

Narration et langage transcendantal chez Friedrich Schlegel et Ludwig Tieck Le nécessaire, le contingent, l'imprévu

À Alexander Schnell

INTRODUCTION

Dans les pages qui suivent, nous partirons de la problématisation postkantienne et romantique du langage transcendantal, avant de mettre en évidence les transformations opérées sur ce langage par la narration. La dimension d'imprévisibilité et de nouveauté, ou encore de surprise, sera le fil rouge de cette exploration, qui nous mènera aux frontières d'une critique sociale. Plus concrètement, nous proposons dans un premier temps de synthétiser les critiques adressées par les héritiers de Kant au langage de la philosophie transcendantale, avant de déployer dans ses grandes lignes le cadre théorique spécifiquement mis en place par Friedrich Schlegel. Nous interrogerons enfin deux réalisations littéraires de Ludwig Tieck susceptibles de donner corps à cette réflexion sur le statut du langage philosophique.

I. LES GRIEFS POSTKANTIENS AUTOUR DE LA «FORME» DE LA PHILOSOPHIE

Si depuis ses origines grecques la philosophie n'a cessé de s'interroger sur le langage, à commencer par le sien, une telle interrogation redouble sans doute d'intensité à l'époque idéaliste et romantique. Car s'il y a un point commun à tous les grands auteurs postkantien, de Fichte à Hegel en passant par Schelling et les romantiques au grand complet, on le trouve sans doute dans la référence récurrente à la «forme» de la philosophie nouvelle — celle qu'ils aspirent chacun à construire. Rénover ou transformer le kantisme passe manifestement par une réélaboration complète du mode de présentation de la philosophie transcendantale, voire même de l'acte d'écrire comme tel. Et ce,

jusqu'à la rupture — chez certains d'entre eux — avec le motif transcendantal.

Nous ne nous attarderons pas longtemps sur les critiques, aujourd'hui classiques, adressées à Kant par Schulze, alias l'Énésidème, Maïmon et puis Fichte, bientôt suivi du jeune Schelling. Ces critiques ont été il y a peu brillamment synthétisées (et puis retournées à l'avantage de Kant) par Antoine Grandjean, au début d'un ouvrage intitulé *Critique et réflexion* (cf. Grandjean A., 2009). Rappelons seulement que les esprits philosophiques qui s'éveillent durant la décennie 1790-1800 à Iéna jugent hétérogènes l'un à l'autre le discours critique portant sur la connaissance objective et cette dernière. Présupposant partout des faits objectifs, abrités dans des propositions synthétiques et analytiques également factuelles, le philosophe kantien semble contraint de construire *a posteriori* les conditions de possibilité *a priori* d'une expérience dont la valeur serait en réalité déjà acquise, tout comme celle de la relation sujet-objet. Kant validerait cette dernière de façon seulement apagogique, la *Critique* tout entière se déployant finalement à la manière d'un raisonnement par l'absurde: elle démontre la vérité des conditions *a priori* de l'expérience en prouvant l'impossibilité qu'elles soient autres que ce qu'elles sont dans la *Critique* pour autant que l'effectif est comme il est. L'expérience étant caractérisée de telle ou telle manière, les conditions de possibilité de l'expérience doivent être déterminées de telle ou telle façon. Les éléments *a priori* qui «rendent possible» l'expérience sont connus de façon négative et régressive à partir de ce qui est déjà là, dans l'expérience instituée par le sens commun ou par la science. Le «déjà là» fait donc implicitement loi et la *quaestio juris* abdique en secret devant la *quaestio facti*. Le statut du discours est immédiatement concerné par ce reproche. Car la connaissance transcendante, formellement présentée dans la *Critique*, du fait que la connaissance valide consiste en la liaison d'une intuition sensible et d'un concept de l'entendement, n'étant pas elle-même une telle connaissance, n'est donc pas valide. Le système kantien se présente, aux yeux des sceptiques — qui le récusent totalement — et aux yeux de Fichte — qui cherche à en conserver l'esprit — comme autocontradictoire.

Évidemment, nul n'est obligé de lire Kant à partir de cette critique. Nul ne doit la considérer comme définitive ou indépassable. Une telle critique n'a pas pour but de barrer l'accès à Kant: elle nous pousse plutôt à découvrir de nouvelles latences dans ses textes, ce qu'atteste notamment le travail de Grandjean. En revanche, l'idéalisme allemand est inaccessible sans elle. En effet, tous les postkantien sans exception prêteront une

oreille attentive à ce que Fichte présentera dans l'*Assise fondamentale de la Doctrine de la science* de 1794 (Fichte J. G., GA I, 2; traduction: Fichte J. G., «Les principes de la *Doctrine de la science*», 1999) comme une solution à ce problème du discours transcendantal. La philosophie transcendantale se mue avec lui en une philosophie des *actes* de la conscience, et plus précisément des actes dont l'agir qui s'exprime en eux est cela même qui est génétiquement interrogé. Seul l'auto-engendrement *réflexif* du savoir à partir de lui-même, affirme ainsi Fichte, c'est-à-dire à partir de l'activité absolue, permet de fonder l'agir humain en général. En d'autres termes, la *Doctrine de la science* se veut la science des modalités *opératoires* à travers lesquelles se constitue l'agir comme ou en tant que réflexion. De cet agir, la connaissance objective — celle dont Kant part comme d'un donné présumé — est seulement une modalité, et la connaissance transcendantale cesse de se soumettre à la factualité puisqu'elle l'engendre génétiquement à partir d'elle-même. La réflexion de l'activité sur elle-même à partir d'une proposition dans laquelle matière et forme coïncident absolument ne signifie aucune régression en deçà de Kant et un retour à la métaphysique prékantienne. Au contraire. Au moment de sa performance, au moment où il dit: «moi», le philosophe fichtéen donne au *savoir* de l'activité absolue, *ipso facto* fini et limité dans sa performance, et donc irréductible à ce dont il est le savoir, une indépassable assise *sensible*. Le moi fini ne se pose ainsi qu'en s'opposant le non-moi. Cela, le travail de l'imagination transcendantale — continuellement réinvestie jusque dans les dernières *Doctrines de la science* — vient le garantir, se déployant à partir de 1804-1805 à l'intérieur d'une théorie de l'image dont la très haute teneur spéculative sert aujourd'hui de point d'appui à de nouvelles et audacieuses perspectives philosophiques, notamment au transcendantalisme spéculatif élaboré par Alexander Schnell (cf. par exemple Schnell A., 2011).

Il importe pour notre propos de ne pas considérer la stratégie méthodologique de Fichte décrite à l'instant comme étant d'ordre strictement «doctrinal», comme si l'écriture de la science transcendantale n'avait plus qu'à épouser cette nouvelle direction — dès lors transcendante à sa matérialité — sans l'éprouver réellement. Il n'en est rien. Séparer scolairement le «fond» de la «forme» serait manquer l'invention fichtéenne d'un nouveau langage philosophique, indissociable du «problème transcendantal» comme tel. Lire Fichte, c'est réellement lire l'auto-engendrement réflexif du savoir par lui-même — ou mieux: c'est l'effectuer soi-même — et il n'y a pas d'accès à un «contenu» transcendantal

indépendant de la présentation formelle qu'en donnent les propositions, qui, si l'on nous permet de forcer un bref instant la langue française, «performent» la réalité transcendante. Point n'est besoin ici d'inscrire Fichte dans un paradigme analytique à notre avis hétérogène pour asseoir cette démonstration: c'est bien l'activité schématisante de l'imagination elle-même qui se performe dans les propositions du philosophe. Par suite, il n'est en rien question de limiter l'agir à l'autoréférentialité propositionnelle (on pourra comparer la perspective stimulante d'Isabelle Thomas-Fogiel et la nôtre sur ce sujet. Cf. Thomas-Fogiel I., 2000 et Dumont A., 2013). La forme de la philosophie est désormais celle d'un savoir capable de s'auto-engendrer de façon autonome, à partir de l'intuition intellectuelle de l'activité du moi. Il convient de chercher — et de produire — *cette* intuition derrière la succession logiquement réglée de propositions abstraites.

La même année 1794, emboîtant ses pas dans ceux de Fichte, le jeune Schelling l'indique lui aussi, avec son essai *Sur la possibilité d'une forme de la philosophie en général* (Schelling F. W. J., HKA, I, 1; traduction: Schelling F. W. J., 2008): c'est bien d'une *forme* nouvelle que la philosophie authentiquement critique a besoin, si elle veut s'assurer de la concordance réflexive du fondement et du fondé. Si la solution finalement retenue par le système de l'Identité encore à venir ne sera pas celle de Fichte — car chez Schelling l'absolu devra se prédiquer lui-même à l'intérieur du geste philosophique —, ce système n'en restera pas moins entièrement tributaire du «schème», littéralement, de l'auto-engendrement de la connaissance par elle-même, devenue réellement un *leitmotiv* à l'époque. De tout ceci, les romantiques d'Iéna — pour en venir enfin à eux — sont clairement les héritiers. Friedrich Schlegel ou Novalis ont la réflexivité à la bouche au moins autant que le jeune Schelling, et le fichtéanisme contribue largement à l'édification de leur projet philosophique, littéraire et scientifique.

II. LA RÉFLEXIVITÉ ET L'AUTOLIMITATION ROMANTIQUE DE L'ŒUVRE

À l'intérieur du roman, du poème, du fragment, les romantiques réfléchissent l'acte d'écrire un roman, un poème ou un fragment. La multiplication des mises en abîme est le vecteur principal de cette opération réflexive. L'œuvre, comme la conscience fichtéenne, *doit* (il faut ici entendre un *soll*) se poser elle-même comme activité de se réfléchir en soi, et générer par là même ses propres oppositions, non imposées du

dehors. Telle est la première — et d'une certaine façon la dernière — exigence des jeunes écrivains de l'*Athenäum*. On ne trouve donc dans la *Frühromantik* nulle glorification de l'irrationnel, qu'il faudrait opposer scolairement à la raison des Lumières, comme le voudrait ce cliché tenace. On y trouve plutôt une critique elle-même éclairée des Lumières, un refus des séparations induites artificiellement par une certaine rationalité *aufklären*, et par suite l'exigence de réfléchir jusqu'au bout, dans l'œuvre elle-même, l'acte même de faire-œuvre, aussi appelé «*poiésis*» (création, fabrication, production). Le but de cette opération n'est pas d'abord, à notre sens, de générer un «absolu littéraire», comme le pensent Lacoue-Labarthe et Nancy (cf. Lacoue-Labarthe P. et Nancy J.-L., 1978). Les romantiques ne se préoccupent pas unilatéralement de conquérir le «propre» de l'œuvre, au sens de la propriété heideggerienne. Du moins rien ne les amène à disqualifier simultanément le prosaïque ou le mondain sans autre forme de procès et à les exclure du poème, comme le croient encore ces commentateurs. Non seulement il n'y a pas de langage pur ou épuré de toute compromission avec l'étant chez les romantiques, mais en outre ils n'ont pas même selon nous la nostalgie d'un tel langage, qui serait dès lors visé téléologiquement, à en croire la réception française canonique, passée par Blanchot.

Contentons-nous de l'une ou l'autre remarque à ce propos. L'œuvre d'art totale, le «roman absolu» (celui qui, à en croire Friedrich Schlegel, doit être à la fois fantastique, sentimental, lyrique, prosaïque, etc.), est bien sûr visé depuis l'incapacité constitutive de tout discours à produire un tel absolu transgénérique, mais celui-ci ne renvoie à aucun acosmisme. Par ailleurs, l'autoréflexion de l'œuvre génère bien un rapport de tension entre le système et le non-système, le fragment ou le chaos. Toutefois, ces derniers concepts ne signifient pas seulement l'échec du système: ils sont aussi bien valorisés pour eux-mêmes dans leur capacité à défaire activement le système. La réflexivité de l'œuvre est la condition d'une autocompréhension de l'homme par lui-même, en tant qu'il s'autolimite. Elle est pour les romantiques — en ce sens fidèles au projet transcendantal — la plus sûre garantie qu'aucune instance extérieure ne vienne la censurer du dehors de façon arbitraire. Les limites sont partout rappelées, mais elles relèvent d'une autolimitation de la *poiésis*, attentive aussi bien à garantir son autonomie qu'à traduire sans cesse sa finitude. L'autoréflexion de l'œuvre est en ce sens soucieuse de produire activement de l'altérité, car l'œuvre se nourrit de ses résistances — non pas pour les digérer immédiatement dans la visée toujours déçue d'un absolu épuré,

mais dans le but de revenir toujours se confronter au monde afin de le modifier, dans le but de se pénétrer toujours plus du monde. C'est pour quoi, si comme on l'a abondamment souligné, la critique littéraire fait désormais partie de l'œuvre avec les frères Schlegel, c'est de façon conflictuelle: en résistant à l'œuvre, en traquant ses limites, ses écarts, ses silences, ses cacophonies, la critique est la condition de possibilité offerte à la première de pouvoir toujours se réfléchir à partir d'un obstacle qu'elle génère elle-même.

III. LE CADRE THÉORIQUE DE FRIEDRICH SCHLEGEL (1): DU TRANSCENDANTAL AU MONDE SOCIAL-HISTORIQUE

Sans sortir encore du plan transcendantal, on comprend déjà la nécessité pour l'œuvre romantique de ne pas vouloir se maîtriser elle-même totalement, en posant l'altérité comme condition générale et nécessaire de sa propre autopoïèse. Ce n'est pas seulement un échec pour elle de reconnaître son incapacité à se maîtriser de bout en bout. L'œuvre romantique est surtout soucieuse de *préserver son impossibilité à se maîtriser*, ce que l'on peut traduire dans le vocabulaire de la capacité ou de la volonté. Car si, tandis que sa narration met déjà en abîme les conditions de possibilité de l'écriture romanesque, l'écrivain procède à sa propre critique dans son roman, ce dernier doit en outre, et pour ainsi dire par avance, accueillir la critique *de l'autre* comme partie prenante de la réflexivité du même roman. Or *le propre de l'altérité, c'est son imprévisibilité*, et celle-ci appelle bientôt un accroissement du cadre théorique transcendantal. D'une certaine façon, cette dimension d'imprévisibilité, de risque dans la relation à l'autre — à l'autre individu, mais aussi déjà à l'histoire — va devenir à ce point importante dans le romantisme d'Iéna que le modèle transcendantal, même corrigé par le «schème» fichtéen de l'auto-engendrement réflexif, ne suffira pas à en rendre compte, trop préoccupé qu'il est des déterminations générales et *nécessaires* de la conscience (ici, de l'œuvre). Certes, en régime transcendantal, on va pouvoir s'intéresser aux conditions de possibilité d'un jugement faisant intervenir l'imprévisible. On peut ainsi se référer aux catégories de la modalité (possible/impossible, existence/non-existence, nécessité/contingence). Mais là n'est déjà plus la question, car ces conditions, et par suite ces catégories, relèvent elles-mêmes d'une stricte nécessité transcendantale. À nouveau, la question du langage de la philosophie s'impose

comme la question première. Il ne faut pas seulement rapporter les déterminations nécessaires de l'acte de prédiquer l'imprévisible, encore faut-il rendre ces déterminations à leur indéterminabilité secrète dans l'écriture, à cet «imprévu» qui ne saurait dès lors être une catégorie.

À partir d'ici, il ne s'agit pas pour Friedrich Schlegel, le chef d'orchestre de toute cette réflexion romantique sur l'écriture, de tourner simplement le dos au transcendantal — ce serait trop facile. Les *Leçons sur la philosophie transcendantale* données en 1800-1801 expriment tout l'attachement schlegélien à l'idéalisme en même temps qu'au projet d'une philosophie démontrant avec rigueur le caractère radicalement *fini* de la connaissance humaine. À nos yeux toutefois, pour captivantes qu'elles soient, ces méditations sinueuses — inspirées essentiellement par Platon et Kant — dans lesquelles la dimension dialogique du philosophe se voit intégrée au régime transcendantal, bientôt lesté d'un perspectivisme symbolique, voire mythologique, résistent encore secrètement au projet décrit ici (cf. Schlegel F., *KFSA*, vol. 12, I-105; et sur ce texte: Berner C., 2002). La «polémique transcendantale» proposée par Friedrich Schlegel, en effet, pour valoriser l'image et la médiation sous toutes ses formes, pour faire de la «philosophie pure», cette étape supérieure de la pensée, un trompe-l'œil par avance anti-hégélien, se montre cependant plus frileuse à l'égard du fichtéanisme que de nombreux fragments. Mais surtout, son impact reste faible comparé aux ensembles fragmentaires où se déploie plus spécifiquement la critique de la critique littéraire. Comprenons-nous bien: ce qui pousse *de facto* Schlegel à accueillir l'imprévisible, bien au-delà de ce que ses réflexions théoriques tentent encore discrètement de *prévoir* à la même époque, c'est bien l'imprévu effectif, historiquement incarné, constitué par les réactions critiques des contemporains à la *Frühromantik*. Pour nous, le Schlegel le plus immédiatement en prise avec son temps est celui qui, consciemment ou non, introduit de la façon la plus décisive un cheval de Troie dans l'enceinte du transcendantalisme. En effet, là il *assume réflexivement*, jusque dans son échec à se faire comprendre (dans l'essai *De l'impossibilité de comprendre* notamment) le rapport complexe noué entre l'écriture transcendantale elle-même, d'une part, l'autre, sa langue et son histoire qui ne cessent de la rendre possible à leur tour, d'autre part. Et cela, non sans la déposséder d'elle-même pour toujours, la reconduisant à l'impossible prévision et maîtrise de la critique de l'autre dans l'histoire, et de là à l'imprévisible tout court, puisque cette critique est constitutive du geste réflexif de l'œuvre. La critique littéraire présuppose, et au même moment

enrichit, détourne et fonde à son tour la critique kantienne, celle d'une raison risquant toujours d'être trop pure. Cela étant dit — insistons-y —, s'il s'agit de «dés-hypostasier» la catégorie modale du nécessaire, il ne s'agit pas, paradoxalement, d'abandonner les catégories ou le projet transcendantal en général. Il s'agit bien plutôt de faire jouer indéfiniment l'écriture transcendantale avec l'histoire.

Les travaux essentiels de Christian Berner (cf. par exemple Berner C., 2007, où Kant est le pivot d'une démarche simultanément portée par le romantisme) et Denis Thouard (notamment Thouard D., 2007), qui ont largement contribué à reprendre à nouveaux frais la question romantique en France, permettent aujourd'hui de voir clair dans ce processus d'«historicisation du transcendantal» (Thouard D., 2001, p. 2). Le romantisme allemand nous apparaît comme un faisceau ou plutôt un nœud de problèmes. Il est clair, par suite, que se contenter des griefs postkantien adressés à la forme du philosophe kantien est insuffisant eu égard à la problématique du langage dans le romantisme. Car, si elle est essentielle pour comprendre les stratégies d'écriture propres à tout post-kantisme, la critique de la critique kantienne, lorsqu'elle demeure celle de la raison pure, n'en est elle-même qu'une clé explicative. Ou plutôt un moment, à insérer dans une histoire complexe et sinueuse, celle des rapports entre la philosophie moderne et sa textualité historiquement située, son besoin d'être communiquée, lue et comprise par autrui, ou à l'inverse volontairement incomprise. Dans *Le partage des idées*, Denis Thouard montre avec précision comment la rhétorique de la clarté et de l'intelligibilité va entrer en conflit, dans la seconde moitié des Lumières, avec une certaine revendication d'obscurité (chez Hamann par exemple), laquelle se transformera ensuite en métacritique (Hamann aidé de Herder) au contact de la philosophie transcendantale naissante. Critiquant la disqualification de la langue naturelle, chargée d'histoire, dans le discours kantien de ladite «raison pure», la métacritique rejoint les aspirations de Friedrich Schlegel à «historiciser» le transcendantal, même si Schlegel, de son côté, prend la philosophie transcendantale bien plus au sérieux que la métacritique en fin de compte. Il s'agit en effet pour lui de penser *ensemble* l'histoire et le transcendantal sans renoncer au second¹.

¹ On peut d'ailleurs aussi montrer — mais c'est un autre travail — que la philosophie transcendantale elle-même, y compris celle de cette époque, est soucieuse de sa propre historicité. Que l'on se reporte seulement aux textes populaires de Fichte, à la question chez lui des rapports entre l'esprit transcendantal et la lettre sensible, à l'essai sur l'origine du langage ou encore aux *Discours à la nation allemande*.

Faire se rejoindre l'histoire et le transcendantal, c'est aussi pour Schlegel faire se rejoindre la philosophie et la philologie, la philosophie et la poésie, l'ancien et le moderne. Voilà pourquoi la poésie romantique sera «universelle et progressive» (Schlegel F., *Fragments*, 1996a, p. 148), suivant la fameuse affirmation de Schlegel au fragment n. 116 de l'*Athenäum*. S'il s'agit de «rendre la poésie vivante» (Schlegel F., 1996a, p. 148) et d'en faire «un lien social» (Schlegel F., 1996a, p. 148), comme il l'écrit encore, c'est à condition qu'elle soit toujours en devenir, qu'elle ne puisse s'achever dans l'histoire, précisément parce que l'histoire est constitutive de l'universalité revendiquée par la même poésie ou «poésie transcendantale», suivant une expression à la mode dans le cercle romantique. Ce n'est pas exactement la notion d'imprévisibilité que Berner et Thouard retirent en premier lieu du processus d'historicisation du transcendantal, mais notre réflexion ne s'en s'inscrit pas moins dans le prolongement de cette même dynamique. Seule l'histoire pourra déjouer le risque de clôture du langage transcendantal, afin de le décaler et de l'ouvrir à une dimension de surprise, de non-maîtrise. En se réfléchissant elle-même, l'œuvre romantique rencontre librement la critique de l'autre, dont elle fait bien sûr un moment nécessaire et transcendantalement fondé de sa prise de conscience de soi («Pas de moi, pas de toi, pas de toi, pas de moi», disait Fichte), mais dont elle réfléchit en outre et absorbe la nature historique et contingente. Et ce, afin de transformer et d'actualiser les catégories nécessaires contenues en elle — ces catégories seraient sans cela issues d'un strict autodéploiement formel. La *narration* va devenir progressivement le vecteur privilégié de ce processus d'historicisation du transcendantal. En se chargeant d'histoire, de sensibilité, d'un espace-temps culturel par définition toujours singulier, la langue narrative leste les déterminations transcendantales d'une *indétermination*, que vient renforcer l'interpellation provoquée par la critique singulière émanant de l'autre.

Certes, comme le dit ce fragment de Friedrich Schlegel, «l'objet de l'histoire est la réalisation de tout ce qui est pratiquement nécessaire» (Schlegel F., 1996a, p. 143). Mais justement, voilà bien l'ironie: la réalisation dans l'histoire de ce qui *doit* se réaliser suppose que l'autre vienne sans cesse compléter de manière imprévisible et contingente une œuvre à jamais inachevée et inachevable, et contenant pour toujours un reste d'incompréhensibilité. Chez Schlegel, en effet, le fond de l'être est le chaos, l'incompréhensible, l'intraduisible, comme en témoigne le texte désabusé de 1800 intitulé: *De l'impossibilité de comprendre* (cf. Schlegel F., 1996b, p. 263-276). On ne peut simplement vouloir *communiquer* au public des

contenus de sens supposés transparents à eux-mêmes, comme le pensaient les philosophes *aufklärer* selon Schlegel, car la *compréhension* est irréductible à la simple *transmission*. La compréhension n'est elle-même pas transparente à soi, et elle ne cesse de reconduire, en le valorisant, un fond intraduisible, incompréhensible, qu'il faudra néanmoins, et précisément, transmettre aussi à l'autre. Il faudra parvenir à transmettre et à faire comprendre au lecteur que tout sens historico-transcendental repose sur l'impossibilité d'un sens absolument partageable. D'où l'insistance — trop souvent passée sous silence par les lecteurs paresseux qui se contentent de pointer le risque réactionnaire dans le romantisme — sur la nécessité d'*éduquer* le public, pour Schlegel, d'instituer un public, de le produire, au sens de la *poiésis* (comme l'avait très bien vu Walter Benjamin; cf. Benjamin W., 1986). Il faut produire un public, de même que l'œuvre est poïétique — d'où l'insistance accordée aussi au roman de formation (*Bildungsroman*), hérité de Goethe.

IV. LE CADRE THÉORIQUE DE FRIEDRICH SCHLEGEL (2): LA CRITIQUE, L'IRONIE ET L'IMPRÉVU

Assurément, chez Friedrich Schlegel, la narration romanesque est — non pas supérieure comme on le dit trop souvent selon nous —, mais au moins plus efficace, plus opératoire que le langage philosophique traditionnel, dans le cadre d'une poïétique devant maintenir en tension le transcendantal et l'historique. Il s'agit bien d'une *opération pratique* de part en part. La forme romanesque doit pratiquement subvertir le savoir institué et chemin faisant agir sur la réflexivité du lecteur en l'invitant à interpréter des significations sans sortir de la tension entre historicité et déterminations universelles nécessaires, donc transcendantales. Schlegel reconduit cette tension pour elle-même, sans nulle *Aufhebung* à la clé. Le lecteur critique est pour l'écrivain ce que l'écrivain est pour le lecteur critique, à savoir l'autre social-historique susceptible de subvertir les déterminations du texte en les comprenant individuellement, sans toutefois prétendre à une traduction intégrale. Individualiser, c'est déjà déterminer, ou plutôt re-déterminer. Cette opération suppose cependant un moment d'indétermination, redéployé pour lui-même par la réflexivité critique.

Friedrich Schlegel ne se fait toutefois aucune illusion sur la possibilité d'instaurer un nouveau public. Nous citerons à ce propos trois fragments. Voici le premier: «Le but de la critique est, dit-on, d'éduquer le lecteur!

Qui veut être instruit doit être autodidacte. Cela est impoli, mais il ne peut en être autrement» (Schlegel F., 1996a, p. 115). Il n'y a ici nul cynisme aristocratique. Schlegel raille seulement avec ironie une certaine philosophie populaire des Lumières qui, faute de réflexivité ou de conscience de soi de son propre discours, fait l'impasse sur la nécessité d'activer le travail individuel de compréhension du lecteur, autrement dit, d'activer justement sa réflexivité. La critique ne saurait être extérieure à la réflexivité de l'œuvre, sous peine de devenir arbitraire, on s'en rappelle, car tel est le sens même de l'autonomie revendiquée: le lecteur devra donc s'y hisser «par lui-même». Cela, Schlegel le dit précisément dans le but de prendre au sérieux le public et le problème de son émancipation. On risquerait en effet de le prendre de haut à force de vouloir le former. Tel est le message du second fragment, toujours ironique, car Schlegel s'amuse en quelque sorte de ses propres ambitions: «Les gens qui écrivent des livres et s'imaginent ensuite que leurs lecteurs forment un public qu'ils doivent éduquer, en arrivent non seulement à mépriser ce soi-disant public, mais même à le haïr, ce qui ne peut conduire à rien» (Schlegel F., 1996a, p. 112). À le haïr, puisqu'il y a en effet fort à parier que ledit public ne soit jamais à la hauteur de l'œuvre. La critique et l'œuvre échouent à être «à la même hauteur», mais cet échec signe déjà la réussite éclatante du programme «historico-transcendantal», pour lequel un tel écart est nécessaire dans l'exacte mesure où il est imprévisible. Rien ne pourra y faire: quelle que soit sa «hauteur» — impossible à prévoir —, le public devra conflictuellement faire partie de l'œuvre. Sur ce point, et pour le coup, nous nous accordons avec Lacoue-Labarthe et Nancy, pour lesquels la littérature ou le théâtre actuels ne sont nullement sortis de quelque façon de ce «piège» dans lequel les romantiques nous auraient fait tomber; l'art contemporain ne cessant de savoir et de ne pas savoir, à tour de rôle, comment éduquer un public qui l'éduque. Schlegel note avec humour à ce propos: «On ne doit pas vouloir symphilosopher avec tout le monde, mais uniquement avec ceux qui sont à la hauteur» (Schlegel F., 1996a, p. 175). Nul n'est justement «à la hauteur» de personne.

Avec sa critique, pourrait-on dire, le public active l'historicisation de la poésie transcendantale. De son côté, la poésie transcendantalise ou universalise un public historique. Et inversement: le public transcendantalise une œuvre qui l'historicise. L'opération compréhensive est strictement immanente à cet aller-retour — ou mieux: à ce chiasme — puisqu'elle se produit dans le partage intersubjectif d'une même textualité singulière. Au reste, cette dernière énonce elle-même réflexivement comment il faut la

lire, dans le romantisme allemand, sans se référer à des canons arbitraires ou dogmatiques préexistant à l'*acte* de lecture. Transcendantalisme et historicité doivent accepter d'exister seulement sur un terrain hétérogène, celui de l'autre. Nous insistons sur l'idée selon laquelle la compréhension est une opération, sur le fait que quelque chose s'y «produise», au sens propre du terme, dans le partage intersubjectif. À de multiples endroits — et pour bien faire, il faudrait dire: partout — les romantiques suggèrent que le langage est de part en part performatif. Il faut prendre la *poiésis* au mot. Cela, à vrai dire, les romantiques le suggèrent moins qu'ils ne le «performent» eux-mêmes. Dans la compréhension, c'est-à-dire dans l'opération critique liée à la rencontre imprévisible et pour partie incompréhensible de l'autre, c'est-à-dire encore *dans* l'œuvre, finalement, quelque chose se produit, se fabrique, se réalise, et ce quelque chose doit d'abord s'entendre comme un *effet*, ressortissant de ce que Novalis nomme la «logologie» (au détriment, on l'aura compris, de l'ontologie). Rappelons ce fragment important du *Brouillon général*: «Penser est parler. Parler et agir ou faire sont une seule et même opération, seulement modifiée. Dieu dit: que la lumière soit, et la lumière fut» (Novalis, *Le brouillon général*, 2000, p. 79). Les effets (l'apparition de la lumière, de la compréhension, du sens) ne relèvent en rien d'une sorte de bénéfice secondaire du travail critique de l'œuvre dans sa bipolarité auteur-lecteur. Ils ne sont pas les accidents d'une écriture substantielle, d'une écriture dont l'essence se tiendrait en deçà de l'acte de lecture. Le langage participe de l'activité en général, héritée de Fichte, et ses effets se manifestent chez l'autre dans tout le champ de l'affectivité, de la représentation, du savoir, de la volonté morale — autant de dimensions de l'œuvre. Dans ses *Leçons sur l'art et la littérature*, August Wilhelm Schlegel écrit: «Or, comme l'esprit humain est d'abord tourné vers les effets, et que, avant d'apercevoir la raison de quelque effet étranger, il aperçoit celle des effets qu'il *sent* immédiatement en lui, il se *représente* toutes les modifications à l'image de son propre mode d'efficience, c'est-à-dire en tant qu'elles résultent d'une volonté, en tant qu'actions» (traduction dans Lacoue-Labarthe P. et Nancy J.-L., 1978, p. 365). L'esprit humain sent les effets de la *poiésis*, et il se les représente à partir de sa volonté, à partir de sa propre *poiésis*, réflexivement.

Avant d'en venir à Ludwig Tieck, évoquons brièvement l'ironie, car elle contient en elle, en même temps qu'elle en décuple la puissance, tout le cadre théorique schlegélien redéployé ici. Dans ses fragments critiques, Friedrich Schlegel écrit ceci: «L'ironie est la forme du paradoxe.

Le paradoxe est tout ce qui est, à la fois, bon et grand» (Schlegel F., 1996a, p. 107). Transcendantaliser l'histoire et historiciser le transcendantal par la production d'effets concrets sur le lecteur et sur l'auteur en retour, et ce à même la génération d'un public critique, partie prenante de l'œuvre dans l'exacte mesure où il est imprévisible, cela revient à accepter d'entrer dans les chemins sinueux du paradoxe. L'ironie est sans doute la mieux armée des techniques romantiques pour rendre compte de cette réalité. Le paradoxe est le suivant. D'une part, le romantique n'a pas prise sur les effets que sa poésie transcendantale, nécessaire et universelle, a sur l'autre historique et individuel. Inversement, il ne maîtrise pas davantage les effets sur son œuvre historique de la critique réflexive ou transcendantale, universalisante, émanant de l'autre. Car l'autre «transcendantalise» aussi bien sûr. Cette déprise, cette non-maîtrise des effets de la poïétique ne surgit pas — insistons-y — comme un défaut, mais relève d'une volonté d'autolimitation concrète de la *poiésis*. Cette volonté désire *activement* l'imprévisibilité de l'histoire, dont elle est, si l'on peut dire, *passive*. Du fond de son activité productrice d'effet, le romantique est simultanément passif de sa propre poïétique. D'autre part cependant, le romantique n'est passif des effets, qui sont autant de subversions et déjà d'altérations, c'est-à-dire de réflexions de l'œuvre, qu'au creux de son activité infinissante, visant à l'infini une maîtrise infinie, qu'il faudra en même temps tourner en dérision. Il faut paradoxalement, eu égard à ce que l'on vient de dire, «avoir prise» sur le public et vouloir maîtriser ses effets si l'on veut éduquer celui-ci et l'intégrer dans l'œuvre.

Le romantique désire d'un côté générer des effets précis, et activer ainsi la réflexivité d'un public que ce geste institue comme tel simultanément. Le public est en effet institué comme cette instance réflexive (sommée d'être «à la hauteur») capable d'entendre et de comprendre des effets précis, par l'intégration desquels il peut participer de la construction d'une identité de l'œuvre. Mais d'autre part, pour que la critique fasse partie de l'œuvre, pour qu'elle se manifeste ou se phénoménalise, elle doit s'inscrire en faux par rapport à ces effets, en les détournant, voire en ne les comprenant pas, détruisant ainsi l'identité de l'œuvre et la réfléchissant par là même. Sans quoi cette critique demeure invisible. Il n'y a pas de réflexivité sans reconduction du chaos ou du fond incompréhensible de toute compréhension, source de toute phénoménalisation. On voit ici très bien comment histoire et transcendantal se superposent de façon quasi parfaite, la rencontre de l'un et l'autre ne faisant que décupler la force d'un paradoxe déjà interne à la philosophie transcendantale de Fichte, à savoir la

position concurrente du fini et de l'infini combinée à leur présupposition réciproque, que vient renforcer la reconnaissance par Fichte du caractère sensible de la lettre, par opposition à l'esprit.

L'ironie est la maximisation de ce paradoxe: elle réfléchit, en une manière de gai savoir, l'impossibilité de se faire comprendre pour qu'il y ait compréhension, elle réfléchit la nécessité de ne pas avoir prise sur les effets de l'écriture pour qu'il y ait des effets à proprement parler et que ceux-ci aient une valeur réflexive, elle s'amuse du fait qu'elle est passive de sa propre activité, et désire un public «à la hauteur» quand bien même elle sait la nécessité qu'il ne soit jamais à la hauteur. L'ironie, exprimée à travers le *Witz* — ou trait d'esprit — ou bien dans le poème, ou encore dans le roman, participe toujours du travail de mise en abîme d'une œuvre, en même temps qu'elle signe l'hésitation, la précarité ou l'incertitude de la rencontre à la fois transcendante et historique avec l'autre. Elle garantit l'autonomie de l'œuvre et légitime sa prétention à vouloir l'infini, mais elle déconstruit en même temps la possibilité d'une absolue coïncidence du transcendantal et de l'histoire, de l'œuvre et du public, de la volonté et des effets. L'imprévu est le point de basculement de ce passage de l'histoire dans le transcendantal et vice versa. L'imprévu est le lieu à jamais paradoxal d'où se distribuent les *perspectives* historiques et transcendantales. Cela signifie aussi, il faut y insister, que le transcendantal, constamment réécrit, est aussi toujours surprenant pour l'individu immergé dans son histoire. Dans le cadre schlegélien, il n'y a ainsi nul besoin d'ériger cette événementialité originaire autour de laquelle tournent de nombreuses philosophies post-heideggériennes pour en faire, soit le point de fuite du transcendantal, soit, au contraire, une sorte d'archi-transcendantal, permettant la possibilité elle-même de la connaissance au-delà ou en deçà de l'histoire toujours singulière des individus et des collectifs. L'imprévu (puisque nous évitons à dessein ici le terme peut-être trop connoté d'événement) est l'imprévu de l'histoire *et* du transcendantal, il est l'imprévu de la *tension* entre l'une et l'autre, et il ne se situe à proprement parler nulle part en dehors de ceux-ci.

V. LUDWIG TIECK (1): L'AUTRE INCOMPRÉHENSIBLE DANS *ECKBERT LE BLOND*

L'imprévu devient alors un moment essentiel de l'ironie. Nous l'avons annoncé, à ce long détour schlegélien doit à présent succéder une lecture de Tieck. Souvent oublié par les philosophes connaisseurs du

postkantisme, ce romantique va selon nous renforcer la solidarité de l'ironie et de la non-maîtrise, de la surprise, de l'imprévu, tout en conservant la dimension de critique sociale et d'éducation du public déjà présente dans l'arrière-fond théorique mis en place par les membres de l'*Athenäum*, au premier rang desquels Friedrich Schlegel. Le travail de Tieck ne s'inscrit pas purement et simplement dans le prolongement de la démarche décrite ci-dessus. S'il n'est pas possible de faire droit, dans ces pages, à la spécificité bien réelle d'un cadre de pensée tieckéen, lui aussi marqué par ses inflexions propres, la grande proximité de Tieck avec Novalis et les frères Schlegel le rend à bien des égards complice des lignes de force générales de la *Frühromantik* esquissées ici. De plus, le détour théorique par Schlegel nous a semblé nécessaire dans la mesure où Tieck — c'est d'ailleurs l'une des raisons de son relatif oubli —, quoique très influencé par Karl Solger, et dans une certaine mesure par Schelling et Goethe, est sans doute moins théoricien que ses amis d'Iéna. Quand Friedrich Schlegel, contentant tout le monde, passe sans difficulté de l'écriture à la critique, de la philosophie à la philologie, puis de là à l'histoire, quand Novalis passe de Kant et Fichte à la physique et à la minéralogie, Tieck se montre sans doute moins polyvalent. Mais il est un vrai romantique, pour lequel la théorie se théorise d'abord dans la pratique. Auteur d'une œuvre considérable, il a testé la plupart des genres littéraires (contes, nouvelles, drames, romans, poèmes — certains extraits ayant par ailleurs été mis en musique par Brahms). Il est en outre l'auteur de traductions importantes de Cervantès et Shakespeare, les deux références incontournables du romantisme d'Iéna. Tieck est celui sur lequel on se trompe facilement. Kierkegaard notamment, dans son enquête sur le concept d'ironie, pointera la grande naïveté de ses contes — c'est là un stéréotype trop peu remis en question depuis. La tentation est facile, car Tieck est au genre merveilleux ce que Hoffmann, de la troisième génération romantique — le romantisme de Berlin — sera au genre fantastique. Or Tieck est le faux naïf par excellence. Seule une lecture rapide du merveilleux dans son œuvre pourrait donner à croire que celui-ci biffe cela même qu'il promet en réalité, à savoir une critique sociale (entre autres) fondée sur la reconnaissance partagée par l'auteur et son lecteur du caractère imprévisible des effets de la *poiésis* — à charge pour l'ironie de révéler cette indétermination, dont le but est, du moins en partie, de hanter sans le supprimer le langage philosophique transcendantal.

Nous voudrions évoquer deux textes. Le premier est un conte du jeune Tieck intitulé *Der blonde Eckbert* (*Eckbert le blond*). Il date de

cette époque foisonnante, au cours de laquelle les romantiques présentent de façon de plus en plus précise les pouvoirs de la narration, qui apparaît encore confusément comme une alternative au langage de la philosophie transcendante. «Confusément», dans la mesure où, à l'époque de ce texte écrit en 1796 et publié en 1797, l'aventure collective de l'*Athenäum* n'a pas encore commencé et le cadre théorique décrit à l'instant est à l'état d'ébauche. Dans ce récit fascinant, Tieck joue sur le caractère universel du genre du conte pour le subvertir. Au premier regard, tout y apparaît en effet absolument nécessaire. De prime abord, le monde merveilleux est un monde clos et fermé, foncièrement anhistorique, à l'image des catégories kantienne. Les personnages n'ont pas la pleine maîtrise de leur monde, mais le monde, c'est-à-dire au fond le destin, semble les maîtriser absolument. Toutefois, en progressant dans la lecture, le lecteur comprend qu'en fait c'est l'indétermination même de la *poiésis* individuelle et collective qui y est mise en scène et dépeinte, dans ce conte où alternent le merveilleux et le terrifiant.

Eckbert est un chevalier vivant dans les montagnes du Harz, et habité par une sourde mélancolie. Bien qu'il soit très amoureux de son épouse, il semble porter le deuil de quelque chose de secret, d'inavouable — un deuil relevé encore par la difficulté du couple à avoir un enfant. La perte, ici, est indéterminée, même si l'on pressent que son explication réside dans le conte dont, nous est-il signalé, *il faut se méfier*. Ce sera une première mise en abîme, doublée d'un avertissement. Dès les premières pages du conte de Tieck, Bertha — l'épouse du chevalier — va elle-même raconter une longue histoire au coin du feu, dont le schéma narratif est tout à fait celui d'un conte. Cette histoire est contée à Walther, le seul ami du couple, et en présence du mari, qui en avait déjà connaissance. Bertha fait précéder son histoire d'un avertissement: «Si étrange que puisse paraître mon récit, ne le tenez pas pour un conte (*Nur haltet meine Erzählung für kein Märchen, so sonderbar sie auch klingen mag*)» (Tieck L., *Der Pokal und andere Märchen/La coupe d'or et autres contes*, 2011, éd. bilingue, p. 136-137. Dorénavant: P). Il ne s'agit pas en réalité de laisser entendre que la vérité se trouverait dans un «réel» à distinguer du conte, puisque ce récit ne fait que réfléchir le conte de Tieck et le porter à la puissance tout en lui permettant de s'autolimiter. Il s'agit plus subtilement — et ironiquement — d'inviter à entendre la vérité *du conte*, en même temps que son danger. Le conte met en scène un monde dans lequel tout semble réglé avec une telle nécessité que celle-ci doit bien camoufler quelque part un dangereux dysfonctionnement.

Le conte dans le conte est la propre histoire de Bertha, du moins l'histoire de son enfance. Jeune fille maladroite et incapable, elle représente une charge aux yeux de ses pauvres parents. Elle rêve de devenir riche et de les combler, mais ces «représentations étranges (*seltsamen Vorstellungen*)» (*P*, p. 138-139), lui font tourner la tête. Un beau jour, elle s'enfuit, et parcourt ainsi plusieurs kilomètres dans la forêt. La confrontation à l'inconnu, à l'imprévu devient alors entièrement structurante. Elle parvient à un massif montagneux, ce qui suscite en elle une terrible frayeur. L'autre devient également effrayant: «Au bout d'un certain temps, je rencontraï des charbonniers et des mineurs dont je remarquai l'accent étranger; je faillis m'évanouir de peur» (*P*, p. 142-143). La nature devient étrange, menaçante, et progressivement, la solitude est totale. C'est de l'autre que le besoin se fait alors sentir: «Je ne saurais exprimer le désir (*Sehnsucht*) que je ressentais alors de voir un visage humain, dût-il m'emplir d'effroi» (*P*, p. 144-145). La surprise provoquée par l'audition d'un faible toussotement, bientôt suivie de l'apparition d'une étrange petite vieille qui l'accueille chez elle, est alors une délivrance. Il n'y a plus nulle ressemblance entre le chez-soi et l'autre, et Bertha, indistinctement dépossédée de toute maîtrise sur le cours des événements et en prise de façon inédite avec ceux-ci, entre en connivence avec le monde: «Pour la première fois, mon âme juvénile avait le pressentiment du monde et de ses événements (*Begebenheiten*). Je m'oubliais moi-même, j'oubliais la vieille; mon esprit et mes yeux n'étaient plus que vagabonde extase parmi les nuages dorés» (*P*, p. 148-149).

Or l'autre, l'autre imprévu, l'autre surprenant («Jamais je n'ai été aussi agréablement surprise» / «*Nie bin ich so angenehm überrascht worden*»; *P*, p. 146-147), est en son fond incompréhensible. La vieille sorcière est sans doute le personnage le plus fascinant du conte. Il est quasi impossible selon nous de comprendre ce qu'elle désire, ce qu'elle attend de la petite Bertha. Elle est diabolique et salvatrice en même temps — comme la nature à laquelle elle s'apparente —, et elle l'est dans l'exacte mesure où elle rend le destin de Bertha — puis de Eckbert et enfin du conte lui-même — à une forme d'indétermination, voire d'intraduisibilité. De façon explicite, d'ailleurs, cette altérité inattendue surgissant du fond des bois se manifeste phénoménalement comme énigme:

En l'observant — raconte Bertha — je fus prise de crainte, car son visage était perpétuellement en mouvement (*in einer ewigen Bewegung*), tandis qu'elle hochait la tête, sans doute en raison de son grand âge, à tel point que je ne parvenais absolument pas à savoir quels étaient ses véritables traits. (*P*, p. 152-153)

La jeune enfant se met alors au service de la vieille. Très vite, tout se renverse à nouveau dans la nécessité, et l'extraordinaire devient ordinaire du même coup: «Il me parut bientôt — dit Bertha — que tout devait être ainsi» (*P*, p. 154-155). La vieille possédait, outre un étrange petit chien, dont Bertha est incapable de se souvenir du nom, un oiseau extraordinaire. Ce dernier pondait chaque jour un œuf renfermant une perle ou une pierre précieuse. Pénétrée de cette atmosphère merveilleuse, Bertha apprenait à lire avec la vieille, et s'occupait aussi du ménage et des animaux, en particulier lorsque celle-ci partait dans l'une de ses nombreuses pérégrinations à la destination inconnue, avant de revenir plusieurs semaines, ou plusieurs mois plus tard. Elle vécut là ses plus beaux jours, se construisant «d'étranges représentations du monde et des hommes» (*P*, p. 156-157) à partir de ses rêves. Il est donc fait référence à sa propre poïétique constitutive de monde(s), entée dans le merveilleux, jusqu'au jour où une pensée obsédante fait son apparition — un impératif: voler l'oiseau et les pierres précieuses lors d'un prochain voyage de la vieille, revenir riche au village de ses parents, et se marier enfin avec un chevalier. C'est ce qu'elle fait un beau jour, non sans tuer l'oiseau de ses propres mains après avoir accumulé ce qu'il fallait de richesses, et que l'animal fût de plus en plus triste et mélancolique. Peu de temps après, la voilà mariée avec le chevalier Eckbert.

Le conte dans le conte s'achève à cet instant. Mais c'est alors que tout se fissure et que l'on entre dans le délire paranoïaque. En disant au revoir après avoir entendu le récit jusqu'au bout, l'ami Walther fait savoir à Bertha qu'il l'imagine très bien en train de jouer avec le petit «Stroh-mian». Or c'est là le nom du chien dont Bertha ne pouvait justement plus se souvenir depuis qu'elle avait quitté la vieille. Le lendemain, Bertha tombe gravement malade et Eckbert est inquiet et désespéré. Non seulement le seul ami du couple, sachant la raison de leur richesse, pourrait chercher à les voler, mais en outre il semble avoir partie liée avec le destin de Bertha. L'épouse de Eckbert lui dit être en combat avec elle-même, et hésiter entre deux attitudes: soit considérer qu'elle a imaginé Walther prononcer le nom du chien, soit reconnaître qu'il l'a prononcé. Voilà une hésitation que n'aura pas Eckbert lorsqu'un jour d'hiver, parti chasser, il tue Walther à l'arbalète. Revenu au château, il découvre Bertha morte. Eckbert va alors vivre seul, enfoncé dans une mélancolie aggravée. Une longue période s'écoule avant qu'il ne se lie ensuite d'amitié avec un jeune chevalier, du nom de Hugo. Il décide de lui raconter toute l'histoire après avoir gagné sa confiance, mais sitôt le récit achevé, il se

met à soupçonner Hugo et à lui trouver un sourire perfide ou hargneux (*hämisch*). Hugo ne lui adresse presque plus la parole et semble en outre conter l'aventure à d'autres personnes. Quand, en plus, Eckbert croit reconnaître chez Hugo les traits de Walther, c'en est trop. Il part à cheval sans but précis et chevauche jusqu'à en perdre haleine. Mais le premier paysan qui lui indique le chemin est encore Walther et, entendant bientôt le chant même de l'oiseau décrit par Bertha dans son récit, sa conscience s'enfonce dans la confusion.

Le texte poursuit: «Il ne pouvait résoudre l'énigme (*Rätsel*), à savoir s'il rêvait maintenant ou bien s'il avait jadis rêvé d'une femme nommée Bertha, les choses les plus merveilleuses se mêlaient aux plus quotidiennes, le monde environnant était enchanté, et il ne put plus maîtriser aucune pensée, aucun souvenir» (*P*, p. 186-187). «*Mächtig*»: c'est immédiatement à la maîtrise, à la capacité, à la puissance que Tieck fait appel. Là même où le délire psychotique clôt le monde et assigne tout visage à la plus stricte nécessité, Tieck indique qu'une telle maîtrise du monde suppose encore — plus que jamais — la totale dépossession de soi du moi poétique. Eckbert reconnaît pourtant faire encore face à une énigme. Il y a donc toujours un matériau, fût-il délirant, en attente d'une traduction et d'une compréhension. La vieille surgit alors et lui crie: «Me rapportes-tu mon oiseau? Mes perles? Mon chien?» (*P*, p. 186-187). Elle lui révèle être elle-même Walther et Hugo, et lui annonce en outre que Bertha était sa sœur à lui (ce qu'il ignorait) et que, si elle n'avait pas trahi, elle aurait achevé son temps d'épreuve. Mais Eckbert, agonisant, entend déjà ces paroles confusément, mêlées aux aboiements du chien et au chant de l'oiseau. Nul ne comprend ce que veut ni ce que voulait exactement la vieille: mettre simplement Bertha à l'épreuve ou la détruire — certaines phrases suggérant qu'elle avait déjà scellé son sort? Et c'est au même visage mobile, à la fois amical et menaçant, à la même énigme, que devra se confronter Eckbert à la fin sans qu'il n'y ait de solution (car une explication n'est pas une solution): est-il fou ou pas, rêve-t-il ou ne rêve-t-il pas, etc.?

De multiples interprétations sont évidemment possibles (d'autant qu'il y a un inceste). Mais quelle que soit la voie interprétative choisie, on ne peut éviter de souligner la profonde ambivalence de chacun des éléments du récit. Dans le cadre de cet article, nous retiendrons seulement l'oscillation entre nécessité et indétermination. De prime abord, Eckbert n'a pas prise sur sa poétique: il est fou, et est joué par le monde — de même que le conte est le lieu de la nécessité du destin. Toutefois, à cette

nécessité s'oppose immédiatement la prise de conscience par le lecteur qu'il s'agit bien de la poïétique d'Eckbert et de nul autre. Voilà un paradoxe éminemment ironique chez Tieck: Eckbert a l'impression d'avoir tout inventé, mais il ne peut plus sortir de son invention. Il s'est tellement bien autoposé et autolimité dans le conte que le conte est la réalité dans laquelle il s'est lui-même enfermé. Au moment où cette hyper-maîtrise sur ou de la réalité se manifeste dans le conte, ou *en tant que* conte, Eckbert se défait totalement de sa propre maîtrise. Sa mélancolie inaugurale s'éclaire alors. Eckbert était dans le deuil, la perte à jamais d'une prise sur une histoire qui se dérobe, victime de ses propres effets. On est loin du *Clavis Fichtiana* de Jean-Paul, tournant en dérision la philosophie iénaenne de Fichte avec une perfidie côtoyant l'authentique méchanceté — philosophie dont il avait au reste une compréhension assez faible. Certes, Tieck n'avait sans doute pas une meilleure connaissance *thématique*, immédiate et explicite, de Kant ou Fichte. En tout cas, elle était moins précise que celle de Schlegel ou de Novalis. Mais quoi qu'il en soit de sa compréhension effective du transcendantalisme, la construction par Tieck d'un moi poïétique aux prises avec la nécessité de son destin semble faire signe ironiquement — une ironie de part en part constructive — vers l'autonomie de la *poiésis* en question. Voilà justement l'apport de la narration au langage transcendantal de la nécessité — par où Tieck se tient bien dans le prolongement du programme de l'*Athenäum*. En narrant un destin réglé par la nécessité du conte, Tieck creuse simultanément cette nécessité à l'aide du travail négatif de l'ironie, celle-ci soulignant à la fois pour le lecteur et pour Eckbert que l'indétermination de l'histoire joue à parts égales avec la nécessité du destin, ou de l'activité poïétique, celle qui écrit et crée des mondes — comme le fait en réalité la philosophie transcendante, inventant poïétiquement ce qui est nécessaire et universel pour l'homme. Eckbert est passif de sa propre *poiésis*, comme l'écrivain est passif des effets qu'il produit sur son public imprévisible, comme Bertha est passive de l'inconnu dans sa fuite en avant, mais pour autant que Eckbert, Bertha et l'écrivain romantique soient tous les trois la source paradoxalement active de cette passivité.

Pour le dire plus clairement encore, on ne peut pas dire de ce conte que se dégagent en concurrence — comme c'est souvent le cas dans le conte traditionnel — d'un côté un sentiment de nécessité du destin, *pour le troisième œil*, celui du lecteur, et de l'autre côté un sentiment ponctuel d'effraction de l'imprévu ou de l'indéterminé, *pour l'œil des personnages*. Comme si tout était de toute façon joué par avance, du point de

vue du lecteur, déjà acquis, avant les personnages qui devront le découvrir, à une nécessité hétéronome et hétérogène à ceux-ci. Ici, l'effraction de l'indéterminé se produit en fin de compte dans l'œil du lecteur lui-même, lorsqu'il réalise l'autonomie paradoxale — ou ironique — de Eckbert, dans sa folle autolimitation. Eckbert est coincé dans un hypernécessitarisme parce qu'il s'y est mis lui-même librement, craignant par trop la rencontre imprévisible avec l'*alter* (*W-alther*) dont il est forcément passif, mais se déposédant lui-même, par ce renoncement à l'autre, de sa propre activité autonome. Le jeu des perspectives s'en trouve d'autant plus renforcé. Car Eckbert n'est littéralement qu'un angle de vue (*Ecke*) sur Bertha, par où il peut se réfléchir lui-même dans son activité productrice, au point ici de ne plus voir de différences entre les visages du miroir de sa *poiésis*.

Dans *Eckbert le blond*, la dimension de critique sociale, se surajoutant à la critique du nécessitarisme transcendantal, est discrète, mais déjà présente. Tant la solitude que le délire semblent s'imposer à Eckbert comme l'unique moyen de transformer un rapport à soi et aux autres figé par la nécessité des convenances sociales. Puisque ici tout comportement est excessif, il faut dire que Eckbert répond à cette fixité du social-historique par une fixité encore bien plus pathologique. On comprend simultanément que la convoitise, le désir bourgeois de posséder des richesses, a des conséquences désastreuses (l'inceste, la stérilité du couple, la folie de Eckbert). Là où le conte traditionnel sédimente souvent des structures sociales instituées et appuie leur nécessité, le romantisme subvertit le genre populaire en le réfléchissant: le conte dans le conte apparaît sous forme d'avertissement pour le lecteur et l'oblige à remettre en cause ses catégories. Celui qui sait entendre l'ironie comprend alors que le conte invite à la critique — à la critique sociale et à la critique littéraire en même temps. *D'une part*, le lecteur «à la hauteur» comprend que vouloir se passer de la rencontre imprévisible avec l'autre est une dangereuse illusion en même temps que la solitude et le délire étaient néanmoins déjà une manière de problématiser la rigidité des structures sociales. Simultanément, le retour «païen» à la nature, dont le caractère énigmatique rend cette dernière solidaire du visage d'autrui, réfléchit et problématise l'*ethos* chrétien dans un même élan. Si ce dernier n'est jamais purement et simplement renvoyé du côté de la fixité dans le romantisme allemand — car celui-ci a également de nombreuses ambitions pour la religion —, il est accusé d'oublier souvent son enracinement dans la plasticité même de la rencontre avec l'autre, dont la nature devient le paradigme. *D'autre*

part, le conte jouant réflexivement à être un conte, il devient une adresse au lecteur inconnu et à jamais imprévisible, une invitation à critiquer cela même que l'on pourrait croire soustrait à toute critique, à savoir le conte, organe de réflexion, et non plus diffusion anhistorique à force d'être transhistorique d'archétypes irréflechis. L'historique et l'indéterminé pénètrent par la narration dans la nécessité du conte populaire, genre que l'on dit souvent «sans âge». Le lecteur dispose alors de toute latitude pour être «à la hauteur», sans jamais l'être vraiment bien sûr, et tout en demeurant pour l'auteur aussi incompréhensible que la sorcière au visage éternellement mobile et fluant.

VI. LUDWIG TIECK (2): LE TRANSCENDANTAL ET LA CRITIQUE SOCIALE DANS *LES CHOSES SUPERFLUES DE LA VIE*

Pour achever cette recherche, examinons à présent un second texte de Tieck. Il s'agit d'une nouvelle bien plus tardive (rédigée en 1839), dont le titre est: *Des Lebens Überfluss* (*Le superflu de la vie* ou bien *Les choses superflues de la vie*). L'Allemagne est cette fois entrée de plain-pied dans l'industrialisation (ou elle est sur le point de l'être) et la critique sociale va se faire beaucoup plus acerbe — la société bourgeoise est critiquée explicitement. Avec *Des Lebens Überfluss*, le contexte social a changé, mais l'exigence demeure la même trente années plus tard — c'est donc à dessein que nous nous y référons ici. L'ironie portera d'un seul tenant sur la nécessité anhistorique, non plus du conte, mais bien du langage universalisant de la philosophie *et* sur les catégories sociales de la bourgeoisie. Comme l'indique le titre, il s'agit d'une enquête sur le nécessaire et le contingent. Heinrich, jeune homme de condition modeste, tombe amoureux de Clara, une riche aristocrate. Comme les milieux sociaux des amants sont incompatibles, les familles ne peuvent accepter cette union contre nature. Ils vont donc s'enfuir et louer l'étage d'une maison éloignée de la ville. Si l'amour est seul nécessaire pour vivre, les biens matériels apparaissent vite comme superflus pour Heinrich et Clara, de toute façon condamnés à vivre pauvrement. Heinrich, ainsi, n'aura bientôt plus de quoi acheter du bois pour se chauffer l'hiver. Il décide donc de scier puis de brûler marche après marche l'escalier menant à leur appartement, après avoir débité et brûlé la rampe. Quoi de plus superflu et contingent qu'un escalier? Reclus à l'étage, le couple est littéralement coupé de la base, de l'opinion, du sens commun, comme l'est le philosophe

qui, arraché à la *doxa* depuis Platon, s'occupe seulement du nécessaire, et qui n'en est pas moins surprenant aux yeux des autres par là même. Faire un feu avec les marches de son escalier, voilà évidemment une attitude imprévisible pour Heinrich et Clara eux-mêmes, au regard de la bonne éducation qu'ils ont reçue dans le passé. Mais cet épisode est d'abord une surprise pour la bonne société bourgeoise qui, elle, va y perdre tous ses repères. Il est à ses yeux impensable qu'une telle action puisse se produire.

On comprend très vite que l'altitude du couple permet de remettre en cause de façon réflexive la nécessité des catégories dans lesquelles on pense: non seulement les catégories des amants ou celle des bourgeois, mais également celles du lecteur. Là se tient l'ironie: s'il s'agit de prime abord d'évincer le superflu pour ne retenir que le nécessaire (l'amour), la narration — par une critique du langage philosophique, langage de la nécessité — inverse ironiquement les instances et montre que la seule nécessité c'est celle d'accueillir l'imprévisible et la contingence des situations social-historiques. Voilà ce que Heinrich et Clara, philosophes ridicules sans doute, donnent à penser. Si de prime abord, leur affaire, c'est le nécessaire au détriment du superflu et du contingent, il faudra comprendre que la seule nécessité consiste circulairement à accueillir l'imprévu d'une relation par trop incompréhensible pour le sens commun. Non pas pour s'accommoder seulement de l'imprévu, mais dans la mesure où l'imprévisibilité de la vie est la seule garantie qu'une transformation de celle-ci soit possible. Au plus on s'entoure de choses nécessaires, au moins on accède à la vie dans la multiplicité de ses histoires singulièrement vécues, comme y insiste Clara, jugeant superflu ce qui est nécessaire pour les autres. Il faut rendre superflues les catégories sociales elles-mêmes. En même temps, pour rester en contact avec cette société que l'on critique, il est nécessaire d'avoir un escalier, il est nécessaire de pouvoir sortir de chez soi. L'ironie fonctionne dans la démesure: en se coupant du monde social institué, de façon radicale, en supprimant le plus nécessaire — un escalier —, on en dit le caractère superflu au regard de la vraie nécessité: celle d'une perpétuelle remise en cause du nécessaire. Le caractère excessif de Heinrich et Clara produit un effet de surprise sur l'opinion bourgeoise, à laquelle Tieck assimile subtilement son lecteur.

Récemment, dans le champ de la philosophie, Philippe Grosos est revenu sur l'ironie romantique, faisant droit de façon exemplaire et originale à Tieck, et notamment à *Des Lebens Überfluss* (cf. Grosos P., 2009, p. 63-91). Sans doute cet auteur sépare-t-il, de façon un peu

«brutale» selon nous, une ironie authentique, présente typiquement chez Tieck, à entendre comme une ironie du réel (inspirée par Maldiney, pour lequel le réel se définit par son surgissement événementiel, et s'apparente à ce que l'on nomme «l'ironie du sort») et une ironie inauthentique, encore strictement langagière, celle d'un Schlegel. À nos yeux, le romantisme met justement à mal ce type d'opposition, et il n'est pas d'«ironie du réel», chez Tieck, qui ne soit simultanément et à vrai dire d'abord, une ironie «du conte», et une ironie de la rencontre — langagière — entre transcendantal et histoire, l'un étant aussi «réel» que l'autre. Pour autant, et sans revenir ici sur cette question, Grosos fait ressortir de façon convaincante la sensation d'imprévisibilité produite par la narration tieckéenne, et nous nous inspirons ici de sa très belle analyse.

Pour dire le besoin de «plasticiser» la vie sociale et ses catégories, de la rendre à son pouvoir d'accueillir l'imprévu et par là de se transformer réflexivement, Tieck va faire intervenir de façon ironique la *Critique de la raison pure* de Kant (dans un texte par ailleurs déjà chargé de références à Shakespeare, Cervantès, Jean-Paul ou Goethe). Tentant de rassurer Clara, stupéfaite, sur son entreprise, Heinrich va explicitement comparer l'espace, comme forme pure, universelle et nécessaire de la sensibilité, avec le caractère relatif et contingent d'un escalier. Voici ce passage :

Qu'est-ce que l'espace? Une donnée absolue, un néant, une forme de l'intuition? Qu'est-ce qu'un escalier? Une donnée relative, et nullement un être doué d'autonomie, juste une médiation, une opportunité d'accéder au haut depuis le bas, et combien d'ailleurs sont relatives ces notions mêmes de haut et de bas. Le vieux [c'est-à-dire le propriétaire de la maison] ne voudra jamais se laisser sortir de la tête qu'en cet endroit où se trouve à présent une béance, un escalier se trouvait bel et bien; il est à coup sûr trop partisan de l'empirisme et du rationalisme pour admettre qu'un homme digne de ce nom et que l'intuition profonde des transitions ordinaires n'ont que faire de cette mesquine et prosaïque approximation d'une si vulgaire échelle des concepts. Comment, depuis l'altitude de mon point de vue, lui faire comprendre tout cela dans la bassesse du sien? Il voudra s'étayer sur l'ancienne expérience de la rampe pour gravir commodément l'un après l'autre chaque échelon jusqu'aux hauteurs de l'entendement, et ne pourra jamais se rendre à notre intuition immédiate. (Tieck L., *Des Lebens Überfluß*, 2007, p. 50. Dorénavant: DLÜ. Trad. fr., *La foire/Les choses superflues de la vie*, 1994, p. 208-209. Dorénavant: trad.)

Bref: on peut bien débiter l'escalier, superflu, si seul est nécessaire l'espace comme forme pure *a priori* ou «donnée absolue», ainsi que le

dit maladroitement Heinrich. Reste pour le lecteur à entendre l'ironie : l'espace des philosophes, cette forme générale et abstraite, importe moins, en réalité, qu'un objet aussi singulier que l'escalier, dont le déblitage révèle soudain la contingence. Et, on l'a lu, Heinrich assimile l'escalier contingent et relatif — cette vulgaire « échelle des concepts » — à l'entendement et à ses catégories, pourtant nécessaires chez Kant. Heinrich et Clara sont de piètres philosophes en apparence seulement. Tieck veut nous faire entendre qu'il n'y a pas de catégorie, fût-elle transcendantale, qui ne soit transie par l'imprévisibilité et la plasticité de la vie social-historique. Heinrich craint explicitement que son propriétaire soit tellement attaché à la nécessité de son escalier — entendons : de mobiliser des catégories sociales toutes faites pour accéder au « haut » depuis le « bas » et vice versa — qu'il ne puisse comprendre cette vérité intuitive et immédiate dont les amants font l'épreuve, à savoir que l'amour rend toutes choses superflues, y compris les classes sociales. Certes, la transposition par Tieck des catégories kantienne en catégories sociologiques est lourde ; elle rend l'analogie cocasse et point n'est besoin de rappeler la complexité du kantisme contre la déformation tieckéenne... L'enjeu est plutôt de comprendre que la nécessité transcendantale n'a d'autre existence qu'historique et sociale. La société bien pensante est viscéralement attachée à ses catégories, car celles-ci lui permettent de classer les gens, et de s'élever comme on monte un escalier, passant d'un étage à l'autre, d'une classe sociale à l'autre. Ces catégories sont toujours plus bêtes et sournoises, et toujours plus nécessaires, à mesure que l'on « monte », et que, satisfait, l'on se croit enfin « à la hauteur ». L'escalier, cet entendement social, ce fil tendu entre les différentes couches sociales, est tellement nécessaire qu'il devient arbitraire. Heinrich et Clara vont donc anéantir cet escalier et supprimer ce faisant tout contact avec le monde extérieur. On comprend en retour, par l'excès même de ce geste, qu'une voie d'accès entre les individus est nécessaire. Le couple a quelque chose de délicieusement ridicule à ne rien faire de toute la journée, recevant de la nourriture grâce à un panier attaché à une corde, et à la servante du rez-de-chaussée qui accepte de les nourrir — comme quoi il est difficile de se passer de l'autre. Mais si la rampe d'accès, littéralement, à l'autre, n'est pas capable d'accueillir la surprise, celle d'une union amoureuse mettant en péril les escaliers communément empruntés, alors il faudra les scier et les brûler, comme on le fera pour les catégories dégagées par une écriture philosophique de la nécessité. On l'aura compris, tout cela est d'abord surprenant pour la *vox populi* elle-même, à

laquelle Tieck assimile, de façon volontairement grotesque, le langage philosophique traditionnel, ramenant ainsi celui-ci au lieu même d'où il croyait s'échapper, à savoir la *doxa* — là où Heinrich et Clara sont les vrais «philosophes» :

Ah les généralités! s'écria [Clara]. Les maximes, les préceptes, et quelque nom qu'on veuille donner à ces sornettes: je ne saurais dire comme je hais tout ce fatras inintelligible [...]. Le philosophe, qui réduit tout au général, trouve une règle à tout; il peut tout incorporer à son prétendu système, il ne doute jamais, et cette assurance dont il se targue, cette inaptitude au doute dont il s'enorgueillit, ne sont que son inaptitude à expérimenter authentiquement quelque chose (*DLÜ*, p. 32. Trad., p. 191-192).

À la philosophie, trop générale et trop nécessaire, Clara opposera alors l'individuel, le poétique, la pensée vécue singulièrement, c'est-à-dire expérimentée comme surgissement de l'imprévisible. Le texte fait allusion à de multiples reprises à l'imprévu, à l'inattendu, à l'histoire en fin de compte, que seule la narration romantique pouvait opposer au langage transcendantal ou du moins, comme le voulait Schlegel, pouvait faire co-exister avec ce dernier dans une forme de tension irrésolue. «*Carpe diem!* Jouis du jour qui se présente à toi, donne-toi toute entière à lui, prends-en possession comme d'un jour qui ne reviendra plus jamais» (*DLÜ*, p. 30. Trad., p. 190), suggère ainsi Heinrich à sa femme. «On peut très bien vivre sans serviettes» (*DLÜ*, p. 7. Trad., p. 167) note avec conviction Heinrich dans son journal intime, considérant la superfluité de chaque chose. Mais la contingence des choses n'est pas tout. Encore faut-il s'assurer que ce qui arrive de façon contingente soit surprenant. Ce serait là, au reste, la seule distinction que nous proposerions ici entre le contingent et l'imprévu, car un objet contingent peut sans contradiction ne pas surprendre. Or, qu'il surprenne, voilà ce que l'on attend de lui. Voilà pourquoi, s'adressant à Clara, Heinrich lui demande, faisant sans doute allusion à la *Naturphilosophie* de Goethe: «[Crois-tu] que ces fleurs et ces pétales reviennent suivant certaines règles, ou bien qu'elles se transforment de façon toujours nouvelle et d'une manière fantastique? (*oder sich phantastisch immer neu verwandeln*)» (*DLÜ*, p. 9. Trad., p. 169). La dernière possibilité a bien sûr sa faveur. L'inattendu est d'ailleurs la condition même de toute rencontre, amoureuse de surcroît. «Mon Dieu! s'écria [Clara, évoquant leur rencontre]. Comme cet instant merveilleux vint alors nous surprendre, de façon si étrange et inattendue (*unerwartet*)» (*DLÜ*, p. 17. Trad., p. 177). Après s'être plainte à son mari du fait que le bois de chauffage était épuisé, Clara se voit

répondre ceci, en un clin d'œil à Shakespeare: «Qui sait s'il ne se trouve pas une forêt là où on l'attend le moins; Macbeth a bien vu la forêt de Birnam s'avancer vers lui; il est vrai que ce fut pour sa perte» (*DLÜ*, p. 23-24. Trad., p. 183). Voilà tout ce que n'entendent ni la philosophie transcendantale ni la *vox populi*. La nouvelle commence d'ailleurs au moment où l'incident a déjà eu lieu, et le lecteur est plongé dans les «on-dit». Voici ce passage:

Tantôt l'on disait qu'un traître et rebelle avait été découvert et arrêté par la police, tantôt c'était un mécréant, lequel, acoquiné avec d'autres athées, voulait extirper le christianisme entier à la racine et qui, après une résistance acharnée, avait fini par se rendre aux autorités; dans son cachot solitaire, il avait désormais tout loisir d'opter pour des principes et convictions plus justes. Il avait d'abord résisté, disait-on, retranché chez lui avec de vieux fusils de rempart et même un canon, et avant qu'il ne se rende, le sang avait coulé, si bien que le Consistoire ainsi que la justice criminelle allaient requérir son exécution. Un cordonnier féru de politique disait savoir que le prévenu était un agent diplomatique qui, à la tête de nombreuses sociétés secrètes, entretenait les plus étroits contacts avec tous les révolutionnaires d'Europe. (*DLÜ*, p. 3. Trad., p. 163)

La nouvelle reprend alors le fil chronologique depuis le début. Bien plus tard, on assiste à l'arrivée de la police, renforcée par tout un attroupement local, après que le propriétaire, revenu de vacances, se soit plaint de n'avoir point retrouvé son escalier. On ne peut reproduire ici l'échange savoureux entre le propriétaire et son locataire, sans doute le meilleur moment du récit. Un seigneur intéressé par l'affaire se renseigne auprès de quidams. Un bossu lui dit: «C'est une vraie secte, Excellence, ils veulent détruire tous les escaliers, au motif qu'ils sont impies et superflus» (*DLÜ*, p. 59. Trad., p. 218). Voilà bien le problème: le superflu n'étant par définition pas nécessaire, et le nécessaire étant ce qui seul fait loi, il n'y a plus aucune distance entre le superflu et l'impie, d'où l'intérêt sans doute de Tieck pour le paganisme et le thème d'une régénération de soi dans et par la nature (l'influence de la *Naturphilosophie* de Schelling, de Goethe ou de son ami Novalis appuie d'ailleurs cette interprétation). C'est pourquoi, comme l'indique l'extrait cité plus haut, Heinrich et Clara auraient voulu «extirper le christianisme à la racine». C'est du moins ce que croient les bourgeois et les philosophes transcendants, faute d'avoir su lire correctement dans la nature comme dans le visage d'autrui, où l'inattendu s'invite avec force plus qu'il ne s'atteste sagement. Tout ceci ne va pas, chez Tieck, sans un constant recours à l'ironie, dont la réflexivité rappelle aussi bien la nécessité du nécessaire

— car nous n’y coupons pas — que l’imprévisible radical dont toute nécessité est le surgeon, dès lors que l’Autre, possible et impossible, est le seul «lieu» du *logos*.

Augustin.Dumont@usaintlouis.be
Université Saint-Louis
Boulevard du Jardin Botanique, 43
B – 1000 Bruxelles

Augustin DUMONT
Chargé de recherches
du F.R.S.-FNRS

BIBLIOGRAPHIE

- BENJAMIN, Walter (1986). *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*. Trad. par Ph. LACQUE-LABARTHE et A.-M. LANG. Paris, Flammarion (coll. La philosophie en effet).
- BERNER, Christian (2002). «L'idéalisme transcendantal de Friedrich Schlegel. Sur la réflexion philosophique dans les *Leçons de philosophie transcendante* (1800-1801)», *Symphilosophie. Friedrich Schlegel à Iéna*. Éd. par D. THOUARD. Paris, J. Vrin (coll. Bibliothèque des textes philosophiques), p. 133-164.
- BERNER, Christian (2007). *Au détour du sens. Perspectives d'une philosophie herméneutique*. Paris, Cerf (coll. Passages).
- DUMONT, Augustin (2013). «Qu'est-ce que dire "je suis"? Étude sur la question du langage chez Fichte», *Les Études philosophiques*, 105/2 (2013), p. 179-199.
- FICHTE, Johann Gottlieb (1962-). *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*. Éd. par R. LAUTH. Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog.
- (1999). «Les principes de la *Doctrine de la science*», *Œuvres choisies de philosophie première. Doctrine de la science (1794-1797)*. Trad. par A. PHILONENKO. Paris, J. Vrin (coll. Bibliothèque des textes philosophiques).
- GRANDJEAN, Antoine (2009). *Critique et réflexion. Essai sur le discours kantien*. Paris, J. Vrin (coll. Bibliothèque d'histoire de la philosophie).
- GROSOS, Philippe (2009). *L'ironie du réel à la lumière du romantisme allemand*. Lausanne, L'Âge d'Homme (coll. Être et devenir).
- LACQUE-LABARTHE, Philippe, et NANCY, Jean-Luc (1978). *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris, Éd. du Seuil (coll. Poétique).
- NOVALIS (2000). *Le Brouillon général*. Trad. par O. SCHEFER. Paris, Allia.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph (1976-). *Historisch-Kritische Ausgabe*, im Auftrag der Schelling-Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Éd. par J. JANTZEN et T. BUCHHEIM. Stuttgart, Frommann-Holzboog.

- (2008). «Sur la possibilité d'une forme de la philosophie en général», *Prémiers écrits (1794-1795)*. Trad. par J.-F. COURTINE et M. KAUFFMANN. Paris, Presses Universitaires de France (coll. Épiméthée) (1^{re} éd. 1987).
- SCHLEGEL, Friedrich (1958-). *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Éd. par E. BEHLER. Paderborn, Schöningh.
- (1996a). *Fragments*. Trad. par Ch. LE BLANC. Paris, José Corti (coll. En lisant, en écrivant).
- (1996b). «De l'impossibilité de comprendre». Trad. par D. THOUARD, *Critique et herméneutique dans le premier romantisme allemand*. Lille, Presses Universitaires du Septentrion (coll. Opusculs Phi), p. 263-276.
- (2002). Traduction partielle des *Leçons sur la philosophie transcendantale* dans: *Symphilosophie. Friedrich Schlegel à Iéna*. Éd. par D. THOUARD. Paris, J. Vrin (coll. Bibliothèque des textes philosophiques).
- SCHNELL, Alexander (2011). *Hinaus. Entwürfe zu einer phänomenologischen Metaphysik und Anthropologie*. Würzburg, Königshausen & Neumann.
- THOMAS-FOGIEL, Isabelle (2000). *Critique de la représentation. Étude sur Fichte*. Paris, J. Vrin (coll. Bibliothèque d'histoire de la philosophie. Nouvelle série).
- THOUARD, Denis (2001). «La question de la "forme de la philosophie" dans le romantisme allemand», *Methodos*, 1 (2001) 1, p. 153-170.
- (2007). *Le partage des idées. Études sur la forme de la philosophie*. Paris, CNRS Éd. (coll. CNRS Philosophie).
- TIECK, Ludwig (1994). *La foire/Les choses superflues de la vie*. Trad. par N. TAUBES. Paris, Aubier (coll. Domaine allemand).
- (2007). *Des Lebens Überfluß*. Éd. par H. BACHMAIER. Stuttgart, Philipp Reclam.
- (2011). *Der Pokal und andere Märchen/La coupe d'or et autres contes*. Éd. bilingue et trad. par A. BÉGUIN. Paris, Gallimard (coll. Folio bilingue, 172).

RÉSUMÉ — Cet article a pour objectif d'étudier quelques-unes des transformations qui s'opèrent sur le *langage* de la pensée postkantienne, en particulier sur le langage romantique de Friedrich Schlegel et Ludwig Tieck. L'on part tout d'abord d'une critique du langage transcendantal, que vient renforcer une réflexion sur l'insuffisance du schème postkantien de l'auto-engendrement. S'il ne quitte jamais tout à fait un tel langage transcendantal, lesté de réflexivité, *L'Athenäum* cherche à défier constamment le transcendantal par un recours à l'imprévisibilité de l'histoire, et à défier la contingence de l'histoire par le caractère toujours imprévu de la nécessité transcendantale que l'on ne cesse de reconstruire. On tente de montrer que telle est la condition d'une véritable critique esthétique qui soit aussi, et par là même, une critique sociale ouverte et inachevable. Sur ce chemin, la narration devient une alliée stratégique indispensable. C'est pourquoi, après le déploiement du projet schlegélien, l'on étudie deux réalisations littéraires de Ludwig Tieck, jouant de façon particulièrement frappante le dialogue entre le nécessaire et le contingent, dont le pivot est l'imprévisibilité.

ABSTRACT — The aim of this article is to study some of the transformations that take place in the language of post-Kantian thought, in particular in the romantic language of Friedrich Schlegel and Ludwig Tieck. We set out first from a criticism of transcendental language, which is reinforced by a reflection on the insufficiency of the post-Kantian schema of self-engendering. If it never entirely abandons this kind of transcendental language weighed down by reflexivity, the *Athenäum* seeks constantly to challenge the transcendental through recourse to the unpredictability of history, and to challenge the contingency of history by the ever unforeseen character of transcendental necessity which is incessantly being reconstructed. We aim to show that such is the condition required for a genuine aesthetic criticism that is also and for this very reason an open and unfinishable social criticism. On this path narration becomes an indispensable strategic ally. For this reason, after setting out Schlegel's project, we study two of Ludwig Tieck's literary accomplishments, replaying in a particularly striking way the dialogue between the necessary and the contingent, the pivot of which is unpredictability (transl. J. Dudley).