

Laure Cahen-Maurel

## « L'art de romantiser le monde. Caspar David Friedrich et la philosophie romantique »

Abordant le romantisme comme une catégorie intellectuelle, le mémoire de doctorat explore la nature de l'art de C. D. Friedrich (1774-1840) en tant qu'art *romantique*. Sans faire du peintre lui-même un philosophe romantique, on s'emploie à relancer la discussion sur la nature du romantisme en partant de la philosophie. Et réciproquement : le travail entend aussi contribuer à nouveaux frais aux recherches sur le romantisme philosophique à l'aune de l'imagination plastique, plutôt que poétique et littéraire.

*L'absolu littéraire* (1978) de P. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy prenait pour théorie de référence du romantique « le programme *proprement indéfini* » des textes de l'*Athenaeum* des frères Schlegel. A l'encontre de cette lecture, on a adopté le parti de recentrer l'interprétation du romantisme sur la pensée de Novalis (1772-1801). Le titre principal du mémoire, « L'art de romantiser le monde », fait allusion au fragment 105 des *Poéticisms* de 1798 : « Le monde doit être romantisé. C'est ainsi que l'on retrouvera le sens originel » ; Novalis y explicite, en 12 lignes, pas plus, le sens précis qu'il donne pour son compte au mot « romantique », et au programme d'une « philosophie romantique ». En cela, notre objet n'est pas *le* romantisme allemand comme catégorie unique et monolithique ; c'est *un* concept du romantisme.

Le programme novalissien fait du romantisme un concept *opérateur* ; le choix de l'expression « l'art de » ajoute ainsi au sens ordinaire du mot *art*, entendu comme l'objet qui est produit, celui d'une *méthode* de production, d'un *tour pour*. C'est à partir de cette dualité de sens qu'on a cherché à établir si et dans quelle mesure l'art de romantiser le monde était un point de convergence reliant par delà leurs divergences deux sources, peintures et textes, de nature hétéroclites, et deux figures, C. D. Friedrich et Novalis, dont le rapprochement ne va *a priori* pas de soi.

Les trois premiers chapitres du travail s'installent dans les œuvres de C. D. Friedrich. On y étudie, d'une part, l'hermétisme de leurs effets de sens en termes de contenus, en tâchant de situer le symbolisme de cette peinture au sein de l'opposition conceptuelle du symbole et de l'allégorie. On rend également compte de la spécificité du symbolisme chez Friedrich par une analyse détaillée du jugement porté par Hegel sur l'artiste dans le premier cours d'esthétique berlinois de 1820/21, fruit d'un contact direct avec l'œuvre du peintre de Dresde, et jusqu'ici peu ou pas mentionné dans la littérature secondaire. La critique hégélienne du style de peinture adopté par Friedrich rejoint et réitère ce qui est déjà présent dans l'attaque portée contre les premiers romantiques : le type de symbolisme que le peintre utilise – l'énigme, qui brouille la lisibilité – tombe, pour Hegel, dans un subjectivisme aussi pernicieux que celui de la belle âme novalissienne ou de l'ironie schlégélienne, dans la mesure où il dépouille ses toiles de tout contenu substantiel. D'autre part, le mémoire met en lumière ce en quoi les œuvres de Friedrich ébranlent la catégorie du paysage (absence de cadre ; perte de référence du lieu d'origine du regard ; perte du lieu géographique ; perte de l'horizon ; interaction avec la *Rückenfigur*) pour brouiller le schème classique de la *fenêtre*, paradigme de la peinture d'imitation, en y adjoignant une autre figure du paysage : celle,

intransitive, du *paysage-reflet*, miroir venant capter ce qui est hors-cadre, rendant visible ce lieu en partie invisible qui est celui de l'intériorité de l'artiste.

Les trois chapitres suivants proposent une interprétation immanente de la compréhension que le premier romantisme allemand a de lui-même. Il s'agissait de tenter d'élucider les concepts en jeu dans la définition de la romantisation du monde, dont Novalis fait une forme de philosophie dans la mesure où elle sert dans la quête du sens. La théorie de la romantisation n'est pas compréhensible tant qu'elle n'a pas été replacée dans le cadre général de la métaphysique novalissienne : la conception de l'absolu, unité de la matière et de l'esprit. Au sein de ce cadre métaphysique, on a analysé plus particulièrement la problématique transcendantale proprement moderne par laquelle Novalis prétend surmonter la crise du sens traversée par la modernité en raison de la fragmentation de l'unité : c'est en tant qu'espace de factualité à l'intérieur d'une perspective transcendantale que le concept de *monde* structure sa conception du romantisme. Retraçant la ligne kantiano-fichtéenne de l'extension poético-pratique de la raison dont Novalis se prévaut, le mémoire éclaire la question de l'imagination et la célèbre notion de « poésie transcendantale » à la lumière d'un examen détaillé du seul écrit de Fichte qui soit de manière explicite consacré dans son entier à la question de l'art et de l'intuition esthétique *Sur l'esprit et la lettre en philosophie* (rédigé en 1795, paru en 1800).

Le romantisme au sens de Novalis n'est en outre intelligible que par référence à une méthode rigoureusement définie : l'opération de potentialisation et son envers, la logarithmisation, une méthode qui, dans les faits, n'a jamais été appliquée de façon stricte que dans le domaine quantitatif des mathématiques et à laquelle il s'agit de donner un prolongement qualitatif et imaginatif inédit, dont la croissance organique et la philosophie de la nature offrent le modèle. Le mystère joue un rôle déterminant dans le prolongement poético-artistique donné à la potentialisation. Avec la notion de mystère, c'est toute une esthétique de l'excitation ou une physiologie de l'art que Novalis déploie.

Enfin, le mémoire aborde chez Novalis la question négligée de la plastique picturale et de la peinture de paysage. On montre que la réflexion novalissienne sur le paysage prolonge pour la dépasser la nouvelle théorie phénoménologique de la peinture comme l'art qui fait voir *ce qu'est voir*, proposée par August Wilhelm Schlegel dans *Les Tableaux* (1799), en lui accolant une référence à *La Plastique* de Herder (1778), dont la réflexion sur la force proprement concrète et tangible du beau et l'importance centrale qu'elle accorde à l'expérience du corps propre permet à Novalis de penser, à la croisée de deux âges, l'antique et le moderne, quelque chose comme un *paysage-corps*.

Le dernier moment du travail opère un retour aux problématiques présentées dans les trois premiers chapitres à propos de l'art de Friedrich pour mieux cerner conceptuellement dans quelle mesure et avec quels effets Friedrich peut être qualifié de peintre romantique en donnant un contenu précis au terme. Cela permet de reconsidérer les interprétations dominantes du romantisme de la peinture de Friedrich par, d'un côté, la fragmentation et l'indétermination sur fond de perte de l'unité et du sens, et de l'autre l'éсотérisme, ainsi qu'une passivité propre à la religion et contraire à une esthétique du sublime.