

Symphilosophie

Revue internationale de philosophie romantique

La fille naturelle de Goethe à Berlin

Réflexions fichtéennes sur la *Darstellung*

Rubens Rodrigues Torres Filho

Présentation et traduction par Márcio Suzuki^{*}

L'auteur de ce texte, Rubens Rodrigues Torres Filho (1942-2023) était poète, essayiste et professeur d'histoire de la philosophie moderne à l'université de São Paulo, au Brésil. Son doctorat – *O espírito e a letra. Crítica da imaginação pura em Fichte (L'esprit et la lettre. La critique de l'imagination pure chez Fichte)*, publié en 1975 – est une lecture serrée de la *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (1794), dans laquelle il reconstruit toute l'articulation interne du texte, montrant qu'il s'agit d'un « livre à l'envers », à lire de la fin au début : la partie pratique prime la partie théorique, les deuxième et troisième principes ne sont pas moins indispensables aux conditions transcendantales de la connaissance et de l'action que le premier, la dialectique se fait toujours par une oscillation pendulaire entre la conscience naturelle et la conscience philosophante, etc. L'un des enjeux fondamentaux de son interprétation est que la question de l'*exposition (Darstellung)* – rapport entre l'esprit et la lettre – est déjà clairement thématisée dans l'*Assise fondamentale de la doctrine de la science*, c'est-à-dire : que l'exposition du savoir n'est jamais définitive, mais toujours approximative, « performative-perfective », autrement dit un mouvement interne de présentation et d'approximation infinies de l'absolu.

* Professeur, Département de Philosophie, Universidade de São Paulo / CNPq Brazil, Av. Prof. Luciano Gualberto, 315, Sala 1007, Cidade Universitária, São Paulo, SP, CEP 05508-010, Brésil – marciosuzuki@usp.br

Rubens Rodrigues Torres Filho écrivait ses textes sur l'histoire de la philosophie en *essayiste*, justement – on peut le supposer – en raison de cette compréhension d'un processus inachevé, d'un recommencement incessant de la réflexion et du mode d'exposition ; et même sa thèse académique fut conçue comme un *essai* et déclarée comme telle – un *essai*, bien sûr, *sui generis*, parce que rigoureusement construit et très approfondi, sans viser l'exhaustivité vu la richesse de l'objet traité. Selon lui, Novalis aurait très bien compris ce sens de la *Darstellung* fichtéenne, comme exposition du suprasensible dans le sensible, comme *Tätigkeit*, comme « action pratique dans le monde », à travers des « textes que nous appelons aujourd'hui littéraires »¹.

Cette identification de la littérature comme *Darstellung* apparaît dans la lettre de Fichte à Schiller, dans laquelle le *Wissenschaftslehrer* analyse les deux représentations de *La fille naturelle* de Goethe à Berlin. L'essai publié ici et qui fait à son tour le commentaire de cette lettre est articulé de manière rigoureuse, y compris dans la numérotation des sections². Dans la première section, l'auteur contextualise brièvement les représentations de la pièce et son échec retentissant dans la capitale prussienne ; ensuite, il résume copieusement l'intrigue, afin que le lecteur qui ne connaît pas le drame puisse suivre le fil de l'argumentation. Dans la deuxième partie de l'essai, Rubens Rodrigues Torres Filho traduit généreusement ladite lettre de Fichte à Schiller. La troisième section utilise l'idée de mise en scène théâtrale pour introduire le problème de la *Darstellung* philosophique, son lien avec l'imagination créatrice et la relation entre l'esprit et la lettre. L'originalité de l'idée fichtéenne de *mise en scène* se traduit par la possibilité qu'elle ouvre à la fois de critiquer et de rejeter l'idée classique de représentation, mais aussi de proposer à l'avance une forme alternative à l'ontologie de la présence. La section suivante cherche à montrer comment le concept de « lumière » introduit dans l'Exposition de 1804 est, en fait, un déploiement de la question de la *Darstellung* telle qu'elle est présentée dans l'*Assise fondamentale* de 1794. Contrairement aux lectures « évolutionnistes » du parcours philosophique de Fichte, la *Darstellung* est proposée comme le fil rouge qui guide toutes les expositions depuis la première présentation du système. Tous les nouveaux problèmes, tous les nouveaux sujets pouvant se présenter doivent être abordés dans cette perspective, c'est-à-dire suivant une ligne non pas « évolu-

¹ « Filosofia alemã e tradução [Philosophie allemande et traduction] ». Entretien avec Marcio Sattin, *Cadernos de filosofia alemã* 1 (1996), p. 76.

² Le texte a été publié pour la première fois sous le titre « Teatro e Teoria: *A Filha Natural* em Berlim (Théâtre et théorie : *La fille naturelle* à Berlin) » dans la revue *Discurso*, n° 8 (1978), p. 53-66. Il est paru après dans le recueil *Ensaaios de filosofia ilustrada (Essais de philosophie illustrée)* dont la première édition a été publiée en 1987 et la seconde, augmentée, en 2004.

tionniste », mais « expositive ». La cinquième partie dresse une approche très suggestive de la relation entre *exhibition* aristocratique (le « théâtre du monde » selon les termes de la noblesse de cour) et *inhibition* bourgeoise, montrant à quel point Fichte serait politiquement et sociologiquement conscient des concepts qu'il emploie. Le texte se boucle avec un petit commentaire sur le rapport entre Fichte et Goethe.

L'essai parle de lui-même, et il serait superflu de développer la façon dont la philosophie et la littérature s'y entremêlent habilement, sans laisser de place au dualisme tant combattu par le monisme fichtéen. Rubens Rodrigues Torres Filho a été traducteur d'œuvres de Fichte, mais aussi de Schelling, de Nietzsche et de Walter Benjamin, en portugais. La « prunelle de ses yeux » était le recueil de fragments de Novalis intitulé *Pólen* (« Pollen », *Blütenstaub*). Ce volume amorçait une collection publiée par la maison d'édition Iluminuras, dotée désormais de plusieurs titres et dont l'accent porte sur, mais pas seulement, l'idéalisme et le romantisme allemands³.

³ Nos remerciements vont à Julie Giangioffe pour la révision typographique et stylistique du texte.

1.

Au tournant du XIX^e siècle, encore sous le choc de la Révolution française, Goethe écrit la tragédie (*Trauerspiel*) *La fille naturelle*, dont le sujet lui a été suggéré par Schiller et inspiré par la lecture des *Mémoires historiques* de Stéphanie-Louise de Bourbon-Conti (Paris, 1798), où sont racontées les mésaventures d'une noble française pendant la période d'insécurité qui a suivi la Révolution. En 1803, la pièce est jouée deux fois à Berlin, avec un échec retentissant auprès du public et de la critique, et même huée le premier jour. Parmi le public, aux deux représentations, se trouve un spectateur enthousiaste – peut-être le seul : le philosophe Johann Gottlieb Fichte.

La pièce expose le destin d'Eugénie, seul personnage à porter un nom propre, bien qu'allégorique, en référence à son origine éminente : elle est la fille illégitime du Duc, oncle du Roi, et de la Princesse – dont la mort récente lui permettra de passer de l'existence cachée à l'éclat de sa véritable place dans le monde. *Reconnue* par son père et par le souverain, elle peut enfin apparaître ou, dans le langage de la morphologie de Goethe, *s'épanouir* (*Erscheinen*). Cependant, les sombres perspectives qui s'opposent à ce désir sont déjà symbolisées dans le premier acte. Alors que le Duc vient de confier au Roi, lors d'une pause dans la chasse, sa paternité secrète, on apprend que l'audacieuse amazone inconnue, qui fait partie de l'entourage et qui est (secret de polichinelle que tout le monde feint d'ignorer) la fille du Duc, vient de faire une chute mortelle : elle est portée sur scène comme morte, à la grande consternation de son père.

Lorsqu'elle reprend connaissance, Eugénie croit rêver : son père l'a reconnue devant le Roi et celui-ci, ravi, promet de la présenter à la cour lors de sa prochaine fête d'anniversaire. Le secret doit être gardé jusque-là, car le souverain est entouré d'intrigants et la situation politique est inquiétante. On sent, de façon énigmatique, que même entre le Roi et le Duc, règnent la méfiance et le danger. Eugénie n'a pas même le droit d'exprimer sa joie ou d'utiliser la clé que le Duc lui confie pour accéder au coffret-armoire contenant les vêtements et les accessoires qui conviennent à son statut de noble : elle a un frère, qui ne verra certainement pas son ascension d'un bon œil. La fille naturelle se console en pensant que ses qualités de douceur et d'esprit le séduiront, et son enthousiasme l'emporte de toute façon sur ses inquiétudes.

Mais chez lui, déjà, le Secrétaire conspire avec sa fiancée, la Préceptrice, pour tenter d'obtenir sa collaboration dans le dessein – qui intéresse son frère – de déchoir Eugénie de ses droits. La Préceptrice, qui aime beaucoup Eugénie, n'a pas d'échappatoire : elle acceptera de conduire son élève en

exil, tandis que ses complices répandront la nouvelle de sa mort, car le Secrétaire ne cache pas que la destitution est la solution la plus clémentine. « Eugénie ! Si seulement tu pouvais renoncer... » Mais Eugénie, qui arrive chez elle étourdie de bonheur et se précipite dans sa chambre pour écrire un sonnet exprimant sa stupéfaction, toute à son espoir, ne sent pas le danger. Lorsqu'elle reçoit le coffret-armoire de son père, son empressement est plus fort que ses paroles : elle va essayer ces parures, les offrir à sa Préceptrice, partager sa joie avec elle, sans écouter ses sombres avertissements. « Irréversible, chère amie, est mon bonheur. – Le sort qui vous frappe est irréversible. »

Au troisième acte, l'intrigue est consommée : le Secrétaire et l'Abbé, son complice, convainquent le Duc de la mort d'Eugénie, lui rappelant, à lui qui veut mourir, ses devoirs d'homme d'État en ce moment de crise. Eugénie, que son père croit morte dans un accident de cheval, se trouve dans le port le plus éloigné du royaume, conduite par la Gouvernante qui a reçu pour ordre de l'emmener aux Îles. Au généreux et droit Conseiller Judiciaire qu'ils rencontrent en attendant l'embarquement, la Préceptrice montre le sauf-conduit qu'elle détient et qui lui donne les pleins pouvoirs sur sa pupille. Le juriste est consterné par cet acte de force, mais doit accepter les explications qui lui sont données : l'existence d'Eugénie est devenue la pomme de discorde entre deux puissants partis, dont l'affrontement menace la stabilité du royaume. Il existe cependant un espoir de pardon pour elle : il lui suffit d'accepter de renoncer à son statut de noble en épousant un bourgeois.

Eugénie s'en remet entièrement à cet homme à l'allure digne, si bouleversé par son destin, révélant sa perplexité face au revers monstrueux dont elle est victime, à cette seconde chute – punition pour son innocente indiscretion ? Jalousie de son frère ? Un complot qui implique son père et le Roi et menace de détruire le monde ? Le Conseiller ne peut leur expliquer ; des puissances supérieures s'opposent à ce qu'elle retrouve son statut. Cependant, séduit par l'excellence d'Eugénie, il lui offre le seul moyen de salut qui lui reste en la demandant en mariage. En vain : les rêves de gloire d'Eugénie sont encore trop vivaces, elle sait que le renoncement serait définitif, et ne peut qu'exprimer sa gratitude pour la noble proposition. Même les supplications de la Préceptrice ne parviennent pas à la convaincre d'avoir recours à cet ultime moyen. Convaincue que sa compagne fait partie du complot, Eugénie décide d'appeler les gens du port, qui restent indifférents et la prennent pour une folle.

Ses appels à l'aide, que la Préceptrice ne tente pas d'arrêter, sont une succession de déceptions. Le jeune Gouverneur, qui s'approche avec sa suite pour assister au départ du navire, compatit avec l'étrangère et lui propose son

aide, mais se détourne aussitôt après avoir jeté un œil sur le sauf-conduit. Eugénie demande à voir ce papier si puissant. La Préceptrice ne refuse pas, mais le courage manque à la jeune fille : de peur d'accroître son désespoir en voyant la signature du Duc ou du Roi, Eugénie préfère se résigner et se réfugier dans la religion. Elle s'élançe alors vers le groupe de religieuses qui s'approche et supplie l'Abbesse de l'accueillir. Une fois de plus, lorsque l'Abbesse s'apprête à la prendre dans ses bras, la Préceptrice intervient et lui montre la lettre qui décide de tout. Même l'Église s'incline devant un tel pouvoir. Serait-ce Dieu ? Eugénie, pleine de courage, déplie le papier : « La main et le sceau du Roi ! »

L'heure de l'exil approche. La malheureuse veut se jeter à la mer, mais hésite. Entre la mort, l'exil et la déchéance, son esprit ne se repose pas. La peur de l'un la pousse vers l'autre. Un moine vient à sa rencontre. Eugénie veut le consulter comme un oracle. Le vieux sage ne peut que la conseiller en termes généraux : « – Entre deux maux détestés, choisis celui qui vous laisse le plus de place pour les actes pieux. Au lieu du mariage sans amour qui te menace, fais de bonnes actions et apporte la consolation aux Sauvages des Îles. » Au fond de ces paroles, Eugénie sent cependant un conseil plus urgent, une réalité plus terrible : se sauver, abandonner ce royaume menacé de ruine.

Et Eugénie comprend. L'immense pouvoir du Roi, exprimé dans ce sauf-conduit, est en fait un aveu d'impuissance : l'acte d'un « fantôme qui s'acharne vainement dans l'illusion de s'emparer du bien perdu ». Qu'en est-il de l'abandon de la patrie à l'heure du danger ? Même si elle reste inconnue, même si elle est reléguée dans l'obscurité, n'aura-t-elle pas un jour de la valeur ?

Lorsque le Conseiller vient lui apporter son cadeau d'adieu, regrettant d'avoir perdu si tôt le bonheur entrevu, Eugénie lui fait part de son changement d'avis, non par lâcheté mais par bravoure. Elle accepte de lui appartenir comme épouse, pourvu qu'il veuille bien l'accueillir comme un frère et lui permettre de vivre retirée, inconnue de tous, dans son domaine à la campagne, jusqu'au jour où, peut-être, des liens plus étroits les uniront. Confiante dans la parole de cet homme sérieux et honnête, Eugénie n'hésite plus à accomplir son renoncement. « C'est la plus belle preuve qu'une femme puisse donner ! Je n'hésite pas, je me hâte de vous suivre ! Voici ma main : allons à l'autel ! »

2.

Le 18 août 1803, Fichte écrit à Schiller de Berlin¹ :

J'ai très attentivement assisté à la représentation de *La fille naturelle* de Goethe les deux fois où elle a été jouée ici, et je crois que je me suis ainsi élevé, par ce médium, à tous les aspects possibles de l'œuvre. Bien que j'aie vénéré et aimé *Iphigénie*, *Tasso* et, dans un autre domaine, *Hermann et Dorothee* de Goethe, et que j'aie à peine considéré que quelque chose de supérieur fût possible, je préfère néanmoins cette œuvre à toutes les autres et la considère comme la plus grande œuvre maîtresse du maître² jusqu'à présent. Claire comme la lumière et, comme elle, insondable, chacune de ses parties se contractant vivement dans l'unité absolue et se déployant en même temps dans l'infini, comme elle. Cette rigoureuse cohérence organique fait qu'il m'est totalement impossible d'abstraire ou d'omettre l'une ou l'autre de ses parties. Ce qui n'est pas encore tout à fait clair dans la première partie, comme les allusions mystérieuses à une relation secrète entre le Duc et son fils, les machinations ténébreuses de l'un et de l'autre, et d'autres encore, préparent sans aucun doute ce qui va suivre et remplissent déjà l'âme d'un merveilleux frisson.

Qu'une œuvre d'une telle profondeur et en même temps d'une telle simplicité soit capturée et présentée (*dargestellt*) dans son esprit profond par n'importe quelle compagnie théâtrale existante est une chose à laquelle il faut certainement renoncer. Cependant, le bon spectateur doit percer le caractère borné de la mise en scène (*Darstellung*) pour parvenir à son idéal, puis percer celui-ci pour voir l'œuvre. C'est la voie que j'ai dû suivre et qui me semble juste lorsqu'il s'agit d'œuvres dramatiques. C'est peut-être pour cela que Zelter, qui a commencé par la lecture de la pièce et s'est formé à partir de là sa propre représentation (*Darstellung*) idéale, a été plus difficile à satisfaire en contemplant sa représentation effective que je ne l'ai été, moi qui, par ailleurs, ne peux me vanter d'être très facile à satisfaire. Or, attendre du spectateur ordinaire, en premier lieu, cette élévation au-dessus du caractère borné de la mise en scène (*Darstellung*) – dans des œuvres ordinaires, il en est dispensé, car la représentation (*Darstellung*) et la chose (*Sache*), parce qu'elles sont toutes les deux vulgaires et plates, coïncident très bien – ; attendre de lui, en outre, une attention soutenue pendant deux à trois heures, précisément parce que le tout est un tout et qu'il ne comprend aucune des parties s'il ne les comprend pas toutes – alors que dans les pièces de théâtre ordinaires, il peut être absent quand il veut et de nouveau attentif quand il veut, et malgré tout avoir toute chance d'apercevoir un tout, c'est-à-dire un entier... grain de sable – ; attendre de lui,

¹ J. G. Fichte, GA, III, 5, p. 203-207. (Note de la traduction.)

² En allemand : *höchstes Meisterstück des Meisters*. (Note de la traduction.)

enfin, le sens, qui fait totalement défaut, de *l'intériorité* de l'être humain et de *l'action* qui se déroule sur cette scène – c'est pour cela que le metteur en scène, la ville et la cour estiment que dans les deux derniers actes de cette œuvre il n'y a pas d'action du tout ; et assurément, Goethe aurait pu s'épargner ces deux actes par la simple narration : Eugénie accorde sa main à un Conseiller Judiciaire –, toutes ces attentes, on comprend avec quels visages elles sont accueillies. Mais moi, plus je vieillis et suis accablé chaque jour par quelque bêtise ici, et plus vous nous envoyez de chefs-d'œuvre de là-bas, plus je me conforte dans le sentiment implacable que, en effet, le meilleur, et seulement le meilleur, doit être mis sous les yeux du public, sans aucune condescendance pour l'ennui et l'inconfort de l'inculture ; qu'on ne doit en aucun cas rafistoler le mauvais et, plaise à Dieu, y attacher le bon, mais sans réserve anéantir le mauvais et créer le bon ; que le mauvais ne s'améliorera jamais, sauf quand on ne se rendra tout simplement plus compte que le mauvais existe.

Parmi les acteurs, Madame Fleck, dans le rôle d'Eugénie, remporte de loin, à mon avis, la palme. En particulier son interprétation au deuxième acte a été inspirée et inspirante pour exprimer l'attente joyeuse dans le sonnet, dans la fantaisie poétique qui suit immédiatement – puis lorsqu'elle revêt l'ornement, dans l'exultation de son noble sentiment de générosité, etc. Elle n'a rien gâché, pour autant que je m'en souviens. Iffland a très bien joué (*stellte...dar*), en particulier au troisième acte, le père aimant qui s'efface, dans la croyance erronée de la perte, et il a fait forte impression sur son public. Mais il est resté le tendre père d'une de ses pièces de famille bourgeoises : la distinction du premier vassal, de l'époux secret de la fière Princesse, du père de la fille éminente ; l'importance de la sombre et menaçante constellation à l'horizon politique de ce royaume ont été perdus. Pas cependant, me semble-t-il, au détriment de la pièce pour le vrai spectateur : ceux qui connaissent Iffland par d'autres rôles ne le tiendront pas pour identique à un tel personnage, et ils suppléeront volontiers, à l'indication du poète, ce qui manque de dignité, d'élévation et de profondeur. Mattausch était imposant dans le rôle du Roi. En tant qu'Abbé, Bessel (qui joue habituellement des rôles insignifiants) mérite également une mention. Il n'a pas joué sans vigueur, et le spectateur bienveillant pouvait mettre la grossièreté de ses manières sur le compte de la vie de village du seigneur ecclésiastique. Bethmann, dans le rôle du Conseiller Judiciaire, n'a pas joué avec négligence, comme on a voulu le lui reprocher ; mais que peut-on faire de cet organe sans malléabilité, monocorde ? Herdt dans le rôle du Moine n'a pas laissé être sa nature pour mettre les accents comme la respiration naturelle l'exige ; mais tout était *compris* et chacun pouvait dès lors se redire le rôle de façon plus correcte. Beschort a joué le Gouverneur de façon polie et élégante, comme il en a l'habitude, et cela n'a pas nui au rôle. Le rôle de la Préceptrice a été confié à une chanteuse, Madame

Schiel, qui s'en est tenue, par une prudence en soi louable à un moment où il était permis que sa voix chantée décline, à la déclamation. Certes, elle apportait avec elle la gesticulation du théâtre lyrique, mais il était exclu qu'elle chante et pour ce qui est de parler, elle n'en avait pas les moyens. Je pense avoir deviné l'intention et le sens général du rôle, mais les deux fois, je n'ai pas discerné les paroles et il reste, partant, une lacune dans ma connaissance du texte. Aucun personnage goethéen ne peut naître de la superficialité profondément enracinée de Schwadke, qui a joué le rôle du Secrétaire. Cet homme devrait être tout-à-fait exilé dans les pièces de conversation du théâtre anglais.

Encore une anecdote, très édifiante et instructive pour moi : le rôle de la Nonne a été joué le premier jour par Madame Herdt, qui s'est comportée de telle manière que le public a éclaté de rire – et pour cette fois, d'ailleurs, parfaitement à juste titre. Comment le metteur en scène s'en sort-il au deuxième jour ? Eh bien, il supprime tout bonnement le rôle – rien qu'un de ces personnages inutiles qui apparaissent aux deux derniers actes, a-t-il sans doute pensé (qu'il faille, l'angoisse croissant, tenter tous les moyens de salut avant de recourir à l'ultime solution ; et qu'il faille aussi, incidemment, faire défiler sous les yeux du spectateur, selon leur esprit le plus intime, toutes les catégories sociales du royaume qui court à sa perte – c'est ce que pareils critiques, bien entendu, ne saisissent pas). En revanche, il laisse inchangé le rôle d'Eugénie, de sorte que désormais le regard audacieux porté sur le sauf-conduit en possession de celle qui l'accompagne intervient sans intermédiaire et immédiatement après son refus de le voir de peur d'apercevoir un des deux prénoms aimés. Que Goethe en retire un enseignement sur la façon d'accélérer l'*action*, si souvent hésitante dans ses œuvres !

Une question : comment l'auteur conçoit-il la représentation extérieure (*Darstellung*) de la station dans le port, de ce *chœur* dont les représentants individuels se détachent pour se mêler à l'action (ce que, d'ailleurs, les gens d'ici ne saisissent pas non plus ; la Gazette d'Unger, par exemple, est d'avis qu'ils entrent et disparaissent comme des promeneurs désœuvrés). Est-il question qu'un début, au moins, de vie et de labeur incomensurables soit réellement visible et que la fantaisie le poursuive ensuite à l'infini, ou bien le spectateur doit-il voir cet amas rien qu'avec l'œil de la fantaisie ? Dans la mise en scène présentée ici, ce n'est que vers la fin du quatrième acte, quand Eugénie prend des dispositions en vue de convoquer le peuple, que soudain, à point nommé, deux ou trois pauvres miséreux, portant une malle d'habits d'étudiants et quelques petits ballots ornés de marques de boutiquier, passent au fond de la scène, qui le reste du temps demeurerait vide d'êtres vivants. Pour moi, c'est trop ou pas assez. Ai-je raison ou tort ?

3.

Point à la ligne. Le texte de Fichte, lu ici comme une curiosité (le philosophe va au théâtre...), est certes intéressant comme document sur la conception esthétique d'une époque. Mais il l'est plus encore comme document de première main : son auteur – bien que, contrairement aux romantiques, à Schelling ou Hegel, il n'ait jamais songé à élaborer une philosophie de l'art ni même à laisser une trace de ses *goûts* artistiques – est l'inventeur d'une théorie de l'imagination extrêmement raffinée et, poussant jusqu'à ses ultimes conséquences la découverte kantienne de la réflexion transcendante, opère une mutation sur le plan philosophique qui sera décisive pour toute l'esthétique pensée et pratiquée à l'époque du romantisme allemand. Dans ce contexte, on comprend la valeur, outre sa rareté, que peut receler un témoignage, où l'on voit comment le philosophe se situe face à une œuvre d'art : par exemple, l'implacable « élitisme » avec lequel il condamne toute concession au goût populaire, en faveur du spectateur *actif*, capable de participer à l'épiphanie de l'œuvre elle-même.

Mais pour le lecteur de Fichte, l'axe d'intérêt se déplace vers un motif plus interne. Il s'agit en effet d'un texte dont le thème est une représentation théâtrale : une manifestation scénique de l'œuvre, pour laquelle le mot *Darstellung* (Kant traduit : *exhibitio*), qui désigne un problème central de la spéculation fichtéenne (et de tout l'idéalisme allemand), est utilisé dans son sens concret de *mise en scène*. Et cela à un moment où la question qui occupe le centre des préoccupations de Fichte est précisément la tâche de la *Darstellung* (exposition) de son système de la Doctrine de la science, comme l'atteste sa correspondance de l'époque : « Je suis, comme je l'ai dit, encore entièrement absorbé par la Doctrine de la science, non pour la découvrir ou la corriger, mais pour l'élever à la pure clarté » (lettre à Schiller, 9 juin 1803)³. Un travail acharné, qui n'a rien à voir, notons-le, avec le simple fait d'écrire ou de refondre une œuvre, déjà considérée comme achevée et sans défaut, mais qui nécessite de refaire ses opérations. Une réflexion ininterrompue, qui consomme à elle seule toute l'énergie du philosophe, jusqu'à lui causer des difficultés de subsistance : « Trois ans de travail incessant sur la Doctrine de la science, presque sans aucune occupation lucrative, à cause de l'impossibilité absolue d'interrompre cette suite de méditations, à moins de l'abandonner entièrement, ont consumé le peu qui nous restait » (*ibid.*).

On aurait tort de minimiser, comme une simple contingence, l'aspect laborieux lié à la tâche d'*exposer* la Doctrine de la science : l'importance de l'« exposition » est inséparable de la nouveauté du point de vue qu'elle intro-

³ J. F. Fichte, GA, III, 5, p. 164. (Note de la traduction)

duit dans la philosophie. Sur ce point, la position de Fichte est d'emblée claire. Fondée sur l'exploration par Kant des actes transcendants qui constituent l'objectivité, sa théorie de la *Darstellung* du suprasensible dans le sensible – qui se configure dans la distinction entre esprit (*Geist*) et lettre (*Buchstabe*) – ne peut être interprétée métaphysiquement, comme une dépréciation de la représentation au nom de la plénitude de la présence. Au contraire, « esprit », dans ce contexte, est synonyme d'« imagination créatrice », et ne signifie pas une quelconque réalité suprasensible dont la « lettre » serait une copie d'occasion : c'est la production même du sensible, qui, en tant que son produit, le désigne légitimement et lui assure la seule visibilité dont il soit capable. C'est *dans la* lettre, et non au-delà d'elle, que l'esprit prend corps et réalité. Et admettre que cette réalité n'est que *phénoménale*, ce n'est pas la doter d'une substantialité métaphysique propre ou en postuler, au-delà, une autre : c'est simplement reprendre les mots d'Anaxagore – *Opsis gar ton adelon ta phainomena*⁴.

C'est pourquoi le discours spéculatif, la *Darstellung* de la Doctrine de la science, n'est pas un discours sans fin en ceci qu'il poursuivrait vainement la *Darstellung* de « quelque chose » qui serait au-delà de toute *Darstellung*. Il est sans cesse repris parce qu'il remplit strictement sa condition de *Darstellung*, passage du suprasensible au sensible qu'il faut sans cesse réactiver pour ne pas se figer dans cette dichotomie imaginaire, transition *entre* l'esprit et la lettre dont la fonction est d'éviter que cette *dualité* ne se réifie dans un *dualisme* statique.

Cette dualité, comme toutes celles qui opèrent dans ce discours (idéal et réel, Moi et non-Moi, conscience et être...), se résout dans la dialectique, proprement fichtéenne, entre des termes limites toujours en suspens, dialectique qui se met en branle dès que Fichte place le foyer de la réflexion transcendantale dans une oscillation nucléaire de l'imagination entre des contraires absolus – cet entre-deux, *antérieur aux termes de la médiation*, est précisément la trace par laquelle la pensée littéralement se glisse pour atteindre la vérité (en elle-même illettrée, aphasique) du transcendantal. *Ainsi critiqué*, le dualisme – la réification des contraires – se révèle n'être que le simple fruit de l'illusion transcendantale, et avoir de « l'esprit » (se débarrasser de l'illusion) consiste précisément à ne pas considérer les deux termes (extérieur et intérieur, exhibition et inhibition, littéralité et oblitération...) comme des paires d'opposés, mais plutôt comme les phases d'une pulsation – ce qui affecte tout le panorama de la présence : le visible travaillé par un

⁴ « *Les phénomènes sont la vision de l'invisible.* » Anaxagore, frag. 21A. (Note de la traduction).

nouveau réseau de visibilité, où le discours philosophique s'expose et propose une lecture à contre-courant du sens commun et, en ce sens, comme le notait Fichte en 1812 (*Œuvres posthumes*, II, 324), « un voir contre nature »⁵.

La notion de *Darstellung* désigne précisément cette rupture interne avec le lissage de la représentation, et son organe propre est l'imagination, dont Fichte dit :

Quel que soit ce qui contient le fondement ultime d'une représentation, au moins ceci est clair : ce n'est pas à son tour une représentation, une transmutation doit en cela se produire avant que ce soit apte à se retrouver dans notre conscience comme matière d'une représentation. La faculté de cette transmutation est l'imagination. Elle est formatrice (*Bildnerin*). Je ne parle pas d'elle dans la mesure où elle rappelle, relie, organise des représentations que nous avons eues auparavant, mais dans la mesure où, en général, elle rend quelque chose représentable. Elle est, dans cette mesure, créatrice, créatrice de la conscience une : dans cette fonction, on n'en est pas conscient, précisément parce qu'avant cette fonction, il n'y avait pas de conscience du tout. L'imagination *créatrice*, c'est l'*esprit*. (*Geist und Buchstaben*, 1^{re} version 1794, in : *Von den Pflichten des Gelehrten*, p. 126-127.)

Il ne s'agit pas de remettre en cause cette antériorisation de la *Darstellung* à la chose elle-même (*die Sache selbst*), sur laquelle Fichte avait déjà attiré l'attention de Schelling (lettre du 31 mai / 7 août 1801) et qui est l'une des caractéristiques par laquelle il sera reconnu comme l'un des philosophes-clés de la crise de la notion classique de représentation. Ni de montrer en quoi elle permet d'abandonner légitimement l'hypothèse « évolutionniste », qui a longtemps été le seul recours des commentateurs de Fichte pour rendre compte de la multiplicité *des Darstellungen* de la Doctrine de la science. Ce que le texte sur la mise en scène de *La fille naturelle* suggère avant tout, c'est une interrogation sur la continuité de ce sens « métaphorique » de *Darstellung* avec son sens « propre », ou encore, comment la posture fichtéenne – et même la posture de spectateur – renvoie à une restauration de la parenté originelle des deux mots grecs, *theoria* et *theatron*, et de leur origine commune dans le paradigme de la vision (*theomai*).

4.

La Doctrine de la science, *Darstellung* de 1804, à laquelle Fichte a travaillé pendant ces « trois années de silence et de méditation » (comme le dit

⁵ Les œuvres de Fichte sont citées à partir des *Sämtliche Werke*, Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1971. (Note de la traduction).

Gueroult : Fichte, vol. II, p. 105)⁶, est précisément celle où il introduit le mot *lumière* dans le vocabulaire de la philosophie.

Le choix de ce mot pour désigner le principe unique qui produit génétiquement, en tant que contraires corrélés, l'être et le concept, renvoie d'abord au déplacement du foyer de réflexion vers la clarté de l'*évidence*, mais aussi au caractère *génétique* de cette évidence, inobjectivable, qui ne se montre toujours, déjà dédoublée, que dans ses résultats : l'*être* et le *voir*. Pour qu'il y ait extériorisation ou réalisation (au sens d'*Erscheinung*) de la lumière pure, Fichte écrit que « le concept doit être posé pour être annulé par la lumière immédiate : car c'est précisément en cela que consiste l'extériorisation de la lumière pure : le résultat, cependant, et pour ainsi dire la somme morte de cette extériorisation de la lumière pure, c'est l'être en-soi, qui, parce que la pure lumière est en même temps l'annulation du concept, devient inconcevable » (*Œuvres posthumes*, II, 118). Grâce à cette action réciproque de la lumière sur elle-même, l'impénétrabilité de l'être au concept naît de la relation entre les deux et n'a pas besoin d'être expliquée par une substantialité ou une qualité cachée, sans qu'avec cela le poids ontologique ne pèse sur le pôle « conscience ». N'accordant une véritable autonomie qu'à l'alternance *entre* les deux pôles (« nous » et « l'absolu »), ce « monisme » de l'*Erscheinung* de la lumière est le seul à démonter l'alternative fatale de la métaphysique et à résoudre la « difficulté » millénaire de toute philosophie qui n'a pas voulu être dualiste et qui a pris au sérieux la recherche de l'unité : « ou bien nous devons succomber, ou bien c'était Dieu. Nous ne voulions pas, Dieu ne devait pas » (*ibid.*, p. 147). Dans l'intellection (*Einsicht*) génétique, l'autonomie des deux termes (le « je » et l'« être ») pris séparément est dissoute, et la seule perspective capable de surmonter la facticité de la disjonction entre le sensible et le suprasensible est ouverte. Dans cette visibilité pure, qui engendre la vision et le visible, la Doctrine de la science trouve ce qu'elle promet, « une solution complète à l'énigme du monde et de la conscience » (*ibid.*, p. 251).

La Doctrine de la science, *mise en scène*, est précisément la dramatisation de cette intellection : insoutenable en tant que *théorie* – concevoir l'inconcevable – elle se réalise en tant que théâtre – l'*Erscheinung* mise en action. Et Foucault le confirme. « Fichte boiteux annonce : moi fissuré, moi dissous » (*Theatrum Philosophicum*)⁷.

⁶ M. Gueroult, *L'évolution et la structure de la Doctrine de la science chez Fichte*, Paris, Publications de la Faculté des lettres de l'Université de Strasbourg, 1930. (Note de la traduction).

⁷ M. Foucault, *Nietzsche, Freud e Marx : theatrum philosophicum*. Porto, Anagrama, 1980. (Note de la traduction).

De ce point de vue, il n'est pas surprenant que la première exigence d'une bonne *Darstellung*, qui par nature doit se déployer *pars extra pars*, soit l'organicité du tout, où, au-delà de la simple *accumulation* des parties, se manifeste leur *articulation*, qui fait de chaque partie une *pars totalis*. Dans une totalité organique, comme doit l'être toute œuvre vivante, les composantes sont reliées entre elles par une détermination réciproque, et ce n'est que dans le tout que leur présentation successive retrouve tout son sens. C'est ce que dit, depuis l'exposé de 1794, l'avertissement au lecteur critique de la Doctrine de la science : « Aux futurs critiques de cet écrit, je demande de faire attention à l'ensemble et de considérer chaque pensée individuelle du point de vue de l'ensemble » (*Œuvres*, I, 89). Et c'est en contrepartie de cette première exigence de la *Darstellung* que la Doctrine de la science formule la seconde des deux conditions qu'elle exige de son lecteur : la capacité de soutenir son attention dans la durée, afin qu'il « suive les fils du raisonnement et n'ait rien oublié de ce qui précède lorsqu'il se trouve dans ce qui suit » (*ibid.*, 88).

Mais la première de ces deux conditions, présupposée chez le lecteur, est plus fondamentale : « la faculté de liberté d'intuition interne » (*ibid.*), dont l'absence peut à jamais interdire l'accès à la philosophie transcendantale. C'est cette faculté qui permet d'atteindre l'intériorité de ce qui est mis en scène, de percevoir le double jeu entre l'extérieur et l'intérieur, et même de dépasser les limites nécessaires ou contingentes de la *Darstellung* pour saisir l'essence de l'œuvre. C'est à cela que Fichte se réfère lorsqu'il parle d'« esprit » et, enfin, c'est par là que le philosophe lie inextricablement, avec la rigueur qui lui est propre, la spécificité de la Doctrine de la science au paradoxe de la *Darstellung*, dans le texte bien connu de 1794 : la Doctrine de la science ne se communique pas par la *lettre*, mais seulement par l'*esprit*, car :

ses idées fondamentales doivent être produites dans tous ceux qui l'étudient par l'imagination créatrice elle-même, comme elle ne saurait manquer de l'être dans une science qui part des fondements ultimes des connaissances humaines, puisque toute l'opération de l'esprit humain part de l'imagination, et que l'imagination ne peut être appréhendée que par l'imagination » (*ibid.*, p. 285).

Non pas la capacité de s'élever, par une simple figuration allégorique, à une communauté transparente de « purs esprits », mais la faculté de s'associer, par la productivité de sa propre imagination, à l'opération de l'« esprit » qui se manifeste dans la « lettre » – et donc de participer à la production de la *Darstellung*.

Loin d'entraîner une dépréciation de la mise en scène – dépréciation qui ne serait propice qu'à une théorie allégorique de la *Darstellung*, viciée par le dualisme et nécessairement réifiante – cette exigence parle au contraire au nom de l'association intrinsèque entre « théâtre » et « théorie ».

En 1803, Fichte exige rigoureusement la même chose des spectateurs de Goethe – y compris de lui-même : capacité à s'élever au-dessus de la *Darstellung* limitée, attention ferme et prolongée, sens de l'intériorité de « ce qui se passe sur cette scène », voilà les tenaces qualités d'esprit qu'exige l'œuvre elle-même, simplement pour pouvoir être *vue* dans sa clarté, car la scène vit du spectateur capable de saisir la « profondeur et la simplicité » idéales de l'œuvre. Et c'est à l'absence totale de ces qualités dans le public berlinois que le philosophe se réfère lorsqu'il se plaint de vivre dans la « capitale de la barbarie » (*Mittelsitz der Barbarei* ; à Schiller, 23 juillet 1803⁸). Conclure, cependant, que face à ce public il faudrait se rendre à l'évidence et renoncer à la présentation de l'œuvre – voire, dans une option plus conséquente, à la production même du « meilleur » – serait contradictoire avec l'importance même de la *Darstellung*. Seule sa défense intransigeante, son affirmation sans condescendance malgré l'hostilité en vigueur, est compatible avec l'excellence qui doit naître et occuper la place qui lui revient : la scène.

Cela est confirmé par la distinction soigneusement établie par Fichte entre la mise en scène et la lecture individuelle de l'œuvre. Malgré les défauts de la mise en scène berlinoise, la *Darstellung* idéale du lecteur – l'actualisation de l'œuvre dans l'élément de l'imagination, réalisée dans l'isolement du cabinet – n'est pas meilleure parce qu'elle est « plus proche » ou parce qu'elle est une reproduction plus « fidèle ». Elle rencontre certes moins d'obstacles dans sa *liberté de figuration*, mais elle est inefficace, sauf pour l'insatisfaction qu'elle génère par rapport à la *Darstellung* réelle. Le privilège qui pourrait lui être accordé – alors, certes, au nom d'un élitisme désobligeant – est contredit par le souci de Fichte – lui qui n'a pas lu la pièce mais entre en contact avec elle au théâtre – pour la mise en scène concrète, jusque dans les détails du jeu des acteurs, du comportement du metteur en scène et du public, du mouvement de la scène et du rythme du spectacle. Ainsi l'appréciation de la qualité des acteurs, qui va de la pleine « présence d'esprit », l'efficacité subjective et objective du *Geist* dans la performance « inspirée et inspirante » (*begeistert und begeisternd*) de la première actrice, à l'heureuse coïncidence entre la caractéristique de l'acteur et un trait du personnage, ou l'aide apportée par le spectateur actif pour pallier un rôle incorrectement dit, jusqu'au degré minimum d'esprit, que ce soit dans l'opacité inexpressive d'un

⁸ J. G. Fichte, GA, III, 5, p. 193. (Note de la traduction).

acteur, qui crée un vide dans l'ensemble, ou bien dans le vide réel créé par le travail du metteur en scène, avec l'élimination d'un des rôles. D'où la question finale, concernant la présence de figurants sur scène et le choix nécessaire, qui n'a pas été fait dans la mise en scène, entre une représentation réaliste et une représentation conventionnelle de la population : « Est-il question qu'un début, au moins, de vie et de labeur incommensurables soit réellement visible et que la fantaisie le poursuive ensuite à l'infini, ou bien le spectateur doit-il voir cet amas rien qu'avec l'œil de la fantaisie ? »

D'autre part, il ne faut pas penser que la *Darstellung* imaginaire du lecteur puisse se confondre avec l'œuvre elle-même, à l'état subjectif, dans l'attente de sa réalisation. L'œuvre elle-même est invisible et condition de visibilité : sa clarté (ou sa *limpidité*) est la même que celle de la *lumière*, qui la rend visible et invisible, qui est partout et nulle part – et il serait contradictoire de penser qu'une *Darstellung*, même privilégiée, puisse l'épuiser, en lui donnant une objectivité totale. Le rapport entre l'œuvre et la *Darstellung*, encore une fois, n'est pas celui de la simple reproduction, mais de la production interne. En ce sens, l'œuvre se distingue de la *Darstellung* réelle et idéale parce qu'elle fonctionne comme une Idée ; le « bon spectateur » aperçoit (*erblickt*) à travers « le caractère borné de la mise en scène (*Darstellung*) [...] son idéal », puis, à travers celui-ci, « l'œuvre ». Et ce n'est pas un hasard si Fichte, pour éradiquer tout malentendu qui pourrait réintroduire le dualisme métaphysique, propose à plusieurs reprises de traduire le mot grec *Idea* par *Gesicht* (vision), en citant comme exemple l'équivalence : « le prophète voit des idées » – « le prophète voit des visions ».

En effet, si Fichte pense le spectacle, la scène, la *Darstellung*, comme le simple habillage extérieur d'une idée, objectivée pour être rendue visible dans le monde des phénomènes, cette visibilité n'en est pas moins la seule – et indispensable – condition de la vie de l'idée elle-même, qui n'a d'*existence* que dans l'*exposition*, et ce n'est pas sans ironie que le philosophe commente l'opinion du critique de théâtre berlinois, qui considérait la pièce de Goethe comme une œuvre pour le goût de l'élite, dont la jouissance devait s'épuiser dans la lecture. « Il concluait plus ou moins sur le résultat suivant : ces choses sont très bonnes à lire dans une pièce fermée devant un ou deux amis, mais le théâtre exige quelque chose de différent. Et c'est encore la voix la plus amicale que l'on ait entendue publiquement » (Lettre du 20 juillet). Pour plus de clarté, il convient d'ajouter que le mot « théâtre », dans la terminologie littéraire allemande, ne se réfère jamais à l'œuvre écrite (le terme technique est *Drama*), mais uniquement à l'œuvre mise en scène.

Dans ce contexte, le fait que la pièce de Goethe elle-même, dont Fichte est un ardent défenseur, ait pour thème la question de l'*Erscheinung* (qui se

traduit, à différents niveaux, « phénomène », « apparition », « épanouissement ») et pour devise les deux vers prononcés par Eugénie au deuxième acte :

Qu'est-ce que l'apparence si lui manque l'être ? Que serait l'être s'il n'apparaissait pas ?

5.

Mettant en scène les vicissitudes d'Eugénie, *La fille naturelle* compose, en vers décasyllabiques, un jeu de métaphores ou, comme le dit Goethe, « une chaîne de purs motifs » – autour du passage du caché à l'ouvert, de la nuit au jour, du cercle de l'existence privée à la scène publique, et des dangers auxquels cette « mise à nu » conduit à s'exposer soi-même, en vertu du réseau (*Netz*) d'intérêts qui étrangle ce passage à la visibilité.

Eugénie, d'illustre naissance, est le nouveau, le pur, le *naturel* qui surgit (*aus hohen Haus entsprossen*) illégitimement dans les failles d'un monde d'apparences lourdement codifiées, où chaque individu n'a que le nom de son rôle (le Duc, la Princesse, le Roi, la Préceptrice...) et où la « vérité » d'Eugénie, sa haute *essence* publiquement assumée, serait excessive. On le comprend : ce réseau d'apparences, vidé de son être, où les fonctions deviennent des étiquettes sans substance, a besoin d'être réifié pour se sauver de la corrosion qui le mine. En cela, la manifestation d'Eugénie, qui n'appartient à aucun parti, qui n'a aucune culpabilité, qui n'aspire qu'à exister avec l'éclat (*Schein*) de son essence (*Wesen*), devient automatiquement subversive, provoque le mécanisme d'occultation, de répression auquel tout le monde conspire, de censure qui, de la part du pouvoir politique, n'est pas une preuve de force, mais un symptôme de faiblesse. Dans le langage de Fichte, ce serait l'« esprit » qui, pour s'affirmer, provoque rupture et déplacement à la surface de la « lettre », et constitue une menace en raison de l'excellence même de sa nature qui, en dernier ressort, pour exister, doit accepter d'être dénaturée.

Le danger, pour ceux qui abordent la tâche et la question de la *Darstellung* de manière positive, est le jeu même entre l'apparence et l'essence, une correspondance qui ne remplit pas spontanément la formulation que lui donne Eugénie dans le deuxième acte.

Faut-il conclure, dans ce cas également, que l'essence, selon la solution du cinquième acte, ne peut se sauver de la destruction qu'en renonçant à l'apparence et en se retirant dans la pure intériorité ? Le texte ne manque pas de souligner que cette intériorité, le renoncement à la *mise en scène* dans la réalité, est le propre de la condition bourgeoise, le cercle de la vie privée où la conscience s'épuise dans la fructification « théorique » de sa propre

excellence, empêchée de s'actualiser. Que ce renoncement puisse se traduire par l'acceptation de la séparation – occidentale et moderne – entre « théâtre » et « théorie » ne serait d'ailleurs pas une conclusion si éloignée. Après tout, cette intériorité de la conscience privée est précisément le lieu, loin du *théâtre*, que la révolution bourgeoise semble avoir réservé à la *théorie* (dont la *Darstellung* était peut-être – comme le XIX^e siècle l'a pensé plus tard, pour s'en consoler – une autre révolution).

En insistant sur le fait que la pièce de Goethe a sa place sur scène et non dans une salle fermée, en critiquant le réseau de conditionnements esthétiques, culturels – et même métaphysiques – dans lequel les critiques, le public et même les responsables du spectacle se reconnaissent pour faire obstacle à la mise en scène de *La fille naturelle*, Fichte ne cherche-t-il pas, à son tour, à mettre en évidence une stratégie de *dissimulation* ? Et ne pourrait-on pas supposer, dans ce cas, que l'enthousiasme du philosophe pour l'« œuvre maîtresse du maître » est la conséquence d'une lecture qui en fait, sur scène, une *Darstellung* autoréférentielle ? Ce que l'on peut montrer, en tout cas, c'est qu'il pose le problème de la mise en scène, par rapport à elle, dans les mêmes termes qu'il vit la tâche d'*exposer la philosophie*. C'est pourquoi il ne pouvait pas être d'accord avec l'évaluation rétrospective que Goethe faisait de son propre travail en 1825 : « Mon Eugénie est une suite de purs motifs : et cela ne peut pas faire fortune sur la scène. »

6.

L'une des hypothèses des biographes est que Fichte, en envoyant à Schiller une critique aussi détaillée de la représentation de la pièce à Berlin, avait l'intention de la porter à l'attention de Goethe, avec lequel il n'entretenait pas de relations étroites. C'est effectivement ce qui s'est passé. Le 29 août de la même année, dans une lettre adressée à Zelter à Berlin, Goethe fait remarquer : « Fichte a écrit à Schiller une très belle et aimable lettre sur Eugénie. Remercie-le pour moi ».