrit-il pas : « Je signifie la personne qui énonce la présente instance de discours contenant "je" », ce qui est manifestement un énoncé portant sur l'immédiateté de la relation entre le locuteur et son acte d'énonciation ? Encore une fois, le propos de Marin à ce sujet est contradictoire : le « je » du tableau nécessite une intervention (phénoménologique ? linguistique ? à tout le moins subreptice) de la part du locuteur/analyste pour subsister. À défaut de cela, comment pouvons-nous penser la structure égologique sans l'autonomie ?

Autrement dit, nous ne remettons pas en cause la thèse de Marin portant sur le processus de néantisation du référé pictural. Ce que nous contestons ce sont les moyens déployés dans « Le symbole indiciel » — moyens qui aboutissent à la thèse paradoxale du tableau qui est à la fois *sujet* et *non-personne*. Plus précisément, nous croyons que cette équivalence postulée entre « symbole indiciel » et « je » pose problème. En effet : le concept du symbole indiciel n'*implique pas* nécessairement une théorie de l'effectuation (ou un acte de « locution », pour employer le terme de Marin). Ainsi, le choix du « je » comme modèle de la réflexivité picturale nous paraît gratuit. Marin aurait pu s'en passer ; il aurait pu mener son analyse à partir du seul concept du symbole indiciel, pourvu que ce dernier soit défini en termes picturaux. Mais en pensant la structure de l'image à partir d'une catégorie dont la réflexivité se construit par le truchement d'un acte d'effectuation, son *discours* s'avère contradictoire. Si les deux « je » que nous avons thématés étaient équivalents, il aurait fallu démontrer que le tableau est un sujet. Mais ce que fait Marin, c'est très précisément penser l'image en termes d'objet — c'est dire qu'il pose le geste contraire de ce qu'il annonce par la biais de la théorie de l'effectuation d'un « je ». Pour le dire schématiquement, la proposition :

dans le tableau, référent = référé

génère celle-ci :

référé = tableau

Il s'agit là d'un cas d' *hypostase* de l'objet : le locuteur postule que l'objet (le tableau) est structuré comme un sujet. Mais pour le dire, il transfère tacitement la structure du sujet sur celle de l'objet, sans pour autant thématiser cet acte, qui n'est donc jamais légitimé.

Or, nous voyons mal comment il est possible de légitimer la transposition analogique d'un « je » indexical sur un objet auquel nul ne peut imputer le statut de « personne qui énonce la présente instance de discours » (Benveniste). Qu'est-ce qui motive cette soudaine réification du sujet dans la trame du discours marinien ? De toute évidence, *l'oubli du sujet de l'énonciation incarné par l'analyste*. C'est-à-dire une méconnaissance de la part de Marin de son propre acte (aliénation) de transposition de la structure de l'égoïté sur un objet mondain (réification) qui en est dépourvu⁷³. En effet, Marin se sert de l'exemple du « je » afin de définir la notion d'indexicalité picturale, dont le geste de référence renvoie, de façon réflexive, à sa propre réalité matérielle. Mais pourquoi cet acte de réification du « je », qui nous semble peu légitime ? Pourquoi ne pas envisager l'autoréférence de la représentation à partir de ce premier « je » pragmatique, c'est-à-dire pourquoi ne pas poser l'indexicalité de l'image comme désignant l'instance existentielle qui en est le moteur pragmatique ? Pourquoi ne pas *inclure le « je »* dans la réflexibilité même du signe, c'est-à-dire dans le processus de sa *production* ? (La voie que nous dégageons à présent est celle de la construction d'un point de vue autre, à partir duquel cet oubli n'aurait pas lieu⁷⁴.)

73. À vrai dire (et pour ouvrir une piste que nous ne pourrions pas approfondir), il se pourrait que le discours de Marin convoque plusieurs conceptions du sujet, qu'il faudrait soigneusement distinguer, analyser, comparer et relier entre elles : le sujet grammatical, le sujet psychanalytique (lacanien ?), le sujet du savoir, le sujet scopique, le sujet du désir, etc. Sans doute reviendrait-il à un métadiscours théorique de rendre compte des enjeux de cette communauté de sujets dans le discours scientifique sur l'image.

74. Sur la base de cette analyse, nous pourrions adresser la même critique à l'endroit de la thèse principale de Jean-Luc Nancy dans *Ego Sum* et *Le Regard du portrait* (voir NANCY 1979 ; 2000). Dans ce dernier ouvrage, l'auteur postule que le portrait « n'est pas la représentation d'un sujet : il est chaque fois l'exécution de la subjectivité ou de l'être-soi en tant que tel » (p. 34). Tout comme chez Marin, le tableau serait donc le lieu où le sujet *s'expose* : « La personne "en elle-même" est "dans" le tableau. Le tableau sans intérieur est l'intériorité ou l'intimité de la personne, il est en somme le sujet de son sujet : son support et sa substance, sa subjectivité et sa subjectilité, sa profondeur et sa surface, sa mêmeté et son altérité en une seule "identité" dont le nom est *portrait*. [...] Le sujet du portrait est le sujet qu'est le portrait lui-même » (p. 27 ; c'est Nancy qui souligne). Toujours est-il que Nancy ne fait pas la distinction entre le *je* qui parle et le *je* dont il parle. Dès lors, il reconduit la *même* aporie que nous avons cernée chez L. Marin. Notons que les propos de Nancy sur le portrait s'appuient massivement sur les textes de ce dernier.

Hypothèse de recherche

Jusqu'à présent notre regard a été un regard *objectivant* — le parfait analogon du signe envisagé uniquement en tant qu'entité transitive. Pour le dire schématiquement : notre regard ne s'est pas regardé, puisque son geste a été celui « d'aller vers » (transitivité). Cela dit, qu'en est-il du second vecteur du signe, celui de sa réflexivité, lorsque nous le considérons *en thématissant notre propre rôle devant l'image* ? Dans ce cas, notre regard, objectivant, devrait aussi pouvoir se dire comme regard, dans ce qu'il regarde. Cependant, dans notre situation actuelle, cela s'avère impossible, puisque toute la sémiologie ici en cause repose sur le présupposé selon lequel le signe et son récepteur sont des entités distinctes et opposées, l'un (le signe, sa visibilité) se posant devant l'autre (l'observateur, qui demeure, par le fait même, invisible, en retrait). Puisque nous sommes effectivement des êtres réflexifs devant les signes que nous interprétons, cet aspect de notre rapport au monde des signes doit pouvoir se dire *au sein d'une sémiologie*. Ainsi, nous pouvons concevoir, avec Fichte, une réflexibilité du signe qui serait immanente au plan de l'image et qui ferait en sorte que l'image devienne une « image-sujet » pour ainsi dire. Dans cette optique, l'image ne serait pas devant nous comme devant un phénoménologue contemplant le monde ; il faudrait renverser les rôles et envisager la situation où nous serions « en » l'image. Ou, plus précisément, où le regard serait lui-même pleinement regardé et donc thématisé en tant que regard et ce, par le biais de la représentation. Si chez Marin et les logiciens de Port-Royal le spectateur est obligatoirement exclu de la réflexibilité de l'image, chez Fichte et les romantiques, le souci sera porté vers la mise en place de systèmes sémiologiques dans lesquels celui qui s'exerce dans la représentation se trouve *indexé* par/en elle, des systèmes complexes englobant le spectateur dans le processus même de la réflexibilité du signe. Là où traditionnellement il y a opposition et exclusion, la pensée fichtéenne et romantique — inédite sur cette question, il faut y insister — repensera la relation sujet-objet en termes d'*effectuation*.

À la lumière de nos analyses précédentes, nous sommes maintenant en mesure de repenser notre tâche à partir d'un point de vue inédit, c'est-à-dire en employant les résultats de nos réflexions *comme méthode*. En effet, si les instances de réflexivité ayant fait l'objet de nos analyses dans les paragraphes *a*, *b*, *c*, *d* et *e* (ci-dessus) nous ont permis d'arriver à un constat (à savoir : la réflexivité dans l'âge classique s'inscrit sous la rubrique de la réflexivité d'objet), il a tout de même été possible d'envisager, ne serait-ce que de façon négative, à partir d'une critique des travaux de Louis Marin, une réflexivité dont les opérations relèveraient d'un ordre pragmatique. Nous poursuivons ainsi notre analyse des modalités de la réflexivité, mais désormais notre regard sera porté sur des instances de réflexivité englobant l'*usager* de la représentation.

Une telle approche sera féconde dans la mesure où elle nous aidera à déceler d'autres figures de la réflexivité qui n'ont pas fait l'objet des études de L. Marin ou de ses disciples. Par ailleurs, cette nouvelle méthodologie nous permettra d'articuler notre problématique en fonction d'une question précise : comment les artistes ont-ils tenté, historiquement, la figuration et l'inclusion de l'usager d'une image à même le cadre de la représentation ? À quelles fins et selon quels moyens ? Plusieurs nouveaux cas seront considérés et comparés et nous aboutirons encore une fois à un constat d'échec⁷⁵, que nous tiendrons pour fécond, puisque c'est à partir de cet échec d'englober l'usager dans ses images, dans le régime représentationnel de l'âge classique, que nous serons enfin en mesure de préciser le geste inédit du romantisme allemand sur ce plan.

Cette analyse du symbole indiciel chez Louis Marin a généré une nouvelle possibilité : celle de l'inclusion du sujet de l'énonciation dans le processus de la réflexivité du signe, ce qui signifie, dans ce contexte : dans le processus de *production*.

75. Pour être clair : il s'agira ici de l'échec, dans le cadre du régime de la représentation de l'âge classique, de figurer la réflexivité pragmatique. À partir de cet échec nous serons en mesure de comprendre le changement de paradigme qui est la condition de possibilité de l'esthétique romantique.

2. Perspectives, modes d'emploi romantiques

Les images qui se racontent

Le dernier chapitre s'est soldé par un constat : nous avons envisagé la possibilité d'une réflexivité de type énonciatrice qui ne soit pas du ressort de la réification du sujet de l'énonciation. Mais cela se posait en termes abstraits qui étaient ceux d'un texte méthodologique de Louis Marin. À présent, nous cherchons à concrétiser nos propos¹. Il se trouve qu'un des cas paradigmatiques de la réflexivité d'énonciation chez L. Marin est le dispositif de la perspective. En effet, dans plusieurs textes, dont l'article « À propos d'un carton de Le Brun » (1975) et les livres *Détruire la peinture* (1977) et *Opacité de la peinture* (1989), Louis Marin s'est penché sur la question de la perspective dans les œuvres de la Renaissance italienne (Paolo Uccello, Piero della Francesca, Il Pinturicchio) et de l'âge classique français (Nicolas Poussin, Charles Le Brun, Philippe de Champaigne) afin de démontrer que la perspective est la condition formelle de l'énonciation du discours iconique². Cette thèse constitue notre point d'amorce. Mais dans le chapitre actuel, nous nous écarterons quelque peu du projet marinien en ceci que nous viserons à cerner en quoi la perspective a elle-même pour sujet de l'énonciation une instance qu'elle ne peut figurer ni réfléchir mais qui, cependant, l'institue en tant qu'énoncé pictural : l'usager de la représentation. Nos analyses seront donc situées à un autre niveau que celles de Marin : alors que la question de cet auteur est de déterminer en quoi la perspective incarne le sujet de l'énonciation du récit iconique, notre problématique consistera à thématiser les modalités énonciatrices de la perspective, dans les cas où les images en perspective contiennent un récit autotélique (c'est-à-dire un récit sur la construction qu'elles présentent en racontant).

Dans les analyses de Marin, la perspective est l'instance énonciatrice du discours

1. Autrement dit : nous sommes toujours au point *e* (voir Tableau 1, p. 50).

2. Voir, à titre d'exemples : MARIN ([1977] 1997, p. 57 sqq. ; [1989] 2006, p. 63–94, 95–126, 131–158 ; [1989] 2006, p. 239 sqq.).

de l'image. Comment devons-nous alors penser, dans ce contexte, la fonction du spectateur ?³ Si la perspective est « énonciation », le spectateur ne joue-t-il par pour autant un rôle constitutif dans le discours figuratif, ou est-il le simple reflet passif de ce même discours, acteur paradoxal dont le propre de l'action est d'être inaction, inertie, activité *exclusivement* transitive ; donc acte qu'aucun énoncé ne révèle et qu'aucune réflexivité ne manifeste ? Qu'en est-il du spectateur à titre d'*agent* du discours pictural, dans le cadre du système perspectif ?

Voici notre hypothèse : en prenant pour point de départ la thèse de Marin selon laquelle le système perspectif est la « structure formelle de l'énonciation-représentation » ([1977] 1997, p. 57) — la perspective est le sujet de l'énonciation de la peinture comme récit —, nous postulons qu'il est un *autre* sujet de l'énonciation se cachant « derrière » le premier en quelque sorte, et que seuls les outils de la pragmatique permettent de déceler. Ainsi la perspective-énonciation serait elle-même enchâssée dans un cadre énonciatif plus large : celui constitué par le spectateur, envisagé comme « usager »⁴, c'est-à-dire comme instance agissante qui est l'*origine* du récit iconique tenu par l'image⁵.

Notre stratégie consistera à lire les illustrations pédagogiques figurant dans les traités comme le lieu d'une contradiction performative. Très précisément : cette contradiction résulte des gestes que posent les *usagers* (dont la fonction ne se réduit pas tout à fait à celle de « lecteur ») à *la lumière du récit pédagogique tenu par l'image*. En « lisant », ils agissent, mais en agissant, ils sapent la cohérence épistémologique de la démonstration. Ainsi, en se démontrant, la perspective dévoile du même coup toute l'ambiguïté de ses dispositifs illustrés, que nous devons situer « entre » le livre et le tableau, « entre » l'espace idéal et abstrait de la géométrie et la matérialité des images imprimées. L'usager de ces dispositifs doit s'orienter dans ce site aux frontières poreuses en posant des gestes que les images exigent de lui. Mais c'est en *réfléchissant* sur ces gestes alors que nous les expérimenterons *in actu*, à la première personne du singulier, que nous pourrons saisir dans toute son ampleur l'échec du projet de

3. Cette question est inséparable de celle-ci : comment devons-nous envisager la fonction de l'analyste et de son métadiscours ? (Comment ce métadiscours s'articule-t-il vis-à-vis de son objet ?) Est-il le simple reflet du discours iconique qu'il prend en charge ? (En s'effaçant ?)

4. À la lumière des analyses du dernier chapitre, nous sommes maintenant en mesure de définir l'usager de façon positive : ce terme englobe autant le lecteur des traités que l'analyste tenant un métadiscours sur les actes que celui-ci effectue en « lisant » les images.

5. Il s'agira donc ici de la question de la « démonstration » de la perspective, dans le sens très fécond où l'entend Hubert Damisch ([1987] 1993, p. 81–187).

rationalité par l'image auquel prétendent les traités de perspective de l'âge classique.

De par son caractère pédagogique, le traité de perspective illustré est le lieu par excellence où la perspective se démontre⁶. Il s'agit donc d'un cas exceptionnel d'autotélisme dans lequel l'image narrative tient un métadiscours sur son propre mode d'emploi. En envisageant les illustrations de ces traités comme des récits épistémologiques à part entière, nous amorçons notre analyse en évoquant un passage de *Détruire la peinture* :

L'histoire est donc caractérisée par un mode spécifique d'énonciation consistant à effacer, à exclure les marques de l'énonciation dans l'énoncé : dans l'histoire, l'énonciation ne s'énonce pas. Le récit est un discours à narrateur absent. Les événements de l'histoire *semblent* se raconter eux-mêmes dans le récit sans renvoyer à l'acte producteur du récit. (MARIN [1977] 1997, p. 35 ; c'est Marin qui souligne)

Bien qu'elles soient narratives (et s'inscrivent, par conséquent, dans la logique du récit historique), les illustrations dont nous proposons l'analyse ont la particularité d'afficher leurs propres conditions d'énonciation : les récits épistémologiques qui y sont narrés portent très précisément sur la *présence* du narrateur, sur celui qui *produit* la perspective-récit (ou la perspective-en-récit), narrateur qu'elles identifient, de surcroît, au récepteur de l'image. En énonçant, elles cherchent à s'énoncer, à opérer le geste de monstration de leur propre mode d'énonciation, sans quoi la démonstration de la perspective serait sans sujet ni objet. Nous pourrions dire de ce type d'illustration qu'il s'agit d'« autobiographies » de la raison-en-image. Mais tout comme la ruse de l'autobiographie, récit d'un moi dont l'énonciation est toujours décalée par rapport à ce qu'il relate (le sujet de l'énoncé se constituant comme le « simulacre du dispositif d'énonciation » (MARIN 1981, p. 41 ; cf. PAYANT 1987, p. 91), les illustrations des traités de perspective sont grevées par l'*impossibilité* de faire concorder les gestes de l'usager (le sujet de l'énonciation) avec ceux de son représentant dans l'image (le sujet de l'énoncé, celui qui est figuré *dans la représentation* à titre d'opérateur du système perspectif).

Ainsi, à la différence de L. Marin (et de R. Payant⁷), nous postulons que la struc-

6. À la différence de H. Damisch, dont les travaux autour du protocole de démonstration de la perspective ont principalement porté sur la *tavoletta* perdue de Brunelleschi, nos analyses auront pour objet paradigmatique les traités illustrés utilisés par les artistes et les savants de l'âge classique pour enseigner la construction de l'espace perspectif. Nous inscrivons notre propos dans l'histoire de la dissémination de la rationalité par le truchement de l'image reproductible.

7. Dans un texte intitulé « Picturalité et autoportrait : la fiction de l'autobiographie » (PAYANT

ture énonciatrice du dispositif de la perspective n'est pas l'équivalent pictural du sujet de l'énonciation dans le discours (il n'est pas possible de rabattre, de façon homogène et exclusive, la fonction pragmatique « sujet de l'énonciation » sur la fonction « perspective »). Et pour cause : nous verrons dans ce qui va suivre que la perspective est un système de signification qui est incapable de prendre en charge et de réfléchir la fonction énonciatrice au sens strict, et ce n'est qu'en cessant d'envisager ce système de façon objectivante que cette déficience (intrinsèque) devient pleinement visible⁸. Enfin, la structure autotélique des illustrations des traités, loin de clore le système perspectif, ouvre un abîme épistémologique et pragmatique : ce gouffre est le lieu où l'usager de la perspective s'abîme et met ainsi en péril le projet de rationalité par l'image ayant caractérisé l'*ethos* de transparence des systèmes de signification de l'âge classique.

Pour le dire autrement, l'aporie du système démonstratif de la perspective tient au fait qu'il lui est impossible d'émettre une théorie (immanente) des agents qui les instituent. Le point d'orgue de notre argumentation est la distinction entre contenu propositionnel et acte illocutoire⁹. Tout comme les actes de discours (*speech acts*), dont le contenu propositionnel peut, dans certains cas, contredire ce que ces mêmes actes accomplissent, les images de notre corpus sont structurées par deux vecteurs hétérogènes qui s'opposent : le *contenu conceptuel* de la perspective et les *moyens figuratifs* qui transmettent et effectuent un tel contenu. Dans tous les cas, cette aporie

1987, p. 87–103), René Payant a également soutenu la thèse selon laquelle « le dispositif pictural de l'énonciation » est rabattable sur « le point de fuite du système de la perspective comme inscription du sujet (je) » (p. 95).

8. En clair : il nous semble que la posture de Marin et de Payant devant l'image est celle d'un sujet contemplant un objet. *De ce point de vue*, il s'est avéré que l'image contemplée est dotée d'une structure transitive — ce que Marin appelle la transparence du récit iconique —, ainsi que d'une structure réflexive — la dimension formelle permettant à l'image d'énoncer son récit (perspective, architecture, etc.). Mais le cas du traité de perspective illustré nous permet de thématiser un *autre* point de vue, inédit, sur l'image : celui de l'usager, opérateur de l'image-perspective. De ce point de vue, qui n'est plus celui d'un regard sur un objet, mais plutôt celui d'un opérateur réfléchissant sur le lien entre ses propres gestes et l'outil qu'il manipule (qui est censé les lui renvoyer), poser l'équivalence entre la perspective et le sujet de l'énonciation n'a plus de sens. Et pour cause : de par son mode d'emploi intrinsèque, la perspective est grevée d'une contradiction performative à chaque fois qu'elle se donne pour tâche de figurer son usager. Elle est donc constituée par un échec d'énonciation (elle est sans sujet, pour ainsi dire). L'ensemble de ce chapitre a pour but de le démontrer.

9. Recanati écrit à ce sujet : « Pour qu'un énoncé soit performatif [...] il ne suffit pas qu'il constitue une réalité nouvelle, à savoir la réalité de l'acte de parole accompli par son énonciation ; il faut que l'énonciation [acte illocutoire] soit (ou plutôt se présente comme) constitutive de *la réalité à laquelle l'énoncé fait référence* [contenu propositionnel] » (1981, p. 85 sq. ; c'est Recanati qui souligne). Ainsi, l'aporie des traités de perspective sur laquelle nous insistons ne résulte pas seulement du fait qu'il y a disjonction entre acte illocutoire et contenu propositionnel (ce qui constituerait, certes, ce qu'Austin nommerait des *infelicitous performatives*). Il y a, de surcroît, *opposition manifeste* entre ces deux dimensions, ce qui donne lieu à une contradiction performative du même ordre que les énoncés de type : *tout homme est un menteur*. « *Les contradictions pragmatiques*, écrit Recanati, *sont des propositions que contredit le fait de leur propre énonciation* ». Tel est le fait des illustrations pédagogiques dont nous proposons l'analyse. Voir RECANATI (1979, p. 197 ; c'est Recanati qui souligne).

entre concept et exposition (omniprésente dans les traités en question) a lieu dès qu'il est question de *figurer* l'usager de la perspective *dans* le récit pédagogique de l'image. En dernière analyse, il se pourrait que l'inclusion (figurative) de sujet de la perspective dans le système qu'il manipule soit la pierre d'achoppement de ce système et ce qui lui empêche d'accéder à la « scientificité » (au sens large)¹⁰.

À cela deux conséquences : d'une part, en thématissant l'apport de l'usager, ultime niveau d'énonciation, dans les récits autorisés de la perspective, nous serons en mesure de cerner le paradoxe performatif qui est *constitutif* de l'enseignement de la perspective à l'âge classique. D'autre part, en distinguant ce niveau d'énonciation de celui incarné par le focalisateur (la figure du dessinateur) des images-énoncés en cause dans les traités, nous ouvrons la possibilité d'une éventuelle *coordination* de ces fonctions pragmatiques hétérogènes. Nous démontrons, dans les prochains chapitres, que l'enjeu du discours philosophique de Fichte et des pratiques artistiques des romantiques a très précisément été celui de concrétiser cette possibilité que nous ne pouvons que mentionner au passage¹¹.

Enfin, il importe d'insister dès à présent sur le caractère *historique* de notre démarche. En effet, nous postulons que les traités de perspective véhiculent une contradiction performative que nous ne pouvons saisir *qu'à l'aide des outils de la pragmatique*. Or il s'avère que de tels outils ont été affinés à Iéna dans les années 1790, dans les écrits philosophiques de Fichte. Bien que notre méthodologie s'appuie sur les conceptions austiniennes et postaustiniennes de la performativité, l'ensemble de ce chapitre renvoie également de façon souterraine aux travaux de J.G. Fichte, et plus particulièrement au « nouveau » Fichte à qui les historiens de la philosophie contemporains attribuent la paternité de la première théorie de la performativité¹². Il convient de lire les analyses qui vont suivre portant sur les insuffisances performatives des traités de perspective comme une concrétisation, sur le plan de l'histoire matérielle,

10. Tout comme Jean Dhombres, nous postulons que la scientificité d'un système épistémologique donné tient à sa capacité à thématiser ses propres fondements : « There are drawings, paintings, and even discourses on drawings and paintings that have been seen and read by many whose implications have not been fully grasped. [...] For example, many diagrams in Euclid's Elements [...] use some kind of perspective technique in order to represent a cone, a cube, or a polyhedron [...] but without any acknowledgement of the rule or conventions of perspective. This is a very peculiar situation for a mathematical book that at the very least is supposed to be self-contained and should contain no gaps in reasoning (and a figure would necessarily be a part of the book's rational structure) » (2003, p. 177).

11. Possibilité que nous analyserons, le temps venu, à l'aide des outils de la narratologie que sont la « voix » et le « mode », dont un des aspects se nomme, selon Gérard Genette (l'expression est heureuse) : « la perspective » (GENETTE 1972, p. 183–267). Cf. BAL (1977, p. 107–127).

12. Les recherches de I. Thomas-Fogiel sont essentielles à cet égard. Nous rappelons ici les propos que nous avons évoqués dans notre Introduction : aux yeux de cette auteure, la Doctrine de la science a pour moteur une dynamique performative. Ainsi, la réflexivité pragmatique livrerait et la méthode et la visée de la démarche fichtéenne. Nous renvoyons à *Critique de la représentation : Étude sur Fichte* (THOMAS-FOGIEL 2000), ouvrage essentiel pour l'intelligence de cette dynamique.

de la thèse fichtéenne émise dans le § 4 de la *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* de 1794–1795 selon laquelle le système de la Représentation de l'âge classique est contradictoire sur le plan pragmatique. Par ailleurs, la thèse fichtéenne est demeurée sans écho dans le champ disciplinaire de l'histoire de l'art, même si elle a été déterminante pour la genèse du projet romantique. C'est dire à quel point certains aspects de ce projet sont encore méconnus aujourd'hui. Nous nous proposons de *manipuler* ces outils afin d'analyser un corpus historique. Notre démarche — ce retour à la perspective, qui est aussi et avant tout un retour aux *prémises* du moment romantique — a donc des incidences méthodologiques¹³ et historiques¹⁴ sur l'ensemble de notre recherche. Aussi notre propos est-il à lire comme une critique *située* (historiquement) qui a pour effet de produire des nouveaux savoirs autant sur le romantisme que sur la perspective¹⁵.

À la lumière de ces considérations, il importe de légitimer ici l'importance du traité de perspective pour les artistes romantiques. En effet, en dépit d'un certain préjugé historiographique selon lequel la peinture romantique aurait délaissé la perspective, il se trouve que bon nombre d'artistes étaient des maîtres en matière de projection perspective — même ceux dont la démarche artistique récusait la *ligne*. Tel est le cas, par exemple, de Turner, qui fut élu au poste de Professeur de perspective à la Royal Academy le 10 décembre 1807 et qui avait étudié le dessin d'architecture avec Thomas Malton Jr. Comme le signale à juste titre Pierre Wat dans *Naissance de l'art romantique* (WAT 1998, p. 32), le père de ce dernier était l'auteur d'un important traité de perspective que Turner connaissait bien, *A Compleat Treatise on Perspective in Theory and Practice on the Principles of Dr Brook Taylor* (1775). Mais la question de la perspective, autant dans le contexte anglais qu'allemand, était également liée à des enjeux politiques : si, pour Turner, la perspective était un instrument au service de l'Empire Britannique (WAT 1998, p. 32), pour les romantiques allemands, sa *transformation* permettait d'opérer une critique de l'espace français et de son spectateur passif, tout en proposant un nouveau dispositif relationnel, comme nous aurons l'occasion de constater au chapitre 5, *Les dispositifs relationnels de Caspar David Friedrich*, alors que nous mesurerons plus précisément l'importance du traité de perspective illustré

13. Elle nous permet de poser une question fondamentale : *quels sont les problèmes de méthode que nous pouvons cerner en interrogeant la perspective à l'aide de l'outillage fichtéen/romantique ?*

14. La question soulevée dans la note précédente est donc indissociable de celle-ci : *à quoi la critique fichtéenne/romantique de la représentation répond-elle, sur le plan historique ?*

15. L'analyse des traités de perspective ne nous éloignera pas du romantisme. Au contraire : nous postulons que la dimension picturale du projet romantique en Allemagne — et nous pensons surtout à la démarche de Caspar David Friedrich — demeure incompréhensible sans un examen préalable des enjeux pragmatiques de la perspective. À notre sens, le traité de perspective illustré a joué un rôle fondamental (et méconnu) dans la genèse du premier romantisme allemand. *Étudier la perspective nous conduira donc au cœur de la problématique romantique et de sa critique de la représentation.*

dans la démarche de cet artiste.

Le traité de perspective illustré

À notre sens, le traité de perspective illustré est un type de *dispositif* pédagogique imprimé¹⁶ alliant texte et image dont l'exemplaire le plus ancien remonte aux premières années du 16^e siècle¹⁷ : il s'agit du traité *De artificiali perspectiva* de Jean Pélerin (VIATOR 1505)¹⁸. Ce type d'ouvrage innove en ceci qu'il pose une relation texte-image qui est sans équivalent dans l'histoire du traité scientifique moderne. Alors que dans les premières éditions italiennes de l'*Optique* d'Euclide¹⁹, par exemple, les démonstrations s'appuient massivement sur des explications textuelles (que les images sont censées exemplifier), les estampes accompagnant le *De artificiali perspectiva* « incarnent » les contenus conceptuels de ce livre, si bien que le texte signé Viator a pour unique fonction d'appuyer ce que les images *effectuent*, en ne fournissant que des informations contextuelles ou préliminaires²⁰. Sans doute est-il vrai que les énoncés textuels de tous les traités postérieurs, y compris les plus sophistiqués, jouent un rôle secondaire vis-à-vis des images qui ne sera jamais celui de *fonder* (au sens épistémologique) la démonstration de la perspective en tant que système rationnel²¹. Après que le lecteur a saisi le sens des lignes et fonctions figuratives de l'image démonstrative qu'il a sous les yeux, la perspective, connaissance figurative recevable

16. En envisageant le traité de perspective comme un dispositif pédagogique, notre recherche vise à contribuer aux travaux récents de D.R. Edward Wright portant sur la démarche pédagogique de Leon Battista Alberti. Selon cet auteur : « [le] stesse dimensioni fisiche dei manoscritti di Alberti sembrano implicare anche finalità pedagogiche » (2010, p. 15).

17. Pour un survol de la recherche actuelle sur le traité de perspective illustré, nous renvoyons à l'ouvrage collectif dirigé par MASSEY (2003b). Pour une recension de la plupart des traités historiques imprimés, voir ANDERSEN (2007). Nous signalons également les ouvrages suivants, qui sont des études touchant à la perspective, menées dans le champ de la philosophie contemporaine : *La croisée du visible* de Jean-Luc Marion (MARION 1996), *L'origine de la perspective* de Hubert Damisch (DAMISCH [1987] 1993), *Infinity and Perspective* de Karsten Harries (HARRIES 2001), *Fenêtre* de Gérard Wajcman (WAJCMAN 2004) et *Disclosing Horizons* de Nicholas Temple (TEMPLE 2007). Ces études ont pour point commun d'aborder la problématique de la perspective à la lumière de la phénoménologie (Husserl, Heidegger, Levinas). Sauf exception, nous excluons, dans les analyses que nous proposons dans ce chapitre, les traités du Quattrocento, dont le *De Pictura* de L.-B. Alberti (1435) et le *De prospectiva pingendi* de Piero della Francesca (vers 1472-1475), en raison de leur mode de circulation. Dans les deux cas, il ne s'agit pas de traités de perspective imprimés. De plus, le *De Pictura* ne contient aucune image. L'illustration iconique joue un rôle cardinal dans ce qui va suivre.

18. Viator est une version latine du nom de l'auteur.

19. Nous renvoyons à titre d'exemple à la traduction de l'*Optique* d'Egnatio Danti qui a eu une influence considérable sur l'histoire du traité de perspective italien (voir EUCLIDE (1573)).

20. Sans doute *après* Descartes cela s'est joué autrement. Il appartient à Descartes d'avoir formalisé les relations géométriques à l'aide d'un système algébrique (composé de signes textuels).

21. Certes, plusieurs traités contiennent un préambule dans lequel l'auteur reproduit textuellement quelques définitions et axiomes issus des *Éléments* d'Euclide. Mais cette juxtaposition de propositions géométriques (au sens propre) et d'images en perspective ne fait qu'accentuer les différences entre les deux régimes de rationalité auxquels appartiennent des deux séries d'énoncés.

par autrui, ne se manifeste *qu'à partir de l'image elle-même*. Par conséquent, les images sont ce sur quoi les prétentions « scientifiques » de ces livres sont fondées. Aussi ces traités relèvent-ils d'un contexte très particulier dans l'histoire croisée des sciences et des arts : ici, les images sont à la fois le moyen et la fin, la méthode et la preuve (d'elles-mêmes)²².

Par ailleurs, le traité de perspective est le produit d'une nouvelle rationalité figurative exigeant des compétences inédites de la part du récepteur : le « lecteur » des traités doit interpréter des signes visuels complexes relevant de champs épistémologiques hétérogènes. De par le cadre pédagogique des livres en question, ces signes fonctionnent à deux titres simultanément : ils sont des *représentations* du système perspectif ainsi que la *présentation* (la manifestation immédiate) de la perspective en personne. Bien qu'il ne soit pas tout à fait légitime d'inscrire le traité de perspective dans l'ensemble englobant les traités de mathématique et de physique (les premiers ayant été produits, disséminés et reçus par des usagers provenant autant des milieux humanistes que des milieux pratiques), il est un invariant dans tous les traités scientifiques de la modernité : leur mode d'emploi. En effet, ces livres s'appuient sur un protocole scientifique qui s'applique encore dans les domaines savants les plus divers. Selon ce protocole, la transmission d'un savoir objectif à autrui a pour exigence que le récepteur prenne en charge le processus de contre-vérification de la démonstration. Ainsi, le récepteur se doit de *se démontrer*, pour soi et à partir de ses propres moyens, que la conclusion à laquelle il ou elle arrive est bien celle à laquelle prétend l'auteur. Donc la validité en matière de perspective — surtout dans le contexte pédagogique des traités — a pour garant les *gestes* effectués par le « lecteur » et ce, *en fonction des images*. Selon Hubert Damisch, ce protocole de contre-vérification est l'« origine » même de la perspective, du moins si nous nous tenons au mythe de la *tavoletta* de Brunelleschi et aux propos de son premier historien, Manetti (DAMISCH [1987] 1993, p. 89 sq.). Cette origine est répétée (au sens théâtral) chaque fois qu'un lecteur manipule l'image qu'il a sous les yeux et met ainsi en branle le dispositif pédagogique par le truchement duquel la perspective se démontre.

Il s'ensuit que les lecteurs et les auteurs de ces traités sont sur un pied d'égalité, du moins en ce qui concerne la dimension *épistémologique* de ces ouvrages — c'est-à-dire la dimension qui a trait à la *validité* des illustrations. Ainsi convient-il d'envisager ces images comme le fruit d'un procès d'hybridation entre les premiers discours scientifiques et artistiques de la modernité. Dans cette optique, les images démontrant la perspective s'inscrivent dans un paradigme dans lequel la figure de l'artiste autonome

22. Nous renvoyons aux analyses de J. Dhombres portant sur les illustrations des *Éléments* d'Euclide (2003, p. 177 sq.). Elles sont tout à fait pertinentes pour l'intelligence des dimensions épistémologiques des traités de perspective illustrés.

cède le pas à un nouveau type de spectateur dont le propre n'est pas seulement l'acte de regarder, mais surtout l'acte de produire ce qu'il regarde (ici, spectateur et artiste sont des fonctions réciproques et inséparables). Il s'agit en quelque sorte de l'invention d'un modèle d'intersubjectivité qui a pour *médium* ce que nous pourrions appeler « la rationalité figurative ».

Cela posé, il est loisible d'approfondir la dimension visuelle de la rationalité que transmettent ces ouvrages en investissant un corpus d'images emblématiques de l'âge d'or du traité de perspective, c'est-à-dire les 16^e et 17^e siècles. Nous proposons comme point d'amorce une eau-forte publiée dans *Le due regole della prospettiva pratica* de l'architecte Iacomo Barozzi da Vignola (voir VIGNOLA 1583 ; 2003)²³. Il s'agit de l'illustration accompagnant la première règle (*prima regola*) de l'auteur (fig. 5 et 6). Cette image est composée d'une série d'éléments figuratifs (le personnage féminin à gauche, les lignes projetées à partir de son œil, le dallage au centre, les trois carrés en bas à droite) relevant de régimes sémiologiques distincts. Ainsi, le lecteur compétent devra reconnaître que les *valeurs* qu'il accordera à chacun de ces éléments ne sont pas du même ordre : en effet, il s'agit de représentations *symboliques* (les lignes de projection), *iconiques* (le personnage féminin) ou « *idéelles* », c'est-à-dire mathématiques (les relations constituées par les segments perpendiculaires GB et AB ; les trois carrés se trouvant sous le segment CD). Dans certains cas, une partie de l'image opère une synthèse entre au moins deux régimes sémiologiques : le segment CG, par exemple, est à la fois une représentation symbolique du plan de projection tel que le perçoit le personnage féminin et une entité géométrique à part entière dont les propriétés sont conformes aux lois de la géométrie euclidienne à deux dimensions.

Comme dans la plupart des traités, les figures dans *Le due regole* sont accompagnées d'une série de définitions textuelles. D'entrée de jeu l'auteur définit le segment AC : celui-ci représente la distance séparant le corps du spectateur féminin du plan du tableau AB (littéralement : la *parete*, c'est-à-dire la paroi). GB se veut la distance entre l'œil du spectateur et le tableau, mais il s'agit également de la ligne d'horizon de la perspective qui apparaîtra au centre de l'image, au terme de la construction. Ainsi, cette eau-forte *représente* un spectateur de profil se tenant devant une paroi²⁴.

23. Ce traité a eu un impact considérable sur l'histoire de la perspective. Il a été publié à titre posthume par le mathématicien Egnatio Danti, qui y adjoint un appareil critique plus important que le texte original de Vignola. L'éditeur a pris le soin de différencier les propos de Vignola de ceux de Danti à l'aide de deux ordres typographiques distincts. La genèse et la structure de ce traité ont fait l'objet de quelques textes importants. Nous renvoyons à FIORANI (2003, p. 127–159) et à KITAO (1962, p. 173–199).

24. La fonction de cette figure féminine était sans doute connue des lecteurs de Vignola : il s'agit d'une représentation iconique de l'usager de la perspective et donc du lecteur/spectateur du traité. En effet, dans une planche se trouvant à la page 55 du *Le due regole* (notre fig. 7), un personnage masculin se tient de profil devant un mur ou un tableau « transparent » à travers duquel passent les rayons visuels liant son œil aux arêtes d'un prisme octogonal gisant au sol, à droite. Le choix motivant la forme octogonale n'est peut-être pas gratuit : il s'agit d'un schéma abstrait renvoyant au plan du baptistère



illustration retirée

Fig. 5. — Iacomo Barozzi da Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola con i comentarij del R.P.M. Egnatio Danti dell ordine de predicatori matematico dello studio di Bologna*, Rome, Francesco Zannetti, 1583, p. 69, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photo de l'auteur.



Fig. 6. — Iacomo Barozzi da Vignola, *Le due regole*, 1583, p. 69 (détail).

Cette dernière nous est elle-même montrée de profil, à nous, lecteurs de Vignola.

Tout ce qui se trouve sous la ligne de terre (le segment CD) est doté d'un autre statut : il s'agit d'un plan au sol des volumes qui feront l'objet de la projection. Un lecteur contemporain ayant fréquenté les textes canoniques d'Euclide aurait sans doute remarqué que l'ensemble de la planche reprend la dixième proposition de l'*Optique*²⁵. Ainsi, il comprendrait aisément que les segments AR, RP et PQ sont perçus *par la femme dont l'œil est situé au point G* comme les longueurs AL, LK et KH. D'ailleurs, sur le plan historique, l'intérêt de cette démonstration tient à la façon dont elle transmet un contenu conceptuel que le lecteur est tenu d'*expérimenter* : le lecteur attentif de Vignola sera également en mesure de *percevoir* que les segments AR, RP et PQ deviennent des quantités égales disposées en ordre dans l'espace projectif se trouvant au centre de l'image. Son regard est donc conforme à la perception imputée au personnage féminin. Comme le souligne à juste titre Lyle Massey, le *prima regola* de Vignola surprendra tout amateur de la *costruzione legittima* d'Alberti dans la mesure où le point de fuite n'est pas ce qui précède la construction, mais bien ce qui en résulte (MASSEY 2003a, p. 164–166 ; 2007, p. 51 sqq.). Le texte de Vignola (ainsi que le commentaire plus détaillé de Danti) sont tous deux consacrés à expliquer

San Giovanni de Florence. Ainsi est-il question d'évoquer, au moyen de ce mur carré et de l'image qui y est projetée, la *tavoletta* de Brunelleschi. Les propos de Vignola et de Danti semblent appuyer cette hypothèse : selon Vignola, l'eau-forte en question démontre « il nascimento di questa regola ». Danti, quant à lui, postule qu'elle illustre « l'origine, anzi l'essentia della Prospettiva » (VIGNOLA 1583, p. 55, 56).

25. Une traduction italienne de l'*Optique*, signée Egnatio Danti, avait paru à Florence en 1573. Pour une analyse de la dixième proposition, nous renvoyons à EDGERTON JR. (1966, p. 373 sqq.). Nous renvoyons également à un texte de C.D. Brownson qui approfondit de façon rigoureuse la relation entre l'optique mathématique et la perspective (1981, p. 165–194).

illustration retirée

Fig. 7. — Iacomo Barozzi da Vignola, *Le due regole*, 1583, p. 55, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photo de l'auteur.

l'opération génératrice de l'illusion de la perspective, qui ne s'articule pas autour d'un point. Pour mémoire, l'originalité de la démonstration tient à la façon dont Vignola calcule les mesures des lignes transversales (celles complétant l'illusion de l'espace en trois dimensions). Ainsi, nous obtenons les segments SA, OL et NK, au centre de la planche, en mesurant AE, Add et Aff. Ces derniers sont obtenus à l'aide d'un calcul purement géométrique qui a pour origine le pied du personnage féminin, soit le point C. Mais il n'entre pas dans notre propos de nous y attarder.

Nous insisterons plutôt sur les *prémisses* de la démonstration dans son ensemble. Le tout premier geste de Vignola consistait à définir la femme se tenant à gauche et le segment vertical AB comme le spectateur et le tableau, respectivement. Un premier constat s'impose : cette image s'avère une représentation *de notre propre acte de la regarder, hic et nunc*. Pourquoi cette conclusion ? Parce que devant cette image, nous sommes bien devant un *plan d'immanence* : cette eau-forte tient un discours *sur* la perspective, discours dont la « grammaire » est elle-même constituée *par* la perspective. Il en résulte qu'aucune extériorité n'est envisageable dans le récit autorisé de la figure. Nous appellerons cette dimension *l'immanence systémique* des images démonstratives des traités de perspective.

D'ailleurs, au terme de notre parcours, ce que nous voyons au centre de l'image, à savoir le dallage en perspective, c'est très précisément ce que le personnage féminin (notre homologue dans le tableau) voyait depuis le début, dans l'étendue transversale — pour nous invisible — de la paroi/tableau AB. (Signalons que de notre point de vue, AB n'est pas la représentation iconique d'une paroi ou d'un tableau, mais la *présentification* d'une entité géométrique)²⁶. Donc, deuxième constat à la lumière de cet échange de regards réciproques et ordonnés temporellement : en régime pédagogique, la perspective se démontre *en signifiant un regard par le truchement d'un autre regard*. Ici, voir « correctement » (selon la validité projetée par l'image), c'est voir selon le regard d'autrui (du personnage féminin se tenant à gauche). Nous appelons cette fonction : la *délégation du regard*.

De plus, comme le souligne Lyle Massey dans ses deux textes consacrés à ce traité, la démonstration de Vignola s'appuie sur deux « compétences » distinctes chez le récepteur, à savoir la capacité consistant à *concevoir* et celle consistant à *percevoir*. Massey écrit à ce sujet : « [Vignola's] demonstration is quite extraordinary in the precise

26. Cette différence tient à la sémiologie du trait : un trait-représentation est un trait qui tient lieu d'un objet qui, par définition, est absent. Telle est la ligne AB, envisagée comme signe iconique. Mais cette *même* ligne, envisagée du point de vue mathématique, est la présentification d'une valeur géométrique « en personne », pour ainsi dire. Dans ce cas, il serait insensé d'opposer signe et référent, puisqu'ici le signe *est* son référent. Devant ces éléments figuratifs, le lecteur du *Le due regole* doit faire un choix. Par exemple, il doit décider si AH est une figure géométrique, ou bien s'il s'agit d'une *image* (c'est-à-dire une ligne en raccourci, perpendiculaire à son axe de vision).

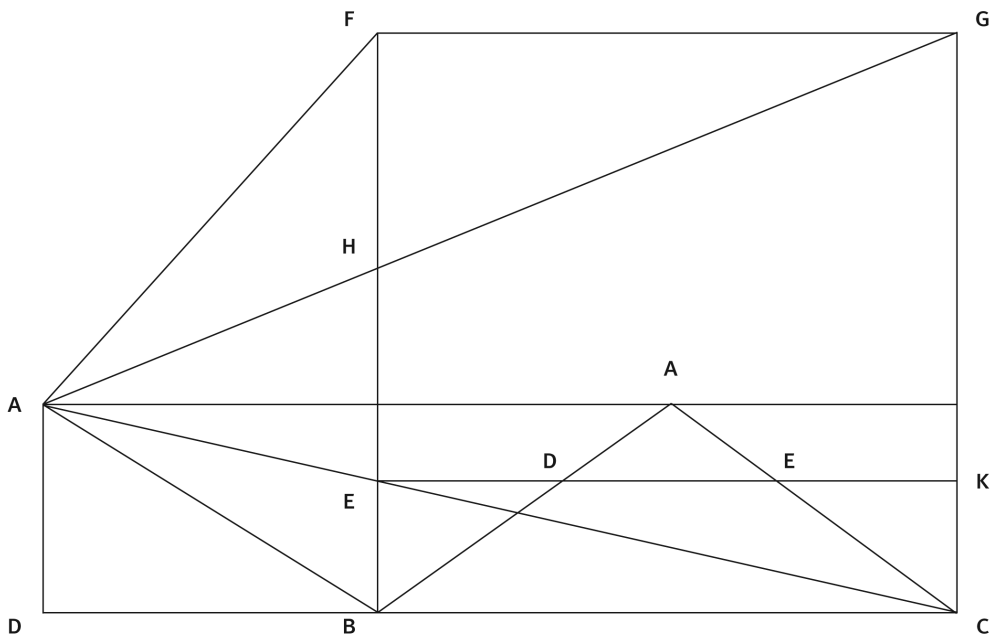


Fig. 8. — Piero della Francesca, Prop. 13, Liv. 1, *De prospectiva pingendi*. Dessin de l'auteur.

way that it shows how the perpendicular line marking the plane of intersection, *BA*, represents both what we see and how we see it » (MASSEY 2003a, p. 165). Ainsi, l'interprétation de cette eau-forte exige d'abord que nous *concevions* une série de règles et de relations mathématiques. Mais ce processus cognitif est indépendant de celui consistant à *percevoir* l'espace perspectif effectivement constitué. Par conséquent, aux yeux de L. Massey, Vignola « presents us with a fallacy, pointing out that while we can see that the perspective is measured and rational, nevertheless we cannot actually see ourselves seeing this. We must make a choice between apprehending the geometric relationships illustrated in the diagram and embodying the external viewpoint that the diagram constructs » (2007, p. 53). Ainsi, la perspective — voici notre troisième et dernier constat — se démontre en faisant appel à deux expériences cognitives de nature différente, l'une, intelligible, l'autre, « phénoménologique ». Il y aurait donc une *disjonction* au niveau des aptitudes du récepteur²⁷.

27. Le *De prospectiva pingendi* de Piero della Francesca, (vers 1472–1475) contient la matrice de la disjonction que relève Massey en lisant *Le due regole* (1583). C'est dire à quel point cette dernière appartient à l'histoire même de la *perspectiva artificialis*. Tous les cas de disjonction ultérieurs ne sont que des variations sur le schéma principal de Piero (Livre 1, Proposition 13), qui s'appuie exclusivement sur des instruments géométriques (notre fig. 8). En dépit de son caractère abstrait, le schéma démonstratif qu'il propose ne s'affranchit par pour autant de la disjonction entre les moments perceptif et cognitif. Pour s'en convaincre, il est loisible de le décomposer en cinq moments principaux, articulés autour d'une unique figure carrée subissant cinq opérations (voir notre fig. 9). Chaque moment est un jalon dans le

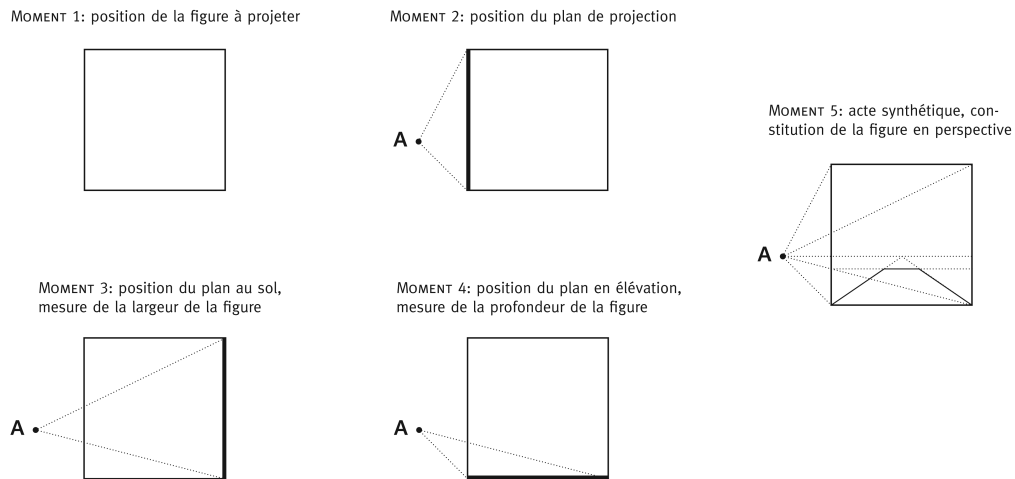


Fig. 9. — Décomposition de la Prop. 13, Liv. 1, *De prospectiva pingendi*. Dessin de l'auteur.

circuit perceptif/cognitif de la démonstration. Bien que le schéma de Piero soit bidimensionnel, il incombe à l'utilisateur de poser une série d'actes imaginaires consistant à spatialiser, en trois dimensions, les étapes progressives de la démarche. Dans un premier temps, une figure carrée est posée ; celle-ci fonctionne à deux titres : il s'agit de la figure à projeter ainsi que le plan de projection où l'espace perspectif sera construit. Il y a là négation de la surface de la feuille de papier sur laquelle cette figure est dessinée, et affirmation d'un cadre, d'une « fenêtre ouverte » sur un espace idéal. Dans un deuxième temps, le point A est défini comme le lieu où se situe l'œil du spectateur. Le segment à l'extrémité gauche du carré agit à titre de plan de projection. La position de l'utilisateur (et non pas celle du spectateur représenté au point A) est indéterminée, dans la mesure où la figure nous donne à voir *simultanément* un plan au sol et un plan en élévation. Donc nous avons deux points de vue sur le lien entre spectateur (point A) et représentation (le plan de projection). Dans un troisième temps, le segment à l'extrémité droite de la figure carrée représente la largeur qui doit être projetée en perspective. Ici, l'utilisateur surplombe le schéma. Dans un quatrième temps, le segment inférieur du *même* carré représente la profondeur de l'objet à projeter ; le point A demeure inchangé. L'utilisateur est situé en face de la figure, qu'il voit maintenant en élévation. Dans un cinquième et dernier temps, ces éléments sont synthétisés, en sorte que le carré est rabattu à l'intérieur même du plan de projection qu'il constituait à titre de figure géométrique. À coup sûr, les variations topologiques de Piero exigent des compétences cognitives et géométriques très particulières de la part de l'utilisateur, afin qu'il puisse s'approprier et constituer l'espace qui y est produit. Entre autres, l'utilisateur doit pouvoir distinguer son point de vue de celui imputé au spectateur (au point A). Par conséquent, le schéma de Piero n'est pas indemne de la contradiction entre « voix » et « perspective », sur laquelle nous reviendrons, *infra*. Sans doute le génie de Piero tient au caractère synthétique de sa démarche, dont la précision et l'économie ne manqueront pas d'étonner. La synthèse de Piero fait abstraction de la surface sur laquelle elle s'inscrit et exige que le spectateur se positionne mentalement vis-à-vis d'un carré subissant cinq permutations. Chaque acte de position construit un moment différent dans la démonstration de la perspective. Mais le schéma contient tous ces moments en puissance (d'où la difficulté redoutable de l'interpréter). En effet, il se base sur la figure la plus générale : le carré. Celle où le plan de projection, la figure en élévation, la figure étendue et en profondeur, et la figure au sens absolu sont identiques. Un fait curieux en résulte : le plan de projection *est* la figure à projeter et vice-versa. Pour une analyse détaillée de cette construction, nous renvoyons à FIELD (2005, p. 129–184). Voir également ELKINS (1987, p. 220–230), dont l'hypothèse est séduisante : ce schéma aurait pour auteur L.-B. Alberti, qui l'aurait enseigné à Piero à l'époque où il rédigeait le *Della pittura*.

Il importe de souligner que les thèses de L. Massey (dont l'originalité tient au fait qu'elles mettent de l'avant la dimension corporelle de la perception des images de Vignola) nous permettent d'ouvrir un nouveau champ de recherches sur la perspective. Il se pourrait que la disjonction faisant l'objet de ses analyses ne soit pas le propre des seules images de *Le due regole*. En effet, de façon générale, cette disjonction permet à l'historien de thématiser un paradoxe, plus profond, dont ces images ne sont que les manifestations singulières : un paradoxe d'épistémologie visuelle. Ainsi, la disjonction de Massey n'est qu'un cas particulier d'un problème plus répandu, à savoir celui des usages pragmatiques des illustrations des traités de perspective. Cela posé, il convient de préciser que la visibilité même de la problématique que nous allons maintenant élucider a pour condition préalable que nous cessions d'envisager ces images en tant qu'enveloppes picturales d'un contenu conceptuel abstrait et que nous nous attardions à leur « valeur d'usage », à leur *efficacité*. L'analyse que nous proposons s'inscrit dans ce que nous pourrions appeler, d'après Austin, une critique de « l'illusion descriptive » de la perspective (AUSTIN 1970, p. 39). Ce qui signifie : il s'agira d'une analyse des modalités *performatives* des images-énoncés en question.

Ou pour dire cela autrement : nous nous éloignerons quelque peu des considérations phénoménologiques de Massey afin de poser une question nouvelle, relevant du champ épistémologique, et qui porte très spécifiquement sur la *validité* des images démonstratives de notre corpus. À partir de nos trois constats, il sera loisible de démontrer qu'en régime pédagogique, les images visant à démontrer la perspective à autrui sont grevées d'une contradiction entre le *discours* qu'elles tiennent *sur* la perspective et les *moyens figuratifs* employés par ce même discours. À strictement parler, il s'agit là de ce que la pragmatique appelle une *contradiction performative*, c'est-à-dire un conflit résultant des *usages* d'un système épistémologique donné. Et dans le cas du traité de perspective illustré, le « lieu » d'une telle contradiction — nous le verrons à l'instant —, c'est *l'usage* du système.

Afin de comprendre cet enjeu fondamental, nous commenterons une image publiée dans ce qui est sans doute un des traités le plus « rigoureux » de l'âge classique français : la *Manière universelle de Mr Desargues pour pratiquer la perspective*, livre signé Abraham Bosse (1648)²⁸. La *Manière universelle* contient une illustration (fig.

Pour la démonstration intégrale de l'artiste, voir DELLA FRANCESCA (1998, p. 57 sqq.). Notons enfin que l'ensemble de la démarche de Piero, *envisagée du point de vue de ce que fait l'usager*, s'articule autour de la figure d'un *cube*. Ces permutations en trois dimensions, opérées à partir d'un point de vue fixe (celui de l'imagination de l'usager), met ainsi en relation le point de vue d'un spectateur postulé (le point A) et ce que le positionnement d'un tel spectateur lui permet d'embrasser du regard. Ainsi l'opération de Piero relève de l'acte phénoménologique par excellence : la réflexion autour d'une forme cubique (HUSSERL 1994, p. 85 sqq.). Merleau-Ponty reprend le cube husserlien en l'inscrivant dans un espace domestique (en l'occurrence un appartement). Cf. MERLEAU-PONTY (1945, p. 235 sqq.).

28. Il n'est pas exagéré de qualifier la *Manière universelle* de livre rigoureux. Cet ouvrage a été rédigé

10) représentant une vue d'ensemble sur le système perspectif (tel que l'envisageaient A. Bosse et Girard Desargues²⁹). Bien que cette image porte essentiellement sur les innovations en matière de perspective proposées par Bosse et Desargues³⁰, nous nous bornerons à étudier la façon dont elle *figure* les relations entre spectateur, espace et acte de projection.

Tout comme dans l'image de Vignola, l'usager est représenté dans le lieu qui lui est assigné par le système. Le texte accompagnant la planche permet au lecteur de s'orienter dans l'enchevêtrement des lignes qui, selon leurs fonctions respectives, doivent s'interpréter différemment. Le protagoniste se tient debout sur une surface plane divisée par deux axes perpendiculaires (que nous pourrions appeler aujourd'hui un plan cartésien). Ce personnage tient des fils dans sa main droite, vis-à-vis de son œil. Ces fils, reliés aux arêtes d'un carré dessiné au sol, constituent la « pyramide visuelle » délimitant ladite figure carrée. L'image dans son ensemble s'avère une métareprésentation du dispositif perspectif lui-même.

Mais comment devons-nous interpréter l'*intégration* de ce corps dans l'espace — très ambigu — dans lequel il se meut ? Le texte de A. Bosse ne nous le dit pas. Il convient de remarquer, cependant, que le corps de ce personnage s'articule très mal avec le plan géométrique sur lequel il se tient — et ce, en dépit de cette ombre perpendiculaire au corps du protagoniste qui est projetée dans la marge du livre. Objet incohérent, ce corps appartient simultanément à deux régimes représentationnels sans vraiment s'inscrire dans la logique ordonnant chacun. En effet, bien qu'il soit représenté comme une figure tridimensionnelle que nous surplombons (mais d'où voyons-nous ?), il est situé très précisément « sur » un *plan géométrique*. Par conséquent, ce « sol », lieu de la géométrie, est non seulement bidimensionnel, mais « immatériel », voire « idéal ». Il est donc insensé de le concevoir comme un plateau de théâtre ou comme le support d'entités objectives.

D'ailleurs, en comparant cette eau-forte à l'une des planches qui la précède dans l'ouvrage (fig. 11), une seconde difficulté se manifeste. Soulignons que la cohérence spatiale est d'office dans cette seconde planche où nous voyons des gentilshommes perspecteurs en train de constituer des pyramides visuelles à l'aide de bouts de ficelle. Tous les éléments figuratifs de cette image s'inscrivent pleinement dans une logique perspectiviste homogène (nous pourrions presque dire « scénographique »). En effet,

sous la tutelle d'un des mathématiciens les plus brillants de l'époque : Girard Desargues, qui est l'auteur d'un texte étonnant, écrit en 1639, qui jette les bases de la géométrie projective : le *Brouillon project d'une atteinte aux evenemens des rencontres du cone avec un plan*, dont une seule copie est conservée à Paris à la Bibliothèque nationale de France.

29. Les relations entre Bosse et Desargues ont fait l'objet de quelques études récentes. Nous renvoyons à LEBLANC (2004) et à JOIN-LAMBERT ET PRÉAUD (2003).

30. Ces auteurs avaient proposé un système de projection « immanent », c'est-à-dire ne s'appuyant pas sur un plan au sol afin d'effectuer la projection en perspective. Cf. VINCIGUERRA (2007, p. 145 sqq.).



illustration retirée

Fig. 10. — Abraham Bosse, *Manière universelle de Mr Desargues, pour pratiquer la perspective par petit-pied, comme le geometral*, Paris, Pierre Des-Hayes, 1648, pl. 4, eau-forte, 13 x 8,5 cm, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photo de l'auteur.



illustration retirée

Fig. 11. — Abraham Bosse, *Manière universelle de Mr Desargues*, 1648, pl. 4 (à gauche) et pl. 2 (à droite), Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photos de l'auteur.

l'ensemble de l'image est subordonné à un seul principe spatial, à savoir celui de la perspective à point de fuite unique. En revanche, l'image précédente, celle qui a pour fonction d'exemplifier la grammaire géométrique de la perspective, n'est pas à même d'englober son usager (le personnage représenté/le lecteur de Bosse) au sein d'une continuité représentationnelle cohérente. Le plan au sol relève très précisément *de la géométrie à deux dimensions*, alors que le personnage appartient à une logique spatiale indéterminée. Mais si nous admettons que son corps est en trois dimensions, relativement au plan au sol (que nous devons maintenant lire comme un « plancher »), il n'est ni droit ni incliné, mais les deux à la fois (selon le cadre de référence choisi). De plus, le trait d'union entre ces deux régimes spatiaux — c'est-à-dire la pyramide visuelle ayant pour sommet l'œil du personnage —, est un exemple de perspective axonométrique³¹ (du moins si nous l'envisageons comme un objet autonome).

Sans doute est-il pertinent de signaler que des raisons pédagogiques ont probablement motivé de telles entorses spatiales. Pour des raisons strictement démonstratives, le souci de Bosse a très certainement été de faire côtoyer un espace tridimensionnel et l'espace de la géométrie. Il ne faut pas oublier que la traduction de l'espace géométrique à deux dimensions en termes perspectifs a pour effet de le transformer, parfois radicalement, et c'est ainsi qu'une figure carrée *apparaît* comme un trapèze et un cercle *apparaît* comme une ellipse, etc. Pour éviter toute confusion, Bosse a peut-être voulu dessiner des formes qui ne subiraient aucune *déformation* : des formes qui seraient des présentifications immédiates d'elles-mêmes. Ainsi, en visant la clarté maximale, l'espace tridimensionnel (celui habité par le spectateur dans l'image) voisine l'espace de la géométrie (qui est l'espace de la « raison » et donc de l'« explication »).

Il n'en demeure pas moins que cette planche transgresse les lois de la perspective à point de fuite unique afin de mieux les démontrer. Ce geste est d'une extrême importance puisqu'il a pour conséquence d'invalidier les conditions épistémologiques du récit pédagogique ici en cause. En effet, lorsque cette figure est envisagée du point de vue de son *usage*, nous constatons que l'enseignement de l'espace perspectif au moyen d'images s'appuie subrepticement sur des moyens figuratifs illégitimes (du point de vue de la perspective). Ainsi, l'espace de la perspective se démontre en morcelant ce même espace, de sorte que l'apprentissage des lois de la perspective a pour préalable l'acte de les transgresser. De plus, la juxtaposition de ces espaces incompatibles ne fait jamais l'objet du récit démonstratif. De surcroît, ce paradoxe surgit très précisément dans des images qui incluent le spectateur s'exerçant dans ses fonctions. Bien que la

31. Pour s'en convaincre, il convient de constater qu'en régime axonométrique les lignes parallèles ne convergent pas à l'horizon mais demeurent parallèles, comme les droites constituant le carré dans notre planche (BOIS 1981).



illustration retirée

Fig. 12. — Abraham Bosse, *Traité des pratiques geometrales et perspectives enseignées dans l'Academie royale de la peinture et sculpture*, Paris, Chez l'auteur, 1665, pl. 50, eau-forte, élément collé, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photo de l'auteur.

vue d'ensemble de Bosse soit un métadiscours sur la perspective, il s'avère impossible de déterminer, en s'appuyant sur le discours autorisé de l'image, le point de vue à partir duquel « parle » cette image. D'où voit-elle ? Impossible d'y répondre. Selon notre hypothèse, cette impossibilité est le symptôme d'un échec qui est *constitutif* de la démonstration de la perspective en général, à savoir l'échec de figurer l'utilisateur dans le récit pédagogique alors que celui-ci remplit la fonction pragmatique que l'image, pourtant, lui assigne.

Bosse semble en avoir été conscient, car quelques années plus tard, dans le *Traité des pratiques geometrales et perspectives* (BOSSE 1665), ouvrage publié à Paris à compte d'auteur, il a traduit cette planche dans un langage tridimensionnel (fig. 12 et 13). Dans ce nouveau dispositif tout à fait étonnant, le lecteur doit littéralement poser un geste dans l'espace du livre, geste que le système démonstratif exige de lui : ici, le lecteur doit manipuler une représentation de son homologue afin que ce dernier soit perpendiculaire à un petit tableau que le lecteur aura préalablement soulevé. Sans doute Bosse reprend-il un dispositif que Salomon de Caus avait conçu dans un autre contexte (fig. 14 et 15) ; à la différence près, cependant, que le tableautin de Bosse reproduit les éléments apparaissant sur la page même du livre dans lequel il



illustration retirée

Fig. 13. — Abraham Bosse, *Traité des pratiques geometrales et perspectives*, 1665, pl. 50 (détail), Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photo de l'auteur.



illustration retirée

Fig. 14. — Salomon de Caus, *La perspective, avec la raison des ombres et miroirs*, A Londres, Chez Jan Norton Imprimeur du roy de la Grande Bretagne, aus langues estrangeres ; Francfort, Ches la vesue de Hulsius, 1612, chap. 10, *Pour peindre contre le bout d'une galerie une autre galerie, en sorte qu'entrant dans la susdite galerie, il semblera qu'elle soit encores une fois, ou deux, ou trois aussy longue comme est la naturelle*, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photo de l'auteur.



illustration retirée

Fig. 15. — Salomon de Caus, *La perspective, avec la raison des ombres et miroirs*, 1612, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photos de l'auteur.

est collé et les inscrit dans un espace perspectif à point de fuite unique³². Désormais, la démonstration de la perspective n'est plus bornée par les limites de l'image : elle s'approprie le champ d'action réel de l'utilisateur.

Cela dit, il importe de constater que ce nouveau dispositif reconduit terme pour terme les mêmes transgressions spatiales et donc le même paradoxe pragmatique. En effet, le petit tableau a pour « référent » un plan quadrillé dans lequel plusieurs régimes spatiaux incompatibles coexistent. Bien que les ombres projetées par les objets sur le plan quadrillé (est-ce un plan ou une scène ?) semblent créer une illusion d'unité, l'objet pyramidal et le parallélépipède s'inscrivent dans une logique axonométrique et l'homme en haut à gauche est tantôt debout tantôt couché sur le plan, tout dépendant du cadre de référence que nous choisissons pour interpréter son mode de spatialisation. Implicitement, l'usage qui est fait ici de l'axonométrie semble renvoyer à une réalité plus « primitive » à laquelle la « représentation » (le tableautin) ne peut accéder. Toujours est-il que l'ensemble de la démarche transgresse les lois propres de la perspective dans un dispositif — et tout est là — ayant très précisément pour finalité de définir de telles lois *en fonction du rôle du spectateur et de l'espace qu'il doit projeter*.

La figure du dessinateur

Sans doute ces apories performatives tiennent-elles à l'impensé pragmatique du système perspectif. Dans tous les cas, l'enjeu pédagogique des traités est de faire en sorte que le représentant de l'utilisateur dans l'image soit en mesure de relayer les actes effectués par l'utilisateur réel, lesquels ne sont à strictement parler qu'une fonction du récit autotélique de la perspective. Si le « dessinateur » (au sens large) est l'« origine » de la perspective, il se pourrait que la figure du dessinateur soit le lieu où les entorses performatives du système se manifestent le plus explicitement.

Dans un des traités les plus « naïfs » (selon un lieu commun historiographique), l'utilisateur du système perspectif est représenté en train de dessiner (fig. 16). En effet, dans ce traité anonyme intitulé *Eyn schön nützlich büchlin und underweisung der kunst des Messens* (ANONYME 1531)³³, nous voyons un dessinateur assis à sa table de travail ; comme dans les autres exemples, ce personnage tient lieu du spectateur réel

32. L'ajout d'éléments mobiles collés à même les illustrations de ces traités est un geste relativement fréquent. Par exemple, cette technique a été employée par Dürer dans l'*Underweysung der Messung* (DÜRER 1525). Daniele Barbaro, quant à lui, l'a adaptée pour démontrer des théorèmes géométriques. Nous renvoyons au manuscrit intitulé *La pratica della perspettiva* conservé à la Biblioteca Nazionale Marciana de Venise. MS. IT. CL. IV. Cod. 40 (=5447).

33. L'attribution de ce traité est incertaine. Certains y voient l'œuvre de l'éditeur H. Rodler, alors que d'autres l'attribuent à son mécène, Johann II., Pfalzgraf und Herzog von der Pfalz Simmern-Sponheim. L'illustrateur cependant demeure inconnu.

illustration retirée

Fig. 16. — *Eyn schön nützlich büchlin und underweisung der kunst des Messens*, Simmern, Hieronymus Rodler, 1531, signature H2 v^o, 28,1 x 19,7 cm, gravure sur bois, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photo de l'auteur.

auquel s'adresse la démonstration. Tel un admoniteur, il dé-montre à l'usager comment ce dernier doit agir devant l'image³⁴. Ce dessinateur est en train de reproduire un paysage qu'il voit à travers une baie vitrée. Les carreaux de la fenêtre correspondent aux carreaux de son dessin. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une démonstration de perspective *stricto sensu* (mais d'une illustration de la technique dite de mise au carreau), l'estampe dans son ensemble a été conçue selon le principe de la perspective à point de fuite unique³⁵ ; ainsi l'image a-t-elle pour condition d'énonciation la construction perspective³⁶. Par conséquent, *lire* cette image, c'est *agir* en fonction de l'espace qu'elle projette.

En effet, en comparant le dessin sur lequel travaille le dessinateur et la *veduta* enchâssée dans la baie vitrée, nous constaterons (surtout si nous regardons la position des nuages) que les images concordent (fig. 17 et 18). Pourtant, *elles ne le devraient pas...* Et pour cause : rappelons que la perspective assigne au spectateur une position spatiale fixe que nous pouvons déduire en connaissant chacune des coordonnées interreliées du système. Il est donc impossible que les lieux du spectateur et du dessinateur soient concordants. Notre point de vue *ne peut pas être* celui du dessinateur (donc ce que nous voyons du paysage ne devrait pas ressembler à ce qu'il voit). Cela posé, nous pouvons émettre deux hypothèses : (1) le dessinateur n'est pas en train de dessiner ce qu'il voit, mais ce que *nous*, spectateurs, *voyons* à travers la fenêtre³⁷. Mais il est tout aussi admissible de postuler l'inverse : (2) il est possible que la *veduta* que nous voyons à travers la baie vitrée ne soit qu'une illustration de ce que le dessinateur voit et donc dessine fidèlement. L'interprétation à privilégier est sans importance, puisqu'elles sont inversement symétriques et équivalentes sur le plan pragmatique. En effet, dans les deux cas, le champ cognitif du spectateur englobe des possibilités *irréalisables* du point de vue du champ visuel du dessinateur. Et cette image nous le démontre clairement, puisque c'est nous, spectateurs, qui sommes à même de comparer les deux paysages et donc de *réfléchir*³⁸ sur leurs conditions de

34. Nous renvoyons aux travaux d'Alain Laframboise autour de la figure de l'admoniteur albertien (LAFRAMBOISE 1989, p. 47 sqq.). Selon notre rapprochement, l'admoniteur a pour équivalent, dans les traités de perspective, les multiples figures du spectateur que nous analysons ici. Cependant, l'admoniteur de la perspective a pour fonction d'orienter un récit épistémologique ; il ne s'adresse donc pas aux affects du récepteur. Par ailleurs, les deux figures ne sont pas orientées de la même façon (la figure du dessinateur est souvent représentée de profil).

35. En dépit de la technique qui est illustrée dans cette estampe, la fonction rhétorique de la fenêtre nous autorise à y voir une réflexion sur la perspective.

36. La perspective est donc la condition de possibilité du discours figuratif de l'image en tant que tel. Nous renvoyons aux analyses de Marin portant sur la perspective à la Renaissance comme énonciation picturale ([1989] 2006, p. 95 sqq.).

37. Cette hypothèse a été avancée dans WRIGHT (1983, p. 314) et dans ANDERSEN (2007, p. 220).

38. Nous empruntons à Sartre le verbe *réfléchir*, qui signifie dans ce contexte : « Pour déterminer les caractères propres de l'image comme image, il faut recourir à un nouvel acte de conscience : il faut réfléchir. Ainsi l'image comme image n'est descriptible que par un acte du second degré pour lequel le



illustration retirée

Fig. 17. — *Eyn schön nützlich büchlin*, 1531, signature H2 v^o (détail), Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photo de l'auteur.



Fig. 18. — *Eyn schön nützlich büchlin*, 1531, signature H2 v° (détail), Centre Canadien d'Architecture, Montréal.
Photo de l'auteur.

possibilité différentes (sur leurs points de vue divergents).

À partir de ce constat, force est de conclure que cette image contredit sa propre finalité : à savoir enseigner au perspecteur à se soumettre au *seul* point de vue du dessinateur. Manifestement, le récit pédagogique de l'image est trahi par les moyens figuratifs qu'il mobilise afin de susciter la participation du spectateur. Dans le *Eyn schön nützlich büchlin* les deux fonctions que nous avons dérivées en analysant la *prima regola* de Vignola (*l'immanence systémique* et la *délégation du regard*) génèrent un conflit manifeste : si la démonstration de la perspective se doit de relayer, sur le plan figuratif, le regard que nous posons sur elle, dans le cas actuel la figure du dessinateur, homologue de l'utilisateur, est incapable de boucler le circuit des regards et de poser le dernier geste : celui opérant la clôture du système. Par conséquent, le champ d'action de l'utilisateur est situé au-delà des possibilités démonstratives de l'image. Si bien que le regard du spectateur *excède*, « est plus grand que », celui du dessinateur représenté. Enfin, il se pourrait que l'acte de délégation du regard ne soit autre chose qu'un geste d'auto-aliénation³⁹.

Cela acquis, nous sommes en mesure de formuler une hypothèse : il se pourrait que le système perspectif, sujet de l'énonciation de la peinture (L. Marin), soit lui-même constitué par une dimension pragmatique plus primitive. Le problème auquel nous nous heurtons surgit dès qu'il est question de figurer le spectateur remplissant ses fonctions. Pour le dire plus précisément, les cas de contradiction pragmatique que nous avons thématiques tiennent tous à l'impossibilité de faire en sorte que le dessinateur — qu'il soit explicite (*Eyn schön nützlich büchlin*) ou implicite (Vignola, Bosse) — donne à voir les gestes que l'utilisateur est tenu d'effectuer en pénétrant dans le système perspectif. De plus, ces contradictions performatives deviennent visibles, pour ainsi dire, à condition que l'utilisateur réfléchisse sur les actes qu'il accomplit après avoir délégué son regard à autrui. C'est ainsi que nous constatons que l'utilisateur pose des gestes demeurant sans équivalent dans le récit épistémologique de la figure. Suite

regard se détourne de l'objet pour se diriger sur la façon dont cet objet est donné » (SARTRE [1940] 2005, p. 15).

39. Il serait peu convainquant d'imputer cette entorse pragmatique à la naïveté du traité *Eyn schön nützlich büchlin*. En effet, le même problème surgit chez Bosse. Pour s'en convaincre, il ne suffit que de comparer une planche de BOSSE (1653, notre fig. 19), avec une image qui lui est contemporaine, issue de la *Description de l'île de portraiture et de la ville des portraits* (SOREL 1659, notre fig. 20). Dans le cas de Bosse, les deux images — l'ensemble de la planche et l'image dans l'image —, ont été conçues en fonction d'un seul point de vue indéfinissable, qui est celui de la « monstration ». En revanche, chez Sorel ce conflit n'a pas lieu. Or il n'y a pas d'enjeu autotélique dans cette seconde image.

illustration retirée

Fig. 19. — Abraham Bosse, *Moyen universel de pratiquer la perspective sur les tableaux ou surfaces irregulieres*, Paris, Chez ledit Bosse, en l'Isle du Palais, sur le Quay qui regarde celui de la Megisserie, 1653, pl. 5, eau-forte, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photo de l'auteur.



illustration retirée

Fig. 20. — À gauche : Abraham Bosse, *Moyen universel de pratiquer la perspective*, 1653 (détails de la pl. 5), Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photo de l'auteur. À droite : Charles Sorel, *Description de l'île de portraiture et de la ville des portraits*, Paris, Charles de Sercy, 1659. Reproduction dans POMMIER 1998, ill. 73.

à l'invitation que lui adresse l'image pédagogique, l'utilisateur pénètre dans le système, mais cet acte, condition ultime de la démonstration de la perspective, demeure sans écho ni figure.

Il est un concept narratologique qui pourrait nous aider à approfondir ce qui est en jeu : il s'agit du concept de la métalepse⁴⁰. Selon les enseignements de la narratologie, la métalepse se veut un processus narratif par le biais duquel la frontière entre deux niveaux narratifs est violée alors que plusieurs instances d'énonciation s'enchevêtrent à l'intérieur d'un cadre diégétique primitif. Plusieurs types de métalepses ont été recensés. Par exemple, dans certains récits la figure du narrateur fait irruption dans ce qu'il raconte. Il s'agit de cas de *métalepses du narrateur*. Les *métalepses de l'auteur* quant à elles recourent les cas où l'auteur fait acte de présence dans le récit, à titre de personnage qui interagit avec les personnages qu'il a inventés⁴¹. Selon Marie-Laure Ryan (2004, p. 439–469), ces métalepses sont de type *rhétorique* : « Rhetorical metalepsis opens a small window that allows a quick glance across [narrative] levels, but the window closes after a few sentences, and the operation ends up reasserting the existence of boundaries » (p. 441). Une question heuristique s'impose : qu'advierait-il si la *fenêtre* demeurait *ouverte* ?

Il est une seconde classe de métalepses recouvrant les cas où l'interpénétration de niveaux diégétiques est soutenue à un tel point que la cohérence même du cadre narratif primitif est mise en cause. Il s'agit de ce que Ryan nomme les *métalepses ontologiques*. Celles-ci se caractérisent par une *voix* provenant d'un champ d'énonciation hétérogène qui intervient dans un espace narratif *subordonné* :

[in] a narrative work, ontological levels will become entangled when an existent belongs to two or more levels at the same time, or when an existent migrates from one level to the next, causing two separate environments to blend. (RYAN 2004, p. 442)

À partir de cette remarque, nous sommes en mesure de jeter une nouvelle lumière sur les insuffisances pragmatiques des traités de perspective. Pour que les traités de perspective atteignent une cohérence épistémologique, il leur aurait fallu trouver un moyen d'inclure *le spectateur réel* dans l'image que ce dernier a sous les yeux, *hic et nunc*. Ainsi, l'écart entre les dimensions représentative et pragmatique de l'image serait comblé. Pour employer un nouveau terme, il aurait donc fallu inventer une *métalepse de l'utilisateur pragmatique*. Mais ces images ne vont pas si loin : elles se bornent à mettre en image des métalepses du narrateur en incluant la figure du dessinateur dans l'espace qu'il dessine⁴². Or un tel dessinateur est incapable de prendre

40. Pour un survol de la recherche actuelle sur la métalepse, nous renvoyons à PIER ET SCHAEFFER (2005).

41. Cf. GENETTE (1972, p. 243–246 ; 2004).

42. Si nous pouvions prouver que le dessinateur figurant dans la planche du traité *Eyn schön nützlich*

en charge le rôle du spectateur de la perspective, et voilà pourquoi il est tout à fait faux d'identifier dessinateur et spectateur (identification qu'exige pourtant le mode d'emploi implicite des traités...).

De façon générale, le traité de perspective illustré est un dispositif communicationnel à sens unique. En dépit du discours pédagogique qu'il autorise, ce dispositif échoue en tant que médiateur intersubjectif, dans la mesure où il émet des messages unidirectionnels dont l'efficacité a pour préalable l'assujettissement de ses usagers (la « perspective » au sens genettien, a pour condition l'extinction de la « voix »⁴³). Une planche du *Eyn schön nützlich büchlin* en est un cas de figure emblématique (fig. 21). Dans cette estampe des hommes se tiennent en vis-à-vis à l'intérieur d'un espace domestique construit à l'aide des méthodes de perspective enseignées dans le traité. Or, bien que l'image donne à voir un lieu paradigmatique de la socialité où plusieurs acteurs discutent en se regardant, le dispositif, lui, ne nous regarde pas. C'est ainsi que le récit de l'intersubjectivité se dit à partir d'un cadre qui n'énonce pas ce qu'il représente, d'un énoncé ne concordant pas avec les moyens de l'énonciation. Par conséquent, l'image de l'intersubjectivité a pour dispositif la réification de l'usager. (Nous prions le lecteur de noter que l'homme se tenant au premier plan, à gauche, et celui se tenant au deuxième plan, à droite, sont sans doute parmi les premières *Rückenfiguren* de l'histoire de l'art allemande.)

Nous pourrions traduire cela en termes linguistiques en disant : en vertu du régime pédagogique dans lequel la perspective se démontre, le dessinateur devrait être capable d'englober *tous* les usagers éventuels de la perspective. Le dessinateur devrait être une figure par excellence de l'intersubjectivité. En effet, la fonction du dessinateur, « origine » de la perspective, *devrait être celle du sujet de l'énonciation de la perspective elle-même*. Mais tel n'est manifestement pas le cas. En effet, les multiples figures du dessinateur que nous avons analysées ne sont que des concrétisations du sujet de l'énoncé — et donc d'une réflexivité que nous avons qualifiée d'objectale. Enfin le régime de l'énonciation de ces images démonstratives s'apparente-t-il à une voix mystérieuse et indéterminée émanant de nulle part⁴⁴.

büchlin est en fait un autoportrait de l'auteur, il s'agirait là d'un beau cas de métalepse de l'auteur. Mais une telle structure méta-leptique n'atteindrait pas pour autant le lecteur en tant que tel.

43. GENETTE 1972, p. 183–267.

44. Il convient d'ajouter ici une remarque sur le lien entre la perspective et le théâtre. En effet, comme l'ont démontré Robert Klein et Henri Zerner dans un article de 1964 faisant toujours autorité sur la question (« Vitruve et le théâtre de la Renaissance italienne », repris dans KLEIN 1970, p. 294–309), l'histoire de la transformation du théâtre en tableau, d'Alberti à Serlio, en passant par Danti et Barbaro (ce sont tous des auteurs de traités de perspective), a toujours comporté un certain *échec*. Et cet échec est avant tout d'ordre pragmatique. Bien que l'histoire du théâtre à la Renaissance soit celle de la prise en compte, progressive, de la loge du prince comme « centre idéal de toute la construction » (p. 301), la conception de l'espace scénique n'a jamais permis à un regard *effectif* de s'inscrire dans l'axe pointe-de-vue/point-de-fuite. Klein et Zerner ont recensé plusieurs stratégies employées par les théoriciens et les



illustration retirée

Fig. 21. — *Eyn schön nützlich büchlin und underweisung der kunst des Messens*, signature [G4] v^o, 1531, gravure sur bois, 28,1 x 19,7 cm, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photo de l'auteur.

Résultats

À présent, nous sommes à même de comprendre le « passage » entre le régime de la représentation de l'âge classique et le paradigme du premier romantisme allemand. Une ultime figure de Vignola nous permettra de poser ce lien (fig. 22).

Vignola avait également tenté de spatialiser le problème de la démonstration de la perspective. À la différence de Bosse, toutefois, son dispositif est entièrement enveloppé par l'espace perspectif que l'image projette et que l'utilisateur a sous les yeux. Dans cette eau-forte singulière, l'architecte italien reprend le schéma de sa *prima regola* et l'inscrit dans une projection tridimensionnelle cohérente. Il réfléchit donc sur la démonstration de la perspective, dans l'espace même de la perspective. Un homme — le spectateur — se tient devant une paroi (mais le signe graphique constituant la *parete* est maintenant dépourvu de sa dimension mathématique). Ce tableau, support d'une petite image, s'inscrit dans la perspective à laquelle l'ensemble de la planche est soumise. Le tableau est donc perpendiculaire au regard du personnage, alors que pour l'utilisateur, il apparaît légèrement de biais, en raccourci. Dans les deux cas, il implique un regard *situé*.

Avec très grand soin, Vignola a représenté l'angle de vision constitué par la situation du personnage (nous renvoyons aux lignes qui émergent de son œil et de son pied). Ces droites lui permettent d'embrasser du regard toute la surface carrée du tableau érigé devant lui. Mais puisque dans cette eau-forte Vignola a spatialisé le schéma de construction de la *prima regola*, un nouveau paradoxe surgit : *l'ensemble de la planche possède sa propre ligne d'horizon et son propre point de fuite*. Or, ceux-ci sont *indépendants* des relations constituant le schéma de construction de la *prima regola*.

En toute rigueur, il est loisible de projeter les droites orthogonales délimitant les axes perspectifs vers le point de fuite « primitif » de cette planche-récit. Fait étonnant :

architectes pour franchir l'écart entre le lieu (idéal) du spectateur privilégié et celui que l'espace théâtral permet réellement. Selon eux, le *Teatro Olimpico* à Vicence résumerait cette tension, car ici, le centre de projection correspond à un *espace vide* dans la salle, si bien que « chaque spectateur n'a qu'une vue partielle, et le point de vue idéal doit être imaginé par tous » (p. 309). Le caractère inopérant de l'espace scénique a également fait l'objet d'un investissement pictural dans les tableaux du Tintoret, comme le démontre Johanne Lamoureux dans un texte incontournable pour ces recherches (LAMOUREUX 1984, p. 117 sqq.). Aux yeux de Lamoureux, la scène serlienne, en transformant l'espace scénique en tableau, constituerait « l'actualisation, la traduction littérale, la maquette idéale [de la construction légitime d'Alberti] » ; à ce titre, elle serait « impossible, interdite, impénétrable » (LAMOUREUX 1984, p. 127). Si ce théâtre « ne fonctionne pas », puisque le « théâtre-en-boîte » (p. 134), ou si « la construction légitime devient impossible dès qu'elle devient théâtre » (p. 137), c'est bien parce que le théâtre-tableau n'arrive pas à faire concorder sa dimension idéale avec l'expérience réelle qu'il produit. L'analyse que nous avons proposée des traités de perspective illustrés s'inscrit dans cette même logique. À notre sens, l'intérêt de notre démonstration est de faire voir que l'échec pragmatique de l'espace perspectif tridimensionnel (le théâtre) se joue *aussi* dans les images bidimensionnelles des traités, c'est-à-dire dans les images démonstratives, visant à justifier et à légitimer la perspective en raison. D'où la dimension épistémologique dans notre propos.



illustration retirée

Fig. 22. — Iacomo Barozzi da Vignola, *Le due regole*, 1583, p. 105 (détail), Centre Canadien d'Architecture, Montréal.
Photo de l'auteur.

ce point de fuite est situé très exactement dans l'œil de ce second personnage que nous découvrons en haut, à gauche, et dont seul un fragment du côté droit du visage nous est visible.

Qui est-il ? La réponse tient du paradoxe (pour ne pas dire du miracle) : il est une *seconde* figure du spectateur ; ici, l'un *est* le multiple et vice-versa. Si bien que ce second visage que nous apercevons de profil tient lieu également de notre propre regard sur la perspective. Or le paradoxe pragmatique est patent : en représentant notre regard en acte, Vignola a été contraint, de par le caractère systémique de la perspective, de dédoubler le spectateur, en sorte que *deux* fonctions spectatoriennes sont engendrées. Mais il est impossible de les tenir pour équivalentes : en effet, la première, celle que concrétise la tête surplombant l'ensemble de la construction, a pour objet visuel le petit homme se tenant en bas ; cependant que ce dernier n'est pas du tout conscient du regard que nous posons sur lui alors qu'il regarde tout droit, c'est-à-dire dans la même direction que son homologue mystérieux. Au niveau du récit épistémologique qu'elle autorise, cette planche ne reconduit donc pas la fonction de la délégation du regard qu'elle exige pourtant à tout usager éventuel qui voudra mettre le système en marche⁴⁵.

Ultime figure du spectateur, cet homme mystérieux n'est pas dépourvu d'intérêt pour la suite de notre propos. *Que voit-il précisément ?* La réponse (qui relève d'un acte imaginaire de notre part, alors que nous nous identifions à son *lieu*) : en regardant, il *se voit soi-même voyant son regard — de dos*.

Cette planche, que nous tenons pour emblématique des entorses performatives de la démonstration de la perspective, nous permet de saisir l'enjeu principal de la vision chez les romantiques : le romantisme n'a pas abandonné la perspective, comme l'ont trop souvent cru les commentateurs. Au contraire, le romantisme s'est constitué à partir d'une *réflexion* sur la perspective, ce qui signifie : il a été le premier à reconnaître que la perspective tourne le dos au spectateur⁴⁶.

45. La fonction « regardant » est donc plus complexe qu'elle ne le paraît. En effet, si cette tête de profil ne délègue pas son regard au petit homme, l'image ne résout donc pas le problème de l'*identité* de ces deux instances. En un mot, elle laisse dans l'ombre la problématique de l'*identification*. (Comment se peut-il que l'homme A, en voyant *autrui*, à savoir l'homme B, sache que B=A ?) Et nous, lecteurs de Vignola, nous voyons deux figures *de profil* dont le regard n'englobe nullement notre situation spatiale. Aucun regard dans l'image ne répond au regard que nous posons *sur* elle. C'est comme si la figuration de profil, qui ne donne à voir que la moitié, était le symptôme de la pauvreté de la théorie de la conscience de soi qui est le propos narratif de cette image. Est-il nécessaire de rappeler que la moitié, ce n'est pas la moitié... Devant cette planche, dont le récit épistémologique pose le problème de la conscience en termes réifiant, il est tentant de reprendre cette phrase célèbre de Fichte, « L'unique faute consiste en ceci : vous avez pensé avec profondeur, mais vous n'avez pas pensé votre pensée elle-même » (FICHTE cité dans PHILONENKO [1966] 1999, p. 204).

46. Nous invitons le lecteur à lire le mot *perspective* dans cet énoncé en pensant au lexique du *mode* en narratologie.



illustration retirée

Fig. 23. — À gauche : Abraham Bosse, *Traité des pratiques geometrales et perspectives*, 1665, pl. 50 (détail), Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photo de l'auteur. À droite : Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, vers 1818, huile sur toile, 98,4 x 74,8 cm, Kunsthalle, Hambourg (HK / Inv. Kunsthalle 70,5161 / Sti. 286). Reproduction dans HOFMANN 2000, p. 11.

* * * * *

Nous concluons en mentionnant quelques faits : il se trouve qu'entre 1794 et 1799, le philosophe saxon Johann Gottlieb Fichte a développé à Iéna un projet philosophique inédit qui avait précisément pour but une critique du paradigme de la représentation de l'âge classique et ce, à *partir d'une thématization de ce que nous avons appelé ici l'usager du dispositif de la représentation* — usager que Fichte tenait justement pour « infigurable » (THOMAS-FOGIEL 2000). Aux yeux de Fichte, il est impossible aux énonciateurs des théories de la représentation de l'âge classique, de rendre compte de leurs propres actes illocutoires à partir de ce qu'ils énoncent. Ce programme, véritable critique de l'impensé pragmatique de l'épistémè classique, a fait l'objet d'une publication : la *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*⁴⁷. Matrice

47. FICHTE ([1794–1795] 1997, p. 44–164, § 4, *Grundlage des theoretischen Wissens*).

de la « révolution » romantique, ce texte a été reconnu publiquement, dès 1794, à titre d'équivalent philosophique de la géométrie d'Euclide⁴⁸.

À coup sûr, ces analyses des insuccès performatifs des traités de perspective ouvrent un nouveau champ de recherches pour l'historien du premier romantisme allemand. En prenant pour modèle les conflits d'énonciation que nous avons analysés, nous sommes à même de repenser les liens entre les pratiques artistiques des *Frühromantiker*, le discours fichtéen et l'inconscient pragmatique ayant caractérisé le moment préromantique. Selon notre hypothèse, le projet romantique s'inscrit dans la foulée de la démarche fichtéenne visant à déceler les insuffisances performatives du paradigme de la représentation. Ainsi, il appartient au romantisme d'avoir fondé *un nouveau paradigme* dans lequel l'« image » serait mieux adaptée pour s'adresser aux spectateurs en leur qualité d'usagers. C'est ainsi que naît une nouvelle fonction artistique visant à *former* l'instance de réception dans et par l'image, ainsi qu'une nouvelle dynamique spectatorielle répondant à ce qui revient en propre à l'usager : sa structure autotélique (sa conscience intime de soi)⁴⁹.

Il est un énoncé programmatique de Friedrich Schlegel que nous sommes maintenant en mesure d'approfondir. Dans le fragment n° 238 de l'*Athenaeum*, Schlegel postule que le projet romantique (qu'il désigne ici par la notion de *Poesie*, au sens large) est, à l'instar de la *Wissenschaftslehre* ou « philosophie de la philosophie » de Fichte⁵⁰, une « poésie de la poésie ». Or cette « poésie transcendante » à laquelle songe Fr. Schlegel n'est pas un projet artistique se bornant à pratiquer une réflexivité

48. Selon X. Léon, il semblerait que Fichte lui-même a écrit l'annonce dans laquelle cette comparaison est effectuée (publiée dans *l'Intelligenzblatt der Allgemeinen Literatur-Zeitung* de Léna, n° 113, 1^{er} octobre 1794, p. 899). Selon celle-ci, « si jamais mortel a reçu en partage le don pour devenir pour la philosophie ce qu'Euclide a été pour la mathématique, c'est bien à Fichte que ce don est échu » (LÉON 1922-1927, I, p. 378, n. 1). Dans le premier paragraphe de *WL Nova methodo*, Fichte reprend cette analogie de façon plus soutenue. Cela n'est pas sans importance pour notre propos dans la mesure où l'innovation fichtéenne en matière de philosophie permet de saisir, rétroactivement, ce que la tradition euclidienne (sur laquelle s'appuient tous les traités de perspective) n'a pas pu articuler en raison des limites de sa méthode, à savoir, l'implication pragmatique du point de vue à partir duquel la construction géométrique a lieu. Il appartiendra à la Doctrine de la science de thématiser cette structure qui sous-tend tout acte de connaissance (qu'il soit mathématique, géométrique, philosophique, etc.). Ainsi, les analyses que nous avons proposées dans ce chapitre (portant, justement, sur l'impensé réflexif du cadre épistémologique de l'âge classique) répondent en quelque sorte à la critique fichtéenne du régime de la représentation (cf. § 4 de la *Grundlage*). En liant de façon implicite la pensée de Fichte à un corpus artistique, nous cherchions à donner une extension méthodologique à sa pensée. Pour une analyse du rapport entre Fichte et les mathématiques, nous renvoyons à RADBRUCH (2003).

49. Ainsi le projet romantique relève-t-il, de par son aspect postfichtéen, de ce qu'Éric Michaud appelle « le salut par l'image » (MICHAUD 1992).

50. En définissant le vocable de *Wissenschaftslehre*, Fichte signale qu'il s'agit d'un néologisme remplaçant le mot *Philosophie*. Selon lui, le propre de la philosophie n'est pas d'être un amour du savoir, mais plutôt le savoir du savoir, c'est-à-dire la théorie de la scientificité de la science. Ainsi la *Wissenschaftslehre* constitue-t-elle « *die Wissenschaft von der Wissenschaft überhaupt* » — « la science de la science en général » (FICHTE 1984, p. 35 sqq. ; 1962-, p. 117, I,2, p. 117 sq.).

de type moderniste selon laquelle les œuvres se réfèrent à elles-mêmes en insistant sur leurs dimensions formelles et médiales (comme le veulent bon nombre des commentateurs). En effet, le programme romantique relève d'une nouvelle conception de la réflexivité : l'*autoréférence pragmatique*, que Fichte a été le premier à définir en thématissant les fonctions pragmatiques que sont le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé⁵¹. Fr. Schlegel, quant à lui, s'appuie sur la réflexion fichtéenne en inscrivant le projet romantique dans la foulée de la philosophie transcendantale de la *Wissenschaftslehre*. Dès lors, la *Transzendentalpoesie* se veut un processus dynamique qui « présente [*darstellt*] le producteur avec le produit ». Ici, la modalité réflexive que concrétise l'œuvre d'art relève d'un processus d'*effectuation* dans lequel les gestes de l'utilisateur sont relayés par les contenus représentationnels qui s'adressent à lui en sa qualité de producteur/récepteur du système qui l'englobe et auquel il participe à titre d'*origine* :

Il y a une poésie tout entière occupée du rapport de l'idéal et du réel, et qui par analogie avec la terminologie philosophique devrait être nommée poésie transcendantale. Elle commence comme satire avec la différence absolue de l'idéal et du réel, flotte comme élégie entre les deux, et se termine comme idylle avec leur identité absolue. Mais de même qu'on n'accorderait guère de valeur à une philosophie transcendantale qui ne serait pas critique, qui ne présenterait pas, avec le produit, l'élément producteur, et ne contiendrait pas, dans le système de la pensée transcendantale, une caractéristique de la pensée transcendantale — de même cette poésie devrait réunir, aux matériaux et exercices transcendants, fréquents chez les poètes modernes, d'une théorie poétique de la faculté poétique, la réflexion artistique et le beau réfléchissement de soi que l'on trouve chez Pindare, dans les fragments lyriques des Grecs et de l'élégie antique, et parmi les Modernes chez Goethe ; elle devrait ainsi dans chacune de ses présentations se présenter aussi elle-même, et être partout à la fois poésie et poésie de la poésie⁵². (FR. SCHLEGEL, cité dans LACOUÉ-LABARTHE et NANCY 1978, p. 132)

Il n'entre pas dans notre propos d'insister sur le fragment n° 238, qui est à la fois la matrice et une concrétisation de la *Transzendentalpoesie*, ni de déterminer à quel point cette reprise du discours fichtéen méconnaît profondément son modèle. Nous

51. Nous reviendrons sur cette affirmation au chapitre 4, *Fichte poéticien*.

52. « Es gibt eine Poesie, deren eins und alles das Verhältnis des Idealen und des Realen ist, und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendentalpoesie heißen müßte. Sie beginnt als Satire mit der absoluten Verschiedenheit des Idealen und des Realen, schwebt als Elegie in der Mitte, und endigt als Idylle mit der absoluten Identität beider. So wie man aber wenig Wert auf eine Transzendentalphilosophie legen würde, die nicht kritisch wäre, nicht auch das Produzierende mit dem Produkt darstellte, und im System der transzendentalen Gedanken zugleich eine Charakteristik des transzendentalen Denkens enthielte : so sollte wohl auch jene Poesie die in modernen Dichtern nichts selten transzendentalen Materialien und Vorübungen zu einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung, die sich im Pindar, den lyrischen Fragmenten der Griechen, und der alten Elegie, unter den Neuern aber in Goethe findet, vereinigen, und in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein » (F. SCHLEGEL 1958–, p. 204).

nous bornons à signaler ceci : par l'entremise de quelques intervenants (parmi lesquels figurent quelques étudiants de Fichte), l'enseignement fichtéen et les idées de Schlegel se sont rendues à Dresde dans l'atelier de Caspar David Friedrich, lecteur assidu des traités de perspective⁵³ (deux faits sur lesquels les spécialistes ne se sont pas suffisamment attardés). À notre sens, la démarche de Friedrich s'avère une transformation picturale de la *Transzendentalpoesie*. Étant donné l'engouement de Friedrich pour la géométrie et pour la perspective, il est à parier que la dimension politique de son œuvre soit inséparable des dispositifs pragmatiques qui y sont affinés.

En effet, C.D. Friedrich, J.G. Fichte, les frères Schlegel et Fr. von Hardenberg éprouvaient tous un certain désenchantement vis-à-vis de la *structure* des productions culturelles françaises contemporaines. À leurs yeux, celles-ci relevaient encore des valeurs de l'ancien régime que la Révolution avait dépassées, sur le plan socio-politique. Il convenait alors de faire une révolution par l'image en opérant une révolution *de/dans* l'image. Dans cette optique, les conceptions politiques des romantiques s'avèrent les véritables mobiles de leur critique de la perspective — c'est-à-dire du spectateur aliéné. À partir de 1806 (année où Friedrich termina le diptyque *Vue de l'atelier de l'artiste, fenêtre gauche, fenêtre droite*), l'artiste s'est penché sur la question de la figuration de l'intersubjectivité. Tous les éléments du diptyque en question proviennent d'illustrations de traités de perspective.

Selon notre hypothèse, l'inconscient pragmatique de l'âge classique est le sol épistémologique sur lequel Friedrich a fondé sa démarche artistique à caractère politique. En s'opposant à ce qu'il convient d'appeler aujourd'hui, après Michael Fried, le paradigme de l'absorbement de l'art français (FRIED 1980), cet artiste s'est donné pour tâche de créer un art performatif qui serait à même d'éveiller le spectateur à la conscience de sa propre efficacité sociale. Et cela, très précisément *après* le retour à l'ordre qui s'installa dans la foulée de la Campagne d'Allemagne. Le tableau sans

53. La fortune critique de ce peintre n'a pas suffisamment insisté sur la question de la genèse (et donc de la signification) de ses dispositifs picturaux. Nous postulons que les *Rückenfiguren* de Friedrich ont été affinées alors que l'artiste fréquentait les traités de perspective. Entre autres, Friedrich avait lu un traité de Johann Heinrich Lambert (LAMBERT 1774), philosophe et mathématicien à qui nous devons le mot *Phaenomenologie* (LAMBERT 2002). La seconde édition (allemande) du traité de perspective de Lambert est capitale : d'une part, dans l'édition de 1774, Lambert a augmenté son ouvrage en y ajoutant ce qui est sans doute une des premières *histoires* du traité de perspective en langue allemande. *Tous les exemples* que nous avons analysés proviennent des traités commentés par Lambert. D'autre part, cet ouvrage est incontournable pour l'intelligence de la démarche de Friedrich, qui s'en est inspiré pour la conception du diptyque *Vue de l'atelier de l'artiste, fenêtre gauche, fenêtre droite* (1804–1805, Belvedere, Vienne ; Inv.-Nr. 1850, 1849), point d'amorce de la *Rückenfigur*. Le thème des deux miroirs à angles d'incidence différents provient de la figure 56 du traité de Lambert. Par ailleurs, le motif de la chambre à deux fenêtres avec un horizon continu est aussi un thème chez Lambert : il s'agit d'un de ses exemples privilégiés en matière de démonstration de la perspective (cf. Tab. III, fig. XIII). Cette œuvre charnière de Friedrich est emblématique de la critique de la représentation romantique et de la nouvelle conception du spectateur qui y est véhiculée. Nous reviendrons sur ces questions au chapitre 5 : *Les dispositifs relationnels de Caspar David Friedrich*.

doute le plus connu à cet égard, *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (vers 1818), en est un cas exemplaire. Certes, il s'agit fort probablement d'un tableau commémoratif, voire d'un portrait posthume sur lequel figure un patriote de la Campagne d'Allemagne contemplant un paysage montagneux. Mais avant tout, il s'agit d'un dispositif d'inclusion visant à intégrer le spectateur dans l'*histoire* qui y est raconté. Ainsi la peinture d'histoire n'a plus pour fonction première de re-présenter un récit textuel. Désormais, elle sera vouée à la tâche d'*effectuer ce qu'elle raconte hic et nunc, avec l'appui du lecteur impliqué*⁵⁴. Sans doute aux yeux de l'artiste s'agissait-il de tenir un discours sur l'efficacité sociale des acteurs de l'art, dans un langage pictural qui en serait la répétition, voire le dédoublement.

Espace pictural et communauté des regards sont les deux termes de cette révolution par l'image que menait Friedrich à partir de son atelier. Et tout comme les romantiques d'Iéna, se réclamant de la critique fichtéenne en matière de représentation, Friedrich envisageait l'*artiste* comme un pédagogue politique opérant la relève de la figure du dessinateur des traités de perspective. Désormais le rôle de l'artiste sera de faire en sorte que tous les lecteurs deviennent des créateurs autonomes, à commencer par le prince, « artiste des artistes » (Novalis, *Glauben und Liebe*). Mais ce faisant, la figure de l'artiste romantique se substitue à une fonction *universelle et transformatrice*.

54. Nous nous écartons des interprétations dominantes selon lesquelles la *Rückenfigur* s'inscrirait dans une réflexion sur la rhétorique de la pose (cf. KOERNER [1990] 2009, p. 194). À notre sens, la *Rückenfigur* est un dispositif pictural qui a été conçu en fonction des échecs pragmatiques des traités de perspective. Ainsi, l'analyse que nous proposons des œuvres de Friedrich permet d'ouvrir un champ d'études qui n'a jamais été envisagé jusqu'à présent. Deux questions principales demeurent sans réponse : *quels effets les images de Friedrich ont-elles sur la perspective ? Que font les images de Friedrich, celles qui reprennent à nouveaux frais la problématique de la performativité, à leurs spectateurs éventuels ?* J.-L. Koerner est sans doute le spécialiste de Friedrich ayant le plus insisté sur la question du spectateur. Cela appelle une série de commentaires. La différence principale entre les recherches de J.L. Koerner et les nôtres tient à la notion de la temporalité chez Friedrich. Koerner insiste trop sur la dimension *historique* des œuvres de Friedrich, si bien que chez cet auteur les tableaux du peintre ont pour visée principale de signifier l'écart entre la temporalité que l'image donne à voir et l'acte de regarder du spectateur. Dans cette optique, Koerner inscrit la pratique de Friedrich dans le cadre de la philosophie de l'histoire de Hegel. En se référant à un tableau (*Arbres et buissons sous la neige*, 1828) qu'il tient pour emblématique de l'ensemble de la démarche de l'artiste, Koerner écrit ceci dans la postface de la nouvelle édition de son livre sur Friedrich : « You are afterwards. [...] [W]hat you see was already seen. [He], the artist Friedrich has already viewed the scene in retrospect as a memory brought back from the heath. Moreover, what he remembered—lived experience—had been an intuition of time passing, a perception of not being present to experience, hence the strange fixation on nothing. *Through a present-day experience of Friedrich's picture, I tried to find my way into history, to the historical moment that made the artist and that the artist made, back even to the moment when art becomes the history of art, to the turning point—theorized by Hegel and portrayed by Friedrich—in which art becomes a thing of the past* » (KOERNER [1990] 2009, p. 291 ; nous soulignons). Nous nous éloignons du Friedrich de Koerner, trop hégélien à nos yeux. La généalogie que nous proposons (Fichte/Schlegel/Hardenberg/Friedrich) nous permet de thématiser les dimensions pragmatiques de la démarche historique de ce peintre. Aux yeux de Friedrich, l'histoire que raconte la peinture s'avère une *histoire pragmatique du spectateur*, pour reprendre une expression de Fichte, pour qui la philosophie était « eine pragmatische Geschichte des menschlichen Geistes » (FICHTE [1794–1795] 1997, p. 141).

Acte autoréférentiel — performatif — s'il en est, le geste artistique des romantiques aura donc été celui de créer un art dans lequel « dire et effectuer ou faire sont une seule et même opération ». Cette citation, que d'aucuns imputeraient sans doute à l'univers conceptuel d'Austin, énonce *in nucleo* le projet performatif du romantisme allemand. Sous la tutelle de Fichte (à qui « Novalis » doit cette formulation), les romantiques ont également donné un nom à cette « opération » (ou plutôt un verbe transitif et réflexif, simultanément) : *romantisiren* (HARDENBERG 1960–1998, III, p. 297).

Il en va de livres comme des autres produits de l'art aussi bien que de la nature. L'un nous laisse froids et indifférents, ou même nous repousse ; un autre nous attire, il nous invite à nous attarder à son étude et à nous oublier nous-mêmes en lui. [...] Il est à tout le moins certain qu'une œuvre de la première espèce peut renforcer, aviver, exciter le sens même que nous avons pour son objet, qu'une telle œuvre ne nous fournit pas seulement l'objet de notre occupation intellectuelle, mais également le talent pour ce faire, *qu'elle ne nous offre pas seulement le cadeau, mais également la main avec laquelle nous devons le saisir* : elle crée en même temps *le spectacle et le spectateur* [...]. En revanche, un produit de la seconde classe retient et entrave précisément le sens dont on aurait besoin pour en jouir, et, par une résistance tenace, finit par l'épuiser et l'anéantir, de sorte que le mécanisme spirituel qui à chaque instant échoue doit être restauré par une nouvelle impulsion en lui du principal mobile, de l'auto-activité absolue, pour être de nouveau interrompu l'instant suivant. Dans le premier cas, notre entendement pense de lui-même, ou notre imagination invente d'elle-même, *en même temps que l'artiste*, et ce comme notre entendement le veut, ou sans que nous le commandions à notre imagination. Les concepts appropriés ou les formes visées se constituent et s'ordonnent devant notre œil spirituel sans que nous ayons l'impression d'y avoir prêté la main. [...] En un mot : les produits de la première espèce semblent posséder une force vivifiante pour le sens interne, et notamment à chaque fois pour ce sens particulier auquel s'adresse leur compréhension [...]. Cette force vivifiante dans un produit de l'art, nous la nommons esprit [...]. Comment un produit spirituel reçoit-il cette force vivifiante et d'où l'artiste spirituel sait-il le secret de la lui insuffler ? Avec un sentiment d'agréable étrangeté je découvre en moi, en considérant son œuvre, des dispositions et des talents que je ne connaissais pas moi-même. A-t-il calculé l'effet de son art sur ces dispositions en moi ? Sans nul doute ! Sinon, d'où viendrait ce succès ? *Mais qui lui a révélé mon intimité dans laquelle j'étais moi-même un étranger ?* (FICHTE 1984, p. 85–87 ; nous soulignons)

So geht's mit Büchern, so geht es mit andern Producten der Kunst sowohl, als der Natur. Das eine lässt uns kalt und ohne Interesse, oder stößt uns wohl gar zurück; ein anderes zieht uns an, ladet uns ein, bei seiner Betrachtung zu verweilen, und uns selbst in ihm zu vergessen. [...] So viel ist klar, daß ein Werk der ersten Art unsern Sinn selbst für seinen Gegenstand anregen, beleben, stärken möge; daß ein solches Werk uns nicht bloß das Object unserer geistigen Beschäftigung, sondern zugleich das Talent gebe, und mit demselben zu beschäftigen, uns nicht das Geschenk allein, sondern sogar die Hand darreiche, mit der wir es ergreifen sollen; daß es das Schauspiel und die Zuschauer zugleich erschaffe [...] : da hingegen ein Product von der letztern Classe gerade denjenigen Sinn, dessen man zu seinem Genusse bedürfte, aufhält und hemmt, und durch den fortdauernden Widerstand ermüdet und tödtet; so daß der in jedem Augenblicke abgelaufene Mechanismus des Geistes durch einen neuen Druck der Haupttriebfeder in ihm, der absolute Selbstthätigkeit, wieder hergestellt werden muß, um im nächsten Augenbli[/]cke wieder unterbrochen zu werden, Im ersten Falle denkt unser Verstand, oder dichtet unsere Einbildungskraft von selbst mit dem Künstler zugleich, und so wie er es will, ohne daß wir ihr gebieten; die gehörigen Begriffe, oder die beabsichtigten Gestalten bilden und ordnen sich von unserm geistigen Auge, ohne daß wir die Hand daran gelegt zu haben glauben. [...] Mit einem Worte, Producte der erstern Art scheinen eine belebende Kraft zu haben, für den innern Sinn, und insbesondere jedesmal für denjenigen besondern Sinn, für den ihre Auffassung gehört [...]. Wir nennen diese belebende Kraft an eine KunstProdukte Geist [...].

Wie erhält ein menschliches Product jene bele[/]bende Kraft, und woher hat der geistvolle Künstler das Geheimniß, sie ihm einzuhauchen? Mit engem Befremden entdecke ich bei Betrachtung seines Werkes Anlagen und Talente in mir, die ich selbst nicht kannte. Hat er auf diese Anlagen in mir die Wirkung seiner Kunst berechnet? Ohne Zweifel; denn woher sonst dieser Erfolg? Aber wer hat ihm mein Inneres aufgedeckt, in welchem ich selbst ein Fremdling war? (FICHTE 1962-, I,6 p. 335–336)

Pratiques

Prémises : l'œil et le miroir

*Mais si le dramaturge existait indépendamment de son drame, nous serions seulement les acteurs qui exécutent ce qu'il a composé. S'il [n'existait] pas indépendamment de nous, mais ne se [révélaient] et ne se [découvraient] que progressivement par le jeu même de notre liberté, de telle sorte que lui-même non plus n'existerait pas sans cette liberté, nous [serions] nous-mêmes les coauteurs (Mitdichter) de l'ensemble, et les inventeurs du rôle particulier que nous jouons*¹. (SCHELLING 1978a, p. 237 ; traduction adaptée)

Dans les chapitres précédents, l'analyse des modalités de la réflexivité nous a permis de classer des productions imagières dans deux ensembles se distinguant selon deux critères reliés, à savoir la *structure* de la réflexivité et la *relation* entre image et spectateur. Ainsi notre analyse avait-elle pour articulation principale l'opposition entre une réflexivité dite d'objet et une réflexivité pragmatique. Cette dernière n'a été abordée que de façon négative, c'est-à-dire en tant que *possibilité* que le régime de la représentation de l'âge classique nous permettait de *penser* comme solution aux entorses pragmatiques qu'il engendrait, sans qu'il ne soit possible, cependant, de la thématiser *positivement*, à partir des images elles-mêmes. À la suite de ces recherches, l'enjeu des deux prochains chapitres sera de concrétiser cette notion en étudiant les écrits de Fichte. Ces chapitres constituent la clé de voûte de notre argumentation et la base des analyses que nous proposerons des pratiques romantiques.

Ainsi, approfondir cette possibilité équivaut à fonder notre corpus en raison et à déceler la méthodologie nous permettant de l'analyser. Pour l'heure, nous poursuivons — et concluons — notre démarche à caractère sémiologique tout en rappelant au lecteur que la visée principale de cette thèse est d'étudier une structure pragmatique inédite et de suivre le fil de ses transformations — structure que Fichte a été le premier à mettre en œuvre et qui a ensuite donné lieu, dans le champ artistique, à

1. « Wäre nun aber der Dichter, unabhängig von seinem Drama, so wären wir nur die Schauspieler, die ausführen, was er gedichtet hat. Ist er nicht, unabhängig von uns, sondern offenbart, und enthüllt er sich nur successiv durch das Spiel unserer Freyheit selbst, so dass ohne diese Freyheit auch er selbst nicht wäre, so sind wir Mitdichter des Ganzen, und Selbsterfinder der besondern Rolle, die wir spielen » (SCHELLING 1800, p. 437).

plusieurs dispositifs intermédiaires liant l'utilisateur à l'image sous le signe d'un englobement radical².

Comme point d'amorce, il convient d'envisager le traité de Vignola sous un nouvel angle. En effet, à la lumière des analyses précédentes nous sommes maintenant en droit de considérer l'ensemble de ce livre comme un modèle de la conscience (au sens cognitif), puisque le lecteur y apprend la seule façon de « voir » qui soit « valable », en voyant une mise en abyme de son propre regard se déployant tel un spectacle devant ses yeux³. Mais si pour Vignola la réflexivité de soi engendre une image incongrue dans laquelle le spectateur se voit de dos (son regard se transformant alors en objet qui est là, devant lui, au même titre que n'importe quel objet mondain), il s'ensuit que le régime de la représentation de l'âge classique a pour modèle de la conscience un *Moi objectivé*. En effet, tout le paradoxe de l'enseignement de la perspective se résume dans la mise en abyme de la figure de Vignola (Fig. 22), où se voir se voyant, c'est voir ce que nous ne voyons pourtant jamais : notre propre dos. Et ce dos cache très précisément ce dont il s'agissait justement de figurer : l'acte de voir. Le premier pas vers l'esthétique romantique est franchi dès que nous nous donnons pour tâche de résoudre ce paradoxe en admettant que le regard réel du spectateur et celui des deux personnages représentés devraient être à même de former une seule instance cognitive (ce qui n'est manifestement pas le cas dans *Le due regole*).

La citation de Schelling que nous avons mise en exergue résume bien l'esprit de la redéfinition de la « vision » des romantiques : à l'instar de Fichte, pour eux, voir, c'est agir⁴. De plus, à en croire Schelling l'essence de l'action réside dans son lien avec un dieu immanent que l'activité propre de l'homme engendre progressivement, ne serait-ce qu'au moyen d'une démarche infinie. Il convient maintenant d'approfondir les prémisses de cette double dimension (dynamique, eschatologique) de la vision chez les romantiques. Cela nous permettra, par ailleurs, de mieux comprendre la structure de leurs images — qu'elles soient littéraires ou figuratives.

Même si le lexique de la vision en est absent, il nous semble que l'opposition

2. La réflexivité dont il s'agira ici se distingue qualitativement des autres modalités entrevues précédemment.

3. Même s'il ne s'agit pas d'un texte « philosophique » nous nous autorisons ce changement de perspective dans la mesure où le traité de Vignola enseigne un contenu prétendument universel et à validité objective. Ce contenu, la vision, est donné au lecteur de telle sorte que celui-ci ne peut pas occuper une position d'extériorité : c'est de son regard dont il s'agit dans le traité. Ainsi, mettre en scène le regard que le lecteur porte sur son propre regard s'avère traduire, en termes visuels, une théorie de la conscience. Il va sans dire que dans un tel contexte « voir », c'est « raisonner », voire « réfléchir ».

4. Ce passage de Schelling est emblématique de la position romantique, même si l'ensemble de la pensée de Schelling s'oppose à celle de Fr. Schlegel et de Fr. von Hardenberg sur plusieurs questions fondamentales. L'opposition entre les *Frühromantiker* et Schelling tient, pour l'essentiel, à leur réception divergente de la Doctrine de la science. Pour une analyse de la relation entre Fichte et Schelling, nous renvoyons à la présentation de Myriam Bienenstock (FICHTE et SCHELLING 1991, p. 5–45).

structurant l'extrait de Schelling fait appel implicitement à deux conceptions du regard qui sont issues du milieu théâtral (lequel n'est pas sans lien avec l'univers de la *scenographia* qui sous-tend les traités de perspective d'un Vignola ou d'un Barbaro⁵). Dans un premier temps, Schelling oppose un dramaturge omniscient dont le regard surplombe celui de ses acteurs ; les *gestes* de ces derniers reproduisent, par contrainte, le texte que le dramaturge aura préalablement composé. Mais, dans un deuxième temps, ce premier modèle de la conscience est problématisé alors que le « texte » est intégré à même la conscience de soi de l'acteur qui, *en vertu de sa liberté*, se métamorphose en dramaturge — du moins en ce qui concerne son propre rôle. La « vision d'ensemble » du dramaturge omniscient est donc intériorisée, de sorte que les gestes (libres et concordants) d'une multiplicité d'acteurs (désignée par le pronom « *wir* ») et leur regard partagé sur le tout, sont tenus pour identiques⁶. À partir de cet exemple, nous pouvons saisir en quoi la représentation chez les romantiques se donne pour but de dépasser le modèle réifiant de la vision (celui du dramaturge omniscient) afin d'accéder à un nouveau point de vue — immanent — à partir duquel l'image ne sera plus conçue comme ce qui s'oppose à un regard immobile qui la domine, mais comme un processus, un flux, que l'utilisateur engendre lui-même en se reconnaissant tel qu'il est : en qualité d'agent libre inscrit au sein d'une totalité à laquelle il participe⁷.

5. Cf. BARBARO 1568.

6. Schelling reprend ici l'opposition des *Lettres philosophiques sur le dogmatisme et le criticisme* de 1795, plus particulièrement la conception de la tragédie présentée dans la dixième et dernière lettre (1978b, p. 209–213). Le regard du dramaturge omniscient est celui de la « substance » dans la philosophie de Spinoza (que Schelling qualifie de « dogmatique »), tandis que le second regard (celui de l'acteur affranchi) équivaut au point de vue du « criticisme » (c'est-à-dire à la philosophie de Kant et — le contexte de publication des *Lettres* l'oblige —, de Fichte). D'ailleurs, cette métaphore théâtrale évoque la pensée du jeune Friedrich Schlegel, qui avait été le premier à envisager le discours philosophique en termes d'une théorie des *genres* poétiques. Le lecteur averti aura sans doute remarqué que la pièce que décrit Schelling dans les premières phrases de la citation est une *tragédie* au sens propre du terme (la volonté de l'acteur y est inexorablement soumis à un *Fatum* : les caprices d'une volonté transcendante). Mais quel serait le genre poétique correspondant au point de vue de l'acteur affranchi (et donc de la philosophie de Kant et de Fichte) ? À en croire Fr. Schlegel il s'agirait de l'*épopée*, genre que les *Iénaens* identifient au roman. Aux yeux des romantiques de l'*Athenaeum*, la Doctrine de la science s'inscrivait dans la foulée du renouveau du genre épique dans la littérature moderne qui s'est soldé par l'émergence du genre « absolu » : le roman. Ainsi cette philosophie (de laquelle les romantiques « déduisent » la « forme » du Roman romantique) a-t-elle une structure génétique et un mode d'emploi bien précis, *qui sont liés, nous le verrons, à son mode d'énonciation* (toute théorie des genres étant implicitement une théorie de l'énonciation). Dans les chapitres 3 et 4, nous nous pencherons sur la structure du discours de Fichte en vue de préparer le lecteur à la réception romantique de ce dernier. Nous nous apprêtons donc à analyser ce qu'il convient d'appeler la *dramaturgie* de la *Grundlage*. Pour une analyse des conceptions schellingiennes de la tragédie, nous renvoyons à SZONDI (1975, p. 9–13).

7. Bien entendu, nous interrogeons cet extrait, dont le contenu est fort riche, que dans la mesure où il permet de clarifier notre propos actuel. Nous ne nous penchons donc pas sur la notion du temps eschatologique (que Schelling emprunte au § 5 de la *Grundlage* de Fichte) et encore moins sur la conception de la conscience comme processus collectif, comme *conscientia* ou *Mit-wissen*, pour reprendre une expression de Manfred Frank (2002, p. 29). Par ailleurs, la citation de Schelling s'inscrit dans sa philosophie de l'histoire (*Geschichte*) ; mais il n'entre pas dans notre propos d'analyser cette dernière.

Dès lors, cet extrait nous permet de saisir les composantes de cette vision fondée sur une métaphysique dans laquelle l'essence de l'homme est *agir* (*Handlung*). Elles sont au nombre de cinq : liberté, égalité, totalité, rationalité et eschatologie.

Or, il importe d'ajouter — et voici une des principales différences entre la pensée de Schelling et celles des *Frühromantiker* —, que la *forme* du texte de Schelling n'est pas à même de véhiculer, en termes « plastiques », ce qu'il transmet pourtant au niveau notionnel. Ce que *dit* Schelling et ce qu'il *fait* en vue de le dire sont deux gestes incompatibles, puisqu'il y a désaccord entre forme énonciative et contenu propositionnel. Si le propos de cet extrait porte sur ce que nous avons appelé, à titre anticipatif, la métalepse de l'usager pragmatique (puisque'il s'agit après tout d'une pièce de théâtre dont le protagoniste principal est l'auteur et dont le spectateur n'est nul autre que cet acteur-auteur lui-même : il joue donc ce que le spectateur voit, et ce qu'il voit, ce sont très précisément les gestes du spectateur-auteur agissant), il n'en demeure pas moins que *la structure diégétique de ce texte, en l'occurrence fort « descriptive », n'effectue pas une telle métalepse*. La forme descriptive de l'extrait est l'équivalent, sur le plan de l'énonciation, du point de vue du dramaturge omniscient que ce texte tente de mettre hors jeu. En dernière analyse, le propos de Schelling ne dépasse guère le point de vue unidirectionnel de la pensée classique⁸.

Les textes et œuvres romantiques, quant à eux, et à l'instar de Fichte, ont pour souci d'intégrer la nouvelle conception de la « vision » et de transmettre le « message » du spectateur agissant et ce, *en thématissant leur mode d'énonciation*. Il s'agira là non seulement de repenser la forme (textuelle, picturale) sous l'égide de l'autoréférentialité, mais aussi d'envisager l'axe pragmatique liant cette forme à son usager. Dès lors, les romantiques s'inspirent de Fichte afin d'établir un certain parallélisme entre leur métaphysique de l'agir et une figuration dynamique de l'image de l'homme. Pour reprendre les mots de Fr. von Hardenberg, ici « *Sprechen und thun oder machen sind Eine nur modificirte Operation* » (HARDENBERG 1960–1998, III, p. 297). « Parler et agir ou faire ne sont qu'une même opération, seulement modifiée », opération par le truchement de laquelle émergent et une nouvelle réflexivité et un spectateur pleinement thématisé en tant qu'*usager*. Somme toute, le point d'orgue de la conception romantique de la vision, c'est un renouvellement *pragmatique* de la réflexivité. C'est dire que la réflexivité sera désormais pensée comme le lieu d'une congruence entre ce que l'usager dit et ce qu'il fait pour le dire : en un mot, comme le lieu où la représentation devient « performativité ». Nous postulons que le modèle de cette pratique romantique de la performativité, c'est le livre-dispositif que Fichte publia à Iéna entre 1794 et 1795 : la *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre als*

8. Avec Schelling, nous sommes toujours dans la réflexivité d'objet.

Handschrift für seine Zuhörer (fig. 24)⁹.

Mais un problème surgit aussitôt de ces considérations générales : comment faire en sorte que le Moi conçu en tant qu'*agir* soit *figuré* et donc « vu » si toute figuration est fatalement réification, comme le démontre d'ailleurs la ruse de Vignola ? Il doit bien y avoir quelque chose *dans* la représentation qui puisse permettre de résoudre un tel problème¹⁰.

Comment concilier le caractère *agissant* de l'usager et l'héritage de l'âge classique, dans lequel représentation de soi et réification s'impliquent mutuellement¹¹ ? La solution de ce problème a pour préalable que nous repensions la structure de la représentation (classique) afin que l'usager puisse y figurer *comme sujet* ; ainsi convient-il de repenser l'image en termes de *processus*, voire de *flux*¹². Somme toute, l'image qui prendrait en charge la « vision » de l'usager se doit de lui renvoyer non pas un ob-jet, un *Gegenstand* qui est inéluctablement *Ding*, reflet mort de lui-même, mais bien ce qui lui revient essentiellement, ce qui est *Unbedingt* : le geste qui le constitue et qui est *sien*¹³. « Nous cherchons partout l'inconditionné [*das Unbedingte*] et nous ne trouvons toujours que des choses [*Dinge*] », précise Friedrich von Hardenberg dans *Blüthenstaub* (*Grains de pollen*), premier texte publié sous le nom de plume

9. Pour traduire littéralement : *Principes de l'ensemble de la Doctrine de la science, sous forme de manuel pour ses auditeurs*.

10. Selon Schelling : « Der Begriff des Ich kommt durch den Act des Selbstbewußtseyns zu Stande, ausser diesen Act ist also das Ich nichts, seine ganze Realität beruht nur auf diesem Act, und es ist selbst nichts, als dieser Act. *Das Ich kann also nur vorgestellt werden als Act überhaupt, und es ist sonst nichts* » (1800, p. 45 ; nous soulignons). Ce problème est extrêmement contemporain. En effet, il s'agit du problème ayant marqué le champ anglo-saxon des *identity politics*. À titre d'exemple, nous renvoyons aux travaux de l'historienne de l'art A. Jones dans lesquels la problématique de la réification du sujet est envisagée du point de vue de la performance de soi dans l'art corporel de années 1960 à 1980 (1998, p. 1–52). La solution que Fichte apporte à ce problème — très proche en quelque sorte des revendications des *identity politics* — a aussi consisté à penser le Moi en termes d'effectuation (et donc en termes performatifs).

11. Sur cette question, nous renvoyons à Louis Marin (1975b, p. 215–238).

12. Un des enjeux actuels des études fichtéennes est de comprendre le *iconic turn* dans la pensée de Fichte. En effet, plusieurs interprètes ont insisté sur le fait que les présentations de la Doctrine de la science rédigées après le moment iénaen s'articulent autour de la notion de l'image (*Bild*). Nous souhaitons démontrer ici que cet enjeu faisait déjà partie de la structure de la *Grundlage* et qu'il a eu une influence sur la genèse du romantisme. Selon notre hypothèse, la question de la figurabilité a émergé dans le discours fichtéen dès que le philosophe a été confronté à la question de la *communicabilité* de sa pensée. Autrement dit, la *Bildlehre* en 1794 tient à une problématique pédagogique. Pour une analyse de la *Bildlehre* dans les textes de Fichte écrits après 1800, voir Alessandro Bertinetto (2010). Bertinetto se penche, notamment, sur la relation entre Fichte et Friedrich von Hardenberg (p. 113–126).

13. Nous insistons sur le pronom possessif : il ne s'agit pas de faire en sorte que l'image thématise le geste en général, mais le geste appartenant à l'usager en propre. Par ailleurs, le jeu étymologique entre la chose (*Ding*) et l'inconditionné (*Unbedingt*) a fait l'objet de maintes productions romantiques. Il s'agit d'un véritable leitmotiv romantique. Notons également que l'idée selon laquelle le sujet est doté d'une liberté inconditionnée est d'inspiration kantienne. Il s'agit très précisément de la définition de la liberté que Kant défend dans la « Doctrine élémentaire de la raison pure pratique » (1965, p. 28 sqq.). Dans l'optique kantienne, le sujet n'est pas concevable en termes d'objet et n'est pas réductible aux lois de la nature.



illustration retirée

Fig. 24. — J.G. Fichte, *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, Leipzig, C.E. Gabler, 1794–1795, page titre. Reproduction en ligne, Digitized Books from the University of Illinois at Urbana-Champaign, <<http://hdl.handle.net/10111/UIUCOCA:grundlagedergesa00fich>>.

« Novalis »¹⁴. Comment envisager l'image comme ce qui relève de l'inconditionné, de ce qui n'est pas chose — *Unbedingt* —, voilà l'enjeu.

Pour le dire schématiquement, voici le pari tenu dans la philosophie de Fichte : dans l'image ce qui « voit » et ce qui est « vu » sont identiques. En effet, pour Fichte, l'image ne s'oppose pas au sujet, elle lui est intrinsèque, si bien que ce n'est pas l'image qui est « dans » le sujet tel un accident englobé par une substance ; c'est plutôt l'inverse qui est vrai : le sujet est *dans* l'image, *puisque l'image est « sujet » et le sujet, image*. Dès lors, ces deux termes ne constitueraient que les pôles d'une totalité en flux. Et c'est bien là où réside l'innovation de Fichte : en abandonnant une conception statique de l'image copie ou *Nachbild*, Fichte propose une conception très riche dans laquelle l'image serait l'expression même du mouvement constitutif de la subjectivité¹⁵. Dès lors, l'image serait davantage du ressort de la *Vorbild* : image motrice, celle dont le propre n'est pas de *re-produire* mais bien de *pro-duire* ce dont elle est l'image. Bref : l'image chez Fichte est *modèle* d'un acte à accomplir¹⁶. Le sujet serait donc mu par une image-modèle qui n'est rien d'autre que son propre rapport à soi de sujet. Aussi une telle image ne donne-t-elle pas à voir des contenus qu'un spectateur aurait sous les yeux ; au contraire, la *Vorbild*, image motrice, permet d'accéder à l'acte qui la constitue et que le sujet saisit *parce qu'il l'effectue*. Et là, nous signale le philosophe, nous sommes aux limites de la langue *et de la représentation* : « Sous ce rapport, la langue ne peut rien de plus ; elle donne une image sensible du suprasensible ; en faisant seulement observer que ce n'est qu'une image ; celui qui veut accéder à l'objet lui-même doit, d'après la règle que lui indique l'image elle-même, mettre en mouvement son propre organe spirituel » (FICHTE 1981a, p. 112)¹⁷.

Sans doute est-il vrai que Fichte concevait ses *livres* comme des *images* auxquelles ne correspond aucune réalité. En effet, des ouvrages très variés tels *l'État commercial fermé* (1801), *le Caractère de l'époque actuelle* (1804–1805), *l'Initiation à la vie bienheureuse* (1806), *les Discours à la Nation allemande* (1808) et les diverses expositions scientifiques de la Doctrine de la science ont pour point commun, par-delà leurs différences de contenu et de méthode, d'être des *modèles* pour l'action. En cela, le concept de l'image chez Fichte s'appuie sur la *Critique de la raison pratique* de Kant, dont une des innovations consiste à avoir pensé l'homme comme un produc-

14. « Wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer nur Dinge » (*Athenaeum* 1798–1800, 1.1, p. 70 ; HARDENBERG 1960–1998, II, p. 412–413.)

15. Sur la théorie de l'image de Fichte, voir Bertinetto (2010, p. 61 sqq.). Bertinetto insiste sur le caractère dynamique, réflexif et médial de la *Bild* fichtéenne.

16. Voir Fichte (1989, p. 94). Sur l'opposition *Vorbild/Nachbild*, nous renvoyons à VINCENTI (2005).

17. « Weiter vermag in diesem Umkreise die Sprache nichts ; sie giebt ein sinnliches Bild des Übersinnlichen bloß mit der Bemerkung, daß es ein solches Bild sey ; wer zur Sache selbst kommen will, muß nach der durch das Bild ihm angegebenen Regel sein eigenes geistiges Werkzeug in Bewegung setzen » (FICHTE 1962–, I,10, p. 147).

teur de modèles¹⁸. Ainsi, à titre d'« images » rigoureusement rationnelles, ces textes de Fichte visent à transformer le lecteur en vue d'une éventuelle transformation (politique, morale, religieuse) du monde (selon le type de discours auquel chaque texte ressortit).

Dans un passage des *Discours à la Nation allemande*, Fichte revient sur cette question en réfléchissant sur le fondement de son programme pédagogique :

Un plaisir qui nous pousse à imprimer aux choses un certain état qui n'existe pas encore dans la réalité, suppose l'existence préalable d'une idée de cet état, une image qui en présence de l'état réel, s'offre à l'esprit et attire à soi le plaisir de réaliser cette idée, une image qui soit non pas une imitation, mais une préfiguration. [...] Le pouvoir de former des images qui ne soient pas de simples reproductions de ce qui existe, mais puissent servir de modèles à la réalité, sera la première chose que l'éducation nouvelle devra s'attacher à former, à développer chez ses élèves. Il faut que l'élève en arrive à former ces images par ses propres moyens, au lieu de devenir seulement capable de s'assimiler passivement celle qui lui sera suggérée par l'éducation et de la reproduire, comme s'il ne s'agissait que de la reproduction pure et simple. La raison pour laquelle nous voulons que cette formation d'images soit l'œuvre spontanée et personnelle de l'élève, c'est qu'à cette condition seule l'image formée, en tant que création personnelle de l'élève, sera susceptible de stimuler son activité¹⁹. (FICHTE 1981a, p. 81–82)

Si nous nous fions au vocabulaire très précis de Fichte, nous constatons que ce pouvoir de figurabilité caractérisant l'activité de l'homme moral est aussi le propre de l'artiste : « Mais il est évident [...] que la libre activité de l'esprit que nous nous proposons de développer a pour but de mettre l'élève à même d'user de cette liberté pour tracer le tableau d'un ordre moral à réaliser dans le monde réel [...] » (1981a, p. 88 ; nous soulignons)²⁰. Dès lors, la pédagogie se rapproche d'une posture créatrice dans la mesure où son objet — la formation morale du néophyte — se veut une œuvre

18. Aux yeux de Kant, le modèle suprême est l'idée de la sainteté de la volonté : « Cette sainteté de la volonté est toutefois une idée pratique, qui doit nécessairement servir de *type (Urbilde)* ; s'en rapprocher indéfiniment est la seule chose qui convienne à tous les êtres finis et doués de raison : c'est cette idée que la loi pure morale qui, pour cette raison est elle-même appelée sainte, leur met constamment et avec raison sous les yeux » (1965, p. 33 ; c'est Kant qui souligne).

19. « Ein Wohlgefallen, das da treibet, einen gewissen Zustand der Dinge, der in der Wirklichkeit nicht vorhanden ist, hervorzubringen in derselben, setzt voraus ein Bild dieses Zustandes, das vor dem wirklichen Seyn desselben vorher dem Geiste vorschwebt, und jenes zur Ausführung treibende Wohlgefallen auf sich ziehet. [...] Jenes Vermögen, Bilder, die keinesweges bloße Nachbilder der Wirklichkeit seyen, sondern die da fähig sind, Vorbilder derselben zu werden, selbstthätig zu entwerfen, wäre das erste, wovon die Bildung des Geschlechts durch die neue Erziehung ausgehen müßte. Selbstthätig zu entwerfen, habe ich gesagt, und also, daß der Zögling durch eigne Kraft sie sich erzeuge, keinesweges etwa, daß er nur fähig werde, das durch die Erziehung ihm hingegeben Bild, leidend aufzufassen, es hinlänglich zu verstehen, und es, also wie es ihm gegeben ist, zu wiederholen, als ob es nur um das Vorhandenseyn eines solchen Bildes zu thun wäre. Der Grund dieser Forderung der eignen Selbstthätigkeit in diesem Bilden ist folgender : nur unter dieser Bedingung kann das entworfene Bild das thätig Wohlgefallen des Zöglings an sich ziehen » (FICHTE 1962–, I,10, p. 120).

20. « Aber es ist klar [...] daß diese freie Thätigkeit des Geistes in der Absicht entwickelt worden, damit der Zögling mit derselben frei das Bild einer sittlichen Ordnung der wirklichen vorhandenen Leben entwerfe [...] » (FICHTE 1962–, I,10, p. 127).

d'art : « L'élève sort de cette formation comme une œuvre d'art ferme et invariable, incapable de se comporter autrement qu'en restant fidèle aux règles qu'il a reçues, sans avoir jamais besoin d'aide ou d'appui, mais en suivant sa propre loi » (1981a, p. 93)²¹. En s'inscrivant dans ce régime de la singularité artistique, l'image motrice chez Fichte suscite et éveille l'autonomie — et donc multiplie des postures morales qui sont aussi et en même temps des postures artistiques.

Or, dans le corpus fichtéen, il y a un type d'ouvrage dont l'action se déroule à un autre niveau, plus élevé que celui motivant la pédagogie des textes à vocation populaire : dans les présentations *scientifiques* de la Doctrine de la science (qui sont censées livrer un message méta- et archiphilosophique) le texte porte très précisément sur la formation *de son lecteur*. Ainsi faut-il envisager ces textes *comme des images du lecteur* — *des images motrices incitant le lecteur à opérer une transformation (morale ? politique ? artistique ?) de soi*. Le Moi, dans cette perspective, serait alors l'image motrice originaire.

Tel fut le défi posé par l'enseignement de la Doctrine de la science : lever la contradiction entre l'acte et l'objet, au sein même d'une *représentation* que le philosophe doit transmettre à autrui. Nous verrons plus loin que du point de vue fichtéen, la seule tâche revenant à la représentation dans ce dispositif est celle d'inciter le récepteur à réfléchir sur soi librement et ce, parce que l'image sera désormais pensée sous le signe de la projection, voire de la production, de nouvelles réalités. Mais dans le cas spécial des présentations scientifiques de la Doctrine de la science, la réalité à produire n'est pas transitive (changer le monde en changeant les consciences). Elle est *réflexive* : il s'agit de créer un nouveau lecteur *en fonction de ce que le texte/image lui présente* : une image inédite de lui-même, qu'il doit à la fois construire et incarner. Dans cette optique, le récepteur doit reconnaître l'image comme étant le produit de sa propre activité ; mais si la représentation est issue d'autrui, il s'agira, pour le récepteur, de la *reconnaître* comme une image motrice l'incitant à effectuer ce qu'elle dépeint et donc de la reconstituer pour soi²². Ainsi, l'acte de reconstitution et la reconnaissance de cet acte sont tenus pour identiques : par là, l'image est pleinement *vécue* comme appartenant à la sphère de la conscience du récepteur. Pour le dire à partir d'une réflexion de Hardenberg portant sur la puissance autophage de l'homme : « Comment un homme peut-il avoir le sens pour quelque chose, s'il n'en possède pas [déjà] en lui [*in sich*] le

21. « Ihr [die neue Erziehung] Zögling geht zu rechter Zeit als ein festes, und unwandelbares Kunstwerk dieser ihrer Kunst hervor, das nicht etwa auch anders gehen könne, denn also, wie es durch sie gestellt worden, und das nicht etwa einer Nachhülfe bedürfe, sondern das durch sich selbst nach seinem eignen Gesetze fortgeht » (FICHTE 1962-, I,10, p. 131).

22. Dans les premiers paragraphes du *Système de l'idéalisme transcendantal* où Schelling semble toujours se réclamer de l'enseignement fichtéen, cet acte de reconstitution est décrit en termes d'une « *freye Nachahmung* » (« imitation libre »). Bien entendu, l'imitation « libre » est une imitation *productrice* (1800, p. 94 sqq.).

noyau ? Ce que je dois comprendre doit se développer en moi de façon organique ; et ce que je semble apprendre n'est qu'aliment, incitation de l'organisme »²³.

Un des textes incontournables définissant les enjeux de la vision chez le premier Fichte est sans doute la *Doctrina de la science Nova methodo*, présentation remaniée des contenus scientifiques de la *Grundlage* que Fichte a enseignés à l'université d'Iéna entre 1796 et 1799²⁴. Dans ce texte capital, Fichte se penche sur la conception de l'œil qui sous-tend l'ensemble de la Doctrine de la science. Bien entendu, la métaphore visuelle requiert un effort exégétique de la part du lecteur. Le discours de Fichte s'adresse à lui en sa qualité d'agent dont le pouvoir de réflexion est libre :

Dans les philosophies passées, le moi était un miroir, or, un miroir ne voit pas. C'est pourquoi ces philosophies ne peuvent expliquer l'acte d'intuitionner, de voir. Elles ne posent que le concept du reflet. Pour éradiquer cette erreur, il faut poser le concept exact du moi. Le moi, dans la doctrine de la science, n'est pas un miroir mais un œil. [...] Qui ne sait pas ce qu'est le moi, ne sait pas non plus ce qu'est un œil. [L'œil est un miroir qui se réfléchit soi-même.] Pour le sens commun, la vue ne peut voir l'œil, quelque chose traverse l'œil et se reflète en lui, comme en un miroir. L'essence de l'œil est d'être une image pour soi et être une image pour soi est l'essence de l'intelligence. Par l'acte de se voir eux-mêmes, l'œil et l'intelligence deviennent image pour eux-mêmes²⁵. (FICHTE 2000a, p. 119–120)

À la lumière de nos analyses dans le chapitre précédent, ce passage est particulièrement frappant en ceci qu'il mène une critique du régime de la représentation *en thématissant l'apport tacite de l'usager dans les conceptions classiques de la conscience*. Il s'agit très précisément de déceler un impensé réflexif au cœur même des théories de

23. « Wie kann ein Mensch Sinn für etwas haben, wenn er nicht den Keim davon in sich hat ? Was ich verstehen soll, muß sich in mir organisch entwickeln ; und was ich zu lernen scheine, ist nur Nahrung, Inzitation des Organismus » (*Athenaeum* 1798–1800, I.1, p. 74 ; HARDENBERG 1960–1998, II, p. 418–419.)

24. Il se pourrait que la *WL Nova methodo* ait été conçue dès 1795, suite à la publication de la *Grundlage*.

25. Le manuscrit de la *Doctrina de la science Nova methodo* n'a pas survécu. Seules les notes de cours de quelques auditeurs nous sont parvenues sous forme plus ou moins fragmentaire. Les deux meilleurs manuscrits ont reçu les appellations « A » et « B » respectivement. La phrase que nous avons ajoutée entre crochets se trouve dans le manuscrit B (appelé communément le manuscrit Krause en raison du nom de l'étudiant qui l'a retranscrit, Karl Christian Friedrich Krause) alors que l'ensemble de la citation est passablement la même dans les deux manuscrits. La traduction que donne I. Thomas-Fogiel de la *Nova methodo* a pour source principale le manuscrit A conservé dans la bibliothèque de Halle. Ives Radrizzani a donné une traduction de la *Nova methodo* en faisant un travail comparatif qui lui a permis d'établir une version plus ou moins fiable du cours de Fichte. Pour sa traduction du passage en question, nous renvoyons à FICHTE 1989, p. 95. Voici le texte de la *Gesamtausgabe* : « Das Ich der bisherigen Philosophien ist ein Spiegel, nun aber sieht der Spiegel nicht, darum wird bei ihnen das Anschauen, das Sehen nicht erklärt, es wird bei ihnen nur der Begriff des Abspiegelns gesetzt. Dieser Fehler kann nur gehoben werden durch den richtigen Begriff vom Ich. Das Ich der Wissenschaftslehre ist kein Spiegel, es ist ein Auge. Alles innere geistige hat ein äusseres Bild. Wer das Ich nicht kennt, weiß auch nicht, was ein Auge ist. In der gewöhnlichen Ansicht soll das Auge nicht sich sehen, sondern nur etwas ; doch das Auge ist ein sich selbst abspiegelnder Spiegel, das Wesen das Auges ist : ein Bild für sich sein, und ein Bild für sich sein ist das Wesen der Intelligenz. Durch sein eignes Sehen wird das erste und das letzte sich zum Bilde » (FICHTE 1962–, IV,3, p. 365–366).

la représentation (y compris celles des traités de perspective). En effet, selon Fichte la conception classique se résume par la métaphore du miroir : un miroir est une surface sur laquelle des images sont réfléchies. Mais pour qui ? Certainement pas pour le miroir lui-même, qui n'est que le support d'une opération optique, sans en avoir conscience. Implicitement, la conception classique présuppose une conscience *pour qui* l'image a lieu (tel l'usager infigurable des traités de perspective). Ainsi la métaphore du miroir s'avère-t-elle déficiente : elle n'est manifestement pas à même d'expliquer la conscience que, pourtant, elle présuppose. Mais quelle est l'identité de cette conscience impliquée malgré tout dans la théorie classique du miroir ? Il ne s'agit de nul autre que du philosophe lui-même, celui dont le « regard » surplombe ce qu'il explique (le miroir et son image) sans pour autant s'inclure dans le champ du représenté (qu'il pose sans en tenir compte dans son explication). Voilà pourquoi Fichte conclut que de telles explications « ne posent que le concept du reflet ».

Afin lever cette contradiction, Fichte propose une autre métaphore : celle de l'œil. À la différence du miroir, l'« œil » ne peut se réduire à la seule fonction de reflet optique (même si les lois de l'optique jouent un rôle indéniable dans le fonctionnement de cet organe). Certes, dans la mesure où il voit, l'œil peut être conçu comme un miroir, à la différence près, toutefois, qu'il est également en mesure d'appréhender l'image qui se réfléchit sur lui. Mais l'économie de la leçon de Fichte va plus loin encore : ce qui distingue l'œil de miroir, c'est le fait que l'image que l'œil est capable de cerner est *son* image : elle lui appartient en propre et tout esprit humain a la capacité de saisir immédiatement cette propriété fondamentale de l'image qu'il perçoit²⁶. Par la suite, l'œil s'avère capable de se saisir *comme* œil, c'est-à-dire de se poser comme regard alors qu'il est en train d'effectuer l'acte de voir. Penser l'œil, c'est saisir en acte la structure réflexive du Moi — et c'est aussi subsumer tout objet possible à la loi réflexive de l'œil (il y a là le postulat d'une immanence radicale)²⁷. Enfin, l'œil est le nom que revêt, à Iéna, la doctrine de l'image performative qui fera l'objet des textes de Fichte à Berlin.

À partir de cette analyse, nous pouvons mieux comprendre la différence entre la conception fichtéenne de la « vision » et celle préconisée par Schelling dans le *System des transscendentalen Idealismus* avec laquelle nous avons amorcé notre réflexion. En effet, un des enjeux principaux de la Doctrine de la science sera de trouver un moyen

26. Afin d'éviter tout malentendu relatif à l'emploi du pronom possessif « son » dans cette phrase, il convient d'insister sur le caractère d'une telle « possession » : il ne s'agit pas d'une image *de* l'œil, mais bien une image *que* l'œil reconnaît immédiatement comme produite pour lui et, éventuellement (par le biais d'une seconde instance réflexive portant sur ce processus), produite *par* lui. Sa capacité de se saisir comme œil, le fruit de cette seconde réflexion, fait en sorte que l'œil s'apparaît comme image *pour* soi qui est produite *par* soi.

27. Sur la problématique de l'œil chez Fichte, voir ZÖLLER 1998, p. 25–39. Voir également HENRICH 1982, p. 53.

adéquat pour transmettre un contenu non figurable par le biais d'un « médium » relevant inéluctablement du champ de la représentation : le langage²⁸. Fichte en était fort conscient, si bien qu'il a consacré plusieurs leçons publiques à Iéna à la question de l'« esprit » dans la philosophie (qu'il opposait à la « lettre »), c'est-à-dire à la question de la *communicabilité* d'un contenu qui est, pour l'essentiel, incommunicable²⁹. Ainsi, la différence entre Fichte et Schelling tient aux *conditions énonciatrices de la philosophie*³⁰.

Pour Fichte, la métaphore de l'œil permet d'expliquer avec une étonnante économie de moyens, la singulière capacité de tout être humain (de tout Moi dira-t-il) de prêter attention à ses actes *tout simplement parce qu'il est l'agent qui les effectue*. Mais alors pourquoi Fichte ajoute-t-il ceci : « qui ne sait pas ce qu'est un Moi ne sait pas non plus ce qu'est un œil » ? En effet, dans l'économie de la *Nova methodo* et sans doute dans *toutes* les présentations de la Doctrine de la science que Fichte a enseignées, il incombe au récepteur de prendre en charge le contenu propositionnel émis par

28. Ce raisonnement pourrait sembler fallacieux, d'autant plus qu'il est fort douteux que le langage soit un système réductible à la seule fonction de représentation. Mais nous ne voulons pas imputer une telle interprétation aux propos de Fichte. Au contraire, en posant une adéquation entre langage (parlé ou écrit) et représentation, le souci du philosophe est d'inscrire la *matérialité* de tout énoncé émis par un locuteur ou un auteur dans le champ phénoménal. Dans cette optique, tout énoncé communicable fait l'objet d'une conversion « physique » et doit préalablement exister comme objet afin qu'il puisse être reçu/perçu par autrui. Ainsi, du point de vue du récepteur, les signes (graphiques ou sonores) existent dans le monde au même titre que n'importe quel objet. Dans les *Leçons sur la lettre et l'esprit* de 1794 que nous allons étudier dans le prochain chapitre, cela s'est traduit ainsi : « Ich bringe vor Sie ein Produkt, dem ich einige Ideen eingehaucht zu haben glaube : aber ich gebe Ihnen nicht die Ideen selbst, diese kann ich Ihnen nicht geben : ich gebe Ihnen den bloßen Körper ; meine Wörter, die Sie hören, sind dieser Körper » (FICHTE 1962–, II,3, p. 320).

29. Nous mentionnons également que la question de la communicabilité, que nous abordons ici en termes de la conversion d'un contenu indicible en contenu « corporel » (c'est-à-dire objectal), a joué un rôle décisif dans la pensée de Friedrich von Hardenberg. En effet, plusieurs pages des *Fichte-Studien*, que Hardenberg a rédigées vraisemblablement en 1795, sont consacrées à la question de la mimique liant deux agents en rapport de communication (HARDENBERG 1960–1998, II, p. 106 sqq.). Les remarques de Hardenberg sont tributaires des réflexions proposées par Fichte dans le premier tome du *Fondement du droit naturel* (paru en 1796). Nous y reviendrons lorsqu'il s'agira d'analyser la structure pragmatique des images de Caspar David Friedrich.

30. Dans le *Bericht über den Begriff der Wissenschaftslehre und die bisherigen Schicksale derselben* (1806) conçu comme une riposte à Schelling, Fichte écrivait (en employant un lexique optique/pictural) : « La Doctrine de la science était un tableau [*Gemälde*] fait pour l'œil et la lumière [*auf Licht und Augen berechnet*], et elle fut présentée au public en supposant que ces conditions étaient réunies. On tâtonna [*Man tappte... herum*], durant quelques années, en touchant le tableau et il s'en trouva quelques-uns qui par politesse assurèrent qu'ils ressentaient du doigt [*unter dem Finger fühlten*] les figures [*Gestalten*] censées y être dessinées [*abgezeichneten*]. D'autres, qui avaient plus de courage, confessèrent qu'ils ne ressentaient [*fühlten*] rien ; ainsi s'amoindrirent la timidité et la fausse honte des premiers qui reprirent leur parole. Il s'en trouva cependant un qui s'empara de la détresse générale, confectionna une pâte à l'aide de vieux déchets [*aus allerlei altem Abgange einen Teig zusammenknetete*] et qui la leur offrit. Depuis ce temps, tout un chacun qui a des doigts s'applique à tâter cette pâte et on a institué une fête publique pour célébrer le fait que l'absolu soit devenu tangible [*betastbar*] » (FICHTE 1981b, p. 145 ; FICHTE 1962–, II,10, p. 26). L'opposition entre Fichte et Schelling relèverait d'une opposition entre vision et cécité. L'enjeu : la *visibilité* du sujet de l'énonciation en matière de discours philosophique.

le philosophe et de l' « animer ». La métaphore de l'œil *serait une image vide* si le lecteur ou l'auditeur n'était pas en mesure de démontrer pour soi, à partir de ses propres moyens, c'est-à-dire par le biais d'une expérience vécue subjectivement, la réalité à laquelle se réfère le propos du philosophe. Pour que la métaphore de l'œil prenne tout son sens (c'est-à-dire pour qu'elle ne soit pas vécue comme un miroir), le récepteur doit *agir*. Ainsi chez Fichte les actes sur lesquels le philosophe tient un discours ne sont-ils rien pour le récepteur jusqu'au moment où ce dernier ne les ait vécus réellement. Telle est la fonction de l'œil dans cette philosophie, œil que le lecteur doit posséder afin de comprendre « intérieurement » ce que le philosophe émet à autrui, « extérieurement »³¹.

Dans l'analyse conjointe que nous proposons dans les deux prochains chapitres, nous approfondirons la structure pragmatique du discours fichtéen tel que ce dernier s'est déployé à Iéna entre 1794 et 1799. Nous nous pencherons sur une série d'énoncés portant sur la question de la *transmission* du message de la Doctrine de la science. Nous chercherons donc à comprendre, de manière générale, la *forme* du discours de Fichte, afin de saisir en quoi celui-ci problématise la réflexivité de façon inédite, tout en critiquant les modalités de la réflexivité de l'âge classique que nous avons analysées précédemment³². Sur cette base, nous serons en mesure d'étudier la structure énonciatrice de la *Grundlage* ; notre but ultime étant de démontrer comment ce livre-dispositif met en scène son lecteur en fonction d'une singulière structure métalectique qui est sans équivalent dans la modernité. Nous démontrerons par la suite que cette structure est la condition de possibilité des dispositifs pragmatiques du premier romantisme allemand et des innovations picturales qui ont permis à Caspar David Friedrich d'inscrire ses images dans une logique de la *conversion politique* du spectateur. Le choix de la *Grundlage* est motivé par une raison méthodologique : il s'agit de la seule présentation scientifique de la Doctrine de la science que Fichte ait

31. Les analyses que nous proposons dans les deux prochains chapitres nous aideront à éclairer la démarche picturale de Caspar David Friedrich et à nous débarrasser des interprétations abusivement sentimentales du corpus de cet artiste. À notre sens, ce peintre concevait ses tableaux, à l'instar de la pédagogie de Fichte, comme des dispositifs de conversion : « Ferme l'œil de ton corps », conseille-t-il aux artistes de son temps, « afin de voir ton tableau d'abord par l'œil de l'esprit. Puis mets au jour ce que tu as vu dans l'obscurité afin que ta vision agisse sur d'autres, de l'extérieur vers l'intérieur » (FRIEDRICH, dans CARUS et FRIEDRICH 1988, p. 186). « Schließe dein leibliches Auge damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild. Dann fördere zu Tage was du im dunklen gesehen, daß es zurück wirke auf andern von außen nach Innen » (FRIEDRICH 1999, p. 35). Bien que nos analyses soient complémentaires de celles proposées par Pierre Wat (1998, p. 13 sqq.), nous insisterons davantage sur les fondements pragmatiques, épistémologiques et cognitifs de la démarche de Friedrich. Nous signalons au passage que le nom de Fichte ne figure pas une seule fois dans l'index de *Naissance de l'art romantique*. Fichte demeure encore méconnu des historiens du versant pictural du romantisme allemand, comme nous l'avons déjà souligné.

32. Nous signalons au passage qu'un des paradoxes féconds de la démarche fichtéenne est d'avoir mené une critique de la représentation qui a pour opérateur le concept de l'image (*Bild*).

publiée de son vivant. D'ailleurs, aux yeux des historiens du romantisme, la *Grundlage* est sans doute le texte le plus important de Fichte en raison de son impact sur la genèse de l'*Athenaeum*. Il a donc fait époque. C'est peu dire, si nous nous fions à l'un des fragments les plus cités de l'*Athenaeum*, selon lequel la *Grundlage* aurait fondé une nouvelle époque :

La Révolution française, la doctrine de la science de Fichte et le *Meister* de Goethe sont les grandes tendances de l'époque. Celui que choque une telle juxtaposition, celui à qui une révolution qui n'est ni bruyante ni matérielle paraît sans importance, ne s'est pas encore haussé [au point de vue] élevé et vaste de l'histoire de l'humanité. Même dans l'histoire besogneuse de nos civilisations, qui le plus souvent ressemblent à une collection de variantes, avec un commentaire continu, d'un texte classique perdu, maint petit livre auquel la foule tapageuse ne prit pas garde en son temps joue un plus grand rôle que tout ce que cette foule mit en œuvre³³. (FR. SCHLEGEL, cité dans LACOUÉ-LABARTHE et NANCY 1978, p. 127)

À la lecture de ce fragment, il saute aux yeux que la Doctrine de la science y figure parmi les trois principaux moteurs du projet romantique. Implicitement, les trois « tendances » qui y sont nommées (la Révolution, la *Grundlage*, le *Bildungsroman*) seraient, dans la perspective romantique, des concrétisations de l'Idée de la liberté se manifestant dans le temps long d'une historicité eschatologique. Dans cette optique, la *Grundlage* serait liée à la radicalisation romantique du *Bildungsroman* goethéen qui se serait opérée sous le signe de la révolution politique. Elle serait donc la *matrice* de l'œuvre romantique, dont le propre est la *Bildung* — la « formation ». Mais la formation de quoi ?

À cela il faut sans doute répondre : la formation de l'homme nouveau. En effet, le rapprochement opéré dans ce fragment entre la Révolution française et l'écriture philosophique n'est pas du tout surprenant, dans la mesure où Fichte décrivait son propre projet en des termes analogues. Dans une lettre adressée à Jens Immanuel Baggesen (aux alentours d'avril ou de mai 1795), Fichte tenait un discours qui n'a pas été sans écho chez les romantiques :

Mon système est le premier système de la liberté. De même que cette Nation arrache l'être humain aux chaînes extérieures, mon système l'arrache aux chaînes des choses en soi, de l'influence de l'extérieur [...] [et] dans son premier principe établit l'homme comme être autonome. [...] Tandis que j'écrivais un ouvrage sur la Révolution, les premiers signes, les premiers pressentiments de ce système surgirent en moi, comme une sorte de récompense. Ainsi donc, ce système ap-

33. « Die Französische Revolution, Fichte's Wissenschaftslehre, und Goethe's Meister sind die größten Tendenzen des Zeitalters. Wer an dieser Zusammenstellung Anstoß nimmt, wem keine Revolution wichtig scheinen kann, die nicht laut and materiell ist, der hat sich noch nicht auf den hohen weilen Standpunkt der Geschichte der Menschheit erheben. Selbst in unsern dürftigen Kulturgeschichten, die meistens einer mit fortlaufendem Kommentar begleiteten Variantensammlung, wozu der klassische Text verlohren ging, gleichen, spielt manches kleine Buch, von dem die lärmende Menge zu seiner Zeit nicht viel Notiz nahm, eine größere Rolle, als alles was diese trieb » (*Athenaeum* 1798–1800, 1.2, p. 56).

partient déjà, d'une certaine façon, à la Nation [...] ³⁴. (FICHTE 2002, p. 54–55)

Envisager la *Grundlage* comme un « roman de formation », c'est-à-dire comme un dispositif pragmatique à caractère « révolutionnaire », sollicitant le concours d'un récepteur libre, est tout à fait conforme autant à la conception de la *Bildung* romantique qu'à la pratique de la pédagogie chez Fichte. Qui plus est, nous verrons que l'*Athenaeum* a été en quelque sorte un laboratoire artistique où les praticiens ont tenté de mettre en œuvre les acquis *pragmatiques* de la *Grundlage* en fondant une esthétique à l'image de l'homme nouveau que la Révolution annonçait sur le plan politique. « Devenir un homme est un art », Fr. von Hardenberg affirmait-il. Or c'est Fichte, ou plutôt la *Grundlage*, qui est censée lui en fournir les moyens ³⁵. Mais le souci des romantiques allait plus loin encore : ils voulaient *former* (*bilden*) l'homme « en totalité » ³⁶, si bien que cela s'est traduit, sur le plan artistique, par l'invention d'un nouveau spectateur dont la qualité première est le « geste » (qui doit être opposé ici à la « chose »). C'est ainsi que d'une philosophie « révolutionnaire » motivée par une métaphysique de l'agir qui récusait toute réification, quelle qu'elle soit, est né un régime artistique visant à thématiser ses propres usagers à titre d'agents du progrès social. Et cette révolution artistique a eu pour modèle un livre — la *Grundlage* —, et plus particulièrement une structure pragmatique — la métalepse de l'utilisateur — dont la vertu première est d'être si malléable qu'elle a donné lieu à une série de textes et d'images sans lien commun si ce n'est celui de s'adresser à ce qui est le plus essentiel chez l'utilisateur : sa propre relation à soi, et de l'englober ainsi de façon constitutive dans le champ de la représentation. Cette virtualité transformatrice est le noyau dur des analyses que nous proposerons, et dont l'intelligence repose sur l'analyse préalable

34. Nous avons adapté la traduction. Voici l'original : « Mein System ist der erste System der Freiheit ; wie jene Nation von den äußern Ketten den Menschen losreis't, reis't mein System ihn von den Feßeln der Dinge an sich, des äußern Einflusses los, [...] u. stellt ihn in seinem ersten Grundsatz als selbstständiges Wesen hin [...] indem ich über ihre Revolution schrieb, kamen mir gleichsam zur Belohnung die ersten 'Winke' u. Ahnungen dieses Systems. Also — das System gehört gewissermaßen schon der Nation [...] » (FICHTE 1962–, III,2, p. 298). Dans une lettre adressée à Karl Leonhard Reinhold datée du 8 janvier 1800, Fichte reprend la même comparaison : « Mein System ist vom Anfange bis zu Ende nur eine Analyse des Begriffs der Freiheit und es kann in ihm diesem nicht widersprochen werden, indem gar kein anderes Ingrediens hineinkommt » (FICHTE 1962–, III,4, p. 182).

35. « Mensch werden ist eine Kunst » (HARDENBERG 1960–1998, II, p. 559).

36. Là encore le coup d'envoi a été donné par Fichte : « L'art ne forme pas seulement l'entendement, comme le savant, ou seulement le cœur, comme l'instituteur moral du peuple, mais il forme l'homme tout entier, dans son unité. Ce à quoi il s'adresse, ce n'est ni l'entendement, ni le cœur, mais l'esprit tout entier dans l'union de ses facultés : c'est un troisième terme, issu de la synthèse des deux autres » (FICHTE 1986, § 31, p. 330). « Die schöne Kunst bildet nicht, wie der Gelehrte, nur den Verstand, oder wie der moralische Volkslehrer, nur das Herz ; sondern sie bildet den ganzen vereinigten Menschen. Das, woran sie sich wendet, ist nicht der Verstand, noch ist es das Herz, sondern es ist das ganze Gemüth, in Vereinigung seiner Vermögen ; es ist ein drittes, aus beiden zusammengesetztes » (1962–, I,5, p. 307). Voir aussi les *Discours à la Nation allemande* (1962–, I,10, p. 134).

de la structure pragmatique du discours fichtéen que nous allons livrer ici.

* * * * *

Dans l'avant-propos de *La destination de l'homme*, dialogue entre *Moi* et *l'Esprit* publié à Berlin en 1800 (donc après le moment de *l'Athenaeum*), Fichte écrit ceci concernant le mode d'emploi du livre que le lecteur tient entre les mains :

Il me reste à rappeler à des lecteurs, rares il est vrai, que le *Moi*, qui parle dans le livre, n'est pas du tout l'auteur, et que celui-ci souhaite au contraire *que son lecteur devienne ce Moi*. Le lecteur ne doit pas entendre comme un pur objet d'histoire ce qui est dit ici ; mais il doit effectivement, *au cours de la lecture*, parler avec lui-même, peser le pour et le contre, tirer des conclusions, prendre des résolutions, *comme son représentant dans le livre*, et, *par son propre travail et sa réflexion personnelle*, tirer de son propre fonds, développer et *construire* en lui-même la façon de penser dont ce livre ne lui présente que *l'image*³⁷. (FICHTE 1965, p. 44–45 ; nous soulignons)

Cette invitation au lecteur à construire les conditions de sa propre métamorphose dans/par *l'image*, a fait l'objet des remarques préliminaires d'un opuscule publié l'année suivante dans la même ville : *le Rapport clair comme le jour adressé au grand public sur le caractère propre de la philosophie nouvelle* (dont le sous-titre est évocateur : *Essai pour forcer les lecteurs à comprendre*). Dans l'introduction nous pouvons lire :

Cher Lecteur, avant que tu ne commences la lecture de cet écrit (permets-moi ce tutoiement amical), faisons entre nous une convention. Ce que tu vas lire, je l'ai pensé, bien sûr, mais il n'importe ni à toi, ni à moi, que tu saches ce que j'ai pensé. Quelque accoutumé que tu sois à ne lire des livres que pour y apprendre ce que l'auteur a pensé, ce qu'il a dit, je désirerais que dans le cas présent, tu n'en agisses pas de la sorte. C'est à ton intelligence, et non pas à ta mémoire que je m'adresse. Mon but n'est pas que tu prennes bonne note de ce que j'aurai dit, mais que tu en viennes à penser toi-même, et, si le ciel le veut, à penser précisément de la même manière dont j'ai pensé. [...] De ton côté, c'est seulement à cette condition qu'est suspendu l'accomplissement de la hardie promesse que contient le titre : te forcer à comprendre. *Il te faut exécuter une sortie avec ton esprit*, l'amener à se mesurer avec le mien ; et c'est à quoi en vérité je ne puis te forcer. Te réserves-tu ?

37. « Noch habe ich — für wenige zwar, zu erinnern, daß der Ich, welcher im Buche redet, keinesweges der Verfasser ist, sondern daß dieser wünscht, sein Leser möge es werden ; — dieser möge nicht bloß historisch fassen, sondern hier gesagt wird, sondern wirklich und in der That während des Lesens mit sich selbst reden, hin und her überlegen, Resultate ziehen, Entschließungen fassen, wie sein Repräsentant im Buche, und durch eigne Arbeit und Nachdenken, rein aus sich selbst, diejenige Denkart entwickeln, und sie in sich aufbauen, deren bloßes Bild ihm im Buche vorgelegt wird » (FICHTE 1962–, I,6, p. 189–190).

j'ai perdu mon pari ; tu ne comprendras rien à mon Exposé, *tout comme tu ne vois rien lorsque tu fermes les yeux*³⁸. (FICHTE 1999b, p. 21 ; nous soulignons)

À coup sûr, nous pourrions inscrire dès à présent la fonction de ce « tutoiement amical » dans la logique relationnelle de l'illocution et postuler, par là, qu'il y aurait chez Fichte une dynamique pragmatique très proche de celle qui anime les thèses de Benveniste et de L. Marin sur l'axe communicationnel je-tu. Ainsi, ce tutoiement remplirait la même fonction que le dispositif perspectif vis-à-vis de la relation subjective qu'il instaure, avec le concours du « tu » auquel il s'adresse. Toutefois, notre propos consistera à proposer une autre piste. En effet, notre démonstration s'appuiera principalement sur la *Grundlage*, texte « démonstratif » et « scientifique » s'il en est, qui a eu sur les romantiques une influence capitale. Nous chercherons à comprendre en quoi la *Grundlage* relève de cette dynamique illocutoire qui fait en sorte que l'énonciateur et l'usager soient des entités communicantes.

Afin de mieux encadrer la réception romantique de la *Grundlage*, nous nous pencherons, dans un premier temps, sur quelques énoncés importants dans lesquels Fichte se prononce sur l'efficacité de sa philosophie (chapitre 3, *La Doctrine de la science à l'usage des artistes*). Autrement dit, nous chercherons à approfondir un aspect de l'enseignement fichtéen sur lequel la fortune critique n'a pas suffisamment insisté, à savoir *les modalités communicationnelles* de la Doctrine de la science. Si la *Grundlage* est une œuvre (un discours, un livre) que le philosophe transmet à autrui, comment un tel « objet » est-il *structuré* afin qu'il puisse prétendre *déjà contenir* le regard qui sera éventuellement posé sur lui. Cette question, qu'il serait erroné de tenir pour « naïve » en raison de sa trop grande « généralité »³⁹, s'avère la clé de la spécificité pragmatique du discours fichtéen⁴⁰. Sa fécondité pour l'intelligence des

38. « Mein Leser, [/] Ehe du — denn erlaube mir immer, dich mit dem vertraulichen du anzureden — ehe du an das Lesen dieser Schrift gehest, laß uns eine vorläufige Abrede mit einander nehmen. [/] Was du von nun an lesen wirst, habe ich freilich gedacht ; aber es liegt weder dir, noch mir daran, daß du es nun auch wissest, was ich gedacht habe. So sehr du auch sonst gewohnt seyn magst, Schriften zu lesen, bloß um zu wissen, was die Verfasser dieser Schriften gedacht und gesagt haben, so wünschte ich doch, daß du es mit dieser nicht also hieltest. Ich wende mich nicht an dein Gedächtniß, sondern an deinen Verstand : mein Zweck ist nicht der, daß du dir merkst, was ich gesagt habe, sondern daß du selbst denkst, und, wenn es der Himmel geben wollte, gerade so denkst, wie ich gedacht habe. [...] Lediglich von dieser Bedingung auf deiner Seite hängt die Erfüllung des stolzen Versprechens auf dem Titel ab, dich zum Verstehen zu zwingen. Du mußt mit deinem Verstande nur wirklich herausrücken, und ihn dem meinigen zum Kampfe gegenüber stellen ; und hierzu vermag ich dich freilich nicht zu zwingen. Hältst du ihn an dich, so habe ich die Wette verloren. Du wirst nichts verstehen, gleichwie du nichts siehest, wenn du die Augen verschließt » (FICHTE 1962-, I,7, p. 190).

39. On dira peut-être : « Mais c'est là la question de la philosophie ».

40. C'est ce que dit Fichte sous forme d'un chiasme : « À mon sens la tâche de toute philosophie est de répondre à la question bien connue : comment se fait-il que quelque chose d'objectif puisse devenir subjectif ; comment est-il possible qu'un être-pour-soi puisse devenir un être représenté ? ». « Wie ein objectives jemals zu einem subjectiven, ein Seyn für sich zu einem vorgestellten werden möge — daß ich an diesem bekanntern Ende die Aufgabe aller Philosophie fasse [...] » (1962-, I,5, p. 21). Il s'agit

dispositifs romantiques justifie qu'elle soit posée ainsi.

Plus précisément, nous nous pencherons sur les conceptions de l'image (*Bild*), de l'imagination (*Einbildungskraft*) et du génie (*Genie*) qui sont véhiculées dans plusieurs textes (publiés ou inédits) rédigés entre 1794 et 1806⁴¹. Ce faisant, nous serons à même de saisir dans quelle mesure cette philosophie se prête à la réception esthétique/artistique qui a été celle des romantiques. Ainsi, poser la question de la structure communicationnelle de l'œuvre, c'est chercher à comprendre, du même coup, en quoi la Doctrine de la science exige des compétences *artistiques* de la part de ses usagers.

Pour le dire autrement, en postulant que la *Doctrine de la science* ait un mode d'emploi et une structure propres, nous viserons à élucider les stratégies employées pour transmettre ce mode emploi et solliciter autrui à le traduire par des actes *réels*⁴². Ainsi, la question de la structure de l'œuvre se double de celle des *compétences* de l'usager⁴³. Mais nous verrons que dans le cas de la Doctrine de la science, il s'agit en somme de la *même* question : si l'œuvre est censée englober son récepteur, c'est bien parce qu'elle aura préalablement compris ce qui lui revient en propre, afin d'en faire un usage formateur ; usage dont l'acte de réception n'est que la « répétition »⁴⁴.

Le chapitre suivant quant à lui (chapitre 4, *Fichte, poéticien*) sera entièrement consacré à l'étude d'un cas particulier : la *Grundlage*, ouvrage que Fichte publia à l'intention de ses auditeurs de l'université d'Iéna à raison d'un cahier par semaine alors qu'il enseignait la Doctrine de la science dans un cadre institutionnel pour la

là très précisément de la question que nous posons ici en interrogeant la *structure* de la *réception* de l'œuvre (qui est une question portant autant sur l'objet que sur le sujet).

41. Bien entendu, nous présupposons, de concert avec la dernière vague d'études fichtéennes, que la pensée de Fichte a subi peu de transformations et qu'elle s'est caractérisée par une étonnante unité en dépit des multiples présentations que le philosophe a données de son système.

42. Fichte s'est penché sur la problématique du mode d'emploi de la Doctrine de la science, entre autres en tenant un métadiscours sur la *communicabilité*. Par le truchement d'une série de métaphores s'inscrivant dans une économie symbolique partagée, il a été question, par exemple, de présenter la Doctrine de la science comme un *corps* (à consommer), comme une *image* (englobant celui qui la voit), etc. Ces métaphores très évocatrices rapprochent la philosophie fichtéenne du champ de l'art — et de l'art comme religion—, ce que les romantiques n'auront pas tardé de remarquer.

43. Nous employons ce terme à dessein et pour son caractère polysémique. Il recouvre aussi bien les compétences *linguistiques* (pragmatiques) du récepteur — au sens où l'entendent linguistes et philosophes du langage (cf. DUCROT et SCHAEFFER [1972] 1995, p. 295–297), que ses compétences *philosophiques* (logiques). Mais dans le cas de Fichte (et ceci est capital), le récepteur doit également posséder des compétences *artistiques*, comme nous le démontrerons au chapitre 3. À vrai dire, ces trois champs de compétences ne font qu'un chez l'usager de la Doctrine de la science, si bien que ses compétences philosophiques/linguistiques seraient inopérantes, nous le verrons, sans l'apport d'un certain « talent » que Fichte exige de tout *Wissenschaftslehrer*.

44. C'est ainsi que Fichte concevait ses auditeurs comme des *créateurs* doués de génie. Dans cette optique, tout être humain est potentiellement un artiste génial. Dès lors, le mot artiste s'inscrit dans une conception universaliste de l'humain. Cela nous permettra de comprendre le raisonnement ayant motivé « Novalis » à postuler, dans *Glauben und Liebe*, que « le prince est l'artiste des artistes »...

première fois⁴⁵. À partir des résultats obtenus dans le chapitre 3, nous serons en mesure de proposer une lecture de la structure pragmatique de ce livre-dispositif. Selon notre hypothèse, le contenu propositionnel de la Doctrine de la science porte sur le sujet de l'énoncé (le Moi sur lequel le lecteur réfléchit) — mais ces contenus sont établis à partir des actes émis par une *voix* : le Moi, qui est le sujet de l'énonciation. Dès lors, ces contenus demeurent inintelligibles si le sujet visé (le récepteur, celui qui réfléchit) n'en prend pas acte, à partir de soi. *Dans la mesure où il le fait, il convertit une représentation émise par autrui en acte produit par soi*⁴⁶. Ce faisant, il devient pleinement conscient que la représentation qu'il embrassait du regard l'englobait à son insu tout au long de ce processus cognitif dans lequel il était absorbé⁴⁷ ; la représentation englobait son acte de voir avant même qu'il n'en soit conscient lui-même. Mais en pénétrant (librement) dans le système, il opère une conversion⁴⁸ de son regard et accède enfin au point de vue de l'émetteur, qui est le point de vue de la « totalité ». En quelque sorte, du moins sur le plan « optique », la Doctrine de la science serait l'héritière du dispositif du *De visione Dei* (CUES 1986) ; ce qui signifie : elle a pour but le dépassement de toute « perspective »⁴⁹.

Ainsi sera-t-il question de démontrer que la Doctrine de la science possède une structure narratologique particulière : *elle met en scène le sujet de l'énonciation*. C'est dire qu'elle vise le récepteur externe en vue de *l'assimiler* au cadre diégétique. Mais en dernière analyse, le moteur d'un tel processus d'assimilation, c'est bien le récepteur qui, par là, devient producteur (de son Moi). Par le truchement de cette métamorphose la conscience du récepteur visé s'éveille au rôle constitutif qu'elle joue dans le dispo-

45. Nous espérons ne pas avoir déçu le lecteur philosophe qui, en lisant le titre des deux prochains chapitres, espérait y trouver une pièce à verser au dossier de l'esthétique fichtéenne (dans la foulée des travaux de L. Pareyson, C. Piché et I. Radrizzani, entre autres). En revanche, en introduisant Fichte à l'historien de l'art (et, éventuellement, en le rendant utile à ce dernier), nous croyons que notre démarche ne sera pas dépourvue d'intérêt aux yeux du philosophe : en effet, nous posons des questions qu'il ne lui arrive pas à poser en raison des différences méthodologiques entre nos deux champs disciplinaires. Sur la question de l'esthétique chez Fichte, voir Pareyson (1997 ; 1950) ; Piché (2002) ; et Radrizzani (2000).

46. L'image qu'émet Fichte est donc une image que le récepteur reconnaîtra comme sienne. Il s'agit très précisément d'une image-de-soi. Le seul moyen de l'apercevoir, c'est d'entrer dans le jeu *de l'image*, de faire en sorte que l'image-de-soi (reçue extérieurement) se métamorphose en image-par-soi (vécue intérieurement). Il s'agit d'un dispositif d'auto-englobement : d'un englobement dont le *moyen* et la *fin* est l'instance « auto ».

47. Fichte déjoue ainsi le dispositif d'absorbement de l'art français en postulant que le « tableau » émet deux messages simultanément.

48. Dès 1794, dans les *Leçons sur la lettre et l'esprit* que nous allons étudier, les connotations spirituelles, voire chrétiennes, de la Doctrine de la science étaient très explicites, comme nous pouvons le constater aisément en étudiant le vocabulaire de Fichte. En effet, le point de vue de la *Wissenschaftslehre* est acquis grâce à une *élévation*, une *conversion*, une *renaissance*, un *souffle vivifiant*, un geste d'*animation* d'un corps mort, etc. Dès lors, la relation pédagogique, aux yeux de Fichte, n'est pas sans évoquer l'idée de la résurrection.

49. Et c'est pourquoi elle permet d'encadrer une critique de la perspective.

sitif qu'elle « anime ». Tel un *Bildungsroman* radicalisé, la *Wissenschaftslehre* est un livre d'apprentissage singulier en ceci que ce dont il y est question (le protagoniste : le sujet de l'énoncé) et celui qui parle (le narrateur : le sujet de l'énonciation) ne sont que les deux visages d'une unique identité agissante : le lecteur. Encore convient-il de préciser que la proposition scientifique dénotant cette identité se saisissant elle-même — proposition dont la fonction est de jeter les bases (*Grundlage*) du système fichtéen, à titre de *Grundsatz* (proposition fondamentale, postulat) —, est le comble des énoncés performatifs : *Ich bin*.

Cette démarche constituera la réponse que nous apportons au cinquième terme de la sémiologie de la réflexivité (*point e : réflexivité d'énonciation*) que nous avons amorcée dès le premier chapitre (voir Tableau 1, page 50). Cela étant acquis, nous proposerons alors une série d'études d'œuvres romantiques se réclamant — parfois ouvertement — de l'héritage fichtéen (au chapitre 5).

illustration retirée

Fig. 25. — Ernst Gebauer, *Portrait de Fichte* (détail), 1812, huile sur toile, 82 x 64 cm, collection particulière de Udo von Fichte, Allemagne. Reproduction dans FICHTE 1962-, I,1, frontispice.

3. La Doctrine de la science à l'usage des artistes

Le Moi, entre incarnation et figurabilité

Comme point d'amorce de cette analyse de la structure communicationnelle et pédagogique de la Doctrine de la science, nous reproduisons un tableau : ce portrait de Fichte (fig. 25) peint par Ernst Gebauer en 1812 alors que le philosophe enseignait à l'université de Berlin, institution nouvellement fondée où il avait également été élu au poste de recteur. Malheureusement, il ne reste aucune trace des échanges entre peintre et modèle dans la correspondance de Fichte. Par ailleurs, ce tableau appartient toujours aux descendants directs du philosophe, qui le conservent, de façon privée, à titre de bien ancestral. Ainsi, mis à part quelques reproductions dans des ouvrages spécialisés portant sur la philosophie de Fichte, il n'a jamais fait l'objet d'une diffusion publique importante¹. À notre connaissance, cette œuvre est passée inaperçue de tous les principaux commentateurs modernes de Fichte ; dans les cas (plutôt rares) où elle est reproduite dans des publications consacrées aux écrits du philosophe, elle ne figure qu'à titre d'illustration, voire de *hors-d'œuvre* demeurant non thématiqué en tant que tel. À notre sens, en raison des affinités entre ses propriétés plastiques et la Doctrine de la science, ce portrait ne peut être que le fruit d'un véritable dialogue entre Fichte et Gebauer, qui jouissait, d'ailleurs, d'une certaine notoriété en tant que *copiste* de portraits célèbres². Outre les portraits officiels de Frédéric-Guillaume III et des membres de la famille royale, Gebauer est l'auteur de plusieurs portraits des principaux architectes de la Campagne d'Allemagne : les *Generalfeldmarschälle* Gebhard Leberecht von Blücher et Ludwig Yorck von Wartenburg (fig. 26) et les généraux Gerhard von Scharnhorst et August Neidhardt von Gneisenau (fig. 27). Il a également peint des portraits bourgeois (par exemple celui d'un

1. Le portrait est reproduit dans le premier tome de la *Gesamtausgabe* (FICHTE 1962-, I,1), à titre de frontispice. Malheureusement, la partie inférieure de l'image a été coupée. Il est également reproduit (en totalité) dans la *Bildarchiv zur Geschichte der Philosophie* (*Bildarchiv* 1962, Blatt I).

2. Selon Gerd Bartoschek, Ernst Gebauer était « un copiste en faveur à la cour » (*eines vom Hof bevorzugten Kopisten* ». Voir *Macht und Freundschaft* 2008, p. 28.

illustration retirée

Fig. 26. — À gauche : Ernst Gebauer (d'après), *Gebhard Leberecht von Blücher*, c. 1815–1819, huile sur cuivre, 53 x 43 cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin (Inv.-Nr. GEM 75/10). À droite : Ernst Gebauer (d'après Karl Hermann), *Ludwig Yorck von Wartenburg*, 1835, huile sur toile, 79 x 62 cm, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, (Inv.-Nr. GK I 2925). Reproduction dans *Macht und Freundschaft* 2008, p. 28.

des conseillers du roi, Johann Peter Friedrich Ancillon³) et d'hommes militaires de divers rangs⁴. Or, qu'elles soient des compositions de son propre cru ou des copies d'œuvres d'autrui, aucune de ces images n'exige, comme c'est le cas dans le portrait de Fichte, une véritable posture *exégétique* de la part du spectateur, auquel le regard du philosophe s'adresse en sa qualité de *lecteur-auditeur* philosophique.

Dans ce tableau — la seule huile sur toile connue représentant les traits de Fichte de son vivant⁵ —, le philosophe se tient derrière un pupitre, vraisemblablement dans un des nombreux auditoriums berlinois dans lesquels il livrait ses conférences de vulgarisation ou ses cours philosophiques privés. Il adopte la posture d'un orateur surplombant son public alors qu'il fixe le spectateur d'un regard pénétrant. Ses lèvres sont à peine entrouvertes. Rien ne traduit pourtant la fougue et l'animation qui faisaient la réputation de ce conférencier hors du commun⁶; ici, l'image donne à

3. Le portrait d'Ancillon est une copie d'un tableau signé Henry. Il est conservé au Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Inv.-Nr. GK I 1853).

4. Un grand nombre de ces tableaux ont été détruits. Pour quelques reproductions, voir BARTOSCHEK et VOGTHERR 2004, p. 184–188.

5. Il existe cependant un autre portrait — un dessin au fusain de Johann Friedrich Bury (1763–1823) —, qui est conservé dans les archives de l'université d'Iéna. Celui-ci a vraisemblablement été réalisé entre 1794 et 1799 et a fait l'objet d'une grande diffusion sous forme de reproductions imprimées.

6. Pour un témoignage des talents de Fichte en matière de communication orale, voir STEFFENS



illustration retirée

Fig. 27. — À gauche : Ernst Gebauer (d'après J.F. Bury), *Gerhard von Scharnhorst*, s.d., huile sur toile, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Inv.-Nr. GK I 2927). À droite : Ernst Gebauer, *August Neidhardt von Gneisenau*, s.d., huile sur toile, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Inv.-Nr. GK I 2929). Reproductions dans PFLUGK-HARTTUNG 1912, p. 122–123 et 198–199.

voir un Fichte plutôt serein, immobile presque — ne serait-ce pour un important détail, véritable amorce d'un mouvement, ou peut-être d'une parole qui s'apprête à se manifester. Ainsi les mains du philosophe adoptent-elles une pose très précise : c'est comme si elles gesticulaient afin que le spectateur puisse *lire*, dans les signes iconiques du tableau, ce que la voix de l'orateur, ici silencieuse, ne peut transmettre que par son regard. Cette pose a été reprise (à partir d'un autre point de vue) dans un dessin effectué par un auditeur en 1813 (fig. 28). Nous y retrouvons le comput digital que donne à voir le tableau de Gebauer.

« [Si] les autres parties du corps aident au langage », nous rappelle Quintilien dans *De l'institution de l'oratoire*, « il est à peu près vrai de dire que les mains parlent »⁷. Mais dans le tableau de Gebauer, il est question non seulement d'une *représentation* d'un orateur ayant maîtrisé tous les éléments de son art (y compris la gestuelle), mais plutôt d'une *figuration* (au sens d'une *Darstellung*) de l'art de l'oratoire *in actu*. Ici, la figuration des mains se veut un dispositif d'*énonciation* muet qu'il appartient d'ailleurs à la théorie de la peinture d'avoir pleinement thématiqué, comme l'atteste le *Traité sur la peinture* de Léonard de Vinci :

Avant que de faire une figure qui ait à parler à plusieurs personnes, il faudra considérer la matière dont elle doit les entretenir, pour lui donner une action conforme au sujet ; c'est-à-dire, s'il est question de les persuader, qu'on le reconnoisse par ses gestes ; et si la matière consiste à déduire diverses raisons, faites que celui qui parle prenne, avec deux doigts de la main droite, un des doigts de sa main gauche, tenant serrés les deux autres de la même main, qu'il ait le visage tourné vers l'assemblée, avec la bouche à demi-ouverte, ensorte qu'on voie qu'il parle [...] ⁸.

Dans le portrait de Fichte, toute l'économie de la lumière et des ombres accentue ces deux éléments (les mains, le regard) qui constituent les principales balises du parcours-discours du tableau : à l'arrière-plan, de gauche à droite, le regard passe de la pénombre à la clarté alors que le visage de Fichte émerge de l'obscurité (relative) du fond. Les mains, quant à elles, sont entourées des ombres portées sur la redingote bleue ; par contraste, elles baignent dans une certaine luminosité. Cela a pour effet de cerner, picturalement, la façon dont l'index droit rejoint le pouce gauche, alors que l'index gauche pointe (à peu de choses près, sans le toucher) le petit doigt de la main

1908, p. 106.

7. QUINTILIEN 1863, t. 3, livre XI, ch. III, p. 290.

8. LÉONARD DE VINCI 1796, p. 205–206. Voici le texte italien : « Userai di far quello, che tu vuoi che parli fra molte persone, in atto di considerer la materia ch'egli ha da trattare, e di accomodare in lui gli atti appartenenti a essa materia : cioè se la materia è persuasiva, che gli atti siano al proposito simili, e se la materia è di dichiarazione di diverse ragioni, fa che quello che parla pigli con i due diti della mano destra un dito della sinistra, avendone serrato li due minori ; e col viso pronto verso il popolo, con la bocca alquanto aperta, che paja che parli » (Leonardo da VINCI 1804, p. 152–153).

illustration retirée

Fig. 28. — Wilhelm Henschel, *Professor Fichte*, vers 1813, dessin à la mine de plomb, 15,5 x 9,3 cm, Schiller-Nationalmuseum, Marbach am Neckar. Reproduction dans FICHTE 1962-, II,12, frontispice.

droite. Derrière ce geste (dans l'espace négatif qu'il enchâsse), il n'y a que le vide et l'obscurité du fond. Enfin, la forme triangulaire de la cravate blanche placée entre les deux revers du costume bleu, ne fait qu'entériner cette dialectique entre visage muet et gestuelle éloquente. Pourtant, ce n'est pas tout à fait le geste décrit par Léonard.

À notre sens, ce tableau relève d'un véritable effort d'autofiction de la part de Fichte, lui qui, en 1812, professait une doctrine de l'image (*Bildlehre*) dont la complexité commence à peine à être étudiée par les spécialistes⁹ et qui, de surcroît, proposait une dialectique de la lumière et de la pénombre dans les Doctrines de la science développées à Berlin¹⁰. Dans cette optique, Alexis Philonenko a tout à fait raison de rapprocher la pensée de Fichte de l'enseignement du Christ, sur la base d'une réflexion sur le clair-obscur¹¹. Pour étayer cette comparaison Philonenko cite un texte de 1787 dans lequel Fichte réfléchit sur la *forme* du message de Jésus :

Ses preuves étaient incontestablement fondées et satisfaisantes, mais elles ne s'imposaient pas... on ne pouvait être convaincu par des raisons logiques et il n'était pas possible de laisser d'autres hommes penser à votre place ; il fallait penser par soi-même, chercher soi-même, s'interroger et cette recherche devait être guidée par le goût de la vérité et du bien. Les preuves étaient enchevêtrées dans un certain clair-obscur¹².

Or, à l'encontre de Philonenko, nous ne croyons pas que le souci de Fichte était de « lier obscurité et vérité afin de contraindre les hommes à penser par eux-mêmes »¹³. Au contraire, il nous semble que le *chiaroscuro* fichtéen, du moins tel qu'il apparaît dans le tableau de Gebauer, est avant tout un moyen *plastique* pour signaler que Fichte — et la Doctrine de la science — se situent du côté de la lumière et donc du côté de la vérité. En effet, de façon tout à fait étonnante ce portrait *figure* la leçon de la Doctrine de la science de 1804, selon laquelle la lumière est identifiée au *logos* et possède ainsi la forme « moi ». Dès lors, *la lumière serait un regard qui se voit soi-même* :

Or tout dépend ici de ce que chacun s'identifie bien à cette vision au sein de cette lumière pure ; et s'il y parvient, il ne lui viendra pas à l'esprit d'obscurcir de nouveau cette lumière et de la poser hors de lui-même. Il comprendra que la lumière n'existe que dans la mesure où c'est elle qui voit de façon vivante en lui

9. La bibliographie sur cette question devient de plus en plus vaste. Nous renvoyons en ordre chronologique à ces quelques publications importantes : DRECHSLER 1955 ; JANKE 1993 ; MARAGLIANO 1992 ; OKADA 1997 ; DANZ 2000 ; BERTINETTO 2001 ; SIEMEK 2001 ; BERTINETTO 2003 ; SCHNELL 2007 ; BERTINETTO 2010.

10. La lumière devient un concept nodal à partir des Doctrines de la science de 1804. Voir VAYSSE 2003 et FICHTE 1967.

11. Voir PHILONENKO [1966] 1999, p. 17 et 75. Cependant, nous ne soutenons pas l'hypothèse de ce chercheur, selon laquelle l'ensemble de la pensée de Fichte serait de l'ordre du chiffre.

12. PHILONENKO [1966] 1999, p. 16–17.

13. PHILONENKO [1966] 1999, p. 17.

et qui voit précisément ce qui est posé. La lumière n'existe que dans l'exposition vivante de soi-même, comme vision absolue, et celui que la lumière ne saisit pas et n'étreint pas ainsi, et cela au niveau de réflexion qui est actuellement le nôtre, celui-là n'arrivera jamais à la lumière vivante, bien qu'il puisse en avoir un substitut apparent¹⁴.

Dans un geste analogue à celui opéré par Jean-Baptiste de Champaigne dans *Le Souper d'Emmaüs* (Nantes, Musée des beaux-arts), le portrait de Fichte véhicule une véritable « théologie de l'ombre », si bien qu'il constitue « une constellation de figures d'enseignement »¹⁵. Et cela est à entendre de façon tout à fait littérale : il suffit de se rapporter à la gestuelle du philosophe afin de saisir l'ampleur de l'identification de Fichte à l'enseignement de Jésus. En effet, la position des doigts de Fichte s'avère une citation figurative chargée de sens : il s'agit très précisément du *comput digital*¹⁶ effectué par Jésus adolescent dans le *Jésus chez les docteurs* (1506) d'Albrecht Dürer, tableau conservé au Musée Thyssen-Bornemisza de Madrid (fig. 29)¹⁷.

Il convient de préciser que le *comput digital* est un geste conventionnel permettant de transmettre un message précis à l'aide des mains. Cependant, s'il s'agit là d'une définition minimale de ce concept, il s'avère que le *comput digital* se pratique dans des contextes fort différents, si bien que l'interprétation d'un geste donné ne va pas nécessairement de soi.

En effet, comme le signale Gérard Minaud (MINAUD 2006, p. 3–34), dans l'Antiquité le *comput digital* s'employait dans les marchés et sur la place publique dans le cadre de négociations commerciales. Une syntaxe dactylogique permettait à quiconque d'employer ses mains afin de signaler plus ou moins discrètement un nombre entre un et un million et ce, sans émettre un son. Bien que plusieurs auteurs mentionnent l'existence de cette technique (Apulée, Quintilien)¹⁸, aucun manuel pratique ne nous est parvenu. Par conséquent, le chercheur moderne doit se fier à des textes de Bède le Vénérable pour une explication globale des conventions, du moins

14. FICHTE 1967, p. 74–75. « Hier kommt nun alles darauf an, daß jeder sich nur recht mit dieser Einsicht, diesem reinen Licht identificire ; wird es dies so wird ihm nicht etwa einfallen, dieses Licht wieder zu verblassen und zu verdunkeln, und es außer sich zu setzen. Er wird einsehen, daß das Licht ja nur ist, in wiefern es lebendig in ihm ersieht ; eben ersieht das aufgestellte. Nur im lebendigen sich darstellen, als absolutes Einsehen, ist das Licht, und wen es nicht als ergreift, und erfaßt, und ihn an der Stelle erfaßt, in der wir jetzo stehen, der kommt nie zu dem *lebendigen Lichte*, wiewohl er einen scheinbar lebendigen Stellvertreter desselben haben mag » (FICHTE 1962–, II,8, p. 97 ; c'est Fichte qui souligne).

15. MARIN 1971, p. 140–141. Marin attribuait ce tableau à Philippe de Champaigne. Il est aujourd'hui attribué au neveu du peintre, Jean-Baptiste de Champaigne.

16. Nous revenons plus loin sur le sens qu'il convient d'accorder à ce concept pour l'interprétation du portrait de Fichte.

17. Ce tableau a intégré la collection Thyssen en 1935. Avant cette date, il était conservé au Palazzo Barberini à Rome.

18. Pour une bibliographie sur cette question, voir MINAUD 2006, p. 4, n. 1.

illustration retirée

Fig. 29. — Albrecht Dürer, *Jésus chez les docteurs*, 1506, huile sur panneau, 64,3 x 80,3 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid (Inv. 1934.38). Photo RMN. Reproduction dans PANOFSKY [1943] 2005, fig. 156.



Fig. 30. — À gauche : Filippo Calandri, *De arimethrica*, Florence, Lorenzo Morgiani et Johannes Petri, 1491, signature a iv r^o, 13,5 x 11 x 2 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York (19.24). Reproduction en ligne, <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/19.24>>. À droite : Luca Pacioli, *Summa de arithmetica, geometrica, proportioni et proportionalita*, Venise, 1494, signature 46 v^o, The Library of Columbia University, New York. Reproduction en ligne, The MAA Mathematical Sciences Digital Library, <<http://mathdl.maa.org/mathDL/46>>.

telles que celles-ci s'étaient fixées au Moyen Âge. D'ailleurs, c'est par le truchement de ce moine anglo-saxon que les codes du comput digital se sont propagés en Italie au 15^e siècle. Nous renvoyons au *De arimethrica* (1491) de Filippo Calandri et à la *Summa de arithmetica, geometrica, proportioni et proportionalita* (1494) de Luca Pacioli (fig. 30), deux textes qui relaient les savoirs transmis par Bède le Vénérable et qui attestent de l'importance de cette pratique dans les marchés florentins.

Mais le comput digital relève également d'une autre tradition. En effet, ce geste s'emploie dans une iconographie plus ou moins vaste des figures de l'enseignement¹⁹. Dans ce contexte, le comput digital est censé résoudre un problème artistique précis, à savoir comment la peinture peut-elle *figurer* le processus de l'argumentation discursive ? Ainsi le comput digital est-il omniprésent dans des tableaux d'histoire dont le récit porte très précisément sur la transmission d'un savoir « rationnel », au sens de ce qui s'articule et se déploie « selon l'ordre des raisons ». Nous nous bornons à reproduire quelques exemples pertinents — des représentations de philosophes ou de

19. Les thèmes iconographiques varient : Jésus parmi les docteurs, Marthe et Madeleine, la Prédication de Saint Jean, la Vie de Sainte Ursule, la Dispute de Sainte Catherine d'Alexandrie, etc. Pour une iconographie sur cette question, nous renvoyons à CHOMENTOVSKAJA 1938, p. 157–172.

illustration retirée

Fig. 31. — De gauche à droite : Pedro Berruguete et Juste de Gand, *Saint Thomas d'Aquin*, vers 1470, huile sur panneau, 114 x 76 cm, Musée du Louvre, Paris (Inv. MI651). Juste de Gand, *Scoto*, vers 1470, huile sur panneau, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino (Inv. CAL-F-008195-0000). Juste de Gand, *Boèce*, vers 1470, huile sur panneau, Galleria Barberini, Rome. Photos RMN (sauf l'image de Scoto). Reproduction dans CHOMENTOVSKAJA 1938, p. 162, 163 et 165.

savants — qui démontrent la *diversité* du geste en question et l'*absence* de convention quant à la configuration des doigts retenue pour signaler le caractère discursif de la démonstration du sujet (fig. 31).

À la lumière de ce qui précède, il convient de revenir sur la figure du Christ — figure par excellence de l'enseignement. Dans l'iconographie de la vie de Jésus, une scène particulière a été investie du comput digital : il s'agit de l'épisode relaté dans Luc (2,41 à 2,51) dans lequel Jésus adolescent se réfugie au Temple afin de débattre parmi les docteurs. Or, si dans la plupart des tableaux représentant ce thème les mains jouent un rôle important, il n'y a pas de convention fixe quant à la gesticulation du protagoniste, si bien qu'il y a une énorme variabilité dans la figuration des doigts de Jésus. D'ailleurs, le texte de l'Évangile n'apporte aucune précision sur ce détail, qu'il appartient plutôt au caprice des peintres (ou de leurs modèles...) d'avoir élaboré. Nous renvoyons à la fig. 32, dans laquelle nous comparons trois tableaux représentant Jésus parmi les docteurs. Chacun contribue à élargir les possibilités figuratives des mains de Jésus sans pour autant trahir le geste de base.

De toute évidence le portrait de Fichte possède une source figurative précise — *Jésus chez les docteurs* de Dürer —, ce qui infléchit considérablement le sens ainsi que la portée de l'œuvre. Pour s'en convaincre, nous reproduisons, à la fig. 33, un détail du panneau de Dürer (à gauche), un dessin préparatoire consacré à la gestuelle de Jésus (au centre) et un détail des mains de Fichte (à droite).

illustration retirée

Fig. 32. — En haut à gauche : Bernardino Luini, *Jésus chez les docteurs*, vers 1515–1520, huile sur panneau, 72,4 x 85,7 cm, National Gallery, Londres (Inv. NG18). Reproduction dans CHOMENTOVSKAJA 1938, p. 170. En bas à gauche : Cima da Conegliano, *Jésus chez les docteurs*, 1504–1505, Muzeum Narodowe, Varsovie. Reproduction dans SCHRÖDER et STERNATH 2003, p. 340. À droite : Il Pinturicchio, *Dispute de Jésus avec les docteurs* (détail), 1500–1501, fresque, chapelle Baglioni, Santa Maria Maggiore, Spello. Reproduction dans MARIN [1989] 2006, pl. 19.

illustration retirée

Fig. 33. — De gauche à droite : Albrecht Dürer, *Jésus chez les docteurs*, 1506 (détail). Albrecht Dürer, *Les mains de Jésus à douze ans*, 1506, dessin au pinceau sur papier vénitien bleu, traité en lavis et rehaussé de blanc, 20,7 x 18,5 cm, Germanisches Nationalmuseum Nuremberg (Inv.-Nr. Hz 5482). Reproduction dans SCHRÖDER et STERNATH 2003, p. 351. Ernst Gebauer, *Portrait de Fichte*, 1812. Reproduction dans *Bildarchiv* 1962, Blatt I.

Véritable *médium* de conversion — *Aufforderung* par le regard²⁰ —, le *Portrait de Fichte* est avant tout le lieu où une *réflexion* d'ordre théologique/philosophique accède à la figurabilité : Fichte s'y manifeste comme nouveau Christ et sa parole dit l'aboutissement de la religion²¹. Christomimésis et philosophie transcendantale, ou christomimesis *par* la philosophie transcendantale, voilà ce que traduit cette volonté de parler qui n'est ici que lumière, signe et regard. Jésus parmi les docteurs, Fichte parmi les berlinois : à l'image de l'enfance du christianisme, Fichte répond en proposant une image de sa maturité — de sa propre maturité ainsi que celle de la religion, tant il est vrai que la Doctrine de la science, aux yeux de son concepteur, se voulait un *second* christianisme, voire un christianisme systématisé : c'est-à-dire une *réflexion sur la réflexion* de Jésus ; autoréflexion et autocompréhension absolues qu'annoncent la personne de Fichte, entre un geste et un regard omnivoyant²².

Il est un manuscrit frappant, écrit par le jeune Fichte alors qu'il prononçait ses premières conférences publiques à Iéna²³, dans lequel le philosophe se penche sur

20. La problématique de l'*Aufforderung* traverse l'ensemble du corpus fichtéen : appel, éveil, incitation extérieure, invitation à autrui à s'autodéterminer, l'*Aufforderung* fichtéen est aussi un dispositif pédagogique et communicationnel dans lequel « l'esprit » qu'un être rationnel communique à autrui se fait « corps » afin de redevenir « esprit » lorsqu'autrui « réanime » ce premier « corps ». Nous approfondirons ces questions dans le chapitre actuel. Signalons au passage que dans le *Fondement du droit naturel* (1796), la problématique de l'appel à l'autodétermination donne lieu à une réflexion sur la communication par le regard. Cf. FICHTE 1998, p. 48–56 et 88–100. Nous reviendrons sur cette problématique au chapitre cinq, lorsqu'il sera question d'étudier la démarche artistique de Caspar David Friedrich.

21. Cela posé, il convient sans doute de rapprocher le portrait de Fichte de l'autoportrait de Dürer (1500) conservé à la Alte Pinakothek de Munich, dans lequel l'artiste se donne les traits iconographiques du Christ — du moins selon l'interprétation traditionnelle de l'œuvre (voir, par exemple, JUNOD 2007, p. 243). Or, selon les recherches de Sebastian Schmidt (SCHMIDT 2010), l'autoportrait de Dürer s'inscrit dans une volonté d'imitation de la démarche d'Apelle qui avait pour visée d'élever — symboliquement et matériellement — la personne de Dürer au rang de peintre impérial.

22. À notre sens, ce portrait s'inscrit dans une série de portraits et d'autoportraits à caractère théologiques qui remontent à la figure de l'omnivoyant chez Nicolas de Cues. Voir CUES 1986, p. 31–33. Chez ce dernier, le tableau se veut une « figure sensible » dans laquelle un visage humain (celui de Rogier van der Weyden, entre autres) incarne une posture « omnivoyante » et donc concrétise « le tableau de Dieu ». Ce regard « ne quitte aucune des personnes présentes », puisqu'il est un « visage immobile » qui, pourtant, « se meut ». Enfin, ce regard « veille avec un soin extrême à la plus petite créature comme à la plus grande et à la totalité de l'univers ». C'est ainsi qu'un visage humain, peint à l'image du Christ, permet au regardant de « [s']élever à la théologie mystique par un exercice de dévotion ». À la différence de N. de Cues, par contre, le souci de Fichte est de faire en sorte que le récepteur s'élève à la « lumière » de la Doctrine de la science par des moyens strictement rationnels et systématiques. Sur l'autoportrait perdu de Rogier van der Weyden dont parle N. de Cues, voir PANOFKY 1955.

23. Fichte est arrivé à Iéna le soir du 18 mai 1794. Sa charge d'enseignement était de deux ordres. Il y avait, d'une part, les cours privés réservés aux seuls inscrits et tenus dans la maison du philosophe.

l'important défi pédagogique qui est celui de transmettre les contenus de la Doctrine de la science (qu'il s'apprêtait à enseigner). Or, ces contenus sont par définition non représentables, puisque leur objet, à titre de fondement de la conscience, se situe très précisément par-delà toute conscience effective et donc par-delà la représentation. Dans ce texte intitulé *Ueber den Unterschied des Geistes, u. des Buchstabens in der Philosophie*²⁴, Fichte pose la question de la communicabilité de sa philosophie à l'aide d'une métaphore très féconde :

Ceci est la philosophie que nous visons, et devons viser, dans toutes nos spéculations. Mais détrompez-vous, chers messieurs, tout ce que moi, ou n'importe quel autre savant [*Lehrer*], je peux vous exposer [*vortragen*] n'est pas la philosophie. Nous-même, lorsqu'il nous arrive de la posséder, nous ne pouvons pas la donner à autrui [*weggeben*]. Tous nos philosophèmes sont des corps [*Körper*] que nous vous offrons [*hingeben*], afin que vous puissiez développer la philosophie à partir de vous-mêmes [*aus sich selbst*] et à l'aide de vos propres moyens [*durch sich selbst*]²⁵.

Faire don [*hingeben*] de ses paroles [*Philosopheme*], envisagées en tant que corps [*Körper*], en vue d'éveiller la conscience d'autrui [*Philosophie in sich entwickeln*], n'est-ce pas là inscrire le discours philosophique sous le signe de l'énoncé eucharistique :

D'autre part, Fichte prononçait des conférences publiques, très fréquentées, dans le plus grand amphithéâtre de la ville. Selon X. Léon (LÉON 1922-1927, t. I, p. 311), Fichte avait plus de 500 élèves. Dans son premier *Collegium privatissimum* (cours privé à caractère scientifique), le philosophe enseignait la Doctrine de la science à partir de la *Grundlage*. Ce texte, qui était un « manuel » destiné à l'usage des auditeurs du philosophe (comme l'indique le sous-titre de l'ouvrage) n'avait pas été rédigé à l'avance. En effet, l'éditeur livrait des cahiers à chaque semaine, au fur et à mesure que le cours avançait. La rédaction de la *Grundlage* était donc contemporaine de la tenue du cours dans lequel elle était enseignée. Les conférences publiques de Fichte, à caractère populaire, avaient pour titre *De officiis eruditorum* selon le *Catalogus praelectionum* de l'université (ou « Die Lehre von den Pflichten der Gelehrten », selon l'annonce publiée dans le *Allgemeine Literatur-Zeitung* le 12 avril 1794). Les cinq premières conférences publiques ont fait l'objet d'une publication dès 1794 (*Einige Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten*, Jena und Leipzig, Christian Ernst Gabler, 1794). (FICHTE 1994). Les trois leçons consacrées à la différence entre l'esprit et la lettre en philosophie sont issues de ce cycle de conférences mais elles n'ont jamais été publiées du vivant de leur auteur. Elles ont été enseignées vraisemblablement à la fin de l'été ou à l'automne 1794.

24. *Sur la différence entre l'esprit et la lettre dans la philosophie*. Il s'agit du manuscrit Ms. I, 31, conservé dans le fonds Fichte de la Deutschen Staatsbibliothek à Berlin. Il a fait l'objet d'une première publication en 1924 et il a été réédité dans l'édition savante des écrits de Fichte, FICHTE 1962-, II,3, p. 289 sqq. Il faut prendre garde à ne pas confondre cet écrit avec le texte à titre semblable, rédigé en 1795, que Fichte avait envoyé à Friedrich Schiller en vue de le publier dans *Die Horen*, mais qui, suite au refus de Schiller, ne parut qu'en 1800 dans la revue philosophique que Fichte éditait à Iéna avec Friedrich Immanuel Niethammer, le *Philosophisches Journal einer Gesellschaft Teutscher Gelehrten*. Le manuscrit que nous nous apprêtons à analyser contient les notes préparées par Fichte en vue de donner trois cours « populaires » s'inscrivant dans la série de conférences portant sur les obligations morales des savants.

25. FICHTE 1962- II,3, p. 333 : « Dies ist die Philosophie, auf welche alle unsre Spekulationen abzuweken, u. abzweken müssen. Irren Sie sich nicht, M.H. alles was ich, oder alles was irgendein Lehrer Ihnen vortragen kann, ist nicht die Philosophie. Wohl uns, wenn wir sie nur selbst haben ; weggeben können wir sie nicht. Alle unsre Philosopheme sind Körper, die wir Ihnen hingeben, dass Sie daran aus sich selbst, und durch sich selbst Philosophie in sich entwickeln ».

Hoc est Corpus meum? La Doctrine de la science serait-elle une philosophie dont l'efficacité a pour modèle la doctrine de l'Eucharistie? En effet, en raison de « l'immense confiance [de Fichte] en l'efficacité de sa parole²⁶ », les contemporains n'ont pas tardé à comparer la Doctrine de la science à un nouvel évangile, sans doute plus rationnel que l'ancien mais tout aussi centré sur un message eschatologique professé par un « Messie »²⁷. Par ailleurs, le passage que nous venons de citer s'inscrit dans une réflexion sur la survivance du Moi, où il s'agit très précisément de postuler l'impossibilité de penser sans le Moi — et donc l'impossibilité de penser la mort. Il saute aux yeux que cette vie de l'esprit que propose Fichte à ses auditeurs, cette vie sans mort dont le véhicule est la parole incarnée, est liée de façon fondamentale à la pensée chrétienne²⁸.

En effet, la structure énonciatrice de cette nouvelle doctrine n'est pas sans rappeler l'économie pragmatique de l'énoncé eucharistique que L. Marin a analysée dans *La parole mangée*²⁹. Selon Marin, le *Hoc* employé par le Christ dans l'énoncé *Hoc est Corpus meum* a ceci de particulier qu'il désigne le geste par le truchement duquel la parole du Christ devient *comestible* :

« Hoc » [est] un mot — très bref — qui a la force et la vivacité d'un geste, du geste signifiant primordial — celui de l'indication — et d'un corps, le *Corps* par excellence, du Dieu qui se donne à consommer une fois à l'origine, et sans cesse et toujours lorsque le mot est re-dit, re-prononcé, c'est-à-dire lorsque le geste d'indiquer que le mot porte et dans lequel il est porté est ré-accompli. « Hoc » est cette parole-geste qui institue dans une proposition, une parole comestible : c'est peut-être la seule et en ce point unique de l'univers des discours³⁰.

Or il importe de souligner que l'interprétation catholique de cet énoncé (proposée dans la *Logique de Port-Royal* et dans les *Études sémiologiques*) n'est pas tout à fait adaptée pour saisir l'essentiel du propos de Fichte. En effet, selon celle-ci, le *Hoc* « in-

26. LÉON 1922–1927, I, p. 331.

27. Jacobi avait donné à Fichte le titre de « Nouveau Messie » (JACOBI 1946, p. 309). Par ailleurs, X. Léon a reproduit les grandes lignes d'un opuscule rédigé en 1795 par le professeur J.C.G. Schaumann de Giessen dans lequel l'économie conceptuelle de la *Grundlage* est reconvertie en *Pater Noster*. Mais le texte de Schaumann n'était pas une plaisanterie : il avait pour but de fournir une *explication scientifique* du *Pater Noster*. Aussi visait-il à démontrer, selon X. Léon, que Fichte « était le successeur direct de Jésus, [et] que les formules de la Théorie de la science étaient tout simplement l'expression rationnelle et philosophique du Sermon sur la Montagne ». LÉON 1922–1927, I, 470–472. Ces affirmations de Jacobi et de Schaumann ne sont pas dépourvues d'intérêt, mais elles doivent être qualifiées. En effet, dans *Die Anweisung zum seligen Leben* (1806), Fichte revient sur le *Pater Noster* en envisageant selon les principes de la Doctrine de la science. Voir FICHTE 1944, p. 251 ; et FICHTE 1962–, I,9, p. 164.

28. Fichte conclut cette leçon en disant que cette philosophie « transforme et élève l'homme [en lui donnant] une nouvelle vie » (*dass sie den Menschen umwandle, u. zu einem neuen Leben erhebe*). De plus, une telle philosophie inaugure une époque complètement nouvelle du genre humain (*eine ganz neue Epoche des Menschengeschlechts*) ou, plus précisément, elle engendre un homme nouveau (*ein ganz anderes Menschengeschlecht*). FICHTE 1962–, II,3, p. 333.

29. MARIN 1971, p. 285–292.

30. MARIN 1971, p. 285 ; c'est Marin qui souligne.

dique une chose qui devient *sujet* comestible dans l'acte même où le sujet le parle ou le dit en disant "hoc" ». Par conséquent, « en parlant de pain, le Christ se fait manger comme parole ou encore institue dans une réciprocité troublante son corps comme parole et sa parole comme corps³¹ ». En contrepartie, ce qui est « comestible » dans le corps-énoncé fichtéen, *c'est l'énoncé lui-même, sans autre désignation extérieure*³². Ou, pour le dire autrement, *celui* qui mange est en même temps et indissociablement *ce* qu'il mange : réflexivité relayant, sans médiation, deux termes en rapport de disjonction (sujet, objet), voilà la structure essentielle du Moi que Fichte traduit ici en termes eucharistiques. L'analyse que propose Marin peut nous aider à mieux cerner cette structure.

Selon Marin, la proposition *Hoc est Corpus meum* contient deux moments que nous pourrions appeler le moment de la *monstration* et celui de la *transsubstantiation*. Dans un premier temps, le mot « Hoc », signe indexical par excellence, a pour fonction d'indiquer un objet (le pain) et ce, silencieusement. C'est-à-dire que le « Hoc » se borne à la seule fonction de désignation : il ne *dit* pas l'objet auquel il se réfère ; il le *montre*. Mais dans un deuxième temps, ce pain qui est tout simplement indiqué, est effacé alors que le *corps* apparaît comme chose *dite* :

C'est le montré, l'indiqué qui est effacé, dans la deuxième partie de la proposition. En revanche, c'est une parole pure qui apparaît, un dit non indiqué. C'est le corps dit qui, en supplément de l'être en général (ceci effacé), supplée le pain comme chose montrée. C'est le corps comme parole, comme mot qui est donné à manger³³.

À la lumière de ces remarques, Marin oriente sa réflexion en problématisant le sujet de l'énonciation. Nous citons ce passage intégralement, tant la leçon est importante :

Il est écrit : « Ceci est *mon* corps ». Aussi n'est-il pas tout à fait exact d'affirmer, comme nous l'avons fait, que le montré ou l'indiqué s'efface et s'enfuit dans la deuxième partie de la proposition au profit du seul dit, dans la mesure où le possessif en première personne a cette propriété remarquable d'être simultanément symbole et indice pour parler le langage de Pierce [sic], élément du système de la langue et renvoi à l'instance présente du discours, le *sujet*, le je unique, irremplaçable et présent toutes les fois que le mot « je » est prononcé. Ainsi donc apparaît dans le dit, un indiqué, dans le signifié, un montré ; *mais qui n'indique dans le dit que l'être du sujet qui parle* : la parole s'y retourne en quelque sorte sur elle-même où elle se profère. Le dit ne sort pas de son cercle sémantico-phonique par là : il se noue sur lui-même³⁴.

31. MARIN 1971, p. 286 ; c'est Marin qui souligne.

32. Voilà une des raisons pour lesquelles il est erroné d'envisager la Doctrine de la science comme un « nouveau Catholicisme », pour reprendre l'expression que Baggesen a employée dans une lettre à Reinhold datée du 30 mars 1795. (Voir LÉON 1922–1927, I, p. 470.)

33. MARIN 1971, p. 289.

34. MARIN 1971, p. 291 ; c'est Marin qui souligne.

L'enjeu est clair : si le premier être indiqué — le pain — disparaît derrière la parole qui dit le corps, il n'en demeure pas moins qu'un *autre* indiqué apparaît aussitôt pour en prendre la place : il s'agit du sujet de l'énonciation, de « l'être du sujet qui parle ». En dernière analyse, c'est lui que cette parole offre en partage ; c'est à lui que renvoie le *ceci* mangeable et consommable. C'est donc bien « comme corps dit que le sujet de parole à son tour se trouve mangé », conclut Marin³⁵.

Cela posé, quel est le sens du corps-parole fichtéen eu égard à la structure énonciatrice de l'Eucharistie ? La réponse n'est pas rabattable sur l'analyse très courte que Marin propose de la « thèse protestante »³⁶. En effet, si nous pouvons reconnaître l'énoncé du Christ, *Hoc est Corpus meum*, dans l'énoncé de Fichte, *Alle unsre Philosopheme sind Körper, die wir Ihnen hingeben* (littéralement : « tous nos philosophèmes sont des corps que nous vous donnons »³⁷), il importe de constater, cependant, que la fonction de monstration n'est pas du tout la même dans ces deux actes langagiers. La fonction de la parole chez Fichte diffère de la conception catholique de l'Eucharistie en ceci que pour Fichte le « corps-parole » offert à autrui (le « ceci-corps » du Christ) n'a pas de fonction de désignation, mais seulement une fonction réflexive. Par conséquent, le dire de Fichte ne cache point un objet mondain (le pain de la Cène) derrière un acte langagier et il n'est pas le véhicule d'un corps sacrificiel. Or s'il ne montre rien, c'est bien parce qu'il se borne à s'autodésigner : il s'ex-pose. Qu'est-ce à dire ? Il se pose : il pose le soi à l'extérieur de soi, en se posant. Pour le dire autrement, il pose le Moi comme *matrice* de la performativité — il pose l'énoncé performatif « je suis » se désignant lui-même —, et ce faisant, il donne le Moi en partage, l'érige en figure mimétique en vue de l'agentivité d'autrui³⁸. Aussi apparaît-il comme instance de discours, comme autodésignation de l'acte de parole suprême — et cet acte de monstration est aussi, et peut-être avant tout, la monstration d'un mode d'emploi³⁹.

À notre sens, l'aspect *figural* de cet enjeu est ce qui a permis aux artistes roman-

35. MARIN 1971, p. 292.

36. Selon Marin, la thèse protestante consiste à insister sur le caractère univoque du langage. Ainsi, dire « ceci est mon corps » s'avère interpréter le « ceci » littéralement comme désignant le pain. Mais puisque le corps du Christ n'est pas le pain, il s'agit donc d'une métaphore (selon laquelle le pain est le symbole du corps). Sur quoi Marin conclut : insister sur le caractère univoque de la langue revient à donner aux paroles mêmes « le sens de figure ». MARIN 1971, p. 288.

37. Le pronom possessif *unsre* est à lire comme un renvoi à l'acte d'énonciation que Fichte donne en partage en employant la deuxième personne du pluriel. Le « nous » en fin de phrase est une formule de politesse.

38. Selon Günter Zöller, le geste communicationnel de Fichte se joue dans l'écart entre deux verbes : *hinzudenken* et *hineindenken*. En effet, puisqu'il est impossible de « transposer une pensée dans l'esprit d'autrui » (*hinzudenken*), l'enseignement de la Doctrine de la science s'avère relever d'un effort de penser qui est pris en charge à titre personnel : « the thinking in question is an “adding-on-in-thought” (*Hinzudenken*) by which the mind qua intellect moves from what is given to what is not given but which must be thought in order to account for what is given » (ZÖLLER 1998, p. 75).

39. Nous verrons plus loin que ce mode d'emploi n'est pas sans lien avec une *christomimésis*.

tiques d'inscrire l'œuvre d'art dans la logique temporelle de l'image chrétienne et de rejoindre par là la dynamique de l'anticipation qu'Éric Michaud a analysée dans *Un art de l'éternité* (MICHAUD 1996, p. 287 sqq.). C'est-à-dire l'image dans sa double dimension par rapport au temps : entre réalité figurative relayant un vécu présent ou une tradition passée, et visée ou promesse, l'image romantique est le moteur d'une « orthopraxie »⁴⁰ dont la finalité est d'orienter et de façonner les comportements. Mais à la différence de l'image chrétienne, elle n'incarne pas la promesse d'un Dieu à venir. Plutôt, elle figure *celui qui la regarde* en lui adressant une image de lui qu'il doit accomplir et opérer par là une transformation au terme de laquelle son être ressemblera à celui que lui promet l'image.

* * * * *

L'ensemble de ce chapitre sera consacré à l'étude de la dimension pragmatique du geste eucharistique de Fichte. Nous interrogerons deux moments du parcours de Fichte dans lesquels le philosophe émet des énoncés métaphilosophiques incontournables pour l'intelligence de sa démarche pédagogique à Iéna : les *Leçons sur la lettre et l'esprit dans la philosophie* (1794) et *l'Initiation à la vie bienheureuse* (1806). À partir de ces textes, nous pourrions mieux comprendre le sens de ce geste eucharistique et nous serons en mesure de le mettre en lien avec trois *topoi* récurrents dans la pensée de Fichte, à savoir : la *christomimésis* comme fonction épistémologique, le savoir comme processus imaginal, et l'apprentissage de la philosophie transcendantale comme démarche artistique. De sorte qu'en fin de parcours, nous serons à même d'envisager le *Körper* de 1794 comme une *image* dont les actes de production et de réception mettent à contribution l'usager à titre d'« artiste » (dans un sens qu'il nous incombera alors de préciser, les écrits de Fichte à l'appui). Dans le prochain chapitre, nous approfondirons ces résultats en étudiant l'économie performative du corps-image le plus achevé que Fichte ait produit : la *Grundlage*.

Eucharistie et Christomimésis

Afin de mieux saisir la métaphore eucharistique de 1794 et de comprendre en quoi elle est le moteur d'une performance englobant l'enseignant et ses disciples philosophiques, il convient de se référer à un texte à vocation populaire publié en 1806 : *l'Initiation à la vie bienheureuse*⁴¹, dans lequel Fichte définit le lien entre la problématique religieuse et la Doctrine de la science.

40. Nous empruntons ce terme à Éric Michaud. Cf. MICHAUD 2005, p. 141–142.

41. FICHTE 1806. *L'Anweisung* a d'abord été présenté à Berlin sous forme de conférences payantes ouvertes au public, tenues du 12 janvier au 30 mars 1806 dans la prestigieuse *runde Saal* (salle ronde)

Dans la sixième conférence de l'*Anweisung*, Fichte revient sur l'ensemble de sa philosophie en postulant que ses écrits ont pour équivalent les enseignements de Jésus tels que ceux-ci ont été présentés « fidèlement » dans l'évangile de Saint Jean. À en croire Fichte en 1806, la Doctrine de la science aurait comporté, *depuis ses débuts*, une christologie rationnelle tout à fait conforme aux écrits johanniques⁴². C'est ainsi qu'il affirme — de façon étonnante, à la suite de la querelle d'athéisme qui mit fin à sa carrière universitaire⁴³ —, que la philosophie transcendantale proposée dans la Doctrine de la science rabat le savoir philosophique sur le *logos* divin. Dans les pages qui vont suivre, nous interrogerons cette dimension de la réflexion fichtéenne afin de mieux cerner les deux versants de la problématique qui nous intéresse, à savoir (1) la structure pragmatique de la Doctrine de la science et (2) les compétences qu'elle prévoit auprès de son récepteur éventuel.

Le raisonnement de Fichte s'opère en deux moments. Dans un premier temps, il revient sur les premiers versets de l'évangile de Jean (qu'il appelle la « *Vorrede* ») et les envisage comme des propositions philosophiques (et donc rationnelles) valables pour tous les temps et tous les lieux : ce préambule étant le document des paroles du Christ en personne, il est aussi l'expression *immédiate* du Verbe :

Or la préface explique comment il est possible que Jésus ait pu penser et parler de lui-même comme il le fait. Il est donc nécessaire d'admettre avec Jean que ce n'est pas seulement lui, ce Jean, qui prétend pour sa part et selon son humble avis voir et faire parler Jésus ainsi, mais que Jésus lui-même s'est vu et pensé tel que lui le dépeint. La préface doit être considérée comme l'extrait et le point de vue général de tous les discours de Jésus : elle a donc, selon l'intention de l'auteur [Jean], la même autorité que les discours directs de Jésus. La préface elle aussi est, dans la pensée de Jean, la doctrine non de Jean, mais de Jésus ; et l'esprit et la racine la plus intime de la doctrine entière de Jésus⁴⁴.

de l'Académie, dont les locaux étaient situés sur Unter den Linden à l'emplacement de l'actuelle Staatsbibliothek. Ces conférences étaient très fréquentées. Parmi les auditeurs de Fichte il y avait des diplomates, des haut fonctionnaires de l'État, des artisans, l'éducateur du fils du roi de Prusse Johann Peter Friedrich Ancillon, ainsi que des scientifiques. L'ouvrage publié reprend, à peu de choses près, le texte lu par Fichte.

42. Nous rejoignons les thèses de Jean-Christophe Goddard, selon lesquelles la première philosophie de Fichte aurait comporté une dimension christologique essentielle. En effet, cet auteur maintient que la Doctrine de la science est motivée par le souci de donner une assise transcendantale au christianisme, tel que l'entend Fichte. Voir GODDARD 1992 ; et GODDARD 1993. Pour une critique des recherches de Goddard, nous renvoyons à BRITO (S.J.) 2004, 23 sq. Voir également BRITO (S.J.) 2007.

43. Voir FICHTE 1993.

44. FICHTE 1944, p. 185-186. « Nun erklärt die Vorrede die Möglichkeit, wie Jesus also von sich habe denken, und reden können, wie er von sich redet : es ist daher nothwendig die Voraussetzung Johannis, daß nicht bloß Er, dieser Johannes, für seine Person und seiner geringen Meinung nach, Jesum also ansehen, und sich erklären wolle, sondern daß Jesus Selber sich gleichfalls also gedacht, und angesehen habe, wie er ihn schildert. Die Vorrede ist anzusehen, als der Auszug, und der allgemeine Standpunkt, aller Reden Jesu : sie hat darum, der Absicht des Verfassers nach, die gleiche Autorität, wie Jesus unmittelbare Reden. Auch die Vorrede ist, nach Johannes Ansicht nicht des Johannes, sondern

Or que dit Jésus, par l'entremise de Jean, dans ce préambule ? Selon l'exégèse de Fichte, le message christique consiste à substituer un seul mot dans l'énoncé inaugurant l'Ancien Testament ; ce geste lourd de conséquences permet à Jésus de fonder la religion universelle en vérité et en raison — de par la Vérité qui est Raison :

Dieu créa : ainsi débutent les livres saints de cette religion ; non, dit Jean, opposant une contradiction directe, et commençant par le même mot, mais remplaçant au même endroit le second mot faux par le mot juste, pour souligner la contradiction ; non, au commencement, au même commencement dont il est aussi question là, c'est-à-dire primitivement et avant aucun temps, Dieu ne créa pas, il n'y eut pas besoin de Création ; — mais tout était déjà — déjà était le Verbe, — et c'est celui-ci seulement qui fit toute chose ⁴⁵.

À partir de ce rejet catégorique de la doctrine créationniste, Fichte se propose d'interpréter le message johannique comme une expression (imagée) de la philosophie transcendantale : dans les deux cas, l'Être n'apparaît que dans la conscience et, corollairement, la conscience a pour unique et seul objet l'Être (auquel elle ne peut accéder que parce qu'elle est conscience de soi) ⁴⁶. Cette valorisation de la raison évoque sans doute le premier principe de la *Grundlage* ⁴⁷. Mais en 1806, le raisonnement de Fichte induit une conclusion théologique importante : à titre de principe explicatif de l'Être, la philosophie transcendantale est *nécessairement* une théorie de l'incarnation. En effet, dans l'économie de l'*Anweisung*, la conscience humaine, concrétisée dans tel et tel individu, serait la manifestation immédiate et personnelle de Dieu — et tout l'enjeu de la pédagogie consisterait alors à éveiller les hommes à cette vérité qu'ils incarnent sans le savoir ⁴⁸.

Dans une deuxième temps, et à partir de cette identification de la conscience au *logos* johannique, Fichte approfondit l'évangile de Jean en insistant sur l'*humanité* de Jésus, ce dernier étant, dans la christologie fichtéenne, le premier homme à avoir été pénétré par le *logos* et ce, à partir d'une intuition immédiate (et donc non réfléchie) de Dieu :

[Cette] existence absolument immédiate de Dieu, le Savoir ou *logos* éternel, pur et net, tel qu'il est en lui-même sans aucun mélange d'obscurité ou de ténèbres, et sans aucune limitation individuelle, s'est montré dans l'existence d'une per-

Jesu Lehre ; und zwar der Geist, und der innigste Wurzel von Jesu ganze Lehre » (FICHTE 1962–, I,9, p. 117).

45. FICHTE 1944, p. 186–187.

46. Autrement dit : il n'y a pas d'objet possible qui soit transcendant, c'est-à-dire qui fasse abstraction de la conscience. Dans cette perspective, tout objet est accompagné d'une conscience d'objet.

47. Cf. le § 1 de la *Grundlage* : « *Sich selbst setzen, und Seyn, sind vom Ich gebraucht, völlig gleich. Der Saz : Ich bin, weil ich mich selbst gesetzt habe, kann demnach auch so ausgedrückt werden : Ich bin schlechthin, weil ich bin* » (FICHTE 1962–, I,2, p. 260 ; c'est Fichte qui souligne).

48. Nous pourrions dire que la vocation de l'homme est de se *former* rationnellement afin d'égaliser la vie de Jésus.

sonnalité humaine concrète, en ce Jésus de Nazareth qui apparut à telle et telle époque déterminée, enseignant dans le pays juif, et dont les paroles les plus remarquables sont consignées ici [dans l'évangile de Jean], et, selon l'excellente expression de l'Évangéliste, s'est fait chair en lui⁴⁹.

Comme le signale Emilio Brito, « dans la perspective fichtéenne, Jésus n'est pas un modèle inaccessible ; nous sommes tous en principe capables d'égaliser le Nazaréen du point de vue de notre union à la vie divine »⁵⁰, parce que l'homme et le Christ participent tous deux à l'essence même de Dieu telle qu'elle se manifeste immédiatement dans le monde. Et cette essence s'appelle *raison*.

En cela Fichte rejoint l'enseignement d'Apollinaire de Laodicée (vers 310–390)⁵¹, dont la christologie avait précisément pour visée de résoudre un problème *pédagogique* issu de la pensée socratique/platonicienne, à savoir comment un philosophe peut-il *transmettre* la vertu à autrui ?⁵² Par ailleurs, tout comme Fichte, Apollinaire concevait la rationalité comme une *activité* autoréférentielle. Afin de distinguer la rationalité humaine (qui est perfectible et donc faillible) du *logos* divin, Apollinaire avait affiné un concept tout à fait « fichtéen » : la rationalité divine comme un mouvement autotélique en accord avec soi⁵³.

49. FICHTE 1944, p. 189. « [Jenes] absolut unmittelbare Daseyn Gottes, das ewige Wissen oder Wort, rein und lauter, wie es sich selbst ist, ohne alle Bemischung von Unklarheit, oder Finsterniß, und ohne alle individuelle Beschränkung, in demjenigen Jesu von Nazareth, der zu der und der bestimmten Zeit im jüdischen Lande lehrend auftrat, und dessen merkwürdigste Aeußerungen hier aufgezeichnet seyen, in einem persönlich sinnlichen und menschlichen Daseyn sich dargestellt, und in ihm, wie der Evangelist vortrefflich sich ausdrückt, Fleisch geworden » (FICHTE 1962–, I,9, p. 120).

50. BRITO (S.J.) 2004, p. 558.

51. Apollinaire est une figure contestée dans l'histoire du christianisme. Ses écrits ont été décrétés hérétiques aux Conciles d'Alexandrie (362) et de Constantinople (380–381). La plupart de ses textes sont perdus. Nos remarques s'appuient sur les recherches d'Ekkehard Mühlenberg, à qui il appartient d'avoir renouvelé les études apollinariennes. Voir MÜHLENBERG 1969. À rebours de l'historiographie traditionnelle, qui a eu tendance à réduire la pensée d'Apollinaire au seul dogme de l'unité hypostatique, Mühlenberg y voit une christologie à caractère anthropologique, ce qui rend l'apollinarisme à la fois très actuel et très moderne. Par ailleurs, la doctrine apollinarienne reconstituée par Mühlenberg est très proche de la christologie fichtéenne de *l'Anweisung* de 1806 en ceci que Dieu ne se manifeste à l'homme, selon Apollinaire, *que* par le truchement de Jésus de Nazareth, cet homme qui *était* Raison : « Als das, was Gott für uns Menschen ist, ist er allerdings in Jesus offenbar zu denken ; was er in sich selbst ist, bleibt verborgen, und damit bleibt Gott-Vater soweit verborgen, wie er nicht in Jesus offenbar ist » (MÜHLENBERG 1969, p. 248). Dans la perspective théologique de Mühlenberg, la pensée d'Apollinaire permet d'ouvrir la christologie moderne afin de penser à nouveaux frais, dans un contexte laïque, le lien entre l'humanité, Jésus et la manifestation de Dieu. Or il s'avère que cela recouvre très précisément le propos de Fichte dans les textes que nous étudions ici.

52. Cf. MÜHLENBERG 1969, p. 24 : « Apollinaris müßte das (sokratisch-)platonische Problem von der Lehrbarkeit der Tugend, das ein dem Erkennen innewohnendes Handeln voraussetzt, durch seine Christologie lösen [...] ».

53. Cf. MÜHLENBERG 1969, p. 158 : « 'Selbstbewegung' gehört zum Wesen von Vernunft überhaupt. Trotzdem geht er [Apollinaris] von hier aus, um die Eigenart der göttlichen Vernunft gegenüber der menschlichen zu erweisen. Wir hatten schon in den Fragmenten der 'Apodeixis' gesehen, daß die göttliche Vernunft unwandelbar [...] ist, während der menschlichen Vernunft das Wandelbare anhaftet. Für die Unwandelbarkeit bildet Apollinaris einen neuen Begriff : Selbstbewegung in Übereinstimmung

Il convient de comparer brièvement ces deux doctrines pour cerner l'originalité de Fichte, autant sur le plan gnoséologique que philosophique. Ce faisant, notre dessein n'est pas d'avancer l'hypothèse selon laquelle la Doctrine de la science serait d'inspiration apollinarienne. En effet, les textes et manuscrits de Fichte ne font aucune mention des écrits d'Apollinaire. Toutefois, les enjeux christologiques et pédagogiques de la *Wissenschaftslehre* reconduisent des structures de pensée qui remontent aux débats patristiques et plus particulièrement aux thèses d'Apollinaire. Mais ce n'est pas tant que Fichte s'y réfère : il y *arrive*, au terme d'un travail rigoureusement immanent de la raison sur elle-même.

En effet, en opérant un certain retour en contexte moderne, par le biais de la philosophie transcendantale, à quelques thèses nodales de la doctrine apollinarienne, le geste eucharistique de Fichte prend tout son sens : il s'avère être une réhabilitation de l'ancienne pratique de la *christomimésis*, opérée sur une base rigoureusement rationnelle. Dès lors, chez Fichte imiter le Christ équivaut à imiter un modèle de la raison. Pour le dire à titre anticipatif : pour Fichte le corps du Christ *est une image motrice* : une image-modèle (*Vorbild*) que le récepteur doit mettre en branle en opérant l'acte eucharistique. L'Eucharistie, quant à elle, n'est rien de moins que le *devenir Christ* de l'homme *par la transformation de sa rationalité et de son comportement*.

Il appartient à Apollinaire d'avoir proposé une christologie à caractère anthropologique afin de lever la contradiction qui grevait les théologies de l'église d'Antioche. En contrant la christologie dualiste qui imputait deux natures (divine et humaine) à Jésus, Apollinaire proposa une doctrine nouvelle, dans laquelle l'esprit rationnel du Christ relevait *immédiatement* du *logos* divin ; dans cette optique le Christ ne possédait pas deux volontés qui pouvaient potentiellement s'opposer : en effet, aux yeux d'Apollinaire les gestes posés par Jésus sont tenus pour des concrétisations *immédiates* et *personnelles* de la volonté de Dieu.

Ainsi, dans la logique apollinarienne le salut de l'homme a pour condition l'*humanité* de Jésus et, inversement, la *rationalité* de Dieu (qui a été donnée à l'homme en partage), comme le signale d'ailleurs Ekkehard Mühlenberg (et la doctrine fichtéenne de la *Bildung* n'est pas loin) :

mit sich selbst ». Il convient de rappeler ici la définition de la raison chez Fichte : « Le caractère de la rationalité consiste en ce que l'être agissant et l'être agi sont un et même ; et par cette description la raison comme telle est circonscrite de façon exhaustive. — L'usage a déposé ce concept sublime, pour ceux qui sont capables de le concevoir, c'est-à-dire pour ceux qui sont capables de produire l'abstraction de leur propre moi, dans le mot : *Moi* ; c'est pourquoi l'on a caractérisé la raison en général par l'égoïté » (FICHTE 1998, p. 17 ; c'est Fichte qui souligne). « Der Charakter der Vernünftigkeit besteht darin, daß das Handelnde, und das Behandelte Eins sey, und eben dasselbe ; und durch diese Beschreibung ist der Umkreis der Vernunft, als solcher erschöpft. — Der Sprachgebrauch hat diesen erhabnen Begriff für diejenigen, die desselben fähig sind, d.h. für diejenigen, die der Abstraktion, von *ihrem eignen Ich* fähig sind, in dem Worte : *Ich*, niedergelegt ; darum ist die Vernunft überhaupt durch die Ichheit charakterisirt worden » (FICHTE 1962-, I,3, p. 313 ; c'est Fichte qui souligne).

Apollinaire suppose que l'essence de Dieu est raison [*nous*] ; il justifie [son point de vue] en s'appuyant sur la Bible, où il est écrit que Dieu est esprit. [...] Dès que l'on pose que l'esprit et la raison sont [des termes] équivalents, il en résulte que le règne de Dieu recouvre le règne de la raison. Apollinaire qualifie la portée de l'esprit de "sacrée" ; sacré signifie ici : faire en sorte que les "formes" soient "semblables à Dieu". Pour le dire autrement : Dieu règne sur la création, dans la mesure où la raison est la puissance formatrice [*gestaltende Kraft*]. Cela serait une pensée peu chrétienne si la raison ne possédait pas en soi le Divin, le Bon ; pour cette raison l'humanité possède-t-elle également la raison, puisqu'elle a été formée à l'image de Dieu et ce n'est qu'en Dieu qu'elle pourra réaliser sa destination [*Bestimmung*] ⁵⁴.

De même que pour Apollinaire l'homme s'apparente à l'homme-dieu (Jésus de Nazareth) de par son caractère rationnel, de même, aux yeux de Fichte et du point de vue transcendantal qui est le sien, la rationalité, organe formateur s'il en est, est l'*origine* (au sens phénoménologique) du monde. L'innovation de Fichte consiste alors à opérer un rapprochement inédit entre le *logos* johannique/apollinarien et la philosophie transcendantale, en sorte que si la raison philosophante est le fondement (au sens fichtéen d'explication génétique) du monde phénoménal, cette *même* raison participe dès lors à la vie créatrice du Dieu caché de laquelle elle n'est qu'une des manifestations individuelles. En clair : ce que découvre le philosophe en pensant le monde de façon systématique, c'est sa participation au Verbe. Le point culminant du savoir que livre la Doctrine de la science (la conscience rationnelle pénétrée par le point de vue de la religion) serait donc l'équivalent de la relation pédagogique liant Fichte à ses auditeurs : la Doctrine de la science, avons-nous déjà signalé, est un contre-regard englobant le regard qui est posé sur elle. Cela vaut autant pour celui qui l'a « découverte » (Fichte) et qui, par là, a découvert le *logos* qui fondait sa vie rationnelle malgré lui, que pour le disciple, à qui cette même vie rationnelle a été donnée en partage, sans qu'il n'en soit encore pleinement (i.e. « rationnellement ») conscient.

Et la Doctrine de la science est la voie royale menant à cette union hypostatique. C'est bien parce que Jésus était un *homme* que les hommes peuvent à leur tour *imiter* l'exemple du Christ. Tout comme chez Apollinaire, cette action a pour préalable que l'homme prenne conscience de sa liberté ⁵⁵. Ce faisant, il sera à même d'accéder

54. MÜHLENBERG 1969, p. 238–239. « Apollinaris setzt voraus, daß Gottes Wesen Vernunft [*nous*] ist ; das leitet er aus der Bibel ab, wo es heißt, daß Gott Geist sei. [...] Wenn Geist und Vernunft gleichgesetzt werden, so ergibt sich, daß Gottes Herrschaft in der Herrschaft der Vernunft besteht. Das Wirken des Geistes beschreibt Apollinaris als "heiligen" ; heiligen heißt aber "gestalten", "Gott ähnlich machen". M.a.W. : Gott herrscht über die Schöpfung, indem die Vernunft die gestaltende Kraft ist. Das könnte nur dann als ein unchristlicher Gedanke gelten, wenn die Vernunft nicht als das Göttliche, das Gute in sich selbst hat, verstanden würde ; deswegen hat der Mensch ja auch nur dann Vernunft, wenn er nach Gott gestaltet ist, weil er nur in Gott die Erfüllung seiner Bestimmung findet ».

55. Dans le lexique kantien et post-kantien, la liberté, au sens fort, est la possibilité que possède

philosophiquement, par le truchement de la Doctrine de la science, au message du Christ, à savoir : « [Le christianisme] affirme même que chacun peut et doit parvenir à l'unité avec Dieu, et que l'existence même de ce dernier, ou le Verbe éternel, peut et doit se réaliser dans sa personnalité »⁵⁶. Mais quelle est la nature de cette imitation ?

Dans le dispositif fichtéen, l'exemple du Christ n'est pas seulement d'ordre *moral* : si Fichte accuse les trois autres évangiles de réduire le message du Messie à un contenu moral⁵⁷, c'est bien parce que l'imitation du Christ a pour but une communion *directe* avec Dieu et, par conséquent, la genèse d'une vie à proprement parler *religieuse* (au sens fort du terme). La Doctrine de la science a pour fin une nouvelle vie qui est conscience et une nouvelle conscience qui est vie — double mouvement dépassant le point de vue moral et le *fondant*, en ceci que le savoir absolu est la condition de possibilité aussi bien rationnelle que formelle de la moralité.

Mais aux yeux de Fichte cette vie est *logos*/raison/conscience. Ainsi, la tâche de la philosophie, de même que celle du christianisme, est de l'éveiller en l'enseignant⁵⁸. En effet, « le philosophe — pour autant qu'il sache — retrouve les mêmes vérités tout à fait indépendamment du christianisme et en domine l'ensemble, y découvrant une suite logique et une clarté universellement répandue que la tradition chrétienne ne nous offre pas, du moins à nous [...] »⁵⁹. C'est ainsi que le rôle de Fichte vis-à-vis de ce qu'il appelait sa « découverte » opère la relève de la personnalité du Christ : de son propre aveu (implicite) Fichte serait le Messie de l'évangile de la raison⁶⁰. De même que le Christ est la voie du salut puisqu'il *incarne* le *logos*, de même, pour le Fichte de 1806, la Doctrine de la science, dans la mesure où elle se veut un système

l'homme de s'autodéterminer de façon absolue. Ainsi chez Apollinaire, la différence entre l'homme et l'homme-dieu (le Christ) permet-elle d'assurer le salut (l'homme étant libre et rationnel, tout comme Dieu, dont le propre est de s'autodéterminer librement). Cf. MÜHLENBERG 1969, p. 164.

56. FICHTE 1944, p. 199. FICHTE 1962-, I,9, p. 127. « [Das Christenthum] behauptet selbst, daß jedermann zur Einheit mit Gott kommen, und das Daseyn desselben selber, oder das ewige Wort, in seiner Persönlichkeit werden könne und solle ».

57. FICHTE 1944, p. 185-186. Cf. FICHTE 1962-, I,9, p. 117.

58. « Le point de vue exclusivement propre au christianisme et valable uniquement pour ses adeptes considère le moyen du devenir, et enseigne sur ce point : que Jésus de Nazareth est, purement et de par soi, de par sa seule existence et nature, son seul instinct, sans artifice réfléchi, sans recevoir d'instructions, la parfaite représentation concrète du Verbe éternel, telle que personne absolument ne l'a été avant lui ; et que ceux qui devinrent ses disciples ne l'étaient pas, précisément parce qu'ils eurent besoin de lui, mais durent le devenir plus tard grâce à lui. L'opinion qui vient d'être ainsi clairement formulée est le dogme caractéristique du christianisme en tant que manifestation d'une époque donnée, en tant qu'organisation, propre à cette période, destinée à la formation religieuse de l'homme [...] » (FICHTE 1944, p. 190 ; FICHTE 1962-, I,9, p. 120-121).

59. FICHTE 1944, p. 192. C'est-à-dire que la part historique du message johannique (tout sauf le préambule métaphysique) s'adressait aux contemporains. Il serait devenu illisible. « Der Philosoph — so viel er weiß, — ganz unabhängig vom Christenthume, dieselben Wahrheiten findet, und sie in einer Konsequenz, und in einer allseitigen Klarheit überblickt, in der sie vom Christenthume aus, an uns wenigstens, nicht überliefert sind [...] » (FICHTE 1962-, I,9, p. 122).

60. Sur cette question voir PHILONENKO [1966] 1999, 15 sq.

accompli de la raison, révèle de façon réfléchie et consciente ce que le Christ ne pouvait qu'intuitionner immédiatement : la volonté d'un Dieu moral vivant dans la liberté humaine.

Il s'ensuit que la différence entre le Christ et les hommes tient à *la façon dont chacun a acquis le savoir*. Alors que le Christ avait intégré le *logos* spontanément, de par une intuition immédiate⁶¹, il n'a pas eu à subir un cheminement pédagogique :

[La volonté de Jésus] s'absorbait et était prise dans une volonté plus haute dont il était l'instrument et c'est ainsi qu'il devint conscient de lui-même. Que l'on fasse attention à cette première caractéristique ! Il était ce que nous appelons un génie artistique ou pratique, avec une pulsion innée pour un certain agir⁶².

Ce thème est aussi le propre de l'apollinarisme : « [Apollinaire] cherche à démontrer que le Christ incarné se distingue qualitativement de tous les autres êtres humains ; par conséquent, il ne possède pas une raison humaine qui aurait atteint la sagesse au moyen d'un processus d'apprentissage et d'exercice »⁶³. Mais il en va autrement chez l'homme, dont la raison est limitée. L'homme n'étant pas habité par le *génie*⁶⁴

61. Fichte ne prétend pas aller plus loin que cette affirmation : il ne prétend pas expliquer *pourquoi* Jésus pensait ainsi (explication métaphysique) ; il se borne à constater *que* tel fut le cas (explication historique). Emilio Brito a parfaitement raison de signaler que la christologie de Fichte ne s'inscrit nullement dans les débats patristiques (BRITO (S.J.) 2004, p. 558). En effet, de son propre aveu, Fichte récusait de rouvrir les débats christologiques des Pères de l'Église en signalant tout simplement que ceux-ci relèvent du point de vue métaphysique. Cf. le « Supplément à la sixième conférence », dans FICHTE 1944, p. 292. FICHTE 1962–, I,9, p. 192. Il n'en demeure pas moins que la christologie fichtéenne est une réhabilitation du point de vue apollinarien — du moins en ce qui concerne le lien entre humanité, *logos* et Dieu.

62. FICHTE 2006, p. 201-202. « [Sein] Wille ging auf, und war gefangen in einem höheren Willen, er war dessen Werkzeug, und so wurde er seiner sich bewußt. Auf dieses erste Merkmal nun geachtet ! Er war, was wir ein bestimmtes künstlerisches oder praktisches Genie nennen, mit einem angeborenen Triebe zu einem gewissen Thun ». FICHTE 1962–, II,16, p. 139.

63. MÜHLENBERG 1969, p. 160. « [Apollinaris] beweisen will, daß der inkarnierte Christus qualitativ von allen anderen Menschen unterschieden ist und infolgedessen keine menschlichen Vernunft hat, die erst durch Lehre und Übung zu Weisheit gelangt ».

64. Un texte rédigé en 1795 et révisé en 1800 contient *in nuce* la théorie que Fichte expose dans l'*Anweisung* de 1806. En effet, dans l'essai *Sur l'esprit et la lettre dans la philosophie*, envoyé à Schiller pour publication dans *Die Horen*, Fichte esquisse une théorie de l'artiste qui est tout à fait conforme aux propos de 1806 « L'artiste spirituel [*der geistvolle Künstler*] ne peut avoir trouvé nulle part ailleurs qu'au fond de son propre cœur [*in der Tiefe seiner eigenen Brust*] ce qui gît dans le mien, caché à mes yeux comme à ceux de tous. Il compte sur l'accord des autres avec lui, et fait là un bon calcul. Nous voyons que sous l'influence la multitude, pourvu seulement qu'elle soit un peu cultivée [*gebildet*], se fonde réellement en une seule âme [*wirklich in Eine Seele zusammenfließt*] [...]. Il doit donc, dans la mesure où il est un artiste, posséder en lui tout ce qui est commun aux âmes cultivées [*was allen gebildeten Seelen gemein ist*] et, au lieu du sens individuel qui, nous autres, nous sépare et nous distingue, c'est en quelque sorte, à l'instant de l'inspiration [*Begeisterung*], le sens universel de l'humanité entière [*Universalsinn der gesamten Menschheit*], et seulement lui, qui doit l'habiter. [...] Ce que nul autre ne réussit facilement ni complètement, l'artiste réussit dans la mesure où il modifie le but et renonce à présenter son individualité dans autrui ; il la sacrifie bien plutôt elle-même, et au lieu de celle-ci, c'est de ces points de rencontre qui se retrouvent chez tous les individus qu'il fait le caractère individuel de son esprit [*Geist*] et de son œuvre. Voilà pourquoi l'on nomme génie [*Genius*] ce qui l'inspire et génie supérieur [*hoher Genius*] un être issu de la sphère supérieure [*höheren Sphäre*] dans laquelle

du christianisme, son salut ne peut se faire qu'en imitant l'exemple du Christ. À la question « Qui est sage sans l'être devenu ? », Apollinaire répond : « Jésus n'est pas un autodidacte, plutôt, sa connaissance de Dieu est fondée sur sa provenance divine, c'est-à-dire sur sa nature ; sa sagesse ou connaissance de Dieu est issue de son essence »⁶⁵. Et à cela Fichte ajoute : puisque Dieu est *logos*, le christianisme appelle à une « conclusion » dans laquelle la rationalité se saisit et s'apparaît à elle-même : et c'est là la tâche de la philosophie⁶⁶. La Doctrine de la science démontre rationnellement ce que le Christ ne connaissait que par son génie. Dès lors, en démontrant le christianisme (johannique/apollinarien), elle est littéralement un Évangile de la raison, présenté sous forme systématique et rationnelle, et adapté aux conditions de la pensée moderne. Et Fichte en était le Messie...

Ainsi la Doctrine de la science est-elle avant tout une *christomimésis* en ce sens précis qu'elle a pour fin l'imitation de la *rationalité* qu'est le Christ. Cette réhabilitation de l'apollinarisme en régime philosophique est sans doute motivée par le caractère anthropologique de ces deux christologies construites sur la base d'une conception radicale de la liberté humaine. En effet, tout comme Fichte, Apollinaire postulait que « la raison humaine peut gagner quelque chose de l'exercice ». D'ailleurs, selon Ekkehard Mühlenberg :

Tout comme la raison divine [...] la raison humaine est libre à se déterminer soi-même. Par contre, à la différence de la raison divine, qui est immuable, [la raison humaine] est-elle changeante. [...] L'instabilité appartient à la nature même de la raison humaine. [...] Si l'instabilité de la raison humaine est fondée sur sa nature, il s'ensuit que sa muabilité est identique à sa liberté de se déterminer soi-même. En dernière analyse il convient d'interpréter sa liberté comme une ouverture absolue⁶⁷.

Et Fichte d'écrire en 1806 :

De même que *l'acte suprême de liberté et l'accomplissement de celle-ci* fait dis-

toutes les lignes de démarcation inférieures et terrestres qui déterminent le caractère individuel des terriens, ne sont plus distinctes et se confondent [*zusammenfliessen*] en un nuage léger » (FICHTE 1984, p. 87–88 ; c'est Fichte qui souligne). Dans cette perspective, l'essence de l'artiste relève de l'essence du Christ : *l'incarnation* de *l'Un*. (Et il en résulte, de surcroît, que le Christ *est une image motrice*. Nous y reviendrons). Cf. FICHTE 1962–, I,6, p. 338.

65. MÜHLENBERG 1969, p. 161 *passim*. « Wer ist weise, ohne gelehrt worden zu sein ? [...] Jesus ist kein Autodidakt, sondern seine Gotteserkenntnis ist durch seine göttliche Herkunft begründet, d.h. durch seine Natur ; seine Weisheit oder Gotteserkenntnis entspringt aus seinem Wesen ».

66. Cela découle de la définition que Fichte donne de la raison. Voir note 53, p. 179.

67. MÜHLENBERG 1969, p. 159 *passim*. « Die menschliche Vernunft durch Übung etwas hinzugewinnen kann ». « Die menschliche Vernunft ist [...] ebenso wie die göttliche Vernunft frei, sich selbst zu bestimmen. Im Unterschied zur göttlichen Vernunft ist sie aber nicht unwandelbar, sondern wandelbar. [...] Die Wandelbarkeit gehört zur Natur der menschlichen Vernunft. [...] Wenn die Wandelbarkeit der menschlichen Vernunft in ihrer Natur begründet ist, andererseits aber ihre Veränderlichkeit mit ihrer Freiheit zur Selbstbestimmung identisch ist, so ist ihrer Freiheit als absolute Offenheit zu interpretieren ».

paraître cette croyance [en l'autonomie radicale de l'homme], l'ancien Moi s'anéantit dans la pure existence divine, et on ne peut même pas dire en toute rigueur que la passion, l'amour et la volonté de cette existence divine deviennent les siens ; puisqu'il n'y a plus dualité, mais unité et non plus deux volontés, mais somme toute une seule. Tant que l'homme ne désire encore être lui-même quelque chose, Dieu ne vient pas à lui, car aucun humain ne peut devenir Dieu. Mais dès qu'il s'anéantit radicalement, totalement et jusqu'à la racine, Dieu seul subsiste, et est tout dans tout. L'homme ne peut se créer un Dieu ; mais il peut anéantir la négation que lui-même représente à proprement parler, et dès lors il s'abîme en Dieu⁶⁸.

Enfin, le premier pas sur le chemin de la béatitude dans cet apollinarisme systématisé, c'est la liberté de choisir le Christ, ce qui signifie : de choisir le savoir. Et pour Fichte, autant en 1806 qu'en 1794, le savoir se manifeste et se transmet *matériellement* : c'est-à-dire en *s'incarnant*. De sorte que le savoir est *image* et, réciproquement, *les images transmettent le savoir dans une forme qui leur est propre*.

Il y aurait donc déjà à Iéna, dès 1794, où la philosophie s'enseigne par le moyen d'un acte eucharistique, une pensée théologique motivant les thèses rigoureusement systématiques de la Doctrine de la science⁶⁹. Et il y aurait déjà, de surcroît, une *Bild-*

68. FICHTE 1944, p. 230–231 ; nous soulignons. « So wie durch den höchsten Akt der Freiheit, und durch die Vollendung derselben, dieser Glaube schwindet, fällt das gewesene Ich hinein in das reine göttliche Daseyn, und man kann der Strenge nach nicht einmal sagen : daß der Affekt, die Liebe, und der Wille dieses göttlichen Daseyns die Seinigen würden, indem überhaupt gar nicht mehr Zweie, sondern nur Eins, und nicht mehr zwei Willen, sondern überhaupt nur noch Einer und eben derselbe Wille Alles in Allem ist. So lange der Mensch noch irgend etwas selbst zu seyn begehrt, kommt Gott nicht zu ihm, denn kein Mensch kann Gott werden, Sobald er sich aber rein, ganz, und bis in die Wurzel, vernichtet, bleibt allein Gott übrig, und ist Alles in Allem. Der Mensch kann sich keinen Gott erzeugen ; aber sich selbst, als die eigentliche Negation, kann er vernichten, und sodann versinket er in Gott » (FICHTE 1962–, I,9, p. 149).

69. Voici un exemple concret. Dans les *Principes du Droit naturel* (1796), Fichte postule qu'une des conditions de la conscience de soi est ce qu'il nomme l'*appel* [*Aufforderung*]. « L'être raisonnable ne peut se poser comme tel, à moins que s'adresse à lui un appel à l'action libre [...]. Mais si un tel appel à l'agir lui est adressé, il faut nécessairement qu'il pose un être raisonnable [*vernünftiges Wesen*] hors de lui comme la cause [*Ursache*] de cet appel, donc qu'il pose en général un être raisonnable hors de lui ». Mais nous sommes en droit, selon ce raisonnement, d'enquêter sur l'origine de ce dispositif : « L'appel à la libre spontanéité [*Die Aufforderung zur freien Selbstthätigkeit*] est ce que l'on nomme éducation [*Erziehung*]. Tous les [individus] doivent nécessairement être éduqués à être des hommes [*müssen zu Menschen erzogen werden*], faute de quoi ils ne deviendrait pas hommes. Sur ce point une question s'impose à chacun : s'il devait être nécessaire d'admettre une origine [*Ursprung*] de l'espèce humaine [*Menschengeschlechts*] tout entière, et donc un premier couple d'êtres humains — et à un certain point de la réflexion, c'est assurément nécessaire —, qui donc éduqua le premier couple d'êtres humains ? Éduqués, il fallait qu'ils le fussent ; car la démonstration qui a été conduite est universelle. Un homme n'a pas pu les éduquer, puisqu'ils devaient être les premiers hommes. Il est donc nécessaire qu'un autre être raisonnable [*ein anderes vernünftiges Wesen*] les ait éduqués, qui n'était pas un homme — bien entendu, jusqu'à ce qu'ils fussent capables de s'éduquer ex-mêmes réciproquement. Un esprit [*Geist*] les prit en charge, comme le représente un antique et vénérable document [*Urkunde*] qui en général contient la sagesse la plus profonde et la plus sublime [*erhabenste*], et qui met en avant des résultats auxquels, en tous cas, toute philosophie finit par revenir ». Ainsi, la perspective rigoureusement *immanente* de la philosophie de Fichte à Iéna ne lui empêche pas pour autant de postuler, de façon conséquente, que

lehre, certes sous forme embryonnaire. Dès lors, il semblerait que cette philosophie aurait été dès son premier moment une prédication rationnelle visant à montrer aux auditeurs le chemin du salut — à la fois spirituel et, nous le verrons, politique. Et c'est pourquoi le raisonnement de Fichte de 1806 revient sur la question de l'Eucharistie. Ni mystère catholique ni symbole protestant, l'Eucharistie fichtéenne relève de l'action *christomimétique* par excellence. Puisque le Christ est *raison*, manger sa chair et boire son sang, *c'est imiter la rationalité qui l'anime* :

Manger sa chair et boire son sang, signifie : devenir totalement et tout à fait lui-même [i.e. le Christ] et se métamorphoser en sa personne, sans restriction ni réserve, — ne faire que le reproduire dans sa personnalité — être transsubstantié [sic] en lui — de même [qu'il est] le Verbe Éternel devenu chair et sang, [de même faut-il devenir sa chair et son sang et, par conséquent, ce qui est la même chose, le Verbe Éternel devenu chair et sang] : *penser absolument et totalement comme lui-même pensait et non pas nous ; vivre absolument et totalement comme lui et comme s'il vivait à notre place*⁷⁰.

En dernière analyse, le Christ-*logos*, parce qu'il est à la fois un corps exemplaire et une chair qui est Verbe, est aussi, dans l'économie fichtéenne, *l'image motrice originale*. Et la christomimésis s'avère être l'acte de recevoir cette image-modèle conçue par autrui et, par là, d'apprendre à émettre des nouveaux modèles suscitant l'action. *L'Eucharistie serait donc l'acte de reprendre à nouveaux frais et à titre personnel le Verbe et le rendre vivant à partir de soi*. Pour le dire autrement : puisque le Verbe est *raison* et la raison possède la forme *Moi*, le corps eucharistique est doté d'une forme réflexive, et communier, *c'est être animé par le Moi*.

Par ailleurs, nous signalons que ce dispositif eucharistique est aussi censé produire une rationalité *politique* :

[L'humanité] est absolument libre [...]. [Chacun] doit agir selon son *propre* concept, et entre celui-ci et la volonté de Dieu ne doit intervenir absolument

l'essence de la raison humaine relève d'une nature divine. La christologie de 1806 n'est pas loin. Notons également que le projet « républicain » du premier Fichte est inséparable d'une conception religieuse de la raison. FICHTE 1998, p. 54–55 ; FICHTE 1962–, I,3, p. 347–348. Cf. FICHTE 1989, p. 228 : « Aucun individu ne peut s'expliquer à partir de soi-même ; si donc l'on remonte à un individu premier, à quoi l'on doit nécessairement remonter, on doit alors admettre un être encore supérieur et incompréhensible ». FICHTE 1962–, IV,3, p. 469 : « Kein Individuum kann sich aus sich selbst erklären ; wenn man also auf ein erstes Individuum kommt, worauf man kommen muß, so muß man auch ein noch höheres unbegreifliches Wesen annehmen ».

70. FICHTE 1944, p. 197. Nous soulignons. (La traduction que donne M. Rouché de ce passage est incomplète.) Cf. FICHTE 1962–, I,9, p. 125 : « Sein Fleisch essen, und sein Blut trinken, heißt : ganz und durchaus er selber werden, und in seine Person, ohne Abbruch oder Rückhalt, sich verwandeln, — ihn in seiner Persönlichkeit nur wiederholen, — transsubstantiirt werden mit ihm — so wie Er das zu Fleisch und Blut gewordne ewige Wort ist, eben so zu Seinem Fleische und Blute, und, was nun daraus folgt, und dasselbe ist, zu dem Fleisch und Blut gewordenen ewigen Worte selber, werden : denken, durchaus und ganz wie er, und so, als ob er selber dächte, und nicht Wir ; leben, durchaus und ganz wie er, als ob er selber lebte, in unsrer Stelle ».

aucun intermédiaire ; nul n'a donc de maître, si ce n'est soi-même au point de vue physique, et Dieu au point de vue moral : chacun est donc aussi *politiquement* libre et indépendant de tout pouvoir supérieur⁷¹.

Tout homme peut, et doit, devenir le Christ et Fichte lui en fournit le moyen : la Doctrine de la science. Nous constatons enfin dans quelle mesure l'enseignement fichtéen relève d'une doctrine de la *Bildung* au double sens (pédagogique, figuratif) de ce mot — que nous aurions tort de ne pas envisager aussi en son sens profondément chrétien de *présence corporelle de Dieu* « en personne », qui est le garant d'un nouvel ordre social.

Mais pour en revenir à l'analogie avec la Cène, une question demeure pourtant sans réponse : comment devons-nous envisager le rôle de l'étudiant à qui les corps-énoncés performatifs de Fichte sont adressés ? En effet, de par sa dimension *réflexive*, l'économie de la manducation fichtéenne fait en sorte que le récepteur doit s'approprier le corps-parole qu'il reçoit en don ; mais — pour rester fidèle au champ sémantique de l'Eucharistie dans lequel s'inscrit le mot employé par Fichte en désignant son *don* : *Körper* — ce processus d'incorporation a pour résultat *que le mangeur est lui-même ce qui est mangé*. Sans doute cet acte de réception engendre-t-il une nouvelle conscience — un regard et un œil nouveaux — par le biais duquel l'élève accède à la « totalité », à la « vision » préalablement contenue dans le « corps » qu'il aura ingéré mais qui, au terme du processus, s'avère être l'occasion de son assimilation au point de vue initial. Pour reprendre la métaphore de l'œil, nous pourrions dire que la Doctrine de la science est un *contre-regard* visant à incorporer le regard du récepteur et à l'intégrer dans son champ.

Nous verrons, au chapitre cinq, que ce rapprochement n'aura pas été sans conséquence : chez C.D. Friedrich, il aura donné lieu à une démarche picturale visant à *constituer une communauté par le regard*. Et en cela, le romantisme reconduit et transforme, par le biais de l'enseignement fichtéen, la fonction que le christianisme attribue à l'image : entre « un salut déjà donné » et « un salut qui [reste] à gagner », l'image chrétienne s'avère *génératrice* de la réalité qu'elle projette en donnant à voir. En effet, comme le démontre Éric Michaud, dans le christianisme, « ce [n'est] plus la foi qui [suscite] l'image de ce qui [n'est] pas encore, [c'est] l'image qui [soutient] la foi »⁷². Ainsi, l'image romantique, en opérant la relève du régime imagier chrétien, s'avère une puissance de conversion où il est possible, nous rappelle Michaud, de *montrer* les choses promises tout en montant le chemin y menant (MICHAUD 1996, p. 292). Mais à la promesse de Dieu, l'image romantique, nous le verrons, substi-

71. FICHTE 2006, p. 190–191. C'est le traducteur qui souligne. « [Die Menschheit] ist also schlechthin frei [...]. Jeder soll thun nach seinem eigenen Begriffe, zwischen welchem und dem Willen Gottes durchaus kein Mittelglied eintreten darf : er hat drum keinen Herrn ausser physisch sich selbst, sittlich Gott : ist also auch politisch frei und unabhängig von jeder Obergewalt ». FICHTE 1962–, II,16, p. 132.

72. MICHAUD 1996, p. 292.

tue celle d'un Moi autonome que le récepteur doit accomplir. Dès lors, l'intérêt de la métaphore eucharistique de Fichte pour notre propos tient au fait qu'elle participe de cette dynamique formatrice alors qu'elle en infléchit les termes. À vrai dire, elle y figure à titre de condition de possibilité du régime romantique que nous allons étudier. Mais pour ce faire, il convient d'abord de reprendre le problème en l'inversant : en imputant une efficacité au discours figuratif (Fichte) ou à la figure (les romantiques), nous imputons du même coup un champ de compétences au récepteur. Quelles compétences ce dernier doit-il posséder afin que l'action performative du discours/de l'image puisse s'accomplir ?

Génie et imagination : pour une théorie du récepteur

Pour autant que je le sache, l'esprit [Geist] dans la philosophie est l'esprit [Geist] dans les beaux-arts ont des liens de parenté très rapprochés, comme c'est le cas avec toutes les sous-espèces relevant d'une même espèce [...] ⁷³.

Il importe de constater qu'en 1794 la théorie fichtéenne de l'image s'inscrit dans un discours sur les *compétences* de l'étudiant en philosophie. De même qu'en 1806 l'image communique à autrui un mode d'emploi, de même, en 1794, l'*imagination* (*Einbildungskraft*) désigne simultanément un *acte* de l'esprit humain et le *moyen* à partir duquel cet acte peut être connu par le philosophe et par ses auditeurs. Ainsi, pour le premier Fichte, philosopher, *c'est effectuer un processus à la fois imaginal et réflexif* :

Tout ce qui doit surgir dans notre conscience doit être fondé dans l'esprit [*geistiges*], par le truchement d'une image [*Bild*] conçue [*entworfen*] par le Moi lui-même ; sinon il ne s'agirait pas de quelque chose surgissant dans *notre* conscience. Nous appelons *imagination* [*Einbildungskraft*] le pouvoir de concevoir ces images. À notre sens, cette appellation ne recouvre pas la capacité de l'esprit [*Seele*], dont nous sommes tous fort conscients, de renouveler arbitrairement [*willkürlich*] des images qui y sont déjà conçues, de les ordonner, les séparer, les poser ensemble autrement, que l'on nomme aussi imagination, et que nous voulons distinguer en la nommant l'imagination ordonnatrice [*ordnende Einbildungskraft*] ; au contraire, l'imagination est le pouvoir de concevoir des images [pour soi] et ce, absolument, c'est-à-dire sans formation préalable [*ohne alle vorhergegangene Bildung*] ⁷⁴.

73. « Soviel ich weiß, ist Geist in der Philosophie, und Geist in der schönen Kunst gerade so nahe verwant, als alle Unterarten derselben Gattung ». Lettre de J.G. Fichte à Friedrich Schiller (FICHTE 1962-, III,2, n° 292, p. 336).

74. « Allem, was in unserm Bewußtseyv vorkommen soll, muß ein geistiges, durch das Ich selbst entworfen[s] Bild zum Grunde liegen ; oder es wäre nicht in *unserm* Bewußtseyv. Das Vermögen dieser Bilder zu entwerfen nennen wir *Einbildungskraft*. Wir verstehen hier unter dieser Benennung nicht das Vermögen der Seele, deßen wir alle uns recht wohl bewußt sind[,] schon ehemals entworfene Bilder willkürlich zu erneuern, zu ordnen, zu trennen, anders zusammen zu setzen[,] welches man

En effet, la disposition subjective requise pour pénétrer dans la Doctrine de la science et pour incarner son « œil », c'est l'imagination. On ne s'étonnera guère que cette philosophie a été si séduisante aux artistes romantiques, comme l'a remarqué Luigi Pareyson, qui a été le premier historien de la philosophie à insister sur le caractère *esthétique* des compétences subjectives permettant au récepteur du discours fichtéen d'assimiler les enseignements de la Doctrine de la science. Selon Pareyson :

La stessa filosofia fichtiana ammette d'essere prodotto e oggetto d'immaginazione proprio perché la stessa coscienza umana si basa tutta sull'immaginazione: è di qui che appare il carattere eminentemente estetico di questa filosofia [...] ⁷⁵.

Ainsi, la Doctrine de la science, « sulla quale [i romantici] si formarono [e] considerarono quasi come il loro manifesto » ⁷⁶ possède une dimension *esthétique* constitutive. Pour le Fichte des *Leçons sur la lettre et l'esprit*, l'intelligence de cette dimension réside dans le lien entre *imagination* et *sentiment*. Est-ce dire que l'ascèse de la *Bild* est une démarche *créative* ? Dès lors, le récepteur du *Körper* serait-il un *artiste* ? Le cas échéant, à *quoi et sur quoi œuvre-t-il* ?

En 1794, dans les mêmes séances où il professait la doctrine eucharistique que nous avons étudiée, Fichte articulait imagination et sentiment à l'aide d'un raisonnement foncièrement autoréférentiel, de sorte que ces deux dispositions subjectives s'avèrent être co-dépendantes. Penser l'une, c'est forcément penser l'autre.

Si l'imagination (au sens constructif de la *bildende Einbildungskraft*) est l'instance formatrice de tous les contenus de la conscience, il s'ensuit, pour des raisons qui ne sont pas explicitées dans les *Leçons sur la lettre et l'esprit* et qui relèvent à proprement parler de la présentation scientifique de la philosophie (i.e. la *Grundlage*), que l'imagination travaille à partir d'un matériau qui lui est fourni : le sentiment (*Gefühl*). En effet, « bien qu'aux yeux de la conscience l'imagination productive est une instance créatrice, aux yeux du Moi, elle n'est qu'une instance formatrice [*Bildnerin* : sculptrice], et ce qu'elle forme doit se trouver dans le Moi » ⁷⁷.

Le sentiment est donc ce sur quoi se dirige le pouvoir imaginal (*l'Einbildungskraft*) ; il est le corrélat *matériel* des contenus représentationnels de la conscience, alors que l'imagination en constitue la dimension formelle ⁷⁸. Dans ses notes préparatoires

auch Einbildungskraft nennt, u. welches wir zur Unterscheidung die ordnende Einbildungskraft nennen wollen ; sondern das Vermögen sich überhaupt u. schlechthin ohne alle vorhergegangene Bildung Bilder zu entwerfen » (FICHTE 1962-, II,3 p. 309 ; c'est Fichte qui souligne. Il s'agit ici d'une ébauche de la première leçon sur la lettre et l'esprit. Fichte reprend cette définition de l'imagination dans le manuscrit de la première leçon (FICHTE 1962-, p. 316 sqq.).

75. PAREYSON 1997, p. 47.

76. PAREYSON 1997, p. 47.

77. FICHTE 1962-, II,3, p. 316-317. « [...] mag doch die produktive Einbildungskraft für das Bewußtseyn Schöpferin seyn, so kann sie doch für das Ich überhaupt nur Bildnerin seyn : u. das, woraus sie bildet, muß im Ich liegen ».

78. FICHTE 1962-, p. 317. « Im Gefühl liegt, was die Einbildungskraft bildet, u. dem Bewußtseyn

Fichte avait été plus explicite encore : « Die schaffende Einbildungskraft bildet nur insofern, in wiefern im Ich ein Gefühl vorhanden ist »⁷⁹. Mais qu'est-ce qui constitue un *Gefühl* ? Il s'agit très précisément de ce qui s'oppose à l'activité pure du Moi⁸⁰ :

Ce qui est généré par le processus de formation [*Das durch die Bildung entstandene*] doit s'opposer au Moi, il s'agit de quelque chose que l'on ne doit pas envisager comme relevant le Moi, mais comme une instance s'y opposant ; l'instance formatrice, cependant, doit être le Moi. Il s'ensuit que le fondement de l'activité formatrice [*Geschäfte des Bildens*] doit être quelque chose se distinguant du Moi et qui tout de même doit être dans le Moi, puisque c'est loi Moi lui-même qui doit former [*bilden*]. Mais cela ne doit pas être identique au Moi lui-même ni l'englober complètement et l'épuiser. Ce quelque chose est le *sentiment*⁸¹.

À la lumière de nos analyses précédentes, le raisonnement de Fichte n'étonnera pas. Encore une fois, il suffit d'insister sur le lexique de l'image pour clarifier ces propos. En vertu du point de départ de la démonstration (le Moi est postulé comme *Bildung*, activité imaginale pure), l'acte imaginal opéré par le Moi produit une image (*Bild*) dont la *transitivité* est indéniable : le propre de toute image étant d'être image de quelque chose. Dès lors, l'image issue du processus imaginal du Moi a pour contenu figural une instance *x* qui n'est pas le Moi (*Das durch die Bildung entstandene, soll dem Ich entgegengesetzt...*). Le sentiment est donc pensé ici très précisément comme une limite, comme ce que le Moi ne pose pas, comme passivité s'opposant au Moi (qui est activité) : il s'agit de ce que le Moi *trouve* en se posant comme libre. Et Fichte de conclure : « l'imagination productrice ne produit que dans la mesure où il y a un sentiment éprouvé par le Moi »⁸².

Donc l'imagination a pour « occasion » la présence d'un sentiment et il serait tout à fait insensé de penser celle-ci sans celle-là et vice-versa. Aux yeux de Fichte, cette co-dépendance entre les deux aptitudes subjectives que sont l'imagination et le sentiment, la productivité et la réceptivité, implique une troisième faculté, à savoir l'*esprit* (*Geist*) : « Et voilà, nous avons trouvé le sens général du mot *esprit* [*Geist*]. D'ailleurs,

vorhält. Das Gefühl, welches ich hier nicht weiter erklären, weder kann noch soll, ist der Stoff alles vorgestellten [...] ».

79. FICHTE 1962-, II,3, p. 311.

80. Sur la question du sentiment chez Fichte, nous renvoyons à LOHMANN 2004, p. 63-107.

81. « Das durch die Bildung entstandene, soll dem Ich entgegengesetzt, es soll nicht als das Ich, sondern als ein Gegentheil deßelben betrachtet werden ; das bildende aber soll das Ich seyn. Es folgt daraus, daß dem Geschäfte des Bildens irgend Etwas vom Ich zu unterscheidendes zum Grunde gelegen haben müsse, das zwar im Ich seyn mußte, weil das Ich daßelbe bilden sollte, aber nicht das Ich selbst seyn, daßelbe nicht völlig umfaßen, u. erschöpfen konnte. So etwas nun ist das *Gefühl* » (FICHTE 1962-, II,3 p. 310-311 ; c'est Fichte qui souligne).

82. Il est à noter que le sentiment est tout simplement « présent » pour le Moi. Fichte ne parle donc pas ici de l'existence d'un objet. Il y a un sentiment tout court. La question de la « cause » de ce sentiment demeure sans réponse, du moins si nous cherchons à expliquer cet énigme en postulant un être extérieur au Moi, ce que Fichte récuse, de par le premier principe : le Moi est activité pure pour laquelle il n'y a pas d'objet possible.

de façon générale, nous pouvons décrire l'esprit comme *la capacité d'élever des sentiments à la conscience* »⁸³.

Mais cette théorie des compétences du récepteur ne nous reconduit-elle pas à l'énoncé sur le corps avec lequel nous avons amorcé notre démarche ? En effet, il y a un certain parallélisme ici entre le contenu doctrinal de la Doctrine de la science et la *forme* de son message : le corps-énoncé émis par Fichte ne vise-t-il pas à correspondre à un « sentiment » chez le disciple, et de provoquer ainsi une démarche imaginaire indépendante, par le truchement de l'*Einbildungskraft* de l'élève au terme de laquelle le *Körper* devient *Geist* ? D'ailleurs, la finalité même des *Leçons sur la lettre et l'esprit* tient à ce parallélisme entre énoncé et processus d'énonciation, les buts avérés de Fichte étant de démontrer en quoi le corps (ou la lettre) se distingue de l'esprit (*Ich will untersuchen, wie in der Philosophie der Geist von bloßen Buchstaben sich unterscheidet*), de permettre aux élèves d'acquérir les outils cognitifs menant à l'esprit (*Geist*), et de les préserver ainsi de la « mort »⁸⁴.

Le mode d'emploi du discours fichtéen se résume donc par la métaphore de l'élévation du corps par l'esprit et de la transformation du premier en le second. Ressusciter le corps, c'est là l'enjeu de la réception. Mais après ce premier développement, Fichte approfondit le sens de ce processus d'animation en postulant (de façon tout à fait conforme à la théorie des images de l'*Anweisung*), qu'il y a un *second sens* « plus élevé » (*höhere Bedeutung*) au concept de l'esprit, à savoir un sens moral. Nous citons ce passage relativement long en raison de son importance :

Mais l'on peut tout de même faire une distinction plus poussée qui, certes, ne relève pas d'une frontière extrêmement précise, mais qui a trait à la séparation entre eux de deux classes d'hommes, qui ne s'opposent pas pourtant complètement, eu égard à la problématique de l'esprit et de l'absence d'esprit. — Il s'agit de ceci : tous les hommes possèdent des sentiments ; dans tous les cas certains de ces sentiments sont formés à l'aide de l'imagination productive, qui les élève à la conscience. Mais il y a des différences importantes entre ces sentiments ; quelques-uns se rapportent uniquement à la vie animale de l'homme. Ceux-là ne sont pas très profonds et sont élevés à la conscience avec le plus de facilité, de certitude et de nécessité — certes non pas en tant que sentiments, ce n'est pas de cela dont on parle ici — mais en tant que représentations [*Vorstellungen*]. Mais il y a d'autres sentiments qui fondent ces derniers, c'est-à-dire ceux qui ne sont liés qu'à la simple représentation d'un monde sensible constitué de phénomènes [*Erscheinungen*] répondant à des lois naturelles. Ces [sentiments plus profonds] ne sont pas liés à la vie animale de l'homme mais à sa vie rationnelle et spirituelle. Il ne sont pas impliqués dans le processus ordonnateur des phénomènes [*Ordnung*

83. « Und hierdurch haben wir denn die allgemeine Bedeutung des Worts *Geist* gefunden. [*Geist*] überhaupt u. im allgemeinen läßt sich demnach beschreiben, als *das Vermögen Gefühle zum Bewußtseyn zu erheben* » (FICHTE 1962-, II,3, p. 311 ; c'est Fichte qui souligne). Cf. p. 317.

84. FICHTE 1962-, II,3, p. 307 ; c'est Fichte qui souligne.

der Erscheinungen] en fonction des lois de la nature, mais à la subordination des phénomènes et de tous les esprits rationnels sous les lois de l'ordre éthique, celles régissant l'harmonie des esprits et la réunion de tous dans un règne de la raison et de la vertu⁸⁵.

De même que dans *l'Anweisung* il fallait d'abord concevoir le monde comme image produite par soi afin d'accéder au Moi comme producteur d'un monde moral, de même, dans les *Leçons sur la lettre et l'esprit*, le disciple doit transformer le monde des corps en monde spirituel à l'aide d'un processus imaginal travaillant de concert avec le surgissement d'un sentiment. En 1794 le point de départ de cette métamorphose spirituelle est le sentiment le plus profond qui soit : *le sentiment de l'idéal* :

Ces [sentiments du deuxième ordre] se trouvent, si on me permet l'expression, dans une région plus profonde de notre esprit ; ils se trouvent dans son plus secret sanctuaire. Afin d'atteindre cette vie spirituelle plus élevée, on doit d'abord traverser le monde des phénomènes [*Erscheinungen*] et le monde sensible [*der Sinnlichkeit*] doit d'abord s'éteindre. Si les sentiments de la première espèce désignent et englobent le royaume des concepts, ceux de la seconde espèce fondent le champ des idées et des idéaux. Celui qui a pénétré dans la dernière région est un esprit, et il possède de l'esprit, au sens le plus élevé de ce mot. Ainsi peut-on maintenant décrire l'esprit comme le pouvoir d'élever des idées à la conscience et de se représenter des idéaux [...] ⁸⁶.

Mais il convient de remarquer que cette compétence suprême consistant à élever le sentiment de l'idéal à la conscience *est autant le propre du philosophe que de l'artiste*⁸⁷. En effet, le passage que nous venons de citer se termine par une énumération

85. « Aber es läßt sich doch ein höherer Unterschied angeben, der zwar selbst auch nicht eine haarscharfe Grenze, aber doch wenigstens eine Grenze zwischen zwei nur nicht ganz scharf abgeschnittenen MenschenClaffen in Absicht des Geistes und der Geistlosigkeit macht. — Nämlich in allen Menschen sind Gefühle vorhanden : u. in allen werden einige dieser Gefühle durch die produktive Einbildungskraft gebildet, u. zum deutl. Bewußtseyn erhoben. Aber unter diesen Gefühlen selbst ist ein großer Unterschied ; einige beziehen sich auf das bloß animalische Leben des Menschen. Diese liegen nicht so tief, und werden am leichtesten, gewißesten, u. nothwendigsten — zwar nicht als Gefühle, davon ist hier nicht die Rede — aber als Vorstellungen zum Bewußtseyn erhoben. Diesen auf die bloße Vorstellung einer sinnlichen, unter Naturgesetzen stehenden Welt der Erscheinungen sich beziehenden Gefühlen, liegen wieder andere Gefühle zum Grunde, die sich nicht auf das bloß animalische Leben des Menschen, sondern auf sein vernünftiges u. geistiges Leben, nicht auf die bloße Ordnung der Erscheinungen unter Naturgesetzen, sondern auf die Unterordnung derselben u. aller vernünftiger Geister unter die Gesetze der sittlichen Ordnung, der geistigen Harmonie, der Vereinigung aller zu einem Reiche der Wahrheit, u. Tugend, beziehen » (FICHTE 1962–, II,3, p. 317–318).

86. « Diese [les sentiments du deuxième ordre] liegen, daß ich mich ausdrücke, um eine Region tiefer in unserm Geiste, sie liegen in seine geheimsten Heiligthume ; man muß erst durch die Welt der Erscheinungen hindurch, muß der Sinnlichkeit erst absterben, um zu diesem höhern geistigen Leben zu gelangen. Bezeichnen, u. umfassen die Gefühle von der erstern Art das Gebiet der Begriffe, so begründen die von der letztern Art das Feld der Ideen, und der Ideale. Wer bis in die letztere Region durchgedrungen ist, der ist ein Geist, u. hat Geist in höherer Bedeutung des Worts ; u. man kann nun den Geist beschreiben als ein Vermögen Ideen zum Bewußtseyn zu erheben, Ideale sich vorstellen [...] » (FICHTE 1962–, II,3, p. 318).

87. Notons d'ailleurs à quel point Fr. Schlegel s'est appuyé sur Fichte dans les *Ideen*, texte publié dans

des idées auxquelles le disciple de Fichte doit s'éveiller. Qui dit esprit (dans la seconde acceptation) dit capacité à s'élever au beau originaire (*Urschönen*) qui est sans commune mesure avec les objets se trouvant dans le monde sensible (*dem nichts in dieser Sinnenwelt gleicht*). À cela s'ajoutent — de façon ascensionnelle — la conscience de la « délectation intemporelle » (*Ergötzen*), du sublime originaire (*Urerhaben*), de la vérité éternelle (*ewige Wahrheit*) et, enfin, la conscience de la plus sublime des idées (*zur erhabensten Idee*) : celle d'une « perfection éthique entièrement présentifiée, ou l'idée de la divinité » (*der völlig dargestellten sittlichen Vollkommenheit, oder der Gottheit*)⁸⁸.

Ainsi la Doctrine de la science, livre d'apprentissage d'un redoutable pouvoir imaginal, est-elle le *moyen* de la présentification d'idées (qui en soi sont imprésentables⁸⁹) dont le lecteur aura sans doute reconnu la dérivation kantienne : elles proviennent toutes, sans exception, de la *Critique de la faculté de juger*⁹⁰, texte dans lequel Kant définit « les facultés de l'esprit qui constituent le génie » en des termes très semblables : « L'âme, en un sens esthétique, désigne le principe vivifiant en l'esprit. [...] Or je soutiens que ce principe n'est pas autre chose que la faculté de la présentation des Idées esthétiques [...] »⁹¹. Enfin, il est clair que la dimension esthétique de la morale fichtéenne a pour source l'esthétique kantienne : « L'imagination (comme faculté de connaissance productive) est, en effet, très puissante *pour créer une autre nature pour ainsi dire à partir de la matière que la nature réelle lui donne* [...] »⁹². Mais cette libre création d'une seconde nature (qui est du ressort de la raison pratique dirait Fichte) a pour modèle, selon Kant, la *poésie* : « [C]'est en la poésie que la faculté des Idées esthétiques peut donner toute la mesure. Toutefois, considérée en elle-même, cette faculté n'est qu'un talent (de l'imagination) »⁹³. Le récepteur visé par le *Körper* serait-il un artiste ?⁹⁴

l'*Athenaeum* dans lequel la figure de l'artiste est présentée comme un « médiateur » capable de donner forme à des « idées » (au sens kantien/fichtéen).

88. FICHTE 1962-, II,3, p. 319.

89. Le terme *idée*, chez Fichte comme chez Kant, désigne un processus de finitisation de l'infini. L'idée exprime une totalité que nous pouvons certes penser, mais à laquelle ne correspond aucune intuition sensible — et donc aucune image. Mais l'image peut, selon la *Critique du jugement*, stimuler la pensée afin qu'elle conçoive l'idée.

90. KANT 1982. Il convient de remarquer, chez Fichte, l'ordre des « sentiments » accompagnant la genèse de ces idées : nous passons du beau au sublime pour aboutir au vrai et au bien. Il s'agit là de notions analysées par Kant dans l'*Analytique du Beau* (p. 49–83), l'*Analytique du Sublime* (p. 84–157), et l'*Analytique de la faculté de juger téléologique* (p. 183–201). Soulignons d'ailleurs qu'en 1795 Fichte a consacré un essai à l'analyse du sentiment du vrai : *Über Belebung und Erhöhung des reinen Interesse für Wahrheit* (FICHTE 1962-, I,3, p. 83–90). (Ce texte a été publié dans la revue *Die Horen* éditée par Schiller.)

91. KANT 1982, § 49, p. 143 *passim* ; c'est Kant qui souligne.

92. KANT 1982, p. 142 ; nous soulignons.

93. KANT 1982, p. 143.

94. En effet, la problématique fichtéenne a eu des échos chez les romantiques. Fr. von Hardenberg,

Qui plus est, cette théorie de l'esprit « supérieur » révèle un visage important de la Doctrine de la science : l'image ultime que l'imagination doit produire en élevant le sentiment moral⁹⁵ à la conscience *est une image motrice*. Véritable théologie négative dont le moteur, la création d'images, s'apparente au champ artistique, *la philosophie fichtéenne vise à transformer le monde à l'image d'un Dieu en devenir qui n'existe à proprement parler que dans la mesure où l'homme effectue cette transformation*⁹⁶. Théologie paradoxale, puisque sans Dieu propre, la Doctrine de la science se fonde en dernière analyse sur l'autonomie *absolue* de l'homme⁹⁷. C'est dire que le devenir-divin du monde — le devenir imaginal du monde — a pour fondement l'activité imageante que l'homme produit de soi, par soi, et pour soi. En un mot, il s'agit de ce que Kant nomme *le génie*. Et de fait, les propos de Fichte renvoient implicitement à la définition kantienne du génie :

L'esprit prend possession [*nimmt*] de cette règle [qu'il trouve] en lui-même ; il n'a pas besoin d'une loi mais il est lui-même une loi. L'homme sans esprit [*der geistlose*] la reçoit de l'extérieur : et il ne peut donc rien faire qu'imiter [*nachmachen*] ; il ne peut rien accomplir si quelqu'un ne lui dit pas comment il doit s'y prendre. L'homme sans esprit obéit [*befolgt*] à la règle, et l'homme spirituel [*der geistvolle*] obéit à la même règle. Mais il y a une grande différence dans la façon que cela a lieu. L'homme spirituel agit en fonction de la règle, comme s'il n'y en avait pas, et à ses yeux il n'y en a pas vraiment, pour lui la règle relève de sa

par exemple, écrivait dans le *Allgemeine Brouillon* : « La question de Kant “Les jugements synthétiques *a priori* sont-ils possibles ?” peut s'exprimer spécifiquement de diverses manières. / Par ex. = La philosophie est-elle un *art* (une dogmatique) (une science) ? / = Y a-t-il un art de découverte sans donnés, un art de découverte abs[olu] ? [...] / = Un génie est-il possible ? Se laisse-t-il définir ? ». (HARDENBERG 2000, fragment n° 650, p. 172.) À la lumière de ce rapprochement, nous pouvons constater que les propos de Hardenberg prennent un tout autre sens que ceux qui lui sont attribués d'ordinaire : ils cessent de fonctionner comme des « métaphores » (irrationnelles) dès que nous constatons qu'ils s'inscrivent pleinement dans la foulée de la problématique épistémologique de la Doctrine de la science...

95. Tout comme Kant, Fichte postule que la conscience morale repose sur un *Faktum* irréductible. Par exemple Kant écrit : « La réalité objective d'une volonté pure ou ce qui est la même chose (*einerlei*), d'une raison pure pratique est, dans la loi morale, donnée *a priori* comme par un fait (*Faktum*) » (KANT 1965, p. 56 ; c'est Kant qui souligne).

96. Encore une fois, Fichte demeure très fidèle au moralisme kantien. Mais Fichte s'en éloigne dans la mesure où il insiste *sur le caractère foncièrement esthétique de la création morale dont parle Kant*. Alors que le génie chez Kant n'appartient qu'au seul artiste, chez Fichte, en revanche, il est du ressort de l'homme « complet ».

97. Selon Jean-Christophe Goddard, « Il est remarquable que, dans le *Diarium* », texte contemporain à la rédaction de la *Staatslehre* de 1813, « [Fichte] note “Dieu demeure éternellement l'apparaissant, et n'est jamais apparu”. Le mouvement de l'apparaître, avec lequel se confond la production des images, ou encore, si l'on préfère, l'activité de l'imagination créatrice, n'émane pas de Dieu et ne signifie aucune dégradation de son être propre. Dans la révélation ou l'apparaître imaginal, cet être en propre de Dieu n'est pas lui-même quelque chose de simplement donné ou posé — comme le serait un être transcendant situé au-delà de l'apparition. Il est un être compris “dans l'acte de comprendre” la révélation, l'apparition ou l'image, c'est-à-dire pour autant que celle-ci se comprend et se désire pour ce qu'elle est, à savoir comme vie et création d'un monde de visions libres de toute dépendance à un être » (FICHTE 2006, p. 25 ; c'est Goddard qui souligne).

nature [*sie ist für ihn Natur*] [...] ⁹⁸.

Imagination, talent, esprit, génie : tels sont les réquisits de la Doctrine de la science ⁹⁹, ce corps-parole que le Moi doit animer, puisque « *Alles tritt für uns in die Körperwelt ein, so auch die geistigen Ideen sinnlicher Wesen. Der freie Geist wird in einen Körper gekleidet* » ¹⁰⁰. En dernière analyse, il y aurait donc une parfaite symétrie entre *le corps physique du récepteur* et la Doctrine de la science envisagée comme *Körper*. D'où le problème de la *communicabilité* chez Fichte ¹⁰¹ :

Mais le seul moyen que l'homme possède pour communiquer avec d'autres esprits [*anderen geistigen Wesen*], c'est le monde des corps [*die Körperwelt*]. Les esprits ne peuvent pas s'affecter [*wirken*] de façon immédiate : les esprits sont libres et ne peuvent pas être déterminés [*subir* une détermination] ; en revanche, il doivent se déterminer en fonction d'un exemple [*nach Vorgabe*] que leur fournit un phénomène [*Erscheinung*] se trouvant dans le monde sensible [*Sinnenwelt*]. Afin d'entrer dans une relation de détermination réciproque [*Wechselwirkung*] avec autrui, l'homme spirituel doit produire à l'extérieur de soi un phénomène exprimant son idée spirituelle, dans la mesure où un corps peut exprimer l'esprit. C'est bien ce qu'il fait lorsque l'on dit qu'il présente l'esprit sous forme corporelle [*er stellt den Geist im Körper dar*]. Sa présentation [*Darstellung*] est une présentation spirituelle seulement pour ceux qui possèdent de l'esprit. Pour l'homme sans esprit [*geistlose*] tout est sans vie ; tout est sans esprit. [...] [Dans le cas de l'homme spirituel], son œuvre [*Werk*] est travaillée par l'esprit, mais elle ne constitue pas en soi l'esprit [*aber es ist nicht der Geist selbst*]. L'auteur [*Urheber*] de l'œuvre reprend l'esprit et ce qui reste, c'est un corps inanimé [*totde Körper*]. Il appartient au spectateur [*Beschauer*] de donner à l'œuvre un souffle vivifiant, à partir de soi ¹⁰².

98. « Der Geist nimmt die Regel von innen aus sich selbst ; er bedarf keines Gesetzes, sondern er ist sich selbst ein Gesetz ; der geistlose erhält sie von außen : u. kann nichts also nachmachen ; er kann nichts verrichten, wenn ihm nicht jemand sagte wie er es machen solle. Der geistlose befolgt die Regel, u. der geistvolle befolgt die gleiche Regel ; aber es ist ein großer Unterschied in der Art, wie sie dieselben befolgen. Der geistvolle handelt nach der Regel, als ob es keine wäre, u. es ist ihm auch wirklich keine, sie ist für ihn Natur [...] » (FICHTE 1962-, II,3, p. 321-322). Dans les manuscrits préparatoires, Fichte avait été plus explicite : « [Es] giebt ein ästhetisches Genie. Es giebt Genie für Wahrheit. [Es] giebt Genie für Tugend. — Das Genie handelt ganz geistig, u. ist Geist, ohne es zu wollen, oder zu wissen » (p. 303). Voici la définition du génie de Kant : « Le génie est le talent (don naturel), qui donne les règles à l'art. Puisque le talent, comme faculté productive innée de l'artiste, appartient lui-même à la nature, nous pourrions s'exprimer ainsi : le génie est la disposition innée de l'esprit (*ingenium*) par laquelle la nature donne les règles à l'art » (KANT 1982, § 46, p. 138 ; c'est Kant qui souligne). Dans *L'Initiation à la vie bienheureuse* de 1806, Fichte définissait le génie ainsi : le génie est « cette forme que l'essence divine a prise dans notre individualité » (FICHTE 1944, p. 247). Cf. FICHTE 1962-, I,9, p. 161 : « Genius, d.h. derjenigen Gestalt, welche das göttliche Wesen in unserer Individualität angenommen »,

99. Nous rejoignons par là les thèses de Claude Piché sur la place de l'esthétique dans le discours fichtéen. Voir PICHÉ 2002, p. 299-316.

100. FICHTE 1962-, II,3, p. 319.

101. La fortune critique n'a pas suffisamment insisté sur le fait que la théorie de la communication de Fichte est aussi et avant tout une théorie de la structure pragmatique de la Doctrine de la science envisagée comme « représentation ».

102. « Aber zum Mittel der Mittheilung zwischen [dem Menschen], u. anderen geistigen Wesen hat er

Par ailleurs, cette problématique de la communicabilité est à entendre dans le sens d'une *mimésis corporelle* : à l'instar de Kant qui postulait, dans la *Critique de la faculté de juger*, que l'imitation d'une œuvre géniale est elle-même dépourvue de génie¹⁰³, le propos de Fichte ici est d'insister sur le rôle *constitutif* que joue le disciple dans l'acte de réception, la Doctrine de la science étant une invitation à s'engager dans la voie d'une *imitation créatrice* d'un modèle — en l'occurrence le corps d'autrui, qui adresse au sentiment et, à partir de lui, à la raison. Dès lors, une telle démarche a pour fin la transformation du *comportement* du récepteur¹⁰⁴. Pour employer une métaphore omniprésente dans l'*Anweisung*, la *vie* engendrée par l'image n'est pas imitation mais *création*. Enfin, en 1794, alors qu'il s'approprie les termes de la troisième *Critique* de Kant, Fichte déplace une constellation de concepts esthétiques vers le champ philosophique et ce faisant, il donne un nouveau sens à l'acte de philosopher : désormais, la tâche revenant au philosophe sera de former l'homme afin que celui-ci puisse être à même d'employer librement son pouvoir imaginal intrinsèque en vue de transformer la nature à l'image d'un Dieu en devenir. Cette transformation a pour équivalent, chez Kant, le processus de la « poésie ». Or cette « vie » que Fichte appelle *Wiedergeburt* (seconde naissance) en 1794¹⁰⁵, est *mimésis* au sens *poiétique* : imitation non pas du produit mais de l'acte de production lui-même, telle est l'activité imageante qui est du ressort du récepteur, dont les talents sont ceux que possède aussi l'artiste de génie, selon l'acceptation kantienne de ce mot¹⁰⁶.

nur die Körperwelt. Unmittelbar können Geister nicht aufeinander wirken : Geister sind frei, u. können nicht bestimmt werden, sondern müssen nach Vorgabe irgend einer Erscheinung in der Sinnenwelt *sich selbst* bestimmen. Er muß, um mit andern in Wechselwirkung treten zu können, eine Erscheinung, die seine geistige Idee ausdrückt, insoweit der Körper den Geist ausdrücken kann, außer sich hervorbringen ; er thut das, das heißt es, wenn gesagt wird, er stellt den Geist im Körper dar. Seine Darstellung ist Darstellung des Geistes, lediglich für den, der selbst Geist hat. Für das leblose ist alles ohne Leben ; für das geistlose alles ohne Geist. [...] Sein Werk ist freilich mit Geist gearbeitet ; aber es ist nicht der Geist selbst ; diesen hat sein Urheber zurückgenommen, u. der todte Körper ist übrig geblieben. An dem Beschauer deßelben ist es, ihm aus sich selbst lebendigen Odem einzuhauchen » (FICHTE 1962–, II,3, p. 319-320 ; c'est Fichte qui souligne).

103. KANT 1982, §§ 47–48 (p. 139–148).

104. Dans le *Fondement du droit naturel*, ce dispositif communicationnel s'est traduit par une théorie de la réception : « Si une forme [*Gestalt*] dans l'espace est perçue visuellement [*durch das Gesicht wahrgenommen*], on imite intérieurement [*wird innerlich... nachgeahmet*], mais avec la rapidité de l'éclair, et de façon imperceptible au commun des observateurs, le sentiment de l'objet [*das Gefühl des Gegenstandes*], c'est-à-dire la pression [*Druck*] qui devrait intervenir pour produire cette forme en la sculptant [*um durch Plastik diese Gestalt hervorzubringen*], mais en cela l'impression visuelle est conservée de façon bien nette, comme schème de cette imitation [*als Schema dieser Nachahmung*]. De là aussi le fait que les gens dépourvus d'éducation, c'est-à-dire encore insuffisamment éduqués, chez lesquels les opérations de l'humanité [*Verrichtungen der Menschheit*] ne sont pas encore devenues des pratiques usuelles, face à un corps pourvu de relief [*einen erhabnen Körper*] qu'ils veulent voir correctement, en même temps le tâtent [*betasten*], ou bien encore font de même quand il s'agit de la surface d'un tableau [*die Fläche eines Gemäldes*], d'une gravure, du livre qu'ils lisent » (FICHTE 1998, p. 85-86 ; FICHTE 1962–, I,3, p. 372). Cf. notre note 30, p. 148.

105. FICHTE 1962–, II,3, p. 327.

106. Nous ne sommes donc pas d'accord avec les propos d'Alain Renaut, selon lesquels Fichte aurait

Mais il est une différence importante entre les théories kantienne et fichtéenne du génie. Celle-ci tient à la conception de la *pédagogie* chez ces deux auteurs. Alors que pour Kant *apprendre, c'est imiter*, aux yeux de Fichte le processus pédagogique est création *ex nihilo*. Les propos de Fichte à ce sujet s'inscrivent donc très précisément dans le cadre d'un *élargissement artistique* de la pédagogie kantienne de la *Critique de la faculté de juger* : « Tout le monde s'accorde à reconnaître que le génie est totalement opposé à *l'esprit d'imitation*. Puisque apprendre n'est autre chose qu'imiter, la meilleure disposition, la plus grande facilité à apprendre (capacité) ne peut, comme telle, passer pour du génie »¹⁰⁷. À la suite de cette affirmation, Kant prend pour exemple Newton, dont les travaux et les découvertes, en dépit de leur originalité, peuvent « être appris avec application et par la voie de l'imitation »¹⁰⁸. Alors que « aucun Homère ou Wieland ne peut montrer comment ses idées riches de poésie et toutefois en même temps grosses de pensée surgissent et s'assemblent dans son cerveau, parce qu'il ne le sait pas lui-même et aussi ne peut l'enseigner à personne »¹⁰⁹. D'où la différence radicale entre art et science chez Kant : « Dans le domaine scientifique ainsi, le plus remarquable auteur de découvertes ne se distingue que par le degré de l'imitateur et de l'écolier le plus laborieux, tandis qu'il est spécifiquement différent de celui que la nature a doué pour les beaux-arts »¹¹⁰.

Mais il en va tout autrement chez Fichte : il ne serait pas exagéré de dire qu'aux yeux de l'auteur de la Doctrine de la science, *tout homme est un génie — la plupart sans le savoir*. À quoi il faudrait ajouter : la Doctrine de la science d'adresse *uniquement* à l'homme de génie — c'est-à-dire *au génie de (tout) (l')homme*. En effet, chez Fichte le talent philosophique réside très précisément dans la capacité que possède l'être humain de *réfléchir* sur son pouvoir imaginal et donc *d'abstraire la règle de l'action productrice*. Un passage du *Fondement du droit naturel* l'énonce clairement : « Le génie philosophique, [c'est] le talent de trouver dans et pendant l'agir lui-même non seulement ce qui surgit en lui, mais aussi l'agir comme tel, de réunir en une appréhension ces directions tout à fait opposées, et ainsi de prendre son propre esprit sur le fait »¹¹¹. Observer son propre esprit engagé dans l'acte même de cette auto-observation, voilà ce dont il s'agit. Dans le même texte, Fichte revient sur sa concep-

opéré une *dévalorisation* de l'esthétique afin d'insister sur le caractère juridique de sa philosophie. Cf. RENAULT 1986, 99 sq.

107. KANT 1982, p. 139 ; c'est Kant qui souligne.

108. KANT 1982, p. 139.

109. KANT 1982, p. 139–140.

110. KANT 1982, p. 140.

111. FICHTE 1998, p. 21. « Das philosophische Genie [ist] das Talent, in und während des Handelns selbst nicht nur das, was in ihm entsteht, sondern auch das Handeln, als solches, zu finden, diese ganz entgegengesetzten Richtungen in einer Auffassung zu vereinigen, und so seinen eignen Geist auf der That zu ergreifen » (FICHTE 1962–, I,3, p. 316).

tion de talent en matière de philosophie : « Se saisir soi-même dans cette identité de l'agir et de l'être-agi, non pas dans l'agir, ni dans [l'être-agi], mais dans l'identité des deux, et pour ainsi dire se prendre sur le fait, cela équivaut à concevoir le pur Moi et à se rendre maître du point de vue de toute philosophie transcendante. Ce talent semble vraiment être totalement refusé à bien des gens »¹¹². Enfin, le talent consistant à concevoir le Moi pur de l'homme (*das reine Ich begreifen*), c'est s'éveiller à son propre génie. Corollairement, Fichte pose l'adéquation entre Moi et génialité, si bien que *le Moi dans la philosophie fichtéenne, c'est le génie*.

Encore une fois Fichte emprunte, tout en la déplaçant, une notion de l'esthétique kantienne qui est exposée dans la doctrine du génie de la *Critique de la faculté de juger* : « Puisque le don naturel [de l'artiste] doit donner à l'art (les beaux-arts) la règle, qu'elle est donc cette règle ? Elle ne peut être exprimée dans une formule pour servir de précepte ; autrement le jugement sur le beau serait déterminable d'après des concepts ; la règle doit au contraire être abstraite de l'action [...] »¹¹³. Nous l'avons vu, le savoir constitué par une démarche philosophique n'est pas le fruit de l'imitation servile d'un maître ; au contraire, il est construction indépendante. Dès lors, il est clair que Fichte s'approprie la conception kantienne du génie tout en l'élargissant, si bien qu'en dernière analyse le génie, dans l'acceptation fichtéenne, est la voie royale de la philosophique. Les talents des artistes sont aussi les talents des philosophes, puisqu'ils ont pour point commun la même racine : le pouvoir imaginal de l'*Einbildungskraft*.

Cependant, pour bien comprendre la pensée de Fichte sur cette question, il convient d'insister sur la différence, au sein de fichtéanisme, entre le génie de l'artiste et celui du philosophe. Les travaux de Luigi Pareyson sont très éclairants à ce sujet : « Il filosofo e l'artista, se coincidono nel genio, e cioè nella facoltà di elevarsi al di sopra del punto di vista comune, tuttavia non si identificano. [...] [Il] processo del filosofo è consapevole e cosciente, mentre quello dell'artista è inconscio e istintivo »¹¹⁴. En effet, dans le *System der Sittenlehre* de 1798, Fichte se penche sur cette différence :

L'art ne forme pas seulement l'entendement, comme le savant, ou seulement le

112. FICHTE 1796, p. 39 ; c'est Fichte qui souligne. « Sich selbst in dieser Identität des Handelns, und Behandeltwerdens, nicht im Handeln, nicht im Behandeltwerden, sondern in der Identität beider ergreifen, und gleichsam auf der That überraschen, heißt das reine Ich begreifen, und sich des Gesichtspunktes aller transcendentalen Philosophie bemächtigen. Dieses Talent scheint manchen ganz und gar versagt zu sey » (FICHTE 1962-, I,3, p. 334 ; c'est Fichte qui souligne).

113. KANT 1982, p. 140 ; nous soulignons.

114. PAREYSON 1950, 175, n. 5. Afin d'appuyer ces propos, Pareyson cite une lettre que Fichte a adressée à son étudiant Johann Erich von Berger : « Der Aesthetische Geist, und der Philosophische, beide stehen auf dem transscendentalen Gesichtspunkte : der erstere, ohne es zu wissen, denn dieser Standpunkt ist ihm der natürliche, und er hat keinen andern, von welchem er ihn unterscheiden könnte ; der letztere mit seinem Wissen ; und dies ist der ganze Unterschied » (FICHTE 1962-, III, 3, p. 37, lettre n° 346, rédigée à Iéna et datée du 11 octobre 1796 ; adressée à Johann Erich von Berger, qui était probablement de passage à Zürich).

cœur, comme l'instituteur moral du peuple, mais il forme l'homme tout entier, dans son unité. [...] Peut-être ne peut-on pas mieux exprimer ce qu'il fait qu'en disant : *il convertit le point de vue transcendantal en point de vue commun*. Le philosophe s'élève et élève les autres à ce point de vue par le travail et selon la règle ¹¹⁵.

Comme le souligne Pareyson, « il filosofo per elevare altri al suo punto di vista *richiede un atto di libertà* » ¹¹⁶. L'artiste, quant à lui, *s'annexe la liberté d'autrui* et contraint le récepteur à se plier à la logique de l'œuvre : « L'esprit tourné vers le beau s'y tient [au point de vue transcendantal] sans y penser expressément, il n'en connaît pas d'autre *et il élève jusqu'à lui ceux qui s'abandonnent à son influence d'une manière d'autant moins sensible qu'ils ne prennent pas conscience de la transition* » ¹¹⁷. L'artiste ne compte donc pas sur la liberté du récepteur, mais bien sur le plus total abandon de cette dernière. Enfin, nous comprenons en quoi le *Körper* de la philosophie, à rebours de la matérialité de l'art, n'est que l'occasion de donner à autrui la tâche de se déterminer soi-même librement. Et c'est pourquoi, selon Pareyson, l'auteur de la Doctrine de la science ne développera jamais une terminologie définitive (sans doute afin d'encourager le disciple à apporter sa contribution personnelle à l'interprétation et à la dissémination de sa pensée) ¹¹⁸.

La leçon de Fichte est claire : la différence entre l'artiste et le philosophe tient au degré de conscience et au degré de liberté revenant à chacune de ces deux postures créatrices ¹¹⁹. Alors que l'artiste produit ce qu'il *sent* et contraint autrui à ce sentiment

115. FICHTE 1986, p. 330–331 ; c'est Fichte qui souligne. « Die schöne Kunst bildet nicht, wie der Gelehrte, nur den Verstand, oder wie der moralische Volkslehrer, nur das Herz ; sondern sie bildet den ganzen vereinigten Menschen. [...] Man kann das, was sie thut, vielleicht nicht besser ausdrücken, als wenn man sagt : *sie macht den transscendentalen Gesichtspunkt zu dem gemeinen*. — Der Philosoph erhebt sich und andere auf diesen Gesichtspunkt mit Arbeit, und nach einer Regel » (FICHTE 1962–, I,5, p. 307 ; c'est Fichte qui souligne).

116. PAREYSON 1950, p. 175 ; nous soulignons.

117. FICHTE 1986, p. 331 ; nous soulignons. « Der schöne Geist steht darauf [au point de vue transcendantal], ohne es bestimmt zu denken ; er kennt keinen andern ; *und er erhebt diejenigen, die sich seinem Einflusse überlassen, eben so unvermerkt zu ihm, daß sie des Übergangs sich nicht bewußt werden* » (FICHTE 1962–, I,5, p. 307 ; nous soulignons).

118. Signalons que dès les premières pages de la *Grundlage*, Fichte, en priant le lecteur de l'excuser de carences de sa présentation, insiste sur l'indétermination terminologique comme axe constitutif de sa pensée : « Je déclare moi-même que l'exposition est extrêmement imparfaite et défectueuse. D'une part, en effet, elle a dû paraître [cahier] à [cahier], comme il le fallait en vue de mes leçons, pour mes auditeurs, que je pouvais aider par l'exposé oral. D'autre part, j'ai cherché dans la mesure du possible à éviter toute terminologie rigide — puisque c'est là le moyen le plus commodes pour les "lecteurs" qui lisent à la lettre d'ôter à un système son esprit et de le transformer en une squelette bien desséché » (FICHTE 1990, p. 14). « Die Darstellung erkläre ich selbst für höchst unvollkommen, und mangelhaft, theils weil sie für meine Zuhörer, wo ich durch den mündlichen Vortrag nachhelfen konnte, in einzelnen Bogen, so wie ich für meine Vorlesungen eines bedurfte, erscheinen mußte ; theils weil ich eine feste Terminologie — das bequemste Mittel für Buchstäbler jedes System seines Geistes zu berauben, und es in ein troknes Geripp zu verwandeln — so viel möglich zu vermeiden suchte » (FICHTE [1794–1795] 1997, p. 7-8 ; FICHTE 1962–, I,2, p. 252).

119. Par exemple dans le *Rapport clair comme le jour* de 1801, Fichte écrit : « Consacrer sa vie aux

(sentiment qui est lui-même une contrainte pour l'artiste), le philosophe produit *librement en élevant son sentiment à la conscience*. Cet acte est l'expression de la liberté du producteur qui, cependant, est contraint à penser selon une règle « cachée dans la profondeur de son esprit »¹²⁰, qu'il découvre, précisément, en agissant. L'enjeu est donc de trouver la règle à partir de l'action que le penseur produit de soi, par soi et pour soi. Dès lors, philosopher, c'est *effectuer* un acte librement et *réfléchir* sur cet acte simultanément. Et c'est pourquoi Fichte postule que la Doctrine de la science ne s'apprend pas et que nul ne peut prétendre l'enseigner : il incombe au disciple de se la construire pour soi de façon radicalement indépendante. Chaque « constructeur » est donc un « génie », et son œuvre, « construction » qu'il ne peut expérimenter que s'il en est l'auteur.

Enfin, nous sommes en mesure de comprendre ce qui est sans doute l'aspect le plus important de la *Grundlage* que nous allons maintenant étudier, à savoir le caractère *performatif* de ce texte. Si le corps est lettre morte sans l'intervention de l'esprit du récepteur, il s'ensuit que la Doctrine de la science est un « script », un scénario en attente d'effectuation — en attente de son protagoniste¹²¹. Véritable théâtre philosophique dont la dramaturgie contient des didascalies sous formes de précisions et rappels incontournables pour l'intelligence de l'ensemble de la démarche, la *Grundlage* est avant tout une *œuvre* (le genre reste à préciser) qui a pour unique protagoniste, auteur, acteur et spectateur le *Moi*.

sciences, tout de même que la consacrer au fondement de toute science, à une Philosophie de la Science, n'est pas, et il s'en faut de beaucoup, la vocation de tout le monde ; d'ailleurs l'étude d'une telle philosophie exige une indépendance d'esprit, des talents et une application qui ne se trouvent pas dans le grand nombre » (FICHTE 1999b, p. 15). « Zwar sollen bei weitem nicht alle Menschen ihr Leben den Wissenschaften, und eben darum auch nicht der Grundlage aller andern Wissenschaft, einer wissenschaftlichen Philosophie, widmen ; auch bedarf es, um in die Untersuchungen einer solchen Philosophie einzudringen, einer Freiheit des Geistes, eines Talents und eines Fleißes, wie sie nur bei wenigen anzutreffen sind » (FICHTE 1962–, I,7, p. 185). Liberté, talent et application, voilà ce qu'exige Fichte de ces auditeurs.

120. Cf. KANT [1781, 1784] 1966, A 141 ; B 180.

121. Notre concept d'un script en attente d'effectuation s'inspire des travaux de Benjamin H.D. Buchloh. Afin d'analyser certaines innovations artistiques de l'avant-garde new-yorkaise des années 1960 (notamment les *Dance diagrams* de Warhol), Buchloh a proposé un nouveau concept : le *bodily synecdoche*, dont la fécondité permet également d'expliquer les enjeux de certaines œuvres issues de la première vague de l'art conceptuel (notamment celles de Douglas Huebler). Voir BUCHLOH 2000, p. 461–529 ; et ALBERRO 2003, p. 80.

Il se pourrait bien que Fichte fût l'inventeur d'une manière totalement neuve de penser — pour laquelle il n'est encore aucun nom. L'inventeur n'est peut-être pas l'artiste le plus habile ni le plus ingénieux pour ce qui est de son instrument — et je ne prétends pas que tel soit le cas — Il est pourtant vraisemblable qu'il y a et qu'il y aura des hommes — qui fichtiseront [*fichtisiren*] bien mieux que Fichte lui-même. Si l'on commence à [pratiquer] le fichtiser de manière artistique — *de merveilleuses œuvres d'art* peuvent en résulter. (HARDENBERG 2004, p. 122)

Le désir révolutionnaire de réaliser le royaume de Dieu est le point élastique de la culture [*Bildung*] progressive et le commencement de l'histoire moderne. Ce qui est sans rapport avec le royaume de Dieu n'y joue qu'un rôle accessoire. (*Athenaeum* 1798–1800, 1.2, p. 60)

Le principe suprême ne doit absolument pas être quelque chose de donné, mais quelque chose que l'on effectue librement [*ein Frey Gemachtes*] ; il doit être une *composition poétique, une création de la pensée* [*ein Erdichtetes, Erdachtes,*] afin que l'on puisse fonder un système métaphysique universel qui commencerait avec la liberté et qui y mènerait [*von Freyheit anfängt und zu Freyheit geht*]. Toute démarche philosophique vise l'émancipation. (HARDENBERG 1960–1998, II, p. 273)

Es wäre möglich, daß Fichte Erfinder einer ganz neuen Art zu denken wäre — für die die Sprache noch keinen Namen hat. Der Erfinder ist vielleicht nicht der fertigste und sinnreichste Künstler auf seinem Instrument — ob ich gleich nicht sage, daß es so sey — Es ist aber wahrscheinlich, daß es Menschen giebt und geben wird — die weit besser Fichtisiren werden, als Fichte. Es können *wunderbare Kunstwercke* hier entstehen — wenn man das Fichtisiren erst artistisch zu treiben beginnt. (HARDENBERG 1960–1998, II, p. 525)

Der revolutionäre Wunsch, das Reich Gottes zu realisiren, ist der elastische Punkt der progressiven Bildung, und der Anfang der modernen Geschichte. Was in gar keiner Beziehung auf's Reich Gottes steht, ist in ihr nur Nebensache. (*Athenaeum* 1798–1800, 1.2, p. 60)

Das oberste Princip muß schlechterdings Nichts Gegebenes, sondern ein Frey Gemachtes, ein *Erdichtetes, Erdachtes, seyn*, um ein allgemeines metaphysisches System zu begründen, das von Freyheit anfängt und zu Freyheit geht. Alles Filosofiren zweckt auf Emancipation ab. (HARDENBERG 1960–1998, II, p. 273)

4. Fichte, poéticien

Reprenons donc. L'objet de la poétique, disais-je à peu près, n'est pas le texte [...] mais l'architexte, ou si l'on préfère l'architextualité du texte. (GENETTE 1982, p. 7 ; c'est Genette qui souligne)

[Celui] qui entreprend avec nous la présente recherche, est lui-même un Moi qui a, depuis longtemps déjà, accompli les actes qui sont ici déduits [...]. Il a donc déjà, avec nécessité, achevé l'œuvre toute entière de la raison et maintenant il se détermine en pleine liberté à effectuer encore une fois cette opération et à examiner le procès, qu'il a déjà décrit lui-même, sur un autre Moi, qu'il place arbitrairement au point dont il était lui-même parti et sur lequel il réalise l'expérience. Le Moi qui doit être objet de l'examen parviendra, à un moment, au point en lequel se trouve à présent le spectateur ; en ce point tous deux s'unifieront et par cette unification le procès circulaire [Kreisgang], proposé comme tâche, sera achevé¹. (FICHTE 1990, p. 153)

1. « Jeder, der mit uns die gegenwärtige Untersuchung anstellt, ist selbst ein Ich, das aber die Handlungen, welche hier deduziert werden, längst vorgenommen [...] gesetzt hat [...]. Er hat das ganze Geschäft der Vernunft schon mit Notwendigkeit vollendet, und bestimmt sich jetzt, mit Freiheit, die Rechnung gleichsam noch einmal durchzugehen, dem Gange, den er selbst einmal beschrieb, an einem andern Ich, das er willkürlich setzt, auf den Punkt stellt, von welchem er einst ausging, und an welchem er das Experiment macht, zuzusehen. Das zu untersuchende Ich wird einst selbst auf dem Punkte ankommen, auf welchem jetzt der Zuschauer steht ; dort werden beide sich vereinigen, und durch diese Vereinigung wird der aufgegebenne Kreisgang geschlossen sein » (FICHTE [1794–1795] 1997, p. 207 ; FICHTE 1962–, I,2, p. 420).

Mode et voix

Dès le premier chapitre² nous nous sommes rendus à l'évidence : la réflexivité dans le dispositif fichtéen relève de l'inédit. Il convient d'évoquer ici la critique que Fichte adressait à l'endroit du jeune Schelling : l'essentiel du propos de Fichte consistait à rappeler son interlocuteur à l'ordre en lui montrant le *lieu* à partir duquel il parle. Aux yeux de Fichte, il est impossible de tenir un discours sur l'en-soi (réflexivité narrative) puisque ce type d'énoncé contredit le fait de son énonciation, lequel est toujours *situé* (l'en-soi, en revanche, *prétend* être « sans lieu »³). En dernière analyse, le point de vue fichtéen en matière de philosophie et de critique du discours se peut comprendre aisément en termes narratologiques : est vrai dans la perspective fichtéenne tout énoncé dans lequel le « mode » et la « voix » concordent, alors que les propositions fausses véhiculent un désaccord entre l'acte d'énonciation (la voix) et le point de vue impliqué par le contenu propositionnel (le mode, c'est-à-dire le point de vue du focalisateur⁴). Opérer la relève de la « perspective » en demeurant cohérent sur le plan pragmatique, tel est l'enjeu.

Mais il ne s'agit pas là seulement d'une question de « lieu ». En effet, la dimension énonciatrice du discours qui dit vrai se caractérise par une *temporalité* qui lui est propre : la simultanéité du dire et du faire. Si le discours de Schelling s'est avéré faux aux yeux de Fichte, c'est très précisément parce qu'il décalait le temps de l'énonciation et la temporalité sur laquelle portait le contenu propositionnel. Pour mémoire, Schelling tenait un discours sur le devenir Moi du cosmos (l'en-soi) ; mais pour Fichte ce processus *historique* (la manifestation progressive de l'autoconscience du monde) était incompatible avec la temporalité de son énonciation. C'est pourquoi le récit de la genèse de Moi à partir d'éléments naturels dépourvus de conscience est un non-sens pour l'auteur de la Doctrine de la science⁵.

Temps et lieu pragmatiques sont donc les éléments d'une narratologie fichtéenne. Dans le chapitre actuel, nous nous pencherons plus en détail sur la structure de la *Grundlage* afin de démontrer que ce texte contient une théorie de sa propre énonciation⁶ : Fichte y est à la fois philosophe et narratologue, si bien que le critère

2. Chapitre 1, paragraphe d, « La réflexivité du narré iconique », p. 68 sqq.

3. Ou, pour dire cela autrement, Schelling vise à présenter le monde « en soi » ; son récit est donc Objectif, au sens d'une narration à la troisième personne. Cependant, « Le narrateur à la troisième personne n'existe pas » (BAL 1977, p. 117). Prendre acte du narrateur (qui est toujours une instance d'énonciation à la première personne) au sein d'un discours qui prétend en faire abstraction, c'est effectivement invalider ce même discours.

4. Nous reviendrons sur cette terminologie que nous employons ici à titre introductif.

5. Nous renvoyons à un manuscrit dans lequel Fichte coucha sur papier ses réserves en lisant le *Système de l'idéalisme transcendantal*, « Bei der Lektüre von Schellings tr. Idealismus », dans FICHTE 1962-, II,5, p. 413–415.

6. Nous rejoignons par là la thèse d'Isabelle Thomas-Fogiel, selon laquelle le débat post-kantien a

premier de Fichte en matière d'épistémologie, c'est l'unité des instances énonciatrice et focalisatrice. Or cette unité « topologique »⁷ est aussi *simultanéité* : la question : *d'où parlons-nous ?* est donc indissociable de celle-ci : *quel est le temps du discours ?* Et pour cause : le discours fichtéen est le récit d'un *je* qui se penche sur la nature de ce même *je*⁸. Conséquence : si la Doctrine de la science porte sur la personne qui prononce la présente instance de discours contenant le vocable *je* (contenu), elle le fait en thématissant sa propre dimension énonciatrice ; ainsi est-elle conforme (sur le plan formel) à la double structure autoréférentielle du *je* (elle met en forme le temps et le lieu du sujet parlant au sein d'une construction qui est elle-même autoréférentielle sur le plan du temps et du lieu de l'énonciation). Ainsi, la *Grundlage* s'avère être un « script » dans lequel le récepteur *effectue* le devenir Moi du discours philosophique.

En tant qu'auteur d'une philosophie fondamentale, Fichte était aussi narratologue, dans la mesure où la question de la vérité chez lui est avant tout une question portant sur les *modalités énonciatrices* du vrai. Nous pourrions dire cela à partir des recherches de G. Genette (ce qui est la même chose) : *la Grundlage est un texte thématissant ses propres conditions de possibilité architextuelles*.

Le concept d'architextualité de Gérard Genette a sa place dans notre recherche dans la mesure où il nous permet d'envisager la *Grundlage* d'une façon qui a eu des échos chez les romantiques : c'est-à-dire en tant que texte qui est indissociablement lié à la question générique. Quel est le *genre* de la *Grundlage* ? Est-ce un roman, un poème lyrique, une épopée ? Ce questionnement (que nous empruntons à Friedrich Schlegel), d'apparence abscons, est très pertinent et même fécond : en effet, il ne s'agit pas de savoir si la *Grundlage* s'inscrit dans une *tradition* générique, mais plutôt de déterminer le *mode de discours* duquel elle ressortit.

Le concept d'architextualité nous permet de trancher cette question, puisqu'il recouvre, selon Genette, le lien entre un texte donné et son genre. Or le concept de *genre* n'est pas à entendre ici selon une acception historique (les genres constitués dans les pratiques littéraires historiques), mais avant tout au sens d'une *pragmatique* des textes. Pour le comprendre, nous renvoyons à la conclusion de l'opuscule intitulé *Introduction à l'architexte*⁹ :

porté essentiellement sur le *statut* du discours philosophique et sur le problème de *légitimer* la philosophie kantienne. Voir également GRANDJEAN 2009.

7. Par *topologie* nous désignons le fait que l'autoréférence ici en cause porte sur l'instance énonciatrice. Il s'agit d'une métaphore recouvrant le retour sur soi de celui qui parle. Nous nous permettons cette métaphore dans la mesure où ce type d'autoréférence abolit la « perspective » du focalisateur en la *situant* au sein de l'instance narrative.

8. Sur le double caractère (topologique/temporel) de l'autoréférentialité du pronom *je*, nous renvoyons aux deux articles d'Émile Benveniste : « De la nature des pronoms » (1956) et « De la subjectivité dans le langage » (1958). BENVENISTE 1966, p. 251-266.

9. GENETTE 1979. Cet opuscule a d'abord été publié sous forme d'article dans la revue *Poétique* et a été repris dans le recueil GENETTE et TODOROV 1986 (p. 89-159). Sauf exception, nos citations

[L'architexte est] cette relation d'inclusion qui unit chaque texte aux divers types de discours auxquels il ressortit. Ici viennent les genres, et leurs déterminations déjà entrevues : thématiques, modales, formelles, et autres (?). Appelons cela, comme il va de soi, *l'architexte*, et *l'architextualité*, ou simplement *l'architexture*... (GENETTE et TODOROV 1986, p. 157 ; c'est Genette qui souligne)

Cette définition a été complétée quelques années plus tard par des précisions plus techniques : « l'architexte, ou si l'on préfère l'architextualité du texte (comme on dit, et c'est un peu la même chose, "la littérarité de la littérature") [est] l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes — types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. — dont relève chaque texte singulier »¹⁰. À quoi Genette ajoute : « seul l'architexte, sans doute, n'est pas une classe, puisqu'il est, si j'ose dire, la classéité (littéraire) même »¹¹.

L'architexte serait un sous-ensemble de l'opérateur « transtextualité », c'est-à-dire « la transcendance textuelle du texte [qui se définit par] tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »¹². La typologie de la transtextualité que Genette propose dans les *Palimpsestes* comporte cinq modalités¹³ : *l'intertextualité*, la *métatextualité*, l'*hypertextualité* et la *paratextualité* ; à la fin (et donc au sommet ?) de son énumération, Genette place *l'architextualité*, cinquième type « le plus abstrait et le plus implicite »¹⁴, qu'il définit dans les *Palimpsestes* en insistant davantage sur la question de la constitution des genres littéraires, bien qu'il n'y a aucune raison d'abandonner les autres termes de la définition, soit « les modes d'énonciation et les types de discours », car « le genre n'est qu'un aspect de l'architexte »¹⁵. Par ailleurs, passer du genre au mode n'est pas étranger à la démarche narratologique :

l'usager de la langue doit constamment, même ou surtout si inconsciemment, choisir entre des attitudes de locution telles que discours et histoire (au sens benvenistien), citation littérale et style indirect, etc. La différence de statut entre genres et modes est essentiellement là : les genres sont des catégories proprement littéraires, les modes sont des catégories qui relèvent de la linguistique, ou plus exactement de ce que l'on appelle aujourd'hui la *pragmatique*. (GENETTE et TODOROV 1986, p. 142 ; c'est Genette qui souligne)

Cela posé, nous postulons que la *Grundlage* est un texte thématissant explicitement et ouvertement sa propre dimension architextuelle, ce qui revient à dire : elle met en scène — en en proposant la théorie — les attitudes de locution de son lecteur alors que ce dernier effectue les propositions de ce script philosophique. Ici, l'émetteur et

renvoient à cette troisième parution du texte de Genette.

10. GENETTE 1982, p. 7.

11. GENETTE 1982, p. 8.

12. GENETTE 1982, p. 7.

13. GENETTE 1982, 8 sqq.

14. GENETTE 1982, p. 11.

15. GENETTE 1982, p. 11.

le récepteur incarnent une seule et unique instance pragmatique. Aussi la *Grundlage* est-elle indissociablement philosophie et narratologie, ce que les romantiques n'auront pas manqué de constater, eux qui inscrivaient ce texte dans leur problématique générique très précisément parce qu'il thématise sa dimension énonciatrice (qui est sans conteste le fondement de toute théorie des genres littéraires)¹⁶.

Il se trouve que Fichte possédait une théorie de son propre discours, avons-nous affirmé. En analysant cela, nous retrouverons la structure qui posait problème dans nos recherches sur la réflexivité narrative (chapitre 1, paragraphe *d*) et sur les traités de perspective (chapitre 2), à savoir : la voix, dans ces dispositifs, excède, est « plus grande que » le mode (celui qui « voit » et à qui l'usager délègue son propre regard¹⁷). La structure que nous allons maintenant approfondir en étudiant la *Grundlage* apporte une solution inédite à ce problème : dans ce texte, le mode et la voix se répondent et se déterminent mutuellement. Par conséquent — et de par son caractère autoréférentiel —, le texte doit englober le lecteur et le transformer afin que ce dernier devienne conscient du rôle constitutif qu'il joue dans le livre qu'il est en train de lire et d'« animer ». Autrement dit : nous allons maintenant pouvoir nommer plus précisément ce à quoi correspond, sur le plan philosophique et narratologique, les métaphores eucharistique et artistique entrevues dans le dernier chapitre.

Dans une section intitulée « Perspective » (dans le chapitre de *Figures III* consacré aux modes du discours), Gérard Genette opère une distinction entre le *mode* et la

16. Le lecteur aura sans doute remarqué que notre recherche dans ce chapitre doit quelque chose à la pensée de Jean-Luc Nancy et de Philippe Lacoue-Labarthe, de laquelle, pourtant, elle s'écarte. En effet, il appartient à ces deux penseurs d'avoir inscrit le romantisme dans la foulée du projet derridien consistant à repenser la philosophie à partir de sa « littérarité » (cf. LACOUÉ-LABARTHE et NANCY 1978 ; et LACOUÉ-LABARTHE 1975). Mais notre projet est aux antipodes de leur exégèse du romantisme, dans laquelle Fichte joue un rôle négligeable. En abordant la dimension narratologique du discours fichtéen, nous ne visons pas à le réduire à une forme de littérature, voire à une fiction. Au contraire : nous postulons implicitement que Fichte a été le premier à envisager la philosophie comme « effectuation », et donc comme une démarche contenant une théorie de son mode d'énonciation. Ce versant « narratologique » de la Doctrine de la science n'invalide pas pour autant la rationalité du projet fichtéen : il en trace les formes plus clairement — ce que les romantiques ne tarderont pas de remarquer. C'est pourquoi ils ne cesseront d'affirmer que la philosophie doit devenir poésie et la poésie, philosophie. Mais cela ne donne pas raison aux derridiens ; au contraire, cela démontre à quel point leur exégèse est insuffisante, puisqu'elle ne tient pas compte de l'apport constitutif du projet fichtéen dans cette transformation poétique de la philosophie, discipline qui est elle-même, aux yeux de l'auteur de la Doctrine de la science, déjà « poétique » (tant il est vrai que l'objet de la poétique, selon G. Genette, c'est l'architextualité : c'est-à-dire, entre autres, les modalités énonciatrices d'un texte donné).

17. Le dessinateur des traités de perspective est donc simultanément le focalisé (lorsque nous l'envisageons à partir du point de vue de l'usager) et le focalisateur (du récit démonstratif tenu par l'image). Mais il ne correspond pas à l'instance énonciatrice, que seul l'usager incarne.

voix. Le mode, écrit-il, est lié à la question « *quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative ?* » ; alors que la voix implique « cette question tout autre : *qui est le narrateur ?* »¹⁸. Aussi l'opposition entre le mode et la voix est-elle une opposition entre *focalisation* (*qui voit ?*) et *énonciation* (*qui parle ?*). Or dans un article publié quelques années plus tard (1977) dans la revue *Poétique*¹⁹, Mieke Bal est revenue sur cette distinction en postulant que la dimension focalisatrice du récit a partie liée avec la dimension énonciatrice²⁰. À partir des travaux de Genette, elle a proposé une nouvelle théorie des instances du récit s'articulant autour de l'idée d'un enchâssement des niveaux narratifs. Dès lors, la focalisation ne serait pas limitée aux seuls cas où le narrateur en « sait *moins* que le narrateur omniscient »²¹. En effet, cette fonction serait « un outil analytique, propre à rendre compte du fonctionnement spécifique de chaque récit particulier, à y discerner les *figures* »²². Dans cette optique, la focalisation serait une fonction de *sélection* (du « centre d'intérêt » du récit) que le narrateur peut céder à une instance subordonnée (un personnage, un objet). Dans certains récits cette dernière peut aussi prendre en charge la narration, la céder à son tour (à une instance qui lui est subordonnée) ou la restituer au narrateur initial, etc. C'est ainsi que le concept de focalisation englobe plusieurs niveaux : à tout focalisateur correspond un « focalisé », de même que tout narrateur possède son « narré »²³. Nous empruntons ces concepts narratologiques puisqu'ils nous permettent d'éclairer de façon particulièrement féconde la problématique de Fichte et d'approfondir l'ensemble de nos analyses précédentes sur l'œil et sur la perspective.

Notre hypothèse est la suivante : dans la *Grundlage* celui qui « voit » et celui qui « parle » ne *doivent* faire qu'un (il s'agit d'une tâche à accomplir, d'un projet que le texte pose, dès ses premières pages), si bien que le narrateur-focalisateur²⁴ philosophique qui prend la parole au tout début du texte (le Moi absolu/le sujet de l'énonciation) a pour visée de construire le récit d'un Moi « observé » (le sujet de l'énoncé/le focalisé), récit qui doit être lui-même conforme au point de vue de l'énonciation²⁵. D'un point de vue narratologique, la structure générale de la *Grund-*

18. GENETTE 1972, p. 203 ; c'est Genette qui souligne.

19. BAL 1977, p. 107-127.

20. G. Genette, quant à lui, revient sur les propos de M. Bal dans GENETTE 1983, p. 48-52.

21. BAL 1977, p. 121 ; c'est Bal qui souligne.

22. BAL 1977, p. 121 ; c'est Bal qui souligne.

23. BAL 1977, p. 115-121.

24. BAL 1977, 121 sq. Le narrateur est l'instance qui raconte, alors que le focalisateur est l'instance à partir de laquelle le *lecteur* accède à ce que le récit met en scène. Il s'avère que ces deux fonctions, bien que distinctes, vont de pair dans beaucoup de récits. C'est pourquoi M. Bal propose le terme « narrateur-focalisateur », qui a le mérite de rendre compte de la « solidarité [de ces termes] tout en respectant leur autonomie » (p. 121).

25. À noter : dans les traités de perspective, l'aporie pragmatique surgissait très précisément du conflit entre le mode et la voix. Alors que le récit de l'image répondait à la question *qui voit ?* en disant : *toi,*

lage s'articule donc en deux temps : le texte a pour point d'amorce²⁶ un *récit à focalisation externe* (c'est-à-dire un récit « qui est raconté à partir du narrateur »²⁷) et pour dénouement un *récit à focalisateur interne* (où l'histoire se raconte « à partir de tel personnage », qui devient ainsi « le sujet de la présentation »²⁸). Pour le dire plus précisément, de par la visée autoréférentielle de la démarche (opérer la congruence entre le dire et le faire, l'acte et la parole), le Moi observé (le focalisé) doit être raconté par celui qui parle (le philosophe, c'est-à-dire le narrateur-focalisateur) de sorte que le récit à focalisation externe produise, au terme du parcours, l'unité (cognitive, épistémologique, énonciatrice) de l'instance narrative et de l'instance narrée. Le point nodal de la démarche est atteint dès que le focalisé devient focalisateur, c'est-à-dire lorsqu'il accède au niveau de l'énonciation et s'unit par là au narrateur-focalisateur initial. Pour ce faire, Fichte emploie un procédé narratif pour le moins original : la *métalepse du sujet de l'énonciation*. Si la métalepse recouvre habituellement des cas de transgression où un personnage migre d'un niveau du récit à un autre²⁹, la métalepse qui signe le point culminant de la *Grundlage* met en scène le *lecteur réel* (en sa qualité d'usager, c'est-à-dire de sujet de l'énonciation) dans le récit (la représentation) qu'il anime³⁰. Ainsi la transformation du récit à focalisateur externe en récit à focalisateur interne se solde-t-elle par l'invention d'un nouveau procédé narratologique qui est peut-être unique dans l'univers des récits³¹. À partir de ces

le spectateur, qui est représenté dans la figure ; le mode d'emploi des illustrations répondait à la question *qui parle ?* en disant : *moi, l'usager*, que la figure ne réussit pas à englober. L'inégalité suivante résume ce problème (ainsi que l'échec performatif qui en découlait) : mode < voix. Dans cette optique, l'originalité de Fichte a été de créer un système de représentation dans lequel il y a congruence du mode avec la voix.

26. Bien entendu, il s'agit du point d'amorce de la théorie de la représentation (au § 4). Le véritable début de la *Grundlage*, la chose est bien connue, est la position du Moi absolu (§ 1), que nous interprétons à la lumière des travaux d'I. Thomas-Fogiel en tant que position de l'identité énonciatrice. Nous y reviendrons.

27. BAL 1977, p. 119.

28. BAL 1977, p. 119 ; c'est Bal qui souligne.

29. RYAN 2004, p. 439-469.

30. Nous infléchissons quelque peu la thèse de Genette selon laquelle « La focalisation interne n'est pleinement réalisée que dans le récit en "monologue intérieur" ». GENETTE 1972, p. 209-210. En effet, chez Fichte la congruence performative (identité du dire et du faire) s'inscrit dans la logique de la focalisation interne sans pour autant relever du monologue (puisque le *Je* est une fonction recevable par autrui et non pas une instance individuelle comme celle qui s'exprime dans le monologue). Par ailleurs, le cas de la *Grundlage* infléchit également le postulat de Mieke Bal selon lequel « c'est dans la nature du récit que le contenu de l'information ne peut pas être perçu directement par le lecteur » (BAL 1977, p. 121). Puisque la *Grundlage* s'appuie sur les *vécus* du lecteur à tout moment de l'enchaînement des propositions, elle s'avère être le *récit* de ce que le lecteur *perçoit directement*.

31. Notre analyse narratologique de la *Grundlage* vise à contribuer à une meilleure connaissance des conceptions fichtiennes en matière de narration. D'autant plus que cet auteur n'a eu de cesse de distinguer, tout au long de sa carrière, les récits de type « historique » de ceux de type « génétique ». Le premier se caractérise par des procédés de focalisation externe (le récepteur voit ce qu'autrui nous raconte), alors que le second (qui est le propre des présentations scientifiques de la Doctrine de la science) doit être vécu intérieurement (dans le sens que nous avons étudié dans le chapitre précédent). Dans ce

outils empruntés à la narratologie, nous serons enfin en mesure de préciser en quoi un dispositif représentationnel peut thématiser son usager au point d'en faire la clé de voûte de sa structure diégétique, voire le principe génétique de la logique de la représentation elle-même³².

Par ailleurs, en empruntant la voie de l'analyse narratologique, nous vérifions ici l'hypothèse selon laquelle la Doctrine de la science est une image imageante sans extériorité. Ou, pour le dire à partir des recherches d'Alessandro Bertinetto, la Doctrine de la science, à titre de théorie de l'image, a pour mode d'emploi la *circularité* caractérisant l'image elle-même. En effet, « pour comprendre l'image, il convient d'appliquer l'image à elle-même »³³. C'est ainsi, nous rappelle Bertinetto, que « la *Bildlehre* est aussi en elle-même *Bild* »³⁴. Et c'est dans l'esprit d'une telle pragmatique autoréférentielle que Fichte notait, dans ses derniers manuscrits, que la circularité constructive de la Doctrine de la science s'accomplit « durch eignes Verstehen des Forscher » (« par le truchement de la propre compréhension du chercheur »)³⁵.

Cela posé, il n'entre pas dans notre dessein de proposer une interprétation globale de la *Grundlage*. Nos commentaires porteront essentiellement sur la théorie de la représentation qui y est présentée dans le § 4³⁶ et nous nous bornerons à analyser que la structure générale de l'argumentation que Fichte met en place³⁷. En dépit du degré d'abstraction du propos, il nous semble incontournable d'analyser la *Grundlage* afin de démontrer, à partir de l'œuvre elle-même, en quoi ce livre exceptionnel a pour moteur son lecteur réel. Notre seul but est de comprendre comment la théorie de la représentation de la *Grundlage* a pour moyen et finalité une métalepse du sujet de l'énonciation. En analysant cette construction novatrice, nous relèverons enfin le défi lancé dans les premiers chapitres, qui consistait à penser ensemble réflexivité et représentation sous le signe d'une pragmatique de l'usager. Par ailleurs, bien que nous nous apprêtons à analyser des contenus à proprement parler *philosophiques*, nous rappelons au lecteur que la pragmatique de l'usager dans la *Grundlage* est la voie royale menant à la problématique de la performativité de l'art dans le romantisme

cas, il s'agit de récits à focalisation interne (où « interne » désigne l'unité de l'usager, du focalisé et du narrateur-focalisateur). À partir de ces remarques, il est loisible de comprendre l'expression « histoire pragmatique de l'esprit humain » que Fichte emploie pour désigner ce que la Doctrine de la science est censée accomplir. Cf. BREAZEALE 2001.

32. Nous remplissons là l'exigence posée dès le premier chapitre, où nous avons schématisé cette étape dans le Tableau 1 (p. 50) sous la rubrique (x).

33. « [Per] comprendere l'immagine occorre applicare l'immagine a se stessa » (BERTINETTO 2010, p. 77).

34. « [La] *Bildlehre* è anch'essa *Bild* » (BERTINETTO 2010, p. 77).

35. Voir le *Neues Diarium von 25. Oktober an. 1813*, dans FICHTE 2001, 274, note 1. Ce texte est cité dans BERTINETTO 2010, 77, note 78.

36. Nous nous appuyons sur l'interprétation que propose I. Thomas-Fogiel dans THOMAS-FOGIEL 2000.

37. Il ne s'agira donc pas, à proprement parler, d'une analyse philosophique.

d'Iéna³⁸.

À la lumière de ces rappels, il est clair que nous n'avons pas le choix que de suivre l'argumentation de Fichte étape par étape. Nous résumons les points essentiels tout en signalant les passages importants. Par ailleurs, nous citons le texte allemand dans l'appareil critique afin de permettre au lecteur de l'avoir constamment sous les yeux. De cette façon, nous souhaitons éviter ce qui est à notre sens l'écueil principal en matière d'études romantiques : paraphraser Fichte ou s'en tenir aux commentaires de la *doxa*. Malgré le caractère inhabituel (aux yeux de l'historien de l'art) des contenus auxquels nous consacrons ce chapitre, notre approche a du moins le mérite de prétendre à une rigueur qui est peu commune dans les études antérieures. Ce faisant, nous visons à apporter des nouveaux éléments (théoriques et historiques) aux champs disciplinaires s'intéressant au moment romantique (l'histoire de l'art, l'histoire de la philosophie, l'histoire de la littérature, la narratologie, la poétique, etc.).

Étude de cas : la *Grundlage*

(1) *Le point d'amorce : l'identité performative (§ 1)*

La structure narrative de la *Grundlage* est motivée par une idée relativement simple que le lecteur comprendra aisément à la lumière des *Leçons sur la lettre et l'esprit* que nous venons d'approfondir³⁹. Pour le dire à partir d'une réflexion méthodologique de A.L. Hülsen, disciple de Fichte et membre du cénacle romantique dont deux textes

38. Nous renvoyons à une remarque fort pertinente de Manfred Frank. Nous souhaitons qu'elle soit lue comme le leitmotiv de ce chapitre et peut-être même de l'ensemble de cette thèse : « When it comes to early German romanticism, everyone [...] deems himself or herself competent. [...] In truth, however, early romanticism, at least philosophical early romanticism, is the great unknown in the archives of intellectual history, and not only in its "official" archives. Professional philosophers choose to avoid it, because they feel an insurmountable suspicion against philosophers who think in fragments and who, moreover, are able to obtain their laurels in the literary genre as well. To them, the capacity to present complex thoughts in a language that is also aesthetically appealing seems a sign of argumentative invalidity [...]. Scholars of German literature, on the other hand, are habitually afraid of poets who also can think—especially if they think as complexly as, for example, Hölderlin and his circle or the Jena group around Friedrich Schlegel. Moreover, scholars of German literature have only rarely been able to acquire the knowledge that is necessary in order to judge Hölderlin's and Hardenberg's philosophical writings in addition to their poetry. Yet if one does not comprehend both wings of the early romantic production, then one cannot comprehend the period as a whole » (M. FRANK 1995, p. 65).

39. Envisager la *Grundlage* comme un récit n'est pas étranger à l'*ethos* du texte, bien qu'une telle approche soit peu conventionnelle. En effet, le lexique de Fichte lui-même nous l'autorise. Par exemple, Fichte emploie parfois le mot *Erzählung* (narration, récit) afin de réfléchir sur sa démarche : « Si l'on pense l'explication [*Erzählung* = « narration »] de cet acte [*Tathandlung*] au sommet d'une Doctrine de la science, elle devra recevoir la formulation suivante [...] » (« Denkt man sich die Erzählung von dieser Tathandlung an die Spitze einer Wissenschaftslehre, so müßte sie etwa folgendermaßen ausgedrückt werden [...] »). FICHTE 1990, p. 22 ; FICHTE [1794–1795] 1997, p. 18 ; FICHTE 1962–, I,2, p. 261. Il emploie également le terme *Geschichte* : « La Doctrine de la science doit être une histoire pragmatique de l'esprit humain » (« Die Wissenschaftslehre soll sein eine pragmatische Geschichte des menschlichen Geistes »). FICHTE 1990, p. 104 ; FICHTE [1794–1795] 1997, p. 141 ; FICHTE 1962–, I,2, p. 365.

parurent dans l'*Athenaeum* et deux autres dans le *Philosophisches Journal einer Gesellschaft Teutscher Gelehrten* (que Fichte co-éditait avec Niethammer) : « *Kein Gelehrter ist ein bloßer Gelehrter; jeder soll vielmehr ein Mensch sein* » (littéralement : « Aucun savant n'est uniquement un savant : tout savant doit aussi être un homme »)⁴⁰. Aux yeux de ce protégé de Fichte, cette mise en relation entre le point de vue du « savant » et le point de vue de l'homme concret a pour fonction de signifier que l'acte philosophique est un acte foncièrement *autoréférentiel*⁴¹.

D'ailleurs, cet énoncé, issu d'un opuscule que Fichte tenait pour une excellente introduction à l'étude de la Doctrine de la science⁴², correspond précisément à l'enseignement fichtéen. Ainsi l'exigence première de la *Grundlage* est-elle que ces deux « situations » se répondent en s'unissant, en sorte que le point de vue de l'énonciation (*der Gelehrter*) coïncide parfaitement avec le point de vue de ce sur quoi porte l'énoncé (*der Mensch*). C'est pourquoi l'autoréférence est l'alpha et l'oméga de la démarche⁴³.

40. Cité dans FLITNER 1913, p. 30.

41. Il convient d'insister sur le type d'identité qui est visé par cette congruence entre le point de vue du philosophe (*Gelehrter*) et celui de la conscience commune (*Mensch*). Dans la *Grundlage*, la composition de ces deux points de vue ne doit pas être pensée comme une composition entre deux entités subsistant indépendamment l'une de l'autre. En effet, comme l'a démontré I. Thomas-Fogiel, il s'agit là d'une identité à construire entre l'acte d'énonciation du philosophe (la voix du *Gelehrter*) et le contenu propositionnel de son énoncé (portant sur le *Mensch*). À proprement parler, il s'agit d'une identité performative. Cette composition se peut penser de trois façons. La première (le « réalisme ») consisterait à identifier la conscience commune et la conscience philosophique. Ainsi, « la philosophie ne serait rien d'autre que la reproduction de la représentation, de la conscience objectivante, voire de la *doxa*. Dans ce cadre, la conscience philosophique est engloutie dans la conscience commune ; l'identité des deux se fait au profit de la conscience commune » (THOMAS-FOGIEL 2000, p. 192). Le second cas (« idéaliste ») consisterait « à penser l'identité comme accès de la conscience commune à la conscience philosophique, et ce, au terme d'un processus de formation (*Bildung*). Le Moi philosophe aurait extrapolé un Moi objet (conscience commune) qu'il regarderait le rejoindre. Le point de rencontre entre les deux consciences signerait la résolution du problème. L'identité serait ici identité de la conscience commune et de la conscience philosophique du point de vue de la conscience philosophique. Une telle interprétation ne rabat pas la conscience philosophique sur la conscience commune mais élève la conscience commune à la conscience philosophique » (THOMAS-FOGIEL 2000, p. 192). Enfin, le point de vue de Fichte — qui est sans équivalent dans l'histoire de la philosophie — consiste à poser ce problème en termes d'énonciation. Si bien que le *Mensch* et le *Gelehrter* ne sont que les deux dimensions constitutives des énoncés performatifs (acte illocutoire et contenu propositionnel). Et le nom que porte cette nouvelle conception de l'identité est le *sujet-objet* : ni idéalisme (sujet) ni réalisme (objet), l'identité à partir de laquelle Fichte construit la démarche de la *Grundlage* vise l'unité de ces deux termes dans et par l'identité performative (énonciatrice). Il faut prendre garde tout au long de ce chapitre à ne pas sombrer dans les interprétations erronées que nous avons mentionnées ci-dessus. Fichte n'invite pas son lecteur à *devenir* le *Gelehrter* : *il l'est déjà*. En effet, le lecteur doit incarner le sujet de l'énonciation alors qu'il se penche sur des propositions relatives à lui-même. Le rapport *Mensch/Gelehrter* relève davantage d'une nouvelle *méthode* que de nouveaux contenus : il est la méthode par laquelle le penseur accède au point de vue à partir duquel il parle.

42. « Il s'agit d'un écrit que je puis recommander fortement afin d'alléger l'étude de la Doctrine de la science » (« Eine Schrift, die ich zur Erleichterung des Studiums der Wissenschaftslehre recht sehr empfehlen kann » (FICHTE 1962–, I,4, p. 317). Le livre en question, le seul que Hülsen ait écrit, avait été rédigé comme soumission au concours de l'Académie des sciences de Berlin. Cf. HÜLSEN 1796, p. 50. Nous renvoyons à l'excellente mise en contexte de U. Krämer : KRÄMER 2001, p. 287–319.

43. Dans l'*Anweisung* de 1806, Fichte revient sur le problème de l'accord entre les points de vue

C'est dire à quel point la relève philosophique a intégré, du moins jusqu'à un certain point, l'*ethos* du système. Saisir le *statut* de cette unité que Hülsen nomme, de façon populaire⁴⁴, l'identité entre le *Mensch* et le *Gelehrter*, voilà ce sur quoi repose l'*intelligibilité* même de la *Grundlage* et de son premier principe, *Ich bin*, qui est l'expression d'un acte, comme le signale Fichte de façon très précise : « [Le Moi] est en même temps le sujet de l'acte et le produit de l'acte ; il est l'action et l'effet de l'activité ; acte et action sont une seule et même chose ; il s'ensuit que le : *Je suis* exprime [une *Tathandlung*] [...] »⁴⁵ (nous reviendrons sur ce néologisme).

Comme l'a démontré I. Thomas-Fogiel, ce à quoi prétend la *Grundlage* dès son premier moment (§ 1), c'est d'envisager le concept d'identité en termes tout à fait inédits⁴⁶. L'identité que Fichte désigne par le biais de la proposition *Ich bin* (le principe fondamental de la philosophie) n'est pas une identité de type formelle (logique) et encore moins de type ontologique ou métaphysique (le Moi n'est pas une substance ou un être en soi⁴⁷). En effet, le premier moment de la *Grundlage* consiste à *penser l'identité en termes performatifs*. Ici, l'identité recouvre la relation de congruence entre acte d'énonciation et contenu propositionnel. Dès lors, aux yeux de Fichte l'identité s'avère un concept *pragmatique* exprimant l'autoréférentialité d'une proposition *x* quelconque. Se pencher sur la question de l'identité de *x*, c'est à la fois s'intéresser aux conditions d'énonciation de la proposition (en répondant à la question : *qui parle ?*

du *Mensch* et du *Gelehrter*. En effet, dans ce texte de vulgarisation, il distingue soigneusement l'exposé populaire de la *Wissenschaftslehre* de l'exposé scientifique. À rebours de l'exposé populaire, dit-il, qui ne donne qu'une image de la Science, la présentation scientifique expose toutes les erreurs pour laisser ainsi naître la vérité. À vrai dire, le caractère de la scientificité est d'*engendrer* la vérité. Il ajoute la précision suivante : « Or il est maintenant manifeste que le philosophe, avant de se livrer à cette démonstration, ne serait-ce que pour pouvoir l'esquisser et la commencer [*anheben*], et indépendamment de sa démonstration concertée [*künstlichen Beweise*], doit avoir et posséder la vérité. Mais comment pourrait-il en obtenir la possession, si ce n'est sous la conduite du sens naturel vrai [*natürlichen Wahrheitssinne*] ; lequel ressort chez lui simplement avec plus de force que chez le reste de ses contemporains ; dès lors, par quelle voie parvient-il à elle tout d'abord si ce n'est par la voie spontanée [*kunstlosen*] et commune ? » Il y a là, implicitement, une conception de la vérité comme autoréférence pragmatique : ce que le philosophe accomplit scientifiquement (la genèse de la vérité), il le porte en soi comme homme. Sa démarche consiste alors d'harmoniser sa dimension humaine avec sa dimension savante. Par ailleurs, cela nous permet de comprendre la pédagogie fichtéenne, dont le propre est d'inviter l'auditeur à construire le point de vue du philosophe, pour soi et à partir de ses propres moyens. C'est pourquoi Fichte affirme : « celui-là seul peut comprendre ces exposés, qui aurait aussi bien pu les faire lui-même » (FICHTE 2000b, p. 120–122 *passim*). Cf. FICHTE 1962–, I,9, p. 72.

44. La question de la popularité en philosophie a été un enjeu important dans la pensée de Hülsen. Nous renvoyons à HÜLSEN 1797.

45. FICHTE 1990, p. 20. « Es [le Moi, *das Ich*] ist zugleich das Handelnde, und das Produkt der Handlung ; das Tätige, und das, was durch die Tätigkeit hervorgebracht wird ; Handlung, und Tat sind Eins un ebendasselbe ; und daher ist das : *Ich bin* Ausdruck einer Tathandlung [...] » (FICHTE [1794–1795] 1997, p. 16 ; c'est Fichte qui souligne). Cf. FICHTE 1962–, I,2, p. 259.

46. THOMAS-FOGIEL 2000, p. 69–93.

47. Nous renvoyons à un passage très clair dans lequel Fichte vise à dissuader son lecteur de toute exégèse objectivante du premier principe : FICHTE 1990, p. 21 ; FICHTE [1794–1795] 1997, p. 17 ; FICHTE 1962–, I,2, p. 260.

Qui dit x ?) et à ce que x représente, décrit ou dénote (ici la question est sans doute plus classique : *de quoi parle-t-on ?*). L'originalité de Fichte tient à la découverte que ces deux dimensions sont irréductibles l'une par rapport à l'autre et donc s'impliquent mutuellement, de sorte que penser l'une, c'est *nécessairement et implicitement* penser l'autre. Loin de désigner un solipsisme idéaliste ou une ontologisation du sujet, l'expression *Ich bin* est la *matrice* de ce nouveau type d'identité. En effet, selon I. Thomas-Fogiel, avec le *Ich bin*, « Fichte découvre un nouveau type de propositions : les propositions autoréférentielles. Dans le performatif, le contenu du dire et l'acte de le dire renvoient l'un à l'autre, et c'est la raison pour laquelle l'énoncé ne peut pas être nié »⁴⁸.

Par ailleurs, la proposition *Ich bin* a ceci de particulier qu'elle désigne l'identité qu'elle permet d'effectuer et qui ne parvient véritablement à la conscience du locuteur que par le truchement d'un tel acte d'effectuation. Ici dire, c'est effectivement faire ce que le locuteur dit — en en être conscient. De plus, il s'agit de l'unique cas où le sujet de l'énonciation est le sujet de l'énoncé et vice-versa, de sorte que le premier éclaire le second comme relevant d'un acte, alors que le second concrétise le premier en lui fournissant un contenu. C'est ce que Fichte appelle d'ailleurs la *sujet-objectivité*. Cette idée difficile est sans équivalent dans l'histoire de la philosophie, et c'est pourquoi Fichte est conduit à employer un néologisme intraduisible afin de la communiquer à autrui : *Tathandlung*. Le premier principe, *Ich bin*, est à la fois la production d'un geste (*Handlung*) qui est son propre résultat (*Tat*) — le mot *Tat* désignant un *fait* : celui correspondant à l'accomplissement de ce même geste ; réalité donc, « objet », qui est nul autre que le geste de production lui-même⁴⁹.

Ainsi, il est sans conteste une dimension « phénoménologique » au premier principe : cette proposition n'a de sens véritable que pour celui qui l'expérimente à partir de soi : « *Se poser soi-même et être*, si l'on en fait usage comme expressions au sujet du Moi, sont totalement identiques », écrit Fichte⁵⁰. En postulant que la rationalité a pour matrice le Moi, Fichte postule également que l'essence du Moi est d'être activité pure et « source » de toute réalité. Mais de tels propos, qu'il serait erroné de réduire à des opinions métaphysiques gratuites, s'inscrivent de façon tout à fait

48. THOMAS-FOGIEL 2000, p. 81.

49. Dans la *Nova methodo*, Fichte revient sur le terme *Tathandlung* : « Ce terme a été l'objet de malentendus. Ce qu'il signifie, et il ne doit rien signifier d'autre, c'est qu'il faut agir intérieurement et observer cette action. Celui qui présente la philosophie à un tiers doit le solliciter à effectuer cet agir. Il doit donc énoncer un postulat » (FICHTE 1989, p. 68). « Dieß Wort [Thathandlung] wurde nicht verstanden ; es heißt aber, und soll nichts anderes heißen, als man soll innerlich handeln, und diesem Handeln zusehen. Wer also einem anderen die Philosophie vorträgt, der muß ihn auffordern diese Handlung vorzunehmen, er muß also postuliren » (FICHTE 1962–, IV,3, p. 344 ; c'est Fichte qui souligne).

50. FICHTE 1990, p. 22 ; c'est Fichte qui souligne. « *Sich selbst setzen, und Sein, sind, vom Ich gebraucht, völlig gleich* » (FICHTE [1794–1795] 1997, p. 18 ; FICHTE 1962–, I,2, p. 260).

conséquence dans la foulée du premier principe de l'identité énonciatrice. En effet, dire en contexte fichtéen que le Moi est source de la réalité, c'est affirmer que tout énoncé portant sur n'importe quel référent contient implicitement la signature du sujet de l'énonciation — c'est-à-dire la *réalité* constituée par la dimension énonciatrice dans le discours rationnel. Le *Ich bin* est donc un acte immanent dans l'économie des discours. Cet énoncé est censé correspondre à une réalité vécue subjectivement, le principe de l'identité pragmatique ayant pour équivalent dans la sphère de la rationalité humaine la conscience réflexive chez l'homme⁵¹. Ici, dispositif propositionnel et phénoménologie de la conscience à la première personne s'impliquent réciproquement.

Par ailleurs, ce principe ouvre un nouveau champ d'application pour la rationalité : désormais, il sera loisible de réfléchir sur n'importe quel contenu, à partir de n'importe quelle proposition, en thématissant le lien entre énoncé et énonciation. Dès lors, l'expression *Ich bin* est la matrice de toute critique en matière de *contenu* philosophique⁵². La démarche de Fichte est donc avant tout une *méthode* consistant à désimpliquer l'acte d'énonciation de n'importe quel énoncé pour ensuite se poser la question : ce qu'avance le philosophe est-il compatible avec l'acte de le dire ?

Aux yeux de Fichte, bien que le savoir soit inéluctablement ancré dans la sphère de la rationalité humaine, sa certitude et sa prétention à la scientificité n'en sont pas pour autant diminuées. Au contraire : c'est très précisément grâce à ce dispositif autoréférentiel par le biais duquel le *Gelehrter* affiche sa finitude et devient *Mensch*, que Fichte prétend fonder en raison le savoir humain dans sa sphère propre, c'est-à-dire celle englobant ce qu'il est possible d'énoncer en vertu de l'identité posée initialement entre acte d'énonciation et énoncé. Tel est le sens de la proposition fondamentale (*Grundsatz*) du système — proposition que Fichte appelle aussi « *Prinzip* » dans d'autres textes de la période d'Iéna, sans doute pour insister sur la dimension *constructive* de l'opération, le terme *Prinzip* dérivant, selon les dires de Fichte lui-même, de la tradition euclidienne, dans lequel il signifie « espace à construire »⁵³.

51. Voilà le sens de la métaphore de l'œil.

52. Comme le précise d'ailleurs I. Thomas-Fogiel : « Toute proposition philosophique, qu'elle qu'en soit la teneur, suppose un acte de philosopher, soit un acte d'énonciation. [...] Si on reste au niveau de la querelle classique des philosophe[s] entre eux, la polémique portera sur le contenu de la proposition [...]. Dans ce cadre, sera discuté ou contesté ce que dit le philosophe (objet de la proposition philosophique) ». En effet, tout contenu présuppose un acte d'énonciation de la part du philosophe : c'est bien « cet acte que Fichte veut mettre à jour [...]. En d'autres termes, si une philosophie dans son contenu [...] fait abstraction de l'acte de le dire, elle se condamne et condamne la raison, à sombrer dans des contradictions dirimantes » (THOMAS-FOGIEL 2000, p. 83–84 *passim*).

53. Dans la *Nova methodo*, Fichte écrit : « De même que l'enseignement de la géométrie part du postulat qu'il faut décrire une espace, de même, en philosophie, le lecteur ou l'auditeur doit faire quelque chose d'analogue » (FICHTE 1989, p. 68). « So wie die Unterricht in der Geometrie ausgeht von dem Postulate den Raum zu beschreiben, so muß auch in der Philosophie der Leser oder Zuhörer so etwas

(2) *La mise en place du récit (§§ 2–3)*

Si le point d'amorce de la *Grundlage* est strictement autoréférentiel et immanent (c'est-à-dire sans extériorité), quelle est la fécondité de la démarche ?

D'une part, le principe de l'identité pragmatique fournit à la philosophie une *image* de l'ensemble de la rationalité elle-même, du moins quant à sa *forme*. En effet, la totalité de la philosophie doit être *comme le Moi*, dans la mesure où le Moi est la matrice de la synthèse de tous les éléments en opposition, comme le signale Fichte : « Cette thèse [du Moi comme principe d'unification des opposés], rapporté à notre système, donne au tout sa cohérence et sa perfection [*Vollendung*] ; il doit y avoir un système et un système un ; l'opposé doit être composé, tant qu'il demeurera quelque chose d'opposé, c'est-à-dire jusqu'à ce que l'unité absolue soit produite [...] »⁵⁴. Le système a donc pour modèle l'identité réflexive du § 1 — mais il s'agit là d'une identité à construire. (Somme toute, il s'agira de la seule identité à laquelle l'homme pourra accéder : puisque le monde est *différence*, il incombera au lecteur de la *Grundlage*, au terme de sa propre transformation en *Wissenschaftslehrer*, d'opérer la transformation du monde selon le principe de l'identité devenu sien. Transformation du monde des corps, mais aussi celui des esprits, à l'image de l'identité-en-acte acquise par le premier principe : *Ich bin*, tel sera le mobile de la morale, de la politique et de la théologie fichtéennes⁵⁵.)

D'autre part, la fécondité du principe tient aux contenus *positifs* qu'il permet à la réflexion philosophique d'engendrer. Dans la Doctrine de la science *Nova methodo*, Fichte explique cela de façon éclairante : « La Doctrine de la science commence par poser un Moi, mais ce Moi, elle ne veut pas l'analyser, sans quoi ce serait une philosophie creuse ; au contraire, elle fait *agir* ce Moi suivant ses lois propres et construire par là un monde »⁵⁶. L'ensemble de la démarche sera donc une réflexion portant sur le *Mensch* menée à partir du point de vue du *Gelehrter* ; ou, inversement : il s'agira

thun » (FICHTE 1962–, IV,3, p. 344–345).

54. FICHTE 1990, p. 34. « Auf unser System bezogen gibt diese [le premier principe : *Je suis*] dem Ganze Haltbarkeit und Vollendung ; es muß ein System und Ein System sein ; das Entgegengesetzte muß verbunden werden, so lange noch etwas Entgegengesetztes ist, bis die absolute Einheit hervorgebracht sei » (FICHTE [1794–1795] 1997, p. 35 ; FICHTE 1962–, I,2, p. 276).

55. De façon anticipative, signalons dès à présent que l'expression scientifique du troisième principe (*Ich setze im Ich dem teilbaren Ich ein teilbares Nicht-Ich entgegen*) implique déjà l'idée que la Science accomplie est la seule identité que l'homme puisse construire, puisque le Système est à l'image du Moi absolu (celui qui énonce le troisième principe). Le *Ich* divisible sur lequel ce dernier tient un discours est l'homme empirique, dont le propre est de gérer la différence (le Non-Moi). Le système comme prototype ou prototype d'un monde transformé (1806) a donc pour équivalent, en 1794, la différenciation entre le Moi absolu et le Moi empirique.

56. FICHTE 1989, p. 68 ; c'est Fichte qui souligne. « Die Wissenschaftslehre stellt zuerst auf ein Ich, dieß will sie aber nicht analysiren[;] dieß würde eine leere Philosophie sein, sondern sie läßt dieses Ich nach seinen eignen Gesetzen handeln, und dadurch eine Welt construiren [...] » (FICHTE 1962–, IV,3, p. 344).

d'une réflexion menant à la *Menschheit* du *Gelehrter*. Mais si ces deux points de vue sont tenus pour identiques (au sens acquis dans première proposition), le problème de la philosophie s'avère être un problème d'énonciation : que pouvons-nous *dire* sur l'homme afin d'honorer l'exigence de l'identité posée d'entrée de jeu ?

La démarche de Fichte possède donc deux visages : l'un négatif, critique, l'autre positif, voire constructif⁵⁷. Si le modèle de l'identité que propose Fichte permet de *critiquer* des contenus de façon conséquente, il permet aussi de générer des *nouveaux contenus*, à partir d'une méthode inédite. Par ailleurs, aux yeux de Fichte ce versant constructif de la *Grundlage* est sans contradiction possible, puisque ce qui y est « construit » est acquis en se souciant de la possibilité même de son énonciation. Dès lors, de tels contenus sont tenus pour inébranlables, c'est-à-dire à l'abri de toute critique éventuelle : leur valeur ne reposant pas uniquement sur la réalité qu'ils prétendent décrire, mais aussi sur le *moyen* qui en a permis la découverte : l'autoréférence énonciatrice (§ 1).

Dans la *Grundlage*, cela s'est traduit par la mise en relation de trois instances abstraites : le « Moi absolu » (expression dénotant le sujet de l'énonciation, le *Ich bin* du premier principe⁵⁸), un Moi « observé », et un « Non-Moi » (terme désignant la différence dans sa plus grande généralité). De façon abstraite, nous pourrions formuler l'enjeu ainsi : comment pouvons-nous penser ensemble l'identité et la différence afin de ne pas contrevenir à la loi de l'identité pragmatique ?

Par le biais d'un raisonnement que nous éludons (mais qui a déjà fait l'objet de nos analyses lorsque nous nous sommes penchés sur la relation entre imagination et sentiment dans les *Leçons sur la lettre et l'esprit*), Fichte admet au § 2 un acte d'opposition (dans lequel apparaît l'instance de différence qu'est le Non-Moi)⁵⁹. De

57. Selon J.-C. Goddard, l'idéalisme de Fichte « s'entend d'abord négativement comme le rejet de toute philosophie de l'être, de toute objectivité séparée, non génétique, qu'elle soit l'objectivité matérielle des choses, l'objectivité immatérielle du sujet abstrait ou l'objectivité de l'En-soi théologique. Il s'entend ensuite positivement à partir de la signification que Fichte accorde aux idées — auxquelles, comme idéaliste, il ramène la réalité » (FICHTE 2006, p. 25). Le levier permettant l'acquisition de ces idées, c'est le principe de l'identité réflexive : *Je suis*.

58. Il n'y a pas de consensus dans les études fichtéennes sur le sens de ce premier principe (*Ich bin*) et encore moins sur la signification de l'expression « das absolute Ich ». Selon Thomas-Fogiel, « ce débat n'est comparable à nul autre en histoire de la philosophie » (FICHTE 1999a, p. 13). Nous nous appuyons sur l'interprétation de Thomas-Fogiel, qui est à notre sens la plus cohérente et la plus fidèle aux textes de Fichte.

59. FICHTE 1990, p. 25 : « Par cette action absolue, et seulement par elle, l'opposé, en tant *qu'opposé* (comme pur contraire en général), est posé. Tout contraire, en tant que tel, est en vertu d'une action du Moi et n'a pas d'autre fondement. L'être-opposé en général est absolument posé par le Moi » (c'est Fichte qui souligne). FICHTE [1794–1795] 1997, p. 23 : « Durch diese absolute Handlung nun, und schlechthin durch sie, wird das Entgegengesetzte, insofern es ein *Entgegengesetztes* ist (als bloßes Gegenteil überhaupt) gesetzt. Jedes Gegenteil, insofern es das ist, ist schlechthin, kraft einer Handlung des Ich, und aus keinem andern Grunde. Der Entgegengesetztsein überhaupt ist schlechthin durch das Ich gesetzt » (FICHTE 1962–, I,2, p. 265-266). Par ailleurs : « Originellement rien n'est posé, sinon

plus, au § 3, afin de ne pas sombrer dans une contradiction entre le § 1 (la position de l'identité pragmatique) et le § 2 (la position de la différence), le philosophe opère un premier acte de synthèse dans lequel le Moi et le Non-Moi sont pensés ensemble sous le signe de la *divisibilité*. Dans le § 3, le « Moi » acquiert donc un *nouveau sens* : il n'est plus le Moi absolu du premier principe (l'identité réflexive), mais il est maintenant « quelque chose » : c'est-à-dire une entité sur laquelle nous réfléchissons et à laquelle nous opposons un Non-Moi⁶⁰. Cette mise en relation — dont le levier sera le Moi absolu (le principe de l'identité pragmatique incarné par le lecteur) — d'un Moi et d'un Non-Moi observés sera l'articulation principale de la démarche. Dans ces trois moments (§§ 1–3), les éléments de la « grammaire » fichtéenne sont donc donnés : Moi, Non-Moi, l'exigence de leur composition en fonction de l'identité réflexive (le *Ich bin* dont nous fait l'expérience au § 1)⁶¹.

C'est donc au § 3 que l'architecture narrative de la *Grundlage* se précise : « Il s'ensuit que le Moi, dans la mesure où un Non-Moi lui est opposé, est lui-même opposé au Moi absolu »⁶². Autrement dit, l'acte de trouver le moyen terme entre identité absolue et négation (la divisibilité), première véritable application positive de la loi de l'identité réflexive, a pour résultat de déterminer la structure de la *Grundlage* dans son ensemble. Deux facteurs contribueront à façonner tous les développements futurs, à savoir le point de vue de l'énonciation, désormais appelé *das absolute Ich*, et la relation *que ce Moi absolu observe* : celle du Moi et du Non-Moi divisibles. La proposition exprimant cette idée complexe est : « *Ich setze im Ich dem teilbaren Ich ein teilbares Nicht-Ich entgegen* »⁶³. Expression que nous sommes en droit de convertir à l'aide de concepts empruntés à la pragmatique (au sens genettien) : le sujet de l'énonciation ou le lecteur-philosophe-énonciateur (*Ich*) est ce à partir de quoi (*setze im Ich*) une réflexion sur le sujet de l'énoncé et sur ce qui lui revient en propre (*dem*

le Moi ; et celui-ci est seul absolument posé (§ 1). En conséquence c'est par rapport au Moi seulement qu'une opposition absolue est possible. Dès lors l'opposé au Moi est = *Non-Moi* » (FICHTE 1990, p. 26 ; c'est Fichte qui souligne). « Es ist ursprünglich nichts gesetzt, als das Ich ; und dieses nur ist schlechthin gesetzt (§ 1). Demnach kann nur dem Ich schlechthin entgegengesetzt werden. Aber das dem Ich Entgegengesetzte ist = *Nicht-Ich* (FICHTE [1794–1795] 1997, p. 24 ; FICHTE 1962–, I,2, p. 266).

60. C'est pourquoi Fichte écrit : « Ce n'est que maintenant qu'il est possible de dire du Moi et du Non-Moi, grâce au concept [de divisibilité] qui a été établi, que tous les deux sont *quelque chose* » (FICHTE 1990, 30, c'est Fichte qui souligne). « Erst jetzt, vermittelt des aufgestellten Begriffes [le concept de divisibilité] kann man von beiden [Moi et Non-Moi] sagen : sie sind *etwas* » (FICHTE [1794–1795] 1997, p. 30 ; FICHTE 1962–, I,2, p. 271).

61. Nous renvoyons au chapitre « Les trois premiers principes dans la "Grundlage" » dans THOMAS-FOGIEL 2000, p. 95–104. L'expression très juste qu'emploie Thomas-Fogiel pour désigner l'articulation à construire entre Moi, Non-Moi et Moi absolu est « la grammaire de l'effectuation ». Il s'agit de « mettre en accord ce qui est dit et le fait de le dire » (p. 103). Voir également THOMAS-FOGIEL 2003.

62. FICHTE 1990, p. 30. « Mithin ist das Ich, insofern ihm ein Nicht-Ich entgegengesetzt wird, selbst entgegengesetzt dem absoluten Ich » (FICHTE [1794–1795] 1997, p. 30 ; FICHTE 1962–, I,2, p. 271).

63. « J'oppose dans le Moi un Non-Moi divisible au Moi divisible » (FICHTE [1794–1795] 1997, p. 30 ; FICHTE 1962–, I,2, p. 272).

teilbaren Ich ein teilbares Nicht-Ich entgegen) sera menée. Par ailleurs, il convient de souligner que le sujet de l'énoncé (ce sur quoi portera la réflexion) s'oppose maintenant *autant* au Non-Moi qu'au Moi absolu⁶⁴. Ainsi, si le Moi absolu était initialement identité, la situation s'est maintenant complexifiée, car le Moi observé est *opposé* au Moi absolu, de sorte que le point de vue du *Gelehrter* s'avère ne plus correspondre à celui du *Mensch*.

En termes narratologiques, la proposition *J'oppose dans le Moi un Non-Moi divisible au Moi divisible*, signifie : *Je* (le narrateur-focalisateur) *oppose dans le Moi* (il met en scène pour lui-même, mais aussi pour tout spectateur éventuel) *un Non-Moi divisible au Moi divisible* (ce sont là les instances focalisées). Dès lors, le « centre d'intérêt » (M. Bal) du récit de ce narrateur-focalisateur *Je* porte sur un *je* observé qui est mis en relation avec un « objet » (au sens le plus abstrait : le Non-Moi) qui est opposé à ce dernier.

Mais ce Moi divisible qui est observé n'est pas un énonciateur. Il y a là une contradiction qui détermine la tâche à accomplir. L'énonciateur (le Moi absolu) ne tient pas pour le moment un discours qui soit à l'image de l'identité pragmatique posée au début. Il faut donc trouver une solution en *transformant* le récit afin qu'il concorde avec le fait de son énonciation (il faut que le Moi divisible parvienne à prendre en charge l'énonciation et la focalisation). Ce faisant, il rejoindra le point de vue du narrateur-focalisateur, alors que celui-ci cèdera la fonction focalisatrice au focalisé (le Moi observé). L'échange réciproque de ces fonctions narratologiques équivaut à la *synthèse* de ces deux entités (les deux Moi) et à l'effectuation d'un « récit performatif » (c'est-à-dire un récit dans lequel le sujet de l'énonciation raconte la genèse du narrateur de ce même récit racontant la genèse du sujet de l'énonciation...).

(3) La représentation (§ 4, points A–E)

À partir de ces éléments nous aboutissons sur la problématique de la représentation (§ 4). Dans notre survol, nous n'avons pas le choix que de suivre le cheminement du texte point par point, car ce n'est qu'à partir de ces raisonnements eux-mêmes qu'il sera possible de démontrer comment la *Grundlage* construit une métalepse avec le concours du lecteur. Nous nous bornons à commenter les cinq premiers points du paragraphe (§ 4), soit les points A à E⁶⁵. Afin d'abrégier l'analyse, nous résumons

64. Cf. THOMAS-FOGIEL 2000, p. 101–103.

65. Cela correspond aux pages 44–72 de l'édition Meiner et aux pages 283–306 du tome I,2 de la *Gesamtausgabe* de l'Académie des Sciences de Bavière (pp. 39–59 dans la traduction de Philonenko). Nous nous pencherons que sur les prémisses du point E, qui est sans doute le développement le plus complexe (et le plus long) de tout l'ouvrage (p. 66–146, édition Meiner).

l'enjeu de chaque point en en proposant une lecture narratologique⁶⁶ :

Point A

Le point A⁶⁷ a pour objet de nommer la proposition principale qui régira l'ensemble des développements du § 4, qui est la partie de la *Grundlage* consacrée à la « philosophie théorique » (*Grundlage des theoretischen Wissens*) et donc à la question de la représentation (*Vorstellung*)⁶⁸. Dans l'optique fichtéenne, la représentation n'est qu'une des figures possibles de la mise en relation du Moi et du Non-Moi divisibles, instances que nous avons déduites au § 3. Autrement dit, bien que les §§ 1–3 fournissent la *méthode*, le *contenu* de la démarche réside dans un second acte de réflexion où le philosophe se propose de réfléchir sur un Moi (qu'il se représente) en vue de répondre à la question : comment ce Moi arrive-t-il à se penser soi-même ? Ce Moi étant un être fini et doué de raison, il incombe de le penser en fonction d'une instance d'altérité, dans le sens le plus général du terme : le Non-Moi. (D'où la récursivité inscrite dans la problématique de la représentation : la tâche du philosophe sera de penser les conditions permettant au Moi représenté d'accéder au point de vue du philosophe, qui implique, entre autres, la représentation⁶⁹.) La proposition scientifique correspondant à cette étape de l'analyse (que Fichte appelle la *Hauptsatz*) est : « *Das Ich setzt sich selbst, als beschränkt durch das Nicht-Ich* » (« le Moi se pose lui-même comme limité par le Non-Moi »)⁷⁰. (Bien que Fichte admet la proposition contraire, à savoir *Das Ich setzt das Nicht-Ich, als beschränkt durch das Ich*, la validité de cette dernière demeure problématique, puisque la réalité du Non-Moi *pour le Moi observé*

66. La *Grundlage* se veut un manuel écrit dans le cadre d'un cours de philosophie. À ce titre, il contient plusieurs types d'énoncés. Il n'entre pas dans notre dessein d'analyser les énoncés où Fichte s'adresse au lecteur directement afin de commenter et d'expliquer les propositions scientifiques qu'il avance. Ce type de commentaire relève de ce que l'on pourrait appeler les didascalies de la *Grundlage*. Sans doute appartient-il à une analyse narratologique exhaustive de les approfondir. Afin d'abrèger notre propos, nous nous tenons à l'essentiel : les propositions scientifiques de la *Grundlage*, qui sont généralement signalées par Fichte en caractères italiques. Celles-ci portent sur le Moi absolu, le Moi divisible, le Non-Moi divisible, et les multiples figures de leur mise en relation (détermination réciproque, causalité, substantialité, etc.).

67. FICHTE 1990, p. 40–42 ; FICHTE [1794–1795] 1997, p. 46–48 ; FICHTE 1962–, I,2, p. 285–286.

68. En contexte post-kantien, philosophie théorique implique théorie de la représentation. Cf. EISLER 1994, p. 1035, notice « *Théorique* ».

69. Comme le signale A. Bertinetto : « Ora, tale attività, che è all'origine della coscienza e ad essa non appare, preesiste soltanto per il filosofo, che vi riflette. Tuttavia, in tal modo il filosofo non fa che rappresentare quell'agire che è condizione di possibilità della stessa sua riflessione sulle condizioni di possibilità della coscienza e dell'esperienza. Il filosofo deve perciò rendere conto di questa oggettivazione, per poter pensare l'io non come oggetto, ma come libero agire. Deve esibire ricorsivamente il principio della sua riflessione, mostrando che il principio della coscienza che egli espone è anche principio della sua stessa riflessione sul principio » (BERTINETTO 2010, p. 96).

70. FICHTE 1990, p. 41 ; FICHTE [1794–1795] 1997, p. 47 ; FICHTE 1962–, I,2, p. 285.

n'a pas encore été établie⁷¹.)

Quelles sont les modalités de la représentation chez l'homme ? Telle est la question (heuristique) sur laquelle nous réfléchissons à présent. De façon abstraite, cette question se peut convertir en celle-ci : quelles sont les modalités d'une mise en relation entre un Moi et un Non-Moi qui soit conséquente ? L'enjeu consiste donc à penser ensemble le sujet (Moi) et l'altérité (le Non-Moi) de façon à ne pas contredire le principe posé initialement, à savoir le postulat d'une identité entre acte d'énonciation et énoncé. La mise en relation de ces éléments — Moi, Non-Moi, les modalités pensables de leur relation — engendrera une série de possibilités, c'est-à-dire une série de figures possibles de la représentation.

Il convient de remarquer également que cette proposition (problématique) a pour équivalent narratologique la conversion (à construire) d'un récit à focalisateur externe en récit à focalisateur interne. En effet, la totalité des développements des points A–D seront énoncés à partir du Moi absolu (le narrateur-focalisateur). Le focalisé, quant à lui, ne pourra accéder au niveau du focalisateur qu'au moment où il deviendra conscient de lui-même et, par là, de la représentation, c'est-à-dire au moment où il pourra « se poser comme limité par le Non-Moi ». Cela adviendra au point E, où le statut problématique de cette proposition sera levé et les conditions réelles de son effectuation seront à portée de main.

Point B

Toutefois, en analysant la proposition de départ, *Das Ich setzt sich selbst, als beschränkt durch das Nicht-Ich*, une contradiction surgit. Pour l'essentiel, le point B⁷² a pour fonction d'articuler clairement les enjeux de cette contradiction. En effet, la *Hauptsatz* se peut interpréter de deux façons antinomiques : d'une part, il est loisible d'insister sur le versant *passif* du Moi dans cette proposition, si bien que « *le Non-Moi* (actif) *détermine le Moi* (qui dans cette mesure est passif) »⁷³. D'autre part, il est tout aussi légitime d'interpréter la *Hauptsatz* dans le sens contraire : « *Le Moi se détermine lui-même* (par activité absolue)⁷⁴. (Ces deux sens sont donc symétriquement opposés). En effet, la contradiction tient à l'ambiguïté du statut du Moi dans la proposi-

71. C'est la raison principale pour laquelle Fichte n'analysera pas cette proposition ici. Elle fera l'objet du § 5, paragraphe ouvrant la seconde partie de l'ouvrage, « Grundlage der Wissenschaft des Praktischen ». Ce paragraphe se veut l'exposition des fondements de l'acte moral, juridique et esthétique, puisqu'il est consacré à la question de la mise en forme du Non-Moi par le Moi.

72. FICHTE 1990, p. 42–44 ; FICHTE [1794–1795] 1997, p. 48–52 ; FICHTE 1962–, I,2, p. 287–290.

73. FICHTE 1990, p. 42 ; c'est Fichte qui souligne. « *Das Nicht-Ich bestimmt (tätig) das Ich* (welches insofern leidend ist) » (FICHTE [1794–1795] 1997, p. 48 ; FICHTE 1962–, I,2, p. 287).

74. FICHTE 1990, p. 42 ; c'est Fichte qui souligne. « *Das Ich bestimmt sich selbst* (durch absolute Tätigkeit) » (FICHTE [1794–1795] 1997, p. 49 ; FICHTE 1962–, I,2, p. 287).

tion initiale (la *Hauptsatz*) : celui-ci est à la fois *actif* et *passif*, agent et objet. Comme le signale I. Thomas-Fogiel, « cette contradiction dessine la tâche à accomplir »⁷⁵ : *composer* le contraires indiqués.

Par ailleurs, si nous sommes incapables de résoudre ce problème, il s'avère que l'ensemble de la démarche, y compris le premier principe, sera invalidé, car la *Hauptsatz* a été formulée en fonction de ces éléments préalablement admis, à l'aide du principe de l'identité réflexive. Le défi à relever est donc de taille : l'échec de n'importe quelle proposition impliquée dans l'enchaînement de la totalité de la *Grundlage* met en péril l'accomplissement du système lui-même. La réalité de son objet tient au succès de sa performance. Et c'est bien ce qu'écrivit Fichte de façon quelque peu télégraphique en se penchant sur le cas actuel :

Deux propositions, qui sont contenues dans une seule et même proposition, se contredisent : elles se suppriment donc et la proposition en laquelle elles sont contenues se supprime aussi. C'est ce qui se passe avec la proposition ci-dessus établie : elle se supprime par conséquent elle-même. Mais elle ne doit pas être supprimée si l'unité de la conscience ne doit pas être supprimée : il nous faut donc essayer de composer les contraires indiqués [...] ⁷⁶. (FICHTE 1990, p. 42)

Afin de lever la contradiction, Fichte postule que le point d'union entre ces deux termes *se trouve déjà* dans la conscience du lecteur, c'est-à-dire dans sa constitution de *Mensch* (il ne s'agit donc pas de « fabriquer » la solution, mais de la désimplifier des termes qui posent problème). Il propose à ce dernier de *réfléchir* sur ce qui a été accompli jusqu'à présent afin de trouver la solution. Ainsi, chaque moment du parcours s'avère un approfondissement du point de départ ; en effectuant la démarche de la *Grundlage*, le lecteur s'engage dans un processus *constructif* et additif (synthétique) où il approfondit graduellement le sens du postulat admis initialement : *Ich bin*.

En simplifiant les termes opposés (activité et passivité), Fichte rappelle que le lecteur a été confronté à un problème semblable dans le § 3, où réalité (§ 1) et négation (§ 2) s'opposaient. La solution du point B a donc pour équivalent celle du § 3, qui consistait à limiter la sphère de validité des deux termes antinomiques : « Dans une proposition est affirmé, ce qui dans l'autre est nié. Ce sont donc la réalité et la négation qui se suppriment ; et ce sont elles qui ne doivent pas se supprimer, mais se composer ; ceci s'opère (§ 3) par limitation ou détermination »⁷⁷.

75. THOMAS-FOGIEL 2000, p. 105.

76. « Zwei Sätze, die in einem und ebendenselben Satze enthalten sind, widersprechen einander, sie heben sich demnach auf : und der Satz, in dem sie enthalten sind, hebt sich selbst auf. Mit dem oben aufgestellten Satze ist es so beschaffen. Er hebt demnach sich selbst auf. Aber er darf sich nicht aufheben, wenn die Einheit des Bewußtseins nicht aufgehoben werden soll : wir müssen demnach suchen, die angezeigten Gegensätze zu vereinigen [...] » (FICHTE [1794–1795] 1997, p. 49 ; FICHTE 1962–, I,2, p. 287).

77. FICHTE 1990, p. 43. « Es wird in dem einen Satze bejaht, was in dem anderen verneint wird. Realität und Negation sind es demnach, die sich aufheben ; und die sich nicht aufheben, sondern ve-

Ainsi, pour penser ensemble action et passion, Fichte affine un nouveau concept : celui de la *détermination réciproque* (*Wechselbestimmung*), qui est un nouveau visage du concept de la divisibilité (§ 3). En limitant, nous distribuerons désormais activité et passivité de façon symétrique entre les deux termes que sont le Moi et le Non-Moi :

Par conséquent le Moi pose de la négation en soi, dans la mesure où il pose de la réalité dans le Non-Moi et de la réalité en soi, dans la mesure où il pose de la négation dans le Non-Moi ; il se pose donc comme *se déterminant*, pour autant qu'il est déterminé ; et comme *étant déterminé*, pour autant qu'il *se détermine* ; la question posée, dans la mesure où elle était posée, est résolue. [...] Par la détermination de la réalité ou de la négation du Moi est en même temps déterminée la négation ou la réalité du Non-Moi ; et inversement⁷⁸. (FICHTE 1990, p. 44 ; c'est Fichte qui souligne)

Sur le plan méthodologique, le point B se solde par l'acquisition d'un concept sur la base duquel les prochains enchaînements pourront être pensés. (En quelque sorte, tous les moments de la démarche ne seront donc que des formulations plus précises de ce qu'il faut penser, à savoir comment le Moi peut se poser comme déterminé par le Non-Moi, ou comment la représentation est possible)⁷⁹.

Par ailleurs, il convient de constater qu'en termes narratologiques, le récit a maintenant accédé à un *second* niveau : alors que dans le § 3 la *Hauptsatz* de Fichte s'énonçait à la première personne du singulier (« *J'oppose, dans le Moi...* »), le narrateur-focalisateur du § 3 cède maintenant la fonction focalisatrice au focalisé (du moins de façon expérimentale). En effet, la proposition subordonnée *Das Ich setzt sich selbst, als beschränkt durch das Nicht-Ich* s'énonce du point de vue du *Ich représenté* (c'est-à-dire le Moi divisible de la *Hauptsatz*). Mais puisque celle-ci est encore dotée d'un statut problématique, il s'agira désormais de mettre en place les conditions discursives permettant de convertir cette proposition en affirmation à valeur apodictique.

Pour le dire autrement, l'ensemble des développements suivants demeureront logés dans ce niveau où nous dissociions la fonction narrative (le *Je* qui parle) de la fonction focalisatrice (le Moi représenté). À titre anticipatif, précisons que le dénouement du § 4 a lieu très précisément lorsque le Moi représenté *prend acte* de sa fonction et devient pleinement focalisateur. Dès lors, l'instance énonciatrice pourra s'énoncer à *partir* du Moi représenté et, inversement, le Moi représenté pourra accéder à la dimension énonciatrice ; en un mot, les deux Moi s'uniront dans leurs fonctions. Pour

reinhaltend werden sollen, und dieses geschieht (§ 3) durch Einschränkung oder Bestimmung » (FICHTE [1794–1795] 1997, p. 49-50 ; FICHTE 1962–, I,2, p. 288).

78. « Demnach setzt das Ich Negation in sich, insofern es Realität in das Nicht-Ich setzt, und Realität in sich, insofern es Negation in das Nicht-Ich setzt ; es setzt sich demnach *sich bestimmend*, insofern es bestimmt *wird* ; und bestimmt *werdend*, insofern es sich *bestimmt* : und die Aufgabe ist, insofern sie oben aufgegeben, gelöst. [...] Durch die Bestimmung der Realität oder Negation des Ich wird zugleich die Negation oder Realität des Nicht-Ich bestimmt ; und umgekehrt » (FICHTE [1794–1795] 1997, p. 51–52 ; c'est Fichte qui souligne ; cf. FICHTE 1962–, I,2, p. 289).

79. Cf. THOMAS-FOGIEL 2000, p. 106–107 (« Insuffisance de la détermination réciproque »).

ce faire, le texte fera *intervenir* le lecteur en transgressant les niveaux diégétiques (nous y reviendrons). Pour l'heure, voici comment se dessine les grandes lignes de cette transformation des instances du récit :

Point C

Dans le point C⁸⁰, il convient de revenir sur la première interprétation de l'énoncé principal (*Hauptsatz*) : *le Non-Moi détermine le Moi*. Est-ce un énoncé pensable ? En effet, dans le point B, le concept de détermination réciproque nous a contraints à répartir l'activité et la passivité en quantifiant chacune de ces instances à part égale entre le Moi et le Non-Moi. Ainsi, si nous posons une somme d'activité dans le Moi, il fallait poser la même somme de passivité dans le Non-Moi et vice-versa. Mais le point de départ de ce processus importait peu, puisque le concept de détermination réciproque n'impliquait pas une directionnalité. Cette insuffisance nous mènera à une nouvelle contradiction. Ainsi, une réflexion plus poussée sur le premier sens accordé à la *Hauptsatz* nous obligera à approfondir le concept de détermination réciproque en le pensant comme un concept pourvu d'une direction.

En réfléchissant sur l'énoncé *le Non-Moi (actif) détermine le Moi (qui est donc passif)*, une nouvelle contradiction se révèle (nous prions le lecteur de noter les mots en caractères italiques) :

*Le Non-Moi doit déterminer le Moi ; en d'autres termes il doit supprimer de la réalité en celui-ci. Ceci n'est cependant possible qu'à la condition, qu'il contienne en lui-même la partie de la réalité, qu'il doit supprimer dans le Moi. Ainsi — le Non-Moi contient de la réalité en soi. Mais, toute réalité est posée dans le Moi, et le Non-Moi est opposé au Moi : par conséquent il n'y a pas du tout de réalité en ce dernier, seule la pure négation y est posée. Tout Non-Moi est négation ; il n'a par conséquent aucune réalité en soi*⁸¹. (FICHTE 1990, p. 45 ; c'est Fichte qui souligne)

Fichte insiste ici sur le concept de *réalité* qui est imputé au Non-Moi. Cette contradiction découle d'une violation du premier principe, selon lequel seul le Moi est conçu comme « réalité ». (À la lumière du premier principe, il est donc impossible d'énoncer des propositions imputant de la réalité au Non-Moi, puisqu'une telle réalité ne serait pas *sue* par la Moi et donc ne serait pas une réalité mais une chimère.)

Selon I. Thomas-Fogiel, il s'ensuit que « le Non-Moi est une notion contradictoire en

80. FICHTE 1990, p. 44–48 ; FICHTE [1794–1795] 1997, p. 52–58 ; FICHTE 1962–, I,2, p. 290–295.

81. « *Das Nicht-Ich soll bestimmen das Ich, d. h. es soll Realität in demselben aufheben. Das aber ist nur unter der Bedingung möglich, daß es in sich selbst denjenigen Teil der Realität habe, den es im Ich aufheben soll. Also — das Nicht-Ich hat in sich selbst Realität. Aber aller Realität ist in das Ich gesetzt, das Nicht-Ich aber ist dem Ich entgegengesetzt ; mithin ist in dasselbe gar keine Realität, sondern lauter Negation gesetzt. Alles Nicht-Ich ist Negation ; und es hat mithin gar keine Realität in sich* » (FICHTE [1794–1795] 1997, p. 53 ; c'est Fichte qui souligne ; cf. FICHTE 1962–, I,2, p. 291).

soi. “Le Non-Moi a de la réalité en soi”, c’est ce que nous oblige à dire la scrupuleuse application de la règle de détermination réciproque ; “il n’a aucune réalité en soi”, c’est ce que nous savons par le premier principe, qui seul a de la réalité »⁸². Il faut donc trouver le point de vue à partir duquel cet énoncé peut être admis. Encore une fois, la solution nous contraindra à limiter les éléments de l’énoncé principal. Il s’agira, en effet, de préciser plus avant le concept de réalité (qui est imputé au Non-Moi). Autrement dit : il suffit de départager de façon plus précise ce qui revient au Moi et au Non-Moi en propres :

Ces deux propositions se suppriment réciproquement. Toutes deux sont comprises dans la proposition : le Non-Moi détermine le Moi. [...] D’après le concept de la simple relation il est parfaitement égal que l’on veuille attribuer à tel d’entre les deux opposés la réalité et à tel autre la négation. Cela dépend de celui des deux objets dont doit partir la réflexion. [...] Une équivoque, introduite par le concept de détermination réciproque lui-même, apparaît donc dans le concept de réalité. [...] Si la contradiction indiquée doit être résolue de façon satisfaisante, il faut avant tout supprimer cette équivoque, derrière laquelle il se pourrait fort bien que soit dissimulée une contradiction non pas véritable, mais purement apparente⁸³. (FICHTE 1990, p. 45–46)

Comme le précise I. Thomas-Fogiel, cette contradiction nous oblige à *réfléchir* sur le sens du premier principe et, par conséquent, d’envisager une nouvelle dimension dans notre démarche : pour dénouer cette contradiction, nous ne nous pencherons pas, comme nous l’avons fait jusqu’à présent, sur le concept de détermination réciproque (donc sur le *contenu* de l’énoncé). Au contraire : en réfléchissant sur le premier principe, il s’agira de thématiser une sphère qui est restée dans l’ombre : celle qui a trait au sujet de l’énonciation (le Moi absolu)⁸⁴. Le point C est donc capital, puisque dorénavant nous construirons deux séries parallèles : celle englobant les concepts appartenant au champ de la représentation (quantité, détermination réciproque, etc.) et celle englobant les concepts de notre réflexion elle-même. Autrement dit, dans la démarche actuelle, Fichte annonce que la suite de la solution impliquera une réflexion autant sur les éléments du problème (le contenu propositionnel de la *Hauptsatz*) que sur les conditions d’énonciabilité de ces mêmes éléments (l’acte d’énonciation).

L’essentiel de la solution de Fichte est de postuler que la réalité que nous imputons

82. THOMAS-FOGIEL 2000, p. 107.

83. « Beide Sätze heben einander gegenseitig auf. Beide sind enthalten in dem Satze : das Nicht-Ich bestimmt das Ich. Jener Satz hebt demnach sich selbst auf. [...] Nach dem Begriffe der bloßen Relation nun ist es völlig gleichgültig, welchem von beiden Entgegengesetzten man Realität, und welchem man Negation zuschreiben wolle. Es hängt davon ab, von welchem der beiden Objekte die Reflexion ausgeht. [...] Es zeigt sich demnach eine Zweideutigkeit in dem Begriffe der Realität selbst, welche eben durch den Begriff der Wechselbestimmung herbeigeführt wird. [...] Soll der aufgezeigte Widerspruch befriedigend gelöst werden, so muß vor allen Dingen jene Zweideutigkeit gehoben werden, hinter welcher er etwa versteckt sein und kein wahrer, sondern nur ein scheinbarer Widerspruch sein könnte » (FICHTE [1794–1795] 1997, p. 53–55 ; FICHTE 1962–, I,2, p. 291–292).

84. THOMAS-FOGIEL 2000, p. 108–111.

au non-Moi est *médiatisée* par la passivité que le Moi pose en soi (le Moi est donc actif alors qu'il pose en soi une quantité déterminée de négation). La réalité du Non-Moi est donc une réalité médiale. Ainsi, nous faisons l'acquisition d'un nouveau concept : celui de la directionnalité de la relation. Alors qu'auparavant nous partions de n'importe quel terme, désormais la théorie de la représentation sera directionnelle. Selon ce nouveau concept, le Moi se pose comme passif et ce faisant (en vertu du concept de la détermination réciproque acquis au point B), il *impute* au Non-Moi le degré de réalité correspondant à la passivité qu'il pose en soi. Ce concept est le concept de la *causalité* (*Wirksamkeit*) : la chose n'est cause de la passivité du Moi que dans la mesure où le Moi ressent une affection. Nous parvenons donc à limiter le Non-Moi en lui donnant une sphère propre qui est *subordonnée* à la passivité éprouvée par le Moi :

La contradiction ci-dessus indiquée est dès lors dénouée. Le *Non-Moi*, comme tel, n'a aucune réalité, mais il a de la réalité en tant que le Moi est passif ; ceci en vertu de la loi de détermination réciproque. Pour autant que nous puissions en juger d'après ce que nous avons vu, la proposition suivante est très importante pour notre raisonnement : *Le Non-Moi n'a de réalité pour le Moi, que dans la mesure où le Moi est affecté ; et il ne peut en avoir qu'à la condition d'une affection du Moi.* Cette synthèse se nomme la synthèse de la causalité (*Wirksamkeit*) (causalité)⁸⁵. (FICHTE 1990, p. 47–48 ; c'est Fichte qui souligne)

Point D

Le point D⁸⁶ est le pendant du point précédent en ceci qu'il répond à la seconde partie de l'énoncé principal (*Hauptsatz*) : le Moi se pose comme déterminé par le Non-Moi. Il se pose, c'est-à-dire : il est actif en se posant comme déterminé. En soi, cette proposition est irrecevable, puisque contradictoire : le philosophe y postule que le Moi est à la fois actif (il se pose) et passif (il est posé comme déterminé) :

La seconde proposition énoncée dans notre proposition principale : le Moi se pose comme déterminé, c'est-à-dire se détermine, comprend elle-même des contraires ; elle se supprime par conséquent. [...] (a) Le Moi se détermine ; il est le *déterminant* (c'est-à-dire : le mot est pris à l'actif) ; et par conséquent il est actif (*tätig*). (b) Il se détermine ; il est donc un *déterminé*, et par conséquent il est passif⁸⁷. (FICHTE 1990, p. 48–49 ; c'est Fichte qui souligne)

85. « Und so ist denn der obige Widerspruch gelöst. Das Nicht-Ich hat als solches, an sich keine Realität ; aber es hat Realität, insofern das Ich leidet ; vermöge des Gesetzes der Wechselbestimmung. Dieser Satz : das Nicht-Ich hat, soviel wir wenigstens bis jetzt einsehen, für das Ich nur insofern Realität, insofern das Ich affiziert ist ; und außer der Bedingung einer Affektion des Ich hat es gar keine, ist um der Folgen willen sehr wichtig. [...] Diese Synthesis wird genannt die Synthesis der Wirksamkeit (Kausalität) » (FICHTE [1794–1795] 1997, p. 56–57 ; c'est Fichte qui souligne ; cf. FICHTE 1962–, I,2, p. 294).

86. FICHTE 1990, p. 48–54 ; FICHTE [1794–1795] 1997, p. 56–66 ; FICHTE 1962–, I,2, p. 295–301.

87. « Der in unserm Hauptsatze enthalten aufgestellte zweite Satz : das Ich setzt sich als bestimmt, d. i. es bestimmt sich, enthält selbst Gegensätze ; und hebt sich demnach auf. [...] (a) Das Ich bestimmt sich ; es ist das *Bestimmende* (d. i. das Wort steht im Aktivo), und demnach tätig. (b) Es bestimmt

Pour lever cette contradiction, il s'agira encore une fois d'analyser les termes opposés à l'aide du concept de détermination réciproque. Il faut départager :

Ainsi le Moi est en une seule et même action à la fois actif et passif ; réalité et négation lui sont en même temps attribués, ce qui est indubitablement une contradiction. Cette contradiction doit être dénouée par le concept de détermination réciproque ; elle serait parfaitement dénouée si l'on pouvait substituer à la proposition précédente la proposition suivante : *le Moi détermine activement sa passivité* ; ou *il détermine passivement son activité*. Dès lors en effet il serait en un seul et même état à la fois actif et passif⁸⁸. (FICHTE 1990, p. 49 ; c'est Fichte qui souligne)

Notons le sens de la solution esquissée : elle porte essentiellement sur la signification de la passivité dans le Moi. Comment peut-on admettre que le Moi, activité pure (§ 1), puisse être le lieu d'une passivité ? Telle est la question. Tout comme au point C, nous nous appuyons encore une fois sur la *Grundsatz* et la solution du point D est donc un approfondissement du rôle joué par le Moi absolu dans le système fichtéen. Le point D nous conduira à accepter que l'activité du Moi possède deux sens.

Le raisonnement de Fichte consiste à proposer que le Moi (actif) est une unité de mesure (*Maßstab*), c'est-à-dire le point de référence à partir duquel la contradiction sera évaluée. Selon Thomas-Fogiel, « [cette] unité, Fichte la pense minimalement, comme quantum “tel qu'il n'y en ait pas de plus grand possible” ». Le Moi possède donc deux significations : il est totalité et partie : « Le Moi comme totalité est un ensemble, le Moi comme *quantum* moindre est un sous-ensemble qui contient moins d'éléments (ici de quantité) que la totalité dont il n'est qu'une partie. Mais bien que dépendant de l'ensemble initial, le sous-ensemble n'est pas cet ensemble et par là même devient, d'un certain point de vue, “négation de la totalité” » (THOMAS-FOGIEL 2000, p. 112)⁸⁹.

sich ; es ist ein *Bestimmtes*, und demnach leidend » (FICHTE [1794–1795] 1997, p. 58 ; c'est Fichte qui souligne ; cf. FICHTE 1962–, I,2, p. 295).

88. « Also ist das Ich in einer und ebenderselben Handlung tätig und leidend zugleich ; es wird ihm Realität und Negation zugleich zugeschrieben, welches ohne Zweifel ein Widerspruch ist. Dieser Widerspruch ist zu lösen durch den Begriff der Wechselbestimmung ; und er würde allerdings vollkommen gelöst sein, wenn statt der obigen Sätze sich folgender denken ließe : *das Ich bestimmt durch Tätigkeit sein Leiden ; oder durch Leiden seine Tätigkeit*. Dann wäre es in einem und ebendemselben Zustande tätig und leidend zugleich » (FICHTE [1794–1795] 1997, p. 58–59 ; c'est Fichte qui souligne ; cf. FICHTE 1962–, I,2, p. 295).

89. C'est Thomas-Fogiel qui souligne. Voici le raisonnement de Fichte dans le texte : « Aber in das Ich ist Realität gesetzt. Mithin muß das Ich als *absolute Totalität* (mithin als ein Quantum, in welchem alle Quanta enthalten sind, und welches ein Maß für alle sein kann) der Realität gesetzt sein [...] wenn die soeben problematisch aufgestellte Synthesis möglich sein, und der Widerspruch befriedigend gelöst werden soll. Also 1. Das Ich setzt schlechthin, ohne irgendeinen Grund, und unter keiner möglichen Bedingung *absolute Totalität der Realität*, als ein Quantum, über welches schlechthin kraft dieses Setzens kein größeres möglich ist ; und dieses absolute Maximum der Realität setzt es *in sich selbst*. [...] 2. Durch und an diesem schlechthin gesetzten Maßstabe soll die Quantität eines Mangels der Realität (eines Leidens) bestimmt werden. [...] 3. Ein der Totalität nicht gleiches Quantum Realität, ist selbst *Negation*, nämlich *Negation der Totalität*. Es ist als beschränkte Quantität der Totalität entgegengesetzt [...]. Jede

Au terme de cette analyse plus poussée des deux sens de l'activité du Moi, nous aboutissons à une passivité qui découle de l'activité du Moi, et à une activité du Moi déterminant un état de passivité. Ainsi, Fichte conclut :

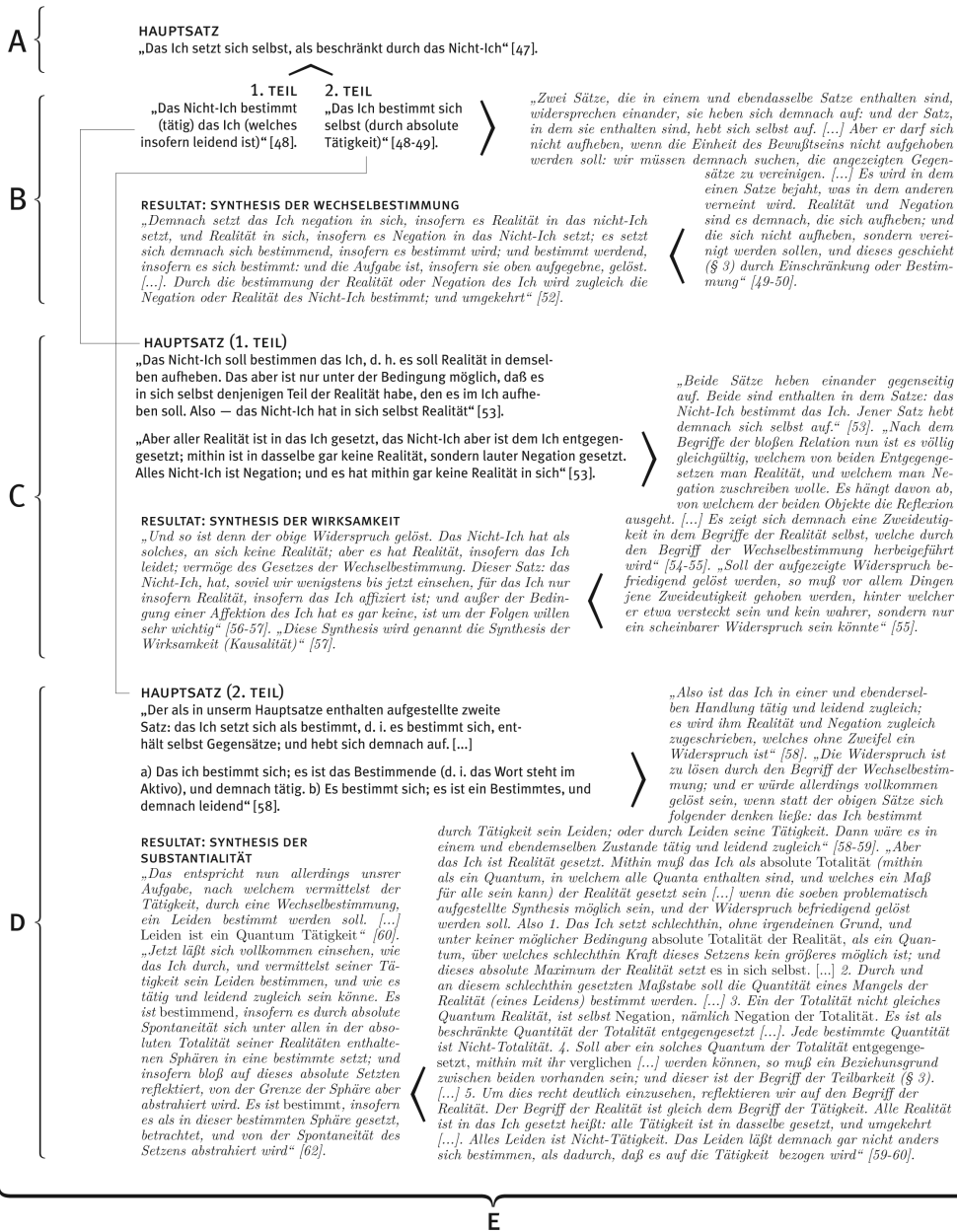
On voit, à présent, parfaitement comment le Moi peut déterminer sa passivité par son activité et comment il peut à la fois être passif et actif. Il est *déterminant* en tant qu'il se pose, parmi toutes les sphères comprises dans la totalité absolue des réalités siennes, dans une sphère déterminée et dans la mesure où l'on réfléchit seulement sur cette position absolue, en faisant abstraction des limites de cette sphère. Il est *déterminé* en tant qu'il est considéré comme posé dans cette sphère déterminée et où on fait abstraction de la spontanéité de l'acte de position⁹⁰. (FICHTE 1990, p. 51 ; c'est Fichte qui souligne)

Fichte appelle ce développement la « synthèse de la substantialité » (*Substantialität*). Afin d'offrir une vue d'ensemble du chemin parcouru, nous renvoyons le lecteur au tableau synoptique (Tableau 2) dans lequel nous avons spatialisé les différents moments (A à D) du raisonnement de Fichte, à l'aide des citations que nous venons de commenter⁹¹ :

bestimmte Quantität ist Nicht-Totalität. 4. Soll aber ein solches Quantum der Totalität *entgegengesetzt*, mithin mit ihr *verglichen* [...] werden können, so muß ein Beziehungsgrund zwischen beiden vorhanden sein ; und dieser ist denn der Begriff der *Teilbarkeit* (§ 3). [...] 5. Um dies recht deutlich einzusehen, reflektieren wir auf den Begriff der Realität. Der Begriff der Realität ist gleich dem Begriff der Tätigkeit. Alle Realität ist in das Ich gesetzt heißt : alle Tätigkeit ist in dasselbe gesetzt, und umgekehrt [...]. Alles Leiden ist Nicht-Tätigkeit. Das Leiden läßt demnach gar nicht anders sich bestimmen, als dadurch, daß es auf die Tätigkeit bezogen wird » (FICHTE [1794–1795] 1997, p. 59–60 ; FICHTE 1962–, I,2, p. 296–297).

90. « Jetzt läßt sich vollkommen einsehen, wie das Ich durch, und vermittelt seiner Tätigkeit sein Leiden bestimmen, und wie es tätig und leidend zugleich sein könne. Es ist *bestimmend*, insofern es durch absolute Spontaneität sich unter allen in der absoluten Totalität seiner Realitäten enthaltenen Sphären in eine bestimmte setzt ; und insofern bloß auf dieses absolute Setzen reflektiert, von der Grenze der Sphäre aber abstrahiert wird. Es ist *bestimmt*, insofern es als in dieser bestimmten Sphäre gesetzt, betrachtet, und von der Spontaneität des Setzens abstrahiert wird » (FICHTE [1794–1795] 1997, p. 62 ; c'est Fichte qui souligne ; cf. FICHTE 1962–, I,2, p. 298).

91. À titre anticipatif, nous incluons des citations relatives au point E.



„Das Ich setzt sich als bestimmt durch das Nicht-Ich, war der Hauptsatz, von welchem wir ausgingen; welcher nicht aufgehoben werden konnte, ohne daß die Einheit des Bewußtseins zugleich aufgehoben wurde. Aber es lagen in ihm Widersprüche, die wir zu lösen hatten. Zuvörderst entstand die Frage: wie kann das Ich bestimmen und bestimmt werden zugleich? — welche so beantwortet wurde: bestimmen und bestimmt werden sind vermittelt des Begriffs der Wechselbestimmung eins und ebendasselbe; so wie demnach das Ich ein bestimmtes Quantum der Negation in sich setzt, setzt es zugleich ein bestimmtes Quantum der Realität in das Nicht-Ich und umgekehrt. Hier blieb zu fragen übrig: wohin soll denn die Realität gesetzt werden, in das Ich, oder in das Nicht-Ich? — welches vermittelt des Begriffs des Wirksamkeit so beantwortet wurde: in das Ich soll Negation oder Leiden, und, nach der Regel der Wechselbestimmung überhaupt, das gleiche Quantum Realität oder Tätigkeit in das Nicht-Ich gesetzt werden. — Aber wie kann doch ein Leiden in das Ich gesetzt werden? — wurde weiter gefragt, und es wurde hierauf vermittelt des Begriffs der Substantialität geantwortet: Leiden und Tätigkeit im Ich sind eins und ebendasselbe, denn Leiden ist bloß ein geringeres Quantum der Tätigkeit. **Aber durch diese Antworten haben wir uns in einen Zirkel verflochten.** Wenn das Ich einen kleinern Grad der Tätigkeit in sich setzt, so setzt es dadurch freilich ein Leiden in sich, und eine Tätigkeit in das Nicht-Ich. Aber das Ich kann kein Vermögen haben, schlechthin einen niedern Grad der Tätigkeit in sich zu setzen; denn es setzt, laut des Begriffs der Substantialität, alle Tätigkeit in sich; und es setzt nichts in sich als Tätigkeit. Mithin müßte dem Setzen des niedern Grads der Tätigkeit im Ich ein Tätigkeit des Nicht-Ich vorhergehen; diese müßte erst wirklich einen Teil der Tätigkeit des Ich vernichtet haben, ehe das Ich einen kleinern Teil derselben in sich setzen könnte. Aber dieses ist ebenso unmöglich, da vermöge des Begriffs der Wirksamkeit dem Nicht-Ich nur insofern eine Tätigkeit zugeschrieben werden kann, inwiefern in das Ich ein Leiden gesetzt ist“ [66-67].

Tableau 2. — Tableau synoptique des points A–D, *Grundlage*, § 4.

Point E

Avant d'aller plus avant, il importe de réfléchir sur ce qui a été accompli jusqu'à présent. En effet, le niveau d'abstraction exigé par la démarche est tel qu'il n'est pas inutile de revenir sur le contexte et la visée du parcours⁹². Le point E⁹³ a justement pour prémisses une telle mise en perspective :

Le Moi se pose comme déterminé par le Non-Moi était la proposition principale dont nous sommes partis ; cette proposition ne pouvait être supprimée sans que l'unité de la conscience ne fût supprimée en même temps. Mais il s'y trouvait des contradictions que nous devons résoudre. Tout d'abord surgissait la question : comment le Moi peut-il *déterminer* et *être déterminé* en même temps ? — La réponse fut la suivante : *déterminer* et *être déterminé* sont identiques en vertu du concept de détermination réciproque ; de même que le Moi par conséquent pose en soi un quantum déterminé de négation, de même il pose en même temps un quantum déterminé de réalité dans le Non-Moi et inversement. Il fallait dès lors se poser la question : comment et où la réalité doit-elle être posée : dans le Moi ou dans le Non-Moi ? — On répondit ainsi grâce au concept de causalité : il faut poser la négation ou la passivité dans le Moi, et d'après la règle générale de détermination réciproque, il faut poser le même quantum de réalité ou d'activité dans le Non-Moi. — Mais comment poser une passivité dans le Moi ? Telle fut ensuite la question posée. On y répondit grâce au concept de substantialité : passivité et activité sont identiques dans le Moi, car la passivité n'est qu'un moindre quantum d'activité⁹⁴. (FICHTE 1990, p. 54–55 ; c'est Fichte qui souligne)

92. Selon I. Thomas-Fogiel, la *Grundlage* s'avère « une “mise en acte” ou “expérimentation” de la raison par elle-même ». En effet, le souci de Fichte est de démontrer « qu'il est impossible de penser autrement dans la mesure où le lecteur a fait l'expérience suivante : ou bien il faisait tel acte ou bien il ne pouvait plus penser (la contradiction ne pouvait être levée). Aussi cette démarche fichtéenne, réputée obscure et complexe, devient-elle claire lorsque nous comprenons qu'il s'y agit de mettre en acte le pouvoir de penser pour le réfléchir ; en d'autres termes, lorsqu'on ne perd pas de vue que ce qui y est toujours requis, c'est la saisie de l'effectuation et son analyse. [...] Fichte parvient à faire coïncider l'acte de dire et ce qui est dit, la méthode et l'objet, la conscience philosophique et la conscience dans son fonctionnement habituel. Que sera, en effet, la conscience ? La mise en acte et sa réflexion par le Moi. Que fait le philosophe ? Il met en acte et réfléchit cet acte. La [*Grundlage*] apparaît bien comme le premier texte de l'histoire de la philosophie où le statut du discours du philosophe est entièrement assumé » (THOMAS-FOGIEL 2000, p. 115).

93. FICHTE 1990, p. 54–108 ; FICHTE [1794–1795] 1997, p. 66–146 ; FICHTE 1962–, I,2, p. 302–369.

94. « *Das Ich setzt sich als bestimmt durch das Nicht-Ich, war der Hauptsatz, von welchem wir ausgingen ; welcher nicht aufgehoben werden konnte, ohne daß die Einheit des Bewußtseins zugleich aufgehoben wurde. Aber es lagen in ihm Widersprüche, die wir zu lösen hatten. Zuvörderst entstand die Frage : wie kann das Ich bestimmen und bestimmt werden zugleich ? — welche so beantwortet wurde : bestimmen und bestimmt werden sind vermittelt des Begriffs der Wechselbestimmung eins und ebendasselbe ; so wie demnach das Ich ein bestimmtes Quantum der Negation in sich setzt, setzt es zugleich ein bestimmtes Quantum der Realität in das Nicht-Ich und umgekehrt. Hier blieb zu fragen übrig : wohin soll denn die Realität gesetzt werden, in das Ich, oder in das Nicht-Ich ? — welches vermittelt des Begriffs der Wirksamkeit so beantwortet wurde : in das Ich soll Negation oder Leiden, und, nach der Regel der Wechselbestimmung überhaupt, das gleiche Quantum Realität oder Tätigkeit in das Nicht-Ich gesetzt werden. — Aber wie kann doch ein Leiden in das Ich gesetzt werden ? — wurde weiter gefragt, und es wurde hierauf vermittelt des Begriffs der Substantialität geantwortet : Leiden und Tätigkeit im Ich sind eins und ebendasselbe, denn Leiden ist bloß ein geringeres Quantum der Tätigkeit » (FICHTE [1794–1795] 1997, p. 66–67 ; c'est Fichte qui souligne ; cf. FICHTE 1962–, I,2, p. 302).*

À partir de ces rappels, le raisonnement que propose Fichte sera bouleversant : en effet, le point d'amorce du point E consiste à affirmer *que l'ensemble de notre parcours a donné lieu à un raisonnement circulaire duquel il est impossible de sortir* :

Mais de telles réponses nous font entrer dans un cercle. Certes *s'il* pose un moindre degré d'activité en soi, le Moi pose une passivité en soi et une activité dans le Non-Moi. Mais le Moi n'a nullement le pouvoir de poser un degré moindre d'activité en soi ; en effet, conformément au concept de substantialité, il pose toute activité en soi. Par conséquent une activité du Non-Moi devrait précéder la position d'un degré moindre d'activité dans le Moi ; celle-ci devrait avoir effectivement nié une partie de l'activité du Moi, avant que le Moi puisse poser en soi un degré moindre de cette dernière. Or, ceci est également impossible, puisque conformément au concept de causalité, on ne peut attribuer une activité au Non-Moi, que dans la mesure où une passivité est posée dans le Moi⁹⁵. (FICHTE 1990, p. 55 ; c'est Fichte qui souligne)

La conclusion de Fichte est tout à fait conséquente. Nous n'analyserons pas l'ensemble du point E ; nous nous contenterons d'exposer le principe de la solution esquissée par Fichte et de démontrer à partir de ce dénouement en quoi le texte s'appuie de façon inédite sur la figure du lecteur.

Le cercle (communément appelé en études fichtéennes « le cercle du réalisme et de l'idéalisme ») a pour fondement les solutions que nous avons apportées aux points C et D. Au point C, la causalité consistait à imputer de la réalité au Non-Moi à partir d'une certaine quantité de passivité posée dans le Moi. Le point D, au contraire, avait pour solution la position d'une quantité d'activité dans le Moi qui, en relation au Moi dans sa totalité, se pouvait penser comme passivité. Le C résume le point de vue du philosophe réaliste, tandis que le D, le point de vue idéaliste. Et de fait, Fichte pense implicitement ici à des positions philosophiques réelles : Spinoza (réaliste) versus les leibniziens (idéalistes) (notre cheminait donc une dimension historico-conceptuelle : une petite histoire de la philosophie, voire une philosophie de l'histoire au stage embryonnaire). Ainsi, « le réalisme consiste à penser le Moi comme effet du Non-Moi, comme pure image d'un objet extérieur. L'idéalisme, à l'inverse, pense la passivité du Moi comme accident de la substance, comme simple "activité diminuée" ; il n'est plus besoin pour expliquer l'affection du Moi de se référer à une

95. « Aber durch diese Antworten haben wir uns in einen Zirkel verflochten. Wenn das Ich einen kleinern Grad der Tätigkeit in sich setzt, so setzt es dadurch freilich ein Leiden in sich, und eine Tätigkeit in das Nicht-Ich. Aber das Ich kann kein Vermögen haben, schlechthin einen niedern Grad der Tätigkeit in sich zu setzen ; denn es setzt, laut des Begriffs der Substantialität, alle Tätigkeit in sich ; und es setzt nichts in sich als Tätigkeit. Mithin müßte dem Setzen des niedern Grades der Tätigkeit im Ich eine Tätigkeit des Nicht-Ich vorhergehen ; diese müßte erst wirklich einen Teil der Tätigkeit des Ich vernichtet haben, ehe das Ich einen kleinern Teil derselben in sich setzen könnte. Aber dieses ist ebenso unmöglich, da vermöge des Begriffs der Wirksamkeit dem Nicht-Ich nur insofern eine Tätigkeit zugeschrieben werden kann, inwiefern in das Ich ein Leiden gesetzt ist » (FICHTE [1794–1795] 1997, p. 67 ; c'est Fichte qui souligne ; cf. FICHTE 1962–, I,2, p. 302).

causalité extérieure »⁹⁶. Mais pourquoi l'idéalisme et le réalisme constituent-ils un cercle ?

La réponse de Fichte, que nous venons de citer, est très précise⁹⁷ : *stricto sensu*, le causaliste (selon ses propres dires) n'est pas un Moi, puisque l'essentiel de son propos est d'imputer de l'activité au Non-Moi. Ce faisant, il a certes postulé de la passivité dans le Moi, *mais ce Moi ne le sait pas*. Fichte y insiste : dans le point C, nous avons posé une certaine quantité de négation dans le Moi, « Toutefois ici le Moi est purement passif ; les degrés de négation *sont* sans doute bien *posés* — mais *pour un être intelligent* extérieur au Moi, qui observerait et jugerait d'après la règle de détermination réciproque le Moi et le Non-Moi dans cette action (*Wirkung*) et non point *pour le Moi lui-même* »⁹⁸. Et Fichte d'ajouter la précision que voici : « Dans le cas présent le Moi serait sans doute limité, mais il ne serait pas conscient de la limitation »⁹⁹. En pensant le Moi à partir du point de vue de la causalité, nous aurons pensé l'affection mais pas un sujet qui en serait conscient¹⁰⁰. Pour ce qui est de la substantialité, le même raisonnement s'applique, à la différence près, cependant, que le philosophe aura pensé un Moi (un sujet qui est conscient de soi) sans pour autant expliquer en quoi ce Moi peut cerner un objet. En dernière analyse, le réalisme explique ce que l'idéalisme présuppose mais ne peut expliquer, et vice versa. Les deux positions sont inversement symétriques de par une déficience qui leur est intrinsèque. Enfin, le cercle est motivé par le caractère *partiel* des ces raisonnements : considérées indépendamment l'une de l'autre, les positions idéaliste et réaliste ne sont que des abstractions sans objet : « Les deux synthèses *utilisées séparément* n'expliquent donc point ce qu'elles doivent expliquer et la contradiction relevée précédemment demeure

96. THOMAS-FOGIEL 2000, p. 117.

97. Pour reprendre l'excellente analyse de Thomas-Fogiel : « Le réalisme ne peut expliquer la réflexion comme mouvement de soi à soi, car, définissant le Moi comme pur reflet, il ne peut plus expliquer la conscience qui rend possible une telle affirmation. Le philosophe réaliste, qui est lui-même un Moi, en affirmant que "le Moi est reflet", devrait, en tant que philosophe, se définir comme pur miroir du Moi dont il prétend donner la définition. S'il en était ainsi, il ne pourrait pas énoncer la proposition "le Moi est pur reflet" qui suppose une réflexion sur cette conscience et non une simple image ou représentation de cette conscience » (THOMAS-FOGIEL 2000, p. 117).

98. FICHTE 1990, p. 55 ; . c'est Fichte qui souligne. « Aber dabei verhält das Ich sich bloß leidend ; die Grade der Negation sind in ihm [dans le Moi] freilich gesetzt ; aber sie sind auch bloß gesetzt, — für irgend ein intelligentes Wesen außer dem Ich, welches Ich und Nicht-Ich in jener Wirkung beobachtet und nach der Regel der Wechselbestimmung beurteilt, nicht aber für das Ich selbst » (FICHTE [1794–1795] 1997, p. 67 ; c'est Fichte qui souligne ; cf. FICHTE 1962–, I,2, p. 303).

99. FICHTE 1990, p. 55. « Das Ich wäre im angenommenen Falle allerdings eingeschränkt, aber es wäre seiner Einschränkung sich nicht bewußt » (FICHTE [1794–1795] 1997, p. 68 ; FICHTE 1962–, I,2, p. 303).

100. Le Moi observé ou focalisé n'est pas en mesure de devenir le focalisateur à partir du récit que propose le philosophe causaliste. Il faut donc transformer le récit et penser le Moi autrement que par les moyens que sont ceux du causaliste. Nous verrons à l'instant que cette transformation exigera que le philosophe-lecteur réfléchisse sur le rôle constitutif qu'il joue dans la réalisation du récit et *qu'il agisse en conséquence*.

[...] »¹⁰¹. Dans les deux cas, une conclusion s'ensuit : nous sommes loin du *Mensch* concret que nous nous sommes donnés pour tâche de penser.

Mais qui est cet être intelligent à l'extérieur du Moi auquel Fichte fait allusion, celui dont il est dit *qu'il juge selon la loi de la détermination réciproque* ? Le lecteur l'aura sans doute deviné, cet *intelligentes Wesen außer dem Ich*, c'est bien nous, lecteurs de la Doctrine de la science. En effet, après avoir expliqué en quoi l'ensemble du raisonnement menant du point A au point D nous a conduits dans un cercle, le geste de Fichte ne manquera pas d'étonner. Nous l'avons représenté dans le tableau suivant (qui est le pendant de la fig. 22, p. 122, avec laquelle nous avons amorcé notre réflexion sur Fichte au chapitre 3) :

101. FICHTE 1990, p. 56 ; nous soulignons. « Beide synthesen, *abgesondert gebraucht*, erklären demnach nicht, was sie erklären sollen, und der oben gerügte Widerspruch bleibt [...] » (FICHTE [1794–1795] 1997, p. 69 ; nous soulignons ; cf. FICHTE 1962–, I,2, p. 304).

À partir de cette allusion à un être intelligent *se trouvant à l'extérieur du champ de la représentation*, Fichte reprend l'enchaînement des propositions afin de cerner encore une fois la contradiction qui déterminera la tâche à accomplir. Nous n'accompagnerons pas Fichte dans ce calcul d'une complexité sans équivalent dans l'histoire de la philosophie¹⁰². Pour les fins de notre démonstration, il suffira de signaler le sens de la démarche.

En effet, au point E nous constatons que le cercle dans lequel nous nous sommes empêtrés résulte de la loi de la détermination réciproque elle-même. Mais cette loi ne pose pas problème en soi : « [La proposition] ci-dessus énoncée, et qui est contredite, est la proposition de détermination réciproque. Elle ne doit donc être valable qu'en partie : en d'autres termes elle doit être déterminée elle-même, sa valeur doit être limitée par une règle à une certaine sphère (*Umfang*) »¹⁰³. Si la loi de la détermination réciproque a engendré une impasse (le cercle), c'est bien parce qu'elle a déterminé la totalité de nos raisonnements. Ainsi Fichte se propose-t-il de *limiter* la validité de ce concept. Autrement dit, la solution consiste à repenser l'opposition Moi/Non-Moi, de sorte que la détermination réciproque des termes impliqués dans la représentation ne soit que *partiellement* opérante. C'est dire qu'il y aurait une activité dans le Moi qui ne corresponde pas à une passivité dans le Non-Moi (donc une activité indépendante de Moi) et, inversement, une activité imputée au Non-Moi qui ne corresponde pas à une passivité dans le Moi (c'est-à-dire une activité indépendante du Non-Moi)¹⁰⁴. C'est ainsi que naît cette *unabhängige Tätigkeit*, qui sera désormais impliquée dans chaque étape de la solution à construire. Selon I. Thomas-Fogiel :

Au terme de cette analyse, nous comprenons, d'une part, que la représentation, comme visée d'un autre, doit être limitée et nous sommes à même, d'autre part, de saisir un peu mieux ce qu'est l'activité indépendante. Elle est ce qui était impliqué dans notre proposition au moment même où nous mettions en relation d'action réciproque le Moi et le Non-Moi. La remontée du contenu de notre proposition à l'acte qui la permettait (et qui ne saurait s'exprimer par cette proposition) nous permet de mettre en lumière une activité, indépendante de cette proposition. (THOMAS-FOGIEL 2000, p. 127)

Aussi l'activité indépendante répond-t-elle à une question exigée par la mise en relation du Moi et du Non-Moi : *qui* pose la relation et *comment* ?¹⁰⁵ À partir du moment où cette question est posée, à l'aide de ce nouveau « personnage » qu'est l'activité indépendante, l'analyse de Fichte passera du niveau de l'observation à celui de

102. Nous renvoyons à l'excellente analyse de Thomas-Fogiel : THOMAS-FOGIEL 2000, p. 120–249.

103. FICHTE 1990, p. 58. « Der obenstehende Satz, dem widersprochen wird, ist der Satz der Wechselbestimmung. Dieser soll nur zum Teil gelten, d. i. er soll selbst bestimmt, seine Gültigkeit soll durch eine Regel in einen gewissen Umfang eingeschlossen werden » (FICHTE [1794–1795] 1997, p. 70 ; FICHTE 1962–, I,2, p. 305).

104. FICHTE 1990, p. 57–59 ; FICHTE [1794–1795] 1997, p. 69–72 ; FICHTE 1962–, I,2, p. 304–306.

105. Cf. THOMAS-FOGIEL 2000, p. 139.

*l'observateur*¹⁰⁶.

Comme le souligne à juste titre I. Thomas-Fogiel, l'activité indépendante est l'équivalent propositionnel, dans le texte de la *Grundlage*, du philosophe *qui effectue la démarche* qu'il est en train de lire. Et il s'agira maintenant « de montrer très précisément comment la réflexion du philosophe est un élément à part entière dans la solution du problème »¹⁰⁷. À ce stade précis de l'enchaînement, le texte fait signe vers son *ailleurs* : il interpelle le lecteur afin que ce dernier concoure à la construction de la philosophie. Et c'est ici que les dispositions subjectives que nous avons étudiées (talent, esprit, génie) s'avèrent indispensables : « Loin d'être un simple "observateur" qui met en relation deux objets constitués, le philosophe doit, dans tout ce qu'il dit, dégager la structure et l'instance de son dire. La notion d'activité indépendante est le nom que prend l'acte d'effectuation du philosophe ; elle signe le dépassement du fait de la représentation [...] »¹⁰⁸. Enfin, Fichte ne définissait-il pas le *talent* philosophique comme la capacité à saisir l'acte pendant l'action ?¹⁰⁹

Par ailleurs, en vertu de la structure pragmatique de la *Grundlage*, où chaque solution apportée à l'enchaînement des contradictions n'est qu'une précision des termes primitifs (donnés dans les §§ 1–3), la *unabhängige Tätigkeit* du point E est donc *implicitement contenue dans tous les raisonnements antérieurs*. Par conséquent, le début

106. En effet, l'activité indépendante a pour fonction de thématiser *le sujet de l'énonciation de la philosophie* (c'est-à-dire la figure du philosophe) alors que le philosophe est en train de se pencher sur un contenu propositionnel *x* quelconque. D'ailleurs, dans la suite du texte, l'activité indépendante produira deux nouveaux concepts, à savoir la *forme* et la *matière*. Ces concepts peuvent se comprendre aisément à partir de notions pragmatiques : la *forme* propositionnelle correspond à l'*acte d'énonciation*, alors que la *matière* signifie, en contexte fichtéen, le *contenu propositionnel* sur lequel le philosophe se penche. Ainsi, l'activité indépendante permet à Fichte de réfléchir sur la dimension illocutoire de n'importe quel énoncé, en répondant à deux questions : *qui parle ?* et *que fait le philosophe lorsqu'il énonce x ?* En se penchant sur un cas précis, à savoir celui où le philosophe émet une proposition portant sur la structure de la représentation dans sa plus grande généralité (que Fichte nomme de façon télégraphique le *Wechsel*, ou la mise en relation entre un *Moi* et un *Non-Moi*), Fichte écrit ceci : « Wir können den Unterscheidungsgrund der Form des Wechsels von seiner Materie noch deutlicher angeben, wenn wir auf unsre eigne Reflexion reflektieren wollen. Im ersten Falle [dans le cas de la *matière* de la proposition] wird der Wechsel als *geschehend* vorausgesetzt ; es wird demnach von der Art, wie er geschehen möge, völlig abstrahiert, und bloß auf die Möglichkeit der im Wechsel begriffenen Glieder reflektiert. [...] Im zweiten Falle [dans le cas de la *forme* de la proposition] wird auf das Geschehen des Wechsels selbst reflektiert, mithin von den Sätzen, unter denen gewechselt wird, völlig abstrahiert. Die Frage ist [...] *wie* wird überhaupt gewechselt ». Enfin, en prenant pour exemple un aimant et un morceau de fer, Fichte conclut : « Und da findet sich denn, daß ein intelligentes Wesen außer dem Eisen und dem Magnete vorhanden sein müsse, das beide beobachte, die Begriffe beider in seinem Bewußtsein vereinige, und genötigt sei, dem einen das entgegengesetzte Prädikat von Prädikate des andern (ziehen, gezogen werden) zu geben. In dem ersten Falle geschieht eine einfache Reflexion über die Erscheinung, — die Reflexion des Beobachters ; im zweiten geschieht eine Reflexion über jene Reflexion, — die des Philosophen über die Art des Beobachtens » (FICHTE [1794–1795] 1997, p. 82 ; c'est Fichte qui souligne ; cf. FICHTE 1990, p. 65–66 FICHTE 1962–, I,2, p. 314–315).

107. THOMAS-FOGIEL 2000, p. 142.

108. THOMAS-FOGIEL 2000, p. 149.

109. Notons par ailleurs que c'est la définition même de la *Tathandlung*, point d'amorce de la démarche.

du point E n'est que le premier moment où le philosophe se donne pour tâche de *désimpliquer* ce concept des contenus dans lequel il a été opérant sans que le lecteur en ait été conscient. Aussi l'activité indépendante, *contre-regard* lancé au regard actif du lecteur, est-elle à penser, du point de vue narratologique, comme la *voix* de la Doctrine de la science. Le Moi sur lequel nous réfléchissons, quant à lui, est le focalisateur de la démarche. L'enjeu, à partir du point E, est de faire en sorte que le focalisateur et la voix narrative s'unissent.

Enfin, l'activité indépendante possède un statut très particulier vis-à-vis du champ de la représentation dans lequel elle est opérante : elle est *infigurable*, puisqu'elle ne relève pas d'une logique représentationnelle. Elle se définit très précisément comme l'acte d'*énonciation* qui est impliqué dans cette logique (nous y parvenons par le truchement d'un acte de *réflexion* débordant le cadre de la représentation, qui ne porte que sur la mise en relation d'un Moi et d'un Non-Moi et jamais sur la mise en relation du philosophe et du contenu propositionnel qu'il émet). Aussi ne serait-il pas faux de postuler que l'activité indépendante est l'équivalent fichtéen de l'usager imprésentable des traités de perspective que nous avons analysés. En effet, cet usager était indicible par les moyens du système perspectif lui-même. Et lorsqu'un auteur employait le système (le code) pour dire le système à partir de soi (comme dans l'eau-forte de Vignola, fig. 22), la problématique de l'usager se manifestait en donnant lieu à des paradoxes sans issue. Mais il en va autrement chez Fichte : si l'activité indépendante surgit lorsque le lecteur réfléchit sur sa propre réflexion, cette nouvelle instance sera la voie royale menant à la solution du problème de la représentation.

Afin de mieux saisir cette structure et d'anticiper sur l'argumentation que nous développerons dans le prochain chapitre, nous souhaitons ouvrir une parenthèse en étudiant brièvement une image ayant fait l'objet d'une analyse pertinente de l'historien de l'art français Pierre Lagrange¹¹⁰. Nous la choisissons à dessein, car il s'agit, aux yeux des éditeurs de l'ouvrage *La performance des images* (Bruxelles, 2010) dans lequel elle a été reproduite, d'un exemple paradigmatique d'une « image performative ».

Dans sa contribution à cet ouvrage collectif, Lagrange se propose de réfléchir sur la structure et sur la rhétorique des images parascientifiques. Bien que le cadre de son article ne soit pas pertinent pour éclairer notre propos, cet auteur se penche sur une illustration d'un grand intérêt, issue d'un livre pour adolescents (fig. 34) ; il s'agit d'un dessin de l'illustrateur Graham Kaye publié dans le roman *Tom Swift on the Phantom Satellite* (New York, Grosset and Dunlap, 1956). Cette image a sa place dans notre propos pour deux raisons : d'une part elle permet de comprendre, en termes

110. LAGRANGE 2010, p. 178–192.



illustration retirée

Fig. 34. — Victor Appleton II (pseudonyme de Harriet Stratemeyer Adams), *Tom Swift on the Phantom Satellite*, New York, Grosset and Dunlap, 1956, illustration de Graham Kaye, impression en offset. Reproduction dans DIERKENS, BARTHOLEYNS ET GOLSENNE 2010, p. 189.

figuratifs, ce que Fichte entend par l'activité indépendante. D'autre part, sa structure est redevable aux *Rückenfiguren* de Caspar David Friedrich. Elle nous permet ainsi de donner un aperçu de la suite de notre argumentation tout en éclairant une de ses articulations nodales.

L'image représente le héros du roman, Tom Swift, alors qu'il étudie un phénomène céleste à l'aide d'un télescope. Tom Swift est vu de dos tenant un crayon et un carnet dans ses mains ; il se penche légèrement vers la droite en détournant son regard du télescope afin d'observer plus directement l'astre le surplombant. Selon l'analyse que propose Lagrange, cette image révèle qu'il est « impossible d'avoir en même temps le héros qui regarde et le lecteur si on passe par l'instrument »¹¹¹. En effet, le propre de cette illustration (et de celles qui documentent les phénomènes ovnis) est d'esquiver l'iconologie spécialisée qui est employée habituellement dans les images scientifiques et de s'adresser plus directement aux vécus cognitifs du spectateur — vécus qui sont les *mêmes* que le récit impute à son protagoniste Tom Swift. Bref, elle répond à une nécessité « phénoménologique », pour ainsi dire : « d'avoir accès aux faits ». Dès lors, comme le précise Lagrange, « L'auteur, et l'illustrateur, sont donc obligés d'inventer des situations qui permettent ce partage avec le lecteur *et de faire voir au lecteur* »¹¹².

Pour le dire en termes narratologiques, le roman vise à faire en sorte que le focalisateur ait une expérience de l'objet céleste qui soit *identique* à celle du narrateur (et, par effet d'implication, du lecteur). Le paradigme de l'image-témoignage s'inscrit pleinement dans la logique de témoignage du roman lui-même. Mais dans le cas de l'illustration, cette dynamique est d'un autre ordre : ici il est question de faire en sorte que le focalisateur et le *spectateur* aient le même regard sur l'objet céleste. Dans les deux cas, il s'agit d'une expérience *immédiate* (au sens cognitif), en présence de la chose même. Et c'est pourquoi le héros Tom Swift se détourne du télescope, selon Lagrange.

Cela posé, il convient de constater que la *structure* de cette image fait appel, ne serait-ce implicitement, à la participation d'une « activité indépendante » : celle que le spectateur met à contribution. Deux éléments figuratifs sont au fondement de cet appel extra-pictural : le héros vu de dos et la monstration de l'astre. Le problème que cette image est censée résoudre est le suivant (nous prions le lecteur de remarquer le parallèle avec la *Grundlage*) : comment faire en sorte que le spectateur soit intégré dans le champ du représenté *en tant que témoin* et ce, *au même titre* que le protagoniste fictionnel qui est lui-même témoin d'un phénomène *x*. Autrement dit : il s'agit de créer une image dans laquelle il est possible de passer de façon fluide du niveau du focalisateur à celui de l'usager.

111. LAGRANGE 2010, p. 188.

112. LAGRANGE 2010, p. 189 ; nous soulignons.

Selon Lagrange, *la mise en partage du regard sur l'astre est censée résoudre ce problème*, du moins partiellement. Pour que le spectateur ait l'impression de voir la même chose que le protagoniste, il faut que l'astre soit un spectacle commun. Or dans ce cas, un second dispositif figuratif s'impose : *le héros doit être représenté de dos*. En effet, en voyant le protagoniste engagé dans l'acte de voir la même chose que lui, *le spectateur regarde son propre regard* alors que son geste consiste aussi à regarder le spectacle céleste. Par conséquent, il *sait* qu'en regardant, son regard est *aussi* un objet sur lequel il prête attention alors que sa conscience se dirige sur l'astre. À notre sens, ce dispositif réussit à reconduire les propos de Fichte sur le plan figuratif : une relation entre un sujet (Tom Swift) et un objet (l'astre) est mise en scène ; mais pour bien thématiser tous les éléments qui la constituent, la relation binaire sujet-objet est insuffisante. Et pour cause : la représentation est une relation à trois termes à laquelle participe aussi le spectateur. Ainsi, cette illustration *traduit visuellement* ce que Fichte propose *textuellement* : « Le Moi se pose comme déterminé par le Non-Moi »¹¹³.

C'est ainsi que le dispositif de la *Rückenfigur* permet au spectateur de faire l'expérience, par le biais d'une image, du regard duplice¹¹⁴ qui est sien : en posant les yeux sur le tableau, il *sait* que son propre regard sur l'image est en même temps *conscience* de ce regard. Dans ce cas, l'image traduit figurativement la structure de la conscience que dégage Fichte au point E : la relation sujet-objet (la représentation) est aussi et indissociablement conscience de la relation sujet-objet (conscience de soi).

Cependant, nous ne sommes pas tout à fait d'accord avec l'interprétation proposée par Lagrange, selon laquelle l'image de Tom Swift serait une image performative. En effet, il nous semble que cet exemple démontre très précisément la thèse inverse : *à strictement parler, il n'y a pas d'image performative*. Dans le cas actuel, cela se traduit par le fait que l'image n'arrive pas à concrétiser, sur le plan pragmatique, ce qu'elle annonce sur le plan figuratif. À notre sens, il est une importante différence entre le point de vue du spectateur réel et celui du protagoniste, qui est dirigé sur l'objet céleste (l'analyse de P. Lagrange ne prend pas acte de cette disjonction). En effet, il nous semble qu'il y a une asymétrie entre les deux pôles constitutifs de l'axe interlocutoire je-tu, qui correspond ici à l'axe constitué par le regard du spectateur et celui de la figure vue de dos. Pour le comprendre, il suffit de prêter attention à l'espace vide se trouvant à l'extrême gauche de l'illustration. Celui-ci est à lire à la

113. Il importe de remarquer que dans cette affirmation le narrateur n'est pas le focalisateur. Cette instance est dévolue au Moi. C'est bien ce que fait l'image que nous étudions ici : elle dissocie le focalisateur et le spectateur tout en les reliant par l'acte de voir qu'ils partagent. Ainsi, dans les deux cas, l'astre est vu. Dans l'affirmation de Fichte, au terme des développements du point E (qui se prolongent dans la partie pratique de la *Grundlage*), le Moi focalisateur et le narrateur se posent tous deux comme déterminés par le Non-Moi.

114. C'est-à-dire selon la solution duplice qu'apporte Fichte au cercle du réalisme et de l'idéalisme : le regard *sur* la représentation est *savoir de* ce même regard.

lumière d'une certaine rhétorique de l'image mise en place depuis la Renaissance, dans laquelle l'espace pictural prévoit une place pour le spectateur qui est à la fois interne et externe à la représentation. À titre d'exemple, nous renvoyons à une image très connue : la *Lamentation* de Giotto dans la chapelle Scrovegni à Padoue (vers 1304–1306). Dans la *Lamentation* comme dans l'image de Tom Swift, il y a un vide figuratif à gauche du personnage vu de dos. Ce vide s'avère être un *reste*, c'est-à-dire une donnée figurative ne s'inscrivant pas dans la logique autotélique des regards qui est postulée par l'équivalence des points de vue du spectateur et de la *Rückenfigur*. Ainsi, en inscrivant son regard dans ce lieu, l'utilisateur de l'image de Tom Swift s'écarte non seulement de la trajectoire de l'astre qui se dirige vers la droite, c'est-à-dire vers le personnage auquel le regardant s'identifie, mais aussi, il s'extrait de l'axe je-tu afin de se projeter dans un autre lieu, non thématiquement par la lecture que propose Lagrange autour de l'immanence de la dynamique performative. Un lieu qui, à vrai dire, met au défi les fondements mêmes d'une telle lecture.

Tout comme dans les traités de perspective que nous avons étudiés, l'écart entre le regard et son lieu serait donc insurmontable. En dernière analyse, les deux instances du regard dont il s'agit ici *ne voient pas la même chose*. Dès lors, il conviendrait peut-être de parler de ruses de la performativité et non pas d'images performatives. Signalons de façon anticipative que les *Rückenfiguren* de Caspar David Friedrich s'inscrivent pleinement dans cette mouvance.

(4) *La métalepse de l'utilisateur*

Dans l'économie du point E l'activité indépendante est le nom que porte la thématization du lecteur dans ce qu'il lit — pourvu que nous envisagions le lecteur comme un locuteur effectuant les actes performatifs qu'il a sous les yeux sous forme écrite (la *Grundlage* serait donc un script). En introduisant cette activité indépendante dans le récit de la raison, Fichte ne fait rien de moins qu'ouvrir son discours sur la sphère de l'énonciation de la philosophie. Soudainement, au sein de la narration philosophique de la *Grundlage* surgit un nouvel élément, un nouveau personnage, appartenant à deux *niveaux* simultanément, à savoir à celui de l'énonciation et à celui de l'énoncé. En cela l'activité indépendante de Fichte correspond à une stratégie que la narratologie d'inspiration genettienne appelle la *métalepse*. Toutefois, il importe d'insister sur le caractère foncièrement inédit de la démarche de Fichte : en effet, l'intervention du lecteur dans la *Grundlage* donne lieu à une « figure » qu'il conviendra d'appeler une *métalepse du sujet de l'énonciation* (qui est sans équivalent dans la théorie des métalepses de G. Genette et de ses disciples). Ainsi, nous trouvons chez Fichte ce que nous avons cherché en vain en interrogeant les traités de perspective : *la prise en*

compte de l'usager. L'œil, tel que l'entend Fichte, serait donc l'impensé réflexif de l'âge classique...

Pour mémoire, la métalepse est une *transgression* des niveaux diégétiques. Selon les enseignements de la narratologie, la métalepse se veut une opération par le biais de laquelle il y a court-circuit de l'organisation du récit. Aux yeux de G. Genette, les figures métaleptiques les plus courantes se rangent dans l'une des deux catégories suivantes : (1) les *métalepses de l'auteur* (où la figure de l'auteur fait acte de présence dans le récit), et (2) les *métalepses de narrateur* (où le narrateur se met lui-même en scène dans ce qu'il raconte).

En définissant la métalepse de l'auteur, Genette postule que « [cette] variété de métalepse consiste, je le rappelle dans les termes de Fontanier, à “transformer les poètes en héros des faits qu'ils célèbrent [ou à] les représenter comme opérant eux-mêmes les effets qu'ils peignent ou chantent” ». Aussi la métalepse de l'auteur recouvre-t-elle des cas où l'auteur « est représenté ou se représente comme produisant lui-même ce qu'il ne fait, au fond, que raconter ou décrire »¹¹⁵. Les métalepses de narrateur, quant à elles, ont lieu dès qu'il y a « intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique »¹¹⁶. D'ailleurs, la métalepse serait une stratégie narrative par le truchement de laquelle la frontière entre le monde de la narration et le monde narré est franchie. Toutefois, selon Sophie Rabau, cette dynamique préserve encore « l'idée de l'existence distincte et séparée du monde de l'énoncé et du monde de l'énonciation. On admet qu'il est possible de les distinguer puisque l'on va de l'un à l'autre »¹¹⁷.

Sans doute la richesse de cette opération discursive tient à son caractère intermédiaire, la métalepse étant une opération omniprésente dans les médias où il est possible de raconter une histoire. De plus, signalons que les métalepses ont pour objet la représentation elle-même : les métalepses se caractérisent par une rupture pratiquée au sein d'une continuité représentationnelle (le récit), qu'elles ont pour tâche de mettre en spectacle. En effet, par le truchement du processus métaleptique, la représentation se dévoile *en tant que* représentation.

À ce type de métalepse que Genette a été le premier à recenser, la fortune critique de cette notion a ajouté une seconde classe de métalepses, dont le propre n'est pas de mettre en scène le narrateur ou l'auteur. Il s'agit de ce que Marie-Laure Ryan nomme les *métalepses ontologiques*¹¹⁸. En effet, si les métalepses du premier type (de narrateur ou de l'auteur, que M.-L. Ryan qualifie de « rhétorique ») signalent

115. GENETTE 2005, p. 23.

116. GENETTE 1972, p. 244.

117. RABAU 2005, p. 61.

118. Selon Ryan, les métalepses décrites par Genette sont des *métalepses rhétoriques*. Il s'agit des cas où la frontière transgressée a trait à la dimension *illocutionnaire* du texte.

une rupture pratiquée au niveau de l'énonciation, il n'en demeure pas moins que « the represented world remains the same »¹¹⁹. Cependant, « [the] second type [les *métalepses ontologiques*] occurs when a story is told as fiction, creating not only a change of narrating voice, but also a change of world »¹²⁰. En employant le concept de la *pile* (*stack*), issu de l'informatique, Ryan écrit :

Metalepsis is the operation by which narrative challenges the structure of the stack. [...] Metalepsis is a grabbing gesture that reaches across levels and ignores boundaries, bringing to the bottom what belongs to the top or vice versa. [...] Nearly all the metalepses found in literature before the twentieth century belong to the first type. Rhetorical metalepsis interrupts the representation of the current level through a voice that originates in or addresses a lower level, but without popping the top level from the stack. [...] In the rhetorical brand of metalepsis, the author may speak *about* her characters, presenting them as creations of her imagination rather than as autonomous human beings, but she doesn't speak *to* them, because they belong to another level of reality. *Communication presupposes indeed that all participants belong to the same world* [...]. (RYAN 2004, p. 441–442 ; nous soulignons)

Cela étant dit, c'est à partir de cette ultime frontière, *celle séparant le monde communicationnel humain de l'univers des personnages*, que Ryan se propose de réfléchir sur la *métalepse ontologique* : « Whereas rhetorical metalepsis maintains the levels of the stack distinct from each other, ontological metalepsis opens a passage between levels that results in their interpenetration, or mutual contamination »¹²¹. Se distinguant *toto coelo* de l'intention rhétorique de la *métalepse narrative*, la *métalepse ontologique* a pour visée la conscience même du lecteur : « [in] a narrative work, ontological levels will become entangled when an existent belongs to two or more levels at the same time, or when an existent migrates from one level to the next, causing two separate environments to blend »¹²².

Mais prenons garde : bien que la *métalepse ontologique* permette de franchir le seuil séparant des mondes narratifs hétérogènes, il n'en demeure pas moins que l'ultime frontière — celle séparant le lecteur du champ de la narration — demeure intacte. En effet, selon M.-L. Ryan : « the so-called “reality” that becomes affected by the events of a higher level is not the world in which the actual reader and author are located, but the first level of the fictional tower »¹²³. Dès lors, la *métalepse*, qu'elle soit rhétorique ou ontologique, est subordonnée *au pacte de la fiction* qui, d'entrée de jeu, circonscrit l'espace du lecteur en le distinguant du champ de la représentation. « In

119. RYAN 2004, p. 440.

120. RYAN 2004, p. 440.

121. RYAN 2004, p. 442.

122. RYAN 2004, p. 442. Ryan donne pour exemple la pièce de Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, dans laquelle les personnages s'adressent à l'auteur et l'exhortent à écrire une pièce qui les mette en scène. Voir PIRANDELLO [1921] 1971.

123. RYAN 2004, p. 444.

other words, the actual base of the narrative stack, the world of ground zero, remains protected from metaleptic phenomena »¹²⁴. *Protected from what*, se demandera-t-on ?

Sans doute, la réponse de M.-L. Ryan ne manquera pas d'étonner : ce type de métalepse protège le lecteur de la folie ; c'est un garde-fou l'empêchant de sombrer dans le monde de la fiction et de s'y identifier radicalement. Et voilà la raison pour laquelle le genre littéraire par excellence de la métalepse ontologique, c'est le genre *fantastique* :

This protection of the real-world foundation of the stack means that ontological metalepsis, in contrast to the rhetorical version, *is incompatible with a realistic framework*. [...] Since ontological transgressions cannot involve the ground level of reality, they cannot, by analogy, occur in a fictional world that claims to respect the logical and physical laws of the real world, unless they are confined to the private sphere of an insane individual who confuses the real and the imaginary, such as Don Quixote. (RYAN 2004, p. 444 ; nous soulignons)

Et pourtant, en dépit de l'enseignement de la narratologie, l'*activité indépendante* de la *Grundlage* — qui opère une transgression entre deux niveaux narratifs — a très précisément pour fonction de faire en sorte que les mondes du lecteur, de l'auteur et du protagoniste (le Moi observé) *communiquent* et ce, dans le cadre d'une diégèse qu'il serait erroné de tenir pour « fantastique ». En effet, la *Grundlage*, en tant que mise en scène de la raison par elle-même, est un « récit » des plus réalistes : en vertu du dispositif performatif qui en est le point de départ, ce dont il est question dans ce livre — ce à quoi se réfèrent les diverses propositions que nous avons brièvement étudiées —, c'est l'acte *réel* pris en charge par le lecteur à chaque fois que ce script devient « performance ». Pour le dire autrement : sauf en cas d'échec, le référent de la *Grundlage*, c'est le lecteur réel alors qu'il est engagé dans l'acte de lire et d'effectuer les propositions qu'il a sous les yeux. Mais ce lecteur-référent est aussi l'utilisateur qui déborde du cadre représentationnel.

En dernière analyse, la *Grundlage* s'avère un texte sans équivalent dans l'univers de récits en ceci qu'il effectue, avec le concours du lecteur, une véritable construction métaleptique qui franchit pourtant l'ultime frontière entre lecteur et monde narré¹²⁵. La *Grundlage* est donc le contre-exemple de la théorie des métalepses ontologiques de Ryan : il s'agit, après tout, d'un texte permettant d'atteindre la réalité du lecteur en *affectant* ce dernier au monde du récit et vice-versa. On le fait en employant ce qui est sans conteste un discours de type « réaliste » s'appuyant sur la *raison* et du protagoniste (le Moi observé) et du lecteur (le Moi absolu) au sein d'un enchaînement

124. RYAN 2004, p. 444.

125. Il se pourrait que la théorie des métalepses, dont l'objet premier a été la fiction littéraire, soit à repenser en fonction des différents contextes dans lequel la métalepse a lieu. Le discours philosophique ayant sa propre grammaire et ses propres règles, nous soupçonnons que la métalepse en philosophie risque de recouvrir des cas auxquels les narratologues n'ont pas songé...

diégétique qui est tout *sauf* fiction¹²⁶. Ici, le lecteur *anime* véritablement son homologue dans le champ du représenté, avec lequel il fusionne. À proprement parler, il ne s'agit donc plus d'un homologue, mais d'une dimension en propre du lecteur lui-même (sa *Menschheit*). Voilà le sens de l'*esprit* (*Geist*) que Fichte imputait à son disciple dans les *Leçons sur la lettre et l'esprit*. Avoir de l'esprit, c'est incarner l'identité visée entre *Gelehrter* et *Mensch*, entre Moi absolu et Moi observé ; en un mot : c'est concrétiser le *Ich bin* postulé dans la *Tathandlung*.

Aussi la métalepse que Fichte construit dans le point E diffère-t-elle *qualitativement* de la métalepse rhétorique. Tandis que cette dernière recouvre des cas de transgression narrative mettant en scène la figure du narrateur ou de l'auteur, la métalepse impliquée dans l'acte de lire et d'effectuer la *Grundlage* innove en ceci qu'elle thématise *le lecteur lui-même*, qui est identifié au *sujet de l'énonciation*. En effet, au point E le *locuteur* (le philosophe, le lecteur, le sujet de l'énonciation) devient un des éléments se manifestant dans le champ du représenté que nous devons manipuler afin de résoudre le problème de la représentation. Cette intervention extradiégétique (c'est-à-dire provenant d'un lieu autre que celui de la relation Moi/Non-Moi : il s'agit après tout d'un *intelligentes Wesen* außer dem *Ich*) a pour unique finalité de mettre en scène un fait, à savoir que la relation binaire sujet-objet (Moi et Non-Moi) s'avère une relation à *trois termes*. Dire la vérité de la représentation, c'est nécessairement thématiser le point de vue de l'énonciation, qui est impliqué malgré lui dans la relation faisant l'objet de l'explication. Telle est la fonction de cette activité indépendante sur laquelle s'appuie l'ensemble du point E.

Par conséquent, dans la *Grundlage* la métalepse du lecteur a lieu alors que les deux séries (celle du Moi observé et celle du Moi qui observe) sont progressivement fusionnées. La mise en scène du champ de la représentation se double donc de la thématisation du spectateur-acteur pour qui ce champ s'est constitué. Le dénouement du cercle a pour condition que le lecteur devienne conscient qu'il est *impliqué*, de façon constitutive, dans ce qui doit être expliqué (la conscience du Moi observé). Par le biais de ce savoir, le Moi observé pourra assumer sa fonction focalisatrice et le récit pourra se clore en s'énonçant à partir de lui. (Le Moi observé pourra enfin se poser comme déterminé par le Non-Moi¹²⁷.) L'effectuation de la métalepse, avec le concours du lecteur, est le moment où le Moi observé sera enfin pensé comme un être intelligent pouvant dire *je* et pouvant représenter et vouloir. La métalepse est donc le *moyen* de communiquer à autrui que le geste d'autoproduction du *Mensch*

126. Nous reviendrons sur cette affirmation en fin de chapitre.

127. Cela n'a lieu que dans la partie pratique de la *Grundlage* (au § 5), où Fichte propose la théorie de l'effort (*Streben*) dans laquelle le Moi se pose enfin *comme* se posant soi-même. À ce sujet, nous renvoyons à ZÖLLER 1998, p. 53.

doit coïncider avec la conscience de soi du lecteur. Métalepse performative s'il en est, cette structure pragmatique au cœur de la *Grundlage* se peut comprendre comme une radicalisation du *Bildungsroman* classique, où les cas de métalepses sont de type rhétorique. En effet, ce que la *Grundlage* « met en forme », ce n'est pas *seulement* le protagoniste *dans* la fiction (comme c'est le cas encore dans le *Wilhelm Meister* de Goethe ou dans le *Franz Sternbald* de Tieck, deux *Bildungsromane* ayant pour protagonistes des figures d'artistes)¹²⁸, mais bien le lecteur réel — ce matériau sur lequel travaille le texte en vue d'accomplir l'homme en totalité, c'est-à-dire *l'homme génial* des *Leçons sur la lettre et l'esprit* de 1794. Nous comprenons enfin en quoi le Moi est une entité performative et géniale simultanément : radicalement autonome, le Moi se saisit lui-même qu'à partir de lui-même. Tout comme la figure de l'artiste de génie, il se donne lui-même sa propre loi. « La poésie dissout un être étranger en être propre »¹²⁹, affirmait Hardenberg. Or, c'est bien parce que « [d]evenir un homme est un art »¹³⁰.

Enfin, par souci d'exhaustivité, nous signalons le moment conclusif de la théorie fichtéenne de la représentation : au point E, avons-nous précisé, le lecteur découvre qu'avec l'activité indépendante, Fichte est en train de construire une image de sa propre rationalité, c'est-à-dire celle que le lecteur s'est engagé à mettre à contribution dans le récit de la genèse du Moi. Progressivement, ce nouveau personnage se révèle : il est le lecteur. Le point culminant a lieu lorsque le Moi observé (initialement le focalisé) disposera de tous les éléments lui permettant d'assumer sa fonction focalisatrice et de rejoindre le point de vue du narrateur-focalisateur initial. Cependant, cela n'a lieu que dans la partie pratique de la *Grundlage* (§ 5). C'est là que le Moi observé devient enfin capable « de se poser comme déterminé par le Non-Moi » de façon conséquente, sur le plan de l'énonciation. Dès lors, le récit subit une transformation : il devient un récit à focalisation interne et toutes les propositions seront énoncées du point de vue du Moi observé¹³¹.

Le lecteur aura sans doute constaté l'originalité de Fichte, autant en matière de philosophie que de narratologie. En effet, tout au long du processus menant de A à E, le narrateur-focalisateur était le lecteur et celui-ci a permis à son homologue dans le champ du représenté à accéder à son point de vue. Les gestes *réels* posés par le lecteur (sa « performance » pour ainsi dire) ont été l'instrument permettant au récit

128. Voir GOETHE 1795 et TIECK 1798.

129. HARDENBERG 2004, p. 133. Il s'agit là d'une affirmation de type narratologique qui contient *in nucleo* la structure de la *Grundlage*.

130. HARDENBERG 2004, p. 156. Dans le prochain chapitre, nous démontrerons comment cette métalepse a fait l'objet de diverses productions romantiques.

131. À la lumière de cette transformation, il conviendrait plutôt d'écrire cela autrement : toutes les propositions sont énoncées du point de vue du Moi qui, maintenant, est en mesure de s'observer.

de se transformer et à son protagoniste de devenir un être capable de dire *je*. La métalepse de l'usager, véritable clé de voûte narratologique de la *Grundlage*, est le procédé de cette mise en partage de l'autonomie. Cela ne sera pas sans importance dans notre lecture du romantisme : nous verrons comment les auteurs romantiques se sont appropriés — et ont transformé — cette structure en inscrivant leur projet artistique sous son égide.

(5) *La métaphilosophie est une théorie de la narration*

Pour terminer, il convient de réfléchir brièvement sur le statut *fictionnel* du texte de Fichte. En effet, il n'est pas tout à fait vrai de postuler que la *Grundlage* récuse la fiction. En études fichtéennes, plusieurs auteurs ont insisté sur le fait que l'ensemble du § 4, selon les dires même de Fichte, est un enchaînement de possibilités fictives aboutissant sur un *Faktum*, c'est-à-dire à un fait apodictique correspondant véritablement à la constitution de l'esprit humain¹³². À ce sujet, les propos de Fichte sont très clairs. Avant de procéder à narrer « l'histoire pragmatique de l'esprit humain » dans l'ultime section du § 4 (la *Déduction de la représentation*), Fichte revient sur le *statut* des propositions qui ont été émises jusqu'à présent en précisant en quoi elles relèvent (ou pas) d'un *fait* existant réellement dans l'esprit du Moi observé et du philosophe/lecteur :

Toutes les possibilités intellectuelles (*Denkmöglichkeiten*) que nous pensions, tout au long de notre recherche, et que nous pensions avec la conscience de les penser, étaient aussi des faits de notre conscience, en tant que nous philosophions : mais il s'agissait de faits, produits *artificiellement* (*künstlich*) ; selon les lois de la réflexion, par la spontanéité de notre pouvoir de réflexion¹³³. (FICHTE 1990, p. 103 ; c'est Fichte qui souligne)

Dès lors, les hypothèses émises dans les points A à D (et dans une partie du point E que nous n'avons pas étudiée) relèvent de l'*art* philosophique : à ce titre, elles ne sont que de *fictions*, auxquelles ne correspond aucune réalité, ni dans l'esprit du philosophe/lecteur ni dans celui du Moi observé sur lequel on réfléchit. L'aboutissement ultime du point E s'avère d'un autre ordre : il s'agit d'un *fait*, au sens fort du terme :

La possibilité intellectuelle seule restante, et présentement établie, après le rejet de tout ce qui a été démontré comme faux, est aussi tout d'abord un fait artificiellement produit par la spontanéité de l'acte de philosopher : il est tel pour autant qu'il a été élevé à la conscience (du philosophe) par la médiation de la

132. Voir à ce sujet CROWE 2008, p. 268–287.

133. « Alle im Verlauf unsrer Untersuchung aufgestellten Denkmöglichkeiten, die wir uns dachten, die wir uns mit Bewußtsein unsers Denkens derselben dachten, waren auch Fakta unsers Bewußtseins, inwiefern wir philosophierten ; aber es waren durch die Spontaneität unsers Reflexionsvermögens nach den Regeln der Reflexion *künstlich* hervorgebrachte Fakta » (FICHTE [1794–1795] 1997, p. 139 ; FICHTE 1962–, I,2, p. 363).

réflexion ; ou plus proprement dit : la *conscience* de ce fait est un fait produit par l'art. Mais la proposition placée au sommet de notre recherche doit être vraie ; en d'autres termes quelque chose doit lui correspondre dans notre esprit et cette proposition ne peut être vraie qu'en ce *seul* sens, qui a été établi ; par conséquent quelque chose existant originellement dans l'esprit et indépendamment de notre réflexion, doit correspondre à cette idée prise en ce sens. Je nomme fait, ce qui a été établi dans la signification la plus élevée de ce terme et d'après laquelle toutes les autres possibilités de pensée introduites ne peuvent être des faits ¹³⁴. (FICHTE 1990, p. 103 ; c'est Fichte qui souligne)

Ainsi, à cette narratologie des instances du discours que nous venons d'étudier s'ajoute une seconde dimension, d'ordre poétique, qui a trait à la théorie de la *fiction*.

En effet, nous avons constaté que la *Grundlage* se veut un script dont le mode d'emploi vise l'effectuation des actes qu'il « décrit » ¹³⁵. À ce titre, il est structuré par deux dimensions performatives hétérogènes et opposées : dans un premier temps (§ 4, points A–D) le texte met de l'avant des actes d'assertion feints (fictionnels) et constitue ainsi un « roman de la raison », pour employer une expression romantique (justifiée à notre sens), motivée par la structure pragmatique que nous venons d'étudier. Or, après avoir passé en revue, systématiquement, toutes les assertions illocutoires possibles s'inscrivant dans le cadre de la théorie de la représentation que la *Grundlage* met en place, Fichte propose une théorie de la feintise ¹³⁶ permettant de discerner le statut fictionnel des actes illocutoires accomplis. Dans cette optique, la *Grundlage* contient une théorie de sa propre fictionalité, que Fichte distingue soigneusement du champ de l'efficacité réelle de la performativité. À partir d'un tel constat, la *Grundlage* procède à la construction d'un acte illocutoire « effectif » (au sens de la *Wirklichkeit*) avec le concours du lecteur (état conclusif du point E). Ce n'est que grâce à l'effectuation de ce geste que le lecteur peut dire, véritablement, que *le Moi se pose comme déterminé par le Non-Moi*.

Par conséquent, il y aurait deux types d'énoncés dans la *Grundlage* : ceux qui contreviennent au principe d'égalité posée au départ (selon lequel voix = mode) ; et ceux qui le concrétisent. Le premier groupe englobe tous les énoncés de type « le

134. « Die jetzt aufgestellte, nach Absonderung alles erwiesenen Falschen, einzig übrigbleibende Denkmöglichkeit, ist zuvörderst auch ein solches durch Spontaneität des Philosophierens künstlich hervorgebrachtes Faktum ; es ist dies, insofern es vermittelt der Reflexion zum Bewußtsein (des Philosophen) erhoben worden ist ; oder noch eigentlicher, das *Bewußtsein* jenes Faktums ist ein durch Kunst hervorgebrachtes Faktum. Nun soll aber der unsrer Untersuchung an die Spitze gestellte Satz wahr sein, d. i., es soll ihm in unserm Geiste etwas korrespondieren ; und es soll nur auf die *eine* aufgestellte Art wahr sein können, mithin muß unserm Gedanken von dieser Art etwas in unserm Geiste ursprünglich, unabhängig von unserer Reflexion Vorhandnes, entsprechen ; und in diesem höhern Sinne des Worts nenne ich das Aufgestellte ein Faktum, in welchem es die übrigen angeführten Denkmöglichkeiten nicht sind » (FICHTE [1794–1795] 1997, p. 139 ; FICHTE 1962–, I,2, p. 363).

135. Ce mot est une approximation ; il vaudrait mieux dire : les actes illocutoires que les propositions de la *Grundlage* permettent d'effectuer.

136. Bien entendu, cette théorie elle-même n'est pas feinte. Nous employons le terme *feintise* en nous référant à l'ouvrage de J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?* (SCHAEFFER 1999, p. 92 sqq.)

Non-Moi est la cause des représentations dans le Moi » (principe de causalité, point C). De tels énoncés sont philosophiquement faux puisqu'ils ne remplissent pas l'exigence pragmatique de Fichte : émettre des propositions qui prennent en charge le fait de leur énonciation. Dans l'exemple choisi, le sujet de l'énoncé (le Moi conçu selon le principe de causalité) est sans commune mesure avec la voix du locuteur, c'est-à-dire avec le sujet de l'énonciation, qui n'est pas inclus dans l'énoncé, que, pourtant, il émet. Dans la perspective pragmatique de Fichte, en régime scientifique voix et mode sont des fonctions qui doivent se déterminer mutuellement.

Dès lors, la théorie fichtéenne de la voix *est aussi une théorie de la fiction*. Lorsque le mode et la voix sont dissemblables, les assertions effectuées relèvent de la feintise et, par conséquent, d'un échec performatif. En dernière analyse, celles-ci ont bel et bien une réalité, à savoir la réalité (simulation) que nous imputons à toute fiction.

Pour ce qui est des énoncés qui sont philosophiquement vrais, Fichte dira qu'ils honorent l'exigence de l'identité énonciatrice voix = mode. Ainsi la *Grundlage* possède-t-elle une théorie de son propre procès pragmatique, dans la mesure où elle contient une réflexion sur le *statut* des énoncés qui y sont émis : le énoncés véhiculant une inadéquation entre le mode et la voix relèvent de la *simulation* et là les propos de Fichte sont tous à fait conformes à ceux de Genette sur cette question¹³⁷. Il en va autrement pour les énoncés performatifs : ils sont « non-fictionnels » puisqu'ils sont ceux où le philosophe qui parle et le Moi dont il parle se sont formés l'un à l'image de l'autre.

Résultats

À la lumière des analyses que nous avons proposées dans les deux derniers chapitres, nous sommes maintenant en mesure d'émettre une série de thèses sur l'ensemble du discours fichtéen. Nous souhaitons qu'elles soient lues comme un résumé synthétique de ces recherches, et à titre de prémisses du paradigme romantique que nous allons maintenant approfondir :

1. La *Wissenschaftslehre* est une *image motrice* incitant l'utilisateur à agir.
2. La *Wissenschaftslehre* est un *script* qui doit être *animé* dans le cadre d'une performance. Sa forme s'apparente à celle des romans de formation.
3. Le sujet aussi bien que l'objet de ce script/roman, c'est l'acteur lui-même : ce dont il y est question, c'est le geste posé par le récepteur. Inversement : ce qui y est joué, c'est le fait que le récepteur parle sur ce qu'il y joue.

137. GENETTE 1991, p. 41-63.

4. Ces interférences entre les niveaux de l'énonciation et de l'énoncé ont pour concrétisation une *figure* : la métalepse de l'utilisateur.
5. La métalepse de l'utilisateur est un *moyen* pour éveiller le récepteur à son autonomie. Le script a pour but l'accomplissement de la métalepse (c'est-à-dire sa performance effective).
6. La *Wissenschaftslehre* est un *dispositif* dont les contenus sont « infigurables », ils ne peuvent être concrétisés que sous forme d'actes.
7. Les compétences requises pour effectuer ces actes sont : le *génie* et l'*imagination*.
8. Ce qui résulte de cette mise à contribution du génie et de l'imagination : *une création qui ne peut exister autrement*.
9. Chez Fichte, la « philosophie de la philosophie » (*Wissenschaftslehre*) est aussi et en même temps narratologie/poétique : la théorie du savoir est indissociablement théorie des instances du récit et des modalités de la fiction.

5. Les dispositifs relationnels de Caspar David Friedrich

Le caractère de la rationalité consiste en ce que l'être agissant et l'être agi sont un et même ; et par cette description la raison comme telle est circonscrite de façon exhaustive. — L'usage a déposé ce concept sublime, pour ceux qui sont capables de le concevoir, c'est-à-dire pour ceux qui sont capables de produire l'abstraction de leur propre moi, dans le mot : Moi ; c'est pourquoi l'on a caractérisé la raison en général par l'égoïté¹. (FICHTE 1998, p. 17 ; c'est Fichte qui souligne)

Cependant, l'homme est pour nous le premier être connu qui ne soit pas miroir de l'univers simplement pour une intelligence étrangère ; mais parce que son activité revient en soi, il peut l'être aussi pour soi-même. Mais la clarté, l'énergie, la plénitude, l'exhaustivité avec lesquelles l'univers se reflète dans un esprit humain et avec lesquelles, à son tour, ce reflet se réfléchit [sic] en lui déterminent le degré de sa génialité artistique et le rendent capable de construire un monde dans le monde². (A. W. SCHLEGEL 2009, p. 84)

Si vous le pouvez, allez y et faites des machines qui préservent, et à partir desquelles s'écoule [aus sich strömen] l'esprit de l'humanité. Mais vous ne devez pas former des hommes [Menschen bilden] comparables à des machines, c'est-à-dire sans volonté ou pouvoir d'action [Thatkraft] propres³. (FRIEDRICH 1999, p. 43)

1. « Der Charakter der Vernünftigkeit besteht darin, daß das Handelnde, und das Behandelte Eins sey, und eben dasselbe ; und durch diese Beschreibung ist der Umkreis der Vernunft, als solcher erschöpft. — Der Sprachgebrauch hat diesen erhabnen Begriff für diejenigen, die desselben fähig sind, d.h. für diejenigen, die der Abstraktion, von *ihrem eignen Ich* fähig sind, in dem Worte : *Ich*, niedergelegt ; darum ist die Vernunft überhaupt durch die Ichheit charakterisirt worden » (FICHTE 1962–, I,3, p. 313 ; c'est Fichte qui souligne).

2. « Der Mensch ist aber das erste uns bekannte Wesen, das nicht blos für eine fremde Intelligenz Spiegel des Universums wäre, sondern weil seine Thätigkeit in sich zurückgeht, es auch für sich selbst seyn kann. Die Klarheit nun, die Energie, die Fülle, die Allseitigkeit womit sich das Universum in einem menschlichen Geiste abspiegelt, und womit sich wiederum dieses Abspiegeln in ihm spiegelt, bestimmt den Grad seiner künstlerischen Genialität, und setzt ihn in den Stand eine Welt in der Welt zu bilden » (A. W. SCHLEGEL 1989–, p. 259).

3. Nous traduisons. « Könntet ihr es so machet Maschienen so Menscheng Geist in sich hegen und aus sich strömen, aber nicht müßt ihr Menschen bilden so Maschienen gleichen ohne eigenen Willen und eigene Thatkraft ».

*Ainsi, l'artiste inspiré exprime la disposition de son esprit dans un corps mobile, et le mouvement, le cours, la fluidité de ses formes sont l'expression des vibrations internes de son âme. Le mouvement doit produire en nous la même disposition d'esprit que celle qui était en lui; il a donné son âme à la masse inerte afin que celle-ci puisse la transposer sur nous; notre esprit est le but ultime de son art, et ces formes sont les médiateurs entre lui et nous, comme l'air l'était entre notre oreille et les cordes*⁴. (FICHTE 1984, p. 104)

*L'art s'interpose en médiateur entre l'homme et la nature. L'archétype est trop sublime pour que la foule puisse le saisir. La copie, œuvre de l'homme, est plus proche des faibles, et c'est là sans doute l'explication de la phrase que l'on entend souvent et selon laquelle la copie plaît mieux que la nature (la réalité). Ou de la locution : c'est beau comme une image; au lieu de dire d'une peinture qu'elle est belle comme la nature*⁵. (C.D. FRIEDRICH, dans CARUS et FRIEDRICH 1988, p. 167–168)

*Volonté stimuable. / tout stimulus attire — la stimulation identifie. Moi — N[on]-M[oi] — produit. Tous les stimuli pensés en un, c'est le Moi et le N[on]- M[oi]. /Théorie de l'enchantement. / Définitions individuelles./*⁶. (HARDENBERG 2004, p. 239 ; c'est Hardenberg qui souligne)

4. « So drückt der begeisterte Künstler die Stimmung seines Gemüths aus in einem beweglichen Körper, und die Bewegung, der Gang, der Fortfluß seiner Gestalten ist der Ausdruck der innern Schwingungen seiner Seele. Diese Bewegung soll in uns gleiche Stimmung hervorbringen, welche in ihm war; er lieh der todtten Masse seine Seele, daß diese sie auf uns übertragen möchte, unser Geist ist das letzte Ziel seiner Kunst, und jene Gestalten sind die Vermittler zwischen ihm und uns, wie die Luft es ist zwischen unserm Ohre und der Saite » (FICHTE 1962–, I,6, p. 356).

5. « Die Kunst tritt als Mittlerin zwischen die Natur und den Menschen. Das Urbild ist der Menge zu groß zu erhaben um es erfassen zu können. Das Abbild, als Menschenwerk liegt näher den Schwachen und so erklärt sich auch wohl die öfter gehörte Äußerung daß das Abbild mehr gefalle als die Natur. (die Wirklichkeit) [sic] Oder auch die Redensart : es ist so schön als wenn es gemahlt wehre; statt von einem Gemählde zu sagen es sei so schön als wenn es Natur wehre » (FRIEDRICH 1999, p. 32).

6. « [R]eitzbarer Wille. / Aller Reitz *zieht an* — die *Reitzung* *identificirt*. Ich — N[icht]I[ch] — Produkt. Alle Reitze in einem gedacht ist Ich und N[icht]I[ch]. /Theorie der Zauberey. / Individuelle Definitionen./ » (HARDENBERG 1960–1998, II, p. 642 ; c'est Hardenberg qui souligne).

Préambule

Cet ultime chapitre constitue l'aboutissement de notre argumentation. L'ensemble des chapitres antérieurs ont eu pour fonction de poser les fondements historiques et méthodologiques des contenus que nous nous proposons de livrer ici. En effet, l'intelligence de la dynamique pragmatique dans le corpus romantique a pour préalable les études qui ont précédé portant sur la réflexivité, sur l'usager des traités de perspective illustrés, sur les compétences du lecteur-acteur de la *Grundlage*, et sur la structure narratologique/pragmatique de cet ouvrage. À partir de cette orientation herméneutique, nous souhaitons renouveler les études friedrichiennes en proposant des ressources théoriques peu employées par les principaux commentateurs. Dans ce chapitre, nous nous déprenons de tout un pan de la *doxa* sur Friedrich qui insiste trop sur des questions iconographiques et/ou religieuses⁷. Nous aborderons la démarche de l'artiste à partir d'un axe inédit : en effet, nous soutenons que la clé de voûte du corpus est un diptyque réalisé vers 1805–1806, qui propose une réflexion sur la posture énonciatrice de l'artiste dans son lieu — l'atelier. La *Vue de l'atelier de artiste, fenêtre gauche, fenêtre droite* (fig. 36) opère la relève de l'espace perspectif en investissant à partir de la dimension pragmatique que l'âge classique mettait en échec. Par le truchement de cette œuvre, que nous tenons pour emblématique du versant figuratif du romantisme, Friedrich s'approprie la figure — prétendument universelle, d'un point de vue pragmatique — du dessinateur de l'espace perspectif/intersubjectif.

À la question : *quelle est la structure de la Doctrine de la science pour que celle-ci puisse prétendre déjà contenir le regard que l'usager posera sur elle ?* (ch. 3, *La Doctrine de la science à l'usage des artistes*), nous avons répondu ceci : la philosophie de Fichte se déploie selon la dynamique réflexive et autoréférentielle du Moi qu'elle a pour tâche de transmettre. Il s'agit d'un cas de transmission par effectuation, c'est-à-dire de performativité mimétique. Dans cette perspective, le mode d'emploi de la *Wissenschaftslehre* exige que le lecteur possède des compétences très précises (l'autonomie, la créativité, la réflexion et l'abstraction) qui sont celles de l'artiste génial, et qui recouvrent également la structure de la rationalité. Par conséquent, la Doctrine de la science, à titre de *Moi-objet* transmis à autrui, s'adresse au lecteur en sa qualité d'agent autonome pouvant (ré)animer le Moi, instance trans- et omni-subjective que quiconque peut incarner, pourvu que le récepteur se soit préalablement éveillé à l'agilité créatrice et réflexive de son propre esprit. Ici, Fichte propose une conception intégrée de l'esprit et de ses divers « talents », qui sont tous des manifestations d'un

7. Au risque de généraliser, il convient de préciser que bon nombre des commentateurs universitaires proposent des lectures fort subjectives des images de Friedrich, c'est-à-dire des interprétations dépourvues d'un fondement théorique rigoureux.

illustration retirée

Fig. 35. — Caspar David Friedrich, *Autoportrait*, 1810, craie sur carton, 23 x 18,2 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin. Reproduction dans BÖRSCH-SUPAN et JÄHNIG 1973, p. 305.



illustration retirée

Fig. 36. — Caspar David Friedrich, *Vue de l'atelier de l'artiste, fenêtre gauche, fenêtre droite*, 1805–1806, mine de plomb et lavis au sépia, 31,4 x 23,5 cm (gauche), 31,2 x 23,7 cm (droite), Österreichische Galerie im Belvedere, Vienne (Inv.-Nr. 1850, 1849). Reproduction dans HOFMANN 2000, p. 116–117.

seul et unique élan constitutif de l'humain : le Moi. Et il va sans dire que dans la logique de la Doctrine de la science, tout homme est un « artiste » (au sens fichtéen que nous avons approfondi).

À la question : *comment Fichte a-t-il mis en place le rapport entre représentation et usager dans la Grundlage ?* (chapitre 4, *Fichte, poéticien*), nous avons répondu : en opérant, dans le récit que la raison se raconte à propos d'elle-même et à elle-même, une rupture narrative. Dans une logique de la *transmission* (voire de la *démonstration*), le Moi ne s'énonce que sous les auspices d'une métalepse du sujet de l'énonciation. Cela constituait notre réponse à la problématique des deux premiers chapitres, qui consistait à penser le mode d'emploi de la réflexivité sous le signe de la pragmatique de l'énonciation. D'un point de vue *historique*, la *Grundlage* relève donc d'une rupture épistémologique ; et dans la perspective des artistes romantiques, elle sera la point d'amorce d'une nouvelle *relation*⁸ entre œuvre d'art et récepteur. Ce chapitre est consacré à l'analyse de cette dynamique dans la pratique de Caspar David Friedrich.

Cela posé, nous inscrivons notre démarche sous le signe de deux réflexions préliminaires portant sur la question de la « phénoménologie » dans l'art romantique. Nous amorçons ce chapitre de la sorte pour deux raisons : d'une part, nous verrons que les textes romantiques sur l'art pictural proposent eux-mêmes des réflexions d'ordre phénoménologique. Une des nos tâches consiste à en tirer les conséquences. D'autre part, la question de l'expérience vécue subjectivement (à la première personne du singulier) s'avère être la voie royale permettant de cerner la spécificité de l'art romantique, et plus particulièrement l'art pictural de C.D. Friedrich. Nous interrogerons donc les propos des « théoriciens » romantiques au sujet de l'expérience de la peinture, avant de mettre de telles réflexions à l'épreuve à l'aide de quelques images clés de Friedrich.

Phénoménologie I : le tableau comme dispositif

Selon notre hypothèse, les tableaux de Caspar David Friedrich engendrent une expérience (au sens fort d'une *Erfahrung*) dans laquelle le regard du spectateur est pris en compte dans la relation constituée par l'image. Ainsi les œuvres phares de cet artiste constituent-elles de véritables *dispositifs* d'englobement, de captation et de réorientation de la conscience du moi propre du spectateur. À ce titre, elles s'ins-

8. Dans ce chapitre, les termes « relation » et « relationnel » recouvrent la dynamique pragmatique instaurée par les œuvres dont il sera question ici. Nous inscrivons ces termes dans la logique du dispositif que nous présentons dès le prochain paragraphe. Nous reviendrons sur cette terminologie en conclusion, lorsqu'il sera question de réfléchir sur *l'Esthétique relationnelle* de Nicolas Bourriaud (2001).

crivent dans la foulée de la Doctrine de la science et de sa structure pragmatique que nous avons analysée précédemment. Nous employons le terme *dispositif* en nous référant à Giorgio Agamben (AGAMBEN 2007), selon qui ce concept recouvre « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » (p. 31). Pour anticiper sur notre argumentation, nous signalons qu'aux yeux d'Agamben (et sans doute cela fait de lui un héritier du romantisme), le dispositif le plus ancien et le plus omniprésent est le *langage*, dispositif « dans lequel, plusieurs milliers d'années déjà, un primate, probablement incapable de se rendre compte des conséquences qui l'attendaient, eut l'inconscience de se faire prendre » (p. 31–32). Aussi sera-t-il question plus loin de l'origine du langage. Mais si, selon Agamben, les dispositifs actuels (ceux « auxquels nous avons à faire dans la phase actuelle du capitalisme ») travaillent dans le sens d'une désubjectivation (p. 43–44), ceux que constituent les œuvres d'art romantiques, en revanche, s'inscrivent dans un processus d'*engendrement* et de *prolifération* de subjectivités (sociales, politiques). À titre de dispositifs relationnels et à l'image des deux révolutions (Française, fichtéenne) orientant l'ensemble du projet romantique, les œuvres en question — et voilà le paradoxe — visent à transformer le spectateur en agent libre pouvant intégrer une collectivité de pairs. Liberté par affection, socialité par l'image, l'œuvre d'art comme *langage* et le langage *comme œuvre d'art*, tels sont les pôles constitutifs du dispositif relationnel romantique.

L'œuvre d'art romantique, avons-nous affirmé, relève d'une expérience qu'il convient de qualifier de « phénoménologique ». En effet, il appartient à August Wilhelm Schlegel d'avoir insisté sur cette dimension dans un dialogue à trois voix⁹ publié dans l'*Athenaeum* et intitulé *Les Tableaux* (*Athenaeum* 1798–1800, 2.1, p. 39–151). Plus particulièrement, A.W. Schlegel inscrit la peinture dans une réflexion phénoménologique portant sur le processus de constitution de l'objectivité. Dès lors, la peinture serait un dispositif permettant au spectateur de réfléchir et de prendre acte des gestes qu'il accomplit devant l'image, et en fonction de celle-ci.

En effet, la peinture, nous rappelle A.W. Schlegel par le truchement de Reinhold, « ne se propose d'ailleurs pas de reproduire les objets tels qu'ils sont mais tels qu'ils apparaissent » (A. W. SCHLEGEL 1988, p. 50–51)¹⁰. Cette affirmation est suivie d'une réplique de Louise ; en évoquant un tableau de Claude Le Lorrain¹¹, cette dernière

9. Les trois personnages en question sont Louise, Waller (un traducteur) et Reinhold (un artiste).

10. Nous soulignons. « Die Mahlerey unternimmt ja nicht die Gegenstände abzubilden wie sie sind, sondern wie sie erscheinen » (*Athenaeum* 1798–1800, 2.1, p. 55).

11. Il s'agit d'un « paysage réel des environs de Naples » (A. W. SCHLEGEL 1988, p. 53). « Das Stück, von welchem die Rede ist, stellt eine wirkliche Gegend bey Neapel vor » (*Athenaeum* 1798–1800, 2.1, p. 58).

tient des propos semblables à ceux que nous avons déjà rencontrés au premier chapitre sous la plume de Diderot : « Quand on est tout près du tableau, ses lointains vous échappent, c'est à peine si l'on perçoit la trace du pinceau ; à distance convenable, on les retrouve, aussi fidèles et incertaines qu'ils *apparaissent* à l'œil dans la réalité » (A. W. SCHLEGEL 1988, p. 53–54)¹². Mais la finalité des ces remarques n'est pas tant d'insister sur la réflexivité matérielle ou médiale de la peinture. Au contraire, il s'agit, dans un premier temps, de mettre hors jeu le paradigme de la référence représentative afin de thématiser, dans un deuxième temps, la réflexivité *pragmatique* de la peinture. Ainsi, la phénoménologie s'avère être le moyen choisi par l'auteur pour aborder la question de l'efficacité de l'art.

Il importe de signaler, d'ailleurs, que l'ensemble du dialogue se déploie sous le signe de la pragmatique. Dès l'ouverture, lorsque Louise et Waller pénètrent dans la galerie dans laquelle Reinhold est en train de dessiner un buste antique, le lieu de l'art figure, aux yeux de Waller, comme « une invite à rentrer dans moi-même » (p. 35)¹³. Selon Louise, ce sentiment est dû aux sculptures antiques qui les entourent. Celles-ci éveillent « un instinct de mimétisme », si bien que Waller « cherche à se muer lui-même en statue » (p. 35)¹⁴. Ces propos ne sont pas sans évoquer deux images de Daniel Chodowiecki publiées dans le recueil *Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens* (1778–1779). En effet, dans les planches intitulées *Kunst Kenntnis/Connaissance des Arts* (fig. 37), une statue sourit à deux spectateurs qui la contemplent silencieusement, alors que cette même statue se rend impénétrable à deux hommes habillés à la mode française qui s'agitent devant elle en la pointant du doigt. De par ce rapprochement, nous sommes en droit d'inscrire l'ensemble des *Tableaux*, et la pragmatique que propose A.W. Schlegel par le truchement de réflexions d'ordre phénoménologique, sous le signe d'une esthétique ouvertement anti-française¹⁵. Dès lors, l'espace romantique opérerait la *relève* de l'espace pictural français en investissant de façon inédite la fonction spectatorielle dans la visée d'une réorientation des comportements.

Et c'est bien dans cette optique que Reinhold écrit ceci (propos que C.D. Friedrich

12. « Dicht vor dem Bilde verliert sich die Ferne, man wird kaum die Spur des Pinsels gewahr : in der gehörigen Weite zeigt sie sich eben so treu und zweifelhaft, wie das Auge sie in der Wirklichkeit abreicht » (*Athenaeum* 1798–1800, 2.1, p. 58).

13. « Ich weiß nicht, wie es ist : so oft ich in diesen Saal trete, fühle ich mich zur Rückkehr in mein Inneres eingeladen [...] » (*Athenaeum* 1798–1800, 2.1, p. 39).

14. « Es ist der Nachahmungstrieb, lieber Freund ; Sie wollen selbst zur Bildsäule werden » (*Athenaeum* 1798–1800, 2.1, p. 39).

15. Pour ne pas dire anti-friedienne. Sur Chodowiecki, nous renvoyons à Werner Busch (BUSCH 1997) et à Thomas Kirchner (KIRCHNER 1997). Michael Fried insiste sur l'absorbement de la peinture dans ses trois ouvrages principaux (FRIED 1980 ; FRIED 1990 ; FRIED 1996) et, plus récemment, dans un livre consacré à la photographie contemporaine (FRIED 2008). Les pratiques que nous allons analyser dans ce chapitre s'inscrivent dans un paradigme visant à déjouer l'absorbement pictural. À ce titre, elles proposent des images qui sont critiques vis-à-vis de l'espace pictural français et de sa fonction spectatorielle passive.



illustration retirée

Fig. 37. — Daniel Chodowiecki, *Kunst Kenntnis/Connaissance des Arts*, planches VII et VIII du recueil *Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens*, 2. Folge, 1779. Reproduction dans BUSCH 1997, p. 98.

reprendra plus tard des *Considérations à propos d'une collection de peintures de 1830* que nous avons citées en exergue) :

Il va de soi [...] que l'art, en tant que simple redite de la nature, n'arrive pas à la cheville de cette ouvrière infatigable. C'est précisément pourquoi il lui fait compenser son infériorité par un apport d'essence toute différente¹⁶. (A. W. SCHLEGEL 1988, p. 57)

Mais en quoi consiste cette « essence » qui rend la peinture aussi puissante que la nature ? Reinhold le précise aussitôt : la peinture permet au spectateur de prêter attention au procès de *constitution* du phénomène. En effet, cet énoncé, qu'il convient de rapprocher de la théorie des esquisses phénoménologiques (*Abschattungen*) qu'il appartiendra à Husserl de théoriser¹⁷, se déploie en inversant les rôles : c'est bien la nature qui est subordonnée à l'esprit, dans la mesure où la peinture révèle que la nature telle que nous la percevons n'est qu'une l'expression de la conscience :

L'artiste peut tout au plus avantager un paysage naturel par son choix et sa composition, il ne peut pas en augmenter l'intensité. En revanche, il offre au spectateur la perception la plus intense qu'il en a, ou plutôt, *il lui rend la perception universelle dans sa fraîcheur première*. Curieux qu'on la perde à ce point ! Mais aussi, quand donc regarde-t-on pour le plaisir de voir ? C'est toujours pour d'autres motifs. On célèbre la vue comme le plus noble de nos sens, et il se peut que pour les savants elle le soit en raison de sa contribution considérable à la connaissance ; mais pour la grande masse, ce n'est assurément qu'en raison de son utilité dans la vie quotidienne. Savoir comment les choses apparaissent est bien le cadet de nos soucis, nous voulons savoir comment elles sont, c'est-à-dire comment les saisir et les manier. Nous nous contentons de reconnaître un individu à chaque rencontre et de nous apercevoir des modifications effectives dont il est l'objet, sans accorder d'attention aux mille aspects divers sous lesquels il se présente. Depuis notre petite enfance nous associons à l'utilisation de l'œil les perceptions d'autres sens et une foule de conclusions qui nous deviennent si coutumières que nous croyons immédiatement voir tout cela. Mais au fond, la conscience que nous avons de ce qui nous entoure — pour autant que cela reste dans le domaine courant — tient davantage à ce que nous en savons qu'à ce que nous en voyons¹⁸. (A. W. SCHLEGEL 1988, p. 57–58 ; nous soulignons)

16. « Es versteht sich von selbst, [...] daß die Kunst also bloße Abschrift der Natur gegen das ewige Regen und Weben derselben unendlich zurückstehen müßte. Eben deswegen soll sie den Abgang durch etwas von wesentlich verschiedner Art ersetzen » (*Athenaeum* 1798–1800, 2.1, p. 62).

17. Voir, par exemple, les *Idées directrices pour une phénoménologie* : HUSSERL 1985, p. 132 sq.

18. « Der Künstler kann die landschaftliche Natur und durch Wahl und Zusammenstellung verbessern, nicht an sich erhöhen. Dagegen leiht er dem Anschauer seinen erhöhten Sinn für sie, oder vielmehr er stellt den allgemeinen Sinn her, wie er ursprünglich beschaffen ist. Er lehrt uns sehen. Drollig genug, daß man es in dem Grade verlernen kann. Aber wann sieht man auch einmal um des Sehens willen ? Es geschieht immer in andern Geschäften. Man rühmt den Sinn des Auges als den edelsten, und den Verständigen mag er es deswegen seyn, weil er zur Erkenntniß so behälflich ist, dem großen Haufen gewiß nur wegen seiner Brauchbarkeit im der Haushaltung. Es ist und gar nicht darum zu thun, wie die Dinge erscheinen, sondern wie sie sind : das heißt, wie sie sich greifen und handhaben lassen. Wir

Il convient de préciser que dans le cadre criticiste dans lequel les romantiques inscrivent leur pensée, thématiser le mode de genèse du phénomène en mettant l'objet « entre parenthèses » est un geste kantien/fichtéen par excellence. L'être, dans la perspective de ces penseurs, n'est qu'une illusion de la conscience commune que le premier pas dans la réflexion relativise ; l'être est *phénomène* apparaissant pour/par la conscience philosophante. Et c'est pourquoi tout discours sur l'en-soi est inconséquent aux yeux de Fichte, car il ne prend pas acte du fait de son énonciation, c'est-à-dire du point de vue de l'*expérience* que la parole est censée recouvrir.

Dès lors, ce rapprochement entre peinture et expérience phénoménologique à la première personne du singulier s'avère être une réflexion sur le lien entre art pictural et philosophie transcendantale. À l'instar des thèses fichtéennes en matière d'esthétique, l'art « convertit le point de vue transcendantal en point de vue commun » (FICHTE 1986, p. 330–331)¹⁹. La peinture permet au *je* auquel elle s'adresse d'expérimenter, pour soi et à partir des vécus immédiats de sa propre conscience, les modalités de donation des phénomènes (« la perception universelle dans sa fraîcheur première »). Ainsi la peinture parle-t-elle de son spectateur en s'adressant à lui à l'aide de paroles qu'il doit lui-même prononcer. Et le regard *de* la peinture serait en quelque sorte un regard philosophique/phénoménologique que le discours critique ne fait qu'explicitier. Ou pour le dire autrement : le regard de la peinture, à l'instar de l'œil chez Fichte (p. 146 sqq.), serait un regard autotélique se saisissant lui-même ; en donnant à la conscience objectivante une image de son mode de genèse, elle lui donne en même temps un (son) mode d'emploi.

Mais qu'en est-il du discours *sur* l'art (du métadiscours sur le discours pictural/phénoménologique/criticiste) ? « Je dis simplement qu'il est capable de saisir et d'exposer l'esprit d'une œuvre des arts plastiques » (A. W. SCHLEGEL 1988, p. 44)²⁰, affirme A.W. Schlegel par l'intermédiaire de Waller, troisième personnage des *Tableaux*. Dès lors, le métadiscours est non pas représentation mais plutôt *effectuation* (linguistique) de la dynamique autotélique de l'art qu'il se donne pour tâche de commenter, comme le signale d'ailleurs Louise : « Pour tous les arts, quel que soit leur nom, c'est bien la langue qui est l'organe général de communication, [...] la mon-

begnügen uns, ein Individuum immer wieder zu erkennen, und die wirklichen Veränderungen wahrzunehmen, die mit ihm vorgehn, ohne auf die tausend verschiedenen Ansichten zu achten, unter denen es sich uns darbietet. Von der ersten Kindheit an verbinden wir mit dem Gebrauch des Auges Wahrnehmungen anderer Sinne und eine Menge Schlüsse, die uns so geläufig werden, daß wir alles unmittelbar zu sehen glauben. Im Grunde sind wir uns aber dessen was uns umgiebt, so lange es beym Gewöhnlichen stehen bleibt, mehr bewußt in so fern wir es wissen, als in so fern wir es sehen » (*Athenaeum* 1798–1800, 2.1, p. 62–63).

19. « [Die Kunst] macht den transscendentalen Gesichtspunkt zu dem gemeinen » (FICHTE 1962–, I,5, p. 307).

20. « Ich sage bloß, daß sie fähig ist den Geist eines Werkes der bildenden Kunst lebendig zu fassen und darzustellen » (*Athenaeum* 1798–1800, 2.1, p. 48).

naie d'échange universelle en laquelle tous les biens spirituels sont convertibles. C'est pourquoi il faut parler, mes amis, parler ! » (A. W. SCHLEGEL 1988, p. 45)²¹. À coup sûr, nous retrouvons là la dynamique texte/image qui motivait les réflexions de Louis Marin sur la réflexivité du narré iconique et sur le statut de son propre discours (ch. 1, p. 68 sqq.). À la différence près, toutefois, qu'ici l'enjeu est de problématiser le statut « mimétique » du langage théorique, qui, à l'instar de son objet (l'art à caractère autotélique), doit prendre acte du fait de son énonciation, dans l'énoncé lui-même. Le discours qui dit l'art s'énonce comme l'art qui énonce son mode d'emploi (réflexivité d'énonciation). En un mot, il doit exhiber « l'instance productrice » dans le « produit », et ce, non pas pour enclore l'art dans son propre terrain de compétence (comme le signale Louise dans le dialogue), mais plutôt pour faire en sorte que le discours sur l'art puisse *lui aussi* produire des effets « dans la communauté » en fédérant des « contacts » et des « échanges sociaux » (A. W. SCHLEGEL 1988, p. 45)²². À titre d'analogon mimant de son objet, le langage qui dit l'art est non pas la fin, mais plutôt la *prolifération* de l'art dans ses effets.

Par ailleurs, en esquisant cette théorie de la réflexivité pragmatique/phénoménologique, ce passage n'est pas sans rappeler la leçon de Fichte dans les *Conférences sur la lettre et l'esprit dans la philosophie* et dans l'essai *Sur la lettre et l'esprit dans la philosophie* : l'œuvre parle de l'usager en s'adressant à lui et en lui permettant de se découvrir soi-même comme appartenant déjà à la sphère de l'œuvre. En effet, dans l'optique des *Tableaux*, l'art permet au spectateur de « se trouver » comme « usager », c'est-à-dire de réfléchir sur les gestes qu'il effectue devant l'image, de concert avec le récit autorisé de cette dernière. De sorte que le spectateur s'inscrit, de façon constitutive, dans le circuit autotélique de l'œuvre.

Mais si ce ne sont là que des remarques descriptives, des effets de discours, l'étude des productions de C.D. Friedrich nous autorise à postuler que de tels propos ont fait l'objet d'une démarche *prescriptive* chez ce peintre. Mais dans le cas de cet artiste, ce ne sont pas tant les objets mondains qui révèlent leur mode d'apparition à titre de phénomènes, dans la peinture ; sa démarche est singulière en ceci qu'elle porte sur le *mode de genèse des relations juridiques et sociales*. Ainsi, la problématique du regard dans les tableaux de Friedrich est-elle orientée par une double série de réflexions : d'une part, elle renvoie aux remarques de Fichte dans le *Fondement du droit natu-*

21. « Für aller Künste, wie sie heißen mögen, ist nun doch die Sprache das allgemeine Organ der Mittheilung ; [...] die gangbare Münze, worein alle geistigen Güter umgesetzt werden können. Also plaudern muß man, plaudern ! » (*Athenaeum* 1798–1800, 2.1, p. 50).

22. Louise affirme : « So arbeitete ja der Künstler immer nur für den Künstler ; Eine Gemählde-sammlung würde auf die andre gepropft, und die Kunst fände, wie es leider oft der Fall ist, in ihrem eignen Gebiete den Ursprung und das Ziel ihres Daseyns. Nein, mein Freund, Gemeinschaft und gesellige Wechselberührung ist die Hauptsache » (*Athenaeum* 1798–1800, 2.1, p. 49).

rel, à propos de la dimension *visuelle* du contrat social (et plus particulièrement sur le phénomène du visage d'autrui). D'autre part, elle s'inscrit dans la foulée des remarques de Fr. von Hardenberg, dans les *Fichte-Studien*, concernant l'invention du signe (linguistique, visuel) comme élément constitutif du lien intersubjectif. Or le propre de l'art romantique, et très précisément des œuvres de Caspar David Friedrich, est d'avoir inscrit cette problématique juridique dans le cadre d'une *praxis* figurative. Et à l'instar des romantiques d'Iéna, l'art serait alors une nouvelle *langue* permettant à la collectivité de spectateurs d'accéder au salut commun. En un mot, il permet au récepteur de reconquérir « la perception universelle dans sa fraîcheur première », aux deux sens du mot « première » : la perception « originelle », celle se trouvant à l'« origine » de l'homme et de son histoire, et la perception qui lui est « essentielle », c'est-à-dire celle recouvrant l'essence même de l'esprit.

Phénoménologie II : langage, expérience, roman de formation

Il convient de concrétiser ces propos à partir d'un exemple²³. Nous choisissons une des œuvres romantiques les plus connues qui a pour *objet* et pour *médium* le langage romantique : il s'agit du roman inachevé *Heinrich von Ofterdingen* de Fr. von Hardenberg²⁴. Au chapitre cinq — c'est-à-dire très précisément au centre « géométrique » de ce texte tel qu'il nous est parvenu²⁵ —, une rupture narrative inattendue déjoue les attentes du lecteur. Cela n'est pas sans évoquer la métalepse de l'usager de la *Grundlage*, qui survient au cinquième point du paragraphe consacré à la représentation. Alors que les quatre premiers chapitres de *Heinrich von Ofterdingen* sont constitués de récits rapportés par un narrateur extradiégétique dont les propos portent tour à tour sur les expériences de plusieurs focalisateurs auxquels il cède l'énonciation (Heinrich, son père, sa mère au chapitre 1 ; les marchands au chapitre 2 ; les marchands et l'Étranger, auquel ceux-ci cèdent la parole dans un récit enchâssé, au chapitre 3 ; le vieux chevalier et les chevaliers, Zulima au chapitre 4), au chapitre cinq, hormis les focalisateurs que sont Heinrich, le vieux mineur, les marchands et l'ermite rencontré en pleine nuit dans une grotte, un nouvel acteur apparaît dans la narration : *un livre*.

23. Les analyses qui vont suivre s'inspirent des travaux de Wolfgang Iser sur la phénoménologie de l'acte de lecture. Voir ISER 1985.

24. L'édition *princeps* de *Heinrich von Ofterdingen* est de 1802. Elle a été établie par Fr. Schlegel et Ludwig Tieck, éditeurs des écrits posthumes de « Novalis » publiés en deux tomes (HARDENBERG 1802). Le roman inachevé a fait l'objet de plusieurs rééditions pendant la première moitié du 19^e siècle (1805, 1815, 1826, 1837, 1846).

25. La question numérolgique importe ici, d'autant plus que tous les écrits scientifiques de Fichte se déploient en synthèses quintuples. Cette dimension de la pensée fichtéenne est encore méconnue, si bien que certains exégètes soupçonnent qu'il y aurait là une résurgence de l'irrationnel dans la Science de la science.

Ce livre sans titre ni auteur appartient au vieil ermite sans nom qui accueille Heinrich et ses compagnons dans sa demeure souterraine. Son importance est telle que l'auteur a pris le soin de la signaler en évacuant tous les personnages du récit au moment précis où Heinrich commence à le feuilleter. À notre sens, il est un véritable dispositif relationnel opérant une transformation radicale dans le récit. Toutefois, la transformation qu'il produit n'est pas (ou n'est pas surtout) d'ordre diégétique (orienter autrement l'enchaînement de l'action dans le récit) ; plutôt, elle a trait au *mode d'emploi du roman lui-même* dans la mesure où ce livre agit *sur le lecteur et sur son espace de lecture*. Pour saisir cette dynamique, il convient de lire le passage en question intégralement :

Enchanté, Henri demeura donc auprès des livres et le remercia [l'ermite] vivement de cette permission. Il feuilleta à l'aventure, avec un plaisir infini. Et voilà que lui tombe dans les mains un ouvrage écrit dans une langue étrangère qui lui semblait avoir quelque analogie avec le latin et l'italien. Il eût désiré ardemment connaître cet idiome, car le livre lui plaisait extrêmement sans qu'il en comprît une seule syllabe. Le volume n'avait pas de titre : mais en cherchant il finit par y trouver quelques images. Fait vraiment étrange ! elles lui parurent familières, et en regardant de plus près, il découvrit sa propre physionomie assez nettement reconnaissable parmi les figures. Il en fut effrayé et crût qu'il rêvait ; mais l'ayant examinée plusieurs fois, il ne pouvait plus douter de la ressemblance parfaite. Il en croyait à peine ses yeux, lorsqu'un instant après il découvrit dans une de ses images la grotte, l'ermite et le vieux mineur à ses côtés. Peu à peu, dans les autres miniatures, il trouva l'Orientale, puis ses propres parents, le landgrave de Thuringe et son épouse, son ami le Chapelain de la Cour, et mainte autre de ses connaissances ; toutefois leurs vêtements avaient changé et semblaient être d'une autre époque. Sous un grand nombre de figures il ne parvenait pas à mettre un nom, et pourtant elles lui semblaient connues. Il vit sa propre image en des situations différentes. Vers la fin du volume, il lui semblait qu'il était devenu plus grand et plus noble. La guitare était dans ses mains, et la femme du landgrave lui tendait une couronne. Il se vit successivement à la cour de l'Empereur, puis sur un navire, ensuite tenant tendrement dans ses bras une aimable et svelte jeune fille, puis dans un combat avec des hommes à l'aspect sauvage, — et encore en des conversations cordiales avec des Mores et des Sarrazins [sic]. Un homme au visage grave se montrait souvent en sa compagnie. Il éprouvait un profond respect pour cette grande figure, et il était heureux de se voir lui donner le bras. Les dernières images étaient obscures et incompréhensibles ; cependant il y retrouva de façon inattendue quelques personnages de son rêve, et cela lui causa le plus profond ravissement. La fin du volume semblait manquer. Henri était très intrigué et n'avait pas de plus ardent désir que de pouvoir lire cet ouvrage et de le posséder au complet. Il contempla les miniatures à plusieurs reprises et fut consterné lorsqu'il entendit revenir la compagnie. Un étrange sentiment de pudeur s'empara de lui. Il n'osa pas laisser voir sa découverte ; il ferma le livre et c'est avec un air indifférent qu'il s'enquit auprès de l'ermite du titre et de la

langue de cet écrit : il apprit ainsi qu'il était rédigé en provençal : « Il y a longtemps que je l'ai lu, dit le solitaire. Je ne peux plus me souvenir de son contenu avec précision. Autant que je sache, c'est un roman qui traite des merveilleuses aventures d'un poète, et où l'art des vers est décrit et célébré dans ses diverses manifestations »²⁶. (HARDENBERG 1988, p. 228–229)

D'une part, il saute aux yeux que ce passage a pour fonction de préfigurer des éléments clés du récit de Hardenberg, comme le signale d'ailleurs le traducteur dans l'édition française de *Heinrich von Ofterdingen* (p. 435, note 91). Récit en abyme et en amont du récit, il s'agit ici d'un cas emblématique de ce que nous avons appelé, au chapitre 1 (p. 68), la réflexivité du narré iconique (pourvu que nous envisagions cet extrait comme une « image » littéraire, comme le semble faire Hardenberg lui-même en multipliant les instances d'ekphrasis alors que son propos ne consiste, pourtant, qu'à décrire un livre...).

Mais d'autre part, l'enjeu de ce passage se joue sur un autre plan : celui que nous avons qualifié de « réflexivité d'énonciation » (ch. 1, p. 73). Mais il n'y est pas seulement question, dans ce texte « figuré », de réfléchir sur les instances énonciatrices (le focalisateurs) auxquelles le narrateur délègue l'énonciation dans ce récit (« Il en

26. « Heinrich blieb mit Freuden bey den Büchern, und dankte ihm [der Einsiedler] innig für seine Erlaubniß. Er blätterte mit unendlicher Lust umher. Endlich fiel ihm ein Buch in die Hände, das in einer fremden Sprache geschrieben war, die ihm einige Ähnlichkeit mit der Lateinischen und Italienischen zu haben schien. Er hätte sehnlichst gewünscht, die Sprache zu kennen, denn das Buch gefiel ihm vorzüglich, ohne daß er eine Sylbe davon verstand. Es hatte keinen Titel, doch fand et noch bey dem Suchen einige Bilder. Sie dünkten ihm ganz wunderbar bekannt, und wie er recht zusah entdeckte er seine eigene Gestalt ziemlich kenntlich unter den Figuren. Er erschrock und glaubte zu träumen, aber bey dem wiederholten Ansehn konnte er nicht mehr an der vollkommenen Ähnlichkeit zweifeln. Er traute kaum seinen Sinnen, als er bald auf einem Bilde die Höhle, der Einsiedler und den Alten neben sich entdeckte. Allmählich fand er auf den andern Bildern die Morgenländerinn, seine Eltern, den Landgrafen und die Landgräfinn von Thüringen, seinen Freund den Hofkaplan, und manche Andere seiner Bekannten; doch waren ihre Kleidungen verändert und schienen aus einer andern Zeit zu seyn. Eine große Menge Figuren wußte er nicht zu nennen, doch dächten sie ihm bekannt. Er sah sein Ebenbild in verschiedenen Lagen. Gegen das Ende kam er sich größer und edler vor. Die Gitarre ruhte in seinen Armen, und die Landgräfinn reichte ihm einen Kranz. Er sah sich am kayserlichen Hofe, zu Schiffe, in tauter Umarmung mit einem schlanken lieblichen Mädchen, in einem Kampfe mit wildaussehenden Männern, und in freundlichen Gesprächen mit Sarazenen und Mohren. Ein Mann von ernstem Ansehn kam häufig in seiner Gesellschaft vor. Er fühlte tiefe Ehrfurcht vor dieser hohen Gestalt, und war froh sich Arm in Arm mit ihm zu sehn. Die letzten Bilder waren dunkel und unverständlich; doch überraschten ihn einige Gestalten seines Traumes mit dem innigsten Entzücken; der Schluß des Buches schien zu fehlen. Heinrich war sehr bekümmert, und wünschte nichts sehnlicher, als das Buch lesen zu können, und vollständig zu besitzen. Er betrachtete die Bilder zu wiederholten Malen und war bestürzt, wie er die Gesellschaft zurückkommen hörte. Eine wunderliche Schaam befahl ihn. Er getraute sich nicht, seine Entdeckung merken zu lassen, machte das Buch zu, und fragte den Einsiedler nur obenhin nach dem Titel und der Sprache desselben, wo er denn erfuhr, daß es in provenzalischer Sprache geschrieben sey. Es ist lange, daß ich es gelesen habe, sagte der Einsiedler. Ich kann mich nicht genau mehr des Inhalts entsinnen. Soviel ich weiß, ist es ein Roman von den wunderbaren Schicksalen eines Dichters, worinn die Dichtkunst in ihren mannichfachen Verhältnissen dargestellt und gepriesen wird. Der Schluß fehlt an dieser Handschrift, die ich aus Jerusalem mitgebracht habe, wo ich sie in der Verlassenschaft eines Freundes fand, und zu seinem Andenken aufhob » (HARDENBERG 1960–1998, I, p. 264–265).

croyait à peine ses yeux, lorsqu'un instant après il découvrit dans une de ses images la grotte, l'ermite et le vieux mineur à ses côtés »). En effet, à l'instar de la *Grundlage*, cet extrait propose au lecteur une expérience *transformatrice* par le truchement d'une métalepse de l'usager. Et l'opérateur de cette métalepse, ce n'est pas un personnage, mais plutôt une *langue*, celle que ce livre *figuré* a pour fonction d'incarner et que *Heinrich von Ofterdingen* (le livre réel) donne en partage (dé-montre) avec le concours du lecteur réel : la langue romantique.

Avant d'approfondir cette dimension, il importe de signaler que l'idée de faire intervenir le lecteur à titre de personnage dans la fiction n'est pas originale. En effet, Laurence Sterne a développé plusieurs stratégies communicationnelles semblables dans *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (9 t., 1759–1767), ouvrage loué à plusieurs reprises dans l'*Athenaeum*. Au tome six (chapitre XXXVIII) de *Tristram Shandy*, par exemple, le narrateur (qui n'est pas encore né dans la narration) refuse de décrire la veuve Wadram ; en revanche, il propose au lecteur que ce dernier en fasse lui-même le portrait en lui réservant une page sans texte qui, pourtant, est numérotée et donc s'inscrit dans la logique du récit (fig. 38). Aussi, au premier tome (chapitre IX), le narrateur commente une dédicace figurant à la fin du chapitre précédent : « My Lord, Your Lordship's most obedient, and most devoted, and most humble servant, Tristram Shandy ». L'ensemble du chapitre IX est consacré à expliciter le sens de cette dédicace. En s'adressant directement au lecteur, le narrateur s'explique :

My Lord, if you examine it over again, it is far from being a gross piece of daubing, as some dedications are. The design, your Lordship sees, is good, the colouring transparent,—the drawing not amiss ;—or to speak more like a man of science,—and measure my piece in the painter's scale, divided into 20,—I believe, my Lord, the out-lines will turn out as 12,— the composition as 9,—the colouring as 6,—the expression 13 and a half,—and the design,—if I may be allowed, my Lord, to understand my own *design*, and, supposing absolute perfection in designing, to be as 20,—I think it cannot well fall short of 19. (STERNE [1759–1767] 1997, p. 15 ; c'est Sterne qui souligne)

Ici, le propos du narrateur ne consiste pas seulement à inscrire son dessein sous le signe de l'excellence en matière de *disegno*. Il vise plutôt à transgresser le plan de la narration en y intégrant, comme personnage, un élément du champ non fictionnel (un élément qui n'est pas feint) : le lecteur. Dans cette perspective, il invite le lecteur à lui envoyer de l'argent, par l'intermédiaire de son éditeur, Mr. Dodsley, afin que le nom du lecteur apparaisse dans la prochaine édition dans un nouveau chapitre : « Be pleased, my good Lord, to order the sum to be paid into the hands of Mr. Dodsley, for the benefit of the author ; and in the next edition care shall be taken that this



illustration retirée

Fig. 38. — Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Londres, 9 t., 1759–1767, t. 6, « new edition », Londres, Becket and P.A. Dehondt, 1769, pp. 146–147. Reproduction en ligne, Special Collections Department, University of Glasgow Library, <<http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/oct2000.html>>.

illustration retirée

Fig. 39. — Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Londres, 9 t., 1759–1767. À gauche : t. 1, « seventh edition », Londres, J. Dodsley, 1768, pp. 70–71. À droite : t. 3, « a new edition », Londres, J. Dodsley, 1769, p. 169, folio marbré. Reproduction en ligne, Special Collections Department, University of Glasgow Library, <<http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/oct2000.html>>.

chapter be expunged, and your Lordship's titles, distinctions, arms and good actions, be placed at the front of the preceding chapter » (STERNE [1759–1767] 1997, p. 16). Il convient de noter que le *statut* de cet énoncé n'est pas seulement fictionnel (bien qu'il soit émis par le narrateur du roman) ; il s'agit également d'un énoncé performatif implicite (d'une promesse) ; à ce titre, son champ d'efficacité transgresse les frontières de la fiction²⁷. Par ailleurs, cette dimension pragmatique est évoquée à nouveau au troisième tome (chapitre XXXVI) où chaque exemplaire de *Tristram Shandy* contient un folio marbré au recto comme au verso. Il s'agit là non pas de la *représentation* d'un épisode du récit (comme les deux planches de Hogarth figurant en tête des tomes I et II), mais plutôt d'une *présentation* (*Darstellung*) visuelle invitant le lecteur à effectuer une expérience « phénoménologique » qui est incompatible avec celle consistant à lire un texte de fiction. Ainsi, cette manifestation du réel (évoquant l'aspect matériel que peut revêtir le paratexte d'un livre) dans le champ de la fiction brouille encore une fois les limites entre récit, énonciateur et usager : ici, le texte défie le lecteur à approfondir le sens de cette page marbrée ainsi que celui de la page entièrement noire figurant à la fin du chapitre XII du premier tome (fig. 39). L'enjeu est clair : la porosité des champs de l'expérience de lecture et des contenus que cette même expérience engendre.

Mais à la différence de ces dispositifs d'inclusion à caractère ludique qui mettent

27. Sur le lien entre énoncés performatifs et fictionnels, nous renvoyons à GENETTE 1991, p. 41–63.

de l'avant la disjonction entre lecture et perception, le livre figuré dans *Heinrich von Ofterdingen* vise à opérer une transformation d'un autre ordre et à partir de moyens immanents de l'ordre textuel. En effet, le livre qui tombe entre les mains de Heinrich lui renvoie une « image » de ses propres gestes présents, passés et futurs. Or si nous écartons la question de la temporalité diégétique pour ne prêter attention qu'au temps de la lecture (le *hic et nunc* du lecteur réel de *Heinrich von Ofterdingen*), cet extrait nous permet d'envisager une nouvelle dimension ayant trait à l'efficacité de ce roman de formation. Ainsi, par le truchement d'un processus d'identification, le lecteur (réel) comprend que cet objet livrant à Heinrich le secret de ses propres gestes s'adresse également — et directement — au lecteur en propre et porte sur son expérience phénoménologique de l'ordre du lisible. Dans la mesure où il s'agit d'un ouvrage écrit dans une langue romantique, ce livre figuré n'est rien de moins que l'image de *Heinrich von Ofterdingen* dans son ensemble. Pour le dire à la première personne du singulier (posture plus adaptée à l'expérience phénoménologique que ce dispositif relationnel nous invite à éprouver) : en lisant *Heinrich von Ofterdingen*, « je » m'identifie à Heinrich et « je » comprends que le livre qu'il feuillette raconte autant son initiation à la poésie romantique que *la mienne*. En lisant ce passage, je comprends qu'il porte sur *mon geste* de le lire : il n'attend que ma présence pour l'animer et pour que j'en prenne acte. (Nous retrouvons ici la structure communicationnelle affinée dans la *Grundlage* de Fichte.)

Dans cette optique, c'est bien la langue qui est l'opérateur de la métalepse (la transgression des niveaux d'énonciation) : la langue du livre romantique que nous sommes en train de lire y fait irruption, à titre de « personnage » : le livre découvert par Heinrich (celui qui est rédigé dans « une langue étrangère » qui semble « avoir quelque analogie avec le latin et l'italien » et qui se révèle être le provençal, langue des troubadours et des poètes « romantiques », au sens premier de ce mot). Véritable symbole de l'œuvre romantique, ce livre figuré permet au lecteur de comprendre que cette transgression « linguistique » est le signe de sa propre inclusion dans la représentation (« l'image » littéraire) qu'il a sous les yeux. En un mot : le lecteur découvre, à ce moment précis du roman, qu'il est le héros de la pièce qui parle de lui. Aussi convient-il de rappeler que *Heinrich von Ofterdingen* est un roman de formation : il porte très précisément sur le devenir-artiste de son protagoniste. En dernière analyse, à titre de dispositif relationnel, il vise également à opérer une transformation de son lecteur ; en se formant sous l'égide de la Poesie romantique, celui-ci sera en mesure de devenir un « poète », c'est-à-dire « un homme complet », à l'image de Heinrich, matériau qui est « formé » dans *Heinrich von Ofterdingen*. Ainsi le roman de formation romantique agit-il non seulement sur le protagoniste dans la fiction

(*Bildung* interne) mais aussi et avant tout sur le lecteur réel (*Bildung* externe et pragmatique) en vue de constituer une communauté poétique, par la seule portée de l'œuvre.

Conclusion provisoire : à l'instar de la dynamique pragmatique de la *Grundlage*, l'artiste romantique produit des dispositifs relationnels ayant pour moteur des métalepses de l'utilisateur. Mais nous avons vu dès l'Introduction et à maintes reprises dans les chapitres 1 et 2 que l'utilisateur en régime artistique ne peut pas assumer la posture du sujet de l'énonciation. Or, si le sujet de l'énonciation s'avère ici une instance équivoque et duplice (il renvoie autant au producteur qu'au récepteur d'une œuvre), l'utilisateur n'est donc qu'un acteur que l'œuvre met en relation. Dès lors, nous pouvons comprendre que cet extrait a pour fonction de *faire communiquer* ces deux instances et que l'œuvre d'art romantique est le dispositif qui les sépare et où ils peuvent se rencontrer. *En lisant*, le lecteur apprend que c'est de lui que parle le récit. Mais qui parle ? Le narrateur. Ainsi le narrateur, *que je fais agir après/d'après l'auteur*, me donne-t-il une représentation qui me révèle à moi-même.

Le langage est au cœur du projet romantique. C'est peu dire : à en croire August Wilhelm Schlegel, *l'œuvre d'art romantique ne serait rien de moins qu'un « langage » renouant avec le langage originnaire : la Poesie*. Afin de comprendre en quoi les œuvres de Caspar David Friedrich constituent un « langage » romantique, c'est-à-dire des dispositifs relationnels à visée émancipatoire, nous nous proposons de réfléchir brièvement sur la théorie du langage que A.W. Schlegel a présentée dans les *Conférences sur la doctrine de l'art philosophique (Vorlesungen über philosophische Kunstlehre)* tenues à l'université d'Iéna entre 1798 et 1799. Nous citons à dessein le manuscrit des *Conférences* (KRAUSE et SCHLEGEL 1911) qui fut retranscrit par Friedrich Ast et conservé dans les archives de Karl Christian Friedrich Krause²⁸. Ce dernier a été l'étudiant de Fichte à Iéna et une des fréquentations de Caspar David Friedrich à Dresde²⁹.

L'ensemble de ces conférences, que l'auteur a également enseignées à Berlin sous une nouvelle forme à partir de 1801, se réclame ouvertement de la Doctrine de la science de Fichte (comme le signale le titre : *Kunstlehre*). En 1801, l'auteur notait que « la théorie philosophique des beaux arts devrait être appelée de la façon la plus

28. Cependant, dans l'appareil de notes nous renvoyons également à l'édition critique des conférences de A.W. Schlegel (A. W. SCHLEGEL 1989-). Par ailleurs, celle-ci contient les deux versions de la *Kunstlehre* (1798-1799 et 1801-1804).

29. Sur les liens entre Krause et Friedrich, nous renvoyons à SUMOWSKI 1970.

appropriée *doctrine de l'art (Kunstlehre)*, par analogie avec doctrine de l'éthique, doctrine du droit, doctrine de la science etc. » (A. W. SCHLEGEL 2009, p. 8)³⁰. Doctrine de l'éthique (*Sittenlehre*), doctrine du droit (*Rechtslehre*, ou *Naturrechts*), doctrine de la science (*Wissenschaftslehre*) : ce sont là les éléments clés du corpus fichtéen à l'époque où Schlegel avançait ces propos. De par leur titre, la *Kunstlehre* iénaenne de 1798–1799 et la version berlinoise de 1801–1804 s'inscrivent positivement sous le signe de Fichte et de l'esthétique que cet auteur n'a jamais livré (au yeux de Schlegel), Fichte n'ayant « traité de ces objets qu'incidemment dans sa Doctrine des mœurs, mais il l'a fait d'une façon qui autorise les plus grands espoirs pour peu qu'il en vienne à leur consacrer un étude spécifique et complète » (A. W. SCHLEGEL 2009, p. 72)³¹.

En étudiant la puissance phénoménologique que A.W. Schlegel attribue à l'art, nous avons constaté que la peinture *restitue* la perception « originelle » du monde. Or la nature de cette expérience, avons-nous déjà signalé, relève du double sens généalogique/transcendantal de la notion d'« origine ». La perception dont il est question appartient à l'homme en soi (il en va de son essence, au sens transcendantal), comme elle appartenait à l'homme des origines (au sens généalogique). Par conséquent, dans la logique de A.W. Schlegel, réfléchir sur les compétences cognitives de l'homme, c'est proposer une théorie de son essence qui est en même temps un récit des modalités de leur déploiement réel dans le cours de l'histoire de l'humanité. Ainsi, aux yeux de Schlegel l'homme possède par essence une disposition pour l'art : cette pulsion créatrice est le fondement (transcendantal, historique) autant des arts plastiques que du langage naturel, en ceci que ces deux « créations » humaines ont pour racine commune le langage originel, que Schlegel nomme « *Poesie* »³². Au commencement (de l'homme) était la *poiésis* (langage naturel/poétique). C'est donc bien *l'art romantique* (à titre de manifestation actuelle de l'élan créateur originel) qui permet à l'homme moderne de manifester son essence, si loin de l'origine soit-il. Aussi l'œuvre d'art révèle-elle l'homme primitif en réactivant la part archaïque qui subsiste essentiellement en lui.

30. « Diesem nach wäre ihre Philos.[ophische] Theorie am schicklichsten *Kunstlehre* zu benennen, nach der Analogie von *Sittenlehre*, *Rechtslehre*, *Wissenschaftslehre* » (A. W. SCHLEGEL 1989–, p. 186 ; c'est Schlegel qui souligne).

31. « *Fichte* hat sich über diese Gegenstände nur beyläufig in seiner *Sittenlehre* erklärt, aber auf eine Art die zu den höchsten Erwartungen berechtigt, sobald er dazu kommen wird, ihnen eine eigne ausführliche Behandlung zu widmen » (A. W. SCHLEGEL 1989–, p. 248 ; c'est Schlegel qui souligne). Fichte propose une théorie des devoirs de l'artiste au § 31 de la *Sittenlehre* de 1798 (FICHTE 1962–, I,5, p. 307–309). Cf. FICHTE 1986, p. 330–333.

32. Donc dans la perspective romantique, la question généalogique est avant tout une question portant sur la langue originnaire : la langue étant constituée, par essence, de structures, et étant motivée par une pulsion intrinsèque de l'homme, elle est à la fois un objet théorique (philosophie) et un objet historique. L'étudier, c'est saisir du même coup l'essence de l'homme primitif et ce qui en reste dans l'homme « civilisé ».

Dans la *Kunstlehre* de 1798–1799, le propos de Schlegel consiste à cerner l'essence de l'art à partir d'une réflexion sur les dispositions originaires (*ursprüngliche Anlagen*) de l'être humain. Mais à défaut de déduire la nécessité de l'art d'un principe fondamental (voie qu'il qualifie, à l'instar de Fichte, de « scientifique »), il choisit un mode de présentation « plus facile » et qui consiste à « mettre en évidence [la disposition originaires pour l'art], en [étudiant] les premiers pas que l'ensemble du genre humain a dus franchir afin de se former [*zu seiner Bildung*] » (KRAUSE et SCHLEGEL 1911, p. 5–6)³³. Il s'ensuit, aux yeux de l'auteur, qu'une telle *Kunstlehre* constitue forcément une histoire rationnelle de l'art : c'est-à-dire une histoire des manifestations nécessaires (temps, espace, subjectivité) d'une disposition originaires (la pulsion poétique) et non pas un récit portant sur les aspects contingents, bien qu'inaliénables, du champ artistique (environnement, contexte, matériaux, technologies, etc.).

Le lien entre l'art et le langage fait l'objet d'une déduction motivée par trois principes. Dans un premier temps (§ 1), l'auteur postule que l'art est une concrétisation de la finalité de l'humanité. À ce titre, l'art possède une dynamique autotélique et autoréférentielle comparable à celle du Moi. À vrai dire, la structure réflexive de l'art est le *moyen* de l'auto-accomplissement de l'homme et le principe de son devenir-artiste :

§ 1. L'art est la fin de l'humanité en soi (et à ce sujet la raison ne peut pas se demander : pourquoi ?) On ne peut pas exiger qu'une œuvre d'art possède une autre finalité que celle qu'elle possède par nature [*im Wesen*] (c'est-à-dire par essence [*in der Wesenheit*]). Aussi quand personne ne regarde-t-il une œuvre d'art, celle-ci aura été, *pour l'artiste*, une fin en soi et pour soi [*Selbstzweck für sich*]. Le Beau doit être, voilà une autre façon d'exprimer la proposition précédente »³⁴. (KRAUSE et SCHLEGEL 1911, p. 1 ; nous soulignons)

Il convient de remarquer que cet énoncé ouvre une possibilité que Schlegel n'approfondit pas d'emblée : qu'en est-il du *spectateur* devant l'œuvre d'art créée par autrui ? Celle-ci lui livre-t-elle également le secret de son essence (i.e. *Selbstzweck für sich*) ? Nous verrons plus loin que le raisonnement de Schlegel consiste à répondre à ces questions par l'affirmative.

33. Nous traduisons. « Der wissenschaftliche Beweis, daß im Menschen eine ursprüngliche und allgemeine Anlage zur Kunst sei, kann auf zwei Arten geführt werden : 1. durch Ableitung derselben aus den notwendigen Handlungen, wodurch das Bewußtsein erst zustande gebracht wird und worin das Individuum mit allen andern übereinkommt. 2. durch Aufzeigung derselben in den ersten Schritten, die das gesamte Menschengeschlecht zu seiner Bildung hat tun müssen. Wir wählen den letzteren leichteren Weg, der der Untersuchung eine Anschauung unterlegt, da jener vielmehr zu einer eignen Anschauung auffordert » (A. W. SCHLEGEL 1989–, p. 4).

34. Nous traduisons. « Die Kunst ist Zweck des Menschen an sich (wobei die Vernunft nicht weiter fragen kann, wozu ?) letzter Zweck. Von einem Kunstwerke kann kein anderer Zweck gefordert werden, als der, welcher im Wesen (in der Wesenheit) desselben ist. Auch wenn es von niemand betrachtet wird, ist die Kunst für den Künstler Selbstzweck für sich gewesen. Das Schöne soll sein, so könnte man diesen vorigen Satz auch ausdrücken » (A. W. SCHLEGEL 1989–, p. 3).

À la lumière de ce premier « postulat » (la proposition étant sans justification et donc heuristique), l'auteur poursuit en affirmant au § 2 que « l'être humain doit développer [*ausbilden*] toutes ses dispositions originelles ; il possède par ailleurs une disposition originelle pour l'art [*Anlage zur Kunst*] qui est positive » (KRAUSE et SCHLEGEL 1911, p. 2)³⁵. Mais cette disposition, bien qu'essentielle, ne se manifeste pas universellement, comme le signale Schlegel au § 3 : la disposition pour l'art est arbitraire [*zufällig*], il s'agit d'un don [*Gabe*] plutôt rare. « Comment se peut-il », raisonne-t-il, « que la finalité de l'homme en soi, soit si peu prône à se manifester » ? En effet, « si je dois accomplir quelque chose [*par essence*], je dois également pouvoir le faire » (KRAUSE et SCHLEGEL 1911, p. 2–3)³⁶.

C'est à partir de cette opposition entre le *devoir* (essentiel) de l'homme et son *pouvoir* (contingent), c'est-à-dire entre l'impératif catégorique du *Sollen* et les conditions de son effectuation dans le *Können*, que nous pouvons comprendre la *fonction* de l'art selon A.W. Schlegel. Dans cette perspective, l'auteur signale qu'il est dans la vocation même de l'homme (*die Bestimmung des Menschen*) de devoir se former/se développer de toutes parts (*sich allseitig zu bilden*). Cependant, il n'appartient qu'à un nombre restreint d'individus de pouvoir devenir des êtres « civilisés » — *en devenant des artistes*. Force est de conclure que l'artiste s'avère, d'une part, la manifestation de l'homme « en totalité » (il est un individu « *allseitig gebildet* »), mais d'autre part, il appartient *par essence* à la tâche de l'artiste d'élever/de former (*bilden*) autrui (l'homme sans œuvre) pour que l'homme commun puisse atteindre l'universalité (la nature de l'être humain). Relevant d'une véritable division du travail d'émancipation, l'artiste romantique a pour vocation un *art relationnel*. Survivance d'une figure archaïque de l'homme, il est aussi une figure d'avant-garde, venant après l'origine déchu et avant sa restitution³⁷.

Comme l'a démontré Éric Michaud (MICHAUD 2001, repris dans MICHAUD 2005, p. 119–145), cette dynamique est bien celle d'une certaine *performativité* de l'art, où l'image ne se borne pas seulement à transmettre le passé, mais s'acquitte de cette tâche en devenant un véritable *acteur* de l'histoire. En effet, « dès le moment de sa conception, [l'image] tisse nécessairement des liens avec les événements et les corps

35. Nous traduisons. « § 2. Der Mensch soll alle seine ursprünglichen Anlagen ausbilden ; zur Kunst hat er aber eine ursprüngliche Anlage, die Positiv ist » (A. W. SCHLEGEL 1989–, p. 3).

36. Nous traduisons. « § 3. Einwendung. Die Anlage zur Kunst ist keineswegs allgemein, sondern ein zufällige, seltene Gabe. Wie kann das Zweck des Menschen an sich sein, was nur so wenige auszuüben fähig sind. — Wenn ich etwas soll, muß ich es auch können » (A. W. SCHLEGEL 1989–, p. 3).

37. « Hier muß unterschieden werden das Sollen und das Motiv als Pflicht, und die Bestimmung des Menschen, sich allseitig zu bilden. Zu Künstlern können nur wenige zivilisiert werden ; die Kultur einer jeden zivilisierten Einrichtung besteht darin, daß ein jeder sein eignes Feld bearbeite, wovon er die Früchte andern mitteilt. Es darf sich der Kunst als Zweck des Menschen an sich niemand nähern, der nicht den entschiedensten sich in einem Triebe äußernden Beruf dazu in sich fühlt » (KRAUSE et SCHLEGEL 1911, p. 3). Cf. A. W. SCHLEGEL 1989–, p. 3.

auxquels elle redonne présence ». Cependant, « elle en tisse bien davantage encore, *en aval* de sa production, avec les hommes à venir — ceux auxquels elle est adressée et destinée » (MICHAUD 2005, p. 121 ; c'est Michaud qui souligne). C'est ainsi que les œuvres d'art, orientées vers l'avenir, « réorganisent chaque fois la mémoire humaine sur la surface matérielle de leur support » (MICHAUD 2005, p. 121 ; c'est Michaud qui souligne)³⁸.

Mais dans le texte de Schlegel dont il est question ici, cette dynamique relationnelle est avant tout *une question de langage*³⁹. Dans la double perspective historique/génétique qui est celle de la *Kunstlehre*, Schlegel rappelle à ses auditeurs (au § 6) que sa tâche est d'expliquer la nécessité originelle de l'art, à partir des propriétés intrinsèques de l'être humain telles que celles-ci se sont manifestées dans leur milieu naturel. Mais il ne s'agit pas de proposer une histoire *empirique* de l'art (§ 7). Plutôt, affirme-t-il au § 8, afin d'éviter l'écueil que constitue l'arbitraire dans toute explication d'ordre empirique, il convient de ne se borner qu'aux arts dont le médium de présentation (*Medium der Darstellung*) réside dans la nature de l'homme. Pour le dire autrement : « il ne peut s'agir que d'activités dans lesquelles l'intérieur se manifeste extérieurement : des mots, des sons, des gestes »⁴⁰. Et c'est pourquoi l'histoire *naturelle* de l'art est un triple récit : celui de la poésie (*Poesie*), de la musique vocale (*Vocalmusik*), et la danse mimétique (*mimische Tanzkunst*). Mais il faut prendre garde et constater que ces trois champs ne sont pas du même ordre. La suite du raisonnement de Schlegel consistera, en effet, à *subordonner* tous les arts à l'art suprême (la *Poesie*). Plus précisément, l'auteur affirme (au § 10) que les arts du geste et du son étaient originellement inséparables de la poésie. Par conséquent, le point d'amorce « naturel » de l'histoire naturelle de l'art, c'est la poésie. Et puisque l'« instrument » (*Werkzeug*) de la poésie, c'est le langage, il s'ensuit « que nous faisons affaire ici avec l'origine nécessaire du langage »⁴¹.

38. Voir également la conception du temps dans le national-socialisme dans MICHAUD 1996, p. 287 sqq.

39. En effet, dans l'optique de Michaud, qui s'appuie sur les travaux de Reinhart Koselleck, la fonction performative de l'art est du ressort de plusieurs domaines extra-langagiers : « Parmi les domaines extra-langagiers “qui rendent les événements possibles”, Reinhart Koselleck compte la gestuelle du corps, les rituels magiques et divers systèmes de symbolisation dont la “fonction consiste précisément à faire qu'il faille renoncer au langage parlé pour déclencher ou contrôler, à travers eux, les actes, les attitudes ou les comportements correspondants.” C'est bien dans cette perspective que l'image sera envisagée ici ». Par là nous pouvons comprendre l'intérêt de ce texte de Schlegel (et de l'ensemble de la dynamique performative des romantiques) : l'œuvre d'art est avant tout affaire de langage : d'un langage performatif qui est la matrice du travail de l'image romantique, dans sa structure comme dans ses effets. Pour le texte de Koselleck cité par Michaud, nous renvoyons à KOSSELLECK 1997, p. 101–119.

40. Nous traduisons. « § 8. Eine Naturgeschichte kann es nur von solchen Künsten geben, deren Medium der Darstellung in den Menschen natürlich ist. Dergleichen können bloß solche Handlungen sein, wodurch sich das Innere äußerlich offenbart : Worte, Töne, Gebärden » (KRAUSE et SCHLEGEL 1911, p. 8). Cf. A. W. SCHLEGEL 1989–, p. 4.

41. Nous traduisons. « § 11. Das Werkzeug der Poesie ist Sprache. Wir haben daher hier den notwen-

Du général au particulier, de l'art dans son essence à l'essence même de l'art, le mouvement de ce texte révèle le noyau de la théorie romantique de l'art : il s'agit d'une théorie de la sémiose créatrice dont le « modèle » s'avère être la Doctrine de la science de Fichte. Nous signalons à cet égard que l'ensemble des réflexions de Schlegel sont tributaires de l'essai que Fichte a publié à Iéna en 1795, « De la faculté linguistique et de l'origine du langage », même si Schlegel ne mentionne pas le nom de Fichte dans l'énumération des théoriciens du langage qu'il propose au § 12 (Platon, Charles de Brosses, Jean-Jacques Rousseau, François Hemsterhuis, Johann Gottfried Herder). En revanche, il affirme, à l'instar de Fichte, que « le début [*der Anfang*] du langage est contemporain du premier mouvement de l'être humain (*eines menschlichen Daseins*), ou plutôt, il ne fait qu'un avec ce dernier ; cela constitue un premier geste dans lequel l'homme s'est arraché à la nature, et par le truchement duquel il s'est constitué en soi [en tant qu'homme] »⁴².

Il n'entre pas dans notre dessein de poursuivre le raisonnement de Schlegel étape par étape. Nous nous bornons à signaler quelques éléments de cette théorie romantique de l'art/du langage que Schlegel reprend de Fichte. Ce faisant, nous serons en mesure de constater à quel point les romantiques se réclament de l'héritage pragmatique de ce penseur et, inversement, dans quelle mesure Fichte figure dans l'*ethos* romantique à titre d'artiste *révolutionnaire* (au sens de celui qui opère un retour à l'origine).

Schlegel affirme que l'être humain possède deux principes opposés : celui consistant à se soumettre aux impressions surgissant dans la conscience (« principe animal »), et celui s'exprimant lorsque l'homme « vise à faire en sorte que la nature soit dépendante de lui »⁴³. Il appelle cela « le principe de l'activité pure » (*Prinzip der reinen Tätigkeit*). Ce principe, affirme-t-il, est la condition de possibilité de l'expérience du monde objectal et à ce titre, il n'est nulle autre que le Moi (§ 16). Dès lors, c'est bien le Moi qui apporte « connexion et unité dans l'être-là » et qui permet

digen Ursprung der Sprache darzutun » (KRAUSE et SCHLEGEL 1911, p. 10). Cf. A. W. SCHLEGEL 1989-, p. 5.

42. Nous traduisons. « §13. Der Anfang der Sprache ist gleichzeitig mit der ersten Regung eines menschlichen Daseins, oder vielmehr, es ist einerlei damit ; es ist ein erstes Losreißen von der Natur, wodurch der Mensch sich selbst konstituiert » (KRAUSE et SCHLEGEL 1911, p. 10–11). Cf. A. W. SCHLEGEL 1989-, p. 5. Fichte proposait une idée semblable en 1795 dès les premières pages de son essai portant sur l'origine du langage. Voir FICHTE 1962-, I,3, p. 97 sqq. Cf. FICHTE 1984, p. 115 sqq.

43. Nous traduisons. « §14. Es sind in Menschen zwei entgegengesetzte Prinzipie vereinigt : ein tierisches Leben, das von den äußeren Eindrücken abhängig ist, und ein anderes Prinzip, welches die Natur von sich abhängig zu machen strebt » (KRAUSE et SCHLEGEL 1911, p. 11). Cf. A. W. SCHLEGEL 1989-, p. 5. Ces deux principes correspondent, chez Fichte, à la raison théorique et à la raison pratique. Par ailleurs, nous signalons que Schiller les a également repris dans les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* publiées entre 1794 et 1795. En s'inspirant du lexique pulsionnel de la *Grundlage*, il les nomme, dans la douzième lettre, *Formtrieb* (pulsion formelle) et *sinnlicher Trieb* (pulsion sensible). Voir SCHILLER [1795] 2000, p. 46 sqq. Cf. SCHILLER 1992, p. 184 sqq.

« de comparer entre elles les impressions »⁴⁴. Mais pour ce faire, il est nécessaire que l'homme soit capable de *fixer* (*festhalten*) les impressions surgissant dans son esprit. Ainsi, à partir de ces remarques (qui correspondent point pour point au raisonnement de Fichte dans « De la faculté linguistique »⁴⁵), Schlegel postule que le langage est en somme *l'expression du Moi dans le monde sensible*⁴⁶. En effet, « fixer, à l'aide de symboles, signifie parler. Ce dans quoi les symboles sont fixés, ce sont les signes »⁴⁷. Le langage originaire est donc tributaire des deux pulsions essentielles de l'homme et il est la manifestation *suprême* (contemporaine, co-extensive) de l'essence créatrice de l'humanité :

Puisque la première langue est le produit commun (la réalisation commune, l'œuvre commune) de la vie animale (la vie physique) et de l'activité libre se mouvant soi-même, il s'ensuit qu'elle doit posséder les caractéristiques revenant à ces deux [principes] (l'élan qui leur est propre par essence [*das Eigenlebenswesentliche*]). Elle est donc ni l'expression passive des sensations (et des pensées) et la manifestation passive des objets, ni une invention arbitraire qui est du ressort du libre-arbitre [*willkürlich erfunden*]; plutôt, elle est une *présentification formatrice* des deux, *c'est-à-dire que le langage est dès l'origine poétique*. Le premier homme ne reproduisait [*nachbildete*] pas les objets de façon passive, il les articulait (les ordonnait) [*gliedbildete*], les anthropomorphisait (et les comparait) [*verähnlichte sie sich*] et les soumettait à [ses] représentation[s] [*Vorstellung*], et les remaniait [*umbildete*] ainsi. *La poésie est une présentification formatrice* [*bildende Darstellung*] *des sensations internes et des objets externes par le truchement du langage*⁴⁸. (KRAUSE et SCHLEGEL 1911, p. 15–16; nous soulignons)

Il saute aux yeux, dans la logique de Schlegel, que le premier homme *était aussi le premier artiste*, et que tous les hommes primaires *étaient unis dans la poésie*.

Par ailleurs, en tant que *présentification formatrice* (*bildende Darstellung*) des sen-

44. Nous traduisons. « § 17. Dieses Prinzip macht sich nur dadurch geltend, daß es Zusammenhang und Einheit in das Dasein zu bringen sucht, die Eindrücke miteinander vergleicht. Da sie aber, um verglichen zu werden, koexistieren müssen, so setzt dies die Fähigkeit voraus, Eindrücke festzuhalten » (KRAUSE et SCHLEGEL 1911, p. 13. Cf. A. W. SCHLEGEL 1989–, p. 6.

45. FICHTE 1962–, I,3, p. 97–127. Cf. FICHTE 1984, p. 115–146.

46. À ce titre, il est « *willkürlich* » : non seulement est-il « arbitraire », mais il est également l'expression de la volonté (*Wille*). Il s'agit là d'une des idées maîtresses de l'essai de Fichte.

47. Nous traduisons. « § 18. Eindrücke, im Symbole, festhalten, heißt sprechen. Dasjenige, woran sie festgehalten werden, sind Zeichen » (KRAUSE et SCHLEGEL 1911, p. 13). Cf. A. W. SCHLEGEL 1989–, p. 6.

48. Nous traduisons. « § 21. Da die erste Sprache gemeinschaftliches Produkt (Vereinbirktnis, Vereinwerk) des tierischen Lebens (Leiblebens) und der sich regenden geistigen Freiheitigkeit ist, so muß sie auch von beiden den Charakter (das Eigenlebenswesentliche) an sich tragen. Sie ist also weder bloß passiver Ausdruck der Empfindungen (und Gedanken) und bloß passive Erscheinung der Gegenstände, noch willkürlich erfunden, sondern sie ist eine bildende Darstellung von beiden, d.h. die Sprache ist in ihrem Ursprunge poetisch. Der erste Mensch bildete nicht die Gegenstände passiv nach, er artikulierte sie (*gliedbildete sie*), vermenschlichte sie (und *verähnlichte sie sich*) und unterwarf sie sich so seiner Vorstellung, bildete sie daher um. Poesie ist eine bildende Darstellung der innern Empfindungen und der äußern Gegenstände vermittels der Sprache » (A. W. SCHLEGEL 1989–, p. 7).

sations et des objets externes, le langage poétique tel que le conçoit Schlegel ici ne possède-t-il pas *la même structure* que la Doctrine de la science ? En effet, si le langage poétique présentifie (*darstellt*) la forme Moi dans le monde sensible (principe de l'activité pure), il le fait en *médiatisant* cette dynamique autotélique qui est le propre de l'homme, par les données de la vie physique (principe animal). De là surgit non seulement le monde ordonné tel que le connaît l'homme rationnel, mais aussi une manifestation mondaine de l'autonomie radicale de ce dernier. Il s'ensuit que tout *signe*, aux yeux des romantiques, est l'invention *créatrice* (*bildende*) du Moi et possède par le fait même la « signature » de sa genèse : pour être recevable par autrui, le signe doit se manifester comme chose « physique » et comme chose autotélique, au même titre que le Moi, synthèse entre intuition et concept, saisie effective de soi qui se reconnaît comme telle. À partir de ces constats, nous retrouvons la structure « eucharistique » de la Doctrine de la science que nous avons étudiée au chapitre 3 : à titre *d'objet* communicationnel, la création originaire de l'homme (le langage/la poésie naturelle), tout comme la Doctrine de la science, s'adresse et vise un récepteur dont la qualité première est le *génie* : le génie de la présentification créatrice (*Darstellung*).

Dès lors, nous sommes à mesure de comprendre l'énoncé de Fr. von Hardenberg que nous avons cité dès le premier chapitre selon lequel l'art romantique consiste à prolonger et à pratiquer le *fichtisiren* — l'acte d'énonciation fichtéen. En effet, aux yeux des romantiques, il appartient à Fichte d'avoir été le premier à renouer, dans l'âge de la raison et du langage scientifique (et donc celui du langage déchu), avec le caractère poétique de l'esprit humain. Dans cette optique, à *titre de création langagière*, la *Wissenschaftslehre* ne serait rien de moins que le retour du langage originaire dans le monde moderne. En sa qualité de « créateur », Fichte serait *le dernier des philosophes et le premier des artistes* :

Il se pourrait bien que Fichte fût l'inventeur d'une manière totalement neuve de penser — pour laquelle il n'est encore aucun nom. L'inventeur n'est peut-être pas l'artiste le plus habile ni le plus ingénieux pour ce qui est de son instrument — et je ne prétends pas que tel soit le cas — Il est pourtant vraisemblable qu'il y a et qu'il y aura des hommes — qui fichtiseront [*fichtisiren*] bien mieux que Fichte lui-même. Si l'on commence à [pratiquer] le fichtiser de manière artistique — *de merveilleuses œuvres d'art peuvent en résulter*⁴⁹. (HARDENBERG 2004, p. 122 ; c'est Hardenberg qui souligne)

Conclusion provisoire : la pulsion originaire du Moi se manifestant sous forme linguis-

49. « Es wäre möglich, daß Fichte Erfinder einer ganz neuen Art zu denken wäre — für die die Sprache noch keinen Namen hat. Der Erfinder ist vielleicht nicht der fertigste und sinnreichste Künstler auf seinem Instrument — ob ich gleich nicht sage, daß es so sey — Es ist aber wahrscheinlich, daß es Menschen giebt und geben wird — die weit besser Fichtisiren werden, als Fichte. Es können *wunderbare Kunstwerke* hier entstehen — wenn man das Fichtisiren erst artistisch zu treiben beginnt » (HARDENBERG 1960–1998, II, p. 525 ; c'est Hardenberg qui souligne).

tique porte également un autre nom : celui du génie *poiétique*. Dans cette optique, la Doctrine de la science, très précisément *parce qu'elle révèle la dynamique créatrice du Moi en la mettant en acte à tout moment*, s'inscrit déjà, et peut-être malgré elle, dans la logique de l'œuvre d'art romantique. Ainsi la Doctrine de la science, en manifestant l'être humain dans sa totalité, s'avère-t-elle, *du point de vue romantique*, un « autoportrait de l'artiste » (l'homme tel qu'il est par essence) dans son « atelier ». Langage autotélique et autoréférentiel — langage performatif —, elle est aussi langage créateur d'un monde pour la conscience. La théorie du langage de A.W. Schlegel, et sa théorie de l'art qui en est inséparable, ne sont donc rien de moins que des concrétisations des structures que nous avons étudiées au chapitre trois en approfondissant le corpus fichtéen : le Moi serait un « génie » et son œuvre, *c'est sa propre Darstellung* — le langage.

Mais à la différence de Fichte, les romantiques mettent de l'avant l'idée de la rareté de ce génie *poiétique* pouvant révéler l'essence de l'homme. C'est pourquoi la tâche première de l'art romantique consistera à *former* l'homme qui est sans compétence artistique et de prendre en charge son autonomie et son salut, afin que ce dernier puisse réapprendre le langage perdu, celui que la pulsion de liberté de l'homme primitif aura engendré. Langue de l'Unité perdue annonçant dès l'origine la réunification des Moi aliénés (entre eux et d'eux-mêmes), l'art romantique est avant tout le projet (eschatologique) de la reconstitution d'un Moi-totalité. Et l'artiste, figure rédemptrice par excellence, est aussi « un médiateur », comme le signale Friedrich Schlegel dans les *Ideen* publiées dans l'*Athenaeum*⁵⁰.

Si la tâche de l'artiste, c'est la médiation, la *Poesie* romantique est censée regrouper « ce que tous les arts ont en commun, et qui ne se modifie qu'en fonction du domaine particulier de leurs présentations » (A. W. SCHLEGEL 2009, p. 8). Et c'est bien parce que la *Poesie* est l'expression d'une « activité créatrice libre de la fantaisie (*poiésis*) » (A. W. SCHLEGEL 2009, p. 8), qu'elle est le fondement de tous les arts, y compris la *peinture*, pourvu qu'ils s'inscrivent dans cette logique de la présentification formatrice et unificatrice. En dernière analyse, la *Poesie* romantique s'avère un art relationnel ayant pour expression et pour moyen un langage, ce qui signifie ici : un dispositif de subjectivation, dans son essence comme dans sa portée. Dès lors, pour reprendre une phrase d'Éric Michaud, nous pourrions dire que l'homme est « agi » quand il se met à « parler » (librement) le langage romantique⁵¹.

50. *Athenaeum* 1798–1800, 3.1, p. 4–33. Voir également LACOUÉ-LABARTHE et NANCY 1978, p. 181–223.

51. « L'homme est "agi" quand il croit contempler librement une image » (MICHAUD 2005, p. 131).

La Vue de l'atelier de l'artiste : fécondité de la perspective

Notre réflexion, *conduite du point de vue des romantiques*, nous a menés du langage comme dispositif (AGAMBEN 2007) au langage comme la création la plus essentielle et la manifestation la plus originelle de l'homme (A.W. Schlegel), en passant par la Doctrine de la science comme dispositif thématissant sa propre énonciation en faisant appel au lecteur, en sa qualité d'homme universel et génial. Or ce faisant, nous nous heurtons à une difficulté que nous devons résoudre avant de procéder : en quoi est-il fécond d'inscrire l'art *figuratif* de Caspar David Friedrich dans une mouvance qui est avant tout « textuelle » ? Comment peut-on articuler l'ordre linguistique et l'ordre iconique afin d'interroger les images de Friedrich à la lumière des analyses précédentes ?

Pour lever cette contradiction (ou plutôt : pour assurer et assumer ce « passage »), nous nous référons à un texte d'Isabelle Thomas-Fogiel portant sur les travaux de Louis Marin (THOMAS-FOGIEL 2008, p. 291–322)⁵². Comme le signale cette auteure, il appartient à L. Marin d'avoir articulé les champs hétérogènes de la figure (ordre iconique) et du signe (ordre linguistique) à partir d'une réflexion sur leur structure commune : la réflexivité autoréférentielle. En effet, en dépit des leurs différences essentielles, la figure comme le signe se rejoignent dans une dynamique partagée consistant à fonder le processus de signification (référence, transitivity) sur la dimension réflexive du système signifiant en tant que tel (qu'il soit iconique ou linguistique). Thomas-Fogiel écrit à ce sujet :

Il suffit, en effet, de montrer que la structure du tableau ou des cartes est la même que celle du signe en ce que, dans les deux cas, on trouve un mouvement transitif et un mouvement réflexif, une référence et une autoréférence, ou, plus précisément encore, une référence qui n'est telle que parce qu'elle est aussi autoréférence. Par suite, la structure de la figure serait la même que celle du signe en ce que, indissolublement, dans l'acte de référence est comprise l'autoréférence qui annule en même temps qu'elle permet cet acte de référence. La réflexivité comme dimension intrinsèque à la représentation est sans doute le lien qu'établit Marin entre signe et figure, la manière dont il réduit l'écart entre l'ordre linguistique et l'ordre iconique. (THOMAS-FOGIEL 2008, p. 308)

Par ailleurs, cette dynamique motive l'ensemble de la démarche *historienne* de L. Marin, qui consiste à cerner « les procédés par lesquels la représentation se dit elle-même, et par là même se nie elle-même » (p. 308). À la lumière de ces remarques, nous renvoyons le lecteur à l'analyse du carton de Le Brun que nous évoquions au premier chapitre, et plus particulièrement à la fonction spéculaire, qui opérait la

52. Voir également le texte de présentation de I. Thomas-Fogiel dans FICHTE 2005, p. 22–24.

dénégation du dispositif représentationnel comme lieu de l' « énonciation » du récit iconique que l'utilisateur avait sous les yeux.

Or, à la différence du régime de la Représentation, qui se caractérise par la dénéga-tion de l'énonciation, *tous* les exemples romantiques que nous avons envisagés jusqu'à présent (le langage qui dit l'art dans *Les Tableaux*, le livre dans le livre chez Harden-berg, le langage poétique comme dispositif relationnel chez A.W. Schlegel) *affirment*, à même le représenté, l'ordre de l' « énonciation » et l'*identifient* au mode d'emploi du système représentationnel et donc à la fonction de l'utilisateur (d'où la transgression narrative que nous avons appelée « métalepse du sujet de l'énonciation »). Et la ma-trice de cette dynamique s'avère être la *Grundlage* de Fichte, dispositif sans équivalent dans l'univers des textes théoriques. À présent, nous inscrivons les œuvres picturales de Caspar David Friedrich dans cette mouvance. Et à ce titre, nous soutenons que celles-ci *fonctionnent comme le langage romantique*, c'est-à-dire à titre de *dispositif réflexif et autoréférentiel* qui se dit (par la truchement de l'utilisateur) en représentant. Mais cela a lieu non pas dans un geste de dénéga-tion de l'énonciation (paradigme de la Représentation de L. Marin), mais plutôt dans un geste d'*englobement* de l'ins-tance de réception dans l'instance énonciatrice. Le reste de ce chapitre est consacré à approfondir cette nuance.

Véritable *relève* (au sens d'une *Aufhebung*) de l'espace de la Représentation de l'âge classique, l'espace constitué par les œuvres de Caspar David Friedrich s'inscrit dans un nouveau paradigme où le spectateur aliéné dans le régime classique est pleine-ment réhabilité en sa qualité d'agent mu et mouvant l'espace dynamique qu'il a sous les yeux. Nous nous proposons de vérifier cette hypothèse en approfondissant, dans le corpus de Friedrich, la place revenant à l'espace perspectif. En effet, bien qu'il soit devenu un lieu commun en histoire de l'art de remarquer que ce peintre, comme la plupart des artistes romantiques, aurait délaissé la perspective au profit d'un espace plus « subjectif », nous postulons, au contraire, que l'ensemble du corpus de Frie-drich est travaillé par la question de la perspective, et plus particulièrement par la problématique du lieu d' « énonciation » (non thématized) dans l'espace classique. Et la réponse qu'apporte ce peintre aux insuffisances pragmatiques de l'espace perspec-tif est de poser un nouveau lien entre spectateur, artiste et image, par le truchement de dispositifs picturaux sans équivalent. Ainsi, toutes les innovations picturales de cet artiste ont été affinées en fréquentant des traités de perspective illustrés — fait qui est incontournable pour l'intelligence de sa démarche, mais qui n'a pas encore été

remarqué dans la fortune critique pourtant vaste de l'artiste.

Nous choisissons pour notre démonstration une œuvre que nous tenons pour emblématique. Il s'agit de l'œuvre graphique *Vue de l'atelier de l'artiste, fenêtre gauche, fenêtre droite* (fig. 36) réalisée vers 1805–1806 à Dresde⁵³, dans l'atelier que Friedrich occupait au n° 26, rue An der Elbe (tout près du rivage). Mais notre propos ne consiste pas à livrer une analyse exhaustive de l'ensemble du corpus de Friedrich. Nous nous bornons à démontrer comment certains éléments importants — et singuliers — de sa production nous permettent d'inscrire sa pratique dans la foulée de la dynamique pragmatique que nous avons décelée dans les œuvres de Fichte et des romantiques d'Iéna.

À dessein, nous ne décrivons pas l'œuvre à ce stade de notre analyse. En effet, nous différons cette étape pour des raisons méthodologiques que nous expliciterons par la suite.

Ce lavis au sépia (médium ayant fait la renommée du jeune Friedrich auprès des collectionneurs de la première heure) est l'une des dernières réalisations importantes de la première phase créative de l'artiste, avant que Friedrich ne commence à peindre à l'huile, vers 1807. Ainsi, elle occupe une place importante dans le corpus : œuvre charnière, elle clôt les années de formation, signale un changement de médium (qu'il convient de lire comme un changement de destinataire⁵⁴), et fonctionne à titre de condition de possibilité des dispositifs relationnels qui seront affinés dans les grands tableaux ultérieurs — c'est-à-dire ceux qui emploient des *Rückenfiguren* (personnages vus de dos). Aussi convient-il de préciser qu'il s'agit d'une image ayant pour thème l'artiste et son lieu : en tant que « carte de visite » témoignant des talents de Friedrich, la *Vue de l'atelier de l'artiste* est non seulement une représentation de l'atelier comme site identitaire⁵⁵, mais avant tout, il s'agit d'un énoncé *artistico-politique* portant sur, et *instaurant*, des (nouveaux) rapports sociaux qu'il appartiendra désormais, aux yeux des romantiques, à l'art de prendre en charge. Par ailleurs (nous le verrons plus loin),

53. Il s'agit de deux des huit images que l'artiste aurait réalisées sur le thème de la fenêtre d'atelier. Voir BÖRSCH-SUPAN et JÄHNIG 1973, p. 307, n°s 175–180.

54. Les œuvres à l'huile, plus grandes et plus riches, s'adressent autrement au spectateur.

55. En effet, les contemporains avaient posé un lien entre le caractère sobre de l'atelier et la tenue monacale de l'artiste. L'atelier s'avérait ainsi un lieu d'autofiction, contribuant à l'image de l'artiste-clerc que Friedrich cultivait en personne et dans certains autoportraits, comme celui réalisé en 1810 (fig. 35). Certains commentateurs considèrent également que le personnage dans *Le moine au bord de la mer* (1810) est un autoportrait de Friedrich (voir à ce sujet KOERNER [1990] 2009, p. 87–88). Sur l'atelier comme lieu de construction identitaire, nous renvoyons à JUNOD 1998.

illustration retirée

Fig. 40. — Wilhelm Bendz, *Intérieur de la rue Amaliegade avec les frères de l'artiste*, vers 1829, huile sur toile, 32,3 x 49 cm, Collection Hirschsprung, Copenhague. Reproduction dans REWALD 2011, p. 31.

de par son lieu (l'atelier) et de par son thème (la vision de l'artiste), cette œuvre opère la relève de la figure du dessinateur des traités de perspective, figure prétendant à la fois à l'universalité (elle parle au nom de tous) et à la porosité des fonctions spectatorielle et pragmatique.

La *Vue de l'atelier de l'artiste* est d'une grande fécondité sur le plan historique, puisqu'elle constitue le premier élément dans une longue série d'images ayant circulé dans des contextes géographiques et culturels hétérogènes. Dans cette optique, nous sommes en droit de l'envisager comme un « vecteur » ayant engendré une pluralité de « transformations » (au sens où l'entend Hubert Damisch dans *L'origine de la perspective*⁵⁶). En effet, les deux sépias de Friedrich, ont eu un impact direct sur la production d'un grand nombre d'artistes allemands, autrichiens, danois, français, italiens, norvégiens, russes et suédois tout au long du 19^e siècle. Nous nous bornons à signaler ces quelques artistes, à titre d'exemple, et en ordre alphabétique selon le nom de l'artiste : Wilhelm Bendz (fig. 40), Clammer (fig. 41), Carl Wilhelm Gropius (fig. 42), Johann Erdmann Hummel (fig. 43), Johann Gottfried Jentzsch (fig. 44), Georg Friedrich Kersting (fig. 45, 46, 47, 48, 49), Moritz Ludwig von Schwind (fig. 50)

56. Ce terme provient du lexique des mathématiques. Nous l'entendons, comme Damisch, au sens sémiologique et phénoménologique Voir DAMISCH [1987] 1993, p. 297–330.



Fig. 41. — Clammer, *Chambre d'enfant dans l'immeuble Paradeis à Linz*, 1830, aquarelle, gouache et mine de plomb sur carton, 21,3 x 39,7 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg. Reproduction dans REWALD 2011, p. 153.

et Fyodor Petrovich Tolstoy (fig. 51). À notre sens, ces œuvres sont des permutations du schème friedrichien. Elles reprennent, en les reconfigurant de façon variable, les principaux éléments iconographiques de la *Vue de l'atelier de l'artiste* (l'espace parallélipédique, la fenêtre, le miroir, la clé, le cadre de porte visible dans le fragment gauche du miroir, le portrait visible sur la droite de la fenêtre gauche, etc.).

À coup sûr, ce corpus nous permet de mettre en relief l'importance de la perspective pour le premier romantisme allemand et de confirmer une hypothèse souvent émise dans la fortune critique de Friedrich selon laquelle la *Vue de l'atelier de l'artiste* constituerait — entre autres — une démonstration des compétences de l'artiste en matière de perspective⁵⁷. Ce jugement a été émis dès la première réception de l'œuvre⁵⁸. Il convient de préciser que l'œuvre était également prisée des contempo-

57. Dans sa recension de l'image de la fenêtre gauche, Helmut Börsch-Supan et Karl Wilhelm Jähnig signalent la virtuosité de Friedrich en matière de perspective (BÖRSCH-SUPAN et JÄHNIG 1973, p. 285). Werner Busch (BUSCH 2003) postule que l'œuvre témoigne de l'intérêt soutenu de l'artiste pour la géométrie et pour la perspective. Il cite pour preuve un roman publié par Theodor Schwarz, disciple de Fichte et ami personnel de Friedrich, dans lequel le personnage Kaspar, un peintre, révèle à ses compagnons les schèmes géométriques complexes sous-tendant tous ses tableaux (SCHWARZ 1834).

58. En mars 1806, seule la fenêtre droite figurait dans la *Dresdner Kunstausstellung*. Certains auteurs en déduisent que la fenêtre gauche aurait été réalisée plus tard (voir, par exemple, BUSCH 2003, p. 11 et REWALD 2011, p. 179, n. 152). Cependant, les deux sépias ont été envoyées ensemble à Weimar en 1812 pour être vendues. Dans ce lot Friedrich avait inclus deux autres sépias représentant des vues à partir d'une fenêtre, ainsi que quatre tableautins inspirés du même thème qui constituaient un cycle. À partir de ces informations, nous sommes en droit de postuler que les sépias de 1805–1806 constituent un diptyque, thèse qu'une analyse structurale pourra confirmer. Il importe peu que la réalisation des deux éléments n'a pas été simultanée. À notre sens, ce qui est déterminant dans ce dossier, c'est la



illustration retirée

Fig. 42. — Carl Wilhelm Gropius, *Salon dans la maison de Carl Wilhelm Gropius*, vers 1830, aquarelle sur carton, 30,8 x 30,5 cm, Stiftung Stadtmuseum, Berlin. Reproduction dans REWALD 2011, p. 158.

illustration retirée

Fig. 43. — Johann Erdmann Hummel, *Salon à Berlin*, vers 1820–1825, aquarelle et encre sur papier, 40,6 x 52,8 cm, Museum für angewandte Kunst, Frankfurt am Main. Reproduction dans REWALD 2011, p. 151.



illustration retirée

Fig. 44. — Johann Gottfried Jentzsch, *L'atelier de l'artiste à Dresde*, vers 1820, aquarelle sur papier, 29,5 x 43,8 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin. Reproduction dans REWALD 2011, p. 164.

illustration retirée

Fig. 45. — Georg Friedrich Kersting, *Homme assis à son bureau*, 1811, huile sur toile, 46,8 x 36,8 cm, Klassik Stiftung, Goethe Nationalmuseum, Weimar. Reproduction dans REWALD 2011, p. 27.

illustration retirée

Fig. 46. — Georg Friedrich Kersting, *Intérieur avec une brodeuse*, 1811, huile sur toile, 47,2 x 37,4 cm, Klassik Stiftung, Goethe Nationalmuseum, Weimar. Reproduction dans REWALD 2011, p. 23.

illustration retirée

Fig. 47. — Georg Friedrich Kersting, *Couple se tenant devant une fenêtre*, 1817, huile sur toile, 47 x 36,5 cm, Museum Georg Schäfer, Schweinfurt. Reproduction dans REWALD 2011, p. 35.

illustration retirée

Fig. 48. — Georg Friedrich Kersting, *Femme devant une glace*, 1827, huile sur toile, 46 x 35 cm, Kiel, Kunsthalle zu Kiel. Reproduction dans REWALD 2011, p. 41.



Fig. 49. — Georg Friedrich Kersting, *Chambre baignant dans la lumière du jour*, vers 1812, mine de plomb et aquarelle sur papier, 19 x 29,7 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Reproduction dans REWALD 2011, p. 127.

rains pour ses qualités en matière de perspective aérienne⁵⁹. Friedrich avait étudié à l'Académie des beaux-arts de Copenhague entre 1794 et 1798, où il avait acquis des compétences en matière de perspective⁶⁰. Aussi pourrions-nous affirmer que des illustrations de jeunesse inspirées des *Brigands* de Schiller (fig. 52)⁶¹, en passant par le *Paysage avec pavillon* (vers 1797)⁶² qui porterait sur le caractère positionnel de la vision⁶³ (fig. 54) et par la *Femme avec toile d'araignée*⁶⁴ (vers 1801–1802), où le motif de la toile schématise en microcosme la trame de la perspective⁶⁵ (fig. 53), la

dynamique structurale de l'œuvre que seule une configuration en diptyque permet de restituer (nous y reviendrons). Voir BÖRSCH-SUPAN et JÄHNIG 1973, p. 285–286 et 307 (n^{os} 131, 132, 175/176 et 177–180).

59. Voir, par exemple, « Etwas über die öffentliche Ausstellung der Churfürstl. Sächs. Academie der Künste in Dresden am 5. März 1806 », *Archiv für Künstler und Kunstfreunde von Johann Georg Meusel*, Band 2, 1806, erstes Stück, p. 96 ; et « Weimarer Kunstfreunde », *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* vom Jahre 1809, Neujahresprogramm, p. III (ces textes ont été reproduits dans BÖRSCH-SUPAN et JÄHNIG 1973, p. 64 et 75).

60. Voir BUSCH 2003, p. 23–24. Sur l'enseignement de la perspective à Copenhague, voir MAGNUSSEN 1983.

61. BÖRSCH-SUPAN et JÄHNIG 1973, p. 242.

62. BÖRSCH-SUPAN et JÄHNIG 1973, p. 238.

63. Voir KOERNER [1990] 2009, p. 101–103. Cf. VAUGHAN 2004, p. 33–34.

64. BÖRSCH-SUPAN et JÄHNIG 1973, p. 257.

65. Signalons que dans les *Discours sur la religion* (1799), Schleiermacher comparait la toile d'araignée à la philosophie transcendante, celle qui « tisse, en extrayant d'elle-même la matière, la



illustration retirée

Fig. 50. — Moritz Ludwig von Schwind, *Morgenstunde*, vers 1820, huile sur toile, 33,3 x 45,4 cm, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt. Reproduction dans REWALD 2011, p. 43.

illustration retirée

Fig. 51. — Fyodor Petrovich Tolstoy (attribué à), *Intérieur avec une femme en train de coudre*, vers 1820, huile sur toile, 42 x 46,8 cm, Galerie d'État Tretyakov, Moscou. Reproduction dans REWALD 2011, p. 25.

illustration retirée

Fig. 52. — Caspar David Friedrich, *Scène de la pièce Les brigands de Schiller : Amalia et Franz*, 22 juin 1799, encre et aquarelle sur papier, 23,6 x 18,7 cm (page 33 du *Berliner Skizzenbuch I*), Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (Inv.-Nr. SZ 59 Recto). Reproduction dans *Die Erfindung der Romantik* 2006, p. 104.

Vue de l'atelier de l'artiste témoignerait d'un certain souci pour la vision perspectiviste se traduisant par une technique de plus en plus maîtrisée⁶⁶. Plus tard, cette rigueur géométrique permettra à l'artiste de réaliser *La place du marché de Geifswald* (1818), saisie topographique d'une grande précision qui n'est pas sans évoquer les *vedute* de Dürer (fig. 55)⁶⁷.

Si nous nous fions aux nombreuses œuvres créées d'après les deux sépias de Friedrich (donc celles ayant transformé le modèle spatial d'origine), le thème romantique de la pièce intérieure percée d'une ou de deux fenêtres enchâssant un paysage à horizon continu, ne serait que l'« occasion » d'une démonstration de la virtuosité de l'artiste à résoudre des problèmes de perspective parfois fort complexes. Nous renvoyons à titre d'exemple à trois œuvres qui mettent de l'avant cet enjeu : la *Vue d'un balcon* (1840) de Friedrich Theodor Baasch (fig. 56), *Intérieur II* (vers 1812) de l'ami de Friedrich, Georg Friedrich Kersting (fig. 57), et le *Salon* (vers 1820) de Johann Erdmann Hummel (fig. 58). Dans les trois cas, et sans doute dans un souci « pédagogique », les artistes en question ont pris le soin de laisser transparaître le plan géométrique structurant la construction perspectiviste dans le dessin final. D'ailleurs, dans le cas de Kersting, l'artiste a même ajouté des traits pointillés au sol (le sol de la représentation, qui est également l'assise de la perspective) afin de « démontrer » comment projeter les ombres correctement, en fonction de la source lumineuse. À noter également : Hummel reprend, en le transformant, l'espace friedrichien, en déployant autrement les mêmes éléments iconographiques (la double fenestration), voire en les multipliant (le miroir apparaît trois fois dans le dessin de Hummel). Il s'agit sans doute, pour ce professeur de perspective, d'architecture et d'optique de l'Akademie der Künste de Berlin, de démontrer comment représenter les réflexions spéculaires dans des glaces positionnées différemment dans un même espace. À la lumière de ce corpus, et étant donné l'héritage albertien selon lequel le tableau est simultanément mur et fenêtre, il convient d'inscrire, du moins *a posteriori*, la *Vue de l'atelier de l'artiste* de Caspar David Friedrich dans une mouvance romantique privilégiant des problèmes de perspective, afin d'opérer une réflexion sur la représentation à partir de ses propres moyens⁶⁸.

réalité du monde et ses lois » (SCHLEIERMACHER 1944, p. 146). Cf. SCHLEIERMACHER 1799, p. 42 : « sie [die Transscendentalphilosophie] entspinnet aus sich selbst die Realität der Welt und ihre Geseze ». Voir également BRITO (S.J.) 2004, p. 713. Il importe de noter également que les premières recensions des écrits de Fichte employaient déjà cette métaphore, selon laquelle Fichte, véritable araignée, aurait « tissé des pensées à partir de lui-même » (« aus sich selbst Gedanken zu spinnen ») (cf. FICHTE 1798, p. 70). Werner Busch s'est penché sur les liens entre Friedrich et Schleiermacher dans BUSCH 2003, p. 161 sqq.

66. Voir à ce sujet l'ouvrage de Hilmar Frank (H. FRANK 2004), dans lequel la question de la vision perspectiviste est posée à partir d'un cadre conceptuel et culturel d'avantage liée à l'*Aufklärung* allemand qu'à l'héritage fichtéen.

67. BÖRSCH-SUPAN et JÄHNIG 1973, p. 251.

68. Il s'agirait ici d'œuvres opérant ce que nous avons appelé, au chapitre deux, la réflexivité du

illustration retirée

Fig. 53. — Caspar David Friedrich, *Femme avec toile d'araignée*, vers 1801–1802, gravure sur bois, 16,8 x 11,8 cm, Kupferstuckkabinett, Kunsthalle, Hambourg (Inv.-Nr. 37224). Reproduction dans *Die Erfindung der Romantik* 2006, p. 121.

illustration retirée

Fig. 54. — Caspar David Friedrich, *Paysage avec pavillon*, vers 1797, encre et aquarelle sur papier, 16,7 x 21,7 cm, Kunsthalle, Hambourg (Inv.-Nr. 1928-3). Reproduction dans HOFMANN 2000, p. 215.

illustration retirée

Fig. 55. — Caspar David Friedrich, *La place du marché de Greifswald avec la famille Friedrich*, 1818, encre et aquarelle sur papier, 54 x 76 cm, Pommersches Landesmuseum, Greifswald. Reproduction dans HOFMANN 2000, p. 100.

illustration retirée

Fig. 56. — Friedrich Theodor Baasch, *Vue d'un balcon*, vers 1840, encre et aquarelle sur papier, 14,8 x 13 cm, Graphische Sammlung, Kunsthalle zu Kiel. Reproduction dans REWALD 2011, p. 171.



illustration retirée

Fig. 57. — Georg Friedrich Kersting, *Intérieur II*, vers 1812, aquarelle et mine de plomb sur papier, 27 x 33,3 cm, collection particulière, Allemagne. Reproduction dans REWALD 2011, p. 149.

illustration retirée

Fig. 58. — Johann Erdmann Hummel, *Salon*, vers 1820, mine de plomb et lavis sur papier, 22,5 x 32,5 cm, Stiftung Stadtmuseum, Berlin. Reproduction dans REWALD 2011, p. 150.



illustration retirée

Fig. 59. — Johann Heinrich Lambert, *La perspective affranchie de l'embarras du Plan géométral*, Zurich [sic], chez Heidegger et Comp., 1759, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photo de l'auteur.



Fig. 60. — Johann Heinrich Lambert, *J.H. Lamberts freye Perspective*, zweyte Auflage, mit Anmerkungen und Zusätzen vermehrt, Zürich, bey Orell, Geßner, Füeßlin und Compagnie, 1774, fig. 56.

Dans le même ordre d'idées, nous signalons deux planches publiées par Johann Heinrich Lambert qui nous permettent de mieux contextualiser cet engouement romantique pour la perspective. La première (fig. 59) provient du traité que Lambert publia en français à Zurich en 1759, *La perspective affranchie de l'embarras du plan géometral* (LAMBERT 1759b). À présent, nous sommes en mesure de confirmer le contexte de production des images romantiques et de la *Vue de l'atelier de l'artiste* de Friedrich : elle renvoie toutes, sans exception, à un modèle commun, à savoir cette planche de Lambert servant à illustrer, dans le contexte germanophone et francophone de la fin du 18^e siècle et du début du 19^e siècle, la construction de l'espace perspectif. Une seconde planche de Lambert, quant à elle (fig. 60), ne figure que dans la seconde édition allemande de son traité (LAMBERT 1774)⁶⁹. Celle-ci n'est pas dépourvue d'intérêt pour notre propos, car elle porte très précisément sur le

désigné iconique. Notons que la dynamique référentielle de la tapisserie de Le Brun représentant la rencontre des deux rois (fig. 4, p. 67) avait également pour assise une fenêtre et un miroir.

69. Le traité de perspective de Lambert a circulé en allemand (LAMBERT 1759a ; LAMBERT 1774) et en français (LAMBERT 1759b). Lambert, polyglotte, s'est traduit lui-même. La référence complète du traité allemand est : *J.H. Lamberts freye Perspective, oder Anweisung, jeden perspektivischen Aufriß von freyen Stücken und ohne Grundriß zu verfertigen*, Zürich, bey Heidegger und Compagnie, 1759. En 1774 parut une seconde édition (Zweyte Auflage), « mit Anmerkungen und Zusätzen vermehrt ». Cela n'est pas sans importance pour notre propos actuel, puisque le thème spéculaire représenté dans la *Vue de l'atelier de l'artiste* de Friedrich est tributaire d'un schéma figurant seulement dans cette nouvelle édition.

illustration retirée

Fig. 61. — Salomon de Caus, *La perspective, avec la raison des ombres et miroirs*, Londres, chez Jan Norton Imprimeur du Roy de la grande Bretagne, aus langues estrangeres; Fancfort [sic], Ches la vesue de Hulsius, 1612, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photo de l'auteur.

problème du calcul des réflexions spéculaires et elle prend pour motif deux portraits autonomes qui font face au spectateur. Selon Kirsti Andersen, cette planche tente de résoudre une question nouvelle, à savoir : « what part of [a] room can be seen as a mirror image ? » (ANDERSEN 2007, p. 665)⁷⁰. Et il appartient très précisément à Caspar David Friedrich et à la génération d'artistes qui s'est inspirée de son travail, d'avoir donné suite au schéma de Lambert, comme l'attestent les œuvres citées précédemment qui sont toutes caractérisées par un souci de démultiplication du visible alors que l'image spéculaire produit une surenchère de visibilité (voir notamment les fig. 40, 43, 44, 45, 47, 57, 58, et, bien sûr, la fig. 36).

Au risque de surdéterminer ce corpus et d'en perdre la spécificité, nous signalons que le motif de la fenêtre double est omniprésent des les traités de perspective illustrés de l'âge classique. Outre une planche (fig. 61) figurant dans *La perspective, avec la raison des ombres et miroirs* de Salomon de Caus qui a vraisemblablement été la source de bon nombre de compositions de l'âge classique, y compris des gravures d'Abraham Bosse thématissant le point de fuite comme le lieu de l'œil d'autrui⁷¹ (fig.

70. Voir également LAURENT et PEIFFER 1987, p. 248–250.

71. Il convient de remarquer la rhétorique de la vision que ces estampes mettent de l'avant. Alors que



illustration retirée

Fig. 62. — Abraham Bosse, *Les Vierges folles s'entretiennent des plaisirs mondains*, vers 1635, eau-forte, 26 x 33 cm (au coup de planche), Bibliothèque nationale de France, Paris (BNF Est., Ed 30, rés.). Reproduction dans JOIN-LAMBERT et PRÉAUD 2003, p. 77.



illustration retirée

Fig. 63. — Abraham Bosse, *Le Barbier*, s.d., eau-forte, 25,6 x 33,4 (au filet extérieur), Musée des beaux-arts, Tours (1894-6-12). Reproduction dans JOIN-LAMBERT et PRÉAUD 2003, p. 120.



illustration retirée

Fig. 64. — Abraham Bosse, *Graveurs en taille douce, au Burin et à Leque forte*, 1643, eau-forte, avec quelques rehauts de burin, 26 x 32,7 cm (au coup de planche), Bibliothèque nationale de France, Paris (BNF Est., Ed 30 a*). Reproduction dans JOIN-LAMBERT et PRÉAUD 2003, p. 224.

illustration retirée

Fig. 65. — À gauche : Pieter Janssens Elinga, *Femme en train de lire*, vers 1660, huile sur toile, 75,5 x 63,5 cm, Alte Pinakothek, Munich (Inv.-Nr. 284). Reproduction dans STEINGRÄBER 1985, p. 64. À droite : Pieter Janssens Elinga, *La balayeuse*, vers 1670, huile sur toile, 60 x 58,5 cm, Musée des beaux-arts de la ville de Paris (Legs Dutuit, 1902 ; Inv. FDUT 100945). Photo de l'auteur.

62, 63 et 64), la tapisserie de Le Brun déjà mentionnée (fig. 4) et plusieurs tableaux de Pieter Janssens Elinga (fig. 65)⁷², dont une représentation de l'artiste dans son atelier (fig. 66), il est loisible de remonter à l'édition *princeps* du tout premier traité de perspective illustré, le *De artificiali perspectiva* de Jean Pélerin (fig. 67), dans lequel une planche est consacrée à ce motif. Nous renvoyons également à une image figurant dans la deuxième édition du même traité qui est tout à fait pertinente. Force est de conclure que la perspective n'a cessé de travailler le romantisme pictural et que plusieurs de ses œuvres graphiques s'y réfèrent explicitement, très précisément en transformant des images publiées dans des traités de perspective illustrés où les

dans le *Barbier* (fig. 63) l'œil gauche du client — qui est exposé au centre de l'image de façon quelque peu exagérée —, tient lieu de point de fuite, dans les *Vierges folles* (fig. 62), c'est le miroir qui opère le geste de monstration en réfléchissant le visage de la femme se tenant à droite du point de fuite. Cette réflexion spéculaire opère un « déplacement » et une « réflexion » (au sens mathématique), de sorte que son œil droit (invisible du point de vue du spectateur) se trouve désormais à coïncider avec le point de fuite (du moins si nous nous fions au dallage apparaissant dans la partie gauche de la composition et à la chaise en raccourci au premier plan, à droite). Dans la planche intitulée *Graveurs en taille douce, au burin et à [l'eau] forte* (fig. 64), la dynamique est encore autre : ici, une figure vue de dos tient lieu du regard que le spectateur porte sur l'image. Par ailleurs, tous les points de vue possibles sur le visage (et donc sur le regard) sont représentés : vue de profil (les artisans aux deux extrémités, le moine en arrière-plan, à droite), vue de trois-quarts (les deux portraits accrochés de façon symétrique sur le mur du fond), vue frontale (l'image de la crucifixion en arrière-plan), vue de dos (le personnage central et le moine se tenant à sa droite).

72. Ces deux images que nous reproduisons ici ne sont qu'une sélection. Le schéma qui nous intéresse est omniprésent dans le travail de ce peintre.



illustration retirée

Fig. 66. — Pieter Janssens Elinga, *Intérieur mit Maler, lesender Dame und kehrender Magd*, vers 1665, huile sur toile, 82 x 99 cm, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main (Inv.-Nr. 1129). Reproduction dans KREMPEL 2005, ill. 113.

illustration retirée

Fig. 67. — À gauche : Jean Pélerin (dit le Viator), *De artificiali perspectiva*, signature B4 r^o, Toul, Pierre Jacques, 1505. Bibliothèque de l'École nationale supérieure des beaux-arts, Paris (Inv. Masson 1076). Reproduction dans IVINS [1938] 1973. À droite : Jean Pélerin, *De artificiali perspectiva*, 2^e édition, Toul, Pierre Jacques, 1509, Bibliothèque de l'École nationale supérieure des beaux-arts, Paris (Inv. LES 1433). Reproduction en ligne, Centre d'études supérieures de la Renaissance, Université de Tours, <<http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/ENSBA.LES1433.asp?param=>>>.

enjeux de la perspective sont liés à la problématique spéculaire, autoréférentielle (la fenêtre comme tableau dans le tableau), ou énonciatrice (l'opération de dénégation du lieu du regard, qui est prise en charge par des éléments figuratifs tels l'œil cerné par le geste du barbier, ou le miroir réfléchissant une porte ou un fragment d'espace dans plusieurs des exemples allemands ou hollandais que nous avons reproduits⁷³, etc.).

Avant de procéder à l'analyse de la *Vue de l'atelier de l'artiste* en tant que telle, il convient de pousser la question de la perspective encore plus loin, et ce, pour des raisons méthodologiques. Il appartient à Werner Busch d'avoir proposé la lecture la plus cohérente et la plus « scientifique » de la structure de cette œuvre. Dans *Caspar*

73. Nous renvoyons ici aux réflexions de Louis Marin sur la logique de la dénégation (MARIN 1975a ; MARIN [1977] 1997, p. 62–63). Or dans la plupart de nos exemples, ce n'est pas tant l'axe point-de-vue/point-de-fuite qui est dénié. Plutôt, le miroir s'inscrit dans un logique de l'enveloppement de l'image sur elle-même : la glace multiple sans cesse le visible et produit plusieurs points de vue sur un même lieu que le spectateur ne maîtrise pourtant pas. D'où son exclusion.



Fig. 68. — Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München, C.H. Beck, 2003, p. 191, « Konstruktionszeichnung zu C.D. Friedrichs Fenstersepien ».

*David Friedrich : Ästhetik und Religion*⁷⁴, Busch prétend résoudre plusieurs questions relatives autant à la conception qu'au sens de cette œuvre, qu'il envisage d'ailleurs comme un « diptyque » (« *Daß sie [...] im Wortsinne als ein Gegensatzpaar zu betrachten sind, ist nicht zu bezweifeln* »⁷⁵). En effet, selon Busch, la rigueur perspectiviste de Friedrich est telle qu'il est loisible de *fonder une véritable analyse mathématique sur ces deux images*. Dans cette optique, à la fin de *Ästhetik und Religion*, Busch propose deux pages d'équations et de schémas géométriques (fig. 68) élaborées en collaboration avec le mathématicien Dirk Ferus. Ces chercheurs affirment qu'il est possible de déterminer de façon objective les deux places occupées successivement par l'artiste lors de la réalisation de chaque élément du diptyque. Selon les résultats qu'ils publient, Friedrich se serait déplacé autour d'une table immobile placée au centre de l'atelier, comme celle figurant dans les deux portraits de l'artiste effectués par son ami Kersting dans le même atelier, à peine quelques années plus tard⁷⁶ (fig. 69 et 70). Bien que Busch ne cite aucun document issu des traités de perspective de l'âge classique, nous pouvons également rapprocher la posture de Friedrich dans la *Vue de l'atelier de l'artiste* à celle de la figure du dessinateur installé sur une table devant deux baies vitrées figurant dans le traité allemand *Eyn schön nutzlich buchlein* déjà entrevu (fig. 16, p. 111).

74. BUSCH 2003, p. 11–33 et 190–191.

75. Plusieurs historiens de l'art considèrent les deux feuilles comme des entités autonomes. D'ailleurs, elles sont souvent reproduites séparément. Nous y reviendrons. Le premier chercheur à proposer l'hypothèse du diptyque est Erik Forssman (FORSSMAN 1966).

76. Nous ne reproduisons que deux des trois images réalisées par Kersting. La troisième, plus tardive, n'est qu'une variation sur le tableau de 1811.

illustration retirée

Fig. 69. — Georg Friedrich Kersting, *Friedrich au travail dans son atelier*, 1811, huile sur toile, 54 x 42 cm, Kunsthalle, Hambourg. Reproduction dans HOFMANN 2000, p. 103.

illustration retirée

Fig. 70. — Georg Friedrich Kersting, *Friedrich au travail dans son atelier*, 1812, huile sur toile, 53,5 x 41 cm, Berlin, Nationalgalerie. Reproduction dans SALA 1993, p. 105.

Or, nous souhaitons problématiser la démarche de Busch/Ferus en interrogeant ses fondements méthodologiques. En effet, il est loisible de démontrer que l'ensemble de leur analyse repose sur une pétition de principe. Dès lors, *l'ensemble des remarques avancées jusqu'à présent à propos du caractère « perspectiviste » des sépias de Friedrich seraient problématiques*⁷⁷. À notre sens, l'hypothèse de Busch/Ferus est fondée sur la supposition que la *Vue de l'atelier de l'artiste* est une construction en perspective. Or il n'en est rien : la projection de quelques droites suffit à démontrer que les raccourcis ne s'inscrivent pas dans une logique perspectiviste rigoureuse, mais résultent plutôt d'une approximation. Autrement dit, *aucun* des quatre battants ne contient des lignes parallèles ou perpendiculaires et donc ne propose aucune assise permettant d'opérer des calculs fondés sur le caractère systématique des relations entre droites et sécantes perpendiculaires en régime perspectif. Pour s'en convaincre, nous renvoyons à une planche issue du traité *Perspective* de Vredeman de Vries (fig. 71)⁷⁸. Dans cette image, nous pouvons constater que toutes les lignes parallèles formant les battants d'une fenêtre projetée selon les lois de la perspective se rejoignent sur une ligne d'horizon commune. Or, la projection de ces mêmes droites dans le diptyque de Caspar David Friedrich révèle que l'œuvre possède *plusieurs* « horizons » *au sein de chaque feuille*. Qui plus est, en excluant l'horizon « iconique », c'est-à-dire celui constitué par le paysage encadré par les fenêtres, *il n'y a aucun horizon commun liant les deux éléments du diptyque entre eux* (fig. 72). Autrement dit, chaque espace obéit à une logique propre, si bien que la projection de droites à partir des éléments architecturaux vus en raccourci (battants, moulures, châssis, carreaux, etc.), produit une pluralité d'horizons disjoints. Il s'ensuit que la composition résulte d'une démarche incohérente — *du point de vue d'une mathésis*. Cela a non seulement pour effet d'invalider l'hypothèse de Busch/Ferus, mais surtout, cela fournit un important indice quant à la nature de la démarche de Friedrich : non pas « emploi » de la perspective (comme c'est le cas chez Kersting et Hummel, entre autres), mais plutôt « écho » du système perspectif par le truchement d'une œuvre qui ne s'en sert plus mais qui met un tel système « en abyme » pour ainsi dire. À la lumière des recherches de Dan Sperber et Deirdre Wilson portant sur l'ironie comme dynamique citationnelle (SPERBER

77. Nous avons avancé ces propos à partir du point de vue de la *doxa* friedrichienne.

78. Voir VRIES 1604–1605. Nous reproduisons cette planche pour des fins démonstratives : elle illustre le principe selon lequel toutes les droites parallèles d'un objet projeté en perspective se rencontrent sur un seul et unique horizon *qui est commun à tous les objets inscrits dans une même projection*. Le cas échéant, deux situations sont possibles : soit chaque objet est représenté en perspective et possède alors son « propre » horizon (le scénario des horizons multiples s'applique aux *Ambassadeurs* de Holbein, par exemple, où chaque objet figurant sur la table a été projeté séparément, probablement à l'aide d'un instrument optique). Soit les droites parallèles constituant les objets envisagés individuellement (telles les fenêtres et leurs battants) *ne se rencontrent pas sur un horizon propre à chaque objet*. Dans ce cas, il convient de conclure que les objets *n'ont pas été projetés en perspective*. La *Vue de l'atelier de l'artiste* relève de ce second scénario.

illustration retirée

Fig. 71. — Hans Vredeman de Vries, *Perspective*, La Haye, 1604–1605, pl. 28, eau-forte, 30 x 39 cm (dimensions du livre relié), Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photo de l'auteur.

illustration retirée

Fig. 72. — Projection des horizons à partir des éléments parallèles dans la *Vue de l'atelier de l'artiste* de Caspar David Friedrich. Schéma numérique de l'auteur.

et WILSON 1978), il se pourrait que l'enjeu de cette représentation de l'atelier de Friedrich soit une mention *ironique* d'un système que l'artiste souhaite souligner comme dépourvu de pertinence. Mais à quelles fins ?

*Quand on a été formé aux sciences de la nature, il paraît aller de soi que tous les facteurs purement subjectifs doivent être exclus et que la méthode des sciences de la nature détermine en termes objectifs ce qui trouve sa figuration dans les modes subjectifs de la représentation*⁷⁹. (HUSSERL 1977, p. 85)

“Messieurs”, poursuivit Fichte, “pensez le mur”. [...] “Avez vous pensé le mur?” demanda Fichte. “Maintenant, messieurs, pensez ce [celui, l’instance pensante] qui vient de penser le mur”⁸⁰. (Fichte, cité par STEFFENS 1908, p. 106)

Bien que la *Vue de l’atelier de l’artiste* se rapporte massivement au domaine de la perspective, et en dépit du fait que cette œuvre a eu pour effet de produire une série abondante d’images orientées — parfois explicitement — par des soucis perspectivistes, elle s’avère pourtant résister à une méthodologie visant à quantifier son mode de genèse. Quelle leçon pouvons-nous tirer de cette situation ?

À coup sûr, l’échec de la démarche de Busch/Ferus peut nous fournir d’importants renseignements sur la structure et sur la fonction de l’œuvre. Pour le comprendre, nous nous permettons de renvoyer à une idée fondamentale de la phénoménologie husserlienne, selon laquelle les sciences dites « positives » *font écran* au point de vue de la conscience que la phénoménologie se donne pour tâche d’explicitier⁸¹. Autrement dit, le mode de rationalité que l’histoire de l’art a retenu pour interroger cette œuvre présuppose que l’image de Friedrich est un *objet* quantifiable dont les propriétés peuvent être révélées au moyen d’une mathésis. Or le sens d’une image n’est pas réductible à une « valeur » (au sens mathématique). Nous souhaitons retenir de l’enseignement de la phénoménologie l’idée selon laquelle une image, *c’est une valeur de et pour la conscience*.

Partant, *c’est l’image de Friedrich elle-même qui nous indique la marche à suivre* : suite à l’échec de l’« attitude naturelle » (Busch/Ferus), qui est aussi celle des sciences dites « positives », la *Vue de l’atelier de l’artiste* nous invite à la lire « phénoménologiquement ». S’il n’est pas tout à fait question de perspective chez Friedrich, nous

79. « Der naturwissenschaftlich Erzeugte findet es selbstverständlich, daß alles bloß Subjektive ausgeschaltet werden muß und daß die naturwissenschaftliche Methode, sich in den subjektiven Vorstellungsweisen darstellend, objektiv bestimmt » (HUSSERL 1977, p. 84).

80. Nous traduisons. Ces propos pédagogiques ont été tenus par Fichte alors qu’il enseignait la Doctrine de la science à Iéna. Voici l’original : « “Meine Herren”, fuhr [...] Fichte fort, “denken Sie die Wand.” [...] “Haben Sie die Wand gedacht?” fragte Fichte. “Nun meine Herren, so denken sie denjenigen, der die Wand gedacht hat.” ».

81. Cette thèse traverse l’ensemble de la phénoménologie, de Husserl au Heidegger de *La question sur la technique* (HEIDEGGER 1997, p. 9–48), en passant par la phénoménologie de l’image de Georges Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN 1990).

pouvons néanmoins affirmer que l'artiste fréquentait des traités de perspective, si bien que certains éléments de ses compositions en sont des citations figuratives explicites. Dès lors, la démarche de l'artiste serait-elle une réflexion sur les insuffisances de la perspective (voire une critique de la Représentation classique, dispositif communicationnel à sens unique), menée à partir d'un point de vue « phénoménologique » tel que l'entendait A.W. Schlegel : c'est-à-dire un point de vue ayant trait à la dimension *pragmatique* de l'acte de réception ?

À notre sens, la *Vue de l'atelier de l'artiste* s'inscrit dans la foulée de la dynamique pragmatique qui est omniprésente dans les travaux philosophiques de Fichte et dans les productions théoriques et artistiques des romantiques d'Iéna (Fr. Schlegel, A.W. Schlegel, Fr. von Hardenberg). En effet, cette œuvre reprend, tout en empruntant des moyens proprement figuratifs, le projet d'une *Transzendentalpoesie* : elle présente, avec le produit, l'*élément producteur*. Notre propos consiste à déterminer dans quelle mesure cette œuvre fonctionne à titre de dispositif relationnel dont l'expérience renvoie le spectateur aux actes posés par sa propre conscience lors de la manifestation du visage d'autrui. Autrement dit, nous tenons cette œuvre non seulement pour une réflexion sur les conditions phénoménologiques du lien intersubjectif, mais aussi et avant tout pour une *effectuation* de ce même lien.

Cela posé, il convient de préciser en quoi notre approche diffère des interprétations courantes proposées dans le champ des études friedrichiennes. Dans la fortune critique de la *Vue de l'atelier de l'artiste*, il n'y a pas de consensus quant au sens de l'œuvre. Si d'aucuns y voient une méditation chrétienne sur la vie de l'esprit après la mort⁸², d'autres y lisent une réflexion dialectique portant sur la conscience de soi versus la conscience d'objet, c'est-à-dire sur le caractère subjectif et fragmentaire de la vision de l'artiste romantique⁸³. En demeurant plus proches des données biographiques, certains inscrivent l'œuvre dans le cadre d'une ascèse personnelle caractérisant la production de jeunesse de l'artiste, laquelle est orientée par la question de l'autoportrait qui disparaîtra dans les œuvres subséquentes⁸⁴. À notre sens, ces interprétations divergentes nous renseignent sur l'état des travaux : les études friedrichiennes sont mal adaptées pour encadrer des interprétations plus théoriques, c'est-à-dire celles qui visent à lire l'œuvre à la lumière du contexte intellectuel des romantiques et vice-versa. Ainsi, la dimension pragmatique de la *Vue de l'atelier de l'artiste* n'a jamais fait l'objet d'une étude approfondie et l'héritage fichtéen/romantique

82. Voir, à titre d'exemples : BÖRSCH-SUPAN et JÄHNIG 1973, p. 285 et BÖRSCH-SUPAN 1972, p. 623. Dans cette optique, les ciseaux seraient un symbole d'Atropos, figure mythologique chargée de couper le fil de la vie. La rivière, quant à elle, serait le Styx et Charron ne serait pas loin, en train de conduire les âmes vers l'autre rive.

83. KOERNER [1990] 2009, p. 157–158. Voir aussi RZUCIDLO 1998, p. 95–96.

84. BUSCH 2003, p. 11–33.

dans lequel elle s'inscrit n'a pas été suffisamment compris.

Cette situation est sans doute imputable aux méthodologies traditionnelles de l'histoire de l'art, qui ne cessent d'interroger les *images* comme s'il s'agissait d'*objets*. Ainsi, le caractère performatif de la *Vue de l'atelier de l'artiste* est méconnu des chercheurs ayant adopté à son égard la posture objectivante de l'iconologue (qu'ils ont certes adaptée au contexte romantique où la quête d'une source textuelle n'est pas toujours féconde)⁸⁵. Il va sans dire que cette approche a pour effet d'éclipser l'œuvre en tant que dispositif et de réduire son sens à un énoncé de type textuel — malgré le fait que l'artiste insistait, dans un énoncé programmatique tardif (vers 1830), sur le caractère « expérimentiel » de sa production. « Un tableau ne doit pas être inventé », écrivait-il, « mais éprouvé »⁸⁶. Mais cet aplatissement de l'expérience suscitée par l'œuvre a également été produit par d'autres moyens. En effet, il est tributaire des technologies de reproduction et de dissémination de la *Vue de l'atelier de l'artiste*, qui sont responsables non seulement d'avoir déterminé à l'avance le statut de l'œuvre (en séparant le diptyque pour en faire deux dessins autonomes), mais aussi d'avoir dissimulé un de ses éléments principaux, à savoir le visage de l'artiste apparaissant dans la glace. Jean Clay⁸⁷, Gabrielle Dufour-Kowalska⁸⁸, Lorenz Eitner⁸⁹, Joseph Leo Koerner⁹⁰,

85. H. Börsch-Supan, spécialiste de Friedrich et co-auteur du catalogue raisonné, est le chef de file de cette mouvance.

86. Friedrich, cité dans CARUS et FRIEDRICH 1988, p. 168. « Ein Bild muß nicht erfunden sondern empfunden seyn » (FRIEDRICH 1999, p. 36).

87. Jean Clay semble reconduire l'interprétation religieuse de Börsch-Supan en comparant les sépias de Friedrich à la structure cruciforme figurant la *Femme à la fenêtre* (1822). Il se trompe, par ailleurs, en affirmant que le miroir dans la feuille droite du diptyque est un tableau inachevé accroché au mur. Ce faisant, l'enjeu relationnel de l'œuvre lui devient inaccessible. Voir CLAY 1980, p. 66.

88. Dufour-Kowalska décrit minutieusement la composition dans son livre consacré à la peinture de Friedrich. Cependant, pour cette spécialiste de phénoménologie, les fenêtres apparaissant dans chaque sépia « sont comme des projections du peintre (qui ici ne se montre pas) » (DUFOUR-KOWALSKA 1992, p. 37). Pourtant, sur la page suivante, Dufour-Kowalska reproduit la feuille droite du diptyque ; le lecteur peut très bien y discerner le visage de Friedrich dans la glace.

89. Lorenz Eitner, qui ne reproduit qu'une moitié du diptyque, postule que la *Vue de l'atelier de l'artiste* se veut une œuvre à caractère symbolique : « The pure window-view is a romantic innovation—neither landscape, nor interior, but a curious combination of both [...]. The evidence suggests that it may not be fanciful to interpret the image of the window as it appears in certain early nineteenth century “genres” as the symbol of a romantic attitude toward nature which particularly concerned the artist, a symbol hidden under the appearance of casual reality [...] » (EITNER 1955, p. 285–286). Cependant, cet auteur a le mérite d'avoir proposé une interprétation qui prend acte de la dimension pragmatique de ces images : « [The pure window-view] often places the beholder so close to the window that little more than an enclosing frame of darkness remains of the interior, but this is sufficient to maintain the suggestion of a separation between him and the world outside. He is actually put in the position of the “figure at the window” » (p. 286).

90. Le cas de Koerner est particulier, d'autant plus que cet auteur est un des spécialistes d'expression anglaise les plus importants dans la fortune critique de Friedrich. En analysant la *Vue de l'atelier de l'artiste*, Koerner se réfère à une reproduction de la fenêtre gauche qui est accompagnée de la légende « View from the Artist's Atelier, Right Window » [nous soulignons] (KOERNER 1990, p. 47, ill. 25). Ainsi, l'analyse qu'il propose s'appuie sur une lecture de la fenêtre « droite » et n'envisage pas la possibilité que l'œuvre soit un diptyque. Par ailleurs, Koerner ne met pas en débat la thèse d'Erik Forssman (publiée

Sabine Rewald⁹¹, Robert Rosenblum⁹², William Vaughan⁹³ et Norbert Wolf⁹⁴ (pour ne nommer qu'eux) ont tous contribué à ce fâcheux résultat, soit en proposant des lectures trop axées sur la dimension symbolique de la démarche de l'artiste, soit en

en 1966) portant sur la structure unitaire des deux dessins. Cette situation fâcheuse n'est pas résolue dans la « second, revised edition » de 2009 (KOERNER [1990] 2009, p. 55, ill. 25 ; p. 157–158). Cette fois-ci, la légende a été corrigée, mais le texte se réfère toujours au visage de l'artiste apparaissant dans la fenêtre *gauche*. Ainsi le lecteur est-il induit en erreur : celui-ci cherchera en vain le visage en question (qui n'est pas reproduit), et il n'arrivera pas à comprendre la thèse principale de l'auteur, à savoir : « Friedrich encodes the relation between interior and exterior as a play between self and world, consciousness and nature, by including at the left of his window [laquelle ?] a partial image of himself (specifically his eyes) in a looking-glass. The mirror's reflection and the window's view are both in their own way "self" portraits : one pictures the artist's gaze, the other the content thereof » (KOERNER [1990] 2009, p. 157–158). Nous soulignons au passage que le « self » dont il est question ici est un moi *représenté*. Selon notre hypothèse, la *Vue de l'atelier de l'artiste*, à titre de dispositif *pragmatique*, s'adresse au spectateur *réel* en thématisant son propre regard au sein même de la relation constituée par l'image. Dès lors, l'intelligence de la dimension politique de l'œuvre tient à la façon dont la question du sujet est abordée. À notre sens, Koerner aurait réifié la problématique regard, alors que nous nous proposons d'en restituer la dynamique phénoménologique.

91. Dans un article consacré aux fenêtres de Caspar David Friedrich, il est étonnant de lire sous la plume de Sabine Rewald : « In both [drawings], the large open window is the sole motif, to the exclusion of any figures » (REWALD 1992, p. 304). Or, outre le visage de l'artiste apparaissant dans une glace accrochée près de la fenêtre de droite, plusieurs figures humaines sont visibles dans les paysages enchâssés par les baies vitrés (plus particulièrement sur les bateaux). Ainsi, dans ce texte Rewald méconnaît les propriétés figuratives de l'œuvre (aurait-elle travaillé uniquement à partir de reproductions de mauvaise qualité ?). L'auteure se reprend, du moins en partie, dans le catalogue de l'exposition *Rooms with a View* (tenue au Metropolitan Museum of Art du 5 avril au 4 juillet 2011), où elle remarque le visage dans la glace. Voir REWALD 2011, p. 116–117.

92. Dans un chapitre intitulé « Transcendental Abstraction », le lexique retenu par Robert Rosenblum fait preuve d'une fâcheuse méconnaissance du contexte philosophique et théorique des romantiques. En détournant le sens philosophique du mot *transcendental* (qu'il entend comme un synonyme de l'adjectif *transcendant*), cet auteur perpétue le exégèses légères, trop courantes en études romantiques, qui aplatissent la pensée philosophique des auteurs de *l'Athenaeum* et des artistes qui les ont fréquentées. Par ailleurs, la reproduction accompagnant le texte de Rosenblum est presque illisible (fig. 73). Il s'agit de la fenêtre droite du diptyque. Le visage de Friedrich n'y apparaît pas, mais celui de Mondrian figure pas moins que trois fois dans la page de droite. D'ailleurs, Rosenblum ne mentionne jamais (ni dans son texte ni dans la légende) qu'il existe une sépia de la fenêtre gauche.

93. William Vaughan ne reproduit que l'élément droit du diptyque en mentionnant que l'œuvre possède un pendant. Bien qu'il tienne compte du visage de Friedrich dans le miroir fragmenté, ce détail n'est pas mis à profit d'une lecture pragmatique. Au contraire, l'auteur propose des réflexions relatives à la dimension symbolique de la sépia : « For Friedrich himself, as for so many other Romantic writers and artists, the motif of the view through the window became a potent symbol for expectancy or aspiration » (VAUGHAN 1980, p. 122). Par ailleurs, il affirme laconiquement que « Friedrich's symbolism is intimately connected with the spectator's situation » (p. 123) sans approfondir la dimension pragmatique de l'œuvre et sans préciser ce qu'il entend par « the spectator's situation ».

94. Dans une monographie de vulgarisation, l'historien de l'art Norbert Wolf affirme ceci au sujet de la feuille droite de la *Vue de l'atelier de l'artiste* : « Le spectateur jette un regard à travers les vitres à la place du peintre dont le visage est visible dans le fragment de miroir à gauche. Le regard s'échappe de ce lieu exigü et nu pour tomber sur le paysage que Friedrich — c'est ce que dit son visage pris dans le miroir — intériorise et qu'il a transformé en une image intérieure » (WOLF 2003, p. 8). Dans l'optique de Wolf, le spectateur est tenu de s'identifier au regard de l'artiste (mouvement centripète). Ainsi l'œuvre fonctionne-t-elle, sur le plan pragmatique, comme un dispositif d'absorbement. Or, selon notre hypothèse, qui est fondée sur la reconstitution du diptyque en tant que tel, la *Vue de l'atelier de l'artiste, fenêtre gauche, fenêtre droite* s'avère un dispositif *relationnel* invitant le spectateur à agir au sein d'une relation intersubjective. (Il s'agit d'un dispositif communicationnel à deux sens.)



Fig. 73. — Robert Rosenblum, *Modernism and the Northern Romantic Tradition : Friedrich to Rothko*, with 314 illustrations, New York, Harper & Row, 1975, p. 174–175. Photo de l'auteur.

travaillant à partir de reproductions « stériles » (au sens où l'entend Bruno Latour⁹⁵).

À notre sens, les deux feuilles intitulées, respectivement, *Vue de l'atelier de l'artiste, fenêtre gauche, fenêtre droite* constituent un diptyque et ce n'est qu'à partir de ce constat qu'il est possible de restituer le sens de la dynamique pragmatique de l'œuvre⁹⁶. Nous inscrivons notre réflexion dans la foulée des recherches d'Erik Forssman, qui a été le premier à analyser la structure unitaire des deux espaces représentés sur chaque feuille (FORSSMAN 1966, p. 289–320,). À en croire Forssman, le paysage enchâssé par chacune des deux fenêtres est un indice permettant de reconstituer le diptyque. En effet, puisque l'horizon est le même dans les deux paysages, il est probable, selon Forssman, que les deux images ont été exécutées d'un même point de

95. LATOUR 2011, p. 173–191.

96. À cet égard, il convient de rappeler ici une citation de l'artiste portant sur l'unité et sur la fragmentation : « Deux moitiés constituent une totalité », écrit-il, « cependant, celui qui est à moitié musicien et à moitié peintre n'est qu'un complet incompetent [*Halbheit*]. Dès lors nous obtiendrons des quartiers complets et rien de plus. C'est bien ce que semblent faire nos écoles » (FRIEDRICH 1999, p. 28). « Zwei Hälften machen ein Ganzes, wer aber halber Musiker und halber Mahler ist, ist immer nur eine ganze Halbheit. So mach es wohl auch ganze Viertelheiten geben und noch mehr als das. unsere [sic] Schulen scheinen es darauf anzulegen..... ».

vue dans l'atelier. L'artiste se serait installé devant la fenêtre droite, légèrement de biais (la représentation n'étant pas frontale) et aurait ensuite opéré un acte de rotation afin d'exécuter le dessin de la fenêtre gauche à partir du même lieu⁹⁷. L'analyse que propose Forssman, mise davantage sur des questions formalistes sur lesquelles nous n'insisterons pas⁹⁸. Quoi qu'il en soit, il est clair que l'œuvre porte sur les modalités situationnelles de la vision. Plus particulièrement, elle invite le spectateur à *réfléchir* — en opérant un acte d'identification sur lequel nous reviendrons, — sur le rapport entre le corps *de l'artiste*, le monde qui est là *pour lui*, à portée de main, et qui varie selon les déplacements du corps propre du dessinateur dans chaque dessin, et l'« horizon » : dénominateur commun de tous les points des vus possibles sur l'objet.

C'est dans l'optique d'une réflexion sur l'intersubjectivité que nous renvoyons à un schéma de Friedrich qui accompagnait une lettre adressée à Johannes Karl Hartwig Schulze (Dresde, le 8 février 1809)⁹⁹ dans laquelle l'artiste propose une théorie du caractère « perspectiviste » de la vision artistique et de l'horizon unique vers lequel tend le regard *de tous les créateurs* (fig. 74). Bien que cette lettre a été rédigée dans le contexte très particulier de la controverse suscitée par le *Retable de Tetschen*¹⁰⁰, elle nous permet d'éclairer une dimension sur laquelle la fortune critique de Friedrich n'a pas insistée : le souci (ici implicite) de Friedrich de *subordonner*, en contexte intersubjectif, la vision du spectateur *au point de vue de l'artiste-dessinateur*. Dès lors, le champ social (voire politique) projeté en filigrane dans la missive de Friedrich serait *dirigé par une communauté d'artistes*. Et cette dynamique perspectiviste exclut *de facto* de la sphère de l'agentivité, tous les êtres dont la caractéristique première est d'être « sans œuvre ». Véritable esquisse d'une théorie de l'art relationnel, le schéma circulaire de Friedrich est accompagné de propos rejoignant les théories du langage et de la créativité de A.W. Schlegel ainsi que celles de son frère, Friedrich Schlegel, développées dans les fragments les plus « mystiques » de l'*Athenaeum* (les *Ideen*). Voici le texte de Friedrich :

97. Analyse que dément Busch en ayant recours à une méthodologie (inféconde) inspirée des mathématiques.

98. L'auteur approfondit la relation entre *Figur* et *Grund* qui est déjouée dans les sépias de Friedrich. Selon lui, la *Vue de l'atelier de l'artiste* a le mérite de proposer des « formes » (en l'occurrence les fenêtres) se détachant d'un « fond » plus foncé (le mur de l'atelier). Dès lors, l'artiste inverse les valeurs attribuées traditionnellement à ce rapport : ici, la forme est négative alors que le fond est positif. Voir FORSSMAN 1966, p. 290.

99. Cette lettre est conservée au Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, à Frankfurt am Main. Pour une reproduction du texte de la missive, voir FRIEDRICH 1939, p. 11–17.

100. Il s'agit d'une lettre contenant un essai que Friedrich a rédigé « comme s'il était une autre personne » (Friedrich, dans FRIEDRICH 1939, p. 11). Ce texte s'opposait aux remarques critiques de Basilius von Ramdohr à propos du *Retable de Tetschen*. Par la suite, C.A. Semler s'est inspiré de cette missive dans un article paru dans le *Journal des Luxus und der Moden* en avril 1809 afin de soutenir le camp friedrichien.



Fig. 74. — Caspar David Friedrich, lettre adressée à Johannes Karl Hartwig Schulze, Dresde, le 8 février 1809 (détail). Reproduction dans H. FRANK 2004, p. 4.

Ces maîtres fort louables [les grands artistes des temps passés] savaient très bien que les chemins menant à l'Art sont infiniment variés ; que l'Art est le point central du monde, le point central [vers lequel tend] l'effort spirituel le plus élevé, et les artistes se tiennent en formation circulaire autour de ce point. Ainsi est-il loisible de comprendre [zutragen] que deux artistes peuvent se rencontrer mutuellement [entgegenkommen] alors que tous deux s'efforcent à atteindre le même point. Car la différence entre les points de vue, c'est la différence entre les deux esprits [Gemüter], et ils peuvent atteindre un seul but en empruntant des chemins opposés¹⁰¹. (FRIEDRICH 1939, p. 12)

Il importe de signaler que cette conception de l'art comme moyen de l'accord universel — qu'il convient de lire autant pour sa dimension esthétique que politique —, a eu des échos dans les écrits de Theodor Schwarz, ami intime de Friedrich et disciple de Fichte de la première heure. Bien qu'il ait été un acteur secondaire dans les cénacles romantiques, Schwarz demeure un auteur important pour l'intelligence de la démarche de Friedrich. Par ailleurs, ses écrits nous permettent de poser un lien

101. Nous traduisons. « Denn sehr wohl wußten jene achtungswerten Meister, daß die Wege, so zur Kunst führen, unendlich verschieden sind ; daß die Kunst eigentlich der Mittelpunkt der Welt, der Mittelpunkt des höchsten geistigen Strebens ist und die Künstler im Kreise um diesen Punkt stehen. Und so kann es sich leicht zutragen, daß zwei Künstler sich gerade entgegen kommen, während sie beide nach einem Punkte streben. Denn die Verschiedenheit des Standpunktes ist die Verschiedenheit der Gemüter, und sie können auf entgegengesetztem Wege beide ein Ziel erreichen. »

nouveau entre la production de cet artiste et les écrits fichtéens.

En effet, après avoir mis un terme à ses études universitaires à Iéna, Schwarz était rentré à Wiek, sur l'île de Rügen, afin d'occuper un poste de pasteur qui était lié à sa situation familiale. C'est dans ce contexte qu'il publia, en 1819, un dialogue intitulé *Verschiedene Ansichten des Christenthums : Ein Gespräch* (« Points de vues différentes sur le christianisme : Un dialogue »), texte témoignant de l'intérêt que Schwarz portait sur l'esthétique, la philosophie transcendantale et la théologie. Comme le signale l'auteur dès la première page de sa préface (Schwarz 1819, p. iii), la rédaction de ce dialogue remonte au plus tard à 1812, c'est-à-dire à peu près au même moment où Caspar David Friedrich menait des excursions sur l'île de Rügen afin d'amasser une collection d'esquisses en vue d'alimenter sa production picturale, fondée sur un processus de synthèse, dans l'atelier, de dessins effectués en plein air¹⁰². Cette même année (1819), Schwarz s'est rendu à Dresde avec sa femme afin de rendre visite à son vieil ami Friedrich, ce qui témoigne des rapports étroits entre les deux hommes¹⁰³. En effet, Schwarz estimait que Friedrich était son « *altbefeundeter Landsmann* »¹⁰⁴.

L'importance des écrits Schwarz a déjà été soulignée dans la fortune critique de Friedrich. Comme le remarque Werner Busch (2004), le roman *Erwin von Steinbach oder Geist des deutschen Baukunst* (« Erwin von Steinbach ou l'esprit de l'architecture allemande ») que Schwarz publia en 1834 sous le nom de plume Theodor Melas, contient une mine d'informations sur les méthodes de travail de Friedrich ainsi que des spéculations sur le sens des œuvres dans l'esprit de l'artiste et des membres de son cercle intime. Par exemple, c'est dans ce roman que le peintre « Kaspar » révèle à ses collègues les secrets géométriques de son art dans un passage cité par Busch afin d'étayer sa thèse portant sur le caractère mathématique des tableaux de Friedrich. Mais le dialogue de 1812 a été moins remarqué par les spécialistes. Il est à peine mentionné par Busch (BUSCH 2003, p. 133). Or les *Verschiedene Ansichten* constituent un véritable manifeste esthétique-religieux visant à justifier, par le truchement d'une argumentation raisonnée entre « Franz », « Otto », « Bernhard » et « Friedrich », le rôle fédérateur de l'art dans la présentification de contenus « métaphysiques » à autrui. (À ce titre, ce dialogue propose une interprétation du schéma circulaire friedrichien.) Mais outre cette dimension spéculative qu'il n'entre pas dans notre propos d'interroger, les *Verschiedene Ansichten* peuvent également nous renseigner sur les

102. Les liens entre Friedrich et l'île de Rügen sont bien documentés (voir, par exemple, BUSCH 2003, p. 131–132). Son premier voyage attesté remonte à 1801, mais il est fort probable qu'il ait voyagé sur l'île avant cette date, comme le signale William Vaughan (VAUGHAN 2004, p. 25). Selon la chronologie que propose Vaughan (p. 339–341), Friedrich aurait séjourné à Rügen en 1801 (à deux reprises), en 1805, en 1806 (selon Werner Busch), en 1815 et en 1826 (pour des fins thérapeutiques).

103. BUSCH 2003, p. 132.

104. BUSCH 2003, p. 132.

visées *pragmatiques* des œuvres de Friedrich.

En effet, plusieurs passages rejoignent la missive de Friedrich que nous venons de citer portant sur la fonction médiatrice de la figure de l'artiste dans l'instauration de ce que nous pourrions appeler une « république des artistes ». Nous retenons ici quelques affirmations avancées par le personnage Bernhard ; elles nous permettront de jeter un pont entre la pratique artistique de Friedrich et la dynamique performative que nous avons repérée dans les œuvres de Fichte dans les chapitres précédents.

S'inscrivant dans une discussion théologique, les propos de Bernhard visent à expliquer comment il est possible de posséder la grâce (*Gnade*) tout en continuant à agir selon le libre arbitre. Pour résoudre cette contradiction entre activité et passivité, détermination et autodétermination, Bernhard postule qu'il est une activité humaine qui est l'expression indirecte de la volonté de Dieu : l'art. Puisque l'art, raisonne-t-il, est un produit dans laquelle la liberté individuelle de l'artiste est en parfaite harmonie avec un état de passivité (l'inspiration) qui n'est pas du ressort de l'artiste, l'artiste — pourvu qu'il soit fidèle à son talent —, est un être élu parmi les hommes et son travail est, par définition, celui de l'imitation du Christ. Non sans évoquer la dynamique eucharistique de Fichte que nous avons analysée, ces propos renvoient plus explicitement à la théorie kantienne du génie dans la *Critique de la faculté de juger* (1790) ainsi qu'à la conclusion esthétique du *Système de l'idéalisme transcendantal* de Schelling (1800). C'est dans cette optique que Bernhard définit l'art dans les termes suivants : « Cependant, il est une étape [*Stufe*] [franchise] par la conscience dans laquelle ces pôles [la liberté et la contrainte] apparemment séparés se réunissent de façon harmonieuse et engendrent non seulement un état intérieur, mais aussi un œuvre [*Werk*] de réconciliation de l'individu : il s'agit de l'art » (SCHWARZ 1819, p. 79)¹⁰⁵. Mais l'art dont il est question, ajoute Bernhard, c'est « l'art dans son caractère le plus sublime » (« *Kunst im weitesten Sinne und in ihrem erhabensten Charakter betrachte* »). Il s'agit en somme de la capacité de l'homme « de produire une œuvre divine et infiniment plus sublime que sa personne » (« *Sie ist [...] das Vermögen des Menschen, ein göttliches über seine Person unendlich erhabnes Werk [...] hervorzubringen* »), « afin que [l'homme] puisse librement donner forme [*gestalten*] à sa foi » (« *so seinen Glauben mit Freiheit gleichsam zu gestalten* ») (SCHWARZ 1819, p. 79–80). Par ailleurs, l'art, « c'est le devenir-homme de Dieu ; l'art le plus élevé, c'est donc l'art de la vie, celui dans lequel l'homme devient lui-même une image [*Ebenbild*] de Dieu » (« *Kunst ist der Vermenschlichung Gottes, und daher die höchste Kunst, die Kunst des Lebens, wo der Mensch selbst ein göttliches Ebenbild wird* ») (SCHWARZ 1819, p. 86). Enfin, il

105. Nous traduisons. « Aber es giebt eine Stufe des Bewußtseins, wo jene scheinbar getrennten Pole in Eintracht zusammen treten und nicht nur das Innere, sondern ein Werk zeuget von der Versöhnung des Individuums, und das ist die Kunst. »

saute aux yeux que l'art dans ce sens « plus élevé » n'est pas du ressort de l'artiste commun. En effet, tout comme chez Friedrich, qui n'a eu de cesse de critiquer les artistes de son temps pour leurs carences spirituelles (voir FRIEDRICH 1999), Schwarz affirme « qu'on ne rencontre que très rarement cet art sublime de la vie [*erhabne Lebenskunst*] chez les artistes de profession » (SCHWARZ 1819, p. 88)¹⁰⁶. Il postule également que le manque de spiritualité fait en sorte que le commun des artistes n'est qu'un « automate » (p. 88) (cf. la citation de Friedrich en exergue du chapitre actuel).

Ces propos reprennent très précisément la lettre de Friedrich citée ci-dessus ainsi que le diagramme l'accompagnant. Selon ces documents, l'artiste serait le médiateur privilégié du « centre spirituel le plus élevé » que puisse atteindre l'homme. Par ailleurs, Schwarz insiste également sur le caractère *autoréférentiel* de cette posture christique, dans laquelle l'artiste « effectue la volonté divine »¹⁰⁷, de sorte qu'il puisse dire : « Moi et le père ne sommes qu'un »¹⁰⁸ :

Afin de ne pas méconnaître cet art sacré de la vie [*heilige Lebenskunst*], afin de ne pas le confondre avec le côté visible [*Außenseite*] des autres arts, on doit posséder en général le concept le plus noble de l'art ; en effet, l'artiste éthique [*ethische Künstler*] dont je vous parle ici n'est pas dans la vie comme l'acteur sur la rampe ; il ne possède pas un simple talent, comme c'est souvent le cas chez ce dernier, plutôt, il est un homme véritable [*wirkliche Mensch*], dans toute la plénitude de son sens [*in seiner ganzen Gesinnung*] ; il est à la fois le poète et le héros de la pièce [...] ¹⁰⁹. (SCHWARZ 1819, p. 96 ; nous soulignons)

À coup sûr, cette conception de l'artiste — homme total dont le geste est simultanément transitif et réflexif —, est tributaire des propos de Schelling analysé précédemment (p. 138 sqq.). À ce titre, elle reconduit également la dynamique de la réflexivité performative qui est à l'œuvre chez Fichte (cf. la performativité de « l'Eucharistie » dans la Doctrine de la science), chez Friedrich Schlegel (cf. la théorie de la Poésie transcendante dans l'*Athenaeum*) et chez Friedrich von Hardenberg (cf. la performativité du lecteur dans *Heinrich von Ofterdingen*). À la fois héros et auteur de la pièce, l'artiste, être « central » et donc « centralisateur », compose l'œuvre dont il est à la fois l'émetteur, l'agent et le récepteur. Et dans ce circuit autotélique, le

106. « Aber dieser erhabne Lebenskunst trifft man oft am wenigstens bei den Künstlern von Profession an [...] »

107. SCHWARZ 1819, p. 88 : « Wohl steht fest das große Wort : nicht mein, sondern — “dein Wille” [...] »

108. SCHWARZ 1819, p. 88 : « Ich und der Vater sind eins ».

109. Nous traduisons. « Um aber diese heilige Lebenskunst nicht zu verkennen, um sie nicht mit der Außenseite anderer Künste zu verwechseln, muß man überhaupt von Kunst den würdigsten Begriff haben ; denn dieser ethische Künstler, von dem ich geredet, ist nicht im Leben wie der Schauspieler auf den Brettern ; es ist nicht ein bloßes Talent, wie oft bei Jenem, sondern es ist der wirkliche Mensch in seiner ganzen Gesinnung ; er ist zugleich Dichter und Held des Dramas [...] »

spectateur est contraint de se plier au caractère autophage de l'opération. Dès lors, à titre d'agent du salut d'autrui, l'artiste joue également ici un rôle supplémentaire qu'il convient maintenant d'approfondir : il fédère le lien social et fonde l'harmonie entre les hommes en vue de la destination ultime de l'espèce : l'union avec le « centre ». En dernière analyse, la posture créatrice théorisée par Friedrich et par Schwarz dans leurs textes respectifs révèle à l'humain *qui est sans œuvre* sa propre finalité et elle le fait dans l'optique d'un art qui est — à proprement parler — « relationnel ». « À vrai dire, il ne devrait y avoir », selon le Friedrich Schlegel de la *Lucinde* (1799), « que deux états parmi les hommes, celui qui donne une forme [*den bildenden*] et celui qui en reçoit une [*den gebildeten*], l'état masculin et l'état féminin, et, au lieu de toute la société artificielle, il y aurait seulement une vaste union conjugale [*Ehe*] de ces deux états et une fraternité universelle de tous les individus » (F. SCHLEGEL 1971, p. 189)¹¹⁰.

À partir de ces remarques, il convient maintenant de se poser une question d'un autre ordre qui rejoint l'ensemble des analyses menées dans cette thèse : ces propos *théoriques* ont-ils un équivalent *figuratif* dans l'art de Caspar David Friedrich ? Autrement dit, *qu'en est-il du spectateur devant l'image* dans cette conception émancipatrice, eucharistique¹¹¹ et médiatrice de l'art ?

« L'artiste éthique » et la figure du dessinateur

Voici notre hypothèse : la *Vue de l'atelier de l'artiste* de Friedrich propose au spectateur une *réflexion* sur sa propre conscience¹¹², qu'elle lui met sous les yeux, pour ainsi dire. Plus précisément, cette œuvre inscrit le sujet dans une relation qu'il convient de qualifier de « relation juridique » (pour des raisons que nous expliciterons par la suite) ; ainsi donne-t-elle lieu à une « phénoménologie de la reconnaissance¹¹³ » dans laquelle le regardant est invité à réfléchir sur les modalités de l'expérience du visage d'autrui apparaissant dans le champ phénoménal et ce, à titre de contre-regard qui est *constitutif* de sa propre fonction spectatorielle. La *Vue de l'atelier de l'artiste* n'est donc ni un symbole à déchiffrer ni une étude documentant plus ou moins « fidèlement »,

110. « Es sollte eigentlich nur zwei Stände unter den Menschen geben, den bildenden und den gebildeten, den männlichen und den weiblichen, und statt aller künstlichen Gesellschaft eine große Ehe dieser beiden Stände, und allgemeine Brüderschaft aller einzelnen » (F. SCHLEGEL 1958–, V, p. 63).

111. Schwarz précise que la peinture « nourrit l'œil » et « réchauffe le cœur » (SCHWARZ 1819, p. 92).

112. Ici, le mot *réflexion* est à mettre au compte de la phénoménologie de l'image. Nous l'employons au sens où l'entendait Sartre dans *l'Imaginaire* (1940) : « Pour déterminer les caractères propres de l'image comme image, il faut recourir à un nouvel acte de conscience : il faut *réfléchir*. Ainsi l'image comme image n'est descriptible que par un acte du second degré pour lequel le regard se détourne de l'objet pour se diriger sur la façon dont cet objet est donné » (SARTRE [1940] 2005, p. 15 ; c'est Sartre qui souligne).

113. Nous empruntons cette expression à Franck Fischbach (FISCHBACH 1999, p. 52).

illustration retirée

Fig. 75. — Caspar David Friedrich, *Vue de l'atelier de l'artiste, fenêtre gauche*, 1805–1806. Reproduction dans REWALD 2011, p. 42.

illustration retirée

Fig. 76. — Caspar David Friedrich, *Vue de l'atelier de l'artiste, fenêtre droite*, 1805–1806. Reproduction dans REWALD 2011, p. 43.

à l'aide des outils de la perspective, le lieu de création et de réflexion de Friedrich. À notre sens, il s'agit plutôt d'un *index* de la conscience que le spectateur porte sur l'œuvre, c'est-à-dire d'un dispositif relationnel prenant en charge et thématissant simultanément l'apport du spectateur (et sa subordination) à la relation que l'œuvre instaure. Cela posé, il convient maintenant de décrire l'œuvre :

En raison des dimensions relativement « intimes » des deux feuilles constituant la *Vue de l'atelier de l'artiste* (qui sont à peine plus grandes que cette page), l'œuvre de Friedrich exige que le spectateur y pose un regard relativement rapproché, en deux temps. Dans un premier temps, l'œil du spectateur saisit les structures générales de la composition : les deux fenêtres, la cohésion horizontale du paysage s'étendant en arrière-plan, ainsi que la dissemblance des deux points de vue à partir desquels le spectateur peut déduire qu'il s'agit d'un même lieu.

Ce n'est que dans un deuxième temps, après cette expérience initiale, que les détails commencent à jouer un rôle plus important. À ce stade, la thématique de la dualité se poursuit : outre la structure matérielle du diptyque, plusieurs détails se répondent et constituent des paires formelles ou fonctionnelles. Ainsi les ciseaux et la clé, ces outils « du détail » manipulables du bout des doigts, qui ont été savamment jumelés de part et d'autre de la composition en fonction de leur échelle commune ; ou ces quatre fragments de cadre s'articulant à la frontière des deux images et dont l'orientation reprend à échelle réduite le jeu entre frontalité et point de vue oblique qui structure le diptyque dans son ensemble. Les quatre battants, orientés différemment, s'inscrivent dans cette même logique binaire, de même que les rapports établis entre les carreaux vitrés des parties supérieures des deux fenêtres : chacun possède quatre éléments plus ou moins carrés constituant deux rectangles orientés sur un axe vertical. Ceux-ci renvoient quant à eux à l'espace vide résultant de la position ouverte des battants. Dans chacune de ces quatre zones délimitées par la structure inférieure des fenêtres se trouve un bateau, de sorte qu'il y a deux bateaux près de la limite inférieure de chaque fenêtre¹¹⁴. En revanche, quelques objets sont exclus de cette dynamique binaire : mentionnons la lettre à peine lisible posée sur le bord de la fenêtre gauche, affichant le nom et l'adresse de l'artiste (le spectateur peut y lire : « *Dem Herrn C.D. Friedrich in Dresden vor dem Pirnaischen Tor* »¹¹⁵), ainsi que l'appuie-main reposant contre le mur, à l'extrémité gauche de la composition. Il s'agit du seul objet révélant la vocation du lieu¹¹⁶, alors que la missive est l'unique élément iconique appartenant simultanément à l'ordre textuel.

114. Cependant, dans la fenêtre gauche, l'espace à l'extrême gauche contient un troisième bateau en arrière-plan, ainsi que plusieurs autres derrière l'*Augustusbrücke*.

115. Voir BÖRSCH-SUPAN et JÄHNIG 1973, p. 285.

116. Cet instrument apparaît dans les portraits que Kersting a réalisés de Friedrich dans son atelier en 1811 et 1812 (fig. 69 et 70).

À partir de cette expérience, le spectateur est en mesure d'émettre certaines hypothèses sur la signification de l'œuvre et sur sa genèse : lors d'une séance de travail (une seule ?), le peintre poméranien Friedrich se mit à dessiner les fenêtres de l'atelier qu'il occupait alors dans le fond d'un immeuble situé à Dresde, tout près du rivage de l'Elbe, à l'extérieur de l'enceinte de la vieille ville. Probablement installé dans un point fixe à une certaine distance de la fenêtre droite, vraisemblablement assis, il employa des techniques graphiques qui avaient fait sa renommée (mine de plomb et lavis au sépia) afin de reproduire sur deux feuilles séparées mais de dimension semblables, chacune des deux fenêtres du fond de son atelier, le paysage qu'elles enchâssaient, ainsi que les objets environnants : cadres, miroir, clé et ciseaux accrochés de part et d'autre du mur séparant les deux baies vitrées. Après avoir terminé le premier dessin (la fenêtre droite ? celle de gauche ? nous le saurons probablement jamais), le dessinateur demeura installé au même endroit et entreprit un geste de rotation afin de prêter attention à la seconde fenêtre. Ainsi, cette dernière a été reproduite selon un axe différent. Le résultat : un diptyque donnant à voir deux images partielles d'un même lieu s'articulant entre elles à partir d'un même point de vue hypothétique. Ce dernier possède un statut paradoxal : il est à la fois unité et duplicité, unité à laquelle nous ne pouvons arriver qu'à partir de la duplicité qu'il aurait engendré. Cette dynamique binaire (deux feuilles, deux points de vue, une genèse en deux temps, des éléments iconographiques se répondant) semble signaler la présence de l'artiste dans son atelier et les modalités de production de l'espace représenté.

Par ailleurs, la caractère « construit » de cette œuvre se révèle également dans ces mêmes éléments iconographiques. En effet, il se pourrait que les ciseaux suspendus près de la fenêtre droite évoquent non pas Atropos coupant les fils de la vie¹¹⁷, mais l'iconographie de l'édition. Dans cette optique, nous proposons trois pistes pour saisir le sens de cet instrument dans la sépia de Friedrich. D'une part, nous renvoyons à la tradition du portrait humaniste dans laquelle les ciseaux désignent le travail de rédaction et d'édition en tant que tel (fig. 77). D'autre part, nous reproduisons une image issue du manuscrit français, les *Chants royaux sur la Conception couronnée du Puy de Rouen*, qui n'est pas sans intérêt pour notre propos : elle montre les instruments de l'édition dans leur lieu : l'atelier (fig. 78). Enfin, nous renvoyons également à l'iconographie bien connue dès pères de l'Église et plus particulièrement aux représentations de Saint Jérôme dans son cabinet de travail (fig. 79, 80, 81 à gauche). Dans chacune de ces images, les ciseaux occupent une place de choix ; dans la gravure de Dürer, l'instrument est accroché au mur du fond, à droite.

Parfois, ces deux éléments — les ciseaux et la clé — apparaissent ensemble afin

117. Cf. BÖRSCH-SUPAN et JÄHNIG 1973, p. 285 ; BÖRSCH-SUPAN 1972, p. 623 ; BÖRSCH-SUPAN 1974, p. 25-27.

illustration retirée

Fig. 77. — À gauche : Quentin Metsys, *Portrait d'Érasme*, 1517, huile sur panneau, 58 x 45 cm, Palazzo Barberini, Galleria d'Arte Antica, Rome (CAL-F-004262-000). Reproduction dans SCHNEIDER 2002, p. 88. À droite : attribué à l'école de Hans Holbein le Jeune, *Portrait d'Érasme*, 1534, huile sur toile, 100 x 79 cm, Museo Nazionale di Capodimonte, Naples (CSE-S-000414-9625). Photo : Archivi Alinari, Florence.

de signaler le caractère sacré de l'opération textuelle qui est en jeu, comme c'est le cas dans le *Saint Jérôme pénitent dans son cabinet* (vers 1615) conservé au Musée des beaux-arts du Canada (fig. 81 à droite). Dès lors, à l'instar des portraits d'Érasme ou des Pères de l'église travaillant dans leur cabinet, la *Vue de l'atelier de l'artiste* de Friedrich proposerait une réflexion sur la démarche de l'artiste dans la construction de ses tableaux : esquisses accumulées sur le terrain, suivies d'un travail de « synthèse » d'éléments hétérogènes dans l'atelier — dont l'austérité presque monacale a été remarquée à plusieurs reprises par les contemporains¹¹⁸. Dans cette perspective, la clé et les ciseaux seraient des indices du *mode d'emploi* de l'image : il s'agit d'outils servant à l'interprétation du visible. Mais envisager cette œuvre comme un « manifeste » esthétique, voire comme un « autoportrait » de la démarche créative de Friedrich, n'épuise pas pour autant sa signification. En effet, si la *Vue de l'atelier de l'artiste* démontre, du moins symboliquement, le processus de genèse des tableaux, elle témoigne également d'un souci qui traverse l'ensemble du corpus de Friedrich mais qui se manifeste ici de façon réfléchie pour la première fois, à savoir la volonté

118. Nous renvoyons aux descriptions de l'atelier proposées par David d'Angers, Wilhelm von Kügelgen et Gotthilf Heinrich von Schubert dans *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen* 1974, p. 210, 217–220. Voir aussi : BUSCH 2003, p. 19–21 ; HOFMANN 2000, p. 101.



illustration retirée

Fig. 78. — *Chants royaux sur la Conception couronnée du Puy de Rouen*, 1519–1528, manuscrit, Bibliothèque nationale de France, Paris (Ms Fr 1537). Reproduction dans SERRE-FLOERSHEIM 1994, p. 112–113.



illustration retirée

Fig. 79. — À gauche : Domenico Ghirlandaio, *Saint Jérôme*, 1480, fresque, Chiesa di Ognissanti, Florence. Reproduction dans CADOGAN 2002, p. 56. À droite : Georges de La Tour (d'après), *Saint Jérôme lisant*, 17^e siècle., huile sur toile, 122 x 93 cm, Musée de Louvre, Paris (RF3928). Reproduction dans CURZIN, ROSENBERG et THUILLIER 1997, p. 193.

illustration retirée

Fig. 80. — Albrecht Dürer, *Saint Jérôme dans son cabinet d'étude*, 1514, taille douce, 24,9 x 19,2 cm, British Museum, Londres (1868-8-22-185). Reproduction dans BARTRUM 2002, p. 189.

illustration retirée

Fig. 81. — À gauche : Colantonio (dit Nicola Antonio), *Saint Jérôme dans son cabinet*, 15^e siècle, huile sur bois, Museo Nazionale di Capodimonte, Naples (CAL-F-008809-0000). Reproduction dans BODART 2005, p. 71. À droite : Il Pensionante del Saraceni, *Saint Jérôme pénitent dans son cabinet*, vers 1615, huile sur toile, 171,4 x 122,4 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (41455). Reproduction dans DOLPHIN 2006, p. 8.

de transformer la conscience du spectateur en lui proposant une image de la relativité de la fonction spectatorielle qu'il incarne¹¹⁹.

À la lumière de ces remarques, reprenons le fil de notre description du diptyque : il est un détail « suprême » dans la *Vue de l'atelier de l'artiste* qui constitue à nos yeux la clé de la composition dans son ensemble : il s'agit des deux cadres accrochés autour de l'axe vertical de la composition. Ceux-ci ont été « éclatés » par le dispositif en diptyque et forment ainsi quatre fragments dont le *statut* diffère. Sur la feuille gauche, de haut en bas, il y a un premier fragment de cadre légèrement incliné qui s'avère contenir la moitié gauche d'un miroir. Il reflète le cadre d'une porte qui est hors-champ, vraisemblablement derrière le dessinateur, sur sa gauche¹²⁰. Le second fragment est plus difficile à lire (surtout en reproduction) : il s'agit d'un fragment de portrait (masculin) encadré dans un passe-partout de forme ovale. Cependant, dans la feuille droite, ce portrait n'est guère lisible puisque le fragment de cadre y

119. Tel est le cas déjà dans l'aquarelle intitulée *Paysage au pavillon* (fig. 54), œuvre réalisée vers 1797 alors que l'artiste étudiait encore à Copenhague. Comme l'ont démontré J.-L. Koerner et W. Vaughan (KOERNER [1990] 2009, p. 102–103 ; VAUGHAN 2004, p. 32–34), cette image propose une réflexion sur le caractère positionnel de la vision. En montrant un pavillon mais non pas la vue qu'il surplombe, Friedrich distingue soigneusement trois fonctions spectatorielles : celle incarnée par le dessinateur lors de la genèse de l'œuvre, celle occupée *a posteriori* par le spectateur, et celle reliée au dispositif architectural du pavillon (qui demeure inaccessible). Cette disjonction inscrite au sein même de la vision se traduirait par une conscience du caractère construit de l'image.

120. Cette hypothèse peut se confirmer dans le portrait de Friedrich réalisé par Kersting dans ce même atelier en 1811 (fig. 69) : la porte y est visible à gauche et la clé est toujours dans la serrure.

illustration retirée

Fig. 82. — Caspar David Friedrich, *Vue de l'atelier de l'artiste* (détail).

correspondant est trop près de la marge et ne révèle rien sur ce qu'il contient. Le dernier fragment de cadre, quant à lui, est situé sur la feuille droite. Que donne-t-il à voir ? Un regard : *il contient le visage de l'artiste qui regarde directement le spectateur* (fig. 82).

Comment interpréter ce détail ?

*Dès lors le dernier résultat de la recherche dans laquelle nous nous engageons : l'extension spatiale n'est rien d'autre que l'intuition de soi [Sichanschauung] de celui qui intuitionne [des Anschauenden] sa propre capacité de poser l'infini*¹²¹.
(FICHTE 1962-, II,12, p. 23)

121. Nous traduisons. « Demnach als letztes Resultat unsrer jezt angestellten Untersuchung : die Ausdehnung im Raume ist nichts anderes, denn die Sichanschauung des Anschauenden in seinem Vermögen der Unendlichkeit ». Ce texte a été publié pour la première fois en 1817 par les héritiers de Fichte. Nous le citons ici à titre heuristique seulement.

Deux textes peuvent orienter notre lecture : une anecdote concernant la pédagogie de Fichte à Iéna et un extrait des leçons sur la philosophie transcendantale de Fr. Schlegel.

Il s'est avéré que la stratégie fichtéenne en matière de pédagogie consiste à faire appel au lecteur afin que celui-ci devienne le « vecteur » dans lequel les propos du texte peuvent se réaliser. Selon Henrik Steffens, témoin oculaire des cours de Fichte à Iéna, le philosophe avait affiné certaines stratégies originales afin d'aider ses auditeurs à prendre en charge de façon autonome les propos qu'il émettait oralement. En effet, dans la salle de cours, Fichte demandait à ses étudiants « de méditer sur leur propre esprit » et de mettre hors jeu toute pensée dirigée sur la sphère des objets. C'est dans ce contexte qu'il affirmait : « Messieurs, pensez le mur ». En prenant quelques instants afin que les élèves puissent se concentrer et soit projeter mentalement une image d'un mur, soit fixer intentionnellement un des quatre murs réels qui les entouraient, Fichte poursuivait : « Avez-vous pensé le mur ? » À quoi il ajoutait : « Maintenant, je veux que vous pensiez celui [l'instance pensante] qui vient de penser le mur ». À la lumière de la Doctrine de la science, cet exercice philosophique ne pouvait avoir qu'un but : faire en sorte que le disciple soit à même de réfléchir sur les actes posés par sa conscience et de distinguer la conscience d'objet de la conscience de soi¹²².

Dans ses leçons sur la *Transzendentalphilosophie* prononcées à Iéna en 1800–1801, Friedrich Schlegel proposait une méthode très proche de celle de Fichte. En faisant écho aux enseignements fichtéens, Schlegel définissait la philosophie comme un « savoir du savoir » (*wissen des Wissens*). Et ce savoir réflexif se révélait au moyen d'une expérimentation sur soi : « Mais quand nous posons l'infini et supprimons par là [par la pensée] tout ce qui lui est opposé, il nous reste cependant encore quelque chose, à savoir [celui] qui fait abstraction ou le posant. Il reste donc en dehors de l'infini [qui n'est posé que dans la pensée] encore une conscience de l'infini » (Fr. Schlegel, dans THOUARD 2002, p. 171)¹²³. Il convient de préciser que le contenu de l'énoncé de Schlegel n'est pas particulièrement important : nous aurions pu poser un objet imaginaire, l'idée de l'espace, voire l'être en général¹²⁴. Ce qui importe de comprendre, c'est la dynamique positionnelle elle-même (la structure de l'intention-

122. Voir STEFFENS 1908, p. 105–106.

123. « Wenn wir nun aber das Unendliche setzen, und dadurch alles aufheben, was ihm entgegengesetzt ist, so bleibt uns doch immer noch etwas, nämlich das *Abstrahirende*, oder das *Setzende*. Es bleibt also außer dem *Unendlichen* noch ein *Bewußtseyn des Unendlichen* » (F. SCHLEGEL 1958–, XII, p. 5 ; c'est Schlegel qui souligne).

124. En effet, les propos de Schlegel sont très proches de ceux tenus par Fichte dans la Doctrine de la science de 1812, où la position de l'Être (Spinoza) est subordonnée à la manifestation de l'être comme phénomène (c'est-à-dire comme image apparaissant dans la conscience de celui qui opère le geste de position de l'être). Voir FICHTE 2005, p. 43 sqq.

nalité). La finalité des exercices des Schlegel et de Fichte est de faire en sorte que le récepteur saisisse *en acte* la structure positionnelle de sa propre conscience ; dans ces textes, il s'agit de proposer à autrui un instrument de réflexion afin que l'auditeur (ou le lecteur) puisse s'éveiller à l'activité propre de son esprit. En un mot, ces auteurs visent à construire, avec le concours du récepteur, les conditions d'une réflexion phénoménologique par le truchement d'un élément *médiateur* (l'infini chez Fr. Schlegel, le mur chez Fichte). À notre sens, la *Vue de l'atelier de l'artiste* s'inscrit pleinement dans cette dynamique.

Le visage de l'artiste apparaissant dans la glace — et forcément *après coup*, c'est-à-dire après que le spectateur se soit investi dans une séance de contemplation d'une durée plus ou moins longue, car il ne s'agit que d'un détail parmi d'autres qui est à peine visible au premier coup d'œil —, s'avère le lieu figuratif où le spectateur passe d'un mode contemplatif à un mode réflexif. Pour le dire autrement, ce contre-regard transforme le statut de celui qui regarde *en transformant le regard lui-même* : en fonction de l'apparition du visage du dessinateur, le spectateur réoriente son acte de saisie de l'image et en fait un geste de saisie de soi comme *effet de l'image*. « Nous sommes proches du réveil, lorsque nous rêvons que nous rêvons », écrit Fr. von Hardenberg dans *Athenaeum* ¹²⁵. Mais à quoi s'éveille le spectateur ?

Avant de répondre à cette question, il convient de préciser qu'une structure semblable a été employée par Friedrich dans d'autres compositions. À titre d'exemple, nous renvoyons à un tableau ayant un thème cynégétique : dans le *Paysage avec des chênes et un chasseur* (fig. 83) ¹²⁶ de 1811, le spectateur est invité à admirer de près un tableau de petites dimensions (il mesure à peine 32,5 x 45 cm) dans lequel deux chênes se déploient sur la quasi-totalité de la surface. À y regarder de plus près, cependant, le spectateur sera confronté à la mire d'un chasseur placé au premier plan, au centre du tableau, dans un véritable souci de camouflage de la part du peintre. Or ce chasseur prête attention à l'espace extra-pictural, c'est-à-dire celui occupé par le spectateur, de sorte que nous sommes en droit d'envisager le tableau lui-même comme une espèce d'appât, voir de guet-apens, en attente d'une proie qui est le moteur de sa propre passivité (alors qu'il impute de l'« activité » au tableau) ¹²⁷.

Or cette dynamique pragmatique et relationnelle est déjà le mobile de la *Vue de*

125. Hardenberg, cité dans LACQUE-LABARTHE et NANCY 1978, p. 140. « Wir sind dem Aufwachen nah, wenn wir träumen, daß wir träumen » (HARDENBERG 1960–1998, II, p. 416 ; *Athenaeum* 1798–1800, 1.2, p. 78).

126. Voir BÖRSCH-SUPAN et JÄHNIG 1973, p. 316.

127. Il convient de noter que cette dynamique pragmatique rejoint les analyses proposées par Éric Michaud à propos de la conception de « l'image motrice » dans les mouvements artistiques du 19^e et 20^e siècles. Par ailleurs, cela confirme une des thèses de cet auteur, à savoir qu'en dépit des recherches féministes, l'image occidentale se positionne vis-à-vis de son instance de réception comme un *séméion* oeuvrant sur un spectateur passif. Voir MICHAUD dans ASSELIN, LAMOUREUX et ROSS 2008.

illustration retirée

Fig. 83. — Caspar David Friedrich, *Paysage avec des chênes et un chasseur*, 1811, huile sur toile, 32,5 x 45 cm, Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur. Reproduction dans KOERNER [1990] 2009, p. 26.

l'atelier de l'artiste de 1805–1806, qui inclut les modalités de réception de l'œuvre, dans le projet même de sa conception. Ainsi, la sépia de jeunesse aurait été conçue comme un appât pragmatique. Alors qu'il pose un regard « descriptif » sur ces deux feuilles, le spectateur constate, après un certain temps, qu'il a été « piégé ». En effet, aux deux temps de la composition correspond deux temps du regard. Cette composition a d'abord contraint le spectateur à pénétrer dans un espace relativement complexe dont la finalité a été d'orienter une rencontre. Pendant que le spectateur procédait à interpréter ce qu'il voyait, il s'est avéré que l'artiste l'observait tout au long de sa démarche. Le visage d'autrui (de l'artiste : c'est le billet qui le sous-entend) observait l'acte d'observation. Et le sens de ce vis-à-vis peut se comprendre selon la logique de deux « vecteurs » : le premier, centripète, ne posera aucun problème nouveau. Le second, centrifuge, nous permettra de comprendre en quoi la posture artistique incarnée par Friedrich transforme la figure du dessinateur de l'âge classique pour en faire un lieu du pouvoir¹²⁸.

Comme l'ont remarqué plusieurs commentateurs (mais il est tout de même étonnant de constater que Jean Clay et Robert Rosenblum ne mentionnent pas ce détail), la feuille droite de la *Vue de l'atelier de l'artiste* contient une image de son auteur sous forme d'un autoportrait dans la glace. Ainsi, le dessinateur est inclus dans son dessin, à titre d'objet pour le regard. Nous rejoignons ici le deuxième cas de réflexivité que nous avons approfondi au premier chapitre (« Réflexivité du désigné iconique », p. 60) et qui nous a permis d'amorcer une réflexion sur la phénoménologie que nous approfondissons à présent. Pour le dire à partir de termes employés au chapitre deux portant sur la figure du dessinateur dans les traités de perspective, et au chapitre quatre consacré à la *Grundlage* de Fichte, il s'agit d'un cas de « métalepse d'auteur » (et il convient de distinguer soigneusement la fonction d'auteur de celle de l'utilisateur).

Cependant, un mouvement opposé vient contrecarrer le premier sans pour autant l'annuler. Il s'agit du vecteur centrifuge de l'image. Pendant que nous posons notre regard sur l'œuvre, l'œuvre elle-même nous observait, *si bien que notre regard se trouvait déjà représenté dans la représentation du visage d'autrui* (qui oriente le vecteur « centripète »). Par conséquent, la cohérence externe de la composition a pour condition de possibilité la venue d'un spectateur dont le regard est à la fois passif et actif, déterminant et déterminé : premier mobile de l'image motrice qui, sans lui, ne se meut point, le regard du spectateur n'en est pas pour autant un regard souverain¹²⁹.

128. Nous empruntons cette terminologie à la *Grundlage*, dans laquelle Fichte lui-même se réfère implicitement à Newton en employant ces termes.

129. Ainsi le spectateur n'occupe-t-il pas le lieu du Roi auquel se référait Foucault dans *Les mots et les choses* (FOUCAULT 1966). Voilà un indice que la dynamique pragmatique chez Friedrich relève d'un

Il est très précisément le principe *actif* de sa propre « passion » (au sens de ce qui subit). Et la condition de sa passivité, c'est la puissance imputée au contre-regard.

Mais pourquoi y a-t-il deux miroirs ? À notre sens, les deux glaces s'inscrivent dans cette réflexion sur la subjectivité en (dé)montrant au spectateur qu'il est à la fois présent et absent de la représentation. Le miroir figurant sur la feuille gauche révèle ce qui se trouve *derrière* le spectateur et le dessinateur-artiste, dans l'espace de l'atelier. Le cadre de porte qu'il reflète ne fait que renforcer la fonction enveloppante de l'image ; il situe le regardeur dans un lieu commun avec le dessinateur-artiste, en fermant l'espace environnant (comme une porte que l'on ferme afin de rendre un lieu plus propice à un tête à tête). Le miroir de droite, quant à lui, peut se lire de deux façons. En sa fonction de piège, il renvoie la conscience spectatorielle à elle-même, *in actu*, mais il ne propose, pourtant, dans la glace de droite, qu'une image (réifiée) du visage de l'artiste. Par conséquent, à la thématization de la conscience de soi correspond une objectivation de la conscience d'autrui. Pour le dire autrement, l'œuvre nie la possibilité de représenter la conscience tout en se déployant comme un dispositif d'autognosie. Dans un même mouvement l'image englobe le spectateur et l'exclut ; la venue à soi du sujet est en même temps l'exposition de son caractère imprésentable. Pour le dire à la première personne du singulier : *ce que cette image montre, c'est qu'elle ne peut pas me montrer là où je suis ; en revanche, elle est le lieu de monstration de mon activité de spectateur*¹³⁰.

Pour pousser cette réflexion encore plus loin, il convient de rappeler ici une idée

autre paradigme.

130. À cet égard, nous souhaitons inscrire la *Vue de l'atelier de l'artiste* dans la mouvance des œuvres motivées par ce que Benjamin Buchloh appelle « les synecdoques corporelles » (*bodily synecdoches*). Buchloh écrit : « *bodily synecdoche* [is] a twentieth-century avant-garde practice intended to instigate active identification of the viewer with the representation, replacing the contemplative mode of aesthetic experience with an active one » (BUCHLOH 2000, p. 485). Ce terme a été affiné afin d'expliquer les modalités pragmatiques de certaines œuvres de Andy Warhol, dont *Dance Diagram* (1961) et *Do It Yourself* (1962). Par ailleurs, selon Alexander Alberro, cette stratégie a été reprise dans l'art conceptuel new-yorkais et plus particulièrement dans la démarche de Douglas Huebler : « As with Warhol's *Dance Diagrams* and *Do It Yourself* paintings to which Buchloh refers, Huebler's work cancelled all gesturality or expressivity on the part of the artist through its insertion of a diagram, and its emphatic foregrounding of a predetermined scheme that precluded all subsequent decision-making and intuitive processes. In a fundamental shift of authorial agency, *the spectator now set the work* (i.e., the documentary information : photographs, maps, schematic drawings, linguistic descriptions) *in motion*. As Huebler put it in the catalogue for a show of 1970 : "The subject of art is the percipient engaged in a self producing activity that, itself, replaces appearances and becomes the virtual image of the work." » (ALBERRO 2003, p. 80 ; nous soulignons). Cette idée est également avancée par Huebler : « Within each work, a "statement" functions to describe the continuum within which a balance of "constants" and "variables" give to it its specific form ; conceptually reconstituted by its percipient that information joins with whatever is represented as "visual" : the image, which is the "work" is produced by the percipient as an event in his, or her time » (Huebler, dans *Art conceptuel formes conceptuelles* 1990, p. 248). En dépit des réserves historiques émises par Buchloh, nous postulons que la démarche de Friedrich s'avère une pratique de la synecdoque corporelle se déployant dans le premier moment de la modernité artistique.

avancée par Friedrich Schiller dans la quatrième des *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*¹³¹. Ce texte propose la première esthétique post-kantienne qui est indissociablement une théorie de l'État. Il n'est pas sans pertinence pour notre propos, car il inscrit la sphère de l'agentivité politique dans une dynamique artistique tout à fait « friedrichienne ». Dans un passage étonnant, Schiller réfléchit sur la relation entre la volonté personnelle, la volonté de l'artiste et le caractère violent du geste de création qui est le propre de ce dernier. Il remarque d'abord que « quand l'artisan porte la main sur une masse amorphe afin de lui donner une forme qui réponde à ses fins, il n'hésite pas à lui faire violence ». En effet, la nature, dit-il, « ne mérite en elle-même aucun respect et ce n'est pas par égard pour les parties qu'il attache de l'importance au tout ; les parties ne lui importent qu'en considération du tout » (SCHILLER 1992, p. 105)¹³². L'artiste pratiquant les beaux-arts [*der schöne Künstler*], quant à lui, travaille quelque peu différemment : il opère la même violence (*Gewalt*) sur son matériau (*Stoff*), et ce « sans scrupule », mais son souci est de faire en sorte que cette violence ne soit guère visible. Dès lors, il cherche à créer « une illusion pour l'œil » afin que la matière paraisse « libre »¹³³. Cependant, il est un troisième « type » d'artiste selon Schiller, qui recouvre, nous semble-t-il, la posture créatrice incarnée par Friedrich dans la *Vue de l'atelier de l'artiste*. Il s'agit de ce que Schiller appelle « l'artiste politique » (*der politische Künstler*), ou « l'artiste pédagogique » (*der pädagogische Künstler*) ou parfois même « l'artiste d'État » (*der Staatskünstler*). Celui-ci agit différemment : son geste consiste à envisager l'homme à la fois « comme matériau (*Material*) et comme fin ». La tâche de l'artiste politique/pédagogique/étatique consiste donc à travailler sur le sens intime de soi caractérisant chaque sujet individuel, afin que tout homme, « dans son être intérieur », puisse intégrer la volonté *de l'artiste* (qui est donc une instance « omnivoyante »). En effet, cet artiste doit « ménager la particularité spécifique et la personnalité irréductible de chacun » afin que l'État devienne un organisme autonome¹³⁴. Mais n'est-ce pas là, précisément, le geste posé par Friedrich dans la *Vue de*

131. Les *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* ont été rédigées à partir de 1793 et ont été publiées entre 1794 et 1795 dans la revue *Die Horen* sous la direction de Schiller. Pour l'histoire de leur genèse, nous renvoyons à l'édition Reclam qui contient un excellent résumé (SCHILLER [1795] 2000, p. 202-209, « Entstehungsgeschichte »).

132. « Wenn der mechanische Künstler seine Hand an die gestaltlose Masse legt, um ihr die Form seiner Zwecke zu geben, so trägt er kein Bedenken, ihr Gewalt anzuthun ; denn die Natur, die er bearbeitet, verdient für sich selbst keine Achtung, und es liegt ihm nicht an dem Ganzen um der Theile willen, sondern an den Theilen um des Ganzen willen » (SCHILLER [1795] 2000, p. 16).

133. « Wenn der schöne Künstler seine Hand an die nehmliche Masse legt, so trägt er eben so wenig Bedenken, ihr Gewalt anzuthun, nur vermeidet er, sie zu zeigen. Den Stoff, den er bearbeitet, respektirt er nicht im geringsten mehr, als der mechanische Künstler, aber das Auge, welches die Freyheit dieses Stoffes in Schutz nimmt, wird er durch eine scheinbare Nachgiebigkeit gegen denselben zu täuschen suchen » (SCHILLER [1795] 2000, p. 16).

134. Voici le passage en question : « Ganz anders verhält es sich mit dem pädagogischen und politischen Künstler, den der Menschen zugleich zu seinem Material und zu seiner Aufgabe macht. Hier

l'atelier de l'artiste ? Cette œuvre n'est-elle pas le médium d'une relation entre Moi (le spectateur) et autrui (l'artiste) qui s'énonce (ou se pratique) à partir du point de vue autotélique de l'artiste (c'est-à-dire en se subordonnant au vecteur centripète constitué par le regard du dessinateur se bouclant dans le regard de l'artiste dans la glace) ? En effet, chez Friedrich, la vision du récepteur sur autrui (l'artiste) est la même vision que possède l'artiste sur soi. Et pour cause : de par la structure pragmatique de la *Vue de l'atelier de l'artiste*, le récepteur n'a pas le choix que de se soumettre à la vision transitive/réflexive (centrifuge/centripète) de Friedrich, très précisément parce qu'elle se donne sous le signe de l'« omnivoyance »¹³⁵.

Pour comprendre cette différence capitale entre le point de vue du dessinateur et le point du spectateur, et pour être à même de saisir la modalité de leur relation (la subordination), nous renvoyons à un dernier texte que la *Vue de l'atelier de l'artiste* transforme : il s'agit du *Grundlage der Naturrechts nach Principien der Wissenschaftslehre* de Fichte (*Fondement du droit naturel selon les principes de la Doctrine de la science*), dont le premier tome parut en 1796¹³⁶. Ce texte est capital pour l'intelligence de l'œuvre de Friedrich. En effet, Fichte y propose une déduction de la relation juridique qui prend la forme de ce que Franck Fischbach a appelé une « phénoménologie de la reconnaissance » (FISCHBACH 1999, p. 52). Comme l'atteste le titre complet de l'ouvrage, le point de départ de Fichte est le premier principe de la *Grundlage*, qui s'énonce dans ce texte en termes de l'activité autotélique de la rationalité. La stratégie de Fichte ne manquera pas d'étonner à la lumière de nos analyses précédentes : il s'agit de déduire l'intersubjectivité à partir de l'acte auto-positionnel du sujet. Autrement dit, Fichte propose des énoncés portant sur la structure de la rationalité que chaque lecteur devra expérimenter « dans son être intérieur », comme dirait Schiller. Ainsi, s'énonçant à partir du Moi, l'ensemble de la démarche vise à fonder en raison la sphère de l'intersubjectivité en démontrant que cette dernière est une des conditions de possibilité de la relation autotélique caractérisant la conscience humaine. Dès lors, celui qui dit « je » est obligatoirement un être social¹³⁷.

À défaut de proposer une analyse du raisonnement de Fichte, nous résumons les étapes de sa réflexion afin de situer la problématique de la reconnaissance :

kehrt der Zweck in den Stoff zurück, und nur weil das Ganze den Theilen dient, dürfen sich die Theile dem Ganzen fügen. Mit einer ganz andern Achtung, als diejenige ist, die der schöne Künstler gegen seine Materie vorgibt, muß der Staatskünstler sich der seinigen nahen und nicht bloß subjektiv, und für einen täuschenden Effekt in den Sinnen, sondern objektiv und für das innre Wesen muß er ihrer Eigenthümlichkeit und Persönlichkeit schonen » (SCHILLER [1795] 2000, p. 16).

135. Nous renvoyons au concept de l'autoportrait omnivoyant affiné dès les premières pages du *De visione Dei* de Nicolas de Cues (CUES 1986).

136. FICHTE 1796 ; FICHTE 1962-, I,3, p. 311–460.

137. Ce thème avait fait l'objet d'un des premiers textes que Fichte a publié à Iéna, les *Conférences sur la destination du savant* (trad. française : FICHTE 1994).

La dynamique expérimentale amorcée dès le début du texte (§ 1) engendre plusieurs résultats, qui sont à lire comme autant de « conditions » de la rationalité (de la saisie de soi de l'être raisonnable). Plus particulièrement, l'être raisonnable découvre que le mouvement centripète le caractérisant se traduit par une « faculté de causalité libre ». Cela implique également que l'être raisonnable doit s'opposer un monde objectal possédant plusieurs caractéristiques immuables (résistance, multiplicité, permanence de la substance eu égard à la pluralité potentiellement infinie de ses accidents, omniprésence du temps, etc.) afin que cette faculté puisse s'exercer (§ 2). Dès le paragraphe suivant (§ 3) la question de l'intersubjectivité émerge. Pour des raisons que nous éludons, Fichte affirme que le raisonnement qu'il a proposé aboutit sur un impasse : il y aurait une contradiction entre l'activité causale du Moi et l'objet. En vue de lever cette contradiction, le § 3 propose un nouveau point de vue sur l'objet. Alors qu'il était conçu auparavant dans une perspective « physique », il s'avère que la seule solution pouvant s'inscrire dans la logique systématique de la *Grundlage der Naturrechts* est d'envisager l'objet d'un point de vue « moral ». Fichte énonce cette problématique dans les termes suivants : si l'être raisonnable doit se trouver lui-même librement (de par la définition de la rationalité posée au § 1), il doit se poser comme une force causale et s'opposer un monde objectal. Cependant, pour se poser comme cause, il doit préalablement avoir posé un objet. Mais pour poser un objet, il doit déjà avoir posé sa faculté de causalité libre. Or le raisonnement donne lieu à un cercle duquel il est impossible de sortir. Mais si nous ne parvenons pas à résoudre ce problème, nous ne parviendrons pas à expliquer comment une être raisonnable peut se trouver et par conséquent, l'ensemble de la démarche s'effondre. C'est dans cette optique que Fichte conçoit cette solution : il convient de réunir synthétiquement la causalité du sujet et l'objet « dans un seul et même moment ». Dès lors, il s'avérerait que « la causalité du sujet [serait] elle-même l'objet perçu et conçu, que l'objet [ne serait] pas autre chose que cette activité du sujet, et donc que les deux termes ne [feraient] qu'un » (FICHTE 1998, p. 47–48)¹³⁸. Quel est le sens de cette solution ?

Fichte approfondit ces remarques au § 3, théorème 2, point III. Il écrit :

Ce que la synthèse met en place doit être un objet ; mais le caractère de l'objet, c'est qu'à l'occasion de son appréhension, l'activité libre du sujet est posée

138. « Der Grund der Unmöglichkeit, das Selbstbewußtseyn zu erklären, ohne es immer, als schon vorhanden, vorauszusetzen, lag darinn, daß um seine Wirksamkeit setzen zu können, das Subjekt des Selbstbewußtseyns schon vorher ein Objekt, blos als solches, gesetzt haben mußte : und wir sonach immer aus dem Momente, in welchem wir den Faden anknüpfen wollten, zu einem vorherigen getrieben wurden, wo er schon angeknüpft seyn mußte. Dieser Grund muß gehoben werden. Er ist aber nur so zu heben, daß angenommen werde, die *Wirksamkeit des Subjekts sey mit dem Objekte* in einem und eben demselben Momente synthetisch vereinigt ; die *Wirksamkeit des Subjekts sey selbst das wahrgenommene und begriffene Objekt*, das *Objekt sey kein anderes, als diese Wirksamkeit des Subjekts*, und so seyn beide dasselbe » (FICHTE 1962–, 1,3, p. 341–342 ; c'est Fichte qui souligne).

comme empêchée. Cet objet doit cependant être une causalité du sujet ; mais le caractère d'une telle causalité, c'est que l'activité du sujet est absolument libre et se détermine elle-même. Ici les deux éléments doivent être conciliés. [...] Les deux caractères sont parfaitement conciliés, si nous nous représentons *une détermination à l'auto-détermination*, un appel [*Aufforderung*] à se décider à agir causalement¹³⁹. (FICHTE 1998, p. 48 ; c'est Fichte qui souligne)

Autrement dit, la conscience de soi (§ 1) — c'est-à-dire le regard sur soi du sujet se saisissant soi-même ou le vecteur centripète constitutif du sujet —, a pour condition d'*effectuation* un contre-regard. Inscrit au cœur même de la subjectivité se trouve autrui qui m'invite à me saisir comme un sujet libre alors que je le saisis, dans un même moment indivis, à titre de sujet ayant déjà reconnu l'autonomie et la singularité de ma personne. C'est ainsi qu'au § 4, Fichte propose une déduction de la *modalité* de cette relation : il s'agit d'une relation dite « juridique ». Véritable mouvement de détermination réciproque dans lequel deux consciences libres s'envisagent mutuellement, la phénoménologie de la reconnaissance proposée par Fichte se poursuit en précisant toujours plus avant les traits de cet *alter ego* : s'il est d'abord un « corps matériel » (§ 5) (m')apparaissant dans le monde sensible (et vis-à-vis duquel nous départageons les limites de l'influence que nous devons exercer l'un à l'endroit de l'autre), il est aussi un corps articulé (§ 6) possédant un organe inférieur (le corps envisagé du point de vue physique) et un « organe supérieur » (le corps envisagé du point de vue de sa capacité à transmettre des messages sans contact physique, c'est-à-dire en manipulant ce que Fichte nomme « la matière subtile »). C'est dans cette optique que Fichte propose une réflexion sur les modalités « expressives » de l'*alter ego*. En effet, celui-ci opère une influence rationnelle sur moi par plusieurs moyens : par les sons qu'il émet, par les gestes potentiellement infinis de son corps, voire par la simple présence de son visage. Et de fait, le visage s'avère l'ultime fondement de cette reconnaissance juridique entre les êtres libres (comme le signale Fichte dans les Corollaires qui concluent le § 6)¹⁴⁰. Mais, en dernière analyse, « ce qui caractérise de la façon la plus expressive l'homme dont la formation est déjà développée, *c'est l'intelligence du regard* » (FICHTE 1998, p. 98 ; nous soulignons)¹⁴¹. Le regard d'autrui serait en quelque sorte le point d'orgue de la théorie fichtéenne du droit naturel, puis-

139. « Das durch sie [die Synthesis] aufgestellte soll seyn ein Objekt ; aber es ist der Charakter des Objekts, daß die freie Thätigkeit des Subjekts bey seiner Auffassung gesetzt werde, als gehemmt. Dieses Objekt aber soll seyn eine Wirksamkeit des Subjekts ; aber es ist der Charakter einer solchen Wirksamkeit, daß die Thätigkeit des Subjekts absolut frei sey, und sich selbst bestimme. Hier soll beides vereinigt seyn [...]. Beide sind vollkommen vereinigt, wenn wir uns denken ein *Bestimmtseyn des Subjekts zur Selbstbestimmung*, eine Aufforderung an dasselbe, sich zu einer Wirksamkeit zu entschließen » (FICHTE 1962-, I,3, p. 342 ; c'est Fichte qui souligne).

140. FICHTE 1998, p. 95 sqq. FICHTE 1962-, I,3, p. 380 sqq.

141. FICHTE 1962-, I,3, p. 382 : « Was den schon gebildeten Menschen am ausdrückendsten charakterisiret, ist das geistige Auge [...] »

qu'il est l'essence même de l'altérité : « l'œil se transfigure lui-même pour la lumière et devient une âme visible » (FICHTE 1998, p. 99)¹⁴².

Nous retenons deux aspects de cette déduction : d'une part, autrui est essentiellement un contre-regard qui est *constitutif* de la fonction du sujet¹⁴³. D'autre part, ce contre-regard n'est pas forcément à lire de façon littérale : s'il se donne au récepteur (le sujet phénoménologisant) par plusieurs moyens — présence du visage, mouvement corporel, manipulation de la « matière subtile » —, c'est parce qu'il est motivé, en dernière analyse, par un souci « linguistique »¹⁴⁴. En effet, l'influence exercée par autrui et reconnue comme telle par le sujet est la manifestation la plus « essentielle » du langage : l'*alter ego* transmet des « signes » dont le sens est *produit socialement*. Dès lors, la théorie de la reconnaissance est aussi et indissociablement *une théorie du langage*. C'est bien ce que dit Fichte dans une remarque qui n'aura pas été sans écho chez A.W. Schlegel. Dans un passage visant à expliciter les relations entre « l'organe supérieur » et « l'organe inférieur », Fichte écrit :

[...] Il se produit, par la simple volonté de la personne, une modification dans l'organe supérieur, accompagnée de la volonté que l'organe inférieur doive par là être mû conformément à une fin : si cet organe n'est pas entravé, le mouvement que l'on projetait s'effectue, et, à partir de ce mouvement, s'accomplit la modification que l'on visait de la matière subtile ou grossière, selon la fin que l'on s'est proposée. C'est ainsi, par exemple, que son formées dans l'œil comme organe actif la figure ou la lettre, et qu'elles sont jetées sur le papier avant que la main lente du peintre ou de l'écrivain, guidée par l'œil et subordonnée à ses ordre, les y fixe¹⁴⁵. (Fichte 1984, p. 84)

Mais il convient de préciser qu'en régime communicationnel, l'influence d'autrui (condition de possibilité de la personne) doit affecter le sujet sans pour autant entraver sa propre liberté. Ainsi Fichte postule-t-il que l'action réciproque a pour préalable que le récepteur « reproduise intérieurement par liberté l'image de la modification de son organe qui a eu lieu en elle »¹⁴⁶. Pour le dire à partir d'une métaphore : la

142. FICHTE 1962-, I,3, p. 383 : « [...] das Auge verklärt sich selbst zum Lichte, und wird eine sichtbare Seele ».

143. Et non pas du Moi comme principe épistémologique. À lire Fichte de près, l'*alter ego* s'avère une condition de possibilité du sujet comme individu.

144. La théorie de la « matière subtile » fait suite à l'essai « De la faculté linguistique et de l'origine du langage » publié en 1795. Voir FICHTE 1962-, I,3, p. 91-127. Pour la traduction française, voir FICHTE 1984, p. 115-146.

145. « [Es] wird in dem höhern Organ durch den bloßen Willen der Person eine Modifikation hervorgebracht, begleitet von dem Willen, daß das niedere Organ dadurch zweckmäßig bewegt werden solle, so erfolgt, wenn dasselbe nicht gehemmt ist, die beabsichtigte Bewegung desselben, und aus ihr die beabsichtigte Modifikation der subtileren oder gröbern Materie, je nachdem der Zweck ist, den sie sich vorgesetzt hat. So wird z.B. im Auge, als thätigem Organ, die Gestalt oder der Buchstabe gebildet, und auf die Fläche hingeworfen, ehe die langsame, durch das Auge geleitete und unter seinem Gebote stehende Hand des Malers, oder des Schreibers sie darauf befestigt » (FICHTE 1962-, I,3, p. 373).

146. « [Die Person] muß die in ihr hervorgebrachte Modifikation ihres Organs innerlich mit Freiheit

communication de concepts entre deux être rationnels s'avère relever d'un « autoportrait » de la rationalité dans son *lieu* (l'espace communicationnel). Chaque individu doit communiquer à l'autre sa propre rationalité en transmettant un message de reconnaissance de la rationalité d'autrui, et ce message n'est rien d'autre que celui de la topologisation de la raison, sa concrétisation dans l'espace dialogique que les deux consciences se départagent.

Dans un long fragment consacré à la « théorie du signe » inscrit dans un des carnets qui ont été publiés de façon posthume sous le titre des *Fichte-Studien*, Friedrich von Hardenberg propose une réflexion sur l'origine du langage qui est largement tributaire de ces idées de Fichte. En analysant les diverses relations possibles entre deux agents émetteurs de signes, Hardenberg conclut que la seule façon de concevoir la genèse du signe, c'est en l'inscrivant dans une logique sociale et « artistique ». Il décrit la relation sémiotique originaire dans les termes suivants : « le premier émetteur de signes [*Bezeichnende*], sans s'en apercevoir, [peint] [*gemahlt*] sa propre image dans le miroir de la réflexion [*vor dem Spiegel der Reflexion*], et il n'a pas oublié d'inclure cet attribut [*Zug*] selon lequel l'image est peinte de telle sorte [*in der Stellung*] à ce qu'elle se peint elle-même (HARDENBERG 1960–1998, II, p. 110)¹⁴⁷.

Dès lors, autrui est contre-regard et créateur de significations partagées¹⁴⁸ que le récepteur trouve en se trouvant. Et la qualité sans doute la plus essentielle de cette rencontre avec l'être raisonnable qui fonde en possibilité comme en raison la liberté en propre du sujet, c'est la *coordination*. En effet, « le concept que le sujet a de l'être hors de lui comme d'un être libre, est conditionné par le même concept que cet être raisonnable a de lui et par une action déterminée par ce concept » (FICHTE 1998, p. 58)¹⁴⁹. À partir de cet aperçu des thèses fichtéennes, que nous résumons ici en vue d'opérer un rapprochement avec la structure phénoménologique de la rencontre orientée par la *Vue de l'atelier de l'artiste*, nous terminons en renvoyant le lecteur au

nachbilden » (FICHTE 1962–, I,3, p. 367).

147. « Das erste Bezeichnende wird unvermerkt vor dem Spiegel der Reflexion sein eignes Bild gemahlt haben, und auch der Zug wird nicht vergessen seyn, daß das Bild in der Stellung gemahlt ist, daß es sich selbst mahlt. » Nous traduisons. Pour une analyse de ce fragment, nous renvoyons à HANNAH 1981, p. 115–129 et à O'BRIEN 1995, p. 97–106. Or il importe de signaler qu'il s'agit là très précisément de la problématique du dessinateur qui a alimenté la logique démonstrative des traités de perspective (voir ch. 2). Pour que le système perspectif puisse assurer sa cohérence sur le plan pédagogique (pour qu'il puisse être recevable par autrui), le dessinateur doit incarner une fonction trans- et omni-subjective. En clair : il doit se dépendre en acte et de telle sorte à ce que l'image soit tenue pour un système clos et auto-poïétique.

148. Dans cette optique, la *Vue de l'atelier de l'artiste* de Friedrich se veut très précisément un « signe » relevant à la fois de la théorie du langage de Hardenberg/A.W. Schlegel et de la dynamique de la reconnaissance de Fichte.

149. « Demnach ist der Begriff des Subjekts von dem Wesen ausser ihm, als einem freien, bedingt durch den gleichen Begriff dieses Wesens von ihm, und durch ein durch diesen Begriff bestimmtes Handeln » (FICHTE 1962–, I,3, p. 351).

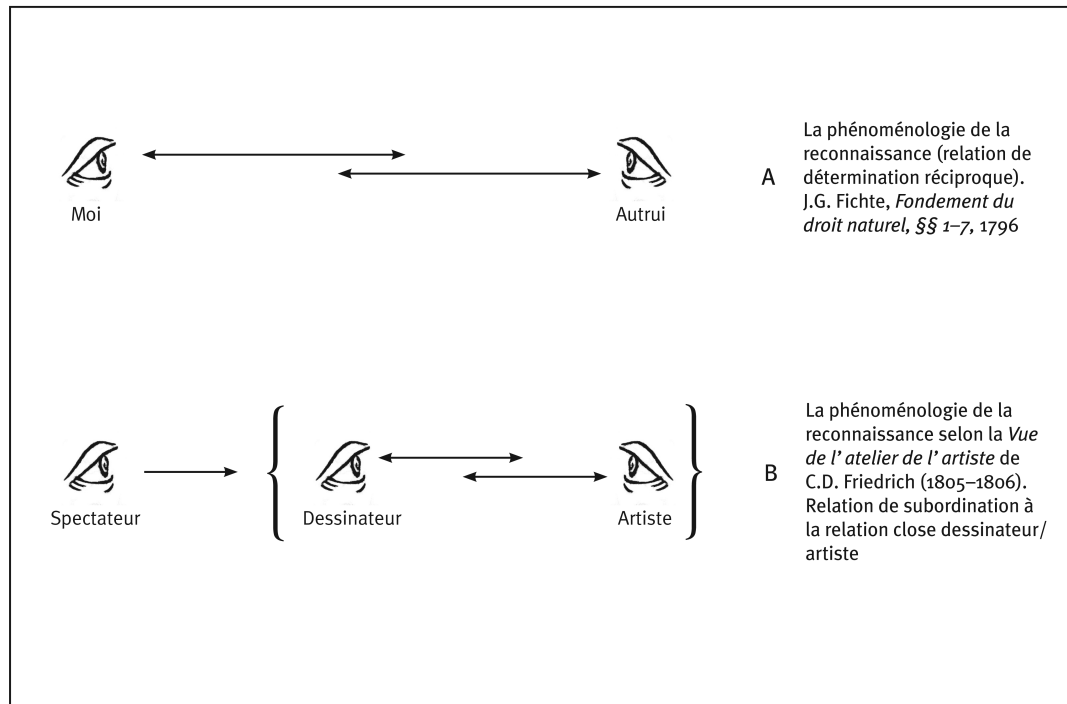


Tableau 4. — Les modalités de la relation de reconnaissance : Fichte (coordination) versus C.D. Friedrich (subordination)

Tableau 4.

Si le *Fondement du droit naturel* vise à fonder en raison la relation juridique et, par la suite, la constitution d'un État qui soit conforme au droit naturel, il s'ensuit qu'à la base de cet État se trouve la reconnaissance mutuelle des êtres libres dans le regard communicationnel qu'ils portent les uns sur les autres. Autrement dit, Fichte propose ici ce que nous pourrions appeler « une république par le regard ». En envisageant le *Fondement du droit naturel* comme un dispositif relationnel, nous pouvons nous demander : que fait le philosophe dans ce texte ? Il propose à autrui un modèle (une « image ») de la rationalité que le récepteur est invité à incarner. Dans cette optique, le texte reprend, de par son orientation pragmatique, la même structure qu'il propose sur le plan des idées : l'expérience de la reconnaissance d'autrui comme un *alter ego*. Qu'en est-il de la *Vue de l'atelier de l'artiste* ?

Il en va autrement dans l'œuvre de Friedrich, où il est aussi question d'une dynamique positionnelle du sujet (au double sens fichtéen de *setzen* : ce qui se pose et ce qui se saisit dans un « position »)¹⁵⁰. Or à la différence de ces textes philosophiques, orientés par un souci politique clair (établir rationnellement les modalités

150. Sur la problématique positionnelle chez Fichte, nous renvoyons à ZÖLLER 1998, p. 43-54.

d'un contrat social), l'œuvre de Friedrich opère un important déplacement en s'appropriant la dynamique interpersonnelle générée par le Moi : à l'esprit de *coordination* motivant les réflexions fichtéennes (et hardenbergiennes), elle substitue une logique de la *subordination* dans laquelle le spectateur est assujéti au regard que l'artiste porte sur le monde ainsi que sur lui-même. Alors que la déduction de la relation juridique est menée chez Fichte à partir du Moi (instance énonciatrice trans-subjective que tout lecteur peut et doit incarner, au même titre que l'auteur), la phénoménologie de la reconnaissance chez Caspar David Friedrich est déployée à *partir du seul point de vue de l'artiste*. Et cela change tout.

La figure de l'artiste incarnée par Friedrich opère une certaine « relève » de la figure du dessinateur des traités de perspective¹⁵¹ : en occupant sa place, elle ne prétend pas pour autant remplir la fonction trans-subjective qui est celle de l'« origine » de la perspective. C'est ainsi que la posture de l'artiste romantique s'arroge le lieu de l'universalité en *empêchant* au spectateur d'agir à titre d'usager. En dernière analyse, la *Vue de l'atelier de l'artiste* assignerait à chacun (l'artiste, le spectateur) une fonction prédéterminée dans un nouvel ordre relationnel.

Ainsi, le point de vue du récepteur est désormais subordonné au regard autotélique que l'artiste porte sur soi, par le truchement des deux fonctions qu'il occupe simultanément. À la fois dessinateur (« origine » de l'image et de la relation qu'elle instaure) et artiste (visage individuel du créateur), Friedrich pose un geste tout à fait opposé à celui de Fichte : il *s'annexe* la structure énonciatrice¹⁵². À partir de ce rapprochement, nous confirmons une de nos hypothèses (présentée dès l'Introduction), à savoir l'ambiguïté politique des dispositifs romantiques, qui, au nom du « Moi », *s'approprient la liberté d'autrui* en vue d'instaurer un lien hiérarchique. Telle est la leçon que nous pouvons tirer de l'analyse de la *Vue de l'atelier de l'artiste*, manifeste politique du jeune Friedrich, dont le visage prétend parler au nom de tous. Ce faisant, le visage de l'artiste s'inscrit pleinement dans la logique performative de la propagande : en s'adressant à la conscience intime du spectateur, il instaure un régime de *l'orthopraxie*. Comme le signale Éric Michaud :

[Les] images de propagande, comme celles de la publicité et par-delà toutes leurs différences formelles et idéologiques, ordonnent partout leurs fins aux mêmes moyens, qui visent non pas l'orthodoxie, mais bien l'orthopraxie des corps dans

151. Alors que dans les traités de perspective l'usager délèguait son regard à celui du dessinateur, ici le regard du spectateur est pris en charge dans une rencontre, un vis-à-vis, qui n'est qu'illusoire : en effet, ce vis-à-vis est constitué du regard que le dessinateur porte sur son propre visage. Par conséquent, la fonction de délégation a été remplacée par une fonction d'englobement du regard par la figure de l'Autre.

152. À présent nous confirmons l'hypothèse émise dès l'Introduction premier chapitre (p. 34, sqq.) selon laquelle le romantisme allemand éclate la fonction de l'usager. Par conséquent, le Moi fichtéen — omni- et trans-subjectif — devient la chasse gardée de l'artiste-énonciateur.

le passage à l'acte selon l'image. Elles prennent la place de la réalité présente parce qu'elles exigent l'adéquation de la réalité future à l'image présente. Ni les unes ni les autres ne mentent ni ne dissimulent cette réalité présente : le temps futur qu'elles offrent aux regards n'est advenu que pour ceux qui, leur ayant déjà succombé, s'éveillent ainsi dans le mythe en le réalisant. (MICHAUD 2005, p. 141–142)

Et ce mythe motivant l'ensemble de la mentalité romantique est celui de l'émancipation sociale par l'œuvre d'art, c'est-à-dire celui du *détournement* du politique, sur son propre terrain, comme l'atteste l'appropriation du lexique de la Révolution chez Friedrich Schlegel. En effet, la posture que nous avons analysée chez Friedrich se rapproche de la définition que donne Fr. Schlegel de l'art comme acte d'énonciation « républicain » : « La poésie [*Poesie*] est un discours républicain », écrit Schlegel, « un discours possédant sa propre loi et sa propre fin, et dans lequel toutes les parties sont des citoyens libres qui ont le droit de vote [*mitstimmen dürfen*] » (F. SCHLEGEL 1958–, II, p. 155)¹⁵³. Il n'en demeure pas moins que cet énoncé porte essentiellement sur le caractère immanent (« formaliste ») de l'art : il décrit une dynamique intrinsèque de l'œuvre romantique (le lien entre ses éléments), qui ne permet pas pour autant au *récepteur* d'accéder à la « liberté » imputée aux « parties »¹⁵⁴. De sorte que l'œuvre romantique annonce, de par sa structure performative et son orientation temporelle, les régimes politiques du 20^e siècle qui ont eu pour moteur la puissance du mythe et pour noyau la figure centralisatrice l'artiste-prince.

Post-scriptum sur la *Rückenfigur*

À partir de ces remarques, il est loisible de comprendre en quoi la démarche de Friedrich se veut « révolutionnaire » et anti-française simultanément¹⁵⁵ : tout en

153. Nous traduisons. « Die Poesie ist eine republikanische Rede ; eine Rede, die ihr eigenes Gesetz und ihr eigener Zweck ist, wo alle Teile freie Bürger sind, und mitstimmen dürfen ».

154. Dans les *Fragments de l'Athenaeum*, Schlegel écrit également : « La république parfaite ne devrait pas être seulement démocratique, mais aussi aristocratique et monarchique ; au sein d'une législation de liberté et d'égalité, l'élément cultivé devrait dominer et diriger l'inculte, et l'ensemble devrait s'organiser en un tout absolu » (Schlegel, dans LACOUÉ-LABARTHE et NANCY 1978, p. 127). « Die vollkommne Republik müßte nicht bloß demokratisch, sondern zugleich auch aristokratisch und monarchisch seyn ; innerhalb der Gesetzgebung der Freyheit und Gleichheit müßte das Gebildete das Ungebildete überwiegen und leiten, und alles sich zu einem absoluten Ganzen organisiren » (*Athenaeum* 1798–1800, 1.2, p. 56). Par ailleurs, dans le fragment n° 369, Schlegel affirme que « seul est représentant celui qui dans sa personne présente la totalité politique, en quelque sorte identique à lui, qu'il soit élu ou non » (LACOUÉ-LABARTHE et NANCY 1978, p. 127 ; *Athenaeum* 1798–1800, 1.2, p. 112 ; « Repräsentant ist nur, wer das politische Ganze in seiner Person, gleichsam identisch mit ihm, darstellt, er mag nun gewählt seyn oder nicht ; er ist wie die sichtbare Weltseele des Staats »). Par là nous comprenons non seulement que les fragments de l'*Athenaeum* se veulent des *modèles* de socialité politique (puisque chaque fragment est censé représenter le « tout »), mais aussi, nous constatons qu'il revient à l'*artiste*, et seulement à lui, de pouvoir incarner le médiateur politique dans la perspective romantique.

155. Notons que ce sont là des caractéristiques avérées dans la fortune critique de l'artiste.

illustration retirée

Fig. 84. — Caspar David Friedrich, *Deux hommes en bord de mer au crépuscule*, 1817, huile sur toile, 51 x 66 cm, Nationalgalerie, Berlin. Reproduction dans HOFMANN 2000, p. 89.

étant critique à l'égard du régime de la Représentation, lequel ne tient pas compte du lieu du regard, la *Vue de l'atelier de l'artiste* est un manifeste esthétique orientant l'ensemble du programme pictural de Friedrich : produire une nouvelle interface communicationnelle prenant acte du *lieu* du regard. Étant donnée la confusion théorique qui plane dans les études romantiques sur le sens qu'il convient d'attribuer aux figures vues de dos (*Rückenfiguren*) de Friedrich, nous terminons en proposant quelques réflexions sur ces dispositifs relationnels omniprésents dans le corpus de l'artiste (fig. 84) ¹⁵⁶.

D'emblée, il convient de constater que la *Rückenfigur* n'est pas une instance énonciatrice, en dépit des thèses avancées par Walter Moser. En effet, dans un article récent (MOSER 2010, p. 231–250) W. Moser tente de cerner la *spécificité* de la figure vue de dos en la distinguant de stratégies figuratives semblables : ni « mécanisme de pulsion scopique » (voyeurisme) ni résurgence de la figure de l'admoniteur, la *Rückenfigur* serait à ses yeux « un dispositif d'énonciation visuel » : « La personne-silhouette de

156. Voir BÖRSCH-SUPAN et JÄHNIG 1973, p. 336–337.

Friedrich est moins un véritable personnage du tableau que ne l'est le montreur, elle est une présence vide dessinant les contours de la place que je suis appelé à occuper dans le tableau pour voir le paysage représenté » (p. 244–245).

Bien qu'il ait raison d'affirmer que la *Rückenfigur* friedrichienne ne doit pas être assimilée à un personnage (comme le veut pourtant Werner Hofmann, pour qui la *Rückenfigur* s'inscrirait dans la logique des « formules de pathos » de Warburg¹⁵⁷), elle ne peut pas non plus incarner une posture énonciatrice. À notre sens, la *Rückenfigur* naît du constat que la délégation du regard dont il est question dans les traités de perspective illustrés, donne lieu à un échec sur le plan pragmatique (voir notre chapitre 2). Rappelons ici que dans la logique de ces traités, la figure vue de dos agit très précisément comme celle du « dessinateur » : c'est-à-dire en tant qu'« origine » de la perspective *que nous voyons*. Mais ni le dessinateur ni la figure vue de dos n'ont la capacité d'opérer le geste de *médiation* du regard spectatorial qu'elles sont censées, pourtant, prendre en charge. Et pour cause : elles *dissocient* les instances *énonciatrice* (l'usager), *focalisatrice* (le point de vue de l'artiste) et *focalisée* (la *Rückenfigur* en tant que *personnage* sur lequel le spectateur et l'artiste portent leurs regards respectifs). Telle est la leçon de la planche de Hans Vredeman de Vries que nous reproduisons à la fig. 85, dans laquelle la *Rückenfigur* s'inscrit indéniablement *dans* l'espace de l'image, en incarnant un personnage parmi d'autres. Mais ici, elle est avant tout *une instance du regard* dont le *lieu* coïncide parfaitement avec l'axe point-de-vue/point-de-fuite. Elle ne résout pas pour autant le problème de la disjonction des fonctions de focalisation et d'énonciation que nous venons d'entrevoir.

À notre sens, si elle est incapable de remplir une fonction énonciatrice, c'est bien parce que la *Rückenfigur* relève d'une *autre* logique — celle que nous avons étudiée dans la *Vue de l'atelier de l'artiste* : l'artiste, siégeant dans le lieu du dessinateur, s'approprie sa fonction fédératrice et assujettit le point de vue du spectateur au regard en boucle qu'il instaure.

Nous pouvons confirmer cela en empruntant un autre moyen, c'est-à-dire en nous référant à la fig. 22 que nous avons déjà étudiée : alors que la figure vue de dos résultait d'un paradoxe inscrit à même le système perspectif (selon celui-ci, le regard que porte l'usager sur son propre regard produit un regard vu de dos), la *Rückenfigur* de Caspar David Friedrich se veut une stratégie figurative adoptée sciemment afin d'intégrer plus directement la fonction spectatorielle dans la dynamique pragmatique de l'image. À la lumière de ce qui précède, nous renvoyons à une remarque pertinente de Joseph Leo Koerner :

Maurice Merleau-Ponty, following Karl Jaspers, reported that patients suffering

157. HOFMANN 2000, p. 256.



illustration retirée

Fig. 85. — Hans Vredeman de Vries, *Perspective*, La Haye, 1604–1605, pl. 30, eau-forte, 39 x 30 cm (dimensions du livre relié), Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Photo de l'auteur.

from autoscopy (the hallucination of seeing oneself) feel the approach of their Doppelgänger through a burning sensation in the nape of the neck, as if someone were viewing them from behind. Autoscopy is somehow always implied by such turned travellers in Friedrich's paintings, for in their faceless anonymity they mirror our act of looking in an uncanny way. (KOERNER [1990] 2009, p. 192)

Koerner poursuit sa réflexion en évoquant une *Rückenfigur* emblématique dans le corpus friedrichien : le *Chasseur dans la forêt* (fig. 86), tableau exposé à Dresde en 1814 lors de l'*Ausstellung patriotischer Kunst*. Dans la foulée de la Campagne d'Allemagne, cette œuvre a pour thème le sort d'un chevalier français, qui s'apprête à se faire engloutir par une forêt de sapins alors qu'un corbeau perché sur un tronc au premier plan chanterait une chanson funèbre¹⁵⁸. Selon cet auteur, ce tableau a pour effet que le spectateur se *sente* regardé. Et cela se produit de façon tout à fait conforme à la dynamique cynégétique que nous avons évoquée précédemment. Dès lors, c'est bien le spectateur qui constitue la proie du dispositif ici en cause, d'autant plus que *c'est son regard à lui qui y est* « visé ».

Cela posé, il importe de constater que les propos de Koerner ne tiennent pas compte de l'ensemble de la problématique de la *Rückenfigur* chez Friedrich. Il convient d'aller plus loin encore et de poser une question que nous tenons pour essentielle : comment doit-on interpréter l'*identité* de la figure qui nous tourne le dos dans les images de Friedrich ? À cela nous répondons : si la *Rückenfigur* n'incarne pas un dispositif d'énonciation (W. Moser), c'est bien parce qu'elle est une représentation *du regard porté sur autrui s'énonçant/se déployant à partir du regard de l'artiste*. Ainsi, dans notre perspective, la *Rückenfigur* est-elle l'image d'un *alter ego* — d'un autre moi — apparaissant dans le champ phénoménal du regardant. Et cela change tout.

Dans cette optique, l'énonciateur-focalisateur, c'est l'artiste, et le focalisé, l'*alter ego* qui est incarné aussi bien par le spectateur (qui se sent visé) que par le personnage dans le tableau. De façon subjective, l'expérience que cela engendre s'énonce de la façon suivante : en me sentant visé par l'œuvre, je porte un regard réflexif sur ma propre activité de spectateur (je me vois de dos, pour ainsi dire). Ce faisant, je suis inclus/je m'inclus dans le champ de socialité que l'œuvre donne à voir (en thématissant la communication *comme* regard) et ce, *depuis le lieu de l'artiste*¹⁵⁹. Dès lors, en tant qu'interface, l'image fédère le lien social et vise à instaurer une communauté fondée sur une hiérarchisation des regards. Aussi convient-il de préciser que l'idéologie anti-

158. Il s'agit d'une interprétation contemporaine. Voir BÖRSCH-SUPAN et JÄHNIG 1973, p. 327–328.

159. Nous contestons la thèse avancée par Pierre Lagrange dans l'ouvrage *La performance des images* (LAGRANGE 2010, p. 178–192) : la *Rückenfigur* n'est pas une image performative (au sens austinien). Elle ne pourrait l'être, car le propre de ce type d'images est de *dissocier* les fonctions énonciatrice et représentative : la *Rückenfigur* sépare le focalisateur, le focalisé et l'énonciateur, si bien qu'il est impossible que le récepteur incarne la posture énonciatrice, celle que l'artiste s'arrogé, afin de discourir sur le lien communautaire au nom de tous.

illustration retirée

Fig. 86. — Caspar David Friedrich, *Le Chasseur dans la forêt*, 1814, huile sur toile, 65,7 x 46,7 cm, collection particulière, Allemagne. Reproduction dans HOFMANN 2000, p. 95.

française de Friedrich se manifeste avant tout dans cette dynamique pragmatique : la *Rückenfigur* est le dispositif qui dit la mort non seulement des figures emblématiques de la culture française mais aussi, et peut-être avant tout, de l'espace représentatif français. Enfin, il annonce peut-être la naissance d'un régime d'unification par l'image dans le paysage allemand.

Conclusion : les romantiques contemporains

Nous souhaitons conclure cette thèse en proposant une comparaison qui nous semble féconde. En effet, nous terminons en réfléchissant sur les *survivances* du modèle romantique dans l'art actuel. Plus précisément, nous posons une ultime question, à savoir : *la structure pragmatique de l'œuvre romantique* (celle que nous avons approfondie en analysant la *Vue de l'atelier de l'artiste* de Friedrich) *serait-elle la matrice de l'art relationnel*¹ *se pratiquant aujourd'hui* ? Dans ces dernières pages, nous ne prétendons pas fournir une réponse exhaustive à cette question. Plutôt, notre souci est d'orienter des futurs travaux en explicitant le lien entre notre posture historique et l'actualité en matière d'esthétique. Par ailleurs, cette conclusion a aussi pour visée de mieux éclairer le *lieu* à partir duquel cette thèse a été écrite (en thématissant ses mobiles, son intention, sa finalité, voire son utilité).

Le romantisme se poursuit. Du moins, c'est la thèse d'un livre récent d'Olivier Schefer intitulé *Résonances du romantisme* dans lequel l'auteur se penche sur « quelques problématiques majeures des esthétiques contemporaines à la lumière du romantisme allemand » (O. SCHEFER 2005, p. 7). Selon cet auteur, la question de l'intersubjectivité dans le romantisme allemand permet d'éclairer sous un nouveau jour l'art des dix dernières années (il écrit cela en 2005), c'est-à-dire l'art que Nicolas Bourriaud qualifie de « relationnel ». Or il nous semble que les propos de Schefer passent sous silence un aspect important de l'héritage romantique dans l'art relationnel, à savoir sa dynamique politique. À notre sens, en affirmant que l'art relationnel rompt avec l'esthétique kantienne (qui prônait l'autonomie formelle) et avec la doctrine du génie (qui est omniprésente dans le romantisme), Schefer insiste trop, nous semble-t-il, sur le caractère émancipatoire de l'héritage romantique. Dans les pages qui vont suivre, nous orienterons autrement la comparaison entre romantisme et art relationnel. Mais notre but n'est pas tant de revenir sur ces pratiques dont la fortune critique ne cesse

1. Par l'expression « art relationnel », nous entendons les pratiques artistiques analysées par Nicolas Bourriaud dans *Esthétique relationnelle* (BOURRIAUD 2001). Il s'agit de pratiques à visée émancipatrice et sociale. Nous y reviendrons.

de croître, mais plutôt d'amorcer une réflexion autour de l'économie politique de cet art prenant la socialité pour matériau. Ainsi, nous inscrirons les enjeux de l'art relationnel dans une généalogie plus ancienne, ce qui nous permettra de nous déprendre du récit politique très restrictif que ces pratiques ont autorisé et qui, à nos yeux, ne semble pas poser les bonnes questions — ou du moins semble esquiver des questions essentielles.

Berlin, 1798. Le poète et théoricien de l'art Friedrich von Hardenberg réussit un tour de force de ce que la critique d'art d'aujourd'hui qualifierait sans doute d'art « engagé ». En effet, Hardenberg infiltra l'organe de propagande officiel du régime monarchique prussien (les *Jahrbücher der Preussischen Monarchie*)² en y publiant une œuvre tout à fait critique à l'égard du gouvernement³. En déjouant les instances de censure à l'aide du nom de plume « Novalis », qui désignait à ses yeux le rôle de « défricheur » que l'artiste s'attribuait dans le nouveau paysage culturel de l'Europe post-révolutionnaire, Hardenberg fit paraître un ensemble de fragments littéraires intitulé *Foi et amour, ou le roi et la reine*⁴. Il n'entre pas dans notre propos d'analyser comment ce texte d'une grande intelligence s'adresse directement au roi Frédéric-Guillaume III, en se constituant autour d'une économie du secret⁵, afin que le monarque puisse s'éveiller au rôle *artistique* qui lui était dévolu, dans la perspective romantique. À ce sujet, nous nous bornons à citer le tout premier fragment du recueil, c'est-à-dire celui figurant après les huit poèmes faisant office de préambule, dans la section intitulée *Vorrede* (Préface) :

Lorsqu'on veut dire un secret à quelques personnes dans une grande société diversifiée, et qu'on n'est pas assis côte à côte, il faut alors se parler dans une

2. Les *Jahrbücher* étaient publiés à Berlin par les soins de l'éditeur Unger. Fr. Schlegel avait joué un rôle de médiateur entre Hardenberg et Unger dans cette affaire.

3. Le caractère illicite entourant la publication de ce texte a fait l'objet d'un commentaire dans O'BRIEN 1995, p.161 sqq. Pour des informations contextuelles, voir également PIKULIK 2000, p. 196–202.

4. Voici la notice bibliographique originale : Novalis, « Glauben und Liebe oder der König und die Königin », *Jahrbücher der Preussischen Monarchie unter der Regierung von Friedrich Wilhelm III.*, hrsg. von F.E. Rambach, Berlin, Johann Friedrich Unger, Bd. II (Juli 1798), p. 269–286 (voir RAMBACH 1798). Pour une traduction française, nous renvoyons à HARDENBERG 2004, p. 97–111. Huit poèmes de « Novalis » avaient paru dans le numéro précédent sous le titre de *Blumen* (Fleurs). Leur caractère très politique annonce la théorie de l'État que propose Hardenberg dans *Glauben und Liebe*.

5. Nous employons cette expression au sens où l'entendait Louis Marin dans « Logiques du secret » (MARIN 1984, p. 60–69) et dans *Opacité de la peinture* (MARIN [1989] 2006, p. 173 sqq.).

langue spéciale. Celle-ci peut être une langue étrangère, soit par *le ton*, soit encore par *les images*. Cette dernière sera une langue de tropes et d'énigmes⁶. (HARDENBERG 2004, p. 97 ; c'est Hardenberg qui souligne)

À la lumière des analyses que nous avons proposées au chapitre 5, nous retrouvons ici la même structure autotélique qui était celle du roman *Heinrich von Ofterdingen* : en lisant, le lecteur s'approprie le langage romantique, qui est aussi bien la clé de la compréhension du texte que le moteur du dispositif d'englobement du lecteur. En effet, le secret romantique se trouve révélé dans cet énoncé pragmatique et programmatique : le mode d'emploi du texte est en même temps un énoncé portant sur le texte comme mode d'emploi de son lecteur. Et le nom que porte le lecteur idéal visé dans *Glauben und Liebe*, c'est l'« artiste » : l'artiste génial dans son autonomie radicale (au sens fichtéen que nous avons étudié au chapitre 4), c'est-à-dire dans sa capacité à viser et à créer à l'image d'un Moi absolu qu'il porte en lui⁷.

Cela posé, il convient d'insister ici sur ce qui nous semble être le caractère le plus pertinent de *Glauben und Liebe* du point de vue du lecteur contemporain : à notre sens, ce texte constitue avant tout *un manifeste de l'art relationnel*. Et le propre de l'artiste, pouvons-nous y lire, est de mettre en œuvre la *créativité d'autrui*.

Bien que l'écriture fragmentaire produise un certain éclatement thématique, le lecteur ne peut s'y méprendre : les propos de Novalis s'articulent autour d'une idée séduisante que la plupart des postures artistiques contemporaines s'inscrivent dans la foulée du moment relationnel des années 1990 ne cessent d'alimenter : à savoir l'idée selon laquelle *l'activité artistique serait la matrice de l'émancipation sociale*⁸.

6. « Wenn man mit Wenigen, in einer großen, gemischten Gesellschaft etwas heimliches reden will, und man sitzt nicht neben einander, so muß man in einer besondern Sprache reden. Diese besondere Sprache kann entweder eine *dem Ton* nach, oder *den Bildern* nach fremde Sprache seyn. Dies letztere wird eine Tropen und Räthselsprache seyn » (HARDENBERG 1960–1998, II, p. 485 ; c'est Hardenberg qui souligne).

7. « Chaque citoyen est un fonctionnaire de l'État. Il n'a de revenus qu'à ce titre. On a qualifié à tort le roi de premier fonctionnaire de l'État. Le roi n'est pas un citoyen et par conséquent aussi n'est pas un fonctionnaire. C'est même la caractéristique de la monarchie que de reposer sur la croyance en un homme de naissance supérieure, sur l'hypothèse libre d'un homme idéal. Je ne peux choisir parmi les miens aucun homme supérieur ; je ne peux m'en remettre à une personne qui partage la même interrogation. La monarchie est pour cela un authentique système, car elle est articulée à un centre absolu ; à un être qui fait partie de l'humanité, mais pas de l'État. Le roi est un homme élevé en destin terrestre. Cette parole s'impose nécessairement à l'homme. Elle seule satisfait une aspiration supérieure de sa nature. Tous les hommes doivent être susceptibles de monter sur le trône. Un roi est le moyen de formation de ce but lointain. Il s'assimile progressivement la masse de ses sujets. Celui-ci est originaire d'une très ancienne souche royale. Mais comme ils sont rares ceux qui portent encore la marque de leur origine ? » (HARDENBERG 2004, p. 101, fragment 18). Dans l'optique du langage chiffré (*Räthselsprache*) de « Novalis », le « roi » tient lieu du Moi absolu fichtéen. C'est pourquoi — nous le verrons plus loin — il est « l'artiste des artistes », c'est-à-dire le *moyen* de conversion de tous les hommes en des « artistes ». Nous retrouvons ici la même dynamique relationnelle qui est en place dans les textes et œuvres d'A.W. Schlegel et de C.D. Friedrich que nous avons analysés au chapitre 5.

8. Voir BOURRIAUD 2001, p. 10. Au Québec, cette dimension émancipatrice de la pensée de Nicolas Bourriaud a été reconduite dans les propos d'Anne-Marie Ninacs et de Patrice Loubier dans le projet des

En effet, dans un carnet de notes datant de la même époque, Hardenberg avait esquissé une théorie politique s'articulant autour de la créativité : « L'État poétique, écrivait-il, « est l'État véritable et accompli ». D'ailleurs, un État spirituel, ajoutait-il, « sera par lui-même poétique ». C'est pourquoi « plus il y a d'esprit [*Geist*] et de transactions spirituelles [*geistiges Verkehr*] dans l'État, plus celui-ci s'approchera de ce qui est poétique »⁹. Dans cette optique, *Foi et amour* se veut une réflexion plus approfondie sur le caractère *relationnel* de l'art dans le processus collectif de rédemption. Mais pour que le souverain et ses « fonctionnaires » puissent réussir cette transformation de la collectivité en œuvre d'art, il convient d'abord d'éduquer les citoyens à assumer leur propre créativité. Ainsi, le point d'orgue de *Foi et amour*, véritable missive d'un « prince » à un autre, est une conception étonnante du chef d'État : si l'analogon de l'État parfait, c'est l'œuvre d'art, il en résulte que le prince doit lui-même être un artiste. Mais à ce titre, son rôle ne serait pas égal à celui revenant au commun des mortels, puisqu'il y a une différence de *perspective* entre le chef et son peuple. Alors que le travail artistique du citoyen se borne à l'expression de soi, celui du prince est simultanément *expressif* et *transitif* (il prend pour objet le corps social). Placé au sommet de l'État qui est à sa charge, l'artiste-prince a pour matériau la créativité de ses sujets ; dès lors, écrit Novalis, il sera « artiste des artistes », voire « directeur des artistes », afin que « tout homme puisse devenir un artiste » et « que tout puisse devenir beaux-arts »¹⁰. En dernière analyse, « le régent », artiste suprême, « dirige un spectacle infiniment varié dans lequel la scène et le parterre, les acteurs et les spectateurs ne font qu'un, et lui-même est simultanément le poète, metteur en scène et héros de la pièce »¹¹.

Commensaux (2000–2001). Ce projet s'est concrétisé sous deux formes : il s'agissait d'un programme d'expositions au Centre des arts actuels SKOL et d'un livre paru en 2001. Selon les organisateurs, les œuvres dans la programmation « [avaient] l'ambition d'avoir une portée sur la vie et pour autrui » et donc de proposer des « modélisations micropolitiques » (NINACS et LOUBIER 2001, p. 14).

9. Friedrich von Hardenberg, « Remarques mêlées », dans HARDENBERG 2004, p. 297. Nous avons adapté la traduction. Voici l'original : « Der poëtische Staat — ist der wahrhafte, vollkommne Staat. Ein sehr geistvoller Staat wird von selbst poëtisch seyn — Je mehr Geist, und geistiges Verkehr im Staat ist, desto mehr wird er sich dem poëtischen nähern » (HARDENBERG 1960–1998, II, p. 468).

10. HARDENBERG 2004, p. 110 (nous avons adapté la traduction). « Ein wahrhafter Fürst ist der Künstler der Künstler ; das ist, der Director der Künstler. Jeder Mensch sollte Künstler seyn. Alles kann zur schönen Kunst werden » (HARDENBERG 1960–1998, II, p. 497).

11. HARDENBERG 2004, p. 110 (nous avons adapté la traduction). « Der Stoff des Fürsten sind die Künstler ; sein Wille ist sein Meißel : er erzieht, stellt und weist die Künstler an, weil nur er das Bild im Ganzen aus dem rechten Standpunkte übersieht, weil ihm nur die große Idee, die durch vereinigte Kräfte und Ideen dargestellt, exekutirt werden soll, vollkommen gegenwärtig ist. Der Regent führt ein unendlich mannigfaches Schauspiel auf, wo Bühne und Parterre, Schauspieler und Zuschauer Eins sind, und er selbst Poet, Director und Held des Stücks zugleich ist » (HARDENBERG 1960–1998, II, p. 497–498). Ce texte est à lire à la lumière d'un passage de Schiller que nous avons évoqué à la fin du chapitre 5. D'ailleurs, il appartient à Éric Michaud d'avoir analysé comment ce *topos* de l'artiste-prince a alimenté les conceptions politiques des nazis sous le Troisième Reich (MICHAUD 1996). Nous signalons aussi que l'idée d'identifier le poète, la pièce et le héros, s'inscrit pleinement dans la foulée de l'héritage fichtéen



Fig. 87. — Massimo Guerrera, *Simone et Olivier, rue St-Hubert (Porus)*, 2000, performance. Reproduction dans GUERRERA 2004, p. 15.

En évoquant ces idées, notre dessein n'est pas seulement d'ordre historique. Il nous semble qu'en tissant des liens inédits entre le champ de l'art et celui de la politique moderne, ces fragments constituent un important jalon dans la généalogie de l'esthétique relationnelle. Autre point de repère : le programme de Hardenberg est contemporain (à peu de choses près) des conceptions saint-simoniennes de l'efficacité politique et sociale de l'art. Selon celles-ci, l'art est dit « d'avant-garde » dans la mesure où il est producteur du salut commun, puisque sa « puissance » est « la plus immédiate et la plus rapide »¹². Il est indéniable que ce sont là des aspects fondamentaux de la pensée de Nicolas Bourriaud — qui ne cesse, d'ailleurs, de revendiquer l'héritage des avant-gardes historiques, certes sous forme « reconstituée »¹³, afin que l'être humain puisse modéliser la liberté de demain. Dès lors, nous pourrions supposer qu'une des stratégies principales de l'art relationnel s'avère tout à fait « ro-

dans le romantisme allemand : cette structure est opérante dans les écrits de Fichte (ch. 4), de Schelling (voir les *Prémises* qui ouvrent la seconde partie de cette thèse), de Fr. von Hardenberg, de Theodor Schwarz et de Caspar David Friedrich (ch. 5).

12. Il appartient au mathématicien Olinde Rodrigues, disciple de Saint-Simon, d'avoir employé la métaphore militaire pour la première fois dans un texte esthétique. Voir Rodrigues, « L'artiste, le savant et l'industriel. Dialogue » (1825), dans SAINT-SIMON 1966, V, p. 210–211.

13. BOURRIAUD 2001, p. 12. Autre jalon dans cette préhistoire de l'esthétique relationnelle : le thème du « laboratoire ». Sur cette question, voir MICHAUD 2005, p. 119–145.

mantique » : *le salut commun/en commun par la mise en forme de (la créativité / la liberté / le désir...) d'autrui.*

Il importe de souligner que dans le contexte québécois, l'art relationnel s'est manifesté autour d'une plateforme théorique propre, ce qui l'affranchit considérablement du militantisme politique des textes de Bourriaud. Mais si les acteurs du milieu de l'art actuel misaient davantage sur la dimension éthique des œuvres relationnelles¹⁴, cela n'a pas pour autant empêché les pratiques québécoises de reconduire la posture salvatrice omniprésente dans *Esthétique relationnelle* et de renouer, en pleine crise postmoderne, avec l'*ethos* romantique. Les projets *Porus* et *Darboral* (entamés en 1998 et en 2000, respectivement) de Massimo Guerrera sont des exemples paradigmatiques (fig. 87). Le souci d'introduire autrui dans un univers esthétique total (en sollicitant la créativité des participants) afin d'y inventer, en commun, de nouvelles formes de socialité, n'est pas sans évoquer la dialectique de la réflexivité et de la transivité de l'artiste-directeur qui était fondamentale dans le dispositif d'un Novalis.

Plus récemment, d'autres pratiques, dont les paramètres esthétiques sont sans doute plus austères, attestent de l'inaliénabilité de cette dynamique de la rédemption dès que l'art prend en charge la sphère de la socialité. Nous renvoyons à titre d'exemple (et pour leur sobriété) aux photographies et vidéos que Romeo Gongora a réalisées avec le concours de détenus au Luxembourg (fig. 88). Dans ces œuvres présentées lors de la première Triennale québécoise du Musée d'art contemporain de Montréal, les prisonniers se mettent en scène devant un dispositif de représentation que l'artiste envisage comme un confessionnal. Ici, l'expression de la subjectivité réformée se fait grâce à — et en fonction de — la démarche artistique de Gongora, laquelle octroie au détenu une fonction créative qui est en même temps, tout comme le confessionnal, un outil d'expiation.

Nous pourrions également citer les performances photographiées d'Alana Riley, dont *Surrender* (2004–2007), où le participant doit se soumettre (librement) à la volonté de l'artiste (fig. 89). Toujours est-il qu'en portant une personne sur son dos, Riley est censée soulager le participant du fardeau de son propre corps et, métaphoriquement, suspendre l'agentivité sociale de ce dernier. Cette économie de la délégation et de l'accueil/la mise en forme, du libre-arbitre du participant, concrétise littéralement le programme de Bourriaud en renouvelant la *Rückenfigur* d'un point de vue performatif : (« [dessiner] autant d'utopies de proximité »¹⁵) et s'avère conservatrice en ceci qu'elle est une énième manifestation en contexte contemporain du *topos* de l'artiste-prince (pour qui « tout peut devenir beaux-arts »).

14. Voir NINACS et LOUBIER 2001, p. 14.

15. BOURRIAUD 2001, p. 10.



illustration retirée

Fig. 88. — Romeo Gongora, *André*, 2007–2008, photographie numérique, 198 x 120 cm. Reproduction dans BÉLISLE et al. 2008, p. 119.



illustration retirée

Fig. 89. — Alana Riley, *At the Blackwatch* (projet *Surrender*), 2004–2007, photographie couleur, 101 x 127 cm. Reproduction en ligne, <<http://www.alanariley.com/portfolio/projects/surrender>>.

Nous mentionnons un dernier projet qui a le mérite d'exposer encore plus précisément les prémisses politiques du mouvement relationnel : *Zivildienst (ungleich) Kunstprojekt*¹⁶ d'Althea Thauberger, où l'art relationnel (re)devient une affaire d'État (fig. 90). Dans cette œuvre réalisée lors d'une résidence à la Künstlerhaus Bethanien de Berlin en 2006 (soit près de deux siècles après *Foi et amour*), l'artiste a négocié avec une instance gouvernementale allemande afin de permettre à huit citoyens âgés de 18 à 22 ans de se libérer du service militaire obligatoire *en exerçant des fonctions artistiques*. En vertu d'une loi datant des années 1950, tout objecteur de conscience doit s'acquitter de sa dette publique en travaillant pour le bien commun. À la différence de leurs compatriotes qui ont œuvré dans des hôpitaux, des écoles ou des centres communautaires, la « production sociale » des recrues de Thauberger s'inscrivait dans une logique de l'exception : la démarche plastique de l'artiste, qui prenait leur propre personne et leur propre créativité pour matériaux. Pendant plusieurs mois, le groupe s'est rencontré régulièrement afin de débattre de questions identitaires, nationales, sociales et politiques. À la fin de ce processus mimétique (simulant la structure dialogique du forum démocratique), cette communauté éphémère s'est mise en scène à l'intérieur d'un grand échafaudage érigé dans l'espace central de la Bethanien. Le film qui en résulte contient des chorégraphies ayant pour thème l'isolement, le désespoir, la coopération, l'idéalisme, la trahison et l'endurance.

Ce projet permet de thématiser pleinement les soubassements idéologiques de l'ensemble du champ relationnel ainsi que la façon dont la question de la démocratie y est posée¹⁷. Bourriaud n'écrit-il pas que les formes artistiques « sont plus ou moins démocratiques » dans le même paragraphe où il définit ce qu'il appelle le « critère de coexistence » ? Selon ce concept, « [toute] œuvre d'art produit un modèle de socialité, qui transpose le réel ou pourrait se traduire en lui ». Dès lors, ajoute-t-il, « [il] existe donc une question qu'on est en droit de se poser devant toute production esthétique : Cette œuvre m'autorise-t-elle au dialogue ? Pourrais-je exister, et comment, dans l'espace qu'elle définit¹⁸ ? ». Or chez Thauberger, nous sommes davantage dans une économie du *mimétisme* des procédés démocratiques que devant la chose elle-même. Cela se constate dès que nous réfléchissons sur la position *directrice* de l'artiste : Thauberger se pose en relation d'égalité vis-à-vis d'une structure étatique

16. Littéralement : « Service social (n'est pas égal à) projet artistique ».

17. Sur les liens entre art relationnel et démocratie, voir BISHOP 2004, p. 51–79. La réflexion que nous proposons ici n'est pas tout à fait compatible avec la thèse de Bishop. Selon cette auteure, certains artistes relationnels auraient créé des œuvres se rapprochant de la structure de la démocratie en intégrant une dimension antagoniste dans leurs projets. À notre sens, l'art relationnel génère des systèmes communicationnels en vase clos, dans lesquels les participants ne remettent pas en cause le système en tant que tel. Voilà pourquoi, à nos yeux, l'antagonisme que défend Bishop n'est que *simulation*.

18. BOURRIAUD 2001, p. 114.



illustration retirée

Fig. 90. — Althea Thauberger, *Zivildienst (ungleich) Kunstprojekt*, 2006, ensemble architectural, performance et vidéo (20 min.). Reproduction en ligne, Art Gallery of Ontario, <<http://www.ago.net/althea-thauberger1>>.

que, pourtant, elle parasite. Mais elle le fait très précisément parce qu'elle *croit*¹⁹ que l'art est l'équivalent du travail communautaire, si bien qu'il constitue une contribution sociale à part entière au sein de l'État démocratique moderne. Par conséquent, aux yeux de cette artiste, l'art relationnel serait un dispositif générateur d'une nouvelle conscience politique²⁰.

Mais dans ce cas, l'art relationnel est loin de constituer un dispositif à visées « démocratiques » (comme le prétend Claire Bishop à l'égard de certaines œuvres très controversées²¹). Au contraire, il serait plutôt un *supplément* de la démocratie (ce qui signifie : sans l'art/l'artiste, la démocratie ne serait point²²...). Et ce « supplément » a pour centre *une* volonté (plastique) et pour moyen le devenir-artiste d'autrui²³. Enfin, nous signalons au passage que les œuvres du Polonais Artur Zmiejewski — en particulier *Them* de 2007 (fig. 91)²⁴ —, et celles de l'Espagnol Santiago Sierra (que Claire Bishop admire en ceci qu'elles constituent à ses yeux des exemples de « better politics »²⁵) s'inscrivent dans la même logique. Dans tous les cas, les œuvres relationnelles les plus soucieuses de thématiser leur forme démocratique ne suscitent aucun dialogue véritable, dans la mesure où elles constituent des dispositifs communicationnels à sens unique. En témoigne le fait que les participants ne peuvent y remettre en cause le dispositif relationnel *en tant que dispositif*²⁶, à moins

19. Il s'agit d'une hypothèse. L'inverse impliquerait une posture cynique de la part de l'artiste (et de notre part). Notre hypothèse est fondée sur ce que les logiciens Willard Van Orman Quine et Donald Davidson appellent le « principe de charité » : il convient d'attribuer aux propos d'autrui le maximum de rationalité et de cohérence. Voir QUINE 1960, p. 59 et DAVIDSON [1984] 2001.

20. De par son caractère progressiste, le projet de Thauberger est tout à fait conforme à la théorie politique de Nicolas Bourriaud. Selon ce dernier, en pratiquant l'art relationnel, l'humain est censé « apprendre à mieux habiter le monde ». Et cet art, remarque-t-il, « [constitue] des modes d'existence ou des modèles d'action à l'intérieur du réel existant » (BOURRIAUD 2001, p. 13). Il convient de signaler, cependant, que cet aspect du projet de Thauberger n'est pas une caractéristique générale de sa pratique.

21. Dont celles de Santiago Sierra, qui instrumentalisent des travailleurs démunis afin de mettre en scène les inégalités sociales qui sous-tendent le monde de l'art contemporain.

22. Sur la logique de la supplémentarité, nous renvoyons au texte canonique de Jacques Derrida, « ce dangereux supplément », dans DERRIDA 1967, p. 203–234.

23. Bien évidemment, ce devenir est subordonné à la posture créatrice de l'artiste relationnel. C'est pourquoi, à nos yeux, il faut répondre par la négative aux deux interrogations de Bourriaud citées précédemment et ce, devant toutes les œuvres relationnelles qu'il donne en exemple et devant celles que nous mentionnons ici.

24. Dans cette vidéo présentée à la *Documenta* de Kassel en 2007, quatre groupes idéologiques différents — des catholiques, des nationalistes polonais, des partisans d'extrême-gauche et des activistes juifs — se rencontrent régulièrement dans un atelier afin d'échanger sur leurs croyances. La communication se fait en interposant des signes et des images créées par les membres de chaque faction. Cet investissement créatif de la part des participants n'empêche pas pour autant que la situation ne dégénère et devienne violente. Ce qui est frappant dans cette œuvre, ce n'est pas tant le conflit idéologique en tant que tel, mais plutôt le fait que les polarités sont alimentées par les *images*. Ici, ce sont les images qui orientent les conflits, si bien que les actes de violence commis par les individus ont pour cible non pas autrui comme individu, mais autrui comme appartenant à la sphère de telle ou telle image qui le représente.

25. BISHOP 2004, p. 79.

26. Donc en tant qu'instance d'assujettissement.



illustration retirée

Fig. 91. — Artur Zmijewski, *Them*, 2007, vidéo et bande sonore (26 : 30 min.). Reproduction en ligne, Museum of Contemporary Canadian Art, Toronto, <<http://www.mocca.ca/ngc/exhibition/them/>>.

de mettre fin au jeu de l'artiste. Enfin, disons que le mimétisme dans cette affaire se veut un dépassement radical de la chose imitée...

Plusieurs chercheurs ont insisté, à juste titre, sur l'inquiétante fécondité de la conception novalissienne de l'État esthétique. Par exemple, Éric Michaud a consacré un livre aux retombées réelles que de telles idées ont eues dans le projet du national-socialisme, où art et politique relevaient d'un même « problème » (MICHAUD 1996). Neil McWilliam, quant à lui, s'est penché sur la genèse de l'art social en France au 19^e siècle, c'est-à-dire sur les mouvements artistiques qui, à l'instar des visées utopiques des saint-simoniens, jumelaient créativité artistique, progrès technique et communautarisme (MCWILLIAM 2007). Les travaux actuels de Thierry De Duve, portant sur le « passage » du système des beaux-arts au paradigme de « l'art en général » — où tout le monde est (ou peut devenir) un artiste —, visent à déceler les survivances de cette idée romantique dans les utopies artistiques du 20^e siècle et, plus particulièrement, dans le projet d'une *Soziale Plastik* chez Joseph Beuys²⁷.

Or, si « l'histoire de la métaphore du prince artiste reste à écrire », comme le signale Éric Michaud, et si, par ailleurs, cette histoire « serait sans doute celle du lent processus qui mène à la réalisation concrète de la métaphore, à son incarnation dans sa seule figure possible, celle du dictateur artiste » (MICHAUD 1996, p. 15), nous sommes en droit de demeurer perplexe devant le fait que ce sombre *topos* romantique s'est installé dans plusieurs démarches de praticiens de l'art contemporain, dans cet art dit postmoderne qui, justement, était censé — aux yeux de plus d'un — en avoir terminé avec les innombrables figures d'artistes salvateurs de la modernité plastique (au sens où l'entendait Donald Kuspit dans *The Cult of the Avant-garde Artist*²⁸). À

27. Thierry De Duve, « Le cas Beuys », conférence prononcée à l'Université de Montréal le 6 février 2009.

28. Voir KUSPIT 1993.

cet sujet, il convient de remarquer que dans l'ouvrage *Esthétique relationnelle*, le lien social est envisagé comme le *matériau* de l'art, c'est-à-dire comme un « domaine d'échanges » qu'il faut « juger selon des critères *esthétiques* » (BOURRIAUD 2001, p. 17–18 ; nous soulignons). Et c'est très précisément là, dans cette conversion du politique en phénomène esthétique — conversion rappelant les mythologies des pires régimes politiques du 20^e siècle —, que le legs romantique pose problème²⁹.

Cela posé, quelques questions demeurent pourtant sans réponse (nous prions le lecteur de remarquer que les interrogations que nous proposons ici se situent à un autre *niveau* d'analyse). En quoi l'art — et l'artiste — ont-ils à prendre en charge le lien social afin de le mettre en forme ? Sous quelle *autorité* les artistes agissent-ils lorsqu'ils investissent la créativité d'autrui ? Et encore : sur la base de quelles *compétences* l'artiste se distingue-t-il de son matériau, c'est-à-dire autrui ? Inversement : en quoi l'être humain (celui qui est « sans œuvre ») a-t-il à être (trans)formé ? Enfin, n'y a-t-il pas là une hiérarchie de la créativité (ou du moins une « directionnalité ») que les pratiques sociales n'ont pas suffisamment interrogée ? Dans la perspective que nous avons tenté d'ouvrir dans cette thèse, il y a là un épineux problème politique³⁰ ; et à défaut de répondre sérieusement à ces questions, il est peu probable que les pratiques sociales puissent se défendre d'être taxées de « romantiques », au sens que nous avons explicité dans ces recherches.

29. C'est ce que Philippe Lacoue-Labarthe appelait d'ailleurs le « national-esthétisme ». Voir LACOUÉ-LABARTHE 1987, p. 92 sqq.

30. L'enjeu est donc de taille. À titre de modélisation sociale, l'art relationnel constituerait-il une esthétisation du politique ? Nous soupçonnons que les réponses à ces questions permettraient d'approfondir la façon dont ces pratiques réussissent à brouiller la différence entre droit artistique et droit juridique en régime relationnel.

Bibliographie

Sources

- ANONYME (1531). *Eyn schön nützlich büchlin und underweisung der kunst des Messens, mit dem Zirckel, Richtscheidt oder Linial. Zu nutz allen kunstliebhabern, fürnemlich den Malern, Bildhawern, Goldschmiden, Seidenstickern, Steynmetzen, Schreibern auch allen andern, so sich der kunst des Messens (Perspectiva zu latin gnant) zugebrauchen lust haben*. Getruckt vnnnd volnendet zü Siemeren vff dem Huneßbrucke in verlegug Hieronimi Rodlers.
- ARNAULD, Antoine et Pierre NICOLE ([1683] 1970). *La logique ou l'art de penser*. Introduction de Louis Marin. Paris, Flammarion, coll. « Champs ».
- Athenaeum* (1798–1800). *Athenaeum. Eine Zeitschrift*. Herausgegeben von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Berlin, Friedrich Wieweg dem älteren / Heinrich Frölich.
- BARBARO, Daniel (1568). *La pratica della perspettiva di Monsignor Daniel Barbaro eletto patriarca d'Aqvileia, opera molto vtile a Pittori, a Scultori, e ad Architetti*. Con due tavole, una de' capitoli principali, l'altra delle cose piu notabili contenute nella presente opera. Venetia, Appresso Camillo, ed Rutilio Borgominieri fratelli, al Segno di S. Giorgio.
- BOSSE, Abraham ([1645] 1758). *De la manière de graver à l'eau forte et au burin et de la gravure en maniere noire*. Nouvelle édition. Paris, chez Charles-Antoine Jombert.
- . (1648). *Manière universelle de Mr Desargues, pour pratiquer la perspective par petit-pied, comme le Géométral. Ensemble les places et proportions des Fortes et Faibles Touches, Teintes ou Couleurs*. Paris, Des-Hayes.
- . (1653). *Moyen universel pour pratiquer la perspective sur les tableaux ou surfaces irregulieres*. Paris, Chez ledit Bosse, en l'Isle du Palais, sur le Quay qui regarde celui de la Megisserie.
- . (1665). *Traité des pratiques geometrales et perspectives enseignées dans l'Academie royale de la peinture et sculpture*. Paris, Chez l'auteur.
- CARUS, Carl Gustav et Caspar David FRIEDRICH (1988). *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique. Neuf lettres sur la peinture de paysage [Carus]. Choix de textes [Friedrich]*. Présentation de Marcel Brion, traduction par Erika Dicken-

- herr, Alain Pernet, Rainer Rochlitz, notes critiques et documentation établies par L. Brion-Guerry. Paris, Klincksieck, coll. « L'esprit et les formes ».
- Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen (1974). *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*. Herausgegeben von Sigrid Hinz, 2., veränderte und erweiterte Ausgabe. München, Rogner und Bernhard.
- DÜRER, Albrecht (1525). *Underweysung der Messung mit dem Zirkel un[d] Richtscheyt in Linien, Ebenen und gantzen Corporen durch Albrecht Dürer züsamen gezogen zu Nutz allen Kunstliebhabenden mit zü gehörigen Figuren in Truck gebracht im Jar MDXXV*. Nuremberg, s.n.
- . (1995). *Instructions sur la manière de mesurer*. Traduit de l'allemand et présenté par Jeannine Bardy et Michel Van Peene, postface par Michel Van Peene. Paris, Flammarion.
- EUCLIDE (1573). *La prospettiva di Evclide nella quale si tratta di quelle cose, che per raggi diritti si veggono, e di quelle, che con raggi riflessi nelli specchi appariscono*. Tradotta dal R.P.M. Egnatio Danti cosmografo del Seren. Gran Duca di Toscana. Con alcune sue annotationi de'luoghi piu importanti. Insieme con la Prospettiva di Eliodoro Lariſseo cauata della Libreria Vaticana, e tradotta dal medesimo nuouamente data in luce. Firenze, Nella stamperia de'Giunti.
- FICHTE, Johann Gottlieb (1794). *Über den Begriff der Wissenschaftslehre, oder der sogenannten Philosophie, als Einladungsschrift zu seinen Vorlesungen über diese Wissenschaft*. Jena, im Verlage des Industrie-Comptoirs.
- . ([1794–1795] 1997). *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre als Handschrift für seine Zuhörer (1794)*. Vierte Auflage, herausgegeben von Fritz Medicus, Einleitung und Register von Wilhelm G. Jacobs. Hamburg, Meiner, Philosophische Bibliothek Band 246.
- . (1796). *Grundlage des Naturrechts nach Principien der Wissenschaftslehre*. Jena und Leipzig, bei Christian Ernst Gabler.
- . (1798). *Über den Begriff der Wissenschaftslehre, oder der sogenannten Philosophie, als Einladungsschrift zu seinen Vorlesungen über diese Wissenschaft*. Jena und Leipzig, bei Christian Ernst Gabler.
- . (1806). *Die Anweisung zum seligen Leben, oder auch die Religionslehre. In Vorlesungen gehalten zu Berlin, im Jahre 1806*. Berlin, Verlag der Realschulbuchhandlung.
- . (1843). *Doctrine de la science. Principes fondamentaux de la science de la connaissance*. Traduction de P. Grimblot. Paris, Librairie philosophique Ladrance.

- . (1944). *Initiation à la vie bienheureuse*. Traduction de Max Rouché, introduction de Martial Gueroult. Paris, Aubier, Éditions Montaigne, coll. « Philosophie de l'esprit ».
- . (1962–). *J.G. Fichte Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*. Herausgegeben von Reinhard Lauth, Eric Fuchs, und Hans Gliwitzky, 30 Bd. Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog.
- . (1965). *La destination de l'homme*. Traduction de M. Molitor, préface de Jean Hyppolite. Paris, Union générale d'éditions, coll. « le monde en 10/18 ».
- . (1967). *La théorie de la science. Exposé de 1804*. Préface, traduction et notes par Didier Julia. Paris, Éditions Montaigne.
- . (1974). *Considérations destinées à rectifier les jugements du public sur la Révolution française*. Traduction de Jules Barni, précédé de « Révolution et transparence sociale » par Marc Richir. Paris, Payot, coll. « Critique de la politique ».
- . (1981a). *Discours à la Nation allemande*. Introduction de Max Rouché, traduction de S. Jankélévitch. Paris, Aubier, « Bibliothèque philosophique ».
- . (1981b). *Machiavel et autres écrits philosophiques et politiques de 1806–1807*. Textes présentés et traduits de l'allemand par Luc Ferry et Alain Renaut. Paris, Payot, coll. « Critique de la politique ».
- . (1984). *Essais philosophiques choisis, 1794–1795*. Traduction par Luc Ferry et Alain Renaut, présentation par Alexis Philonenko. Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques ».
- . (1986). *Le système de l'éthique d'après les principes de la doctrine de la science*. Présentation, traduction et postface par Paul Naulin. Paris, PUF, coll. « Épiméthée ».
- . (1989). *La doctrine de la science nova methodo, suivi de Essai d'une nouvelle présentation de la doctrine de la science*. Texte présenté, établi, traduit et annoté par Ives Radrizzani. Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Raison dialectique ».
- . (1990). *Principes de la Doctrine de la science, Œuvres choisies de philosophie première. Doctrine de la science (1794–1797)*. Traduction par Alexis Philonenko, 3^e édition augmentée. Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques ».
- . (1993). *La querelle de l'athéisme suivie de divers textes sur la religion*. Introduction, traduction et notes par Jean-Christophe Goddard. Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques ».
- . (1994). *Conférences sur la destination du savant (1794)*. Introduction, traduction et commentaire par Jean-Louis Vieillard-Baron, préface de Alexis Philonenko, 2^e édition corrigée. Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques ».

- FICHTE, Johann Gottlieb (1998). *Fondement du droit naturel selon les principes de la Doctrine de la science (1796–1797)*. Présentation, traduction et notes par Alain Renaut. Paris, PUF, coll. « Quadrige ».
- . (1999a). *Nouvelle présentation de la doctrine de la science (1797–1798)*. Introduction, traduction et notes par Isabelle Thomas-Fogiel. Paris, Vrin, coll. « Textes et commentaires ».
- . (1999b). *Rapport clair comme le jour sur le caractère propre de la nouvelle philosophie et autres textes*. Introduction, traduction et notes par Auguste Valensin et Pierre-Philippe Druet. Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques ».
- . (2000a). *Doctrine de la science nova methodo*. Traduction, présentation et notes par Isabelle Thomas-Fogiel. Paris, Le livre de poche, coll. « Classiques de la philosophie ».
- . (2000b). *Méthode pour arriver à la vie bienheureuse ou La doctrine de la religion*. Traduit de l'allemand et annoté par M. Bouillier, présentation par Henri Galinon. Arles, Sulliver.
- . (2001). *Ultima inquierenda*. Sous la dir. de Reinhard LAUTH. Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog.
- . (2002). *Lettres et témoignages sur la Révolution française*. Textes traduits et édités par Ives Radrizzani. Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques ».
- . (2003). *Revendication de la liberté de penser*. Traduction, présentation, dossier et notes par Jean-François Goubet. Paris, Le livre de poche, coll. « Classiques de la philosophie ».
- . (2005). *Doctrine de la Science. Exposé de 1812*. Traduction, présentation et notes par Isabelle Thomas-Fogiel, traduction avec la collaboration de Anne Gahier. Paris, PUF, coll. « Épiméthée ».
- . (2006). *La Doctrine de l'État. 1813. Leçons sur des contenus variés de philosophie appliquée*. Traduction de Florence Albrecht, J.-C. Goddard, G. Lacaze, Olivier Lhabib, présentation de J.-C. Goddard, introduction de Marc Maeschalck. Sous la dir. de Jean-Christophe GODDARD et Grégoire LACAZE. Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques ».
- FICHTE, Johann Gottlieb et J.F.W. SCHELLING (1991). *Correspondance (1794–1802)*. Présentation, traduction et notes par Myriam Bienenstock. Paris, PUF, coll. « Épiméthée ».
- FRANCESCA, Piero della (1998). *De la perspective en peinture*. Préface de Hubert Damisch, postface de Daniel Arasse, traduit et annoté par Jean-Pierre Le Goff. Paris, In Media Res.

- FRIEDRICH, Caspar David (1939). *Caspar David Friedrich. Bekenntnisse im Wort*. Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Kurt Karl Eberlein. Berlin, Helmut Küpper.
- . (1999). *Caspar David Friedrich. Kritische Edition der Schriften des Künstlers und seiner Zeitzeugen, I*. Bearbeitet von Gerhard Eimer in Verbindung mit Günther Rath. Frankfurt am Main, Kunstgeschichtliches Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität.
- HARDENBERG, Friedrich von (1802). *Novalis Schriften*. Herausgegeben von Friedrich Schlegel und Ludwig Tieck. Berlin, in der Buchhandlung der Realschule.
- . (1960–1998). *Novalis Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. 3^e rééd., 6 Bd. Sous la dir. d'Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz PAUL KLUCKHORN Richard Samuel. Stuttgart, Kohlhammer.
- . (1988). *Henri d'Ofterdingen / Heinrich von Ofterdingen*. Traduction et préface par Marcel Camus. Paris, Aubier, « Collection bilingue ».
- . (2000). *Le brouillon général. Œuvres philosophiques de Novalis tome IV*. Traduit par Olivier Schefer. Paris, Allia.
- . (2004). *Semences. Œuvres philosophiques de Novalis tome II*. Traduit par Olivier Schefer. Paris, Allia.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1986–2004). *Encyclopédie des sciences philosophiques*. 3 t. Traduction de Bernard Bourgeois. 3^e édition. Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques ».
- HÖLDERLIN (2006). *Fragments de poétique et autres textes*. Présentation, traduction et notes de Jean-François Courtine. Paris, Imprimerie Nationale.
- HÜLSEN, August Ludwig (1796). *Prüfung der von der Akad. der Wiss. zu Berlin aufgestellten Preisfrage : Was hat die Metaphysik seit Leibniz und Wolff für Progressen gemacht ?* Altona, Hammerich.
- . (1797). « Ueber Popularität in der Philosophie. Philosophische Briefe an Hrn. v. Briest in Nennhausen. 1. Brief ». Dans *Philosophisches Journal einer Gesellschaft Teutscher Gelehrten*, Band VII, 1. Heft, p. 71–103.
- JACOBI, Friedrich Heinrich ([1785, 1789, 1819] 2000). *Über die Lehre des Spinoza in Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn*. Auf der Grundlage der Ausgabe von Klaus Hammacher und Irmgard-Maria Piske bearbeitet von Marion Lauschke. Hamburg, Meiner, Philosophische Bibliothek Band 517.
- . (1946). *Oeuvres philosophiques*. Traduction, introduction et notes de J.-J. Anstett. Paris, Aubier, « Bibliothèque philosophique ».
- . (1994). *The Main Philosophical Writings and the Novel Allwill*. Translated with an Introductory Study, Notes, and Bibliography by George di Giovanni.

- Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, « McGill-Queen's Studies in the History of Ideas ».
- JACOBI, Friedrich Heinrich (2000). *David Hume et la croyance. Idéalisme et réalisme*. Introduction, traduction et notes par Louis Guillermit. Paris, Vrin, « Textes et commentaires ».
- KANT, Emmanuel ([1781, 1784] 1966). *Kritik der reinen Vernunft*. Herausgegeben von Ingeborg Heideman. Stuttgart, Reclam, Universal-Bibliothek Nr. 6461-70/70a/b.
- . (1965). *Critique de la raison pratique*. Traduction de François Picavet, introduction de Ferdinand Alquié, 4^e édition. Paris, PUF, « Bibliothèque de philosophie contemporaine ».
- . (1982). *Critique de la faculté de juger*. Traduction par Alexis Philonenko. Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques ».
- . (2006). *Critique de la raison pure*. 3^e édition corrigée. Traduction, présentation et notes par Alain Renaut, index analytique établi par Patrick Savidan. Paris, Aubier Flammarion.
- KRAUSE, Karl Christian Friedrich et August Wilhelm SCHLEGEL (1911). *Aug. Wilhelm Schlegels Vorlesungen über Philosophische Kunstlehre mit erläuternden Bemerkungen von Karl Christian Friedrich Krause*. Herausgegeben von Aug. Wünsche. Leipzig, Dieterichsche Verlagsbuchhandlung.
- LAMBERT, Johann Heinrich (1759a). *J.H. Lamberts freye Perspective, oder Anweisung, jeden perspektivischen Aufriß von freyen Stücken und ohne Grundriß zu verfertigen*. Zürich, Heidegger und Compagnie.
- . (1759b). *La perspective affranchie de l'embarras du plan géométral*. Zurich, Chez Heidegger et comp.
- . (1774). *J.H. Lamberts freye Perspective, oder Anweisung, jeden perspektivischen Aufriß von freyen Stücken und ohne Grundriß zu verfertigen*. Zweyte Auflage, mit Anmerkungen und Zusätzen vermehrt. Zürich, bey Orell, Geßner, Fueßlin und Compagnie.
- . (2002). *Nouvel organon. Phénoménologie*. Traduction de Gilbert Fanfalone. Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques ».
- LESSING, Gotthold Ephraim ([1766] 1805). *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*. dritte Auflage. Berlin, in der Vossischen Buchhandlung.
- . (1802). *Du Laocoon, ou des limites respectives de la poésie et de la peinture*. Traduit de l'allemand par Charles Vanderbourg. Paris, chez Antoine-Augustin Renouard.

- MAIMON, Salomon ([1790] 2004). *Versuch über die Transzendentalphilosophie*. Eingeleitet und mit Anmerkungen sowie einer Beilage herausgegeben von Florian Ehrensperger. Hamburg, Meiner, Philosophische Bibliothek Band 552.
- MAÏMON, Salomon (1989). *Essai sur la philosophie transcendante*. Traduction, présentation et notes par Jean-Baptiste Scherrer, avant-propos de Reinhard Lauth. Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques ».
- MALTON SR., Thomas (1775). *A Compleat Treatise on Perspective, in Theory and Practice, on the Principles of Dr Brook Taylor, Made Clear by Various Moveable Schemes and Diagrams*. In Four Books, Embellished with an Elegant Frontispiece and Forty-Eight Plates. London, printed for the author.
- RAMBACH, F.E., éd. (1798). *Jahrbücher der preussischen Monarchie unter der Regierung Friedrich Wilhelms des Dritten*. Berlin, bey Johann Friedrich Unger.
- REINHOLD, Karl Leonhard (1789). *Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens*. Prag und Jena, Widtmann und Mauke.
- . (1790–1794). *Beyträge zur Berichtigung der bisherigen Missverständnisse der Philosophen*. Jena, Widtmann und Mauke.
- SCHELLING, F.W.J. (1800). *System des transscendentalen Idealismus*. Tübingen, in der J.G. Cotta'schen Buchhandlung.
- . (1978a). *Système de l'idéalisme transcendantal*. Présentation, traduction et notes par Christian Dubois, avant-propos de André Léonard. Louvain, Peeters, « Bibliothèque philosophique de Louvain ».
- . (1978b). *Textes esthétiques*. Traduction par Alain Pernet, présentation par Xavier Tilliette. Paris, Klincksieck, coll. « L'esprit et les formes ».
- SCHILLER, Friedrich ([1795] 2000). *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Mit den Augustenburger Briefen herausgegeben von Klaus L. Bergahn. Stuttgart, Reclam, Universal-Bibliothek Nr. 18062.
- . (1992). *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Traduction par Robert Leroux, édition mise à jour par Michèle Halimi. Paris, Aubier, coll. « Domaine allemand ».
- SCHLEGEL, August Wilhelm (1988). *Les tableaux*. Préface de Jean-Luc Nancy, présentation de Jean-Christophe Bailly, traduction d'Anne-Marie Lang, suivi de « Des illustrations de poèmes et des silhouettes de John Flaxman » traduction d'Elisabeth Peter. Paris, C. Bourgeois, coll. « Détroits ».
- . (1989–). *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*. Herausgegeben von Ernst Behler in Zusammenarbeit mit Frank Jolles, 6 Bd. Paderborn, F. Schöningh.
- . (2009). *La doctrine de l'art. Conférences sur les belles lettres et l'art*. Traduction de Marc Géraud et Marc Jimenez, préface de Jean-Luc Nancy, note

- biographique et annotations de Marc Géraud. Paris, Klincksieck, « Collection d'esthétique ».
- SCHLEGEL, Friedrich (1958–). *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Herausgegeben von Ernst Behler, unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, 28 Bd. Paderborn, F. Schöningh.
- . (1971). *Lucinde*. Introduction, traduction et commentaire de Jean-Jacques Anstett. Paris, Aubier-Flammarion, coll. « Bilingue ».
- SCHLEIERMACHER, Friedrich Ernst Daniel (1799). *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*. Berlin, Johann Friedrich Unger.
- . (1944). *Discours sur la religion à ceux de ses contemporains qui sont des esprits cultivés*. Paris, Aubier, Éditions Montaigne, « Bibliothèque philosophique ».
- SCHWARZ, Theodor (1819). *Verschiedene Ansichten des Christentums. Ein Gespräch*. Berlin, G. Reimer.
- . (1834). *Erwin von Steinbach oder Geist der deutschen Baukunst*. Hamburg, Verlag von Friedrich Perthes.
- STEFFENS, Henrich (1908). *Lebenserinnerungen aus dem Kreis der Romantik*. Auswahl herausgegeben von Friedrich Gundelfinger. Jena, E. Diedrichs.
- VIATOR (1505). *De artificiali perspectiva*. Toul, Petri Jacobi.
- VIGNOLA, Giacomo Barozzi da (1583). *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola con i comentarij del R.P.M. Egnatio Danti dell ordine de predicatori matematico dello studio di Bologna*. Roma, Francesco Zannetti.
- . (2003). *Les deux règles de la perspective pratique de Vignole, 1583*. Traduction et édition critique de Pascal Dubourg Glatigny. Paris, CNRS éditions.
- VINCI, Léonard de (1796). *Traité de la peinture, par Léonard de Vinci. Nouvelle édition augmentée d'une Vie de l'Auteur*. Paris, Chez Deterville, Libraire, rue du Battoir, n^o. 16.
- VINCI, Leonardo da (1804). *Trattato della pittura*. Milano, Dalla Società Tipografica de'Classici Italiani.
- VRIES, Hans Vredeman de (1604–1605). *Perspective, c'est a dire, le tresrenommé art du poinct oculaire d'une veüe dedans où travers regardante, estant sur vne muraille vnue, sur vn tableau, ou sur dela toile, en laquelle y ayt quelques edifices, soyt d'Eglises, Temples, Palais, Sales, Chambres, Galeries, Places, Allées, Iardins, Marchés et Ruës, a l'Antique ou Moderne, et autres telles choses icy demonstrées, le tout posé sur les lignes fondamentales, et le fondement d'icelles clairement expliquées par descriptions, fort vtile et nécessaire, pour tous Peintres, Tailleurs en Cuivre, Imaginaires, Orfevres, Architectes, Ingenieurs, Tailleurs de Pierre, Menuisiers, Charpentiers, et tous Amateurs des arts, pour y estudier a leur plaisir, avec peu de peine. Inventé par Ioan Vrede-*

man Frison. A la Haye, Chez Beuckel Nieulandt pour Henry Hondius demeurant a Leyden.

Œuvres littéraires

GOETHE, Johann Wolfgang von (1795). *Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman*. 4 Bd. Berlin, Johann Friedrich Unger.

PIRANDELLO, Luigi ([1921] 1971). *Sei personaggi in cerca d'autore. Enrico IV*. a cura di Corrado Simioni. Verona, Arnoldo Mondadori Editore.

STERNE, Laurence ([1759–1767] 1997). *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. With an introductory essay by Christopher Ricks and an introduction and notes by Melvin New. Sous la dir. de Melvin NEW et Joan NEW. London, Penguin.

TIECK, Ludwig (1798). *Franz Sternbalds Wanderungen. Ein altdeutsche Geschichte*. Berlin, Johann Friedrich Unger.

———. ([1798] 1843). *Franz Sternbald's Wanderungen. Ein altdeutsche Geschichte*. Berlin, G. Reimer, « Ludwig Tieck's Schriften, Sechzehnter Band ».

Ouvrages

ABRAMS, M.H. ([1953] 1971). *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford, Oxford University Press.

AGAMBEN, Giorgio (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Traduction de Martin Rueff. Paris, Rivages poche, « Petite bibliothèque ».

ALBERRO, Alexander (2003). *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Cambridge (Mass.), MIT Press.

ANDERSEN, Kirsti (2007). *The Geometry of an Art. The History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge*. New York, Springer « Sources, Studies in the History of Mathematics et Physical Sciences ».

ARASSE, Daniel ([1997] 2006). *Le Sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*. Paris, Flammarion, coll. « Champs arts ».

Art conceptuel formes conceptuelles (1990). *Art conceptuel formes conceptuelles. Conceptual Art Conceptual Forms*. Catalogue d'exposition (Paris, Galerie 1900–2000 et Galerie de Poche, 8 octobre – 3 novembre 1990), Paris, Galerie 1900–2000 et Galerie de Poche.

ASSELIN, Olivier, Johanne LAMOUREUX et Christine ROSS, éd. (2008). *Precarious Visualities. New Perspectives on Identification in Contemporary Art and Visual Culture*. Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press.

- AUSTIN, J. L. (1970). *Quand dire, c'est faire*. Traduction, introduction et commentaire de Gilles Lane. Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique ».
- AYRAULT, Roger (1961–1977). *La genèse du romantisme allemand*. 4 t. Paris, Aubier.
- BARTOSCHEK, Bernd et Christoph Martin VOGTHERR, éd. (2004). *Zerstört, entführt, verschollen. Die Verluste der preußischen Schlösser im Zweiten Weltkrieg. Gemälde I*. Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg.
- BARTRUM, Giulia (2002). *Albrecht Dürer and His Legacy. The Graphic Work of a Renaissance Artist*. With contributions by Günter Grass, Joseph Leo Koerner and Ute Kuhlemann. Princeton, Princeton University Press.
- BÉGUIN, Albert (1939). *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*. 2^e édition. Paris, José Corti.
- . Éd. ([1949] 1983). *Cahiers du Sud, « Le romantisme allemand »*. Paris, Rivages.
- BEHLER, Ernst (1996). *Le Premier romantisme allemand*. Traduit par Elisabeth Décultot et Christian Helmreich. Paris, PUF, coll. « Perspectives germaniques ».
- BEISER, Frederick C. (2003). *The Romantic Imperative. The Concept of Early German Romanticism*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- BÉLISLE, Josée et al. (2008). *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme. La Triennale québécoise 2008*. Catalogue d'exposition (Montréal, Musée d'art contemporain, 24 mai – 7 sept. 2008), Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal.
- BENJAMIN, Walter (1986). *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*. Traduit de l'allemand par Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang. Paris, Flammarion, coll. « Philosophie en effet ».
- BENVENISTE, Émile (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines ».
- BERMAN, Antoine (1984). *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique, Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Paris, Gallimard, coll. « Les essais ».
- BERTINETTO, Alessandro (2001). « Sehen ist Reflex des Lebens. Bild und Sehen als Grundbegriffe der transzendentalen Logik Fichtes ». Dans *Der transzendental-philosophische Zugang zur Wirklichkeit. Beiträge aus der aktuellen Fichte-Forschung*. Sous la dir. de Marco IVALDO et Giovanni MORETTO. Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog, p. 269–306.
- . (2003). « Philosophie de l'imagination, philosophie comme imagination : la Bildlehre de J.G. Fichte ». Dans *Fichte, la philosophie de la maturité (1804–1814). Réflexivité, phénoménologie et philosophie*. Sous la dir. de Jean-Christophe

- GODDARD et Marc MAESSCHALCK. Paris, Vrin, « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », p. 55–74.
- . (2010). *La forza dell'immagine. Argomentazione trascendentale e ricorsività nella filosofia di J.G. Fichte*. Milano e Udine, Mimesis Edizioni, « Morphé n. 5 ».
- BILDARCHIV (1962). *Bildarchiv zur Geschichte der Philosophie*. Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog.
- BODART, Diane (2005). *Renaissance and Mannerism*. Firenze, Giunti Editore.
- BOIME, Albert (1990). *Art in the Age of Bonapartism 1800–1815*. Chicago, University of Chicago Press, « A Social History of Modern Art, Volume 2 ».
- BÖRSCH-SUPAN, Helmut (1974). *Caspar David Friedrich*. translated by Sarah Twohig. New York, Braziller.
- . (1990). *Caspar David Friedrich*. based on the 4th enlarged and revised ed. of the original German publication. München, Prestel-Verlag.
- . (1998). *Caspar David Friedrich. Gefühl als Gesetz*. München, Deutscher Kunstverlag.
- . (2001). *Der Mönch an der Spree. Caspar David Friedrich zwischen Geschichtslast und Repräsentationslust*. Berlin, Braun.
- BÖRSCH-SUPAN, Helmut et Karl Wilhelm JÄHNIG (1973). *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmässige Zeichnungen*. München, Prestel, « Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts ».
- BÖRSCH-SUPAN, Helmut et Henri ZERNER (1976). *Tout l'œuvre peint de Caspar David Friedrich*. Documentation par Helmut Börsch-Supan, introduction par Henri Zerner, traduction par Simone Darses. Paris, Flammarion, coll. « Les classiques de l'art ».
- BOURRIAUD, Nicolas (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon, Les presses du réel.
- BOWIE, Andrew ([1990] 2003). *Aesthetics and Subjectivity. From Kant to Nietzsche*. 2^e édition. Manchester et New York, Manchester University Press.
- . (1993). *Schelling and Modern European Philosophy. An Introduction*. New York et London, Routledge.
- . (1997). *From Romanticism to Critical Theory. The Philosophy of German Literary Theory*. New York et London, Routledge.
- BREAZEALE, Daniel et Tom ROCKMORE, éd. (1996). *New perspectives on Fichte*. Atlantic Highlands (New Jersey), Humanities Press.
- . Éd. (1997). *Fichte. Historical Contexts/Contemporary Controversies*. Atlantic Highlands (New Jersey), Humanities Press.
- . Éd. (2001). *New Essays on Fichte's Foundation of the Entire Doctrine of Scientific Knowledge*. Amherst (New York), Humanity Books.

- BRITO (S.J.), Emilio (2004). *J.G. Fichte et la transformation du christianisme*. Louvain, Presses Universitaires de Louvain, « Bibliotheca Ephemeridum Theologicarum Lovaniensium, 175 ».
- . (2007). *La théologie de Fichte*. Paris, Cerf, coll. « Philosophie et théologie ».
- BRYSON, Norman, éd. (1988). *Calligram : Essays in New Art History from France*. Cambridge, Cambridge University Press.
- BUCHLOH, Benjamin H.D. (2000). *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge (Mass.), MIT Press.
- BUSCH, Werner (1997). « Daniel Chodowieckis « Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens » ». Dans *Daniel Chodowiecki (1726–1801). Kupferstecher, Illustrator, Kaufmann*. Sous la dir. d'Ernst HINRICHS et Klaus ZERNACK. Tübingen, M. Niemeyer, « Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung Band 22 », p. 77–99.
- . (2003). *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*. München, C.H. Beck.
- CADOGAN, Jean K. (2002). *Domenico Ghirlandaio. Artiste et artisan*. Traduction de Lise-Éliane Pomier. Paris, Flammarion.
- Die Erfindung der Romantik* (2006). *Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik*. Herausgegeben von Hubertus Gassner. Catalogue d'exposition (Essen, Museum Folkwang, 5 mai – 20 août 2006, Hamburger Kunsthalle, 7 oct. 2006 - 28 janv. 2007), München, Hirmer.
- CLARK, Kenneth (1973). *The Romantic Rebellion. Romantic versus Classic Art*. New York, Harper et Row.
- CLAY, Jean (1980). *Le Romantisme*. Paris, Hachette, coll. « Réalités ».
- CUES, Nicolas de (1986). *Le Tableau ou la vision de Dieu*. Présentation, traduction et notes de Agnès Minazzoli. Paris, Cerf, coll. « La nuit surveillée ».
- CURZIN, Jean-Pierre, Pierre ROSENBERG et Jacques THUILLIER (1997). *Georges de La Tour*. Catalogue d'exposition (Paris, Grand Palais, 3 oct. 1997 – 26 janv. 1998), Paris, Éditions des Musées nationaux.
- CUSSET, François (2003). *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze et Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*. Paris, La Découverte.
- DAMISCH, Hubert ([1987] 1993). *L'origine de la perspective*. Édition revue et corrigée. Paris, Flammarion, coll. « Champs ».
- DAVIDSON, Donald ([1984] 2001). *Inquiries into Truth and Interpretation*. 2^e édition. Oxford, Clarendon Press.
- DERRIDA, Jacques (1967). *De la grammatologie*. Paris, Minuit.
- . (1972). *La dissémination*. Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

- DHOMBRES, Jean (2003). « Shadows of a Circle, or What Is There to Be Seen ? Some Figurative Discourses in the Mathematical Sciences during the Seventeenth Century ». Dans *The Treatise on Perspective : Published and Unpublished*. Sous la dir. de Lyle MASSEY. Washington, National Gallery of Art / New York et London, Yale University Press, « Studies in the History of Art 59, Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers XXXVI », p. 177–211.
- DIDEROT, Denis (1984). *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*. Texte établi et présenté par Gita May et Jacques Chouillet. Paris, Hermann.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1990). *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris, Minuit.
- DIERKENS, Alain, Gil BARTHOLEYNS et Thomas GOLSENNE, éd. (2010). *La performance des images*. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, coll. « Problèmes d'histoire des religions, XIX ».
- DOLPHIN, Erika (2006). *Chefs-d'oeuvre du baroque du Musée des beaux-arts du Canada*. Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada.
- DRECHSLER, Julius (1955). *Fichtes Lehre vom Bild*. Stuttgart, Kohlhammer.
- DRUET, Pierre-Philippe (1977). *Fichte*. Présentation, choix de textes inédits en français et bibliographie par Pierre-Philippe Druet. Paris et Namur, Seghers/Presses universitaires de Namur.
- DUCROT, Oswald et Jean-Marie SCHAEFFER ([1972] 1995). *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. avec la collaboration de Marielle Abrioux, Dominique Bassano, Georges Boulakia, Michel de Fornel, Philippe Roussin et Tzvetan Todorov. Paris, Seuil, coll. « Essais ».
- DUFOUR-KOWALSKA, Gabrielle (1992). *Caspar David Friedrich. Aux sources de l'imaginaire romantique*. Lausanne, L'Âge d'homme.
- EAGLETON, Terry (1990). *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford, Blackwell.
- ECO, Umberto (1988). *Le signe. Histoire et analyse d'un concept*. Adapté de l'italien par Jean-Marie Klinkenberg. Bruxelles, Labor, coll. « Média ».
- EISLER, Rudolf (1994). *Kant-Lexikon*. Édition établie et augmentée par Anne-Dominique Balmès et Pierre Osmo. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie ».
- ESTERHAMMER, Angela (2001). *The Romantic Performative. Language and Action in British and German Romanticism*. Stanford, Stanford University Press.
- FELMAN, Shoshana (1980). *Le scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues*. Paris, Seuil.
- FIELD, J.V. (2005). *Piero della Francesca. A Mathematician's Art*. New Haven et London, Yale University Press.

- FIORANI, Francesca (2003). « Danti Edits Vignola : The Formation of a Modern Classic on Perspective ». Dans *The Treatise on Perspective : Published and Unpublished*. Sous la dir. de Lyle MASSEY. Washington, National Gallery of Art / New York et London, Yale University Press, « Studies in the History of Art 59, Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers XXXVI », p. 127–159.
- FISCHBACH, Franck (1999). *Fichte et Hegel. La reconnaissance*. Paris, PUF, coll. « Philosophies ».
- FLITNER, Willy (1913). *August Ludwig Hülsen und der Bund der freien Männer*. Jena, E. Diederichs.
- FORSSMAN, Erik (1966). « Fensterbilder von der Romantik bis zur Moderne ». Dans *Konsthistoriska Studier tillägnade Sten Karling*. Sous la dir. d'Erik FORSSMAN, Brita LINDE et Armin TUULSE. Stockholm, Konsthistoriska Institutionen Kungliga Universitetet, p. 289–320.
- FOUCAULT, Michel (1966). *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines ».
- FRANK, Hilmar (2004). *Aussichten ins Unermessliche. Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich*. Berlin, Akademie Verlag.
- FRANK, Manfred (1989). *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, « Neue Folge Band 563 ».
- . (1995). « Philosophical Foundations of Early Romanticism ». Dans *The Modern Subject. Conceptions of the Self in Classical German Philosophy*. Sous la dir. de Karl AMERIKS et Dieter STURMA. Albany (New York), SUNY Press, « Contemporary Continental Philosophy », p. 65–85.
- . (1997). *Unendliche Annäherung. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- . (2002). *Selbstgefühl. Eine historisch-systematische Erkundung*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, « Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1611 ».
- . (2004). *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. translated by Elizabeth Millán-Zaibert. Albany (New York), SUNY Press, « Intersections Series ».
- FRASER, Marie (2004). *La performance des récits et la narrativité dans l'art contemporain*. Thèse de doctorat, Université de Montréal.
- FRIED, Michael (1980). *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley, University of California Press.
- . (1990). *Courbet's Realism*. Chicago, University of Chicago Press.
- . (1996). *Manet's Modernism, or, The Face of Painting in the 1860s*. Chicago, University of Chicago Press.

- . (2008). *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven et London, Yale University Press.
- GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- . (1979). *Introduction à l'architexte*. Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- . (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- . (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- . (1991). *Fiction et diction*. Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- . (2004). *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- . (2005). « De la figure à la fiction ». Dans *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Sous la dir. de John PIER et Jean-Marie SCHAEFFER. Paris, Presses de l'EHESS, coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales 108 », p. 21–35.
- GENETTE, Gérard et Tzvetan TODOROV, éd. (1986). *Théorie des genres*. Paris, Seuil, coll. « Points ».
- GRAHAM, Rodney (1997). *Island Thought. An Archipelagic Journal Published at Irregular Intervals*. Bruxelles, Yves Gevaert / North York, Art Gallery of York University.
- GRANDJEAN, Antoine (2009). *Critique et réflexion. Essai sur le discours kantien*. Paris, Vrin, « Bibliothèque de la philosophie ».
- HANNAH, Richard W. (1981). *The Fichtean Dynamic of Novalis' Poetics*. Stanford, Stanford University Press, « Stanford German Studies ».
- HARRIES, Karsten (2001). *Infinity and Perspective*. Cambridge (Mass.), MIT Press.
- HEIDEGGER, Martin (1997). *Essais et conférences*. Paris, Gallimard.
- HENRICH, Dieter (1967). *Fichtes ursprüngliche Einsicht*. Frankfurt am Main, Klostermann.
- . (1982). « Fichte's Original Insight ». 4 t. Dans *Contemporary German Philosophy*. T. 1. College Park (Penn.), Pennsylvania State University Press, p. 15–53.
- . (2003). *Between Kant and Hegel. Lectures on German Idealism*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- HOFMANN, Werner (2000). *Caspar David Friedrich*. Traduit de l'allemand par Marianne Dautrey. Paris, Hazan.
- HUSSERL, Edmund (1977). *La crise de l'humanité européenne et la philosophie*. Édition bilingue, traduction de Paul Ricoeur, préface de S. Strasser. Paris, Aubier Montaigne, coll. « La philosophie en poche ».
- . (1985). *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*. Traduction de Paul Ricoeur. Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

- HUSSERL, Edmund (1994). *Méditations cartésiennes et les Conférences de Paris*. Présentation, traduction et notes sous la dir. de Marc de Launay. Paris, PUF, coll. « Épiméthée ».
- ISER, Wolfgang (1985). *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Traduction d'Evelyn Szyner. Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage ».
- IVINS Jr., William M. ([1938] 1973). *On the Rationalization of Sight. With an Examination of Three Renaissance Texts on Perspective*. New York, Da Capo Press « Da Capo Press Series in Graphic Art, Volume 13 ».
- JANKE, Wolfgang (1993). *Vom Bilde des Absoluten. Grundzüge der Phänomenologie Fichtes*. Berlin, de Gruyter.
- JOIN-LAMBERT, Sophie et Maxime PRÉAUD, éd. (2003). *Abraham Bosse. Savant Graveur, Tours, vers 1604–1676, Paris*. Paris, Bibliothèque nationale de France / Tours, Musée des beaux-arts de Tours.
- JONES, Amelia (1998). *Body Art. Performing the Subject*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- JUNOD, Philippe (1998). « L'atelier comme autoportrait ». Dans *Künstlerbilder. Images de l'artiste*. Sous la dir. de Pascal GRENIER et Peter J. SCHNEEMANN. Bern, Peter Lang, coll. « Neue Berner Schriften zur Kunst », p. 83–97.
- . (2007). « (Auto)portrait de l'artiste en Christ ». préface de Enrico Castelnuovo. Dans *Chemins de traverse. Essais sur l'histoire des arts*. Gollion, Infolio, « Études lausannoises d'histoire de l'art, 6 ».
- KIRCHNER, Thomas (1997). « Chodowiecki, Lavater und die Physiognomiedebatte in Berlin ». Dans *Daniel Chodowiecki (1726–1801). Kupferstecher, Illustrator, Kaufmann*. Sous la dir. d'Ernst HINRICHS et Klaus ZERNACK. Tübingen, M. Niemeyer, « Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung Band 22 », p. 101–142.
- KLEIN, Robert (1970). *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*. Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines ».
- KOERNER, Joseph Leo (1990). *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. New Haven, Yale University Press.
- . ([1990] 2009). *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. Second edition, expanded and updated. London, Reaktion Books.
- KOSSELLECK, Reinhart (1997). *L'expérience de l'histoire*. Éd. et préface de Michael Werner. Paris, Hautes Études, Seuil/Gallimard.
- KRÄMER, Ulrich (2001). « ...meine Philosophie ist kein Buch ». *August Ludwig Hülsen (1765–1809). Leben und Schreiben eines Selbstdenkens und Symphilosophen zur Zeit der Frühromantik*. Herausgegeben von Bernhard Gajek. Frankfurt am Main,

- P. Lang, « Regensburger Beiträge zur deutschen Sprach- und Litteraturwissenschaft », Reihe B, Untersuchungen, Band 77.
- KREMPEL, Léon (2005). *Holländische Gemälde im Städel 1550–1800. Künstler geboren 1615 bis 1630*. Petersberg, Michael Imhof Verlag « Kataloge der Gemälde im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt am Main, IX ».
- KUSPIT, Donald (1993). *The Cult of the Avant-Garde Artist*. Cambridge et New York, Cambridge University Press.
- LACAN, Jacques (1973). *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. 1964*. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris, Seuil, coll. « Essais ».
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe (1987). *La fiction du politique. Heidegger, l'art et la politique*. Paris, C. Bourgois.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et Jean-Luc NANCY (1978). *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Avec la collaboration de Anne-Marie Lang pour la traduction. Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- LAFRAMBOISE, Alain (1989). *Istoria et théorie de l'art. Italie, XV^e, XVI^e siècles*. Montréal, Les presses de l'Université de Montréal.
- LAGRANGE, Pierre (2010). « La construction des phénomènes ovnis par l'image : parasciences ou vulgarisation scientifique ? » Dans *La performance des images*. Sous la dir. d'Alain DIERKENS, Gil BARTHOLEYNS et Thomas GOLSENNE. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, coll. « Problèmes d'histoire des religions, XIX », p. 178–192.
- LAMOUREUX, Johanne (1984). *Le théâtre comme métaphore dans quelques discours sur l'oeuvre d'art*. Mémoire de maîtrise, Université de Montréal.
- LAPLANCHE, Jean et Jean-Bertrand PONTALIS ([1967] 2002). *Vocabulaire de la psychanalyse*. 3^e édition. Paris, PUF, coll. « Quadrige ».
- LAURENT, Roger et Jeanne PEIFFER (1987). *La place de J.-H. Lambert (1728–1777) dans l'histoire de la perspective. Suivi de la version intégrale, inédite en français des Notes et additions à la perspective affranchie de l'embaras du plan géométral de Jean-Henri Lambert (1774)*. Traduction de Jeanne Peiffer, notes et commentaires à cette traduction de R. Laurent et J. Peiffer, préface de R. Taton. Paris, Cedic/Nathan.
- LE BLANC, Marianne (2004). *D'acide et d'encre. Abraham Bosse (1604 ?–1676) et son siècle en perspectives*. Paris, CNRS éditions.
- LÉON, Xavier (1922–1927). *Fichte et son temps*. 3 t. en 2 vol. Paris, A. Colin.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (1989). *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*. Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches ».

- LOHEIDE, Bernward (2000). *Fichte und Novalis. Transzendentalphilosophisches Denken im romantisierenden Diskurs*. Amsterdam et Atlanta, Rodopi, « Fichte-Studien Supplementa, Bd. 13 ».
- LOHMANN, Petra (2004). *Der Begriff des Gefühls in der Philosophie Johann Gottlieb Fichtes*. Amsterdam et Atlanta, Rodopi, « Fichte-Studien Supplementa, Bd. 18 ».
- Macht und Freundschaft (2008). *Macht und Freundschaft. Berlin – St. Petersburg 1800–1860*. Catalogue d'exposition (Stiftung der Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 13 mars – 28 mai 2008), Leipzig, Koehler und Amelang.
- MARIN, Louis (1971). *Études sémiologiques. Écritures, peintures*. Paris, Klincksieck.
- . (1975b). *La critique du discours. Sur la « Logique de Port-Royal » et les « Pensées » de Pascal*. Paris, Minuit, coll. « Le sens commun ».
- . ([1977] 1997). *Détruire la peinture*. Paris, Flammarion, coll. « Champs arts ».
- . (1981). « Sur un certain regard du sujet ». Dans *Les Sujets de l'écriture*. Sous la dir. de Jean DECOTTIGNIES. Lille, Presses universitaires de Lille, p. 41–62.
- . ([1989] 2006). *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*. Nouvelle édition revue par Cléo Pace. Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, coll. « L'histoire et ses représentations ».
- MARION, Jean-Luc (1996). *La croisée du visible*. Paris, PUF.
- MARTIN, Wayne M. (1997). *Idealism and Objectivity. Understanding Fichte's Jena Project*. Stanford, Stanford University Press.
- . (2006). « Bubbles and Skulls. The Phenomenology of Self-Consciousness in Dutch Still-Life Painting ». Dans *A Companion to Phenomenology and Existentialism*. Sous la dir. d'Hubert L. DREYFUS et Mark A. WRATHALL. Oxford, Blackwell, « Blackwell Companion to Philosophy 35 ».
- MASSEY, Lyle (2003a). « Configuring Spatial Ambiguity : Picturing the Distance Point from Alberti to Anamorphosis ». Dans *The Treatise on Perspective : Published and Unpublished*. Sous la dir. de Lyle MASSEY. Washington, National Gallery of Art / New York et London, Yale University Press, « Studies in the History of Art 59, Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers XXXVI », p. 161–175.
- . Éd. (2003b). *The Treatise on Perspective : Published and Unpublished*. Washington, National Gallery of Art / New York et London, Yale University Press, « Studies in the History of Art 59, Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers XXXVI ».

- . (2007). *Picturing Space, Displacing Bodies. Anamorphosis in Early Modern Theories of Perspective*. University Park, Pennsylvania State University Press.
- MCWILLIAM, Neil (2007). *Rêves de bonheur. L'art social et la gauche française (1830–1850)*. Traduction de Françoise Jaouën. Dijon, Les presses du réel.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées ».
- MICHAUD, Éric (1992). *La fin du salut par l'image*. Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Critiques d'art ».
- . (1996). *Un Art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*. Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images ».
- . (2005). *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*. Paris, Hazan.
- MILLÁN-ZAIBERT, Elizabeth (2007). *Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy*. Albany (New York), SUNY Press, « Intersections Series ».
- MITCHELL, W.J.T (1994). *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, University of Chicago Press.
- MOLNÁR, Géza von (1970). *Novalis' "Fichte Studies". The Foundations of His Aesthetics*. The Hague, Mouton.
- . (1987). *Romantic Vision, Ethical Context. Novalis and Artistic Autonomy*. preface by Jochen Schulte-Sasse. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- MORIZOT, Jacques (2004). *Interfaces : textes et images. Pour prendre du recul vis-à-vis de la sémiotique*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica ».
- MÜHLENBERG, Ekkehard (1969). *Apollinaris von Laodicea*. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, « Forschung zur Kirchen- und Dogmengeschichte, Band 23 ».
- NANCY, Jean-Luc (1979). *Ego sum*. Paris, Aubier Flammarion, coll. « La philosophie en effet ».
- . (2000). *Le regard du portrait*. Paris, Galilée, coll. « Incises ».
- NINACS, Anne-Marie et Patrice LOUBIER, éd. (2001). *Les Commensaux. Quand l'art se fait circonstances*. Montréal, Centre des arts actuels SKOL.
- O'BRIEN, William Arctander (1995). *Novalis. Signs of Revolution*. Durham, Duke University Press, « Post-Contemporary Interventions ».
- PANOFSKY, Erwin ([1943] 2005). *The Life and Art of Albrecht Dürer*. With a new introduction by Jeffery Chipps Smith. Princeton et Oxford, Princeton University Press.
- . (1955). « Facies Illa Rogeri Maximi Pictoris ». Dans *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.* Sous la dir. de Kurt WEITZMANN. Princeton, Princeton University Press, p. 392–400.
- PAREYSON, Luigi (1950). *Fichte*. volume primo. Torino, Edizioni di « Filosofia ».

- PAREYSON, Luigi (1997). *L'estetica di Fichte*. a cura di Carla Amadio. Napoli, Guerini e associati, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, « Fichtiana ».
- PAYANT, René (1987). *Vedute. Pièces détachées sur l'art, 1976-1987*. Préface de Louis Marin. Laval, Éditions Trois.
- PELZER, Birgit (1974). *L'idéalisme ambigu des romantiques d'Iéna. Schlegel et Novalis dans leur rapport à Fichte*. Thèse de doctorat, Université catholique de Louvain.
- PFLUGK-HARTTUNG, Julius von (1912). *Illustrierte Geschichte der Befreiungskriege 1813–1815. Ein Jubiläumswerk zur Erinnerung an die große Zeit vor 100 Jahren*. Stuttgart, Berlin und Leipzig, Union Deutsche Verlagsgesellschaft.
- PHILONENKO, Alexis ([1966] 1999). *La liberté humaine dans la philosophie de Fichte*. 3^e édition revue et augmentée. Paris, Vrin, « Bibliothèque d'histoire de la philosophie ».
- . (1997). *Métaphysique et politique chez Kant et Fichte*. Paris, Vrin, « Bibliothèque d'histoire de la philosophie ».
- PICHÉ, Claude (2002). « The Place of Aesthetics in Fichte's Early System ». Dans *New Essays on Fichte's Later Jena Wissenschaftslehre*. Sous la dir. de Daniel BREAZEAL et Tom ROCKMORE. Evanston (Illinois), Northwestern University Press.
- PIER, John et Jean-Marie SCHAEFFER, éd. (2005). *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Paris, Presses de l'EHESS, coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales 108 ».
- PIKULIK, Lothar (2000). *Frühromantik. Epoche, Werke, Wirkung*. 2^e édition. München, C.H. Beck.
- POMMIER, Édouard (1998). *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*. Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires ».
- QUINE, Willard Van Orman (1960). *Word and Object*. Cambridge (Mass.), MIT Press.
- QUINTILIEN (1863). *Œuvres complètes*. Traduction de M.C.V. Ouizille, nouvelle édition revue par M. Charpentier, 3 t. Paris, Garnier, « Bibliothèque latine-française 35 ».
- RABAU, Sophie (2005). « Ulysse à côté d'Homère. Interprétation et transgression des frontières énonciatives ». Dans *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Sous la dir. de John PIER et Jean-Marie SCHAEFFER. Paris, Presses de l'EHESS, coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales 108 », p. 59–72.
- RADRIZZANI, Ives (1993). *Vers la fondation de l'intersubjectivité chez Fichte. Des principes à la nova methodo*. Paris, Vrin, « Bibliothèque d'histoire de la philosophie ».
- . (2000). « De l'esthétique du jugement à l'esthétique de l'imagination, ou la révolution copernicienne opérée par Fichte en matière d'esthétique ». Dans

- L'esthétique naît-elle au XVIII^e siècle ?* Sous la dir. de Serge TROTTEIN. Paris, PUF, coll. « Débats philosophiques », p. 135–156.
- RECANATI, François (1979). *La transparence et l'énonciation. Pour introduire à la pragmatique*. Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique ».
- . (1981). *Les énoncés performatifs. Contribution à la pragmatique*. Paris, Minuit, coll. « Propositions ».
- RECHT, Roland (2006). *La lettre de Humboldt : du jardin paysager au daguerréotype*. Paris, C. Bourgois.
- RENAUT, Alain (1986). *Le système du droit. Philosophie et droit dans la pensée de Fichte*. Paris, PUF, coll. « Épiméthée ».
- REWALD, Sabine (2011). *Rooms with a View. The Open Window and the 19th Century*. New York, Metropolitan Museum of Art ; New Haven et London, Yale University Press.
- ROCHLITZ, Rainer (1992). *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*. Paris, Gallimard.
- . (1994). *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation critique*. Paris, Gallimard.
- ROSEN, Charles et Henri ZERNER (1984). *Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth-Century Art*. New York, W. W. Norton.
- ROSENBLUM, Robert (1975). *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*. New York, Harper et Row.
- RZUCIDLO, Ewelina (1998). *Caspar David Friedrich und Wahrnehmung von der Rückenfigur zum Landschaftsbild*. Münster, LIT.
- SAINT-SIMON, Claude Henri de (1966). *OEuvres de Claude-Henri de Saint-Simon*. Paris, Anthropos.
- SALA, Charles (1993). *Caspar David Friedrich et la peinture romantique*. Paris, Terrail.
- SARTRE, Jean-Paul ([1940] 2005). *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Édition revue et présentée par Arlette Elkaïm-Sartre. Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais ».
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1983). *La naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*. Paris, Presses de l'École Normale Supérieure.
- . (1992). *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*. Paris, Gallimard.
- . (1999). *Pourquoi la fiction ?* Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- SCHEFER, Jean-Louis (1969). *Scénographie d'un tableau*. Paris, Seuil.
- SCHEFER, Olivier (2001). *Poésie de l'infini. Novalis et la question esthétique*. Bruxelles, La lettre volée, coll. « À Rebours ».

- SCHEFER, Olivier (2005). *Résonances du romantisme*. Bruxelles, La lettre volée.
- SCHMIDT, Sebastian (2010). « Zur ursprünglichen Bestimmung von Albrecht Dürers Selbstbildnis im Pelzrock ». préface de Enrico Castelnovo. Dans *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. Jahresbericht 2009*. Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, p. 65–82.
- SCHNEIDER, Norbert (2002). *The Art of the Portrait. Masterpieces of European Portrait-painting, 1420–1670*. translated by Iain Galbraith. Cologne, Taschen.
- SCHNELL, Alexander (2007). « La doctrine fichtéenne de l'image ». Dans *L'image*. Sous la dir. d'Alexander SCHNELL. Paris, Vrin, coll. « Thema », p. 47–63.
- SCHRÖDER, Klaus Albrecht et Maria Luise STERNATH, éd. (2003). *Albrecht Dürer*. Catalogue d'exposition (Albertina, Vienne, 5 septembre – 30 novembre 2003), Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz.
- SERRE-FLOERSHEIM, Dominique (1994). *Le passé réfléchi par l'image*. Paris, Éditions d'organisation.
- SEYHAN, Azade (1992). *Representation and Its Discontents. The Critical Legacy of German Romanticism*. Berkeley, University of California Press.
- SIEMEK, Marek J. (2001). « Bild und Bildlichkeit als Hauptbegriffe der transzendentalen Epistemologie Fichtes ». Dans *Der transzendental-philosophische Zugang zur Wirklichkeit. Beiträge aus der aktuellen Fichte-Forschung*. Sous la dir. de Marco IVALDO et Giovanni MORETTO. Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog, p. 41–63.
- SOREL, Charles (1659). *Description de l'île de portraiture et de la ville des portraits*. Paris, Charles de Sercy.
- SPENLÉ, Émile (1904). *Novalis. Essai sur l'idéalisme romantique en Allemagne*. Paris, Hachette.
- STANGUENNEC, André (2011). *La philosophie romantique allemande. Un philosophe infini*. Paris, Vrin, « Bibliothèque des philosophies ».
- STEINGRÄBER, Erich (1985). *Alte Pinakothek Munich*. München, C.H. Beck, Scala et Philip Wilson.
- STOICHITA, Victor (1999). *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*. Genève, Droz.
- SUMOWSKI, Werner (1970). *Caspar David Friedrich. Studien*. Wiesbaden, F. Steiner.
- SURBER, Jere Paul (1996). *Language and German Idealism. Fichte's Linguistic Philosophy*. Atlantic Highlands (New Jersey), Humanities Press.
- SZONDI, Peter (1975). *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*. Traduction dirigée par Jean Bollack. Paris, Gallimard, coll. « tel ».

- TEMPLE, Nicholas (2007). *Disclosing Horizons. Architecture, Perspective and Redemptive Space*. New York et London, Routledge.
- THOMAS-FOGIEL, Isabelle (2000). *Critique de la représentation. Étude sur Fichte*. Paris, Vrin, coll. « Histoire de la philosophie ».
- . (2003). « La grammaire de l'effectuation ». Dans *Fichte : Idéalisme, Politique et Histoire*. Sous la dir. de Jean-Marie LARDIC. Paris, Vrin, coll. « Recherches sur la philosophie et le langage », p. 29–55.
- . (2004). *Fichte. Réflexion et argumentation*. Paris, Vrin, « Bibliothèque des philosophies ».
- . (2008). *Le Concept et le lieu. Figures de la relation entre art et philosophie*. Paris, Cerf.
- THOUARD, Denis, éd. (2002). *Symphilosophie. F. Schlegel à Iéna*. Avec la traduction de la « Philosophie transcendantale (Introduction : Philosophie de la philosophie) » de F. Schlegel. Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques ».
- TODOROV, Tzvetan (1967). *Littérature et signification*. Paris, Larousse, coll. « Langue et langage ».
- . (1977). *Théories du symbole*. Paris, Seuil, coll. « Points ».
- VAN EYNDE, Laurent (1997). *Introduction au romantisme d'Iéna. Friedrich Schlegel et l'Athenäum*. Bruxelles, Ousia.
- VAUGHAN, William (1980). *German Romantic Painting*. New Haven, Yale University Press.
- . (2004). *Caspar David Friedrich*. London, Phaidon.
- VAYSSE, Jean-Marie (2003). « Absolu et phénomène dans la dernière philosophie de Fichte ». Dans *Fichte, la philosophie de la maturité (1804–1814). Réflexivité, phénoménologie et philosophie*. Sous la dir. de Jean-Christophe GODDARD et Marc MAESSCHALCK. Paris, Vrin, « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », p. 13–26.
- VINCIGUERRA, Lucien (2007). *Archéologie de la perspective. Sur Piero della Francesca, Vinci et Dürer*. Paris, PUF, coll. « Lignes d'art ».
- WAIBEL, Violetta L. (2000). *Hölderlin und Fichte 1794–1800*. Paderborn, F. Schöningh.
- WAJCMAN, Gérard (2004). *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*. Paris, Verdier, coll. « Philia ».
- WAT, Pierre (1998). *Naissance de l'art romantique. Peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*. Paris, Flammarion.
- WEISSBRAUN, Taube (1910). *Novalis und Fichte. Ihr gegenseitiger Einfluss*. Thèse de doctorat, Vienne.

- WOLF, Norbert (2003). *Caspar David Friedrich, 1774–1840. Le Peintre du silence*. Cologne, Taschen.
- WRIGHT, D.R. Edward (2010). *Il De Pictura di Leon Battista Alberti e i suoi lettori (1435–1600)*. Firenze, Leo S. Olschki, « Centro studi L.B. Alberti, Ingenium n.13 ».
- WRIGHT, Lawrence (1983). *Perspective in Perspective*. London, Routledge.
- ZÖLLER, Günter (1998). *Fichte's Transcendental Philosophy. The Original Duplicity of Intelligence and Will*. Cambridge et New York, Cambridge University Press, « Modern European Philosophy ».

Articles

- ALPERS, Svetlana (1983). « Interpretation Without Representation, or The Viewing of Las Meninas ». Dans *Representations* 1, p. 31–42.
- BAL, Mieke (1977). « Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit ». Dans *Poétique* 29, p. 107–127.
- BISHOP, Claire (2004). « Antagonism and Relational Aesthetics ». Dans *October* 110, p. 51–79.
- BOIS, Yve-Alain (1981). « Metamorphosis of Axonometry ». Dans *Daidalos* 1, p. 41–58.
- BÖRSCH-SUPAN, Helmut (1972). « Caspar David Friedrich's Landscapes With Self-Portraits ». Dans *The Burlington Magazine* 114.834, p. 620–630.
- BREAZEALE, Daniel (2001). « Fichte's Conception of Philosophy as a "Pragmatic History of the Human Mind" and the Contributions of Kant, Platner, and Maimon ». Dans *Journal of the History of Ideas* 62.4, p. 685–703.
- BROWNSON, C.D. (1981). « Euclid's Optics and its Compatibility with Linear Perspective ». Dans *Archive for History of Exact Sciences* 24.3, p. 165–194.
- CHOMENTOVSKAJA, O. (1938). « Le comput digital. Histoire d'un geste dans l'art de la renaissance italienne ». Dans *Gazette des beaux-arts* 6.XX, p. 157–172.
- CROWE, Benjamin D. (2008). « Fichte's Fictions Revisited ». Dans *Inquiry* 51.3, p. 268–287.
- DAMISCH, Hubert (1979). « L' "origine" de la perspective ». Dans *Macula* 5/6, p. 112–137.
- DANZ, Christian (2000). « Das Bild als Bild. Aspekte der Phänomenologie Fichtes und ihre Religionstheoretischen Konsequenzen ». Dans *Fichte Studien* 18, p. 1–17.
- EDGERTON JR., Samuel Y. (1966). « Alberti's Perspective : A New Discovery and a New Evaluation ». Dans *The Art Bulletin* 48.3, p. 367–378.
- EITNER, Lorenz (1955). « The Open Window and the Storm-tossed Boat. An Essay in the Iconography of Romanticism ». Dans *The Art Bulletin* vol. 37, n° 4, p. 281–290.

- ELKINS, James (1987). « Piero della Francesca and the Renaissance Proof of Linear Perspective ». Dans *The Art Bulletin* 69.2, p. 220–230.
- FREGE, Friedrich Ludwig Gottlob (1892). « Über Sinn und Bedeutung ». Dans *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik* 100, p. 25–50.
- GODDARD, Jean-Christophe (1992). « Christianisme et philosophie dans la première philosophie de Fichte ». Dans *Archives de Philosophie* 55, p. 199–220.
- . (1993). « La signification christologique de la philosophie selon Fichte ». Dans *Philosophie* 38, p. 14–29.
- GUERRERA, Massimo (2004). « Massimo Guerrera. Portfolio ». Dans *Ciel variable* 63, p. 15–21.
- KITAO, Timothy K. (1962). « Prejudice in Perspective : A Study of Vignola's Perspective Treatise ». Dans *The Art Bulletin* 44.3, p. 173–199.
- LACOEUE-LABARTHE, Philippe (1975). « L'imprésentable ». Dans *Poétique* 21, p. 53–95.
- LATOUR, Bruno (2011). « La migration de l'aura ou comment explorer un original par le biais de ses fac-similés ». Traduction d'Eduardo Ralickas. Dans *Intermédialités* 17, p. 173–191.
- MAGNUSSEN, Marianne (1983). « Perspective, science et sens. L'art, la loi et l'ordre. Style et mathématiques ». Dans *Hafnia. Copenhagen Papers in the History of Art* 9, p. 66–88.
- MARAGLIANO, Giorgio (1992). « Relazione assoluta. Immagine e posizione in Fichte ». Dans *Rivista di estetica* 42, p. 111–124.
- MARIN, Louis (1975a). « À propos d'un carton de Le Brun : Le tableau d'histoire ou la dénégation de l'énonciation ». Dans *Revue des sciences humaines* XL.157, p. 42–64.
- . (1977). « Interview ». Dans *Diacritics* 7.2, p. 44–53.
- . (1984). « Logiques du secret ». Dans *Traverses* 30-31, p. 60–69.
- MICHAUD, Éric (2001). « La construction de l'image comme matrice de l'histoire ». Dans *Vingtième Siècle, Revue d'histoire* 72, p. 41–52.
- MINAUD, Gérard (2006). « Des doigts pour le dire. Le comput digital et ses symboles dans l'iconographie romaine ». Dans *Histoire et mesure* XXI.1, p. 3–34.
- MOSER, Walter (2010). « Nouvelles formes d'art et d'expérience esthétique dans une culture en transit : les promenades de Janet Cardiff ». Dans *Intermédialités* 15, p. 231–250.
- OKADA, Katsuaki (1997). « Der erste Grundsatz und die Bildlehre ». Dans *Fichte Studien* 10, p. 129–141.

- RADBRUCH, Knut (2003). « Die Bedeutung der Mathematik für die Philosophie bei Fichte ». Dans *Fichte-Studien* 22 « Fichte in Geschichte und Gegenwart », p. 251–264.
- RADRIZZANI, Ives (1996). « Genèse de l'esthétique romantique. De la pensée transcendante de Fichte à la poésie transcendante de [Friedrich] Schlegel ». Dans *Revue de Métaphysique et de Morale* 101.4, p. 471–498.
- . (1997). « Zur Geschichte der romantischen Ästhetik. Von Fichtes Transzendentalphilosophie zu Schlegels Transzendentalpoesie ». Dans *Fichte-Studien* 12 « Fichte und die Romantik. Hölderlin, Schelling, Hegel und die späte Wissenschaftslehre », p. 181–202.
- REWALD, Sabine (1992). « Caspar David Friedrich's "A Window with a View". A Mystery Solved ». Dans *The Burlington Magazine* 134.1070, p. 299–304.
- RYAN, Marie-Laure (2004). « Metaleptic Machines ». Dans *Semiotica* 150, p. 439–469.
- SCHEFER, Olivier (2000). « Les Fichte-Studien de Novalis et la Tathandlung à l'épreuve de la transcendance ». Dans *Les Études philosophiques* 1, p. 55–74.
- SEARLE, John R. (1980). « Las Meninas and the Paradoxes of Pictorial Representation ». Dans *Critical Inquiry* 6.3, p. 477–488.
- SNYDER, Joel (1985). « Las Meninas and the Mirror of the Prince ». Dans *Critical Inquiry* 11.4, p. 539–572.
- SPERBER, Dan et Deirdre WILSON (1978). « Les ironies comme mentions ». Dans *Poétique* 9.36, p. 399–412.
- STEINBERG, Leo (1981). « Velázquez' Las Meninas ». Dans *October* 19, p. 45–54.
- VINCENTI, Luc (2005). « Philosophie pratique et identité de la philosophie ». Dans *Archives de Philosophie* 68, p. 573–592.

Index

- Abrams, M.H., 10–13
Adams, Harriet Stratemeyer, 240
Agamben, Giorgio, 259, 281
Alberro, Alexander, 344
Alberti, Leon Battista, 46, 64, 82, 93,
97, 101, 112, 119, 121, 297
Alpers, Svetlana, 65
Ancillon, Johann Peter Friedrich, 160,
176
Andersen, Kirsti, 93, 112, 306
Apelle, 170
Apollinaire de Laodicée, 178–184
Apulée, 165
Arasse, Daniel, 32
Aristote, 10, 33
Arnauld, Antoine, 52–56, 69, 74, 79,
85, 172
Ast, Friedrich, 272
Austin, John Langshaw, 13, 14, 20, 26,
49, 75, 77, 82, 90, 91, 102,
129, 357
Ayrault, Roger, 3
Azade, Seyhan, 19, 20

Börsch-Supan, Helmut, 11, 283, 285,
293, 297, 320, 321, 332, 333,
341, 354, 357
Béguin, Albert, 3, 8
Bède (Le Vénérable), 165, 167
Baasch, Friedrich Theodor, 297, 301
Baggesen, Jens Immanuel, 150, 173
Bal, Mieke, v, vii, 4, 91, 206, 210, 211,
221
Barbaro, Daniele Matteo Alvise, 110,
119, 139
Bartoschek, Gerd, 159
Behler, Ernst, 3, 46, 126
Beiser, Frederick, 21, 22, 24
Bendz, Wilhelm, 284
Benjamin, Walter, 1, 3, 7, 8, 11, 21, 23
Benveniste, Émile, 14, 30, 68–70, 72,
77, 78, 81, 83, 84, 153, 207
Berger, Johann Erich von, 197
Berghem, Nicolaes, 56
Berman, Antoine, 8
Berruguete, Pedro, 168
Bertinetto, Alessandro, 8, 10, 64, 141,
143, 164, 212, 222
Bienenstock, Myriam, 138
Bishop, Claire, 369, 371
Blücher, Gebhard Leberecht von, 159,
160
Boime, Albert, 8
Bois, Yve-Alain, 106
Bosse, Abraham, 56–59, 73, 102–108,
115–117, 121, 124, 307–309
Bourriaud, Nicolas, 258, 361, 363, 365,
366, 369, 371
Bowie, Andrew, 1, 3, 9, 16, 21, 22, 70,
71

- Breazeale, Daniel, 8, 10, 212
 Brito, Emilio, 176, 178, 182, 297
 Brownson, C.D., 97
 Brunelleschi, Filippo, 65, 66, 89, 94, 97
 Buchloh, Benjamin H.D., 199, 344
 Bury, Johann Friedrich, 160, 161
 Busch, Werner, 11, 260, 285, 293, 297, 312, 313, 316, 319, 320, 324, 326, 334
 Calandri, Filippo, 167
 Castiglione, Baldassare, 46
 Caus, Salomon de, 107, 109, 306
 Champagne, Philippe de, 79, 87, 165
 Chardin, Jean Siméon, 55, 56
 Chodowiecki, Daniel, 260, 261
 Claesz, Pieter, 60, 61, 63–66, 73
 Clammer, 284, 285
 Clark, Kenneth McKenzie, 49
 Clay, Jean, 49, 321, 343
 Colantonio (dit Nicola Antonio), 338
 Conegliano, Cima da, 169
 Cues, Nicolas de, 155, 170, 346
 D'Alembert, Jean Le Rond, 58
 D'Angers, David, 334
 Dürer, Albrecht, 45–47, 110, 165, 166, 168–170, 297, 333, 337
 Damisch, Hubert, 38, 65, 66, 68, 88, 89, 93, 94, 284
 Danti, Egnatio, 93, 95–97, 119
 Danz, Christian, 164
 Davidson, Donald, 371
 De Brosses, Charles, 277
 De Duve, Thierry, 372
 De Gand, Juste, 168
 De Piles, Roger, 56
 De Vinci, Léonard, 162
 Della Francesca, Piero, 87, 93, 100–102
 Derrida, Jacques, 9, 14, 15, 371
 Desargues, Girard, 102–105
 Descartes, René, 93, 103
 Dhombres, Jean, 91, 94
 Diderot, Denis, 55, 56, 58, 73, 260
 Didi-Huberman, Georges, 319
 Drechsler, Julius, 164
 Druet, Pierre-Philippe, 5
 Dufour-Kowalska, Gabrielle, 321
 Eagleton, Terry, 8
 Eco, Umberto, 47, 75
 Edgerton Jr., Samuel Y., 97
 Eisler, Rudolf, 22, 26
 Eitner, Lorenz, 321
 Elinga, Pieter Janssens, 310, 311
 Elkins, James, 101
 Erasme, 46, 334
 Esterhammer, Angela, 31
 Euclide, 91, 93, 94, 97, 125, 217
 Felman, Shoshana, 14
 Ferenczi, Sándor, 60
 Ferus, Dirk, 313, 316, 319
 Fichte, Johann Gottlieb, v–viii, 1–10, 12–14, 16–31, 33–36, 38–41, 48–55, 59, 60, 63–65, 68, 70, 72, 73, 77, 85, 91, 92, 123–129, 131, 133, 137–156, 159, 160, 162–165, 168, 170–172, 174–199, 201, 203, 205–207, 209–220, 222–230, 232–235, 237–239, 241–244, 247–255, 258, 259, 263–265, 271–274, 277–283, 285, 297, 319, 320, 326–328, 339–341, 343, 346–

- 352, 363–365
- Fichte, Udo von, 157
- Field, Judith Veronica, 101
- Fiorani, Francesca, 95
- Fischbach, Franck, 329, 346
- Flitner, Willy, 214
- Fontanier, 244
- Forssman, Erik, 323, 324
- Foucault, Michel, 65, 343
- Frédéric-Guillaume III, roi de Prusse,
159, 362
- Frank, Hilmar, 11, 297
- Frank, Manfred, 1, 3, 6, 7, 9, 16, 18,
19, 21, 22, 139, 213
- Fraser, Marie, 72
- Frege, Friedrich Ludwig Gottlob, 55
- Freud, Sigmund, 69
- Fried, Michael, 9, 40, 63, 127, 260
- Friedrich, Caspar David, v–viii, 2, 4, 6,
11, 20, 37–41, 48, 50, 92, 93,
124, 127, 128, 149, 170, 186,
241, 243, 253–258, 260, 264,
265, 272, 281–285, 293, 296–
300, 305, 306, 313–321, 323–
334, 338, 339, 341–346, 350–
355, 357–359, 361, 363, 365
- Gebauer, Ernst, 157, 159–162, 164, 169
- Genette, Gérard, v, vii, 4, 22, 30, 91,
118, 119, 205, 207–211, 220,
243, 244, 251, 270
- Ghirlandaio, Domenico, 336
- Giotto di Bondone, 243
- Gneisenau, August Neidhardt von, 159,
161
- Goddard, Jean-Christophe, 176, 193, 219
- Goethe, Johann Wolfgang, 32, 39, 126,
150, 248
- Gongora, Romeo, 366, 367
- Graham, Rodney, 71, 72
- Grandjean, Antoine, 207
- Greenberg, Clement, 56
- Greuze, Jean-Baptiste, 56
- Gropius, Carl Wilhelm, 284, 286
- Guerrera, Massimo, 365, 366
- Hölderlin, Friedrich, 7, 8, 213
- Hülsen, August Ludwig, 213–215
- Hannah, Richard W., 350
- Hardenberg, Friedrich von (« Novalis »),
v–viii, 1–4, 7, 11–16, 18, 20,
24, 31–33, 39, 41, 47, 48, 50,
127–129, 140, 141, 143, 145,
151, 201, 203, 209, 212, 213,
248, 254, 265, 267, 279, 282,
320, 328, 341, 350, 352, 362–
366, 372
- Harries, Karsten, 93
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 8, 15–
17, 21, 70, 128
- Heidegger, Martin, 93, 319
- Hemsterhuis, François, 277
- Henrich, Dieter, 9, 147
- Henschel, Wilhelm, 163
- Herder, Johann Gottfried, 277
- Hermann, Carl, 160
- Heydenreich, Karl Heinrich, 18
- Hofmann, Werner, 11, 334, 355
- Hogarth, William, 270
- Holbein (le Jeune), Hans, 316, 334
- Homère, 196
- Huebler, Douglas, 344
- Hummel, Johann Erdmann, 284, 287,
297, 303, 316
- Husserl, Edmund, 63, 65–67, 93, 102,
262, 319

- Imbert, Claude, 55
 Iser, Wolfgang, 265
- Jähnig, Karl Wilhelm, 283, 285, 293, 297, 332, 333, 341, 354, 357
 Jésus de Nazareth, 47, 164, 165, 168, 170, 172–174, 176–183
 Jacobi, Friedrich Heinrich, 22, 48, 172
 Janke, Wolfgang, 164
 Jaspers, Karl, 355
 Jauss, Hans Robert, 81
 Jentsch, Johann Gottfried, 284, 288
 Johann II., Pfalzgraf und Herzog von der Pfalz Simmern-Sponheim, 110
 Join-Lambert, Sophie, 56, 59, 103
 Jones, Amelia, 141
 Junod, Philippe, 170, 283
- Kügelgen, Wilhelm von, 334
 Kant, Emmanuel, 9, 13, 16–19, 21–26, 28–30, 34, 48, 139, 141, 143, 144, 180, 192–197, 207, 222, 327, 361
 Kaye, Graham, 239, 240
 Kersting, Georg Friedrich, 284, 289–293, 297, 302, 313–316, 332, 338
 Kirchner, Thomas, 260
 Kitao, Timothy K., 95
 Klein, Robert, 119
 Koerner, Joseph Leo, 6, 11, 128, 283, 293, 320, 321, 338, 355, 357
 Kosselleck, Reinhart, 276
 Krämer, Ulrich, 214
 Krause, Karl Christian Friedrich, 146, 272
 Kuspit, Donald, 372
 Léon, Xavier, 125, 172, 173
- La Tour, Georges de, 336
 Lacan, Jacques, 73, 81, 84
 Lacoue-Labarthe, Philippe, 1, 6, 15, 16, 21, 22, 24, 28, 29, 33, 126, 209, 280, 373
 Laframboise, Alain, 112
 Lagrange, Pierre, 239, 241–243, 357
 Lambert, Johann Heinrich, 127, 304–306
 Lamoureux, Johanne, 121
 Laplanche, Jean, 69
 Latour, Bruno, 323
 Laurent, Roger, 306
 Le Blanc, Marianne, 59
 Le Brun, Charles, 61, 67, 87
 Le Lorrain, Claude, 259
 Leibniz, Gottfried Wilhelm, 233
 Lessing, Gotthold Ephraim, 56
 Levinas, Emmanuel, 93
 Lichtenstein, Jacqueline, 56
 Linné, Carl von, 29
 Loheide, Bernward, 3, 9
 Lohmann, Petra, 189
 Loubier, Patrice, 363
 Louthembourg, Philippe Jacques de, 56
 Luini, Bernardino, 169
 Luther, Martin, 46
- Mühlenberg, Ekkehard, 178–183
 Maïmon, Salomon, 17, 24, 25
 Magnussen, Marianne, 293
 Malton Jr., Thomas, 92
 Malton Sr., Thomas, 92
 Manetti, Antonio di Tuccio, 94
 Maragliano, Giorgio, 164
 Marin, Louis, v, vii, 3, 38, 53, 55, 56, 58, 61, 67–70, 73–90, 112, 115, 153, 165, 169, 172–174, 264,

- 281, 282, 362
- Marion, Jean-Luc, 93
- Martin, Wayne W., 60, 61, 63–65, 68
- Massey, Lyle, 91, 93–95, 99, 100, 102
- McWilliam, Neil, 372
- Melas, Theodor (voir Theodor Schwarz),
326
- Merleau-Ponty, Maurice, 102, 355
- Metsys, Quentin, 334
- Michaud, Éric, 4, 5, 10, 47, 125, 175,
186, 275, 276, 280, 341, 352,
353, 364, 365, 372
- Millán-Zaibert, Elizabeth, 3, 16, 22
- Minaud, Gérard, 165
- Mitchell, W.J.T., 65
- Molnár, Géza von, 9
- Morizot, Jacques, 76
- Moser, Walter, 354, 357
- Nancy, Jean-Luc, 1, 6, 16, 21, 22, 24,
28, 29, 33, 73, 84, 126, 209,
280
- Newton, Isaac, 196, 343
- Nicole, Pierre, 52–56, 69, 74, 79, 85,
172
- Niethammer, Friedrich Immanuel, 171,
214
- Ninacs, Anne-Marie, 363
- O'Brien, William Arctander, 1, 16, 31,
350, 362
- Okada, Katsuaki, 164
- Pélerin, Jean (dit le Viator), 93, 310,
312
- Pétrarque (Francesco Petrarca), 46
- Pacioli, Luca, 167
- Pareyson, Luigi, 155, 188, 197, 198
- Payant, René, 89, 90
- Peiffer, Jeanne, 306
- Peirce, Charles Sanders, 75, 173
- Pelzer, Birgit, 3
- Pensionante del Saraceni, 338
- Pflugk-Harttung, Julius von, 161
- Philonenko, Alexis, 5, 19, 123, 164, 181,
221
- Piché, Claude, 155, 194
- Pier, John, 31, 118
- Pikulik, Lothar, 3, 362
- Pindare, 32, 126
- Pinturicchio (Bernardino di Betto), 87,
169
- Pirandello, Luigi, 245
- Platon, 10, 47, 74, 277
- Pommier, Édouard, 46, 117
- Pontalis, Jean-Bertrand, 69
- Poussin, Nicolas, 69, 70, 73, 87
- Préaud, Maxime, 56, 59, 103
- Proust, Marcel, 70
- Quine, Willard Van Orman, 371
- Quintilien, 162, 165
- Rabau, Sophie, 244
- Radbruch, Knut, 125
- Radrizzani, Ives, 5, 10, 33, 146, 155
- Recanati, François, 14, 53, 90
- Recht, Roland, 49
- Reinhold, Karl Leonhard, 17, 18, 24–
27, 151, 173
- Renaut, Alain, 195, 196
- Rewald, Sabine, 285, 322
- Riley, Alana, 366, 368
- Rochlitz, Rainer, 8, 23, 24, 28
- Rockmore, Tom, 10
- Rodler, Hieronymus, 110, 111, 113, 114,
120, 313

- Rodrigues, Olinde, 365
 Rosen, Charles, 6, 49
 Rosenblum, Robert, 6, 322, 323, 343
 Rothko, Mark, 323
 Rouché, Max, 185
 Rousseau, Jean-Jacques, 277
 Rubens, Peter Paul, 56
 Runge, Philipp Otto, 6
 Ryan, Marie-Laure, 118, 211, 244–246
 Rzucidlo, Ewelina, 320
- Saint Jérôme, 333, 334, 336, 338
 Saint Jean l'évangéliste, 176–178, 180, 181, 183
 Saint Luc l'évangéliste, 168
 Saint-Simon (comte de), Claude-Henri de Rouvroy, 10, 365, 372
 Sartre, Jean-Paul, 112, 115, 329
 Schaeffer, Jean-Marie, 1, 2, 6, 21–24, 27, 28, 31, 118, 250
 Scharnhorst, Gerhard von, 159, 161
 Schaumann, Johann Christian Gottlieb, 172
 Schefer, Olivier, 3, 16, 17, 21, 22, 24, 31, 361
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, 21, 70–72, 137–141, 145, 147, 148, 206, 327, 328, 365
 Schiller, Friedrich, 171, 182, 187, 192, 277, 293, 296, 345, 346, 364
 Schlegel, August Wilhelm, v–viii, 1, 2, 4, 13, 20, 24, 29, 33, 39, 47, 48, 50, 63, 64, 127, 143, 146, 150, 253, 259, 260, 262–264, 272–282, 320, 324, 349, 350, 363
 Schlegel, Caroline, 2
 Schlegel, Friedrich, v–viii, 1–4, 6, 7, 12, 13, 15, 16, 20, 24, 28–30, 32, 33, 39, 47, 48, 50, 125–128, 138, 139, 143, 146, 150, 191, 201, 203, 207, 209, 212, 213, 280, 320, 324, 328, 329, 340, 341, 353, 362
- Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst, 2, 28, 293, 297
 Schmid, Karl Christian Erhard, 18
 Schmidt, Sebastian, 170
 Schnell, Alexander, 164
 Schubert, Gotthilf Heinrich von, 334
 Schulze, Gottlob Ernst, 17, 24, 25
 Schulze, Karl Hartwig, 324, 325
 Schuwer, Camille, 8
 Schwarz, Theodor, 285, 325–329, 365
 Schwind, Moritz Ludwig von, 284, 294
 Searle, John, 65
 Serlio, Sebastiano, 119, 121
 Shakespeare, William, 11
 Siemek, Marek J., 164
 Sierra, Santiago, 371
 Snyder, Joel, 65
 Sorel, Charles, 115, 117
 Sorel, Georges, 10
 Spenlé, Émile, 8
 Sperber, Dan, 34, 316
 Spinoza, Baruch de, 8, 139, 233, 340
 Stanguennec André, 22
 Steffens, Henrik, 319, 340
 Steinberg, Leo, 65
 Sterne, Laurence, 268–270
 Sumowski, Werner, 272
 Szondi, Peter, 3, 139
- Temple, Nicholas, 93
 Thauberger, Althea, 369–371
 Thomas-Fogiel, Isabelle, 8–10, 12, 17,

- 24–27, 31, 53, 54, 58, 91, 124,
146, 206, 211, 212, 214–217,
219–221, 224–227, 229, 232,
234, 237, 238, 281
- Thouard, Denis, 340
- Tieck, Ludwig, 1, 2, 40, 45–49, 52, 248
- Tintoret (Jacopo Robusti), 121
- Todorov, Tzvetan, 11, 14, 22, 30
- Tolstoy, Fyodor Petrovich, 285, 295
- Turner, Joseph Mallord William, 92
- Uccello, Paolo, 87
- Unger, Johann Friedrich, 362
- Van der Weyden, Rogier, 170
- Van Eyck, Jan, 65, 66
- Van Eynde, Laurent, 1, 3, 21, 22
- Vaughan, William, 6, 11, 293, 322, 326,
338
- Veit, Dorothea, 2
- Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y,
65
- Vignola, Iacomo Barozzi da, 95–100,
102, 103, 115, 121–123, 138,
139, 141, 239
- Vincenti, Luc, 143
- Vinciguerra, Lucien, 103
- Vitruve, 119
- Vredeman de Vries, Hans, 316, 317, 355,
356
- Wölfflin, Heinrich, 49
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich, 46–49
- Waibel, Violetta L., 8
- Wajcman, Gérard, 64, 82, 93
- Warburg, Aby, 355
- Warhol, Andy, 344
- Wat, Pierre, 6, 49, 92, 149
- Weissbraun, Taube, 3
- Wieland, Christoph Martin, 196
- Wilson, Deirdre, 34, 316
- Wolf, Norbert, 322
- Wright, D.R. Edward, 93
- Wright, Lawrence, 112
- Yorck, Ludwig (von Wartenburg), 159,
160
- Zöllner, Günter, 8–10, 24, 25, 39, 147,
174, 247, 351
- Zerner, Henri, 6, 11, 49, 119
- Zmijewski, Artur, 371, 372

